مدخل إلى الفلسفة الجمالية

أ.د. إبراهيم تاكات [1]

[1] أستاذ الأدب الحديث بجامعة أم القرى، مكة المكرمة، السعودية bradar58@gmail.com

الاستلام	٢٠١٦/٥/١٩	المراجعة	٢٠١٦/٧/٢٠	النشر	٢٠١٦/٨/٣٠

الملخص

النص مأخوذ من مدخل كتاب "مدخل إلى الفلسفة الجمالية" لمؤلفه مارك خيمينز، وصدر سنة 1992. وفيه استعراض لثلاث أطروحات أو روايات في الفلسفة الجمالية كتبها كبار أعلام الفلسفة الحديثة في أوربنا: هيجل وهايدجر وكاسيرر. وسيجد القارئ عرضا نقديا لتلك الأطروحات لتاريخ الفلسفة الجمالية. يلحظ المؤلف أن هؤلاء الفلاسفة اعتمدوا في التأليف على نوع كتابي هو "الخطوط العريضة"، وهو النوع الذي يقف فيه كل مؤلف عند ما يعتبره المعالم الكبرى في تاريخ الفلسفة الجمالية.

وهذا النوع من التأليف يسمح لصاحبه بأن يسلط الضوء على ما يتوافق مع رؤية الفيلسوف، وأن يهمل ما لا يتوافق معه. يلحظ المؤلف أن الفلاسفة الثلاثة يتفاوتون في تقييم "اللحظة اليونانية"، هيجل وكاسيرر يشيدان بها، وهيجل يهملها تماما. يلحظ المؤلف كذلك إجماع هؤلاء الفلاسفة على إهمال الجمالية المسيحية، وما يترتب على ذلك داخل كل نسق من هذه الأنساق الفلسفية. هذه هي أهم الملاحظات النقدية، وهي تشير إلى نمط مستقر في الثقافة الغربية وهو الطابع النقدي للفكر، والمتابعة المستمرة لحركة الإبداع. نحاول هنا أن نؤسس لمشروعية البديل وهو كتابة تاريخ، وليس مجرد "خطوط عريضة". ولإنجاز هذا البديل نتبنى مفهوم "النموذج الإرشادي" أو البارادايم.

الكلمات المفاتيح: الفلسفة الجمالية، النقد، البارادايم

@ 2016 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.

Entrance to the aesthetic philosophy

Prof. Ibrahim Takat[1]

[1] Professor of modern literature at the University of Umm Al Qura, Mecca, Saudi Arabia
bradar58@gmail.com

Received	19/5/2016	Revised	20/7/2016	Published	30/8/2016

Synopsis

The text is taken from the French book " Introduction a la philosophie esthetique: Introduction to the aesthetic philosophy" by the author Marc Kheninez, it was issued in 1992. The Author discusses three topics in aesthetic philosophy by philosophers: Hegel, Hideger, and Cassirer. The author notes that these philosophers relied on written type that is the "outline", a genre in which each author standing at what he sees as the major milestones in the history of aesthetic philosophy. This type of composition allows its outher to shed light on what is compatible with the vision of the philosopher, and neglects what is not compatible with him. The author notes that the three philosophers vary in their evaluation of "Greek moment", Hegel and Cassirer praise it, and Hegel neglected altogether. The author observed as well as the consensus of those philosophers to neglect Christian aesthetic, and the consequent system within each of these philosophical system. This is the most important critical notes, which indicate a stable pattern in Western culture, a critical nature of thought, the continuing movement of creativity and follow-up. Here we are trying to establish the legality of the alternative of writing the history, not just a "guideline." To accomplish this alternative, adopt the concept of "paradigm".

Keyword: aesthetic philosophy, criticism, paradigm.

@ 2016 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.

مدخل

على مدار التاريخ،عديدة هي الخطابات التي استلهمت الفن والجمال. فمنذ العهد اليوناني القديم ثم الروماني وحتى القرن السابع عشر الميلادي، كانت قواعد فن الشعر، وأيضا قواعد فن الموسيقى أو الهندسة موضوع عدة "بيانات" معيارية ذات هدف تربوي. ضمن هذا النوع يندرج هوراس أو بوالو، بالنسبة للشعر ، وكذلك فيتروف Vitruve بالنسبة للهندسة. وقد نشر فاساريVassari سنة 1950 النشرة الأولى ل"سير أفضل المهندسين،رسامي إيطاليا ونحاتيها منذ سيمابو Cimabue حتى وقتنا الراهن . وفيه استعرض إنجازات هؤلاء الأبطال الجدد المحدثين الذين صاروا كبار فناني "النهضة".

وفي القرن الثامن عشر طور هواة الفن، في سبيل تنوير ذوق المعاصرين وتوجيهه، "نقد العارفين". ويشكل شافتسبوريSchafftsburyوديدروDiderot أمثلة بارزة في هذا السياق.

مع القرن التاسع عشر الرومنتيكي، سيتزايد باطراد سعي الفنانين أنفسهم إلى توضيح المعانى والمقاصد التي يرونها لأعمالهم خاصة وللفن عامة، وذلك عبر نصوص نظرية. ذلك هو حال فاجنرVagner أو بودلير، أو مالارميه، أو سيزانCezane .

واليوم لا زال تاريخ الفن، الذي بلغ نضجه بعد أعمال بانوفسكي Panofsky ومدرسته، يواصل تطبيق مقاربته الإيقونية Iconologiqueالموضوعية والعالمة، في دراسة الأعمال الفنية للبشرية.

ومن موقع الإرادة المشتركة في إقامة المسافة العلمية تقترح علوم الاجتماع والنفس أو السيميائيات كشفا عن الفن وعن الانفعالات الجمالية، اعتمادا على مصادرها المنهجية والمفاهيمية الخاصة بها. فقد اعتمدت، على التوالي، الإيديولوجية أو الطبقة الاجتماعية أوالتسامي sublimation أو النماذج المثالية أو العلامة أو الرمز من أجل كشف غموض الفن.

ويشترك هؤلاء جميعا، مقعدين أو منافحين، نقادا أو فنانين، مؤرخين للفن أو باحثين علميين، في البحث بطريقة أو بأخرى عن قول حقيقة الفن، وطبيعة الجمال.

كما أنهم خلال عملهم واجهوا أو استعملوا أو قاوموا ضرورات ومبادئ التفكير الفسفي. وبشكل صريح أو ضمني لا يستطيع أي خطاب نظري عن الفن والجمال الفكاك من مواجهة الأطروحات الفلسفية، إلا أن يريد تجاهل فرضياته الضمنية الخاصة به، أو أن يحكم على ذاته باللامعنى.وذلك أن الفلسفة منذ أفلاطون حتى هايدجر حافظت باستمرار على علاقة خاصة مع الاستطيقا، وكأن البحث في جوهر الحقيقة يقود حتما إلى الاقتراب من تعريف الجمال والفن.

بيد أنه ناذرا ما قامت محاولات منهجية تكشف عن تاريخ الفلسفة الجمالية.ونذكر منها ثلاث محاولات:

الأولى هي عمل هيجل مع بداية القرن التاسع عشر، والثانية لمارتن هايدجر في العقد الثالث من القرن العشرين، والثالثة والأخيرة هي لإرنست كاسيرر اللاجئ إلى الولايات المتحدة خلال الحرب العالمية الثانية.

@ 2016 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.

هيجل و "دروس الاستطيقا"

كرس هيجل في "دروس الاستطيقا"، وكان قد قرأها لآخر مرة في موسم 1828 /1829، فصلين لتاريخ الأفكار عن الفن والجمال. وعنوان الفصل الأول"نظريات الفن التجريبية" وعنوان الفصل الثاني:"الفن من زاوية نظر فلسفية".
ويتعلق الفصل الأول، كما يشير إلى ذلك عنوانه، بالنظريات التي لم تستطع أن تقدم بناء فلسفيا حقيقيا لموضوعها.

ويمكن رد تلك النظريات إلى "طريقتين يبدو أنهما تتعاقبان، كما تمنعاننا من التوصل إلى نتيجة إيجابية"

الطريقة الأولى لمعالجة الفن "تنطلق من الخاص ومما هو موجود، أي أنها تعتمد على معالجة الخصائص الموجودة في الأعمال الفنية، وذلك لاستخلاص بعض القواعد والفرضيات ذات الطابع العام. ويمثل هيكل لهذا النوع من النظريات ب"فن الشعر" لأرسطو، و"فن الشعر" لهوراس، و"ليان" لونجينLongin عن الجليل.

غير أن الوصفات التي تتضمنها تلك المؤلفات لا تصبح في نهاية الأمر صالحة لشيء."فتلك التحديدات ليست في غالب الأمر سوى تأملات تافهة، كما أن التعميم يجعلها غير صالحة لتطبيقات معينة، والحال أن هذه التطبيقات هي الأمر المهم"

وأما **الطريقة الثانية** في معالجة الفن ـ وهي نظرية صرف ـ ف"تتغيى تحديد الجمال كما هو، دون خروج عن حدوده، واستخلاص فكرته"

وتجد هذه الطريقة أصولها عند أفلاطون، بيد أنها تميل دائما إلى أن تتحول إلى ميتافيزيقا مجردة" عاجزة عن تقديم تحديدات دقيقة لمعنى الجمال الذي يشكل ، مع ذلك ، موضوعها الوحيد. وإذن فقد أخفق الانشغال الأرسطي بالواقعة المتميزة réalité particuliere كما أخفق الافتتان الأفلاطوني بالكوني المجرد في الارتقاء إلى المفهوم الفلسفي للجمال.

إن فلسفة الجمال، بالمعنى الصحيح، والمعروضة في الفصل الثاني من التاريخ الهيجلي للفلسفة النظرية، لن تظهر إلا مع كانط في نهاية القرن الثامن عشر. فكانط، كما كتب هيجل هو واضع المفهوم والبرنامج من حيث إنه "يرى الفن بمثابة مكان يجري فيه التوفيق بين الفكر المجرد القائم في ذاته، وبين الطبيعة في مظاهرها الخارجية مثلما في مظاهرها الداخلية العاطفية والنفسية".

وعلاوة على ذلك، فقد عين كانط وسيلة تحقيق ذلك التوفيق، وذلك بفضل مفهوم [الحرية اللامحدودة للوعي] la liberté infinie de la concience. ولم يبق أمام منظري الاستطيقا مثل جوته Goethe وشيلينج Schelling في المرحلة الأولى، ثم هيجل نفسه سوى" تصور الوحدة كما يمكن أن تتحقق بين الحرية والضرورة، وبين العام والخاص، وبين العقلي والمحسوس، وذلك بصورة أكثر شمولية وعمقا"

@ 2016 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.

يتضمن العرض الهيجيلي عددا من الخصائص الهامة. فهو بدءا، ينكر باسم التصور الفلسفي للجمال، على الفلسفة الجمالية أن يكون لها تاريخ حقيقي. فإذا كانت فكرة الجمال لم تظهر إلا مع كانط، ولم تأخذ مداها الكامل إلا مع هيجل، فالتفكير الفلسفي في الفن وفي الجمال سيجد نفسه متركزا بأكمله في الفترة المحدودة للمثالية الألمانية. وهذه اللحظة تواكب" يقظة الفلسفة بوجه عام، وعلم الفن بوجه خاص"

وتبعا لذلك، فما سبق كان نوما نظريا طويلا مليئا بالأحلام العقيمة من نوع أرسطي أو أفلاطوني، شغل المكان حتى مجئ كانط"

وفيما يشهد هيجل للفلسفة بحقها التام في التاريخ، بل وجعل من تاريخ المذاهب الفلسفية مسار الروح Esprit إلى بلوغ المعرفة المطلقة Savoir Absolu، فإنه لا يعترف للاستطيقا بنصيب من ذلك التاريخ إلا بما هو في حكم ما قبل التاريخ، وبدون أية دلالة روحية.

وبناء على ذلك يفترض أن الفلسفة وجدت حتى النهاية، تقريبا، وبدون استطيقا،جديرة بهذا الاسم. وتغدو الاستطيقا، بناء على ذلك الفرض، ابتكارا حديثا، حدث فجأة انطلاقا من القفزة الكانطية. ويغدو ظهورها،تبعا لذلك، علامة في آن واحد على يقظة الفلسفة، وعلى نهايتها التامة مع المعرفة المطلقة.

لهذا السبب بالذات، يتوجب على الاستطيقا مع جوهرها الفلسفي، التوصل إلى إدماج الجمال الفني داخل الفعالية الداخلية للمعرفة المطلقة، ألا وهي مؤالفة المحسوس العقلي .

فمن خلال تحديد المفهوم التأملي للفن، تلتقي الاستطيقا مع أعلى تعريف ممكن لجوهر الفلسفة ذاتها. ونستطيع، بالتالي، أن نفهم أكثر لماذا لم تظفر الفلسفة بمثل هذه المعرفة –أي الاستطيقا – حتى مرحلة وعي الروح التام بذاته، والذي يميز المعرفة المطلقة. فوجود الاستطيقا يعني تحديدا أن الفلسفة بلغت المعرفة المطلقة .

تلك هي الخصيصة التي تميز العرض الهيجيلي، فالاستطيقا ليست بدون تاريخ وحسب، بل إنها شاهدة على أن الفلسفة بأكملها قد أنهت دورتها التاريخية .

وأخيرا فإن الملمح المركزي الذي طبع مجمل تحليلات الاستطيقا الفلسفية لا جديد فيه البتة. فالتوفيق بين الكوني والخاص ، وبين المحسوس والعقلي، هو ذو مضمون، على الأقل، منطقي، ابستيمي، أو أخلاقي، وليس مجرد مضمون استطيقي صرف.

وبهذا المعنى، فالفلسفة الجمالية لم تفعل سوى أنها طابقت نهاية التاريخ الوحيد للروح مع نوع من الفن. فوظيفتها تقوم على اكتشاف الروح المطلق في تاريخ الفن.هذا وإن إتمام هيجل للاستطيقا ينزع عنها في الوقت ذاته أي مضمون خاص بها.

هايدجر وتاريخ الاستيطيقا

أما هايدجر فقد استعرض في القسم الأول من دروسه عن نيتشه ـ المعنونة ب"إرادة القوة باعتبارها فنا" المقدمة في سنوات 1940/1936 ـ ستة معالم أساسية مستخلصة من تاريخ الاستطيقا".

المعلم الأول هو وجود الفن اليوناني العظيم الذي كان يتم في "عصره الماجد" بعيدا عن أي تفكير فلسفي. إنه فن ما قبل ابتكار أفلاطون للميتافيزيقا.وعلى ذلك فاليونانيون قبل سقراط، لم يكونوا فقط أصحاب

@ 2016 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.

"تجربة حية"وحسب، بل كانوا قبل ذلك وفوق ذلك، من "الصفاء" في معرفتهم الأصيلة ما يجعلهم في غنى عن الحاجة إلى التنظير الجمالي.

والمعلم الثاني هو اكتشاف الاستطيقا، بالمعنى الدقيق، على يد أفلاطون وأرسطو. فالاستطيقا لا تحضر إلا " في اللحظة التي يقترب فيها الفن العظيم بله الفلسفة العظيمة المواكبة له ، [وتتبع الطريق ذاته]، من نهايتها"

فظهور الاستطيقا النظرية، حسب هايدجر، يطابق تحديدا بداية النهاية للفن العظيم، وكذا بداية النهاية للفلسفة العظيمة المواكبة لذلك الفن العظيم. فذلك الاكتشاف إذن، لا يمثل البتة تقدما، بل إنه علامة على انحطاط للفن ولفكر الفن. وعلاوة على ذلك فقد بت بصورة نهائية " المفاهيم الأساسية التي ستحدد في المستقبل دائرة كل تساؤل يتعلق بالفن"

وعدد هذه المفاهيم الأساسية للاستطيقا أربعة.

بادئ ذي بدء يظهر التمييز بين الصورة والمادة. ويرده هايدجر إلى نظرية المثل الأفلاطونية. وتشير موقَعة التمييز بين الصورة والمادة في المثال الأفلاطوني إلى أن بناء الاستطيقا متفرع عن الفصل الأفلاطوني بين الوجودêtre l وبين الكائن étant l. ويعني الكائن étant l عند هايدجر، في البداية، مجموع ما يوجد[الأشياء التي تكون العالم] ، وفي معنى أكثر دقة ، الإنسان بصفته متميزا عن باقي الأشياء الموجودة.

أما الوجود être l ، فيعني في تعريفه الميتافيزيقي، الجوهر المشترك لكل ما هو موجود ، وكذلك سبب وجوده أو مقوم وجوده. ويقتضي التصور الأفلاطوني للوجود أن جوهر الأشياء يحيل على هيأتها Aspect باعتبارها "تحديدا خارجيا وداخليا". والمثال يعني الكائن الذي يظهر بصفة متميزة، ومحددة بوضوح أمام الرؤية البصرية أو المحسوسة. و"الحال أن ما يحدد هو الشكل، وأن المحدود هو المادة". فالمثالية Idéalité الأفلاطونية تفرض إذن تصور الكائن باعتباره وحدة شكل ومادة.

ويأتي بعد الزوج الأول من المفاهيم زوج: تقنية/طبيعة الذي التبس معناه بعد تكييفه من لدن الفلسفة. فقد كانت كلمة "تقنية" tekhne تعني في الأصل قبل التأسيس الأفلاطوني للميتافيزيقا ، المعرفة بالدرجة الأولى ، أي معرفة الوجود الآن و"الذوبان الإنساني داخل الكائن Etant" وبعبارة أخرى، التفكير في الكون وفي علاقة الإنسان بالكون.

وقبل أفلاطون، صارت كلمة "تقنية" لا تعني عند أرسطو سوى نوع من المعرفة ضمن أنواع أخرى، قبل أن يتراجع معناها، في العصر الحديث إلى معنى "معرفة صنع شيء ما" Savoir faire باعتباره مجرد شكل للإنتاج.

أما مقولة فيزيقا Phusis فقد كانت تعني أولا الاسم الجوهري ل Etant ذاته، في شموليته". وعنى اليونانيون ب "طبيعة" Natureالمبدأ المشترك لكل ما يوجد في العالم. وسيفضي تناقض الدلالة الذي أصاب الكلمة خلال تاريخ الفلسفة إلى اختزال معنى الطبيعة إلى حال أدنى من معنى الوجود، ومفرغة من مادتها لصالح الذات أو الروح، ولو أننا اليوم لا نفكر في أي شيء أو بالكاد" حين نريد الإمساك فلسفيا بالمفهوم.

ويميل التأويل الهايدجري لهذه اللحظة الأخيرة إلى بيان أن التحديد المتافيزيقي لمقولات الشكل والمادة، والتقنية والطبيعة، قد جعل من الممكن تطوير نظرية جمالية على حساب إفقار عضال للمعنى الأصلي لتلك المفاهيم.

@ 2016 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.

المعلم الأساسي الثالث هو بزوغ الفلسفة الديكارتية للذاتية في مطلع العصورالحديثة. فمع ديكارت سيحدث انقلاب في المنظور، وهو ما يتحدد عادة مع ميلاد الفلسفة الحديثة للذات. وسيغدو الكوجيتو [أنا أفكر ،فأنا موجود] المنطلق الوحيد والمقدمة الأولى ، ومنه سيتم اكتشاف أساس الوجود والعالم وحقيقة العلم.. وعليه فكل شيء سينطلق من "نظام الأسباب" Ordre des raisons مع يقين الذات البشرية في نفسها.

إن ذوبان الوعي الذاتي ليس مشكلا استطيقيا ، في المقام الأول. فالأمر يتعلق بانقلاب في البنية المتافيزيقية للوجود. غير أن انعكاساته على تأمل الفن مباشرة.

فكل تحول في تأمل الوجود سرعان ما يؤدي إلى تحول مصاحب في نظرية الجمال والفن. فانطلاقا من اللحظة التي صار فيها الإنسان" المكان الذي تتقرر فيه طريقة تلقي الوجود"Etant وتحديده وبنائه"[12] ، وبعبارة أخرى، حين انفرض الإنسان مركزا ينتظم حوله الفكر والعمل في الوجود، فإن التفكير في الفن وفي الجمال تحول إلى الانحصار شيئا فشيئا في محور الحالة الشعورية للذات، وذوقها وحساسيتها.

والمعلم التاريخي الرابع هو إتمام الاستطيقا الفلسفية على يد هيجل في وقت غدا فيه "الفن العظيم" وكذا مهمته السامية،"شيئا من الماضي" وبصورة نهائية. وتتصل أهمية الجماليات الهيجيلية على وجه التحديد بما " تقر به وتعلنه من هذه النهاية للفن العظيم"

واللحظة الخامسة تتمثل في محاولة رتشارد فاجنر الجريئة إقامة " العمل الفني التام"مرة أخرى.غير أنه، وإن كان المقصد حسنا، ودالا من الناحية الفلسفية، فإن الإنجاز الذي لازمه النقص قد أكد من غير قصد الحكم الهيجيلي.

ويتصل إخفاق أوبرا فاجنر في إنهاض الفن العظيم، بتصور الفن وتقديره انطلاقا من الحالة الشعورية الصرف، وب"الهومجة"barbarisation المتنامية للحالة العاطفية ذاتها، والتي استحالت بفعل جيشانها إلى محض تفاعل العاطفة المتروكة إلى حالها"

وهذا هو السبب في أن إخفاق فاجنر هو علامة على الباب المسدود لجماليات الذات الحديثة والتي اختزلت الجمال فيما يؤثر على الحساسية الذاتية/ Sensibilite.

والمعلم السادس والأخير تشكله وضعية نيتشه.

من جهة، يتوقع الفيلسوف من الفن ردا مخلصا من العدمية، ولكنه في الوقت ذاته، يختزل العمل الفني إلى تمظهر ل" فيزيولوجيا الفنان" متمما بذلك منطق جماليات الشعور.

ههنا بالفعل، يتآكل التنازل الجمالي حتى آخر نتائجه. فالحالة العاطفية يتم إرجاعها إلى دواعي عصبية، وإلى أحوال جسدية"

يحتوي العرض الهايدجري على عدة إشارات مهمة لكل محاولة تسعى إلى كتابة تاريخ الفلسفة الجمالية. فهو يبرز في المقام الأول، الرابطة الوثيقة بين التأمل الفلسفي في الفن والجمال وبين تعريف الوجود والحقيقة. فالأس الحميمي للإستطيقا هو الأنطولوجيا، وهي بعبارة أرسطو علم "الوجود بما هو موجود" وهو [أي العلم] أيضا تحديد الجوهر الأصيل للحقيقة .

@ 2016 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.

ولهذا السبب فمبدأ تاريخ الاستطيقا هو تاريخ الأنطولوجيا، وكل تغير في تعريف الوجود يفضي إلى تغيير في تصور الجمال والفن. وبهذا المعنى، فليست علاقة الواقع بالفن هي التي تتحكم بالدرجة الأولى، في توجيه الاستطيقا الفلسفية، ولكن المتحكم هو علاقتها [أي الفلسفة الجمالية] بطريقة تصور الوجود، وتحديد الحقيقة. وبعبارة أكثر دقة، فالأنطولوجيا عند هايدجر توجه في آن مسار الاستطيقا، ومسار الفن.

وفي هذا الصدد، يقترح هايدجر، في دراسة عن "أصل العمل الفني"، تقسيما ثلاثيا لتاريخ الأنطولوجيا في الغرب. وهو تقسيم لا يشمل بشكل دقيق ما عرضه في "دروسه عن نيتشه". ويقابل اللحظة الأولى التعريف الأنموذج canonique للفلسفة اليونانية للوجود.ويقابل اللحظة الثانية التغيير الوسيطي للوجود "بمعنى ما خلق الله". أما الثالثة فتشير إلى تعريف الوجود "بما هو قابل للحساب، وقابل لأن يصير واضحا، مسيطرا عليه" وهو تعريف ظهر مع مطلع العصور الحديثة.

إن الفرق الرئيسي بين العرضين يتعلق بموقع الظاهرة المسيحية التي لا تظهر بتاتا في "دروس عن نيتشه" . ووجه المشكلة هو معرفة ما إذا كان هناك بالفعل تحويل عميق في الأنطولوجيا اليونانية على يد الأنطولوجيا المسيحية، مع ما يرادف ذلك من مرحلة جديدة في تاريخ الفن والاستطيقا.
ومع ذلك فالاختلاف يمكن أن يجد حلا إذا انتبهنا إلى أن "دروس عن نيتشه" توضح تارة علاقة الاستطيقا بالأنطولوجيا، وتارة علاقة الفن بالاستطيقا، بينما يركز "أصل العمل الفني" فقط على علاقة الأنطولوجيا بالفن.

ولربما تمثل الحل في أن تاريخ الأنطولوجيا قد أثار ضرورة فن مسيحي متميز بعمق عن الفن اليوناني، ولكن بدون استطيقا جديدة ومطابقة.

والدرس الثاني الذي نستطيع أن نستخلصه من الرواية الهايدجرية لمسار الاستطيقا هو تعارضها الدائم مع تاريخ الفن. بداية يتعلق الأمر فقط بتفاوت زمني. فالفن وفلسفة الفن لا يتوافقان في الزمن بتاتا. بوجه عام ، وتبعا للدرس الهيجيلي الذي يتفق معه هايدجر، تأتي الفلسفة دائما لاحقا، من أجل أن تقول حقيقة فن هجرته الحقيقة.

وينبئ هذا التفاوت الزمني عن أمر آخر، إذ يبدو وكأن فلسفة الفن لا تستطيع أن تشق طريقها إلا عند ضعف "الفن العظيم". فكل مرحلة من مراحل تقدم الاستطيقا تتطابق مع مرحلة انحطاط الفن، وذلك حتى لحظة الذروة الهيجيلية التي تعرض نهاية الفن العظيم بشراسة.

وقد أعاد هايدجر، بطريقته الخاصة، توجيه الصور الأفلاطونية عن الخصومة بين التاريخ والشعر. ودلالة هذه الخصومة تحيل هنا مرة أخرى ،على تاريخ الأنطولوجيا، وعلى التعتيم المنهجي على جوهر الحقيقة التي تصاحب تأسيس الميتافيزيقا.

على أنه يبرز مشكل آخر لا يذكره هايدجر مباشرة ألا وهو: هل قام "الفن المسيحي العظيم" من دون استطيقا، كما كان شأن "الفن الهيليني العظيم" في زمن المجد"؟ وهل كان يملك بدوره "صفاء معرفة أصيلة"؟ وهل كان لعلاقة الاستطيقا الحديثة بالفن المسيحي شبه ما لعلاقة الاستطيقا الأفلاطونية الأرسطية بالفن اليوناني العظيم، أي علاقة التعتيم وعدم التفهم.

ولا غرو، فالصعوبة تتعلق بموقع الفن المسيحي ذاته وبقيمته. وربما سيحين الوقت الذي سيغدو فيه أمرا لا مناص منه، فلسفيا، فهم جديد لهذا الفن، وذلك فيما وراء الصمت المتردد لهايدجر.

@ 2016 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.

ومهما يكن شأن وجود استطيقا مسيحية نوعية، فإن مبدأ التأويل الذي يستعمله هايدجر يحتفظ بكامل خصوبته، ويتيح، مع غيره، التخلص من الوضعية الهيجيلية التي تجعل بداية تاريخ الاستطيقا حصرا في القرن الثامن عشر الميلادي. وعليه فإن الاستطيقا، بالمعنى الحديث الذي اكتسبته مع اكتمالها على يد هيجل، هي فقط، واحدة من الأشكال التي عرفها التأمل الفلسفي للجمال والفن، باعتبار أن تاريخ الاستطيقا ـ إذا ما تابعنا هايدجر ـ قد بدأ مع تاريخ الفلسفة الغربية.

وتتعلق الخصيصة الثالثة للعرض الهايدجري بتقييم هذا التاريخ. ففي جميع الأحوال يؤول مسار كل فلسفة جمالية إلى الإخفاق. فهي تبقى عاجزة عن الإمساك بجوهر الفن العظيم، وعن التفكير في أصل العمل الفني.

وهي، لكونها أسيرة مفاهيمها الميتافيزيقية عن المادة والصورة، وعن التقنية والطبيعة، لا تتمكن من معرفة موضوعها المفضل بطريقة مناسبة. وعلاوة على ذلك فالتصور الاستطيقي للفن يغدو عائقا أمام ميلاد الفن العظيم، كما تشهد بذلك المحاولة الفاشلة لفاجنر.

وأخيرا، فإن وجود الاستطيقا ذاته هو شاهد على فقدان المعنى الأصلي للوجود الذي لا يمكن فصله بحال عن التأويل الميتافيزيقي للكائنEtant. إن الاتهام بدون جدوى.

ويتوجب البحث عن حقيقة الفن العظيم من أجل القطع مع الاستطيقا التي هي الوجه الآخر للميتافيزيقا.

وبمعنى ما، فهايدجر لم يفعل سوى قلب الوضعية الهيجيلية، مما يعني أيضا أنه لم ينفصل عنه [أي عن هيجل] حقيقة. فحقيقة الاستطيقا، كما رأينا عند هيجل، تعلن موت الفن العظيم، بينما الشأن عند هايدجر، هو أن الحقيقة المبتغاة من الفن العظيم تعني موت الاستطيقا.

إرنست كايسرر والاستطيقا الفلسفية.

في الفصل المخصص لبحث الفن من كتاب"مقالة في الإنسان"، والمنشور بالولايات المتحدة الأمريكية سنة 1944، عرض إرنست كايسرر المبادئ الكبرى التي ولدت، في نظره، الاستطيقا الفلسفية.
ويتيح المبدأ الأول مقابلة أنساق تبعية الفن مع الأنساق التي تعترف للفن باستقلالية حقيقية. فإلى غاية كانط، كانت جميع الأنساق تبحث عن مبدأ الفن داخل دائرة المعرفة النظرية، أو الحياة الأخلاقية".

وعلى العكس من ذلك، فإن كانط في "نقد ملكة الحكم" كان أول من وضح بطريقة واضحة ومقنعة استقلالية الفن. بيد أن الصراع الحقيقي الذي قسم الفلسفة الجمالية إلى "تيارين متعارضين، يحيل على التعارض بين الموضوعي والذاتي.

فالفلسفات التي تشدد على القطب الموضوعي تفكر في الفن انطلاقا من مقولة المحاكاة. وقد هيمنت منذ أرسطو حتى منتصف القرن الثامن عشر، واستمرت في لعب دور هام في القرن التاسع عشر، بدليل أن "تين" Taine دعمها ودافع عنها في كتابه "فلسفة الفن".

ومع ذلك، فما من نظرية من نظريات المحاكاة، وحتى الراديكالية منها، اختزلت الفن في إعادة إنتاج للحقيقة." فهي جميعها، تدين بنصيب ما في حدود معينة إلى إبداعية الفنان"

وبهذا المعنى فالتشديد على القطب الموضوعي لم يصل قط إلى غاية إزالة العنصر الذاتي.

@ 2016 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.

إن العنصر الذاتي سيغدو مهيمنا مع روسو:" الفن لذاته ليس وصفا للعالم المحسوس أو إعادة إنتاج له.. إنه فيض من العواطف ومن الانفعالات" وبذلك شهدنا ما يدعوه جوته Goethe "فن المزاج" caractère تعبيرا حاسما عن ذاتية الفنان، وإن كان مبدعا لأشكال موضوعية جديدة.

وبالمثل، فالتشديد ههنا على القطب الذاتي لا يؤدي إلى اختفاء الطابع الموضوعي للعمل الفني. وفي النهاية فالاتجاهات الميالة إلى إعطاء الأسبقية للموضوعي، ولمحاكاة الواقع، أو الذاتي والتعبير عن الحالة سيلتقيان عند مقولة"الشكل الجمالي" الكانطية. فهذه المقولة ذات طابع موضوعي مثلما هي شكل طبيعي، موجود على سطح الأشياء ذاته. أبرز كاسيرر هذا في عباراته:"

إن الموضوع الحقيقي للفن يجب البحث عنه في بعض العناصر البنيوية الأساسية في تجربتنا الحسية ذاتها: في الخطوط، وفي الرسم، وفي الأشكال الهندسية والموسيقية. فهذه العناصر كلية الحضور، إذا جاز القول. فهي عناصر خالية من كل غموض، وظاهرة وليست مخبوءة. إنها مرئية ومسموعة ومحسوسة. وبهذا المعنى لا يتردد جوته Goethe في القول بأن الفن لا يدعي كشف العمق المتافيزيقي للأشياء، بل إنه يكتفي بالبقاء على سطح الظواهر الطبيعية"

على أن الشكل الجمالي هو أيضا ذاتي. ويتعلق كلية بالنشاط الخلاق للفنان:" إن نظرة الفنان ليست نظرة محايدة تتلقى أثر الأشياء وتسجلها. إنها نظرة بانية تستطيع اكتشاف جمال الأشياء الطبيعية. إن معنى الجمال هو الإحساس بدينامية الأشكال، وهذا الشكل لا يمكن تناوله إلا بعمل دينامي مماثل، وهو عمل مماثل في ذواتنا".

ويعتبر كاسيرر التركيب الكانطي للذاتي والموضوعي الحل النهائي لجميع الصراعات التي مزقت الفلسفة، سواء في مجال الاستطيقا أو في الأخلاق أو المعرفة. فروايته لتاريخ الاستطيقا ـ كما نلاحظ هنا بشكل علني وإرادي ـ هي رواية كانطية، ليس فقط لأنه انتهى إلى حل كانطي، بل وكذلك، لأنه أعاد إنتاج خطاطة فلسفة التاريخ الكانطية بصفتها صراعا مستمرا بين اتجاهين متنافرين لا أمل في إيجاد سلام دائم بينهما إلا عن طريق واحد، وهو طريق الحل الكانطي.

ومع ذلك، فإن خطاطة كاسيرر تتشابه أيضا في بنيتها وفي مضمونها مع العرض الهيجلي.

فبإزاء زوج الخاص والكوني الذي بحثه هيجل، اكتفى كاسيرر في النهاية بمراكمة جدلية الذاتي والموضوعي الكانطية. ومن جهة أخرى، فإن كاسيرر، في تطابق مع هيجل مرة أخرى، يتصور هذا التاريخ إعادة صياغة للصراع الوحيد الذي موضوعه الأساسي ليس جماليا بشكل صرف. ويقر بأن هذا التاريخ قد توصل إلى الوعي بذاته مع ظهور الموقف الحديث.

ومن نافل القول أن نضيف أن كاسيرر ليس هيجليا إلا في الحدود التي يبقى فيها هيجل ضمن هذه الزاوية قريبا من كانط. وسيطبق بانوفسكي Panofsky، أحد مؤسسي التاريخ الحديث للفن، بوفاء درس كاسيرر، بما أنه يجعل بدوره من جدلية الذات والموضوع المحور الذي ينتظم حوله تعاقب النظريات الجمالية.

والآن ، وبمراجعة إجمالية لتلك العروض الثلاثة، فإن عددا من المشكلات يحتاج إلى تعليق.

بداية ، لاهيجل، ولا هايدجر ولا كاسيرر ادعى أنه قدم عن الفلسفة الجمالية تاريخا شاملا، أو نهائيا أو حتى مرضيا .

@ 2016 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.

ففي نظر هيجل أو كاسيرر، الكتابة في تاريخ الفلسفة الجمالية وفق نمط الخطوط العريضة Esquisse ، هو نوع كاف بما أن المضمون الحقيقي ليس سوى عرض حلولهم الخاصة لمشكل الفن والجمال. أما هايدجر فإنه، في المحصلة، لا يخرج عن الإطار السابق باعتبار أن تحديد تاريخ الاستطيقا يدل في الوقت ذاته على الكشف عن جوهر الميتافيزيقا التي تبقى هي المهمة الأكثر استعجالا.

فنمط الخطوط العريضة Esquisse يبدو نوعا لا مفر منه، بما أن الاستطيقا لا تنبئ إلا عن الاهتمام المركزي للفلسفة ـ التي لم يعد بوسعها ولا من واجبها مع ذلك ـ أن تعبر عن ذاتها عبر الاستطيقا.

إن نوع الخطوط العريضة Esquisse يدل على أن حقيقة الاستطيقا [أي التوفيق بين العام والخاص، وتركيب الموضوعي والذاتي] قد حجبت المعرفة الأصيلة بالوجود، التي تمثلها"التقنية"، ولا يمكن تصورها إلا خارج الاستطيقا.

غير أن نوع الخطوط العريضة يوفر أيضا للفلسفة سهولة معينة ،لأنه يتيح لها ألا تحتفظ إلا بما يطابق تماما المشروع الفكري ذاته، كما يتيح لها أن تغض الطرف عن الحلقات، أو المفاهيم المحكوم عليها بأنها غير منسجمة أو أنها بدون دلالة.

ولهذا جعل هيجل التاريخ الفلسفي للاستطيقا يفتتح مع كانط، حيث اعتبره عبقريا رائدا.

كما أنه لم يول لأرسطو ولأفلاطون سوى جمل معدودة هي أقرب إلى الاحتقار.

أما هايدجر ـ الذي لم ينبس بكلمة واحدة عن كانط في "معالمه الأساسية الستة المستخلصة من تاريخ الاستطيقا" ـ فقد كلل، مقابل ذلك، أفلاطون وأرسطو بأدوار الماهدين، الذين لا يمكن تجاوزهم في كل تفكير فلسفي في الفن حتى يومنا هذا.

ويفضل كاسيرر،من جهته، أن يحتفظ بالصمت سواء بصدد هيجل أو بصدد هايدجر، لأسباب تتعلق جزئيا بالتاريخ المعاصر لألمانيا. ثم إنه إذا ركز كثيرا على المحاكاة الأرسطية فإنه لم يحل إلا لماما على فلسفة أفلاطون.

غير أن هذه التواريخ الثلاثة تلتقي تماما عند نقطة أولى. فليس فيها من خصص ولو حيزا صغيرا للتفكير المسيحي في الفن وفي الجمال منذ القديس أغوسطين إلى المدرسة السكولائية الكبرى حتى القرن الثامن عشر. وليس فيها من وجد أنه من الضروري أن يثير أو أن يبرر ذلك الفراغ. فكل شيء يوحي وكأن هيجل وهايدجر وكاسيرر يتفقون مع الحكم الإنسانوي Humaniste المسبق عل الفكر الوسيطي.
مع ذلك فقد خصص هيجل كل وصفه للفن الرومنتيكي لتقديم المعنى التأملي للفن المسيحي، كما أن هايدجر، كما رأينا، أقام تقاربا ملغزا بين عصر الفن العظيم وبين التعريف المسيحي للوجود بصفته "خلقا" Creature.غير أن اعترافهم بالقيمة الفلسفية للفن المسيحي لا يترافق مع سؤال مرتبط بالفكر الجمالي المسيحي الوسيطي كما هو.

نقطة أخرى تشترك فيها تلك التواريخ وهي التماهي العميق داخلها بين نظرية الجمال ونظرية الفن. فالربط المباشر بين التفكير الفلسفي في الجمال مع الفكر الفلسفي في الفن يبدو وكأنه أمر عادي سواء لدى هيجل أو هايدجر أو كاسيرر. فإن ما يمكن أن يعنيه التفريق بين الفن والجمال في تعريفاتهم، أو التفكير بأن ما قد يصلح للفن قد لا يصلح بالأحرى للجمال، إن ذلك كله لا يلعب أي دور في تأويلهم لتاريخ فلسفة الفن. وينكشف ههنا، ورغم الاختلافات الهائلة حول معنى ذلك التاريخ، موقف مشترك ينبغي تحديد أصله ومداه.

@ 2016 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.

إن التشابه البنيوي الثالث بين الروايات الثلاثة التي فحصناها يتعلق بسعيها إلى العثور على دلالة واحدة لتاريخ الفلسفة الاستطيقية. والحال أن البحث عن هذه الوحدة يفضي حتما إلى تقديم عرض مبسط عنها. فمن المعنى الواحد ننتقل إلى المضمون الواحد دونما انتباه، ثم نميل إلى اختزال التاريخ في صورة استعادة المطابق في أشكال تتزايد بروزا.

فعند هيجل يمكن اختصار المضمون كله في صراع غير واع بين الخاص والعام، وإلى حل واع لذلك الصراع ضمن مفهوم الفن. ومع هايدجر، كل شيء حسم منذ خط البداية الأفلاطونية الأرسطية. فإليها يرجع الشكل الرباعي[مادة/شكل؛ تقنية/طبيعة] الذي سينتظم كل ما لحق الخطاب الفلسفي عن الفن. بل فوق ذلك، أو أكثر من ذلك، فإن التأصيل الأفلاطوني للوجود بصفته مثالا، أي بصفته مظهرا مرئيا للنفس، هو الذي سيتحكم في تكوين الاستطيقا بصفتها منطق الإحساس logique de la sensibilité. وسيخلص إلى تعريفها [أي الاستطيقا] عن طريق علاقة الوجود بوجدان الإنسان affectivite.

وأما كاسيرر فحاصل خطاطته هو التعارض بين الموضوعي والذاتي المتبوع بتآلفهما. وأخيرا فإنه في كل مرة، يقدم تاريخ الفلسفة تعاقبا للمتغيرات حول موضوع واحد ووحيد.

والحال أن هذا التبسيط المبدئي لمضمون الاستطيقا هو الذي يبدو لنا أنه يجب أن يعاد فيه النظر جذريا.

@ 2016 NSP
Natural Sciences Publishing Cor.