مجلة أنساق للفنون والآداب والعلوم
الإنسانية
الإصدار التاسع
المجلد (٣) العدد (٤)
٢٠٢٢ (٥١-٦٥)

المجهول والمبدَعُ في فلسفة الجمال: معرفة الجميل وميتافيزيقا الفنّ

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

مروان الماجد

نشر إلكترونياً بتاريخ: ٢١ نوفمبر ٢٠٢٢

الملخص

يهدف هذا البحث في البداية إلى تفكيك مفهوم "المجهول" ورصد طبيعته من خلال دراسة علاقاته بالمعرفة والفنّ والإبداع عبر أهمّ النظريّات الاستطيقيّة الأوروبيّة في العصر الحديث. كما يهدف هذا البحث إلى نزع البداهة عن التصوّرات الثابتة ظاهريّا للعلاقات المعقّدة بين المعرفة والجمال ومواصلة ترسيخ الفرضيّة البحثيّة المتمثّلة في استحضار مفهوم "المجهول" وإلقاء الشكّ واللاّمعنى على ما نعتقدُ أنّه واضحٌ ومعلومٌ. ترتكز المقاربة المنهجيّة على تقسيم المبحث إلى جزئين كبيرين، الأوّل يُفسّر التصوّرات الكبرى لمسألة المعرفة الجماليّة من خلال المقترح الكانطي وانعكاساته والثاني ينظر في ميتافيزيقا الفنّ من خلال الفهم الشوبنهاوري وامتداداته. في الباب الأوّل من هذه الدراسة يرى كانط أنّ أصل الترابط الوثيق بين الحالة الذهنيّة المميّزة للشعور بالجميل و"المجهول" متأتّ من اقتران هذا الشعور بالغموض. وأنّ ملكة الحكم عنده هي واحدة من الملكات المعرفيّة العليا، فالفرق بين القدرة على الحكم الجمالي والقدرة على الحكم المنطقي هو أنّ هذه الأخيرة تفترض العلاقة بين المفاهيم، في حين أنّ الأولى تكتفي بتوافق الخيال مع الفهم، والتأليف بينهما في صورة الشيء المتمثل. تقوم معرفة الجميل في الفهم الكانطي إذن على مبدأ تمثّل ما لا يُمكن تمثّله، وهذا مكمن آخر للمجهول واللاّمفكّر فيه والمفرغ. كذلك، تفكّر فلسفة الجمال في المسافة بين الفنّ والعلم، إذ يشتركان في البحث عن المعنى وعن الحقيقة الباطنيّة للوجود، لكنّهما يختلفان في المنهج. في الباب الثاني، نرسم حدود الإطار المفاهيمي لهذا الباب ونرفع اللبس القائم بين ميتافيزيقا الفن، ميتافيزيقا علم الجمال، الفن الميتافيزيقي وعلم الجمال الميتافيزيقي. نتّفق مع الرأي القائل بأنّ التفكير والإبداع وظيفتان في خدمة العقل؛ والمنظار الميتافيزيقي لفهم الفنّ يُمكّننا من إدراك علاقة هذا الأخير بالوجود العام والخاص. يضعنا التصوّر الشوبنهاوري أمام ثنائيّة "المجهول"

والجميل، إذ يظهر المفهوم الأوّل في صيغته الإيجابيّة باعتبار التماثل الطبيعي بينه وبين مفهوم الألم (السؤال الجدي عند شوبنهاور هو سؤال الفنّ والألم وهذا الأخير إيجابي في عمليّة الشعور بالجمال): المعرفة والانتشاء بوهم الإيجاد هما مظهران من مظاهر اختفاء المجهول المرادف للألم في هذا السياق. كذلك، يرى فيلسوف التشاؤم في كتابه *العالم إرادة وتمثّلا* أنّ مفهوم الإرادة أشمل وأعظم من العقل الذي اعتبره خادما لها. ومن امتدادات اللحظة الشوبنهاوريّة هو تعريفه للعبقريّة بأنّها تأمّلٌ وأنّ العبقري يختلف عن الإنسان العادي في درجة التقيّد بإرادة الحياة. ونستخلص أنّ لغز "المجهول" في الفهم الشوبنهاوري هو ما يُحقّق الخلاص وهو بذلك نظر تأمّلي في عالم اللاغايات واللاأغراض... في عالم مُتّره[1].

الكلمات المفتاحية: المجهول والإبداع، المعرفة والفن، شوبنهاور، كانط، الاستطيقا.

Abstract

This research aims first to dismantle the concept of "Unknown" and monitor its nature by studying its relationship to knowledge, Art and Creativity through the most important European aesthetic theories in modern times. This research aims to de-intuitively remove the seemingly constant perceptions of the complex relationships between knowledge and beauty to further entrench the research hypothesis of invoking the concept of "Unknown" and casting doubt and meaninglessness on what we believe is clear and known. The methodological approach is based on dividing the research into two large parts, the first explaining the major perceptions of the issue of Aesthetic knowledge through the Kantian proposal and its implications, The second is seen in the metaphysics of art through the understanding of the Schopenhauer and its extensions. In the first part of this study, Kant argues that the origin of the close correlation between the distinctive state of mind of feeling beautiful and "Unknown" comes from the association of this sense of ambiguity. The difference between the ability to judge aesthetics and the ability to make sense is that the latter assumes the relationship between concepts while the first is content with the compatibility of imagination with understanding, the authorship between them in the form of the thing of Knowing the beauty of Kantic understanding is therefore based on a principle that represents what it cannot represent. In the second unit of this study, we draw the boundaries of the conceptual framework of this concept and raise the confusion between Art metaphysics, metaphysics, Aesthetics,

[1] Désintéressé.

metaphysical Art, and metaphysical Aesthetics. We agree with the view that thinking and creativity are functions in the service of the mind; The Metaphysical perspective of understanding Art enables us to perceive the relation of the mind to the general and special existence. Schopenhauer's perception puts us in front of the "Unknown" and beautiful duality. The first concept appears in its positive form, considering the natural symmetry between it and the concept of pain (The serious question for Schopenhauer is the question of Art and pain, the latter positive in the process of feeling beautiful) Knowledge and high-rise are manifestations of the disappearance of the unknown synonymous with pain in this context. Also, the pessimistic philosopher sees in his book *The World as will* and represents that the concept of will is more comprehensive and greater than the mind that he considered a servant of it. One of the extensions of the Schopenhauer moment is his definition of genius as meditation and that genius is different from the average human being in the degree of adherence to the will of life. We conclude that it is the mystery of the "Unknown" in the Schopenhauer understanding that achieves salvation and is thus a meditative consideration of the world of no end in a disinterested world.

Key words: Unknown – creativity, Art- Knowledge, Schopenhauer, Kant, Aesthetics.

*** المجهول والمبدَعُ في فلسفة الجمال**

*** معرفة الجميل وميتافيزيقا الفنّ**

*** مقدّمة**

الجمال والمعرفة أسئلة إنسانيّة شكّلت العقل وطوّرت ملكاته على مرّ العصور، وهاجس البحث عن أصل هذه الأسئلة في الفكر البشري المكتوب متأتٍّ من وهم الاعتقاد في التطوّر الزمني التدريجي والتصاعدي للمفاهيم وللفهم بشكل عام. والسبيل الأمثل لتفكيك هذا الوهم هو إعادة الأشكلة ومواصلة نزع البداهة عن التصوّرات الثابتة ظاهريّا لهذه العلاقات المعقّدة بين المعرفة والجمال بمواصلة السير على خطى المبدأ الأصلي الذي انطلقنا (وسنواصل) في اعتماده منذ بدايات هذا البحث والمتمثّل في استحضار مفهوم "المجهول" وإلقاء اللا معنى على ما نعتقدُ أنّه واضحٌ ومعلومٌ.

الهدف من هذه الورقات البحثيّة هو محاصرة السياق اللاّزم للإجابة عن الإشكاليّات التي يطرحها سؤال المجهول والإبداع في المعرفة وفلسفة الجمال. وإنّ اختيارنا لحيز [نهايات النهضة–الحداثة–بدايات ما بعد الحداثة الأوروبيّة] في هذه المقاربة لم يكنْ من باب الربط بما قدّمناه من بحوث سابقة فحسب، بل كذلك لما يُمثّلُهُ هذا النطاق من غليانٍ فكري تبلورتْ خلاله أهمّ الأطروحات الغربيّة وأكثرها إبداعيّة وتأليفيّة والتي نَحَتَتْ التصوّرات اللاّحقة لها عن الاستطيقا والابستمولوجيا وصولا إلى ابستمولوجيا الاستطيقا. والحيّزُ المذكور هو حيّزُ الإعلان عن ولادة مبحث فلسفي مستقلٍّ

بذاته يهتمُّ بالجمال كمجال للتفكير: الاستطيقا[2](الجراد، 2007، ص.54).

حوّلت البداهة الظاهرة في أسئلة حداثة الفنّ من البحث عن تاريخ ميلادها وفي شجرة عائلتها إلى مشغل أكاديمي تَعامل مع السؤال كمعطى ثابتٍ وموضوعيٍّ واختزَلَها في جملة من الأحداث والأنساق الفكريّة التي أثّرت وتأثّرت بالحركات الفنّيّة في شتى مجالات التعبير؛ إلاّ أنّ العبء المحمول على ظهر الحداثة سيتكثّفُ عبر التاريخ في شكل استفهامات ودعوات لإعادة النظر في تلك البداهة المذكورة: هل يكفي جرد الخصوصيّات المميّزة لهذه الأنساق ووصفها للتعرّف عليها؟ هل من سبيل للخروج بالفهم من الحلقة المفرغة والمتحرّكة بين فكرة استطيقا الحداثة وحداثة الاستطيقا؟ كيف نترع العبثيّة عن العلاقة بين الحداثة والتاريخانيّة؟ لكنّ الأكيد والحاصل ممّا نعرفه عن فكرة الحداثة وما بعدها أنّها فتحت نوافذ الفكر على إمكانيّة فهم هذه الأعباء والاستفهامات من خلال العمل الإبداعي نفسه وكذلك من خلال المؤثّرات الاجتماعيّة، السياسيّة، الثقافيّة، النفسيّة... وفعلها في الإنشاء والتقبّل والتأويل.

*** المجهول والمبدع: سياق الاستطيقا**

*** الاستطيقا القبكانطية**

رافقت الاستطيقا الحديثة إيقاع الفلسفة وكان من الطبيعي أن تجد في الإرث الفكري لديكارت بمنهجه العقلي وبايكن بمنهجه الإمبيريقي مسلكان كبيران وجّها وشكّلا أغلب تصوّرات القرن السابع والثامن عشر؛ وفكرة الجميل عند روّاد النزعة التجريبيّة الذين أرجعوا كلّ حالات الوعي الإنساني إلى الظواهر الحسيّة، هو انطباع ممتعٌ. فنَجدُ هيوم يُقرُّ بأن لا وجود للجمال خارج ذواتنا، وتبعه في ذلك كلّ من هوم (Home) وبيرك (Burk) في إنجلترا وديدرو (Diderot) في فرنسا، لكنّ هوم هو أفضل من مثّل تصوّرات هذه المدرسة في كتابه حول *العناصر النقديّة* (Elements of Criticism) وعمّق بعدَهُ بيرك (Burke) هذا التوجّهَ من خلال كتابه بحثٌ فلسفي في أصل أفكارنا عن الجليل والجميل (Inquiry into the Origin of the Sublim and Beautiful)... كلّ هؤلاء أقرّوا بوجود حسٍّ خاصٍّ بالجمال، هو الذوق، وهو الحاسّة السادسة التي تُشعرنا بلذّة الأشياء الجميلة. إلاّ أنّ التيّار العقلي قدّم لنا أهمّ التحوّلات عندما فصل بين الحسّ والتمثّل بشكل عام، لذلك نجد أنّ أطرف وأوّل التصوّرات التي شكّلت فلسفة الجمال الحديثة وردت في كتابات ليبنيتز،

[2] "ولد المصطلح مع ألكسندر بومجارتين Baumgarten (1714-1762) "وهو فيلسوف ألماني وتلميذٌ لليبنيتز وفولف. أدخل في كتابه 'تأملات فلسفيّة' (1730) مصطلح علم الجمال ليصف دراسة معرفة الإنسان الحسيّة بالجمال، والتعبير عنه في أشكال فنيّة، مقابل المعرفة الناتجة عن العقل. في كتابه 'الإحساس' تناول بومجارتين إشكاليّات المعرفة الآتيّة عن طريق الإحساس. وقد ذاع مصطلح 'علم الجمال' بفضله بالرغم من أنّه لا يمكن اعتباره مؤسّسا لعلم الجمال".

فهو الأب الشرعي للاستطيقا الحديثة، مؤسّسها ومُعلّمها، حتى أنّ بومجارتين الذي كان من أوّل المعتنقين والشرّاح لنظريّات ليبنيتز كان من أوّل المُعلنين عن الترابط الوثيق بين الشعور بالجميل والمجهول المتمثّل في الغموض.

*** الاستطيقا الكانطية**

وَضَعَتْ عبقريّة كانط حدّا "نهائيّا" لحقبة ليبنيتز وبومجارتين وأتباعهما من الفلاسفة المعاصرين لهما، وذلك من خلال كتابه *نقد ملكة الحكم*.[3] وملكة الحكم هذه هي واحدة من ملكات المعرفة العليا، تتوسّط العقل والفهم، بل هي حلقة الربط بينهما. كما صنّف هذه الملكة في خانة الفلسفة النظريّة العقليّة (في مقابل الفلسفة العمليّة) وفق مفاهيم الطبيعة. وافترض أنّ نقد العقل المحض هو الجهاز المشرف والمؤلّفُ بين عناصر هذه المنظومة المثلّثة: نقد الفهم المحض، نقد ملكة الحكم المحضة ونقد العقل المحض، وتأتي صفة المحض من كونها مُشرّعة وموجودة قبليّا (كانت، 2005، ص.76). يذهب إيمانويل كانط إلى أنّ نظام التمثّل عندنا هو ما يدفعنا إلى الاعتقاد في قدرة ملكة الحكم على البحث عن القوانين، ويُرجّحُ أن يكون هذا الاعتقادُ متأتٍّ كذلك من مبدأ ذاتي قبلي مميز لهذه الملكة. بتحليله للحكم على الجميل والجليل، أرجع كانط المشغل الذهني إلى ملكة ثالثة، هي مصدر التأمّل والشعور، فحوّل بذلك ذاتيّة الشعور بالجميل، كما فهمها هيوم، من حقيقة إلى قاعدة وقانون نظري؛ فالجمال في التصوّر الكانطي لم يعدْ خاصيّة للأشياء، بل حالة من حالات التمثّل ناتجة عن السلوك البشري وتتأثّر بالحالات النفسيّة للإنسان: الشعور بالجميل حالةٌ ذهنيّةٌ بالأساس. إلاّ أنّ حكم "الذوق"[4] (المرجع السابق، ص.110) ليس حكم معرفة ولا هو منطقي[5] (نيتشه،1983، ص.49). ويعتبر كانت في نفس المرجع السابق، أنه "لكي نميّز بين ما هو جميل والغير جميل لا نُعيد تمثّل الشيء بهدف المعرفة، بل إلى المخيّلة ومشاعر اللذة والألم." فالذوق ملكة فرديّة أصيلة[6] (كانت، نفس المرجع، ص.137) وأصالتها، أي وجودها القبلي، هو ما يُعطينا الانطباع بأنّها مشتركة بين الناس.

والفرق بين القدرة على الحكم الجمالي والقدرة على الحكم المنطقي هو أنّ هذه الأخيرة تفترض العلاقة بين المفاهيم، في حين أنّ الأولى تكتفي بتوافق الخيال مع الفهم والتأليف بينهما في صورة الشيء المتمثل. يعرّف كانط الأفكار العقلانية الموضوعية على أنّها مفاهيم لا يمكن إثباتها، والأفكار الجمالية الذاتية بأنّها تمثّلٌ عصيٌّ عن العرض. ثم

[3] الفصل الثالث على وجه التخصيص

[4] "الذوق هو ملكة الحكم على شيء أو على ضرب من ضروب الامتثال بالرضا أو عدم الرضا خُلوًا من أيّة مصلحة. وموضوع مثل هذا الرضا هو الجميل".

[5] "إنّ العبارة اليونانيّة التي تُحدّدُ "الحكيم" مرتبطة لفظيّا بـ Sapio (أتذوّقُ)، (ذواقة)، الرجل ذو الذوق الأدق، لذلك فإنّ الفن الذي يُحدّد الفيلسوف، حسب الوعي الشعبي، يتكوّنُ إذن من حدّة نشاط الإدراك والمعرفة، ومن قدرة خارقة على التمييز".

[6] "إنّ النموذج الأعلى، الصورة الأصليّة للذوق، هي مجرّدُ فكرة يجبُ على كلّ واحد أن يُنتجها في ذاته ووفقا لها يجب أن يحكم على كلّ ما هو موضوع للذوق، وكلّ ما هو نموذج لحكم الذوق، بل وذوق كلّ إنسان".

يستنتج من هذه التعريفات والاختلافات أن لا علاقة للذوق بالجدل، إذ يستحيل ربط مبادئه وأحكامه بالدليل والمنطق، إلا في عمليّة نقد الذوق.

للجميل الكانطي واجهة أخرى: فهو فعلُ حكمٍ يجمع كلّ البشر – على اختلاف أحكامهم التأليفيّة القبليّة – حول موضوعٍ يحثّهم على لعبةٍ حرّةٍ، هي لعبة التأمّل التريه اللاغائي إذ أنّنا نجعل ممّا نتمثّله موضوعا لمتعة ذاتيّةٌ، لكنّنا وفي لحظة التأمّل نفسها نفقد وعينا بتلك الغاية وساعة نستحضر هذا الوعي تفقدُ اللحظة سحرها[7] (نيتشه، نفس المرجع، ص.61)... أمّا الجليل فيتولّدُ من عجز ملكاتنا الحسيّة عن بلوغ ومعانقة موضوعٍ هائلٍ (Colossal) ويختلط هذا العجز مع الشعور بعلويّة الذات الحسيّة الخارقة أو الذات الخارقة للحسٍّ (l'être suprasensible). الشعور بالجمال هادئ ومطمئنٌ، أمّا الشعور بالجلال أو بالجليل فمتحرّكٌ ومقلقٌ. تقوم معرفة الجميل على مبدأ تمثُّل ما لا يُمكنُ تمثُّله، وهذا مكمَنٌ آخر للمجهول واللامفكّر فيه واللامتناهي والمفرغ، يضع كانط هذا المبدأ في قلب الجهاز النقدي لمكة الحكم ويجعلُ من الإبداع الفنّي طاقة منغلقة بحكم عجزها عن إنتاج المعرفة. ويبدو أنّ هذا كان سببا كافيا للحكم على أغلب نظريّات كانط المتعلّقة الاستطيقا بأنّها سلبيّةٌ؛ فهذا التصوّر المنغلق[8] (كانت، نفس المرجع، ص. 229) على استحالة القول بمعرفةٍ جماليّة وتكميم فكرة المطلق، هما أساس النظريّات اللاّحقة ونخصُّ بالذكر هنا كلّ من نوفاليس، هيغل وشيلنغ...

*** الاستطيقا البعد كانطية**

مثّلتْ النظريّة الكانطيّةُ إذن منصّةً فكريّةً لكلّ اللاحقين من الفلاسفة وأثّثتْ روح الرومنسيّة الألمانيّة على وجه الخصوص. فكانت تلك الحقبةُ حقبةَ انصهار بين الأدب والفلسفة (شيلر وشيلنغ)، وأرضًا خصبةً للتعبير عن الفكر بطريقةٍ مُبدعة مُتحرّرةٍ من صرامة الإرث اللّغوي والخطاب الفلسفي الكلاسيكي. لكنّ النقلة التدريجيّة والجديرة بالاهتمام والدرس المعمّق، خاصّة بالنسبة لسياقنا البحثي هذا، جاءت كتحوّلات للنظريّة الكانطيّة وحتى البعد كانطيّة واعتنقت الأحاديّة الفكريّة بأشكالٍ مختلفة ومتعدّدة؛ فالمسلّمة الكانطيّة القائلة بأنّ الجمال هو إبداع عقليٌّ محضٌ، قَوْلَبَتْ المقترحات اللاحقة وشكّلتها على هذا المبدأ: الأنا المطلق لفيشت، مطلق

[7] يصف نيتشه هذه اللعبة التأمّليّة النزيهة بالرائعة فيقول "وحدها في هذا العالم، لعبة الفنان والطفل، تعرف الصيرورة، والموت، تبني وتهدم، بدون أيّ اتهام أخلاقي، وداخل براءة دائمة العافية. (...) إنّ الطفل يرمي دميتهُ للحظة، ولكنّه ما يلبثُ أن يلتقطها مُنساقا وراء نزوتهِ البريئة. ولكن حين يبني، فإنّه يجمعُ، يُعلّبُ ويؤطّرُ بمنطق، حسب تمفصلات داخليّة".

[8] يرى كانت أنه "لا يوجد علم للجميل، بل نقد [للجميل] فقط، ولا يوجد علم جميل، بل فنّ جميل فقط. ذلك أنّه بالنسبة إلى الأوّل يجب أن يُقرّرَ المرء الأمور علميّا، أي بناء على أسباب برهانيّة: هل الشيء جميل أو غير جميل؛ لكنّ الحكم على الجمال لا يُمكنُ أن يكون حكم ذوق إذا انتسب إلى العلم. وفيما يخصُّ الحالة الثانيّة، فإنّ العلم الذي يجب أن يكون جميلا بما هو علم – لا معنى له".

شيلنغ، روح هيغل، إرادة شوبنهاور... كلّها تحوّلات شكليّة للمبدأ الأصلي، لم تَحِدْ عنه حتى وإن تنوّعتْ.

جعل فيلسوف النقد من الفنّ مكانا تُستثنى فيه نظريّاته المعرفيّة وحوّله إلى فضاء يتحرّكُ فيه حدسٌ حسيٌّ خارق، وفرّق كما أشرنا بين الفكرة العقليّة والأفكار الجماليّة[9] (كانت، نفس المرجع، ص ص. 240-241) التي اعتبرها بمثابة التمثّلات المحفّزَةِ للخيال والشعور بالجميل دون أن يكون لها مفاهيما خاصّةً ومحدَّدة؛ وأكّد على أنّ معرفة الجميل ليست معرفة موضوعيّة قائمة على فرضيّات وتعريفات سابقة للحكم، بل إنّ نوعا من البداهة الحسّيّة المشتركة هو ما يجعل من الجميل جميلا ومن الجليل جليلا.

ترك الذكاء الكانطي شيفرةَ فتح هذه الأبواب الموصدة بين سطور كتابه *نقد ملكة الحكم* ورسم نطاقا فكريّا لحراك التيار الرومنطيقي ككلٍّ. فبينما أقرّ أنّ العلوم تعود بالنظر إلى أشكال الحس بالعالم الخارجي، تساءل نوفاليس عن العلوم التي تنظر في أشكال الحسّ بالعالم الداخلي وعن المسالك التي تفصنا عن ذواتنا لتجمعنا بذوات أخرى خارجة عنّا، ورأى في الشعر مسلكا مثاليّا يختزل هذا الطموح. حوّل نوفاليس الوصف الكانطي للتجربة الاستطيقيّة بما هي انفتاح لا متناه للحسّ الخارق إلى تجربة نوعيّة همّها معرفة المطلق والكشف عنه...

أمّا المقترح الهيجلي فقد انطلق من فرضيّةٍ في شكل مراجعة للفهم الرومنسي الأوّل الذي عرّف الفنّ على أنّه قدرةُ تحويل الأفكار إلى أشكال محسوسة، معتبرا هذا التعريف جزءا من التاريخ، أو بالأحرى لحظة تاريخيّة من لحظات تعقّل الفنّ باعتباره تمثّلا للمطلق (هيغل، 1978، ص.31) من خلال ممارسة حسيّة ظاهرة. وتجاوز هذا التصوّر هو السبيل الأمثل لارتقاء العقل نحو زمن جديد. زمن تفكير العقل في نفسه[10] وتوليد عقل جديد يتصوّر نفسه ويتفكّرها.

عارض شوبنهاور - الذي كان أقرب إلى مثاليّة المعرفة – مقترح هيغل معتبرا أنّ للفنون الجميلة كما للفلسفة دورا محوريّا يتمثّل في الإجابة على سؤال ومشكلة الوجود، فرأى أنّ الشيء-لذاته (La chose en soi) هو: الإرادة التي تُمثِّلُ الحقيقة النهائيّة والمكان الذي تتجلّى فيه كلّ ظواهر الوجود، هي المحرّك واللغز الأبدي المنشّط للمعرفة والأفكار، وهي الشحنة اللاّمتناهيّة والمولّدة للرغبات والآمال.

---

[9] يقول كانت: "أقصدُ بالفكرة الجماليّة ذاك التمثّل للمخيّلة الذي يوحي بالتفكير من دون أن تكافئه أيّة فكرة معيّنة، أيْ أيّ مفهوم، وما لا تستطيع بالتالي أيّ لغة الوفاء بالتعبير عنه وجعله مفهوما مقبولا. ونرى بسهولة أنّ الفكرة الجماليّة هي صِنْوُ (Pendant) لفكرة العقل، وهذه على العكس مفهوم لا يُكافئهُ أيّ عيان (تمثّل المخيّلة) ".

[10] "ما نبحث عنه في الفن، كما في الفكر، هو الحقيقة. إنّ الفن في ظاهره بالذات، يجعلنا نستشفُّ شيئا يتجاوز الظاهر: الفكر؛ بينما العالم الحسيُّ والمباشر، البعيد عن أن يُمثِّلَ تجليًّا ضمنيّا لفكر ما، يحجب الفكر تحت ركام من الشوائب كي يُبرز نفسه ويقدّمها على ما سواه، وكي يُدخل في الأذهان أنّه هو وحده الذي يُمثّلُ الواقع والحقيقة. إنّه لا يدع حيلة إلاّ ويلجأ إليها كي يجعل الداخل عصيّ المنال، يطمره تحت طيّات الخارج، أي الشكل. أمّا الفن فيضعنا على العكس، في جميع تمثيلاته، في حضرة مبدأ أعلى".

شوبنهاور هو أيضا متشائم أصيل (استئناسا بالوصف النيتشوي لأنكسيمندريس)، إذ يشرحُ انسياقنا الطبيعي إلى الحزن والشجن اللذان يُلازمان مشاعرنا أمام عمل فنّي، ويرجع ذلك إلى أنّ لهذا الأخير قدرة خيميائيّة على تحويل الآلام إلى جمال دون اغتراب؛ وما اللذة الاستطيقية إلاّ لحظة تراجيديّة جليلة تدور أثناءها الإرادة حول نفسها لتفهم أنّ مآلها النهائي هو الألم وعدم الرضاء وتقبل بذلك حقيقة تلاشيها. لحظة التأمّل الاستطيقي عند شوبنهاور إذن، هي لحظة مواجهة مع الإيتيقا[11] (توفيق، 1983. ص.75). هي عمليّة دفع ذاتي للإرادة نحو المجهول. إخماد ينتهي باختفاء. وتقوم هذه اللحظة التأمّليّة على عنصرين: الذات العارفة وإدراك المثال، وهما بمثابة شرطين لازمين للوصول إلى المتعة الجماليّة، ففي التأمّل الجمالي تخلّصٌ من الرغبة وخُلوٌّ من الألم، وهذه الحالة الشعوريّة الشبيهة بالسكينة تجمع الفنّان بالزاهد. ولعلّ ذلك ما يضفي على الفنّ بُعده القدسي[12] (المرجع السابق. ص.79). كذلك، تفكّر فلسفة الجمال في المسافة بين الفنّ والعلم، إذ يشتركان في البحث عن المعنى وعن الحقيقة الباطنيّة للوجود، لكنّهما يختلفان في المنهج؛ وهي بهذه المعاني جزء مكوّنٌ للفرد أكثر منها تفكير في الفنّ.

أعلن هايدغر بدوره عن سؤاله المركزي: ما الذي يجعل من شيء مادي عملا فنيّا؟ في حين أنّ شوبنهاور قال بأنّ المادّة في حدّ ذاتها ليست موضوعا جميلا لأنّها لا تُعبّرُ بأيّ شكل من الأشكال عن المثالي، وجعل منها مفهوما يتوسّطُ الجزئي والمثالي فهي حلقة ربط تتوسّطُ الفرد والمثال.

تضمّن سؤال هايدغر إقرارا بانغلاق دورة فكريّة كاملة للاستطيقا التي ظلّت تُدافع عن مثاليّة وقداسة الفنّ كما تصوّرها الرومنسيون وورثتهم، يتبعهم شوبنهاور ونيتشه، فجاء كتابه *أصل العمل الفنّي* (L'origine de l'œuvre d'art) معارضا لتلك التصوّرات وناقدا لاختزال العمل الفنّي في بُعده المادي الملموس. رأى هايدغر في العمل الفنّي مُنتجا إبداعيّا وفَتَحَ القفل الكانطي بفينومينولوجيا الفنّ.

الفعل، فَتح هايدغر القفل الكانطي بمفتاح الفينومينولوجيا و"انتعل" أحذيّة فان جوخ القديمة من خلال قراءته للوحة (Vieux souliers aux lacets) (1886) ليسلُك طريق الاستقراء والتحليل والكشف عن المجهول الكامن في تعبيرة الرسّام. هايدغر حضّر الأرواح الغائبة والمخفيّة في الأثر، استجلبَ المعنى من الظاهر ونزع عنه

[11] "يرى شوبنهاور أنّ الفن يُقدّمُ رؤية حدسيّة للوجود والحياة؛ ويُمثّل خلاصا وقتيّا من سلطة الزمان والمكان والعِلّيّة، أمّا الأخلاق فتُمثّلُ الخلاص النهائي من هذه السلطة. الفن والأخلاق إذن، طريقان للخلاص من عبوديّة الإرادة".

[12] "المتعة النابعة من التأمّل الجمالي متأتيّة من ذلك 'السموّ' إلى درجة المشاهدة النزيهة، وشرط التأمّل الجمالي هو القضاء على 'الأنا الفرديّة'. وفي التجربة الجماليّة التأمّليّة لا يبقى سوى العالم كتمثّل (مختلف عن عالم التمثّل) وهو عالم منزوع الصور والعلل. كما يُؤكّدُ شوبنهاور على أنّ هذه التجربة الذاتيّة تُلازمها الموضوعيّة باعتبارها إدراكا حدسيّا للمثال الأفلاطوني. وينتهي سحر التأمّل الجمالي بمجرّد استفاقة الوعي. أمّا الحلّ الأسمى والدائم لآلام الحياة والوجود فيُمكن اختزاله في مقترحاته الأخلاقيّة عن الزهد والفضيلة".

قشرته القدسيّة الموروثة؛ سلّط ضوء الفهم على حيّزٍ ظلّ مظلما ومجهولا منذ أن تكلّمت الإنسانيّة وأفصحت عن آثارها الأولى، هو الحيّزُ الفاصل بين المعنى-الأصلي كما شكّله مُبدع الرمز والمعنى-المؤوّل كما يحبُّ العالم أن يتقبّله.

السؤال عن المجهول والمبدع في فلسفة الجمال وعن المعرفي والجميل، سياقٌ عام تكوّنت خصوصيّاته، كما أشرنا لذلك في السابق، في فترة الحداثة الأوروبيّة لما تمثّله هذه الحقبة من ثراء وتداخل.

يَتعقّدُ وينعقدُ أحيانا، الحبل السُرّيُّ الرابط بين تصوّرات عصر النهضة وما سبقها وبين تيارات ما بعد الحداثة وما يليها، وهذا التعقيد يُحيلنا إلى ضرورة الإقرار بأنّ الحداثة هي، في واقع الأمر، حداثاتٌ؛ وأنّنا مضطرّون، في كلّ مرّة، لإعادة الأشكلة والتساؤل لافتكاك الفهم من أوهام "كرونوس"، أوهام التطوّر الزمني التدريجي التصاعدي للمفاهيم.

*** المجهول والمبدع: سياق ميتافيزيقا الفنّ**

*** الإطار المفاهيمي**

نُحاول في هذا الجزء من البحث أن نقلّص من بقعة الضوء التي سلّطناها على فترة الحداثة الأوروبيّة والتي دفعتنا إلى نطاقها استفهاماتنا السابقة عن علاقات المعرفة بالجميل ضمن مغامرة اقتفاءٍ ورصدٍ للمجهول والمبدع في فلسفة الجمال وضمن سياق المعرفة بشكل عام.

نركّزُ اهتمامنا في هذا الجزء على ميتافيزيقا الفنّ وميتافيزيقا علم الجمال[13] وهما مختلفان نظريّا عن علم الجمال الميتافيزيقي[14] وعن الفنّ الميتافيزيقي[15] (شاهين، ص.179). والميتافيزيقا، كما نعلم، فرع من فروع الفلسفة، يهتمّ بالوجود وقضاياه، فهي الفلسفة الأولى عند أرسطو والموضوع الفكري الذي يتعامل مع مبادئ الأشياء وعللها الأولى، فالميتافيزيقا الأرسطيّة، هي علم يهتمّ بالمعاني في الحياة، يدرس جوهر الأشياء ويُفكّرُ في أسئلة الوجود، الصيرورة، الكينونة والواقع. عرّفها كانط بأنّها العلم المهتمّ بالأسس الأولى للفهم الإنساني. هي علم بمبادئ الماهيّة، وأساسها المعرفي قائم على التفكير

[13] موضوعها البحث في ماهيّة الجميل والفنون الجميلة. وميتافيزيقا الجميل عنوان مقالة لآرتور شوبنهاور، جاءت في كتابه *الحواشي والبواقي* تعليقا على نظريّاته المضمّنة في كتابه العالم إرادة وتمثّلا، بحث من خلالها عن علاقة الجميل بالجليل وارتباطهما بمفهوم الجذّاب...

[14] نظريّة عن الجميل في الفن متأتيّة من الحاجة إلى مذهب فلسفي مُعيّن.

[15] "تعود تسميّة الفن الميتافيزيقي إلى الشاعر الناقد أبولينير، La peinture métaphysique، ويعني الرسم الماورائي وهو تيّار فني 1910-1915، جاء كردّ على التيار المستقبلي الذي كان يسعى إلى التعبير عن حركة العصر عبر الأشكال البسيطة وقوّتها التعبيريّة، والمطلِقُ الرئيسي لهذا الاتجاه هو الرسّام الإيطالي جورجيو دي شيريكو De Chirico، ثم انضمّ إليه كارلو كارا Carrà وجورجيو موراندي Morandi وجينو سيفيريني Severini وآخرون..."

التحليلي والدراسة النظريّة الغير تجريبيّة، وطُرُقُهَا في ذلك هي التعقّلُ والتفكيرُ المجرّد.

تتقاطع الميتافيزيقا مع الفنّ في أسئلة عديدة تنظُرُ بالأساس في قيّم ومعاني الأشياء، وهي أسئلةٌ ظلّت لفترات طويلة محمولة على عاتق الميثولوجيا والمعتقدات والأديان... حتى جاءت الميتافيزيقا لتقدّم مبادئ تعقّل هذه الأسئلة. أمّا الإبداع كمبحث ميتافيزيقي فهو قائم على الفهم بالتقييم والتحليل لقدرة الإنسان على التخيّل والتأليف والتفكير في التمثّلات والتصوّرات. التفكير والإبداع وظيفتان في خدمة العقل؛ والمنظار الميتافيزيقي لفهم الفنّ يُمكّننا من إدراك علاقة هذا الأخير بالوجود العام والخاص.

لطالما اهتمّت الفلسفة بوظيفة الفنّ واختارت لنفسها مُهمّة النظر في تحوّلات هذه الوظيفة، لكنّ الفنّ ظلّ عصيّا على التعقّل والموضوعيّة بالنسبة للفلاسفة إلى أن أعلنت الحداثة عن ولادة الاستطيقا ورسمت إشكاليّاتها على بوّابتين كبيرتين: تفتحُ الأولى على مبحث الإدراك الجمالي، والثانيّة على مبحث الإبداع. فبدأت، كما رأينا في الجزء الأوّل من البحث، منذ كانط، تُفكّر في نظريّات الإدراك وحكم الذوق والشعور باللذة الجماليّة؛ إلّا أنّ أشباح القداسة لم تخرج من التصوّرات الفكريّة للفنّ وتَحَوَّلَ المقترح النقدي الكانطي إلى أزمة أنطولوجيّة وعقليّة ورهان فكريّ لنظريّات الفنّ المؤَسِّسة للتيار الرومنسي، حتى أنّ النسق الفكري لكبار فلاسفة المثاليّة الألمانيّة (هيغل، هايدغر...) ولمنطق الإبداع في تلك الفترة تأسّسا على هذا الرهان؛ واعتُبرت الرومنسيّة على إثر ذلك ثورةً نوعيّةً، مثلها مثل النهضة والأنوار، لأنّها غيّرت من تصوّر الإنسان للعالم وجعلت من الذاتيّة والمشاعر الخاصّة بالفرد ورؤيته للوجود أعمدة حاملة لبنيان علاقات الإنسان بالعالم ككلّ. فبعد أن "نسف" كانط ميتافيزيقا الفنّ في نهايات القرن الثامن عشر، ظهرت جملة من النظريّات التخمينيّة (Des Théories Spéculatives) مُستمدّة أشكالها المختلفة من الميتافيزيقا العامة التي أسّست للتعريفات التقييميّة للفن ووضعت حدًّا للتعريفات الوصفيّة. جاءت هذه النظريّات التخمينيّة إذن كإجابة على "مأزق روحي" مزدوج: مأزق الأسس الدينيّة للحقيقة الإنسانيّة والوجود، ومأزق الفلسفة المتعاليّة (الترنسندنتاليّة).

كان التيار الرومنسي (إنغليز وهغسون، 2007)[16]، ومن ورائه الهوس المفاهيمي المترسّبُ من الفكر الديني[17]، يطمح إلى التماهي مع فكرة الوحدة التي لم تعد تُرى كمبدأ مجرّد بلْ كقوّة حيّة وروح عامّة للكون والحياة. ومثال شيلنغ في هذا التيار نموذجي إذ جعل من الفلسفة خطابا

[16] "اكتسب الفن هالة القداسة رويدا رويدا بفضل ما أوتي من رؤية روحيّة ميتافيزيقيّة. هذا الفهم تأسّس على خلفيّة التعريف الرومنسي للفن والفنّان وهو متعارضٌ مع الرؤية المعاصرة التي تضع الرؤية الفنيّة والفنّان داخل نسيج اجتماعي معقّد."

[17] مثال الشاعر النبي، أو فكرة الشاعر كناطق بلسان الألوهة وصوتٌ حامل لرسائل الآلهة هي فكرة إغريقيّة قديمة (أفلاطون وديموقريطوس) تقول بنبوءة الشعراء ووحيهم، ونرى أنّ هذه الفكرة عادت في مواطن عدّة في القرون الوسطى حتى بدايات عصر النهضة الأوروبيّة.

مُستحيلا ووضع الفن كبديل أوحد للخطاب الفلسفي السلبي، فتحوّلت وظيفة الفن، بهذا المعنى، إلى وظيفة ابستيمولوجيّة تُقرّبُ الفلسفة من العالم والعكس بالعكس.

*** شوبنهاور: اللّحظة الأم**

يقودنا الحديث عن ميتافيزيقا الفنّ في فترة الحداثة إلى الإقرار بالدور المركزي لآرتور شوبنهاور الذي بلغت فلسفته أوج تأثيرها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وامتدّت حتى بدايات القرن العشرين؛ إذ تأثّر بأطروحته الأم، "العالم إرادة"، كلّ من فاجنير في الموسيقى، بول جوجان، ماليفيتش، مدرسة الأنبياء في الرسم، ومارسيل بروست في الأدب... نزعته التشاؤميّة المميّزة كانت وليدة محيط فكري واجتماعي وسياسي مُحبِطٍ: نكبة الثورة في فرنسا، عزوف الطلبة عن درسه في جامعة برلين الذي "قُدِّرَ له" أن يكون مُتزامنا مع درس هيغل الذي كان يعتبره فيلسوف السلطة، فشل كتابه العالم إرادة وتمثّلا (1819) الذي خَصَّصَ منه ما يُناهز المائتا صفحة الأولى لنقد الفلسفة المثاليّة قبل الدخول في صلب نظريّاته... كلّ ذلك جعل من شوبنهاور متشائما يرى العالم غير عقلاني ومحبط.

وضع آرتور شوبنهاور الموسيقى في أعلى الهرم التفاضلي للفنون، واعتبرها توازي الفلسفة في اتصالها العميق بالفكرة وكذلك بالإرادة، أمّا بقيّة الفنون فموضوعها تمثيل للفكرة، وهذه الأخيرة من زاويّة نظر الفنّان المبدع هي بمثابة التجربة الحدسيّة النقيّة التي تضاهي المفهوم عند الفيلسوف، إذْ يتأمّلُ الفنّان أفكاره في عوالم لا زمكانيّة ويقبِضُ على المعاني في نسختها الأوّليّة-الأصليّة-النقيّة.[18]

كتب شوبنهاور في ماي 1816 مؤلّفه حول الرؤية والألوان (Sur la Vue et les Couleurs) وجاء متكوّنا من فصلين خصّص منهما حوالي الأربعة عشر فقرة شرحا وتعليقا ودعما لنظريّات جوته حول الألوان وإدراكها والذي جاء بدوره مُناقشا لنظريّات نيوتن القائلة بأنّ الضوء الأبيض هو انصهار لمجموعة لا متناهيّة من الإشعاعات الضوئيّة الملوّنة. وافق فيلسوف التشاؤم نظريّة جوته المتمثّلة في الميل الطبيعي للعين إلى الجمع التام بين اللّون وانعكاسه أو صورته المنعكسة، وصنّف الألوان على مبدأ الجمع بينها وبين مكمّلاتها (نظريّة الألوان المتكاملة) وأنّ هذا الجمع يُمثّل وحدةً.

رأى شوبنهاور في مفهوم الإرادة لحظة مركزيّة تجعل منه مفهوما أشمل وأعظم من العقل الذي اعتبره خادما لها. فالإرادة مفتاح للغز الوجود ومَكْمن للجوهر والحقيقة الدفينة المخفيّة وراء سطحه الظاهر، كما رأى في المُثُلِ طبقات تتجسّدُ

[18] حول الدلالة الميتافيزيقيّة للفنون: رتّبَ شوبنهاور الفنون بشكل تفاضلي قائم على أساس علاقة الفن بالمادة والتي تُعبّر هي بدورها عن درجة قرابة التعبيرة الفنيّة مع المثال، إذ كلّما اقترب موضوع التعبير من الدلالة كلّما ارتقى في سلّم الجمال؛ فوضعَ الرسم والنحت، على هذا الأساس، في مرتبة وسطى من الترتيب بحكم علاقتهما المتوسّطة بين المثال والإرادة. يُمكنُ أن نستشفَّ من خلال لجوء "المصوّر" إلى المجاز طموحه للاتصال بالمثال. كما يرى شوبنهاور أنّ في استعمال المبدع للمجاز "تشفيرا" يُعادل منطق الكتابة الهيروغليفيّة، وأنّ هذا التشفير يضعُ التعبير الفني (بشتى أنواعه) في مرتبة أحطّ من الأسطورة.

فيها الإرادة وفي الفنّ تعبيرا عن تمثلاتنا لطبقات هذه المُثُلِ، أي صوَرٌ لتمثّلات المبدع للوجود وحقيقته الباطنيّة.

حاول فيلسوف الإرادة أن يُجيب على سؤال: ما هو موضوع الفنّ؟ فنفخ الحياة في الأسئلة القديمة حول الفنّ والإبداع ليضعها على منصّة الفكر الحديث. استطيقا شوبنهاور استحضرتْ من جديد فكرة الجمال كما فهمها أفلاطون. فلحظة التأمّل الاستطيقي عنده هي لحظة تعليق للألم والرغبة، وهذه التجربة، بحذفها المؤقّت للرغبة، تحملنا إلى عالم لا زمني، عالم يتلاشى فيه إحساسنا بالزمن.

تضعنا اللّحظة التأمليّة الجماليّة الشوبنهاوريّة الأولى أمام جملة من الاستفهامات المحرجة: كيف نرغب في حذف وتعليق رغبتنا؟ وإلى أيّ مدى زمني يُمكننا المكوث في هذا العالم اللازمني؟ أسئلة تُشكّكُ في جديّة الوجود نفسه وهي أقرب إلى المعضلات النفسيّة والذهنيّة السببيّة منها إلى المشاريع الفكريّة الولاّدة والإيجابيّة. والسؤال الجديُّ في نظر شوبنهاور هو سؤال الألم والفنّ، فالألم[19] بالنسبة له مفهوم إيجابي لأنّ السعادة والشعور بالرضاء هما مظهران من مظاهر اختفاء الألم، وفي لحظات التأمّل الجمالي ينفصل الإنسان عن الوجود الطبيعي ليتّصل بوجود آخر.

*** امتدادات اللحظة الشوبنهاورية**

طرح شوبنهاور في نهايات كتابه العالم إرادة وتمثّلا مسألة العبقريّة وعرّفها بأنّها تأمّلٌ: العبقريُّ يعزلُ الموضوع عن الطبيعة ليتأمّله ويقطع بذلك سلسلة التفكير السببي بلحظة ميتافيزيقيّة خالصة، بينما يُجمّعُ الإنسان العادي بين العلاقات وينظّمها، ونفهم من تعريفه هذا أنّ التأمّل الجمالي أقرب إلى العبقريّة من قرب المنطق والتحليل الرياضي إليها.

يختلفُ العبقريُّ عن الإنسان العادي في درجة التقيّد بإرادة الحياة، فالأوّل يفكُّ هذا القيد لمصلحة التفكير الموضوعي على حساب رغباته وأهوائه، أمّا الثاني فمغلوب ومسيّرٌ بغريزة البقاء. وعلى هذا الأساس يرى فيلسوف التشاؤم أنّ في انفصال المفكّر عن الحياة الاجتماعيّة دليل عن عبقريّته. تصوُّرٌ شبيهٌ بالسلوك الصوفي المّيال إلى العزلة والزهد، سنجدُ العديد من النسخ الشبيهة لهذا التصوّر في تعريفات الفلاسفة اللاحقين لشوبنهاور، ولعلّ من أبرزها رؤيةُ هنري برغسون الذي أعلن عن التطابق السلوكي بين العبقري والصوفي خاصّة فيما يتولّدُ من إبداع من التأمّلات الفكريّة الطامحة إلى الاتصال بكونيّة الإنسان والانفصال عن مشاغل وأعراف ومعتقدات المحيط الاجتماعي الضيّق...

مثّل شوبنهاور حلقة الذكاء الرابطة بين المقترح الكانطي والنيتشوي[20]، إذ أنّه أعاد طرح سؤال كانط حول الشيء لذاته وحوّله إلى مفهوم الإرادة، كما أعاد النظر في الفهم الكانطي للمتعة الجماليّة المتروعة المصلحة والتأمليّة السهلة والمريحة ليقدّمَ مُتعةً بديلةً متروعة الإرادة والغايات [المتعة الجماليّة عند كانط تأمّلٌ سهلٌ-مريحٌ، وعند شوبنهاور تأمّلٌ نزيهٌ]؛ كما نرى عمق أثره في فكر نيتشه خاصّة من خلال كتابه الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي

---

[19] استطيقا شوبنهاور توقّفٌ للألم، بينما يرى نيتشه أنّ في الاستطيقا تعميق للألم، وفي كلتا الحالتين فهما يتّفقان على مبدأ يضع الإنسان أثناء تأمّلاته الجماليّة في مرتبة، أو لعلها حالة، ثانية (Un état second).

[20] "انظر عنصر هندُ الفلاسفة... أو كيف نرفع حجاب المايا".

واستحضارهِ لمجازِ شوبنهاور حول "حجاب المايا" مُعبّرا عن إعجابه وذهوله أمام المعاني العميقة التي يحملها هذا المجاز. في حديثه عن انطباعه، وصف نيتشه نص شوبنهاور بالساحر وفكّك شيفرة انطباعه هذا بإرجاعه إلى ثلاثة عوامل أصيلة في النص: أوّلُها الصدق، وثانيها الهدوء والسكينة، وثالثها الاتزان ورجاحة العقل؛ ويفسّرُ العامل الأوّل بأنّهُ متـــأتٍّ من كاتب يُفكّر ويؤلّفُ بنفسه لنفسه؛ والثاني بأنّ كاتب النصّ مغلوب على أفكاره مستسلمٌ لها ومحمولٌ عليها؛ والثالث لأنّ قوّة الكتابة والأفكار التي يحتويها، سلسَةٌ، تراكميّة وتصاعديّة. عبّر نيتشه بوضوح وشغف عن سعادته وانتشائه بملاقاة ذلك الفكر الذي طالما بحث عنه عند الفلاسفة. كانت نظريّات نيتشه في البدايات إذن، بمثابة المواصلة لفكر فيلسوف الإرادة (إرادة الحياة)، لكنّ إعادة تشكيل هذا المفهوم في مقترح إرادة القوّة عمّق الاختلاف بينهما لتلعب بعد ذلك نظريّات نيتشه حول استطيقا إرادة القوّة دورا محوريّا في هيكلة الأفكار المركزيّة لحركات الطليعة في القرن العشرين: التعبيريّة، المستقبليّة، التشكيليّة الجديدة، البنيويّة، إلخ. والقائمة تطول وتطول لتصل إلى حركات الفنّ المعاصر.

*** خاتمة**

في محاولة الإجابة عن سؤال المجهول والمبدَعُ في فلسفة الجمال في فترة الحداثة الأوروبيّة، انبنت المقاربة المنهجيّة لهذه الدراسة على تقسيم هذا المبحث إلى جزئين كبيرين، الأوّل يُفسّر التصوّرات الكبرى لمسألة المعرفة الجماليّة من خلال المقترح الكانطي وانعكاساته والثاني يُفكّك ميتافيزيقا الفنّ من خلال الفهم الشوبنهاوري وامتداداته.

ففي الجزء الأوّل عرضنا رأي ليبنيتز الأوّلي حول ترابط الشعور بالجميل مع تمثّلنا للمجهول والغموض، ثمّ تدرّجنا نحو عرض التصوّرات الكانطيّة القائلة بأنّ الجمال ليس خاصيّة من خاصيّات الأشياء، بل هو حالة من حالات التمثّل الناتجة عن تأثيرات نفسيّة معيّنة للإنسان، فالشعور بالجميل حالة ذهنيّة بالأساس، وأنّ حكم الذوق بعيد عن أحكام المعرفة والمنطق والجدل ولا يتقاطع مع هذه العمليّات إلا في نقد الذوق. كذلك، تقوم معرفة الجميل على مبدأ تمثُّل ما لا يُمكنُ تمثُّله، وهذا مكمَنٌ آخر للمجهول واللامفكّر فيه؛ وهكذا يضع كانط هذا المبدأ في قلب الجهاز النقدي لمكة الحكم ويجعلُ من الإبداع الفنّي طاقة عاجزة عن الإنتاج المعرفي وأنّ في عجزها هذا انغلاق على نفسها.

أمّا في المرحلة المابعد كانطيّة فقد رأينا كيف حوّل نوفاليس وصف كانط للتجربة الاستطيقيّة بما هي انفتاح لا متناه للحسّ الخارق إلى تجربة نوعيّة همّها الكشف عن المجهول والمطلق. ثمّ عرضنا باختصار مقترح هيجل المنطلق من مراجعة الفهم الرومنسي – القائل بأنّ القدرة الإبداعيّة الفنيّة تتمثّلُ في تحويل الأفكار إلى أشكال محسوسة – ودعوته لضرورة تجاوز هذا الفهم باعتباره لحظة تاريخيّة لا غير...

مكّننا سؤال هايدغر: ما الذي يجعل من شيء مادي عملا فنيّا؟ من مقارنة مقترحه مع تصوّرات شوبنهاور ففي حين فتح هايدغر القفل الكانطي بفينومينولوجيا الفنّ قال شوبنهاور بأنّ المادّة في حدّ ذاتها ليست موضوعا جميلا لأنّها لا تُعبّرُ بأيّ شكل من الأشكال عن المثالي.

وفي الجزء الثاني من هذه المقاربة اخترنا تفكيك الأسئلة المتعلّقة بميتافيزيقا الفنّ من خلال تعميق النظر في الفهم الشوبنهاوري وامتداداته فلحظة التأمّل الجمالي عند فيلسوف التشاؤم، هي لحظة مواجهة مع الإيتيقا بالأساس؛ وهي عمليّة دفع ذاتي للإرادة نحو المجهول، إذ رأى شوبنهاور في مفهوم

الإرادة لحظة مركزيّة تجعل منه مفهوما أشمل من العقل الذي اعتبره خادما لها. وما هذه اللحظة التأمّليّة إلاّ تجربةُ تعليقٍ للألم والرغبة، وهذه التجربة، بحذفها المؤقّت للرغبة، تحملنا إلى عالم لا زمني، عالم يتلاشى فيه إحساسنا بالزمن.

لقد جعل شوبنهاور من الفنّ تجربة شخصيّة حميميّة تُخرجنا من ذواتنا وتفصلنا عن الزمن، وفجّر بذلك فكرة الذات التي تكوّنت على مرّ الأزمنة وشكّلت العقل الغربي؛ فالأنا ليس وحدة مغلقة على ذاتها ونحن نرى العالم من خلال نظّاراتٍ تُلوّنُ أوهامنا بأنّ كلاّ منّا يُمثّلُ وحدة مستقلّة، والفنّ يحرّرُنا من الوهم المركزي للفردانيّة[21] ويحملنا إلى نطاق جمعي-تشاركي لأنّه يُقدّم لنا لحظة متروعة الأنانيّة، وما التفكير الجمالي إلا تجربة ذهنيّة-نفسيّة وشكل من أشكال التواجد بتذويب الأنا. في ذلك الوهم سعادة ممكنة وفرضيّة انتشاء. فالرسم، النحت، الأدب والتراجيديا إلخ. هي أمكنة مثاليّة لاتحاد التعبير بالفكرة.

غاية الفنّ في التصوّر الشوبنهاوري إذن هو الخلاص من إرادة الحياة (لا من الحياة) عن طريق التأمّل الجمالي التريه، ويعود المتأمّل في الجمال إلى الحياة حاملا معه رؤيته التريهة بعد أن تخلّص من إرادة الحياة، وهكذا تأمّلٌ فخلاصٌ فعودةٌ... لغز المجهول بهذا الفهم هو ما يُحقّق الخلاص وهو بذلك نظر تأمّليّ في عالم اللاّغايات واللاّأغراض... في العالم التريه (Désintéressé).

[21] بهذا الفهم استبق واستبطن شوبنهاور الدور الأساسي لعلم اجتماع الفن الذي قام على إخراج الفنّان من دائرة الفردانية إلى مجال الجمعي

*** المراجع**

الجراد، خلف. (2007). معجم الفلاسفة المختصر. ص.88-92. بيروت-لبنان. المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع.

المسكيني، فتحي. (2016). الهجرة إلى الإنسانيّة. الطبعة الأولى. لبنان. كلمة للنشر والتوزيع. ص.181.

إنغليز، دفيد وهغسون، جون. سوسيولوجيا الفن، طرقٌ للرؤيا. (2007). تر. ليلى الموسوي ومراجعة محمد الجوهري؛ سلسلة عالم المعرفة. عدد 341.

توفيق، سعيد محمد. (1983). *ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور*. بيروت-لبنان. دار التنوير للطباعة والنشر. ص.75.

شاهين، محمود. الموسوعة العربية (المجلّد العشرون). ص.179. تمّ الاسترجاع من الرابط: http://arab-ency.com.sy/ency/. بتاريـــــــــــــخ (01-05-2021).

كانْت، إيمانويل. (2013). نقد العقل المحض. تر. غانم هنّا – مراجعة فتحي المسكيني. (الطبعة الأولى). ص.151. بيروت-لبنان. المنظّمة العربيّة للترجمة. توزيع مركز دراسات الوحدة العربيّة.

هيغل، جورج فيلهلم فريدريتش. (1978). *المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال*. تر. جورج طرابيشي. بيروت. دار الطليعة للطباعة والنشر. ص. 31.

نيتشه، فريديريك. (1983). الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي. ترجمة سهيل القش. ص.30. بيروت- لبنان. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.