الفصل السادس

راهنية الجماليات الرومانسية وحدودها

obeikandl.com

obeikandl.com

تحيل العديد من الدراسات الفلسفية والجمالية إلى المنزلة الأساسية التي لازال يحتلها رواد الجماليات الرومنسية . فقد شكلت منطلقاتهم الفلسفية وتصوراتهم حول الفن والجمال والحقيقة ركيزة أولية للحوارات الدائرة حول ماهية الفن ووظيفته في الحقبتين الحديثة والمعاصرة . وحتى إذا ما اعتبرنا أن «الوضعية الحالية للجمالية الفلسفية » [1] هي فترة أزمة وإضعاف لبراديغم مهيمن ، هو البراديغم الرومانسي ، دون أن تظهر مع ذلك إرهاصات تشكل براديغم جمالي جديد ، فإن الحديث عن استمرار الفكر الجمالي المعاصر في التحرك داخل البنية الرومانسية يجد دائماً ما يبرره سواء من خلال محاولات الخروج من داخل الرومانسية ذاتها (هيدغر) أو من خلال المحاولات الهادفة إلى إعادة صياغتها وتبيان حدودها أو تجاوزها كما هو الحال مع فلاسفة مثل فيليب لاكو – لابارت Philippe Lacoue -Labarte وهانس جورج غادامير H.G.Gadamar وآدرنو Théodor Adorno وجاك دريدا Jacques Derrida وجان ماري شيفر وغيرهم J.Marie Schaeffer . هذا الحضور المُميِّز للجماليات الرومانسية لا يستمد مصادر بقائه وتجدده من جمالية هيغل أو شيلينغ بقد رما يرتكز أيضا على التحديدات التي صاغها كلا من نتشه وهيدغر حول ماهية الفن وقيمته الفعلية . ففيما يتعلق بهيغل ، مثلا ، نجد أن جماليته الفلسفية قد كانت المرجعية الأساسية للعديد من النظريات الجمالية << الحديثة والمعاصرة >>[2] التي اقترحها آدرنو ولوكاتش أو وولتر بنيامين ، كما كانت عرضاً وتوضيحاً « للصعوبات والمشاكل والشكوك التي يثيرها اليوم الفن المعاصر »[3].

---

(1) Marc Sherringham : Introduction à L'histoire de L'esthétique , OP . cité.p.271.

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

(3) Posteface de Benoit Timmermans et Paolo Zaccaria , in : Hegel : Esthétique. Tome II.op .cité . P. 713.

ومن بين هذه المشكلات ما أصبح يعرف في الفكر الجمالي الحديث والمعاصر بأزمة الفن المتصلة مبدئيا بالأطروحة الهيغلية القائلة بنهاية الفن واكتمال رسالته التاريخية . فعندما نعرِّف كـ « حديث » أو « حدا ثوي » المؤسسة التي تقود الفن ، من ثورة إلى ثورة ، نحو المزيد من الجذرية والتجريد والوعي الذاتي والقوة النقدية فإنه بإمكاننا القول أن إفراطها في هدم وتفكيك الأحكام المسبقة لكل النزعات ، سواء أكانت طبيعية أو إنسانية أو عقلانية على سبيل المثل ، قد جعلها تستنفد كل إمكاناتها وتفتقر لما يمكن أن تعترض عليه . من هنا إحساس بعض الفلاسفة والجماليين بأزمة الفن وبضرورة طرح السؤال مجدداً : ألم تبدأ نبوءة هيغل بالتحقق ؟ . ونظراً لتعدد الإجابات على هذا السؤال فإن تصور النبوءة الهيغلية الخاصة بنهاية الفن قد صِيغَ بطرق وأساليب مختلفة على امتداد فلسفات الفن الحديثة والمعاصرة. ففي السنوات الستين ، مع قمة الحلم الثوري ، حلمت الطليعة ، أحياناً ، أن الفن سَيُقْصِي ذاته (مثل الفلسفة لدى ماركس الشاب) من خلال تحققه الذاتي : فلأن الحياة ذاتها ستصبح جمالية فإن الفن كنشاط منفصل ، وحجة كاذبة لحياة اجتماعية كلها قمع وبشاعة ، سينتهي هو الآخر بالاختفاء . هذا الأمل في « تغيير الحياة » ، وفي جعل الوجود أثراً فنيا يلازم ، منذ السرياليَّة ، العديد من الدراسات المعاصرة خاصة في مجال المسرح وفن العمارة . وإلى جانب هذا التصور يوجد تصوراً آخر لنهاية الفن «أقل طوباوية وأكثر وفاءاً للحدس الأصلي الهيغلي »[1]. وطبقاً لهذا التصور فإن نهاية الفن تعود إلى زيادة مفرطة في العلم والفهم . إن الحضارة المعاصرة المتميزة بتقدمها في العلم والثقافة تفتقر إلى الصفاء والطراوة الضروريان للإبداعات الفنية العظيمة . هذه الحضارة قد يكون لديها أيضا الإحساس بأن كل ما يمكن قوله قد قيل وبأن قدرات الخيال قد تم استغلالها على نحو واسع . عندها تصبح فترتنا ، كما يقول رولان كيليو Roland QuillIiot ، فترة نقاد ومأوِّلينَ أكثر من كونهم مبدعين . وعلى الرغم من أن هذه التنبؤات غير ملزمة كليا ، نظراً لأن

(1) Roland Quilliot : L'Evolution du Statut de L'art et la Signification de L'art Moderne , in Phiosophie de l'art , Ouvrage dirigé par Roland QuillioT . Editions Ellipses – Marketing . 1998 . p. 30.

الحاجة والقدرة على الإبداع تبد وان اليوم أكثر قوة في العديد من المجالات ، فإنها مع ذلك توحي بأن فرضية نهاية الفن التي صاغها هيغل لازالت مطروحة حتى وإن كان واقع الممارسات الفنية والتأملات الفلسفية حول الفن لا يبرر تلك النهاية في صيغتها الهيغلية . وهكذا فقد أصبحت أطروحة نهاية الفن والتأكيد الذي بموجبه وجدت الممارسة الفنية نهايتها التاريخية أحد مظاهر الجمالية المعاصرة وموضوع إلهامها واحتجاجها . يضاف إلى ذلك أن من أبرز المواقف المميِّزة للحوار الدائر حول الفن المعاصر دمجه لتشخيص هيغل بخصوص تطور الفن واستخدامه لمعجمه المفهومي ، لذلك ليس من الغريب أن يصوغ الفن اليوم ، ومن يفكرون فيه مشكلاتهم بعبارات هيغلية ، ولا أن تكون الأطروحة الهيغلية حول نهاية الفن موضوعاً أساسيا يستأنفه العديد من منظري الفن المعاصر. يكتب تييري دي دوف Thiérry De Duve بخصوص تلك النهاية قائلا « إننا نعيش في قرن حيث الفن العظيم ليس ببساطة ممكنا ، وكل فنانين الحداثة العظماء ، حتى مانيت Manèt ، نسجوا مادة فنهم من الوعي بأنه كذلك »[1]. وعلى الرغم من أن ضرورة المطابقة مع حقيقة مطلقة لم تعد تشكل المهم الأساسي للفن فإن الإشكالية العامة للحقيقة والمعجمية المصاحبة لها تستمر في لعب دور أساسي يُذَكِرُ ، على الأقل ، بالأهمية القصوى لما يعتبر في فلسفة هيغل حقيقة مطلقة . في المتحف الخيالي Le Musé Imaginaire يردد مالرو MALRAUX هذه العلاقة مع الحقيقة موضحاً طابعها المفارقي : إن الفنان الأكثر تطلعاً كما يقول « لا يقبل بدون انزعاج المعجمية التي تعبر عن طموحه . لا أحد يتحدث عن الحقيقة بينما يتحدث الكل ، أمام آثار منافسيهم ، عن التضليل »[2].

ويعني ذلك أن الفن لم يعد يدعي إعطاء حقيقة ضرورية أو دينية وإن كان يستمر في إدعاء صورة أصالة ما تكون خاصة به . من هذا المنطلق فإن السؤال المُجْلِي لمدى راهنية جمالية هيغل ، أو بالأحرى مدى حضور أفكارها ومبادئها المركزية ، يمكن

---

(1) T . De . DUVE : Resonnances du Ready Made , Chambon , 1989, p.279, cité . in : Hegel : Esthétique Tome I , Postface ...., op .cité . p 718.

(2) A. Malraux : Le Mussée Imaginaire . Edition Gallimard , 1965 , PP . 68.69.

أن يطرح على النحو الآتي : إلى أيٍّ حد لازال التعريف الهيغلي لحقيقة الفن، المرتبط بالانكشاف والتمظهر المحسوس للحقيقة الدينية ، يلامسنا ويسائلنا لحد الآن ؟ . إذا كانت العلاقة الملاحظة بين حقيقة الفن والإلهي لا تدفعنا إلى التساؤل عنها بشكل أوليٍّ ، بحيث نبدو أحياناً غير مبالين بها فإن الاستفهام الهيغلي حول الفن وحقيقته الباطنية .... يبقى ثابتاً ويضعنا أمام مشكل تم تحسسه كجرح مفتوح بالنسبة إلى الفن المعاصر . فقد بدا الفن متقاسما بين توجهين : فمن ناحية يتعلق الأمر بإنتاج حقيقة تكون خاصة به ويكون تناسقها داخليا ومن ناحية أخرى وجود جاذبية حقيقة تفرض نفسها على الفن بصفة متناسقة حتى في الخارج ، وفي المادة والأشكال التي يشتغل عليها . فمثلا نجد أن بعض المؤسسين الكبار لفن القرن العشرين ، على سبيل المثال DUCHAMP أو PICASSO ، لا يريدون الخضوع لأية حقيقة ، بل يفرضون ، بالأحرى ، حقيقتهم فيما – فوق حقيقة الأسلوب أو الشكل. و بالتالي فإن كل واحد منهم يفرض على طريقته الخاصة قانونه الخاص أو وجهة نظره على العالم المحيط به . ومن جهة أخرى فإن فنانين مثل موراندي Morandi أو بولوك Pollock أوGiacometti ، يستخدمون تقنيات تقليدية ، سواء من وجهة نظر الأدوات المستخدمة أومن وجهة نظر استخدامها ، ويُلحون غالبا على أن نوعا من الحقيقة يفرض نفسه عليهم في بحوثهم دون أن يكونوا مسؤولين عن بلورتها . في نفس الأفق يرتسم توجهان كبيران متقيدان بصفة مثيرة بالحدس الهيغلي و تصوره لحرية الفنان ونتاجات الفن . فمن المعروف أن انكسار العلة الحميمة التي كانت توحد الفن مع الدين يتيح كما يرى هيغل قدرا من الحرية للفنان ، وهذه الحرية متاحة للفنان سواء في تعامله مع أشكال أو مضامين فنه مما يسمح له بأن يختار أي موضوع أو أي شكل أو أية تقنية . لقد أدت هذه الرؤية الهيغلية إلى ظهور توجهين متعلقين بتحديد طبيعة النتاجات الفنية : فإما أن تكون نتاجات الفن أعمالا لا تكتسب تناسقها إلا من ذاتها ، وإما أن تكون وظيفة الفن تزيينية بمعنى أنه يعير تناسقه إلى ضرورات العالم الخارجي . وقد ذهب فورماجيو[1] FORMAGIO

(١) أنظر حول ذلك : Benoit Timmermans et Paolozaccaria , Pourquoi L'esthétique de Hegel est -elle encore actuelle ? , cité in Hegel ,Esthétique , Postface ,op. cité .p.7.

إلى حد اعتبار هذه الازدواجية مُؤَسِسَة للمنطق الرومانسي الذي رسمه هيغل . ونتيجة لهذا المنطلق ذاته لا يكون الفن المعاصر طبقا لرأي فورماجيو سوى التطور الأقصى لمظاهر حاضرة سلفاً في أزمة الرومانسية .

وعبر أسلوب لا يخلو من الوعي بأزمة الفن المعاصر ، حتى لا نقول نهايته كما تصورها هيغل ، يؤكد فورماجيو أن مأزق الفن المعاصر قد قاده ، من جهة ، نحو اللامبالاة تجاه كل مضمون وموت كل تجربة فنية ملموسة ، ومن جهة أخرى نحو الوعي بتحديد للنشاط الفني وللأثر بشكل عام . ورغم هذا الاهتمام الملحوظ الذي أولاه بعض الجماليين المعاصرين لتصورات هيغل الجمالية فإنه لا يبدو من الضروري ولا من الممكن اختزال الحركات المختلفة لفن القرن العشرين في الطور الرومانسي الهيغلي أو في تحوُّلاته إذ ينبغي بالأحرى أن نرى في الرومانسية كما وصفها هيغل لا أصل تطور مستمر بل انبثاقا لوضعية معينة تتضمن تطوراتها اللاحقة ، التي لا يمكن توقعها ، قطيعات وانعطافات لم يكن من الممكن ضرورةً لهيغل أن يخمنها. ويمكن أن نضيف هنا كيف أن حالة الروح الرومانسية ، كما وصفها هيغل ، قد أثارت نمطاً أول من العلاقة مع الحقيقة يرتكز ، بالإضافة إلى انتشاره الملحوظ ، على إعطاء امتياز للتناسق الداخلي ، للعودة إلى الذات وللاستقلالية وحرية الفن . وهذا ما قاد فيما بعد إلى أمثلة لحرية الفن : فقد أخذ نزوع الفن إلى تفكيره الذاتي لذاته أهمية متزايدة ، وذلك بسبب توصله إلى استقلاليته الكاملة التي أعلنت عنها جمالية هيغل .

ونتيجة لهذه النزعة الذاتية أصبح حجم الخارجية المادية للأثر في تناقص لصالح فكرته وأنظرته التصورية . كما أصبح بإمكان الفنان أن يطالب جهراً وبقوة بحريته واستقلاليته لا فحسب بخصوص المواد ولكن أيضاً إزاء استقبال آثاره والمعنى الذي يعطي لها. إن هذه الحرية المميزة لعمل الفنان تجد جذورها في جمالية هيغل. ومن نفس المنطلق يؤكد ديشامب Duchamp على استقلالية الفن بالنسبة إلى سياق استقباله وعرضه . وكذلك وضع مالفيتش Malevich ، في أنظرته للنزعة التفوقية ، الحرية المبدعة فوق الدلالة . وحديثاً ، اعتمد دانتو Danto على هذا التأكيد على الاستقلالية أو الحرية الكاملة للفن المعاصر لكي يموضع بالضبط اكتمال أو نهاية

الفن. وقد أدرك دانتو هذا الانتهاء لدى ديشامب الذي حمل فكره الجمالي « التأكيد المدهش » للرؤية الفلسفية الرائعة للتاريخ كما اقترحها هيغل . وبحسب هذه الرؤية فإن الفن يكون قد أدى الآن رسالته الروحية بإظهاره الماهية الفلسفية التي تشكل نواته . فهل يجد الفن ، في النهاية ، اكتماله ونهايته في فلسفة الفن يتساءل دانتو ذاته. من هنا تصبح الإحالة إلى هيغل أكثر وضوحا سواء على مستوى الفن الحديث أم على مستوى الفن المعاصر الذي تشكل فيه استقلالية الفن و حرية الفنان مؤشرا على اكتماله ونهايته كما ذهب إلى ذلك دانتو ذاته. وإذا كانت تصورات دانتو الجمالية تكشف بوضوح عن حدود الرومانسية وعن تجاوزها لتعريفاتها الخاصة بالفن والجمال ، حيث تحدد معه الفن كنتاج اصطناعي يَحْدُثُ<< بواسطة لعب اللغة والتواصل داخل المؤسسة الفنية >>[1]، فإن مقاربته الفلسفية لوضعية الفن في العصر الحديث تبين كيف أن الفن الحديث لم يُحْدِثْ بعد قطيعته الكاملة والنهائية مع المنظور الجمالي الهيغلي .

فقد تصور دانتو أن الفن الحديث ، الذي يستمد قيمته على نحو كبير من المفاهيم التي جعل من مهمته التعبير عنها وتجسيدها ، يخضع للمبدأ الهيغلي الذي بموجبه يجد الفن غايته ونهايته في وعيه الفلسفي الخاص لذاته . كما اعتقد من ناحية أخرى أن الآثار المنتجة ، بعد وصول الفن في الفترة الحديثة إلى مستوى عال من الوضوح التأملي ، لا يمكن أن تكون سوى نتاجات ما بعد تاريخية ، « مجرد ردة فعل لحيوية متلاشية »[2]، صور من الحياة تستمر في البقاء حتى بعد إتمامها لرسالتها التاريخية وبعبارة أخرى فإن هذه الآثار ليست إلا «حفريات تاريخية » [3] إذا جاز القول .

ويستنتج دانتو ، مستأنفاً العبارة الهيغلية المتعلقة بنهاية الفن ، أن الفن ، القادر في النهاية على إحداث حقيقته الخاصة ، قد وصل إلى قمة حريته وبالتالي اكتماله ونهايته. هذا الحضور لمفردات ولبعض الأفكار الأساسية للجمالية الفلسفية الهيغلية

---

(1) Marc Jimenez , Qu'est - ce que L' esthétique? .op .cité .p.411.

(2) Arthur Danto : L'assujettissement Philosophique de L'art . Editions du Seuil , 1993 , P37.

(3) Ibid , pp.114 -115.

إنما يثبت كيف أن فلسفات الفن التي تتكاثر اليوم هي، كما يقول فرانسوا شاتلي François Châtelet في حديثه عن جمالية هيغل ، « ... فروع كثيراً ما تكون ناقصة وتقريباً تكرارية دائما هذا البناء السهل والعظيم الذي يختبر ، تارة بمرح وتارة بدقة متناهية ، المنزلة الفعلية للنتاجات الفنية »[1].أما برنارد برجوا Bernard Bourgeois فقد ذهب في معجمه الخاص بهيغل إلى أن هيغل يصف الفن ما بعد – الفني بسمات تعكس بما فيه « الكفاية الفن المعاصر »[2].

ولئن كان ثيودور آدرنو THEODOR ADORNO « يأخذ على هيغل كونه أسس علم جمال يتلقى قوانينه من الخارج ...»[3] فإن تأكيده على علاقة الفن مع الحقيقة الخارجية لا يخلو من الدلالة على راهنية بعض الاشكاليات المُميَّزة للفلسفات الرومانسية ممثلة هنا في جمالية هيغل . لقد ارتبطت نظريته الجمالية بالتأمل الهيغلي: فعلى غرار هيغل اعتقد آدرنو أن فهم الفن فيما يمتلك من شيء أساسي يتطلب استشرافاً للسياق التاريخي والاجتماعي الذي تقدر فلسفة التاريخ وحدها على القيام به . كما تصور مثله أن الفن يحمل حقيقة حتى وإن ظلت هذه الحقيقة غامضة بالنسبة له ولا يمكن كشفها إلا بواسطة الفلسفة . ويقيم آدرنو من هذا المنطلق علاقة شبيهة بتلك التي أقامها هيغل بين الفلسفة والفن . إنه يدافع عن تصور جذري لإمكانية إرجاع الفنون إلى «حقيقتها» الفلسفية : الفلسفة والفن يلتقيان فيما يتضمنانه من حقيقة : إن حقيقة الأثر الفني الذي ينتشر تدريجيا ليست إلا حقيقة المفهوم الفلسفي ، والحقيقة التي تتضمنها الآثار لا تكمن ، كما يقول جان ماري شيفر ، فيما تعنيه بل فيما يقرر زيف الأثر أو صدقه في ذاته ، وحدها حقيقة الأثر بذاتها تكون مكافئة للتفسير الفلسفي وتلتقي ، على الأقل فيما يخص الفكرة ، مع الحقيقة الفلسفية . إن طبيعة العلاقة بين الفلسفة والفن لا تختلف في صيغتها المقترحة من طرف آدرنو عن مثيلتها لدى هيغل إذا ما اعتبرنا أن الإعلاء من الفنون

---

(1) François Châtelet : La Philosophie de L` histoire .op . cité . p, 207.

(2) Bernard Bourgeois : Le Vocabulaire de Hegel , Editions Ellipses – Marketing , 2000, P . 12.

(٣) بيير.ق . زيما : التفكيكة ، دراسة نقدية. مرجع سبق ذكره . ص . ١٩ .

إلى «مستوى المعرفة الوجدية » يستلزم بالنسبة لكليهما «خضوعهما للقول الفلسفي »[1].غير أن آدرنو لا يرى في فن عصره، خلافاً لهيغل، أية علامة للانحطاط أو ضياع المعنى . لذلك أقر ، على الرغم من النظرة التشاؤمية التي يلقيها على العالم الحديث أو بالضبط بسبب هذه النظرة ، بأن الفن يمكن أن يكون مرآة جدلية للواقع ومضاد للتفكك المتزايد للذات والمعنى . ينبغي على الفن أن يندمج ، بحسب آدرنو مع التأمل ويدفع به بعيداً إلى أن يكف عن التحليق فوقه كعنصر خارجي وغريب. ويضيف آدرنو أن الحقيقة التي تكون في متناول الأثر الفني هي حقيقة عينية مرتبطة بظهورها المحسوس وبالشكل الخارجي للآثار الفريدة . وفي هذه الحالة يتم الاندماج بين التناسق الجمالي والحقيقة الموضوعية بحيث إذا ما حاولنا ولوج الأثر الفني بواسطة الفهم المنطقي فإن حقيقته تتلاشى . وبما أن التجربة الجمالية الحقيقية ينبغي أن تصبح فلسفة حتى تتحقق إمكانية حدوثها ، فإن الفن ينبغي أيضاً أن ينفتح على الفلسفة لكن بالمعنى الذي ينفتح على الآخر وعلى كل ما هو محسوس ، ذلك أن حقيقة الأثر الفني هي حقيقة محسوسة وتتمظهر بصفة ملموسة. من هنا يتعارض آدرنو بوضوح مع كل الحركات الطليعية ، مثل الفن التصوري الذي يمجد إلغاء المظهر والعودة إلى الذات ، معتقداً أنها لا تمثل سوى تجاوزاً مزيفاً للفن .

وبشكل عام فإن تأملات آدرنو حول الفن قد انتهت إلى صورة مكتملة من الانتقائية الديالكتيكية. فهو يكتفي باستعراض وتوظيف لَعِبَهُ الديالكتيكي للتناقضات المفهومية الموروثة من البراديغمين النقدي والرومانسي . وعلى نحو خاص فإنه قد احتفظ من النقدية بفكرة استقلال الأثر الفني مما سمح له باعتبار الإنجازات الفنية في دائرتها الخاصة ، وباستخدام معايير صورية نوعية . أما من الرومانسية فقد احتفظ آدرنو بالوظيفة المنسوبة إلى الفن بوصفه انكشافاً للحقيقة المطلقة هذا ، طبعاً ، مع العلم أنه قد تصور هذه الحقيقة بصفة مادية وبما هي تعبير عن الصراعات الاجتماعية وعن الألم الذي يسببه ظلم الحالة الاجتماعية التاريخية . وفي النهاية اعتقد أنه يتعين فهم الفن في غموضه الأساسي كواقع اجتماعي مستقل

(١) نفس المرجع السابق . ص. ٨٩.

أي انطلاقا من خليط مفهوميٍّ من الرومانسية والنقدية . وبناء على ما تقدمه هذه الرؤية من إحياء وتجاوز للفكر الفلسفي الرومانسي تكون جمالية آدرنو قد عبَّرت في الآن نفسه عن راهنية الرومانسية وحدودها . فهي تعبر عن راهنيتها من خلال تأكيدها على أن الفن يكشف عن الحقيقة بما هي إجلاء للأصالة ولزيف وضعية العالم الحديث ، ومن هنا لا يمكن للفن أن يكتسي أي معنى أو أية حقيقة إلا عندما يصبح نفيا للعالم الحاضر ، ولكنها تظهر حدود الرومانسية من حيث كونها تطرح تساؤلات أخرى لا تعكس الاهتمامات الأساسية للفلاسفة الرومانسيين . فبينما يتساءل الفيلسوف الرومانسي عن ماهية الفن محددا وظيفته في الكشف عن الحقيقة نجد أن السؤال المركزي الذي يستولي على اهتمام آدرنو يتمحور حول مصير الفن والثقافة عموما في المجتمع الحديث . وبالإضافة إلى ما يشكله هذا الاهتمام من ابتعاد عن المنظورات الميتافيزيقية والأنطولوجية لفلاسفة الرومانسية فإن آدرنو قد أغلق كما يقول مارك جيمنيز " حلقة فلسفات الفن الكبرى التي دشنها كانط وهيغل ، مشكلا المحاولة النسقية الأخيرة الهادفة إلى إدراك دلالة الفن ضمن مخطط عام لفلسفة للتاريخ "[1].

ومثلما تشهد جمالية آدرنو على راهنية وحدود الجمالية الهيغلية نجد أن جوزيف كوسوث J. Kosuth : الفنان التصوري وأحد المؤوِّلين الهامين للفن التصوري يستوحي مباشرة من الوصف الهيغلي لانحطاط الفن الرومانسي ليعتبر أن منزلة الفنان المعاصر تتميز قبل كل شيء بقدرتها على مسائلة الطبيعة ووظيفة الفن باعتبار أن هذه المسائلة هي الكفيلة وحدها بإيجاد الفن الحقيقي . ولذلك ينبغي كما يرى الانتقاص من كل الفنانين الذين ينتجون أشكالا فنية خارجية ، مثل اللوحات والنحت ، لا تتأسس منزلتها كآثار فنية إلا من حيث تماثلها مع الآثار الفنية القديمة.لإيجاد الفن ينبغي فهم وظيفته وإذن ضرورة مسائلته سلفا . ذلك أننا عندما نرسم فلأننا قد قبلنا مسبقا طبيعة الفن . إضافة إلى ذلك فإنه يستعيد القضية الرومانسية المتعلقة بدمج الفلسفة في الفن- اللغة الفلسفية أو النظرية هي كلام في

---

(1) Marc Jimenez , Qu' est - ce que L' esthétique ? .op .cité .p .393 .

داخل الفن ـ ليقلب في طريقه الحكم الهيغلي الخاص بنهاية الفن معتقدا أن القرن العشرين قد شهد ميلاد عصر يمكن تسميته نهاية الفلسفة وبداية الفن.

ويتموضع جان باتوك Jan Patocka الذي ترجم جمالية هيغل إلياللغة البولونية، في نفس الأفق مستدعيا ، هذه المرة ، الفينومينولوجيا للتأكيد على بعد الحرية والإبداع الذي يحمله الأثر : إن ما يهم ، اليوم كما يرى ، هو الظهور(الدال) وليس المضمون (المدلول) . إن هذه الملاحظة بعيداً من أن تصالحنا مع الراهنية والنزعات التي توجهها تذكرنا ، بحسبه ، أن الإنسان ليس مجرد مُدِّخر ومحوِّل للطاقة المنتجة بواسطة لعب القوى الكوسمية بل هو بالأحرى مصدر إبداع أصيل ، حرية . وبعبارة أخرى فإن الأثر الفني لم يعد ينخرط في فضاءِ تَوْحِيدٍ وتركيز للمعاني والدلالات التي ينتجها الأثر ذاته بل ينقل هذه الدلالات دون أن يتوقع نتائج موضعة كهذه . بهذا المعنى ينقاد الفن إلى حالة لم يفكر فيها هيغل بالتأكيد من حيث أنه لم يعد دعامة موحِّدة لدلالات مختلفة بل أصبح بالأحرى تعبيرها اللُّغزي والمشتت . عندها تترك الوظيفة التمثلية للفن مكانها شيئاً فشيئاً لوظيفته التساؤلية . من وجهة النظر الهيغلية يمكن الحديث هنا عن انفصال بين الموضوع والدلالات المنفصلة عن الواقع والتي بإمكان هذا الموضوع إنتاجها .غير أن هذا الانفصال ، الذي « يبدو أن الديالكتيك الهيغلي لم يستطع تجاوزه »[1] كما يقول بنوا تيمرمانس BenoitTimmermans ، ليس بالضرورة إشكالي عندما نعتبر أن نشاط التساؤل ذاته يضمن الصلة بين الحدين ، وأن كل أثر فنيٍّ يطرح أسئلة يمتلك بجلاء الإجابة عليها .

ونجد على مستوى المنعطف السياسي للجمالية أن جماليات فلسفية مثل تلك التي قد نجدها لدى وولتر بنيامين أو جورج لوكاتش لا تخلو من توجهات واهتمامات تجد مصادرها في المثالية والرومانسية الألمانية ممثلة في هيغل أو فشته أو نتشه أو هيدغر حتى وإن كانت رومانسية هذا الأخير موضع تساؤل واستفهام . فقد حاول وولتر بنيامين أن يوفق في تجربته الجمالية ، كما يقول مارك جيمنيز Marc Jimenez ،

(1) Hegel : Esthétique . Tome I , Poste Face , op , cité . p. 727.

بين « فلسفة كانط الجمالية والحساسية الرومانسية محللا أعمال فشته ونوفاليس وشيلينغ »[1]، ثم إن السؤال المتعلق بإمكانية فن حديث ، من وجهة نظر بنيامين أو كما هو مطروح عليه ، إنما يتحدد بواسطة الأشكلة الهيغلية على الرغم من أنه لا يعود مباشرة إلى تلك الأشكلة : ينطلق هيغل من المبدأ القائل أن الفن هو بلورة لأثر روحي انطلاقا من إعادة تصوير لعناصر أمبيريقية ، ويخلص إلى أن إمكانية الفن تتوقّف على المضمون الروحي – أو الشعري – للتجربة . لذا يجد الفن أرضية ملائمة في الثقافة القديمة : فالواقع الأمبيريقي يتمتع فيها بمضمون شعري . وعلى العكس من ذلك فإن الفن الرومانسي ، وعلى نحو أدق الفن الحديث ، لا يمكن أن يتبلور إلا انطلاقا من تحويل عميق للمعطيات الأمبيريقية ومن أمثلة لمادة الأثر ذاته بما هو على نحو ما انحلال لمادتيه . و يعني ذلك أن الفن الحديث يستكشف الحدود القصوى للظهور إلى درجة إذابته للصور المحسوسة في نبرة ذاتية خالصة. ينطلق بنجامين من تصور للحداثة يطبعه ما يشبه مثل هذه التحليلات الهيغلية ، ويستمد عناصره من ماكس فيبر وجورج زيميل Georges Simmel . فبحسبه تتميز الثقافة الحديثة بنقد العلاقة الدينية مع العالم وبتطور للعقلانية هو قبل كل شيء تطوراً للتجريد . إن قيمة هذه النتائج التي انتهت إليها تحليلات بنيامين تتمثل في كونها تستحضر دائماً أفق الفكر الهيغلي حتى وإن كانت تختلف جذرياً ، على المستوى الجمالي ، عن تحليلاته . إن غاية الفن لا تتمثل في تغييره للواقع المادي أو في مصالحة الإلهي والمحسوس طبقاً لمخطط الثيولوجيا المسيحية ، بل هو ، على العكس ، قوة إزالة للأوهام ، حليفة اللوغوس والثيولوجيا ، تنتقد كل مصالحة مزعومة .

لقد كان من مستتبعات رؤية آدرنو الأخيرة تميُّز أصالة جماليته وارتباطها الحميم بالجماليات الرومانسية . فمن جهة نجد أن تلك الأصالة لا تكمن فحسب في تحليلاته الموسعة لتأثير التقنيات الحديثة للإنتاج والتوزيع على الأثر الفني وما رافق ذلك من إفقار للتجربة الجمالية وانحطاط للفن ، بل تتمثل تلك الأصالة أيضاً في إشارته إلى أهمية الثيولوجيا في فكر الحداثة الجمالية ، وفي إظهاره كيف أن هذه الحداثة لا تتحدد بالنسبة إلى الخرافة أو الدين بل بواسطة تغيير لعلاقاتهم . ومن

(1) Marc Jimenez: Qu'Est - ce Que L'Esthétique ? op.cité.p.358.

جهة أخرى يمكن القول أن فكره الجمالي تضمن دائماً ما جعله على صلة مباشرة أو غير مباشرة مع بعض الأفكار الأساسية للرومانسية بشقيها الأدبي (شليغل، نوفاليس ، هولدرلين) والفلسفي(شيلينغ- هيغل- ونتشه). فعندما يذكرنا بنيامين « بالأحوال التاريخية للفن عندما كان هذا الفن مرتبط بالممارسات السحرية الطقوسية والشعائرية التي نستها حضارتنا »[1]، فإنما يطرح ، في الواقع ، مجدداً بعض التوجهات الأساسية للحركة الجمالية الرومانسية خاصة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار إعجابها بالفن اليوناني القديم وتطلعها إلى حياة جديدة يتحدد فيها الفن كوسيلة للخلاص من واقع الاغتراب واللا أصالة التي وجد فيها الإنسان حديثاً.

هذا التذمر من الحاضر ومحاولة تغييره ، سواء من خلال استحضار للزمان المشرق لليونان القديمة بفنونها وأساطيرها وآلهتها أو من خلال تحديد جديد لماهية الفن بما هو صيغة جديدة للتراجيديا الأساسية للوجود الإنساني ، نجد له أثرا أيضاً في جمالية جورج لوكاتش المعروف بمناهضته ورفضه للفن الحديث شأنه في ذلك شأن هيدغر . فمع جورج لوكاتش يتعلق الأمر أيضاً بمعرفة نوع الأدب أو الفن أو الشكل الجمالي المناسب الآن لهذه الحضارة الغربية الممزقة .

ولئن كانت نظريات المنعطف السياسي للجمالية لا تخلو من محاولات جدية للخروج من أفق التفكير الجمالي الرومانسي ، كما هو الحال مثلا مع هربرت ماركيوز الذي مثل مقاله " حول الطابع التوكيدي للثقافة " : << قطيعة جذرية مع الأنساق المثالية الكبرى مثل أنساق كانط وهيغل >>[2] ، فإن العديد من فلاسفة هذا المنعطف أي لوكاتش وبنيامين وماركوز وآدرنو وهيدغر ، قد تأثروا كلهم بالرومانسية الألمانية مثلما تأثروا بمواضيع الانحطاط وبالأزمات المتعلقة بالعلوم ، بالمعرفة ، بالقيم التقليدية ، بالحقائق القديمة وبالفنون والثقافة . هذا التأثر لا يمكن فصله لدى كل هؤلاء الفلاسفة الألمان عن فكرة الانتظار المميِّزة للفكر الرومانسي الممجِّد لخلاص ألمانيا خصوصاً والغرب عموماً بواسطة الفن .

---

(1) ibid. p. 360.

(2) ibid. .p .368 .

كما أن التساؤل عن الوضعية الحالية لبراديغمات الجمالية الفلسفية يمكن أن يرشدنا أيضاً إلى مدى الحضور الملحوظ الذي لا زالت تفرضه الرومانسية على مستوى العديد من النظريات الفلسفية الجمالية المعاصرة حتى وإن كان ذلك الحضور يتم في أفق الحديث عن نهاية الفلسفة والدعوة أحيانا إلى الانتهاء من الجمالية ذاتها . فعندما ننطلق في هذا التساؤل من فكرة « ما بعد الحداثة »[1]، كما حللها حديثاً جان فرنسوا ليوتارد Jean François Lyotard فإن نوعاً من الاستمرارية للرومانسية داخل الفكر الجمالي المعاصر يظل دائماً قابلاً للتأكيد ، وذلك بغض النظر عن ما رافق موقفه من حديث عن الهدم الذاتي للبراديغم الرومانسي المهمين ، ومن استئناف للتنافس بين البراديغم الرومانسي والبراديغم النقدي الذي أصبح متميِّزاً بنوع من الجدية والصرامة تجاه البراديغم الرومانسي .

ويرتكز هذا الموقف على ملاحظتين أساسيتين : الأولى مفادها أن << النظريات العلمية والأيديولوجية والفنية الكبرى لفترة الحداثة قد أصبحت معرضة للإلغاء والتجاوز >>[2]، وهذا الموقف المُميَّز ، بحسب ليوتارد ، لفترة ما بعد الحداثة يشكل نقدا للحداثة ودعوة صريحة إلى القطيعة مع أنساقها الفلسفية والجمالية التي يعتبر فلاسفة البراديغم الجمالي الرومانسي من أهم ممثليها وأكثرهم حضورا وراهنية وخاصة عندما يتعلق الأمر بدورهم في تأسيس الفن الحديث.وتتعلق الملاحظة الثانية كما يرى جان فرنسوا ليوتارد بانحطاط « الحكايات الكبرى » الحديثة لتشريع التاريخ والعلم والسلطة التي ولدت في عصر النهضة . هذا الانحطاط يعني في الآن نفسه أن هذه «الحكايات الكبرى » لم تعد ذات مصداقية نظرا لكونها تعيش أزمة في الشرعية ، كما يفيد بأن أيَّ مصدر آخر للتشريع قد أصبح غير مُتَيَسِرْ . وتتضمن هذه الأطروحة عدم إمكانية الاعتقاد في براديغمات الجمالية ولا حتى في إنتاج براديغمات جديدة . لاشك أن هذه الأطروحة تعبر بوضوح عن حدود الجماليات الرومانسية ومعها كل براديغمات الجماليات الأخرى إلا أن عودة ليوتارد إلى جمالية كانط قد

---

(1) Voir : Marc Sherringham : Introduction à L'histoire de L'esthétique , op . cité . , p . 269.

(2) Marc Jimenez , Qu'est - ce que L esthétique? .op .cité .p .416 .

انتهت به إلى إحياء بعض التوجهات الأساسية للرومانسية الفلسفية كما سنرى ذلك لاحقا . نفس الوضعية تقريباً يصفها فيليب لاكو – لابارت ، على أساس فكر هيدغر ، معتقداً أن الفترة المعاصرة تتميز باستنفاذ لإمكانيات التفكير في الوجود الموجودة بدءاً في ماهية الفلسفة الغربية . فقد أُسْتُنْفِذَتْ هذه الإمكانات شيئاً فشيئاً مع دخول الغرب في ما أسماه هو ذاته عصره الحديث . لذا كان لابد من الاعتراف بنهاية الفلسفة التي مَثَّلَ تعميقها المهمة الحالية للفكر . هذه الأطروحة تؤدي لا محالة إلى الإغلاق المتزامن للجمالية التي ليست سوى أحد أسماء الميتافيزيقا . من هنا يبدو التشابه بين توجهات فيليب لاكولابارت وآراء هيدغر حول تاريخ الفلسفة والجمالية أكثر وضوحا . ليس لأنهما يتحدثان عن نهاية الفلسفة والقطيعة مع الجمالية بل لأنهما يعتقدان معا أن هذين النشاطين هما مظاهر حية لحضور الميتافيزيقا وهيمنتها.

إن الفكر المعاصر الأكثر صرامة وتعبيرا عن العلاقات الإشكالية التي أقامها هيدغر مع الرومانسية الجمالية هو بدون شك فكر فيليب لاكو – لابارت . فهذا الفيلسوف ينطلق ، على المستوى الجمالي ، من الفكرة الهيدغيرية الأساسية القائلة بضرورة هدم الجمالية وتفكيكها . لقد كان تفكيك الجمالية مهمة ضرورية كما يقول «.. وعلى الأرجح لا مفر منها بقدر ما كان محكوما على الفلسفة أن تتحرر أو تتخلص من ذاتها . هذه المهمة ، كما نرى ذلك ، قد بقيت غير مكتملة : فقد إنعاقت وكأنها قد تحطمت على صخرة السياسة .» [1].

يتعلق الأمر إذن عند فيليب لاكو- لابارت بإكمال أو متابعة الجهد الهيدغيري لتفكيك الجمالية لكن مع تفادي فخ (السياسة) التي تشكل قمتها النهائية . غير أن تأثر فكر فليب لاكو – لابارت بالموقف الهيدغيري من الجمالية لا يعد مجرد دليل على راهنية الفكر الفلسفي والجمالي لهذا الأخير لأنه يجعل من فكر هيدغر ذاته مؤشرا على حدود الرومانسية وذلك من خلال تأكيده على رغبة هيدغر في القطيعة معها وتجاوزها . وتبدو تلك الرغبة واضحة بحسب فليب لاكو – لابارت في فكره

(1) Ph . Lacoue – Labarthe : La Fiction du Politique , cité .in : Marc Sherringham . introduction à L'histoire de L'esthétique , op . cité ., P. 274.

استنادا إلى كونه يأخذ بجدية الجمالية الهيغلية القائلة بموت الفن وبتجاوز الجمالية بواسطة الفلسفة ، ولأن فكره يبتعد عن ثلاث استراتيجيات مُمَيَّزَةٌ لما يسميه ف. لا. لابارت الرومانسية[1]: استراتيجيتان إزاء القديم وهما الاستراتيجية الديالكتيكية التي ابتكرها شيللر واستراتيجية النهضة وقد مثلها فاغنر ونتشه الأول ، وأخيرا استراتيجية ما يعتقد أنه تحرير للقديم وبالتالي للإبداع الذاتي. وزيادة على ذلك فإن هيدغر قد سعى إلى تفكيك مجمل << الجمالية الغربية بدءً من أفلاطون وأرسطو وحتى هيغل ونتشة >>[2] معتقدا أن مهمة الفكر تتمثل في الانتهاء من لغتها التي هي لغة كل الفلسفة أو الميتافيزيقا منذ أفلاطون وأرسطو أي منذ نهاية الفن العظيم وبداية الميتافيزيقا . ثم يواصل فيليب لاكو- لابارت كشفه لحدود الرومانسية من داخل الرومانسية ذاتها عندما يؤكد أن الخطاب الهيدغيري لا يمكن اختزاله ، من وجهة النظر الفلسفية ، في الرومانسية إذ بينما تفترض الرومانسية الفلسفية لأساسها ميتافيزيقا للذات نجد في القابل أن تجاوز هذه الميتافيزيقا قد كان الهم الأساسي لفلسفة هيدغر . كما أن تحديد الرومانسية بوصفها ذلك التقليد الفلسفي المنبثق ، بصفة مباشرة أم غير مباشرة ، من المثالية الألمانية يجعل منها في تعارض مع الخطاب الهيدغيري الذي يسعى إلى تجاوزها من أجل إرساء فكر الوجود .

ونستنتج من تحليلات فيليب لاكو – لا بارت السابقة أن راهنية نظريات الجماليات الرومانسية يمكن أن تجد دائما ما يبررها في الفكر الجمالي المعاصر تماما مثلما يمكن الكشف عن حدودها من داخل هذه الجماليات (كما هو الحال مثلا مع هيدغر) أو من خارجها كما عبرت عن ذلك العديد من نظريات الجماليات المعاصرة.

لقد ارتكزت الوجهة الأولى لفلسفة الفن المعاصرة على محاولة إكمال اختفاء الجمالية من خلال التفكير في النهاية الخاصلة سلفاً لكن التي لم تكتمل بعد للرومانسية. وقد مثل الانحلال الذاتي للبراديغم الرومانسي أو ما يمكن تسميته

---

(١) أنظر حول ذلك المرجع الآتي : Philippe Lacoue - Labarte . La Fiction du politique . op . cité .p . 90.

(2) Philippe Lacoue -Labarte . Heidegger , la politique du poème .op . cité .p .163 .

أيضا الجماليات الرومانسية ، أساسا متينا يبرر مثل تلك النهاية المحتملة. ويظهر الطابع الإشكالي لهذا التوجه المعاصر لدى هانس جورج غادامير الذي يمكن أن نعتبر موقفه الفلسفي تجاوزا للرومانسية واستمرارا لمنظورها وتطويرا له في الآن نفسه. فعندما نستحضر مراجعة غادامير لقراءة هيدغر للجمالية يتبدى لنا اختلافهما في الأسلوب أكثر مما يتبدى لنا تناقضهما حول عمق القضايا الفكرية المطروحة لديهما .إن النبرات النبوية والغامضة للكلمة الهيدغيرية تخلي مكانها لنثر متحضر. ومهما كان التباين بينهما يظل رهانهما هو ذاته : يتعلق الأمر بالانتهاء من جمالية الفلسفة التي تعيق الفهم العميق لحقيقة الأثر الفني . لقد عمل غادامير قد عمل بحذر على تفادي الباتوس (PHATOS) الهيدغري المتعلق بـ « تاريخانية الفن » ، إلا أن حركة الفكر تظل بنيويا متماهية بالنسبة لكليهما : فكلاهما يعتقد أن الانتهاء من الجمالية يقتضي الاستعانة بتجربة للأثر الفني يجدِّد تعريفها بالضبط ماهية الرومانسية. إن التناقض أو، إذا ما اخترنا، الغموض أو الحيلة هما من ذات الطبيعة: استخدام الرومانسية ، دون ذكرها بوصفها كذلك ، لوضع حد لجمالية تبلغ أوجها بالضبط في الرومانسية . لذلك يقدم فكر غادا مير حول الفن أصالة لا مثيل لها بالنسبة إلى التأويل الهيدغيري . ومما يستحق الذكر هنا أن اعتمادهما لرؤية انتقائية فيما يتعلق بقراءتهما لتاريخ الجمالية الفلسفية لم يعمل ، رغم اختلاف تلك القراءتين ، إلا على تعميق الصلة بين فكريهما. ويمثل إقصاء هيدغر لجمالية كانط وعدم اهتمامه البالغ بها في مقابل الاهتمام الخاص الذي أبداه غادامير تجاهها نموذجا لذلك الاختلاف وفي الآن نفسه لتلك الصلة الحميمة. فبينما تفادى هيدغر بعناية المواجهة المباشرة مع جمالية كانط ، لم يتردد غادامير في افتتاح الصراع معها مستأنفا بذلك المواجهة المفتوحة بين البراديغمين الرومانسي و النقدي. ولعل هذا ما جعل من تفكيك الوعي الجمالي ، الذي يقترحه في الجزء الأول من «الحقيقة والمنهج » ، مجرد محاولة لتصفية حسابه مع فلسفة كانط وتأويلها الكانطي – الجديد . فمن وجهة نظر غادامير يجد وجود الوعي الجمالي أصله في الفصل الجذري الذي أدخلته النقدية بين دوائر الحقيقة العلمية والأخلاق والفن . ومعلوم أن هذا الفصل أدى مع الكانطية الجديدة إلى حرمان كل ما ليس علمي من أية علاقة مع الحقيقة ، مما كرس هيمنة

نموذج معرفة علوم الطبيعة ، مثلما أدى إلى التقليل من قيمة كل إمكانية لمعرفة تكون متموضعة خارج هذا المجال المنهجي الجديد . إن التهمة الأساسية التي وجهها غادامير إلى المؤسسة النقدية لاتتمثل في ما أدت إليه من تكريس لهيمنة نموذج العلوم الوضعية ومناهجها ، مثلما أنها لا تتمحور حول عملية الفصل التي أقامها كانط بين دوائر العلم والفلسفة والأخلاق والدين ، إذ أن هذا الفصل يبدو ضروريا لدى غادامير ذاته ، بل تتمثل في إرسائها للأطروحة الخدَّاعة المتعلقة باستقلالية الفن، والتي أدت إلى إقصاء العلاقة مع الحقيقة ومع الأساس الأنطولوجي للأثر الفني . لذلك فإن ما يرفضه غادامير هو التأكيد الكانطي على أن الفن لا يقيم أية علاقة مع الحقيقة ، وَأَنْ ليس لديه أية سلطة مرجعية إلى الواقع. هذا الوضع بين قوسين للأنطولوجيا يقود منطقياً إلى نفي الفن في المعارض ، هذا النفي المميَّز للفترة الحديثة. إنه يحرم التفكير في حقيقة الفن بما هي حضورها باستمرار كفن للحقيقة. ولئن أظهر نقد غادامير للكانطية التعارض الباراديغماتي بين النقدية والرومانسية فقد سمح له كذلك بإنجاز تَحْوِّيلُ الجمالية إلى هيرمونطيقا طبقاً للصيغة المشهورة التي بموجبها « ينبغي أن تنحل الجمالية في الهيرمونطيقا » .[1]

لقد كان معنى هذا الانحلال واضحاً جداً بالنسبة إلى غادامير : يتعلق الأمر باستبدال النقدية ورومانسية الوعي الجمالي الرديئة بأنطولوجيا للفن لا تكون شيئاً آخر سوى إعادة تأكيد و بأسلوب آخر للرومانسية الأساسية لهيدغر . في محاولته إنجاز مهمته الأخيرة جعل غادامير من انتقاداته للنقدية الكانطية نقطة عبور إلى الرومانسية التي ينتهي فكره الجمالي إليها. يبقى أن نعرف هنا كيف تم ذلك الانتقال من المؤسسة النقدية التي حاول غادامير استبعادها أو الابتعاد عنها إلى الهيرمونطيقا الرومانسية التي تم تفصيلها « بوضوح انطلاقاً من التصور ومن ممارسة اللغة الخاصة بهيدغر » .[2]

---

(1) Hans .Geogres. Gadamar :Vérité et Méthode , cité par Marc Sherringham .Introduction à L'histoire de L'esthétique . OP . cité. p . 277.

(2) George Steiner , Martin Heidegger , op . cité ., p . 195.

ترتكز وجهة النظر الهيرمونطيقية على الاعتراف بقيمة الحقيقة والحمولة الواقعية للأثر الفني . وللتأكيد على ذلك الاعتراف لم يتردد غادامير في الاستعانة بمفهوم مركزي في تحليلات كانط للفن ، هو مفهوم « اللعب » وإن كان يضمنه دوراً مضاداً جذرياً لكانط . دون أن ندخل في تفاصيل التحليل الضخم لظاهرة لعب الفن التي يفصلها غادامير فإنه بالإمكان ، مع ذلك ، توضيح بعض العناصر الأساسية فيما يتعلق بالطابع الرومانسي الذي تنتهي إليه هذه التحليلات. إن ملاحظة أن لِلَّعِبِ ماهية خاصة مستقلة عن وعي من يلعبون ، أو أيضاً أن اللاعبين ليسوا فاعلي اللّعب ، تعني أن عملية اللعب تشمل دائماً اللاعب والملعوب بحيث تكمن ماهية اللعب بالضبط عبر إنعطائه في التمثيل : إن نمط وجوده هو إذن تمثله الخاص . من هنا تتحدد السمة الأولى للفن : إن اللعب الذي يتقدم كتمثل خاص هو الفن . عندها يسقط فجأة الفصل بين الأثر والمشاهد ، هذا الفصل المميَّز للوعي الجمالي. ذلك أن تمثل الفن ، طبقاً لماهيته ، هو بحيث يُخَاطِبُ دائماً إنساناً ما حتى إذا كان لا يوجد شخص من أجل الاستماع أو النظر . ومن جهة أخرى ينتهي الفهم الهيرمونطيقي للأثر الفني إلى فكر الفن كهيرمونطيقا تعتمل بحيث: « يساهم الانفتاح على المشاهد في إغلاق اللعب ذاته ، ولا يعمل المشاهد إلى على إكمال ما يكون عليه اللعب بوصفه كذلك ».[1]

لحد الآن لم يقطع غادامير بفعالية مع مفهوم الذاتية الكانطية التي تستدعي أيضاً التدخل الحر للذات في فهم الأثر الفني . ربما تعود صعوبة هذه القطيعة مع كانط إلى أنه ليس من السهل جعل اللعب بالفكرة الكانطية لِلَّعِبْ دون أن تلعب هذه بدورها بمن يعتقد أنه يفلت منها أو يحتفظ بها تحت سيطرته . إن القطيعة مع كانط لم تتم إلا مع تحويل اللعب إلى صورة. وبقد رما تُعْتَبَرْ هذه اللحظة لحظة اكتمال تحليل غادامير وقطيعته مع كانط فإنها أيضاً : « لحظة إعادة التأكيد على الأطروحة الرومانسية في ماهيتها الأولى ».[2] يشرح غادامير ذلك على النحو الآتي : إن التمثل

(1) H . G . Gadamar : Vérité et Méthode , cité par Marc Sherringham , introduction à L'histoire de L'esthétique , op . cité . , p. 278.

(2) Marc Sherringham : Introduction à L'histoire de L'esthétique , op . cité ., P . 278.

بواسطة اللعب يعمل على انبثاق ما هو كائن . وبواسطته يظهر ما لا يتوقف عن الاحتجاب والاختفاء . من هنا تترافق إعادة ظهور النبرة الهيدغيريه مع انحلال مفاجئ لِلَعِبِ في صورة الحقيقة . وفجأة ، يتجمد النشاط الحر للعب الهيرموتطيقي في انكشاف الحقيقة الأنطولوجية بحيث تجمِّد الصورة اللعب مُظْهِرَةً حقيقته كتثبيت لماهية الحقيقة. وبعبارات كانطية يمكننا القول أن غادامير يَبْسُطُ « الجمال الحر على الجمال الملتحم>> محاولا جعل الأول متناسباً مع حقيقة الوجود . هذا الإجراء الحاسم في توجهه ليس تماماً خروجاً على الجمالية الفلسفية بل هو قطيعة مع كانط لصالح إرساء للبراديغم الرومانسي . ثم إن التحليل الجيِّد لحقيقة الصورة بالنسبة إلى النموذج يمكن أن يُوظَفُ هنا كتأكيد على رومانسية غادامير. فعندما يذهب إلى أن الصورة هي عملية أنطولوجيه يتجلى فيها الوجود في تمظهر مرئيٍّ ذا معنى ، فإن هذا الفهم للصورة ، بوصفها انكشاف للحضور الفعلي للوجود ، إنما يؤكد بعمق على الصلة الحميمة التي تقيمها الهيرمونطيقا الغادامرية مع البراديغم الرومانسي الذي تؤكد أطروحته الأساسية على أن الحقيقة بحاجة إلى الفن حتى تكون انكشافا للوجود وحتى تكتمل وجوديا ، وذلك خلافاً للأطروحة الكلاسيكية التي بموجبها يحتاج الفن بالأحرى إلى الحقيقة لتحقيق وجوده . إن هيرمونطيقا غادامير تمثل نموذجاً لتلك النزعة الفلسفية المعاصرة التي تعتقد أنها قد أفلتت من قوة البراديغمات التقليدية للجمالية بواسطة التكرار البسيط والواثق لآخر هذه البراديغمات ، أي البراديغم الرومانسي . غير أنه ليس من السهل الانتهاء من الرومانسية حتى بعد أو بسبب هيدغر . فقد كان تأثير هيدغر قوياً على غادامير إلى درجة أن الفيلسوف الأخير لم يستطع التحرر كليا من بعض الأطروحات والأفكار الأساسية في فكر هيدغر . ففي كتابه L' art de Comprendre... يفصح غادامير بوضوح عن الصلة القوية التي تربط هيرمونطيقاه بفكر هيدغر حيث يقول << تسعى الهيرمونطيقا { كما يتصورها } إلى التوجه صوب الأسئلة المطروحة من قبل هيدغر الثاني بحيث يبدو هذا التوجه قابلا للإدراك بصفة جديدة >>[1].

(1) H. G.Gadamar , L' art de Comprendre , op . cité. P. 21.

كما أنه لا يُشِيدُ بالانفتاح الذي حققته الفلسفة الهيدغيرية على مفهوم الوجود بقد رما يعزف مثله عن نمط التفكير الغربي التقليدي محاولا تجاوز الوعي الجمالي المنبثق عن التصور الميتافيزيقي التقليدي لعلم الجمال. ويشكل «التأسيس اللِّساني للهيرمونطيقاً »[1] و« التفكير ليس ضد ، بل مع اللغة»[2] توجهات أساسية ارتكز عليها عمل غادامير على إثر تأثره بهيدغر . إضافة إلى ذلك يتفق هذا الفيلسوف الهيرمونطيقي إلى حد كبير مع هيدغر في رؤيته النقدية للجمالية . فغادامير يُظْهِرُ ، استناداً إلى دوافع مستنتجه من محاولة هيدغر حول أصل الأثر الفني، أن الجمالية ذات النزعة المثالية أخطأت الطبيعة الخاصة للتجربة الفنية من حيث كونها تصف هذه التجربة كدمج خالص وبسيط للمعنى، كما تهمل من هذا المنطلق ذاته متانة الموضوع الجمالي أو متانة الأثر. وبحسب غادامير وصف هيدغر بطريقة مقنعة هذا الطابع الحدثي للأثر في دراسته حول أصل الأثر الفني. فقد اعترف بالتوتر المميَّز للأثر الفني لَمَا يؤسس عالما ليضعه ، فجأة ، في مكانه ويثبته في صورته الأستاتيكية .

ويذهب غادامير كذلك إلى أن هيدغر قد وصف هذه الحالة كصراع بين العالم والأرض في الأثر الفني معتقداً أنه يتفق معه على أنه قد تجاوز من هنا التأويل ذو النزعة المثالية للفن .

إن تأثير هيدغر لم يقتصر على فكر فلاسفة ألمان مثل غادامير بل كان «... تأثيره وما زال قويا جدا ، في فرنسا على الأقل ، مباشرة من خلال كتاباته ، ولكن بالقدر نفسه ، إن لم يكن بشكل أوسع ، من خلال استعادة أفكاره من قبل فلاسفة آخرين (التيار التفكيكي يثير الفكرة الهيدغيرية لحوار بين الفكر والفن) من قبل نقاد (موريس بلانشو) أو أيضاً شعراء (رونيه شار) »[3] الذي تلتقي اهتماماته مع

---

(1) Donald Ipperciel , Herméneutique . Esthétique . Philosophie Pratique . Dialogue avec Hans. Georges Gadamar , Traduction de L' allemand par Donald Ipperciel, Editions Fides , 1998 , P . 85.

(2) ibid.,P.85.

(٣) جان ماري شيفر : الفن في العصر الحديث ، مرجع سبق ذكره .ص ٣٩٨.

اهتمامات هيدغر خاصة فيما يتعلق بالعداء إزاء العلم والتقنية ، وبتصور الحقيقة بوصفها كشفا لا يطاله الحساب ، أو أخيراً بالأهمية المعارة لفكر نتشه ولفلسفة هيراقليطس .

ومن خلال الألسنيّة التحليلنفسية للاكان (J. Lacan) ولتلامذته الفرنسيين خاصة الألسنيّة التحليلنفسية لجاك دريدا Jacques Derrida مارس هيدغر تأثير عميقاً على الفكر الأدبي الفرنسي . كما أن تأثيرات أسلوبه ومنظوره حول الشعر والنثر قد كان لها أيضاً حضوراً في أعمال بول سلان Paul Celan أحد « أعظم أوجه الشعر الأوروبي »[1] بعد مالارميه Mallarmē ورايلكه .

وعلى ضوء ما تقدم يتجلى لنا كيف أن محاولات إضعاف البراديغم الرومانسي أو دعمه من خلال حجة تجاوزه وثنيّه لم تنجح في القطيعة مع الرومانسية أو تجاوزها كلياً ، إلا أنها سمحت مع ذلك بمعاودة صارمة وقوية للبراديغم النقدي . فمن المعروف أن الجمالية النقدية لم تتأسس في صورة موقف ثابت كبراديغم ، و قد تعرضت باستمرار لعمليات إزاحة من طرف رومانسية المثالية الألمانية التي كانت تعتبر نفسها حَليفا وحيداً وخصما شرعياً للكلاسيكية . هذا الاحتجاب الذي لازم الفلسفة النقدية لفترة طويلة أحدث سلسلة كاملة من الأنبثاقات داخل وعلى هوامش الرومانسية ذاتها، وهذا ما أدى إلى تزايد اهتمام الفكرالجمالي المعاصر بها. هذا الاهتمام ظهر مع جان فرنسوا ليوتارد J.F. Lyotard أحد رواد عهد ما بعد الحداثة المدافعين عن الفن الطليعي . ففي محاولته سد عجز الرومانسية اقترح ليوتارد العودة إلى جليل كانط لفهم تطور الفن الحديث. فقد أصبح مما لا شك فيه ، كما يرى ، أن الرؤية الرومانسية « للفن العظيم » لا يمكن الاستفادة منها دون أن تسبب مفارقة للوضعية الحالية . لذلك فإن مفهوم الجليل الكانطي يوفر ضمانات جدية لتعقل فترتنا الجمالية أو كما يقول ليوتارد ذاته:<< أعتقد أن الفن الحديث يجد

---

(1) George Steiner : Martin Heidegger. op . cité ., P. 195.

مخرجه فقط في جمالية الجليل ....» [1]. غير أن نظرية الجليل التي تبناها ليوتارد لم تتوصل ، رغم اهتمامه الواسع بتأويلها في أفق الفن الحديث والمعاصر ، إلى إقامة قطيعة حاسمة مع البراديغم الرومانسي وذلك لسببين : فلئن كان الجليل يمثل لدى كانط ذاته مظهراً يظل غريباً على البراديغم النقدي لِلَّعب فإن الجليل هو بالضبط ما يعلن في الكانطية العبور إلى الرومانسية ، ثم إن محاولة ليوتارد تعيد أيضاً إنتاج البنية الرومانسية لتحديد قيمة الفن حتى وإن كانت توفر له مضموناً كانطياً . وفي النهاية ينتج الفن ، بالنسبة إلى ليوتارد ، حقيقة الحداثة من حيث كونه جليل . ففي فترة « انسحاب الفعلي » ، التي تشكل الأفق المعاصر ، يظل الفن بالفعل «صيرورة أنطو لوجيه» في الشكل المقلوب للجليل . وعبر جليل الفن ينعطي الوجود بواسطة انسحابه ذاته . هذا التصور لا يذكر ببعض المفردات الأساسية لفكر هيدغر بقدر ما يحيل ، ولو على نحو أقل ، إلى أفق الرومانسية . لم يبقى بعد محاولة ليوتارد إلا إعادة تفعيل لا فحسب الفكرة الخارجية للجليل وإنما المركز ذاته للبراديغم النقدي. وهذا ما أنجزه على طريقته تيري ددوف في محاولة خاصة متعلقة بالفن الحديث قبل وبعد ديشامب . فقد أعلن كانط ، بحسب قراءة ديشامب ، في نظريته للجميل حقيقة الفن الحديث التي تعني أن الفن لا يتمتع بأيِّ مضمون للحقيقة . ويكفي لكي نفهم ذلك أن نستبدل في النظرية النقدية صيغة الحكم الجمالي «هذا جميل»، التي يرتكز عليها تأمل كانط ، بالمنطوق « هذا من الفن ». غير أن الانتقال من اعتبار الجمال إلى اعتبار الفن يحيل ، إضافة إلى كونه من ميزات الحداثة ، إلى السمة الأولى المحددة للرومانسية ألا وهي تموضع الجمال في الفن . وهذا ما يعني أن ديوف (Duve) قد توجه بدوره إلى البراديغم النقدي لعله يجد جوابا مختلفاً عن السؤال الأساسي للرومانسية . ولا شك أن تأويله لا يخلو من أهمية فيما يتعلق بالوضعية الحالية للفن عموماً وللرومانسية خصوصاً. فهذا التأويل يلعب ، على طريقته ، بإمكانيات

(1) J.F.Lyotard : Le Poste moderne expliqué aux Enfants , Cité par Marc Sherringham : Introduction à L'histoire de L'esthétique , op. cité ., P. 281.

البراديغم النقدي . غير أن التوتر الذي يحدثه فيه لا يتضمن أيَّ تجديد في العمق . بل إنه يَحُدُّ بالضبط مضمونه انطلاقا من فترة معطاة تاريخياً من تاريخ الفن . ويدل هذا التمشي الفلسفي على أن البراديغم النقدي لم يكن ، من وجهة نظر تيري ددوف ، سوى النظرية المطابقة للفن الحديث بعد ديشامب . لذلك عندما نأخذ جماليته بعين الاعتبار فإنها تقود ، من وجهة نظر فلسفية ، إلى انتقائية عليا تستخدم ، طبقاً لفترات الفن ، مصادر مختلف البراديغمات بحيث يكون البراديغم النقدي مكلفا بتوضيح الحاضر المفارقي بينما تتمثل مهمة الرومانسية ، طبقا للتعريفات المختلفة التي استطاعت أن تعطيها عن ذاتها ، في تأويل فن الماضي العظيم أو إعلان الفن الذي ينبغي أن يقدم . بهذا المعنى تكون آراء تيري ددوف حول وضعية الفن الحديث تأسيسا جديدا للجمالية النقدية واستحضارا لبنية الرومانسية .

ولا يمكننا ونحن نتحدث عن راهنية الرومانسية الفلسفية إلا أن نشير إلى فلاسفة مثل شوبنهور أو شيلينغ أو نشته ، استمرت من خلالهم الرومانسية في التواجد على مستوى العديد من التيارات الفلسفية والجمالية المعاصرة . فإذا كانت تشاؤمية هويسمانس وأستطيقا بروست تشهدان على حضور أبعاد أساسية من جمالية شوبنهور في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين ، فقد تبيّن، كما يقول جان ماري شيفر، « أن معظم الحركات الرومانسية الأوروبية، إن لم نقل كلها ، تأخذ ذخيرتها اللغوية من الألمان و بشكل أساسي من الأخوين شليغل ومن شيلينغ » .[1] كما أن تأكيد شيلينغ على أن الحدس الجمالي هو الحدس العقلي وقد أصبح موضوعيا ، وعلى أن الفن هو الأورغانون الوحيد ، الحقيقي ، الأبدي ، وفي نفس الوقت وثيقة الفلسفة والشيء الأسمى بالنسبة للفيلسوف الذي يفتح له « قدس الأقداس »[2]، يعتبر تمجيداً رومانسيا حقيقياً قابلا للمصالحة مع

---

(١) جان ماري شيفر ، الفن في العصر الحديث .مرجع سبق ذكره.ص . ٣٨٦.

(2) Schelling , Textes esthétiques , op . cité . , p. 26.

الإدعاء الحديث ، الأنطولوجي والمضاد للنزعة – التمثلية لحقيقة الفن ، الذي قدمه وإن بواسطة «براهين مختلفة »[1] هيدغر وآدرنو وتلاميذهم .

أما الإرث الرومانسي النتشوي فإننا نجد له صدى واسعا لدى فلاسفة معاصرين مثل جورج باتاي G.Bataille وجاك دريد Jacques Derrida أو ميشيل فوكو M.Foucault. إن تأثرهم بالجوانب الرومانسية من فلسفة نتشه لا يتمثل في استنادهم إلى مواقف مضادة للنزعة الحداثوية فحسب بل نجد أن معارضتهم للعقل الأداتي ترتكز من نفس المنطلق على مبادئ أساسية في فلسفة نتشه مثل إرادة القوة و« القوة الشعرية الديونيزوسية »[2].

ولئن كان جاك دريدا يرفض إرادة القوة الفنية بوصفها امتدادا للمبدأ الأساسي للميتافيزيقا التي ينتقدها هيدغر ، فإنه يصرح مع ذلك ، في كتابه «الكتابة والاختلاف »: L'Ecriture et la Différence ، بانتمائه إلى أفق التفكير النتشوي خاصة على مستوى جرأته النقدية ومحاولته تجديد اللغة الفلسفية ومفاهيمها عبر تفكيكه واستبعاده لمفاهيم ميتافيزيقية مثل الوجود والحقيقة واستبدالها بأخرى أساسية كاللعب والتأويل والاستعارة التي طوَّر من خلالها دريدا كتابة بلاغية لا مفهومية اعتقد أنها قد تحررت من الميتافيزيقا ومن السلطة المرجعية لمفاهيمها الماورائية . يقول دريداً بخصوص اعترافه بضرورة العودة إلى نتشه والاستفادة من رؤيته النقدية ومن المفاهيم الحيوية لفلسفته: « يجب بدون شك إيراد النقد النتشوي للميتافيزيقا ولمفهومي الوجود والحقيقة اللذين حلت مكانهما مفاهيم اللعب والتأويل ...»[3]. وتختلف الدراسات الجمالية المعاصرة في تقييماتها لحدود جمالية نتشة أو مدى راهنيتها . فبينما ذهب بعضها إلى أن نتشه بقى في مجال التفكير الجمالي

(1) Alxandra Roux et Miklos Vetö : Schelling et L' élan du Système de L' Idéalisme Transcendantal , op . cité ., p . 154.

(2) Marc Jimenez : Poste modernité , Philosophie Analytique et Tradition Esthétique , Cité par Roland Quilliot : philosophie de L' art . op cité ., p. 152.

(3) Jacques Derrida : L' Ecriture et la Différence , Paris, Editions du Seuil , 1967 . P. 412.

على عتبة الفن الحديث مؤكدا أن نظريته ظلت << في حدود ذوق كلاسيكي تحت تأثير الماضي اليوناني و اللاتيني >>[1]، تصور البعض الآخر منها أنه يمتلك كل العناصر النظرية والفلسفية والجمالية لتفكير قطيعات الحداثة الفنية ، ومن هذا المنطلق فإن جماليته يمكن أن تعد بمثابة قطيعة مع << الإرث القديم>>[2] سواء في صورته الدينية أو الفلسفية أو الجمالية. وحتى جان ماري شيفر J. Marie Schaeffer ، الذي يدعو إلى الانتهاء من الرومانسية الفلسفية من خلال نقده لما يسميه النظرية المجردة للفن ، يعترف أن جماليات « إرادة القوة » قد لعبت دوراً أساسيا في العديد من الحركات الطليعية مع بداية القرن العشرين ، معتقداً أن التشكيلية الجديدة ، والبنائية ، والفعالية(Activisme) الفنية – السياسية للتعبيرية تستند كلها على التصور النتشوي للفن باعتباره قوة حيوية أَوَّلِيَةْ . كما يضيف شيفر أن الفكرة النتشويه القائلة بأن لا واقع إلا بوصفه حدثاً جمالياً قد شكلت منطلقا أساسيا لمشاريع الطليعة « التي سمحت لهم بإنشاء الصلة بين برامجهم الفنية الثورة الاجتماعية »[3]. غير أن الانتقاص من الجماليات الحديثة ، بدءً من كانط وحتى آدرنو وهيدغر ، المعتبرة منتهية في الفترة ما بعد – طلائعية قد مثل مع ذلك موضوعا مركزيا في تأملات جان ماري شيفر وجيرارد جنيت ليشهدا انطلاقا من هذه التأملات ذاتها على الحضور الذي لا زال يتميّز به فلاسفة تلك الجمالية التي ينبغي ، بحسبهما، الانتهاء منها ومن تقديسها المفرط للفن : كأن محاولة تجاوز الرومانسية تعني أحيانا حضورها والدخول في حوار مباشر معها. ففي كتابه " الفن في العصر الحديث ، الأستطيقا وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر وحتى أيامنا" ، يرفض جان ماري شيفر عبارة «النظرية التأملية للفن » والنظريات المشيَّدة في الغرب التي ساهمت في تقديس الفن مُحَدِدَةً ، عبر فكر شعراء مثل نوفاليس و هولدرلين أو فلاسفة ، خاصة هيغل و شوبنهور و نتشه و هيدغر ، مهمة الفلسفة

---

(١) توفيق الشريف . المنعرج الأستطيقي للفلسفة . المجلة التونسية للدراسات الفلسفية .مرجع سبق ذكره . ص .٧ .

(2) Marc Jimenez , Qu ' est - ce que L' esthétique ? . op. cité .p .211 .

(٣) جان ماري شيفر ، الفن في العصر الحديث . مرجع سبق ذكره .ص . ٣٩٠ – ٣٩١ .

في إظهار طبيعة هذا الفن المعتبر كعلم أفتتاني ، وهما كوسمياً أو فكراً للوجود . ويلاحظ جان ماري شيفر أن معظم الفنانين ، محدثي نهاية القرن التاسع عشر وطلائعي بداية القرن العشرين وصولا إلى الفن التصوري ، لم يفلتوا من تأثير تلك النظرية الرومانسية وذلك عندما تصوروا أن الفن يظهر حقائق متعالية ، أو يفتح أبواب المطلق ، أو أنه يصور قبليا مصالحة كونية . يحيل مارك جيمنيز Marc Jimenez في مقال له إلى نص يعترف فيه جان ماري شيفر بالفكرة الرومانسية المتعلقة بتقديس الفن وتمجيده ، وبحضور الرومانسية مؤكدا في الآن نفسه على ضرورة مجاوزتها نظرا لما يترتب على أسسها من مخاطر جدية على مستوى الجمالية المعاصرة: « يمكننا أن نبسط إلى ما لا نهاية لا ئحة الفنانين ومؤلفي القرن العشرين الذين يتموضعون في سلالة التقليد الذي قمنا بتحليله منذ قليل . أردت ببساطة أن أظهر أن تقديس الفن قد وسم بدرجات متفاوتة النزعة الحديثة ، مكوِّنا أفق التوقع النظري للعالم الفني منذ ما يقارب مأتي عام »[1]. هذا الحضور الكلي للنظرية التأملية للفن أدى ، بحسب شيفر، إلى ثلاثة نتائج خطيرة : فمن ناحية مبالغة في التقدير « للنزعة الحديثة الطلائعية » الغربية على حساب تقاليد أخرى ، ومن ناحية أخرى ، ظهور نوع من العزلة والخصوصية للإبداع الفني إزاء النشاطات الإنسانية الأخرى ، وفي النهاية أدى تقديسها للفن إلى ظهور موقف مضاد – للمتعة ، ومعارض لِلَّذة التي يُوجِدُهَا أيِّ موقف جمالي . ويبيِّن جان ماري شيفر أن أهمية أزمة شرعنة الفن المعاصر قد تمثلت أساسا في ما تمخض عنها من إجلاء لتلك المخاطر من جهة ، وفي كشفها عن عيوب النظرية التأملية للفن وعواقبها المزعجة من جهة أخرى. مذ ذاك فرض الحل ذاته : ينبغي على الجمالية ، المتحررة منذ الآن من الخطاب الفلسفي ، أن ترفض كل النظريات التي توالت منذ ظهورها ، وأن لا تهتم إلا بالتوجيهات التي تَصِلُ الذاتية بالصور المختلفة للتعبير الفني اللامحدد بالفنون المقننة قواعديا وحدها. على ضوء هذا الحل دعا شيفر إلى القطيعة مع النزعة

(1) Marc Jimenez : Poste Modernité , Philosophie analytique et Tradition esthétique , Cité par : Roland Quilliot : Philosophie de L' art . op . cité ., p. 164.

التشأؤمية الثقافية، التي يتقاسمها آدرنو وليوتارد ودريدا أو الهيدغيريين المتأخيرين، متبنيا النزعة التفائلية الثقافية لفلسفة الفن التحليلية القادرة وحدها ، بحسبه ، على أن تزيل نهائيا كل أثر للفكر النقدي والديالكتيكي . من هنا بدت محاولته كما لو كانت استحضارا لفكر رومانسي ينبغي تجاوزه والقطعية معه في نفس الوقت . أي أنها تعلن أن تاريخ الجمالية الفلسفية من كانط وحتى الفترة المعاصرة لا يمكن رده إلى نظرية الفن التي فصّلها التقليد الفلسفي الغربي بدءً من هيغل وحتى هيدغر ، وذلك ما يشهد عليه تطور الفكر الجمالي ذاته : «.. فأن يبدأ الاعتراف في فرسنا بثراء أعمال الجمالية التحليلية الإنجليزية والأمريكية هو أحد المظاهر الأكثر إيجابية لهذا التطور »[1].

من هذا المنطلق الأخير طرح شيفر مبادرته الجمالية ذات الدلالة الأساسية فيما يخص حدود الرومانسية. يتعلق الأمر لديه بضرورة تغيير البراديغم ، وباستبدال النموذج القديم أي نموذج التقليد الجمالي الأوروبي بِنَمَطِ فِكْرٍ متكيّف مع الشروط الراهنة للتكامل الثقافي . وينتهي شيفر إلى أن جماليات « سلبية » مثل جمالية آدرنو أو هيغل أو نتشه لا يمكنها توضيح منزلة الفن في الحقبة ما بعد – ميتافيزيقية ، ومن حيث كونها كذلك فإن الضرورة تستوجب تجاوزها والقطيعة معها .

إن سعي جان ماري شيفر إلى تحرير الجمالية من هيمنة نظرية الفن ، وسعيه إلى ضرب الصفح عن التقليد الجمالي الأوروبي قد شكل كذلك جزءاً من إنشغالات جيرارد جنيت Gérard Genètte . فعبر محاولته القطعية مع الإرث الرومانسي الألماني يبين جيرارد في تحليلاته أن أية محاولة راهنة لتحديد وضعية الجمالية ومستقبلها تقتضي لامحالة مراجعة نظريات فلاسفة هذا الإرث. وقد شكلت معاداته للتقليد المعوّق المرتبط بميتافيزيقا الجميل الشوبنهورية الأرضية الأساسية التي عمل انطلاقا منها من أجل استبعاد بعض مصادر النظرية التأملية للفن (نوفاليس و هيدغر و آدرنو) التي لم يرى فيها سوى مجرد تصريحات غير قابلة للتحقق تطبعها أيديولوجيا مضادة – للحداثة[2]. كما وجد فيها تمجيدات مُعَظَّمَة

---

(١) جان ماري شيفر : الفن في العصر الحديث . مرجع سبق ذكره . ص . ص ٣٩٠، ٣٩١.

(٢) أنظر حول ذلك : Marc Jimenez , Poste modernité , Philosophie analytique et tradition esthétique .op.cité .p . 167 .

لقوة الكشف الأنطولوجي أو القلب الثوري للآثار. واستنتج جيرارد أن القطعية مع هذا الإرث الجمالي الأوروبي تقتضي تصور الجمالية ، التي أصبحت معزولة عن جذورها وامتداداتها الفلسفية ، بوصفها فرعا من أنتروبولوجيا عامة تتحدد وظيفتها في تعريف ووصف وتحليل العلاقة الجمالية: بمعنى الصلة بين ذاتية – يتحدث جيرارد عن« تأويل مُأذْوِتْ Intèrprétation Sujectivisante» – وموضوع تعتبره الذات مشتغلا بالنسبة إليها كأثر فني .

وبغض النظر عن التأثيرات التي مارستها الرومانسية على مستوى الفكر الجمالي الحديث والمعاصر، وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار المحاولات التحليلية والنقدية الهادفة إلى الانتهاء منها والقطعية معها ومع مرجعياتها الفلسفية ، فإن الوضعية الحالية للجمالية يمكن أن تُقرأ كنهاية للجماليات الرومانسية. ذلك أن العديد من النظريات الفلسفية والجمالية لفترة ما بعد الحداثة لم تعد تعطي الأولوية للبحث عن الوظائف الميثولوجية والميتافيزيقية والأنطولوجية التي حددها الرومانسيون للفن، بل أصبحت تهتم أساسا بالكشف عن المعنى السياسي والاجتماعي و الأيديولوجي للتجارب الجمالية[٢]. وبناء على ما تقدم يتضح لنا أن الفكر الجمالي الحديث والمعاصر لا يشهد فحسب على حضور الرومانسية بل يتضمن كذلك العديد من المواقف التي تعبر عن حدودها. ذلك ما وجدنا له أثرا في مشروع الحداثة الجمالية ولدى العديد من المؤرخين المعاصرين لفلسفة الجمال . فعلى سبيل المثال يمكننا القول أن الحداثة التي لم تعد تعترف بالتصور الميتافيزيقي للفن تضع بذلك حدودا للرومانسية التي تمتع فيها الفن بوظائف ثيولوجية وميتافيزيقية . ففي فترة الثورات الفنية والثقافية والاجتماعية والسياسية والصناعية توقفت هذه الحداثة عن إعطاء الامتياز لمنزلة الفن الأنطولوجية ، وبالتالي بدل أن تختزل وظيفته في الكشف عن المطلق أو الحقيقة نجدها تؤكد على ضرورة التضمين العيني للنشاط الفني وللتجربة الجمالية للفرد في التاريخ وفي المجتمع . أما على مستوى الفكر الجمالي المعاصر فإننا نجد أن البعض من مؤرخيه قد تحدثو عن حضور الرومانسية في الفترتين الحديثة والمعاصرة لينتهوا إلى رسم حدودها وتبيان واقع تجاوزها . فعلى الرغم مثلا من تأكيدات جان ماري شيفر على أن تأثير الرومانسية قد وصل إلى نظريات وممارسات

(٢) أنظر حول ذلكؤ : توفيق الشريف . فلسفة الفن . مرجع سبق ذكره . ص . ٢٨ .

الفن الحديث والمعاصر فإنه ذهب مع ذلك إلى أن ما أسماه " النظرية التأملية للفن " التي مثلها رواد الرومانسية الفلسفية ، قد شكلت ، وخاصة على مستوى الفلسفة الجمالية الهيغلية ، المحاولة الأخيرة لتفكير الفن في صلته القوية بالمطلق . ومن هنا فإنها تمثل ، على نحو ما ، مرحلة ما قبل دخول الفنون في الطور الحديث للطلائعيين أما تعليقات مارك جيمناز Marc Jimenez فإنها لا تشهد على الحضور الضمني أو العلني لبعض نظريات رواد الرومانسية الفلسفية في التأمل الراهن حول الفن الحديث والمعاصر بقد رما تحيلها إلى الماضي بحيث بدت وكأنها قد أصبحت متجاوزة. ولذلك فإن العودة إلى فيلسوف مثل هيغل لا تُعبِّر من وجهة نظره عن مجرد حنين إلى ما يمكن الاعتقاد بأنه العصر الذهبي للجمالية الفلسفية بل تبدو أيضا كوسيلة لصياغة ملائمة للسؤال المتعلق بمنزلة ووظيفة الفن في المجتمع الحديث . وهذا ما يفيد بأن اهتمامات الجماليين المعاصرين قد أصبحت تنصب على إشكاليات ومواضيع جمالية لا يمكن اختزالها في حدود الوظيفة الميتافيزيقية التي حددها الرومانسيون للفن .

إن اعتبار بعض الجماليات (مثل الجماليات النقدية) " ميدان الجماليات " إمكانية ملائمة لعرض تصوراتها << حول علاقة الإنسان بالمؤسسات الاجتماعية و مواجهته للهيمنة الاستبدادية >>[1] يُعَدُّ خطوة جريئة نحو تعميق القطيعة بين المنظورات الرومانسية المُحدِدة لوظيفة الفن وماهيته ، ومنظورات الجماليات المعاصرة التي غدت تبحث للفن عن وظائف ذات طابع سياسي واجتماعي وثقافي[2] واقتصادي . غير أن محاولات البحث عن وظائف جديدة للفن أو حتى عن إمكانية تتيح إرساء براديغم جديد لا تعني بالضرورة القطيعة النهائية مع

---

(١) نفس المرجع السابق . ص .٢٨ .

(٢) يمكن أن نأخذ هنا كمثال إحدى جماليات المنعطف الثقافي للجمالية ونقصد تحديدا جمالية الاستقبال لدى هانس روبير جوس . فهذه الجمالية لا تركز على تصنيف الفنون أو تمجيد بعضها دون البعض الآخر بحجة قدرته على إظهار الحقيقة أو المطلق مثلما كانت الحال عليه الحال مع الرومانسية الفلسفية ، بل ركزت على أهمية " استقبال الأثر " من طرف الجمهور . كما أشارت إلى الدور الأساسي لردة فعل القراء وأحكامهم وتوقعاتهم إزاء الآثار الفنية .وهذه المقاصد تبيِّن إلى أيِّ حد أصبحت الأطروحات المركزية للجماليات الرومانسية متجاوزة . أنظر حول ذلك المرجع الآتي :
Marc Jimenez . Qu ' est - ce que L' esthétique ? . op . cité . p . 399 .

نظريات الجماليات الرومانسية لأنها توحي في الآن نفسه بأن هذه الجماليات لا زالت تتضمن ما يمكن الحديث عنه أو بالأحرى ما يمكن قوله.

والحال أن موقفا كهذا لا يخلو من نزعة رومانسية طالما أنه يشارك في الاندفاع الذي يقود الفكر نحو البحث عن الجِدَةْ وإعادة الابتداء . كما يمكن تأويله ، في نفس الأفق الرومانسي، كإرادة متابعة للبحث عن الحقيقة بالانطلاق من فكرة أنه يبقى دائما شيئا ما ينبغي فهمه .

obeikandl.com

الخاتمة

obeikandl.com

obeikandl.com

لقد سعينا في هذا الكتاب إلى إبراز خصوصية نظريات فلاسفة الجماليات الرومانسية ، فوجدنا أنها تنتمي عن قرب أو عن بعد إلى الرومانسية منظورا إليها في بعدها الفلسفي ، ثم بيَّنا بعد ذلك مدى راهنيتها في الفكر الجمالي المعاصر. فمما لاشك فيه أن فلاسفة الجماليات الرومانسية يختلفون من حيث درجة انتمائهم إلى ما يعرف بالرومانسية بحيث يمكن أن يُميَّز فيهم بين من هو رومانسي مألوف مثل شوبنهور وشيلينغ(*)، وبين من يوصف بنقاد الرومانسية مثل هيغل ونتشة ، ويأتي بعد كل هؤلاء الفلاسفة مارتن هيدغر الذي يمكن اعتباره قريبا وبعيدا من الرومانسية في الآن نفسه . غير أن تفاوت درجة انتمائهم إلى الرومانسية يغطي عليه وحدة منظورهم الرومانسي لما هية الفن ، وتحديداتهم لطبيعة العلاقات التي يقيمها مع الحقيقة والجمال . ذلك ما وجدناه مبررا في النصوص الجمالية لكل فلاسفة تلك الجماليات وذلك بدءً من نصوص نسق المثالية المتعالية لشيلينغ وحتى « أصل الأثر الفني » مع مارتن هيدغر .

فعلى سبيل المثال نجد أن الفن يسمو في جمالية هيغل إلى مستوى مضمون الدين والفلسفة محدداً غايته النهائية في << إظهار الحقيقة >>[1] وفي<< التمثيل المحسوس للمطلق >>"[2]. لقد ارتقى الفن معه إلى الدائرة المطلقة للروح ليتحدد بوصفه جزءاً من التمظهرات العليا للروح وأحد العناصر الثلاثة للروح المطلق : الفن ـ الدين ثم الفلسفة . صحيح أن هيغل قد ذهب إلى أن فترته ليست في وضعيتها

(*) تصنف الرومانسية الفلسفية إلى تيارين أساسين ، فهناك ما يعرف بالرومانسيين التاريخيين مثل شليغل وشيلينغ وشوبنهور ... إلخ ، ثم هناك ما يطلق عليه الرومانسيين الحرفيين مثل هيغل على سبيل المثال .كما تشتق أشكال الرومانسية الفلسفية من هذين التيارين .

(1) Hegel : **Esthétique**.Tome.I.op.cité.P.113.

(2) ibid.,P.129.

العامة << ملائمة للفن >> [1]، وإلى أنه قد فقد حقيقته وحيويته بحيث أصبح من وجهة نظر مقصده الأكثر سُمُواً شيئا من الماضي . غير أن هذا التأكيد الهيغلي، الذي كثيراً ما تُرْجِمَ على أنه إعلان عن موت الفن ، لا يعني نهاية الفن أو افتقاره إلى أية قيمة أساسية لأن هذه النهاية لا يمكن الإقرار بها إلا عندما تصبح نتاجات الروح ، التي يعتبر الفن من ضمنها ، ضعيفة ورديئة بحيث لا توفرله صورة دقيقة عن ذاته .

ومن ثم فإن تلك النهاية لا تحيل في جمالية هيغل إلى الانتقاص من قيمة الفن أو إلى انعدام أية إمكانية لوجود آثار فنية مستقبلا بل يمكن القول أن فحواها يتعلق أساسا بضرورة إعادة النظر في وظيفة الفن لمعرفة هل لا زال بإمكانه أن يعتبر مسلكا ضروريا لإدراك الحقيقة والتعبير عن ماهية الروح المطلق .

ويوضح هيدغر هذه الرؤية الهيغلية فيقول أثناء تعليقه على أطروحة موت الفن التي كثيراً ما نسبت إلى هيغل << لا يمكننا أبداً تجنب هذه الكلمة وكل ما تحتويه ... فمنذ القراءة الأخيرة لجماليته .... شهدنا ميلاد العديد من الآثار الفنية الجديدة والنزعات الفنية .إن هيغل لم يدع أبداً نفي هذه الإمكانية . إن ما بقى هو السؤال المتعلق بمعرفة ما إذا كان الفن لازال أم أنه لم يعد طريقة أساسية وضرورية لحدوث الحقيقة .. وإذا لم يعد كذلك يبقى السؤال متعلقا دائما بمعرفة لماذا >>[2]. ويتعلق تشخيص هيدغر هنا بأسباب عجز الفن عن إظهار الحقيقة : فإذا كان الفن قد فشل في الكشف عن الحقيقة فليس هذا بسبب الطابع المحسوس لأشكاله ، كما اعتقد هيغل ذلك ، ولا بسبب التصور الهيغلي لحقيقة المطلق . لقد مضى الفن لأن المفهوم الديني للحقيقة التي تتجلى وتفرض نفسها على الفكر قد مضى هو ذاته . ولعل هذا التأويل لأطروحة موت الفن الهيغلية هو ما جعل جان ليك نانسي[3] Jean Luc

---

(1) ibid.,P.61.

(2) Martin Heidegger :Origine de L'œuvre d'art .in ,**Chemins**...op.cité.p.63.

(3) Benoit Timmermans et Paolo Zaccaria : L'esthétique de Hegel est - elle encore actuelle ? Postface cité in Hegel , **Esthétique** .Tome II. op . cité . p. 718 .

Nunsy يقول أن نهاية الفن ليست شيئا آخر سوى إعلان عن نهاية ما يسميه هيغل « الديانة الجمالية » ، بمعنى الفن كمجال لانكشاف الإلهي .

وإذا كانت هذه النهاية تعني فحسب دونيته بالنسبة إلى الدين والفلسفة فإنها لا تنفي كونه الشكل الأول للإبداع البشري الذي يتعرف فيه الروح المطلق على ذاته . ومن هذا المنطلق تكون دونيته الخالصة مُحَدِدَة لخصوصيته ذاتها . إنها لا تفترض نهايته أو الانتقاص من قيمته من حيث كونه يصدر عن الفكرة المطلقة ليتموضع ، من هذا المنظور ، في نفس مستوى الدين والفلسفة بل ترتكز أساسا على مادية الفن في مقابل الروحانية الخالصة للدين والفلسفة إذ في الوقت الذي لا يتعرف الروح المطلق ، تماما وبدقة ، على ذاته في الفن فإن هذا المسعى يتحقق في الفلسفة حيث تُظْهِرُ الفكرة سيادتها الحقيقية . ويدل ذلك من وجهة النظر الفلسفية على أن الدين والفلسفة هما أسمى من الفن في تراتب تمظهرات الروح المطلق إلا أنه سمو في الشكل ولا يتعلق بالمضمون . فبقدر ما تتشابه الدوائر الثلاثة للروح المطلق في المفهوم وتتقاسم الموضوع ذاته ، المطلق ، فإنها تتميز عبر الصورة التي تتجلى من خلالها للوعي. لذلك اعتقد هيغل أن الفن ينتمي إلى الروح المطلق ومن حيث كونه كذلك فإن مضمونه هو ذاته مضمون الدين والفلسفة .

و يحدد هيغل هذه الفكرة ، المنحدرة من التنظيم الداخلي لنسقه ، مؤكداً أن الجمال والحقيقة يمثلان شيئا واحداً وأن الجمال ينبغي أن يكون، في الواقع ، حقا في ذاته. ولذلك فإنهما لا يختلفان من حيث ماهيتيهما إلا على مستوى تجلي الروح وتمثل أو تمثيل حقيقته ، ذلك أن الحقيقة يتم تقديمها بصفة محسوسة وخارجية في الفن ، بصفة ذاتية وباطنية في الدين وبصفة مطلقة (مصالحة الموضوع والذات) في الفلسفة . ويسمح لنا هذا التمشي بالقول أن جمالية هيغل قد وضعت الفن في علاقة حميمة مع الحقيقة وإن كانت قد بعثت مجدداً ذلك الخلاف التقليدي بينهما عند ما جعلت من الفلسفة : << العالم الواحد والوحيد للحقيقة >>[1].

(1) Hegel : **Esthétique**, Tome I. op.cité.P.77.

وعلى العكس من جمالية هيغل فإن تبعية الفن للفلسفة قد اختفت تماما في جمالية شيلينغ التي يتطابق من منظورها مضمون الفن مع مضمون الفلسفة .

فإذا كان المبدأ الأول للفلسفة هو وحده المطلق ، الذي تكمن مهمة الفلسفة في الوصول إلى حدس عقليٍّ له ، فإنه على الفن أن يجعل هذا الحدس العقلي قابلا للتمثيل موضوعيا . ونظراً لأن موضوعية هذا الحدس العقلي هي الفن ذاته فإن " الحدس الجمالي هو بالضبط الحدس العقلي وقد أصبح موضوعيا " [1].إن هذا التحديد للحدس الجمالي لايعني فحسب أن الفن والفلسفة لهما نفس الموضوع : المطلق ، بقدرِ ما يعني السُمُوَّ بالفن إلى مستوى الانكشاف الأساسي للحقيقة . وحتى إذا ما أخذنا بعين الاعتبار تأكيدات شيلينغ في " فلسفة الفن " [2] على سمو الفلسفة ، من حيث كونها أساس كل شيء والإمكانية الوحيدة لفهم الفن والوصول إلى علم حقيقيٍّ له ، فإنه بإمكاننا أن نؤكد بأن الفن قد اكتسب معه كرامة أكثر سمواً لا نجد لها نظيرا في جماليتي هيغل أو هيدغر مثلا . ولذلك نجد أنه قد جعل من الجمال المطلق وقد تم حدسه واقعيا ، ومن الفن وخاصة الشعر << تقديما للمطلق >>[3] ومؤسس الإنسانية الذي يخلد بعد إندثار كل العلوم والفنون الأخرى . ويمكننا أن نعتبر وجهة النظر هذه كنوع من الرومانسية الفلسفية في مقابل النزعة العقلانية الكلاسيكية للأنوار . فبحسب الرومانسيين لا يمكن للشعر أن يقارن مع أية أخلاق أو أية معرفة عقلية . إنه يتعلق بكلية الفرد ولا يمكن أن يبدأ إلا في صورة علم مطلق . هذا الإعلاء من قيمة الشعر يتقاسمه شيلينغ مع شليغل الذي يعتقد أن الإنسانية إنما تصبح فرداً بفضل الفنانين ، ومع نوفاليس الذي يرى أن الشعر هو صورة الفعل النوعي للفكر البشري .عندما نُسَلِّمْ بهذه المنزلة الأساسية التي ينسبها شيلينغ إلى الفن عموما وإلى " الشعر المطلق " أو الميثولوجيا خصوصا فإن جماليته تكون بذلك قد لخصت إلى << حد كبير المشروع

---

(1) Schelling : **Textes esthétiques**.op.cité.p.24.

(2) Voir : Schelling : **Philosophie de L'art** .op.cité.p.p. 52-55.

(3) Ibid.,P.301.

الرومانسي في مظهره النسقي >>[1] ، كما يقول فيليب لاكو ـ لابارت ، ذلك أن منزلة الفن لا تقتصر في نسقه الفلسفي على كونه النشاط القادر وحده على موضعة ما تستطيع الفلسفة أن تعبر عنه ذاتيا بل يسمو أيضا من حيث كونه المجال الأساسي لتجلي الحقيقة والتعبير عنها على نحو مطلق .

لقد ظل فكر شيلينغ الجمالي مطبوعاً بالصلة التي أقامها مع من عُرِفُوا فيما بعد بالرومانسيين الألمان غير أن رومانسيته قد كانت دائما ، مثل نظريتها الهيدغيرية ، موضوعا للتساؤل والنفيِّ والإثبات . فقد ذهب غزافييه تيلييت Xavier Tilliètte إلى أن رومانسيته لا يمكن الاعتراض عليها كليا مؤكدا أنه لا يمثل بالنسبة له مفكر الرومانسية ولا منظر الفن الرومانسي : فبما أن ميوله قادته نحو نزعة كلاسيكية قربته من المؤلفين القدماء باتت رومانسيته الفلسفية " تأملية ومتجاوزة " كما يقول . وعلى أية حال إذا ما أردنا الخروج بفكرة عامة عن الطابع الرومانسي لجماليته أمكننا التأكيد على وجود نزعة كلاسيكية في فلسفته ، خاصة عندما يتعلق الأمر بمحاورة برونو التي يعيد من خلالها علاقة الفن والجمال بالفلسفة إلى إطارها الأفلاطوني القديم ، إلا أن إعادة اعتباره للفن وتحريره من قبضة الحقيقة وتبعيتها يشهدان على نزعته الرومانسية ودوره المتميز في إرساء الجماليات الرومانسية .

وتعبِّر مقاربة نتشه لمفهوم الفن عن ما يعرف بالصيغة الرومانسية الممجِّدة التي يتحول الفن من منظورها إلى إمكانية للخروج من دائرة المنطق المرضي لحقائق العلم والدين والميتافيزيقيا : إن لدينا الفن كي لا نموت من الحقيقة. على هذا الأساس أكد نتشه على أهمية الفن كحركة مضادة للعدمية ، وعلى سُمُوِّه على الفلسفة ، ذلك السمو المغيب والغير معترف به في كل التقليد الميتافيزيقي ، مما سمح له بقلب عدمية الميتافيزيقا التي تنتقص من قيمة الحياة والفن لصالح الحقيقة والمتعالي. لقد أراد نتشه أن يتجاوز الحقيقة باسم الفن الذي يقبل براءة الصيرورة وبما هو إرادة للمظهر. و يتمثل الاكتشاف الجينيالوجي لنتشه هنا في أن القول الحاصل معه

---

[1] Philippe Lacoue -Labarte : **Heidegger . la politique du poème** . op.cité.p.62.

حول الجوهر الجمالي للفن والجوهر الميتافيزيقي للحقيقة ، بهدف تسخير قدرتهم الخلاقة لخدمة الحياة ، قد سمح له بالتفكيرفيهما باعتبارهما مبادئ لتأسيس جديد لقيم لا تتناقض مع سلطة الإنسان .

إن هذا التحالف الجديد الذي أقامته فلسفته بين المفهومين لا يمثل مجرد تجاوز لخلافهما التقليدي وإنما يعبر أيضا عن استقلال الفن عن أية سلطة فلسفية أو دينية ، وعن تعارض تأويله الجمالي للعالم مع التأويل النظري للفلسفة . وبالتالي في الوقت الذي تبقى الفلسفة مسألة أرتكاسية غير توكيدية ، يتحدد الفن كمضاد حيويٍّ وفعليٍّ للعدمية . ولأن الفيلسوف والفنان لا ينطلقان من نفس الأرضية في صراعهم ضد تلك العدمية فإن الاختلاف بينهما إنما يتمثل في لا مساواتهم الأساسية في القدرة على تجاوز العدمية ذاتها . وتتضح من هنا الأهمية القصوى التي منحها نتشه للبراديغم الفني في فلسفته التي يمكن أن نأوِّلها في كليتها << انطلاقا من فكرة الجمالية >>[1] كما يقول Mathieu kessler .

إن فلسفة نتشه الجمالية لم تنجح فحسب في تجاوز الجمالية الكلاسيكية القائمة على التماهي بين الجمال والوجود ، وعلى دونية الفن بالنظر إلى الجمال وحقيقة الوجود ، بل إنها أقامت كذلك « فيزيولوجيا مطلقة » تقتضي من فكر المستقبل أن يكون فنياً أو لا يكون . وتثير الفكرة الأخيرة ملاحظة أساسية مفادها أن نقطة بداية نتشه كانت لدى هيغل نقطة الوصول : إن ما يتحدث عنه هيغل من سموٍّ للفنان وتبعية الأثر بالنسبة إلى قوة واختيار الفنان ، التي تشكل في نظره نهاية الفن الرومانسي وضرورة استبداله بواسطة الدين والفلسفة ، أصبح مع نتشه مبدأ التأويل وانكشاف ماهية الفن بوصفه كذلك . ذلك أن الفن ، مثل كل التمظهرات العظمى للثقافة: العلم ـ الدين والأخلاق ، هو قبل كل شيء مسألة قوة وإرادة أي مسألة إرادة قوة . ولهذا تصور نتشه الفن باعتباره العالم المخلوق بواسطة إرادة قوة الفنان . ولكن هل ينبغي أن نتساءل هنا عما إذا كان نتشه لا يخرج ، كما يرى هيدغر أيضا ،

---

(1) Mathieu Kessler : **Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique** . op.cité. P.18.

عن أفق الميتافيزيقا الديكارتية التي تحيل كل حقيقة إلى اليقين الذاتي للذات البشرية؟: فأن يضع نتشه الجسد الحي مكان النفس والوعي قد لا يغير أيَّ شيء من توجهه الضمني الكارتزياني : فهم الفن وعلاقاته مع الحقيقة انطلاقا من الفنان ، وفهم الفنان انطلاقا من إرادة القوة.

انطلاقا من كوننا لا نُقِرُّ، على مستوى تاريخ الفلسفة الجمالية ، بأية نزعة ديكارتية في المرتكزات الأساسية لجمالية نتشه ، الذي ينخرط بدون شك في مسار ما يعرف بميتافيزيقا الذاتية المنبثقة عن فلسفة ديكارت ، فإننا نؤكد فحسب أن فهمه للفن انطلاقا من الفنان قد أكمل المقصد الأساسي للرومانسية ، التي اعتقد أنه قد انفصل عنها ، مكملاً بالتالي نظرية العبقرية عبر اختزال الأثر الفني في الرغبة الخلاقة للفنان . وهذا ما نجده عند هيغل في نقده لنهاية الفن الرومانسي وعند هيدغر في تفكيكه لفلسفة نتشه: إذ أنه يدين باسم رومانسية سامية لا تريد الإفصاح عن ذاتها الرومانسية المتدنية لمن سبقه أو عاصره من الرومانسيين . ولعل هذا ما دفعه إلى الاعتقاد بأنه نجح حيث فشل نتشه ، وذلك عندما استبدل قلب الميتافيزيقا بتفكيكها . أما رفضه وتفكيكه للرومانسية الممجَّده لمن سبقه من الفلاسفة الرومانسيين فليست إلا محاولة يسعى من ورائها إلى حجب التهم المتعلقة برومانسيته الخاصة ، لذلك فإن آرائه المتعلقة بمفاهيم الفن والحقيقة والجمال لا تخرج عن الإطار العام لمنظور فلاسفة الجماليات الرومانسية : فقد توقع هيدغر ، مثلهم ، من الحقيقة أن << .. تتأسس في الأثر >>[1] الفني ، ومن<< النشاط الجمالي أن يحدث الحقيقة >> [2]. يحق لنا التساؤل هنا عما إذا كانت إحالة الفن إلى الحقيقة تمثل تراجعا هيدغيريا إلى الموقف الأصلي لأفلاطون ؟ . الحال أن الأمر ليس كذلك . فبينما لا يتجاوز الفن لدى أفلاطون كونه تشويها للحقيقة ونشاطا متدنيا بالنظر إلى قيمة الفلسفة ، نجد أن ما تَمَيَّزَ به موقف هيدغر يتمثل أساسا في أن الفن قد أصبح يتجاوز معه الفلسفة التي تتجلى غير قادرة على إنجاز مهمتها على نحو كامل خاصة إذا ما أخذنا في الحسبان أن كلمة فلسفة مرادفة لدى هيدغر لكلمة ميتافيزيقا

(1) Martin Heidegger : Origine de L'œuvre d'art., in **Chemins** .op.cité.,P.49.

(2) Alphonse De Waelhens: **La Philosophie de Martin Heidegger** . P.U. F.1955.P.291.

بوصفها نسيانا للوجود . وللتأكيد على تلك المنزلة السامية التي تَمَيَّزَ بها الفن في فكره ربط هيدغر بين مسألة الفن والسؤال المركزي لكل فلسفته موضحاً في نهاية " أصل الأثر الفني "[1] أن التأمل حول ما هو الفن يتحدد كليا ونهائيا بواسطة سؤال الوجود وحده . من هنا تقدمت مسألة ماهية الفن لديه كإمكانية لإعادة طرح الأسئلة التي طرحتها الميتافيزيقا حتى الآن على نحو خاطئ حول ماهيتي الوجود والحقيقة. وكأن الفن قد أصبح ، في نظر هيدغر ، وسيلة ملائمة لحل المشكلات الفلسفية أو الميتافيزيقية . ولعل هذا ما جعل منه حلاً للمسألة التي عجزت الميتافيزيقا ، وبالتالي الفلسفة ، منذ بدايتها مع أفلاطون وحتى نتشه ، عن حلها .

ويعني ذلك أيضا أن الفن قد تحول في جماليته إلى أداة يكشف بها الفكر عن ما حجبته الميتافيزيقا طيلة تاريخها : حقيقة الوجود . إضافة إلى هذا التحديد الرومانسي لوظيفة الفن يمكن أن نشير إلى احتفاظه بفكرة « الفن العظيم » Le Grand art الذي يُعَرِفُهُ بعبارات قريبة جداً من تلك التي إستخدمها هيغل . وهنا أيضا فإن ماهية الفن ومهمته الأساسية هي تمثيل المطلق.

ومن جهة أخرى فقد عمد هيدغر ، في سياق مقاربته الرومانسية لمفهوم الفن، إلى التمييز بين ثلاثة لحظات أساسية يفتح فيها الفن عالما جديداً مع ماهيته الخاصة. تناسب اللحظة الأولى العصر الإغريقي حيث تم تفكير الوجود بصفة مقننة قواعديا. يأتي بعد ذلك العصر الوسيط الذي حدد الموجود باعتباره ما قد خلقه الله . وأخيراً أصبح الموجود ، مع الأزمنة الحديثة ، موضوعا للحساب وقابلا لأن يُهَيْمَنْ عليه . بحسب هيدغر فإن تأسيس الحقيقة يتطلب في كل واحدة من هذه المراحل الثلاثة لتاريخ الوجود الاكتمال بواسطة الفن .

إن تصور الفن بما هو إمكانية لتأسيس الحقيقة لا يجعل منه مجرد تأسيس للتاريخ بل يجعل من جمالية هيدغر ذاتها تجاوزا لجمالية هيغل على طريق الرومانسية التي

---

(1) Voir , Martin Heidegger : Origine de L'œuvre d'art . in **Chemins** .op.Cité.P.67.
يقول هيدغر بهذا الخصوص : « إن كل الدراسة حول أصل الأثر الفني تتحرك بتبصُّر ... على طريق سؤال ماهية الوجود ، ولذلك فإن التأمل حول ما هو الفن يتحدد كليا ونهائيا من خلال سؤال الوجود وحده ». ص . ٦٧ .

تحملها إلى قمتها : فبينما رأى هيغل أن كل فترة من تاريخ الروح ينبغي أن تجد شكل الفن المناسب والمعبر عن ماهيتها ، ذهب هيدغر إلى أبعد من ذلك : إن الفن لا يعمل على التعبير عن ماهية إحدى فترات الروح فحسب بل يشكل الأصل ذاته لها بمعنى ما يسبق ويؤسس انكشاف حقيقة الوجود.

ويترتب علينا من هذا المنطلق أن لا نرى في الفن لحظة للروح بالمعنى الهيغلي إذ على العكس من ذلك يحرر هيدغر الفن من كل فهم أو انغلاق ديالكتيكي أو غائي. ولذلك فإنه أقرب ، في هذا الإطار ، إلى كانط أو نتشه اللّذين اجتهدا من أجل الاحتفاظ للأثر الفني بخصوصية قِيمَةٍ لا يمكن أن تُرَدَ إلى غائية المفهوم . هذا التقارب بين جماليتي هيدغر ونتشه يأخذ طابعا رومانسيا أكثر تحديداً عندما يتعلق الأمر بوظيفة الأثر الفني لدى كليهما . فبصفة دالة جداً يتمتع الأثر الفني لدى هيدغربنفس الوظيفة التي يتمتع بها لدى نتشه : إنه يضمن إنكشاف حقيقة الوجود التي حجبتها الفلسفة مثلما يسمح بوضع حد لنسيان مسألة الوجود المميِّز للميتافيزيقا منذ أفلاطون . فمن خلال الفن عموما والشعر خصوصاً يمكن للفكر استعادة تملكه لماهيته وتحرره من قبضة الميتافيزيقا . ونتيجة لتلك الوظيفة التي يسندانها إلى الفن ، بما هو المضاد الأساسي للميتافيزيقا ، جعل نتشه وهيدغر من الجمال الفني سواء أكان تراجيديا موسيقية أو قصيدة بديلا ممكنا عن الفلسفة والدين ، ولكن في الوقت الذي يعلن نتشه صراحة عن ذلك البديل فإن << هيدغر قد فضل تركه للفهم >>[1]. هذه المبادرة ، التي تجعل من الفن بديلا عن الفلسفة ، وضعتهما أمام خيار مُحَدِدْ للرومانسية الممجَّدة للفن التي يتقاسمانها هنا : ألا وهو اختيار الفن على الميتافيزيقا. غير أن هذا الاتفاق في المنظور الجمالي بين نتشه وهيدغر لا يعني بالضرورة تطابق وجهات نظرهما الفلسفية. ففي قراءته لتاريخ الميتافيزيقا الغربية ، التي يعتقد أن تاريخ الجمالية بما في ذلك جمالية نتشه قد بدأ معها، يؤكد هيدغر أن نتشه قد ظل أسير كل ما كان ينتقده بشدة . وبالتالي إذا كان تصوره لمسألة الفن والحقيقة قد سمح له بقلب الأفلاطونية فإن قلبها البسيط لا يعني

(1) Mar Sherringham : **Introduction à L'histoire de L'esthétique**. op.cité.P.240.

الإفلات النهائي من الميتافيزيقا طالما أن صورة القلب تتضمن الاحتفاظ بالبنية التي سمحت ، في صيغتها الميتافيزيقية ، بعملية التجاوز ذاتها . لهذا يعمق هيدغر ملاحظاته حول نتشه مؤكداً أن فكره قد تموضع في صلب المشروع الميتافيزيقي الغربي الذي حاول هيدغر ذاته تجاوزه . ومن هنا اعتقد أنه وُفِقَ حيث فشل نتشه عندما استبدل قلب الميتافيزيقا بهدمها الخاص .عندما نُقيِّم هدمه لتاريخ الميتافيزيقا عبر كل مظاهرها وفتراتها على ضوء الامتياز الذي منحه للفن بوصفه نشاطا ملائما لتجاوز الميتافيزيقا وإجلاء حقيقة الوجود التي حجبتها هذه الأخيرة ، فإن التحقق من مدى رومانسية الفكر الجمالي الهيدغيري يقودنا لا محالة إلى ضرورة التأكد من خصوصية تأويله الرومانسي لمسألة الفن والحقيقة خاصة وأن موقفه الفلسفي المضاد للرومانسية قد دفع بالبعض من مؤرخي الجمالية الفلسفية إلى وضع فكره خارج أفق الرومانسية بل وفي تناقض معها . فهل ينبغي عندها أن نصف فكره الجمالي بالرومانسي هذا في الوقت الذي يقدم ذاته كناقد للعيوب التي وقع فيها من سبقه من الفلاسفة الرومانسيين. وهل يعني سعيه إلى عدم ربطه بالرومانسية ، التي عمل على تفكيكها ، أن المصالحة التي أقامتها فلسفته بين مفاهيم الفن والجمال والحقيقة ليست إلا تعبيرا عن رغبته في حل إشكاليات أنطولوجية يوظف الفن ذاته من أجل تجاوزها ، وعندها يكون الإعلاء من قيمة الفن وتمثله بما هو إرساء للحقيقة مجرد خطوة يهدف من ورائها هيدغر إلى ابتكار بديل ناجع للكشف عن ما هو أساسي في فلسفته إي إظهار حقيقة الوجود التي عملت الميتافيزيقا على حجبها .

تقتضي الإجابة على هذه التساؤلات أن نَذْكُرَ مجموعة من الحجج التي يمكن أن نعتبر على أساسها فكره الجمالي قريبا وبعيدا من الرومانسية في الآن نفسه. فهو بعيد من الرومانسية لسببين أساسيين : يتمثل السبب الأول في أن الرومانسية << تفترض لأساسها ميتافيزيقا للذات >>[1] في حين أن هيدغر قد أفصح بوضوح عن رغبته في القطيعة تماماً مع هذه المؤسسة . أما السبب الثاني فيتعلق بكون هيدغر قد وضع فكره في تعارض مع الرومانسية بوصفها ذلك التقليد المنبثق ، بصفة مباشرة أو غير

(1) Philippe Lacoue-Labarte : **La Fiction du politique**.op.cité.p.89.

مباشرة ، من المثالية الألمانية التي ذهب إلى أنها تشكل مرحلة حاسمة من تاريخ نسيان الوجود والاختلاف الأنطولوجي بين الوجود والموجود . وهذا ما يعني من وجهة نظره ضرورة القطيعة معها للاتجاه نحو فكر الوجود.

ثم إنه يأخذ بجدية الأطروحة اهيغلية المتعلقة بموت الفن وانتماءه إلى الماضي. و أخيراً فإنه يتواجد بمعزل عن أشكال العلاقة الرومانسية مع القديم بوصفها إستراتيجيات التغيير الديالكتيكي والنهضة والإبداع الذاتي ، وهي استراتيجيات يضع محلها التكرار الهولدرليني لما لم يحدث بعد ، بمعنى اختراع إغريق لم توجد قط.

ومن جهة أخرى يُعَدُّ هيدغر قريبا من الرومانسية إن لم يكن رومانسيا متميِّزاً . فبغض النظر عن كونه يوكل إلى الفن نفس الوظيفة التي عزاها إليه الفلاسفة الرومانسيون فإن الاهتمام الذي أبداه بخصوص الحجة اهيغلية المتعلقة بموت الفن ، تلك الحجة المعبَّرة عن العملية التي يتم من خلالها إعلاء الفن إلى مستوى النشاط الكاشف عن ماهية المطلق ، يُظْهِرُ إلى أيِّ حد لازال هيدغر قريبا من البراديغم الرومانسي . وفي الأخير فإن الصيغة اهولدرلينية لاختراع يونانٍ أصلية لا تتناقض مع الرغبة الرومانسية في ابتداء مطلق .

واستنادا إلى كل هذه المعطيات النظرية القريبة من خصوصيات الرومانسية وتوجهاتها الفكرية والجمالية يمكننا القول أيضا أن الخطاب اهيدغيري حول الفن قد جمع العديد من الحجج الأساسية للتقليد الألماني الطويل المعروف بالرومانسية .

إننا نجد في خطابه استبدال العلم بالفكر الشعري (هولدرلين) من أجل تحقيق مشروع إعادة تأسيس ألمانيا ، التأكيد على الدور الأسطوري الذي ينبغي أن يلعبه الفن لكي يتسنى لشعب أن يحتل مكانته في التاريخ ، وأخيراً نجد لديه الطابع الديني للفن العظيم المُعْلِنُ عن« الإله القادم». إضافة إلى ذلك فإن هيدغر يُقِيمُ ، فيما يتعلق بماهية الأثر الفني ، العلاقة الحميمة التي تصل الفن بالحقيقة : << ففي الأثر تعتمل { كما يقول } الحقيقة وليس فحسب شيء ما حقيقي >>[1]. وبعد ذلك بقليل

(1) Martin Heidegger : Origine de L'œuvre d'art. in **Chemins**.op.cité.P.43.

يؤكد أيضا أن << الجمال ـ { الفني } ـ هو نمط إقامة للحقيقة بوصفها تفتح >>[1] . و يدل ذلك على أن الحقيقة لا تَحْدُثْ فقط على نمط الأثر الفني بل إن هذا الأخير يمتلك أيضا الامتياز النادر لإظهار حقيقة الموجود . بذلك لا يعمل هيدغر إلا على تكرار الأطروحة المشتركة لكل الفلسفة الألمانية ، منذ شيلينغ وهيغل ، والتي تحدد بالضبط رومانسية الحداثة .

وبصفة عامة بإمكاننا القول أن مساهمة فلاسفة الجماليات الرومانسية لا تقتصر على مصالحتهم المُمَيَّزَةْ بين مفاهيم الفن والجمال والحقيقة ، ولا في تمجيدهم للفن وإرادة تقديسهSacralisation de L'art كما هو الحال مع شيلينغ أودنيوته (Sécularisation de L'art) كما هو الحال مع نتشه ، وإنما تتجاوز مساهمتهم ذلك لترقى إلى مستوى الحضور الملحوظ لبعض أفكارهم الجمالية الأساسية في الفن الحديث وفي الفكر الجمالي المعاصر . فعلى الرغم مثلا من الأهمية التي يعطيها تأويل جان فرانسوا ليوتارد[2] للفن الحديث والمعاصر فإن نظريته حول الجليل لم تتمكن من القطيعة النهائية مع الجماليات الرومانسية التي حاولت تفاديها : فعندما رأى أن الوجود ينعطي بواسطة انسحابه ذاته عبر جليل الفن فإن هذا الرأي يذكرنا على الأقل بالبعد الرومانسي في جمالية هيدغر إن لم نقل الرومانسية الفلسفية بأكملها. ومن هنا فإن محاولته قد أعادت إنتاج البنية الرومانسية لتحديد القيمة الحقيقية للفن ولو أنها قد منحته مضمونا كانطيا . وكذلك الأمر بالنسبة إلى الفيلسوف الجمالي المعاصر آدرنو T.W.Adorno. فقد انتهى هذا الفيلسوف ، المعروف بثراء تحليلاته لبعض الآثار و خاصة الموسيقية ، إلى صيغة مُعَدَّةْ من الانتقائية الديالكتيكية ليكتفي بأن يثير ديالكتيكيا التناقضات المفاهيمية الكبرى الموروثة عن البراديغمين النقدي والرومانسي . وأساسا فإنه قد احتفظ من البراديغم النقدي بمفهومه المتعلق باستقلال الأثر الفني مما سمح له بأن يعتبر الإنجازات الفنية في إطارها الخاص وأن يستعمل معايير صورية نوعية. أما من البراديغم الجمالي الرومانسي فقد احتفظ

---

(1) ibid.,P.43.

(2)Voir . Marc Sherringham : **Introduction à L' histoire de L' esthéique**. op.cité.p.282.

آدرنو بالوظيفة الموكلة إلى الفن بوصفه انكشافا للحقيقة ولو أنه قد اعتبر هذه الحقيقة ، بطريقة مادية ، وبما هي تعبير عن صراعات اجتماعية وعن الألم الذي يسببه ظلم الحالة الاجتماعية التاريخية . إلا أن حضور الرومانسية الفلسفية في الفكر الجمالي الحديث والمعاصر قد أخذ أيضا عدة صيغ عَمَلَ بعضها على توضيح حدودها[1] بينما أحال البعض الآخر منها إلى خروج الجماليات المعاصرة عنها وتخليها عن تأويلاتها الميتافيزيقية للفن. فعلى سبيل المثال يمكننا القول أن الفكر الجمالي النتشوي قد بقى على عتبة الفن الحديث بحيث ظلت نظريته الجمالية << في حدود ذوق كلاسيكي تحت تأثير الماضي اليوناني واللاتيني {مع} عدم إبصاره لقطيعة الفن الحديث داخل عالم { أصبح} يرزح تحت وطأة التناقضات بين التقدم والنكوص وبين التجديد والتقليد>>[2] ومن جهة أخرى فإن رسم حدود الرومانسية وتحرر الجماليات المعاصرة من أفق تصوراتها الميتافيزيقية للفن أصبح أمرا شائعا في المنظور المعاصر للفن . فقد أصبح هذا النشاط يستجيب ، سواء من حيث إنجازه أو تقبله ، لغايات متعددة تَمَثَّلَ بعضها في التسلية ، البحث عن المتعة ، الشهرة الذاتية وبطبيعة الحال الفائدة والمردودية[3] ، وهذه كلها غايات تتعارض كليا مع المهمة الأساسية التي اعتقد الرومانسيون أن وظيفة الفن تكمن في إنجازها: ألا وهي إجلاء الحقيقة .

---

(١) أنظر حول ذلك : توفيق الشريف .المنعرج الأستطيقي للفلسفة . المجلة التونسية للدراسات الفلسفية.السنة السادسة عشر .العدد.٢٨ , ٢٩ , ٢٠٠١.ص.٧.

(٢) نفس المرجع السابق .ص،٧.

(3) Marc Jimenez : **Qu' est - ce que L' esthétique ?**.op.cité.p.155.

obeikandl.com

المصادر والمراجع

obeikandl.com

obeikandl.com

البيبليوغرافيـا

المصـــادر باللغة الفرنسية

Ouvrages de Hegel :

Hegel , **Esthétique**: Tome I et II. Traduction de Charles Bénard , Commentaires et Notes par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, Librairie Générale Française, 1997.

Hegel , **Leçons sur L'Histoire de la Philosophie** , Tome I, Traduction de L'allemand par Jean. Gibelin , Editions Gallimard ,1954..

Hegel :**La Phénoménologie de L' esprit,** Présentation, Traduction et Notes, par Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean La barrière, Editions Gallimard , 1993.

Hegel , **Esthétique , L' art Romantique** ,Tome II , Editions Aubier ,1964.

Hegel:**Esthétique , Idée du Beau** .Editions Aubier.1964.

Ouvrages de Heidegger:

Martin Heidegger, **Chemins Qui ne mènent nulle Part** ,Traduit de L'allemand par Wolfgang Brokmeier , Editons Gallimard ,1961.

Martin Heidegger, **L'Etre et le Temps** , Traduction de L'allemand par Rudolf Boehm et Alphonse De Waelhens , Editions Gallimard , 1964.

Martin Heidegger, **Introduction à la Métaphysique ,** Introduction et Traduction de L'allemand par Gilbert Kahn , Editions Gallimard , 1967

Heidegger : **Essais et Conférences** .Traduit de L' allemand par André Préau Edition Gallimard 1958.

Martin Heidegger : **Le Principe de Raison ,**Traduit de L'allemand par André Préau , Editions Gallimard , 1962.

Martin Heidegger :**Qu'appelle-t-on Penser** ? Traduit de L'allemand par Aloys Becker et Gérard Granèl . P.U. F. 1967.

Ouvrages de Nietzsche:

Nietzsche , **La Volonté de Puissance ,** Traduction D'Henri Albert , Librairie Générale Française 1991.

Nietzsche , **La Naissance de La Tragédie** : œuvres Philosophiques Complètes , Fragments Posthumes Automne 1869-Printemps 1872 , Editions Gallimard , 1977.

Nietzsche , **Aurore ,** Traduction de L'allemand par Julien Hervier , Editions Gallimard , 1970.

Nietzsche, **Par-Delà le Bien et le Mal ,** Traduit de L'allemand par B.Geneviève , Edition Aubier Montaigne , 1951.

Nietzsche , **La Généalogie de la Morale** , Edition Gallimard ,1971.

Nietzsche , **La Naissance de la Philosophie à L'époque de la Tragédie grecque** , Traduction de L'allemand par Bianquis Geneviève , Edition Gallimard , 1938.

Nietzsche, **Le Livre du Philosophe**, Notes et Traduction par Angele .K.Marietti , Aubier ,1967.

Nietzsche , **Le Crépuscule des idoles** , Edition Gallimard , 1974.

Nietzsche , **Ecce- Homo ,** Traduit de L'allemand par Alexandre Vialatte. Edition Gallimard . 1942.

Nietzsche :**Le Gai Savoir** .Traduit de L'allemand par Henri Albèrt . 16 Editions.

Nietzsche :**Le Livre du Philosophe,** Traduction et Notes par Angèl .k. Marietti ,Edition Aubier ,1951.

Nietzsche :**Humain Trop Humain ,** Traduit de L'allemand par Maurice. de. Gandillac , Edition Gallimard , 1971.

openkandil.com

Nietzsche :**La Naissance de la Philosophie à L'époque tragique des grecs** , Traduit de L'allemand par .Bianquis Geneviève .Edition Gallimard ,1938.

Ouvrages de Schelling:

Schelling , **Philosophie de L'art** ,Traduit de L'allemand par Caroline Sulzer et Alain Pernet , Présentations et Notes par Caroline Sulzer , Editions Jerôme Millon , 1999.

Schelling **: Philosophie de la Mythologie** , Traduction par Alain Pernet , Editions Jerôme Millon , Paris , 1994.

Schelling **: Lettres Sur le Dogmatisme et le Criticisme** , Traduit de L'allemand par S. Jankelevitch , Editions Montaigne , Paris , 1950.

Schelling **, Système de L'idéalisme Transcendantal ,** Traduit de L'allemand par S.Jankélévitch , Editions Aubier , Paris , 1946.

Schelling ou G.W.F. Hegel **: De la Relation entre La Philosophie de la Nature et la Philosophie en général** , Présentation et Traduit de L'allemand par Bernard Gilson , Librairie Philosophique J.Vrin Paris , 1986.

Schelling : **Contribution à L' histoire de la Philosophie Moderne** (Leçons de Munich) , Introduction , Traduit de L'allemand par Jean François Marquet , Presses Universitaires de France , 1983.

Schelling , **Textes Esthétiques** , Présentation Xavier Tilliètte , Editions Klincksieck , Paris , 1978 pour la Traduction Française .

Schelling :**Idées Pour une Philosophie de la Nature** (Extraits) , Traduction et Commentaire de Maurice Elie_ Edition Ellipses Marketing , Paris , 2000.

Schelling , **Introduction à la Première Esquisse d'un Système de Philosophie de la Nature** , Traduction de L' allemand par Jankélévitch , Editions Aubier , Paris ,1946.

Ouvrages de Schopenhauer:

Schopenhauer , **Le Monde Comme Volonté et Comme Représentation** , Tome I ,Traduit de L' allemand par de A.Burdeau . Presses Universitaires de France.1966

Schopenhauer :**Esthétique et Métaphysique .** Traduit de L' allemand Par Auguste Dietrich Introduction et Notes par Angèle Kremer-Marietti , Edition Libraire Générale Française ,1999.

Schopenhauer : **Le Vouloir Vivre .L'art et la Sagesse**, Textes Choisis par Andrē Dièz Presses Universitaires de France ,1963.

obeikandl.com

المراجـــع باللغة الفرنسية

Allemann .Beda : **Hölderlin et Heidegger**, Traduction de l'allemand par François Fédier P.U.F,1989.

Adorno Theodor , **Théorie Esthétique** . Traduction de Marc Jiménez . Edition . Klinkseick . 1974.

Aristote , **La Poétique** , Traduction du Grec par Roselyne Dupont – Roc et Jean Lallot , Editions du Seuil , Paris , 1980.

Benjamin Walter , **Le Concept de Critique Esthétique dans le Romantisme Allemand,** Traduction de L'allemand par Philippe Lacoue – Labarthe et Anne – Marrie Lang , Editions Flammarion, 1986.

Bouveresse Jacques , Gilles Deleuze,Gérard Granèl , **Le xxe Siècle , Histoire de la Philosophie** Tome Viii , Hachettes littératures Pour Cette Edition, 2000.

Boutot Alain :**Heidegger** ,Que Sais-je? Presses Universitaires de France , 1989.

Baron J.L.Vieillard , **Hegel et L'idéalisme allemand** ,Librairie philosophique J.Vrin .Paris , 1999.

Boutot Alain : **La Pensé allemande moderne**, Collection Que sais -je ? Presses Universitaires de France , 1995 .

Bourgois Bernard , **Le Vocabulaire de Hegel** , Edition Ellipses. Marketing ., 2000.

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

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

Bouveresse Jacques : **Le Vocabulaire de Heidegger,** Editions Ellipses _ Marketing , 2000.

Boutot Alain : **Heidegger** ? . P U . F . 1989 .

Boutot Alain : **La philosophie allemande moderne**. P .U. F. 1995.

Bodei Remo :**La Philosophie au xxe Siècle ,** Edition Flammarion , Paris .1999.

Château Dominique. **la Philosophie de L'art Fondations et Fondements** , Editions L'harmattan . 2000.

Châtelet François , **La Philosophie et L' histoire de 1780 à 1880 ,** Hachette Littératures Pour Cette Editions , Paris , 2000.

Du Bois Christian: **Heidegger Introduction à une Lecture** .Editions du Seuil ,Septembre.2000.

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

David Pascal : **Schelling de L'absolu à L' Histoire** , Presses Universitaires de France , Paris . 998.

DeWaelhens Alphonse , **la Philosophie de Martin Heidegger**, Editio Louvains , 1955.

Danto Arthur :**L'assujettissement Philosophique de L'art** . Editions d Seuil , 1993.

Derrida Jacques: **L' Ecriture et la Différence** , Paris , Editions du Seuil 1967 .

Fabbri Veronique: **Esthétique de Hegel** .Edition L'Harmattan .1997.

Gadamer . H.G. **L'art de Comprendre , Ecrits 2 .Herméneutique et Champs de L'expérience Humaine** .Editions Aubier , 1991.

Gillet Marie – Christine Challiol: **Schelling** , Que Sais-Je? P.U.F. Paris .1996.

Granier Jean: **Nietzsche: Vie et Vérité** .Textes Choisis . Edition P.U.F.1971.

Heidegger Martin , **Nietzsche** ,Tome I , Traduit de L'allemand par Pierre Klossowski ,Editions Gallimard , 1971.

Haar Michel :**Nietzsche et la Philosophie ,** Edition Gallimard .1993.

Ipperciel Donald , **Herméneutique . Esthétique . Philosophie Pratique** . Dialogue avec Hans. Georges Gadamar , Traduction de L' allemand par Donald Ipperciel , Editions Fides , 1998.

Jimenez Marc , **Adorno et La Modernité . Vers une esthétique négative** .Edition Klincksieck , 1986.

Jimenez Marc ,**Qu'est - ce que L'Esthétique** ? Editions Gallimard , Paris ,1997.

Kant Emmanuel ,**Critique du Jugement** , Traduction de L'allemand Par J.Gibelin , Librairie Philosophique J.Vrin , Paris .1951.

Kessler Mathieu , **Nietzsche ou le Dépassement Esthétique de la Métaphysique**, P.UF.1999.

Lacoue - Labarthe Philippe , **La Fiction du Politique , Heidegger , L'art et La Politique** .Christian Bourgois Editeur . 1987 , 1998.

Lacoue -Labarthe Philippe , **La Politique du Poème** , Edition Gallilé , Paris , 2002.

Lacoste Jean , **La Philosophie de L'art**. Que Sais-Je ? Presses Universitaires de France ,1988.

Lièbèrt Georges : **Nietzsche et La Musique** . PU.F , Paris ,1995.

Malraux . André : **Le Musé Imaginaire** . Edition Gallimard , 1965.

Patocka Jean , **L' art et Le Temps** , Paris , 1990.

.P.Assoun . L. : **Freud et Nietzsche**. Presses Universitaires de France , 1980.

Quilliot Roland , **Philosophie de L'art** , Editions Ellipses-Marketing ,1998.

Sherringham Marc , **Introduction à L'Histoire de L'Esthétique** , Editions Payot . 1992.

Sans Edouard : **Schopenhauer**. Que Sais- Je? Presses Universitaires de France , 1993.

Suffrin Piérre Hébèr :**Le Zarathoustra de Nietzsche** . Presses Universitaires de France ,1988.

Steiner Georges: **Martin Heidegger** , Traduction de L'allemand par Denis De Caporona ,Editions Albin Michel ,1978.

Vaysse Jean – Marie , **Le Vocabulaire de Heidegger,** Editions Ellipses-Markiting , 2000.

Vergely Bertrand **, les Philosophes Modernes** , Editions Millon ,1997.

Vernaux Roger , **Histoire de la Philosophie Moderne** , Editions Blauchesne et Ses Fils ,1963.

Vianu Tudor , **L'esthétique** , Traduit du Romain par Veaceslav Grossu , Edition L'harmattan , Paris 2000.

Vetö Miklos et Alexandra Roux , **Schelling et L' Elan du Système de L'idéalisme Transcendantal** , Edtion L'harmattan , 2001.

المراجـــع العربيـــة :

توفيق الشريف ، فلسفة الفن ، دار سيباد للنشر – تونس ١٩٩٥ .

جان ماري شيفر ، الفن في العصر الحديث – الأستطيقا وفلسفة الفن من القرن ١٨م وحتى يومنا هذا ، ترجمة الدكتورة فاطمة الجيوشي ، منشورات وزارة الثقافة بالجمهورية العربية السورية ، دمشق ، ١٩٩٦ .

بيير . ف . زيما : التفكيكية دراسة نقدية ، تعريب أسامة الحاج ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت. لبنـان ،الطبعة الأولى ، ١٩٩٦.

المجلات (Les Revues) :

Dufour Eric :Métaphysique de la Musique dans le Monde Comme Volonté et Comme Représentation et dans la Naissance de la Tragédie . in : **Les Etudes Philosophiques**.№.4.1997.

Malter Rudolf : Le Transcendantalisme de Schopenhauer , in :**Les Etudes Philosophiques** №2 1999.

Marcèl Odile :Nietzsche et Le Silence De La Raison .in **Revue de La France et de L' Etranger**. №.1,1978.

Veysse Jean – Marie : Imagination et œuvre d'art Chez Heidegger , in **Revue Tunisiennes des Etudes Philosophiques** № 5 .1985.

Dictionnaire: **Les Notions de Philosophie** Tomme II, Presses Universitaires de France, 1990.

توفيق الشريف ، المنعرج الأستطيقي للفلسفة ، المجلة التونسية للدراسات الفلسفية ، السنة السادسة عشر ، عدد ٢٨/ ٢٩ ، ٢٠٠١.