فلسفة الفن عند شوبنهاور

د. إفطيمة الهادي داعوب
قسم الفلسفة – كلية الآداب– الزاوية
جامعة الزاوية

مقدمة:

ولد آرثر شوبنهاور عام 1788م لأسرة ثرية تنحدر من أصول هولندية وبعد إتمام دراسته وتخصصه في الفلسفة، انصرف عن الحياة العملية، وتفرغ للكتابة ولحياته الأدبية وتذوق الفنون.

ورغم تأثره بالآداب الأوربية المختلفة، إلا أن أثر أفلاطون على فلسفته في الفن والجمال كان أوضح على نحو ما يظهر في الجزء المكرسي لهذه الموضوعات من مؤلفه الكبير ذي الأجزاء الأربعة والذي نشره عام 1819 بعنوان "العالم إرادة وتمثلاً".

ويظهر تأثر شوبنهاور بنظرية المثل الأفلاطونية، ولما كان هيجل يرى أن المطلق يتبدى ويكشف عن نفسه من خلال الطبيعة والتاريخ، فإن شوبنهاور استبدل الإرادة بالمطلق الهيجلي، ورأى أنها حين تصبح موضوعاً للتأمل الجمالي تتحول إلى ما يسميه بالتمثلات أو بالمثل عند شوبنهاور هي موضوعات لتأمل الفنان، إنها بحسب تعبيره تموضع للإرادة وتأملها هو معرفة خاصة لا تخضع لصورتي الزمان والمكان ومقولة العلية – وذلك لأن الإرادة – جوهر الوجود – لا تكون موضوعاً مباشراً للتأمل، وإنما تتموضع في المثل التي تتبدي للتأمل الجمالي، فالمثل تمثلات الإرادة كليات أو أنواع لموجودات الطبيعة أقرب شيء إلى عالم المثل الأفلاطونية – لأنها ليست تصورات مجردة تالية على الموجودات، ولكنها كليات سابقة على وجود الأشياء أو نماذج نوعية، وليست مجردة تالية على الأشياء.

ونظرية المثل عند شوبنهاور هي بعينها نظرية المثل عند أفلاطون، فهو يخلع على هذه المثل الوجود الحقيقي، أما الأشياء الجزئية فهي أوهام وأشباح.

ويعتقد شوبنهاور أن الشرط الضروري لإدراك الجمال وتحقيقه في الفن هو التحرر من الإرادة، حتى يصير الإنسان عقلاً خالصاً قد خلا من كل غرض وتنزه عن كل هوى فيفني عن العالم كإرادة، ولا يبقى غير العالم كأمتثال، امتثال فيه تدرك الصور، فعالم الإرادة هو عالم النزوع الجامح والشهوة، وبالتالي عالم الآلم المستمر والعذاب، اما عالم الأمتثال فخال بطبعه من الألم، لخلوه من الإرادة، وإذا أرتفع إلى الامتثال الخالص في إرداك الصور، انتج لذة ومتعة، هي المتعة الفنية الخالصة.

ويرى شوبنهاور أن موضوع الفن هو الصورة، اما السبيل إلى تامل هذه الصور، هو أن ينصرف الإنسان عن النظر في العلاقات بين الأشياء، إلى التأمل في ماهية الأشياء أي في صورها السرمدية الثابتة، وأن تفنى الذات في الموضوع فناءً تاماً حتى يصبح الأثنان متحدين،

وحتى يفقد بهذا الفناء كل فرديته وينسى إرادته، ويستحيل حينئذ إلى ذات مجرد أو مرآة صافية للموضوع الماثل أمامه.... حينئذ لن تصبح الذات غير وسط شفاف ينفد من خلاله الموضوع المعاين إلى العالم كأمتثال، وأما من جانب عالم الإرادة، فإننا طالما كنا خاضعين لسلطانها (أي الإرادة)، فلن نستطيع أن نبلغ المرتبة التي يتهيأ لنا فيها تأمل الصور بل تظل معرفتنا غارقة في دخان الشهوات فلا مناص إذن من أن تختفي الإرادة – مؤقتاً طبعاً – عن المسرح لكي تدع العقل وحده يلعب دوره دون أن يعوقه عن ذلك عائق لأن المهم هنا ما يصدر عن العقل وحده، في نزاهة، فيبدو كأنه من مواهبه ومن فيض منحه: "فالمعرفة لابد أن تكون حينئذ خالية من كل غرض، وبالتالي خالية من كل إرادة... وإن ما يشاهده الإنسان دائماً في آثار العبقرية من فراغ من الغرض وخلو من القصد.... ليس هذا كله غير نتيجة لما تنصف به المعرفة الأصلية الفنية من استقلال عن الإرادة، ونظراً إلى أن الإرادة هي الإنسان بالمعنى الحقيقي أضيفت هذه المعرفة إلى كائن مختلف عن الإنسان العادي، هو العبقري.

ومن هنا تأتي أهمية البحث هذا إلى من ينشدون الخلاص، ولا خلاص لهم إلا بالفن، فمهمة الفن عظمى، هي التحرر من قيود الإرادة، وقيود الامتثال للظواهر بتأمل صور الموجودات، وهي غاية جليلة وإحدى الغايتين اللتين يسعى المرء لتحقيقهما في الوجود من أجل أن يظفر بالخلاص.

فلنأخذ بعد هذا إذن في تحديد ما هية الفن عند شوبنهاور والغاية منه، من خلال الأسئلة التالية: ما هو الجميل وما مصدره وهل يوجد فينا أم في الأشياء؟ وما هي أوجه الفرق بين الجميل والجليل؟ وما هو دور العبقرية في الفن؟ وان الإجابة عن هذه الأسئلة تستدعي بالضرورة تحليلاً داخلياً لفلسفة الفن عند شوبنهاور، من خلال الموضوعات الآتية":

1. ماهية الفن والجمال عند شوبنهاور.

2. نظرية العبقرية عند شوبنهاور.
3. الخاتمة.

1- ماهية الفن والجمال:

يعتقد شوبنهاور أن الجميل هو "الصورة"، والأشياء الجميلة هي تلك التي تعبر، وبقدر درجة التعبير تكون درجة الكمال في الجمال، والجمال هو أسمى تعبير عن الخصائص النوعية Specifique أي كلما اقترب الفرد من النوع وترك وراءه الخصائص الفردية اقترب بذلك من المثل أي من التعبير الصحيح عن الإرادة.

والجمال الإنساني هو أسمى أنواع الجمال لأن المثال الإنساني أعلى أنواع المثل وأعلى درجات موضوعية الإرادة. وفي هذا المعنى يقول جوته: "حينما ندرك الجمال الإنساني نكون في عصمة من كل سوء؟ إذ نشعر بأننا في وفاق مع أنفسنا ومع العالم".

والطبيعة في تحقيقها للجمال، أي للإرادة، تبدأ من البسيط وترتفع درجة الكمال في الجمال بارتفاع درجة التعقيد، لهذا كان الجسم الإنساني من هذه الناحية أيضاً أعلى الأجسام الطبيعية مرتبة في الجمال لأنه أكثرها تعقيداً. والعلة في ذلك أنه كلما أزداد التعقيد كانت الحاجة إلى الانسجام والوفاق بين الأجزاء أظهر، أي كانت درجة الجمال أبين. فما الجمال إلا انسجام[1].

أما حقيقة الشعور بالجمال فيعرفها شوبنهاور بأن يقول عن حالة الشعور بالجمال هي: "حالة التامل الخالص والوجد في العيان، ونسيان "الأنا" الفردي، Moindividuel، وإحالة الشعور إلى ذات عارفة خالصة رمت عن كاهلها كل ما تستبعه الإرادة من أشكال كالزمان والمكان والكثرة"[2]. ومعنى هذا أن المتعة الجمالية إنما تنحصر أولاً وبالذات في واقعة "المعرفة

الخالصة" المتحررة من كل إرادة، وحينما نقول عن شيء ما إنه جميل"، فإننا نعني بذلك انه موضوع لتأمل وجداني أو إدراك جمالي يجعل موقفنا منه موضوعياً صرفاً، فلا نعود نشعر بذواتنا بوصفنا أفراداً، بل باعتبارنا ذوات عارفة خالية من كل إرادة وسواء كنا بإزاء شجرة ام جبل أم منظر طبيعي أم بناء معماري، فإن إدراكنا للموضوع الجمالي لابد من أن يترتب عليه استغراقنا في الموضوع، ونسياننا لفرديتنا وإرادتنا، وكأننا نستحيل عنئذ إلى الموضوع نفسه، أو كأنما لم يعد ثمة فاصل على الإطلاق بين الذات المدركة وموضوع إدراكها. وما دام الموضوع المدرك قد أصبح مدركاً في ذاته بغض النظر عن شتى العلاقات الخارجية التي تربطه بما عداه، وما دامت الذات المدركة قد أصبحت محررة من كل علاقة بالإرادة، فإن معنى هذا أن الموضوع المدرك لم يعد هو الشيء الجزئي من حيث هو كذلك، بل أصبح هو المثال أو الصورة الأزلية أو الحقيقة الموضوعية، ولما كان من الممكن لأي شيء أن يدرك بطريقة موضوعية خالصة، استقلال تام عن سائر الروابط والعلاقات، ولما كان في استطاعة الإرادة أن تتمثل أو تتجلى في كل شيء عبر مراحل متعاقبة من التحقيق الموضوعي، فإن كل شيء هو تعبير عن صورة أو مثال، وبالتالي فإن كل شيء هو بمعنى من المعاني "جميل"[3]، وهذا الشعور بالجمال يتم بلا نضال مع موضوعات الطبيعة، لأنه يقوم على انسجام بين الذات المتحررة من الإرادة وبين الصورة المتحققة في الأجسام الممتدة بالمكان فهنا يتلاقى العيان والموضوع كما يلتقي العاشق بمعشوقه[4]. ويلح شوبنهاور في أن الذاتي والموضوعي لا يمكن أن يوجدا منفصلين، فهما متضايفان دائماً، يستلزم أحدهما الآخر بالضرورة.

ولإيضاح الجانب الذاتي من المتعة الجمالية يحلل شوبنهاور شعوراً يتصل به اتصالاً وثيقاً وينشأ عن حالة من حالاته ونعني به الشعور بالجليل، فهنا نجد الطبيعة التي تضم بين جنباتها من الأشياء ما يغري بالتأمل الجمالي ويدعو إليه، فيشعر الإنسان إنه مسوق إلى

الإعجاب سوقاً بجمال ما يرى من مشاهد وألوان، وكأن الطبيعة تمنح نفسها للإنسان كما تكشف له في أشكالها البديعة وصورها الفاتنة عن المثل التي تعبر عن نفسها في تلك الأشكال وهذه الصور. وهنا يجد الإنسان في الطبيعة عوناً له على التحرر من عبودية الإرادة، وعلى التخلي من قيودها وأغلالها القاسية... ولكن، فلنفترض أن هذه الأشياء في أشكالها ذات المعاني الخصبة والتي تدعونا إلى التأمل الجمالي قد اتخذت من الإرادة في شكلها الموضوعي أي الجسم الإنساني موقفاً عدائياً، بل هددت هذا الجسم نفسه بالتحطيم رغم ما قد يبذله من مقاومة بائسة، وانذرته بالعدم إذا قورن بما في الطبيعة من قوى جبارة هائلة، ولنفترض أيضاً إن الإنسان لم يلتفت إلى هذا العداء الذي تجابهه به الطبيعة رغم إدراكه له، بل جرد نفسه من الإرادة وعلائقها ليستغرق بكليته في التأمل والمعرفة، مراعياً نظرة إلى المثل التي تتبدى في هذه القوى العارمة الجامحة – المثل العارية عن كل علاقة، وهو في هذا التأمل يرتفع فوق نفسه وفوق شخصيته وفوق إرادته، بل فوق كل إرادة...[5] وفي هذه الحالة تمتلئ نفسه غبطة وشعوراً بالجلال ولهذا السبب كانت كلمة الجلال والغبطة مشتقة من أصل واحد، فالجليل يسمى بالألمانية Erhaben والغبطة تسمى Erhebung.

وبهذا التحليل يتضح لنا أوجه الاختلاف والإتفان بين الجميل والجليل، فنحن نعرف أن الجلال والجمال يتفقان في الشرط الأساسي الأول وهو التأمل الخالص المجرد عن الإرادة ومعرفة المثل التي تنشأ بالضرورة عن هذا التأمل، ويختلفان في حالة "الجميل" تسوده المعرفة الخالصة بلا نضال ولا صراع ولا مقاومة، بينما في حالة الجليل لا يبلغ الإنسان هذه الدرجة إلا بعد نضال شعوري عنيف مع الإرادة، ولابد أن يكون تحصيل هذه الدرجة مصحوباً بالشعور بهذا النضال، بل لابد أيضاً من وجود هذا الشعور طالما كنا نريد الاحتفاظ بالشعور بالجلال،

ويتبع ذلك أن بين الشعور بالجمل والشعور بالجلال درجات عدة، وفقاً لقوة هذا الاختلاف أو ضعفه، تميزه أو غموضه، بعده أو قربه الخ....

وللشعور بالسمو درجات وفروق لا نستطيع أن نتبينها بدقة إلا بواسطة أمثلة مع حس مرهف بالفروق، يقول شوبنهاور "فلنتخيل الشمس وهي مصدر الحرارة والنور معاً إذ ترتبط بالإرادة من جهة لأن الحرارة شرط ضروري للحياة، وبالعقل من جهة أخرى لأن النور هو رمز المعرفة – نتخيل الشمس وقد شارفت على الغروب في يوم من أيام الشتاء القاسية، وأرسلت أشعتها النارية، فأنعكست على كتل الصخور الضخمة، وانارت الكون بضوء شاحب دون أن تبعث الدفء في الأوصال، فكانت بذلك موضوعاً للتأمل دون أن تكون ذات نفع للإرادة، ومع ذلك فإننا إذ تذكرنا في غموض أن هذا الغروب نفسه هو الذي يحرمنا من الدفء – مصدر الحياة – نكون بذلك قد سمونا إلى حد ما فوق منافع الإدارة، ويستلزم الاحتفاظ بهذه الحالة التأملية الخالصة شيئاً من المجهود الضئيل، وهذا المجهود هو الذي يجعلنا ننتقل من نطاق الجمال إلى نطاق الجلال... وإن تكن هذه الصورة هي أدنى درجاته[6]".

فلننتقل من هذا المنظر إلى المنظر التالي الذي يعطينا الشعور بالجلال في درجة أعلى من درجاته: الطبيعة ثائرة، والعاصفة تزأر، والسماء ملبدة بالسحب السوداء المتوعدة، والضخور الضخمة الجرداء تكاد تسد من دوننا وجه الأفق....[7] هذا منظر يكشف لنا عن خضوعنا للطبيعة وصراعنا وإياها، وعن سحق إرادتنا: لكن طالما لم يسيطر الجزع الشخصي، وطالما بقيى التأمل الجمالي، فإنما الذات العارفة تجيل النظر في غصبة الطبيعة وفي صورة الإرادة المقهورة؟ فلا يعني، وقد خلت من كل تأثر وسادها عدم أكتراث إلا أن تكشف عن "الصور" في هذه الموضوعات نفسها التي تهدد الإرادة وتخيفها[8]. وهذا التباين نفسه (بين الذات وبين الطبيعة) هو الذي يبعث فينا الشعور بالجلال.

ويتدرج هذا الشعور شيئاً فشيئاً بقدر ما تزداد قوة التأثير الساحق في الذات للإرادة الإنسانية، بواسطة ما تراه أمامها من صراع جبار بين قوى الطبيعية...

لكن هذا الشعور لا يقوم إلا بإزاء الطبيعة فقط، بل إن له أنواعاً ثلاثة بحسب الموضوعات الثلاثة التي تثيره، فينقسم إلى سمو حركي، إذا كان موضوعه في الطبيعة، وهذا مما سبق وصفه... أما السمو الرياضي فموضوعه المقدار، ويتجلى في المعمار حينما نرى بناءً فنياً شامخاً كالهرم مثلاً، فإن في نسب أجزائه وشدة صراعه مع الجاذبية لمثار للشعور بالسمو لا مثيل له. وهذه الإثارة إن دلت على شيء فإنما تدل على عظمة الإنسان وجبروته....[9] فلولا شعورنا أن هذه العظمة من تمثلنا لما أحسسنا بالجلال، فالشعور بالذات إذن يختلط بالشعور بما في الكون من رجاجة وعظمة أو بما في الأثر الفني الضخم من جبروت وإتقان لكي يتولد عن ذلك الشعور بالجلال.

ولنظرية الجلال تطبيق آخر في مجال الأخلاق فيما نسميه بالطبع أو الخلق الجليل ونراه واضحاً في أعمال البطولة الصادرة عن نبالة الخلق، وعزة الجانب، وشدة الشكيمة، واحتمال المكروه في أناة ورباطة جأش، فالإرادة في مثل هذه الشخصية لا تستسلم لما يمكن أن يقضي عليها، وإنما تجعل للمعرفة دائماً اليد العليا، ومثل هذه الشخصية تتأمل الناس تأملاً موضوعياً خالصاً دون أن تحسب حساباً لما يمكن أن يقوم بين إرادته وإرادة غيره من علاقات، فهو يشاهد رذائلهم أو بغضهم له وجورهم عليه دون أن يبادلهم شيئاً من ذلك، ويلمح سعادتهم دون أن يأكله الحسد، وقد يرى فضائلهم دون أن تشعر بما يدفعه إلى الارتباط بهم، وهو يتأمل جمال النساء دون اشتهاء هي أشبه بشخصية "هوراشيو" كما يصفها "هاملت". لقد كنت في معاناتك لكل شيء، كرجل لم يعان شيئاً، فقد تقلبت مصائب الدهر وخيراته بروح واحدة. (فهو في هذه الحالة لم يعد موضوعاً للعذاب، وإنما ذاتاً للمعرفة)[10].

هذه التفرقة بين الجميل والجليل تفرقة قديمة، لكنها لقيت عناية كبرى في العصر الحديث خصوصاً في القرن الثامن عشر الذي احتلت في تفكير أبنائه في علم الجمال المقام الأول. ولم يأت فيها شوبنهاور بجديد اللهم إلا في دقة التحليل الصادر عن شعور فني حي..

وأخيراً، فإن نظرة بسيطة إلى التحليل الذي قمنا به لفكرة الجمال والجلال تكفي لإقناعنا بأن مصدر هذا الشعور بالجميل والجليل دائماً هو الذات التي تشعر بالانسجام في الجميل أو بالنضال في الجليل، لأن كل شيء يتوقف كما رأينا على إدراك "الصور" في عيان غير خاضع للإرادة، ومثل هذا العيان بالذات وحدها ولا دخل للموضوع فيه، اللهم إلا إلى حد محدد.

2- نظرية العبقرية عند شوبنهاور:

قبل أن نتحدث عن نظرية العبقرية عند شوبنهور نود أن نلقي نظر ةعامة تاريخية على المصادر التي عنها صدرت نظريته هذه في المعرفة العارية عن الإرادة.

في الواقع أن أوّل من أستطاع أن يحددّ معنى لفظ العبقرية، هو الفيلسوف الانجليزي شافسبري (1671-1713). فقد قال عن الفن ليس "تقليداً" بمعنى أن الفنان هو الذي يقف عند المظهر الخارجي للأشياء، ويقلدها بأمانة كبيرة، وإنما تقليده للطبيعة في الخلق لا في المخلوق، في الإبداع لا في الأشياء المبدعة، والفنان أو العبقري هو الذي يستطيع أن يشارك في هذا الإبداع وذلك الخلق بطريقته الخاصة، وملكة الفنان ليست كالملكات العقلية المعروفة من إحساس أو ملكة حكم أو ذهن، وليست العبقرية "العقل السامي" كما يقول جوزيف شنييهه، وإنما هي ملكة خالقة مصورة مبتكرة مبدعة، تعتمد أول ما تعتمد على الخيال والتصور المبتدع، ولكن هذا الابتداع ليس خيالاً ذاتياً يصدر عن هوى مطلق وتصور أجوف، إنما هي تعبير عن الوجود الروحي الباطن للعبقري الذي يصنع بذاته ابتداعه وفق ضرورة باطنة في ذاته، وفي هذا

أصالتها من ناحية، واتفاقها مع ذلك، والطبيعة من ناحية أخرى. ذلك أن العبقرية ليست في حاجة إلى "السعي بحثاً" وراء الطبيعة، فهي تحتويها داخل ذاتها، نظراً إلى أن الطبيعة في انسجام – أزلي – مع الذات المبدعة. وهذا ما عبر عنه الشاعر والأديب الألماني شيلر (1759-1805) أجمل تعبير، فقال: "إن الطبيعة حليف دائم للعبقرية: فما تعد به الواحدة، تحققه الأخرى"[11].

ثم جاءت المدرسة الألمانية في علم الجمال فتعمقت المشكلة وصاغتها في حدود دقيقة، لأن القائمين بهذه الحركة كان من بينهم النقاد الأدبيون إلى جانب الفلاسفة. فقام الكاتب المسرحي الإلماني ليسنج (1729-1781) يحدد المشكلة، ويضعها في وضعها الصحيح، فيقول عن النزاع بين العبقرية والقواعد الفنية، بين الخيال وبين العقل، نزاع لا أساس له، لأن إبداع العبقري وإن لم يكن يتلقى القواعد من خارج، فإنه هو تلك القواعد نفسها أعني أن القواعد ليست غير تعبير عن النظام السائد في إبداع العبقري، ونتيجة له، والنتيجة لا تناقض الأصل، إذ لا وجود لهذه القواعد إلا في الآثار التي يبدعها العبقري وعلى أثره حياء الفيلسوف الألماني كانط (1724 – 1804م). فتناول المشكلة من أعماقها وفي عمومها.

عرّف كانط العبقرية بأنها الموهبة الطبيعية التي تضع القواعد للفن، لأن كل فن يقتضي مقدماً وجود قواعد على أساسها يصاغ الناتج قدر الإمكان، إذا كان هذا الناتج أثراً فنياً. ولكن فكرة الفن الجميل لا تسمح بأن يكون الحكم على جمال نتاجه مستمداً من أية قاعدة تقوم على تصور يحددها... فالفن الجميل إذن لا يستطيع بنفسه أن يضع القاعدة التي ينتج على أساسها آثاره. فلما كان الأثر إذاً لا يمكن أن يسمى فناً دون أن تكون تمت قاعدة سابقة، كان لابد أيضاً أن تضع الطبيعة الذاتية (وبواسطة مزاج هذه الذات) للفن قواعد، أعني أن الفن الجميل لا يقوم إلا بوصفه من نتاج العبقرية.

ويشرح كانط فكرته عن العبقرية، فيقول: "أنه لما كان من المستحيل على أي عمل فني أن يكون "فنياً" بحق اللهم إلا إذا كان ثمة قواعد فنية يخضع لها، فإنه لابد للعمل الفني من أن يستمد قواعده من الطبيعة نفسها، عن طريق العبقرية"[12]. ومعنى هذا أنه ليس في وسع فن الجمال أن يبتكر هو نفسه القاعدة التي سيحقق بمقتضاها إنتاجه، بل لابد من أن تجئ الطبيعة فتتكفل بإملاء قواعدها الفنية.

ولئن كان من المستحيل – في رأي كانط – أن نعرف العبقرية أو أن نحدد طبيعتها على وجه الدقة، إلا أنه قد يكون في وسعنا أن ننص على بعض الصفات الهامة التي تتسم بها العبقرية، وأوّل صفة من صفات العبقرية هي الأصالة، بمعنى أن العبقرية لا تسير وفقاً لقواعد مرسومة أو معروفة من ذي قبل، وإنما هي تبدع من الأعمال المبتكرة مالا سبيل إلى تحديده سلفاً، أو التنبؤ به مقدماً، وتتميز العبقرية ثانياً بقدرتها على إبداع أعمال نموذجية لا تصدر عن التقليد أو المحاكاة، بل تستحق هي نفسها أن تكون نماذج حية يحتذي بها الآخرون، واما الخاصية الثالثة التي تنسم بها العبقرية الفنية فهي تميزها عن كل ابتكار علمي، ومعنى هذا أنه ليس في وسع الفنان العبقري أن يشرح لنا بطريقة علمية كيف يحقق أعماله الفنية، لأنه لا يعرف هو نفسه من أين يستمد أفكاره، ولا من يأتيه الإلهام. هذا إلى أنه ليس في استطاعه الفنان أن يبتكر مثل هذه الأفكار كيفما شاء وفي أي وقت شاء، لأنه لا يملك هو نفسه خطة يسير عليها في عملية الابتكار أو الإبداع الفني[13].

فالعبقرية تبعاً لكانط هي إذاً في النقطة التي تتقاطع عندها الضرورة والحرية؛ ويلتقي فيها النشاط المقيد بالقواعد، وتجتمع فيها الأصالة التامة والمماثلة التامة معاً. لأن العبقرية حين تخلق وتبدع إبداعاً حقيقياً صادراً عن طبيعتها الذاتية تعلو على الفردية والظواهر العرضيه وتعبر عن جوهرها الأزلي، فتنتقل بذلك من الذاتية الخالصة المرتبطة بالزمان والمكان إلى

الموضوعية المطلقة من قيود الزمان والمكان – فالعاطفة التي يعانيها العبقري، وهي مؤقتة فردية لن تتكرر، تصبح، بعد التعبير عنها فنياً، أبدية كلية ثابتة على الدوام، وتصلح بعد ذلك أن تكون نموذجاً، لا للتقليد، بل للإبداع على غراره، ودرجة هذا الإبداع تتوقف على نسبة قوى التلميذ الروحية إلى قوى أستاذه، أعني النموذج، وهذه النسبة هي الشيء الجوهري في إبداع العبقري، تلك الأصالة الشخصية، فإن الفنان وحده، لا العالم، هو العبقري[14].

فالفن يكتسب شرعيته عند كانط بسبب كونه نتاج العبقرية، فهو ينبثق من خلال قدرة لا واعية مستلهمة مباشرة من الطبيعة، يهدف الإبداع أشياء ممثله للجمال دون تطبيق واعٍ للقواعد، حتى إن الفنان نفسه لا يستطيع أن يبين على وجه الدقة كيف انجز عمله، وذلك فإن مفهوم العبقرية هو ما يشكل بالفعل أساس نظرية الفن عند كانط[15]، وعلى أثره جاء الفيلسوف الألماني شوبنهاور، فتناول المشكلة، وكرس لها الصفحات الطوال في مؤلفاته.

3- نظرية العبقرية والمعرفة عند شوبنهاور:

عنى شوبنهاور بالعبقرية عناية خاصة، وشغلته منذ مطلع الشباب بوصفها مشكلة خطيرة في علم الجمال، بل وفي نظرته في الوجود بأسرها، وما كانت هذه العناية بفكرة العبقرية – أو مشكلتها – إلا امتداداً أو تعمقاً لما أثير حولها في القرن الثامن عشر من مناقشات ومشاكل، فقد كانت مشكلة العبقرية المحور الأول لكل المباحث الجمالية التي قام بها الفلاسفة والنقاد في ذلك القرن، وبدت اول الأمر على هذه الصورة: هل الفنان مقيد بالقواعد المستخلصة من نماذج الفن القديم، أو هو حر الخيال مطلق النشاط في الإبداع الفني، فلا يخضع لمعيار خارجي أياً ما كان هذا المعيار؟ ثم ما هي الصلة بين الفن وبين الطبيعة؟ سؤالان عني بهما الفلاسفة والنقاد والأدباء.... أما شوبنهاور فقد بدت له هذه المشكلة في اول الأمر على هيئة

مشكلة الصلة بين العبقرية والأخلاق الفاضلة، فلاحظ حينئذ أن بين العبقرية والفضيلة تشابهاً من ناحية أن المعرفة في كلتيهما عارية من الإرادة عالية على الأثرة، ولكن هل معنى ذلك أن العبقرية لابد أن تلتزم حدود الفضيلة والقواعد الأخلاقية؟ كلا ؛ أن العبقرية تعلو على كل القواعد التي تضعها الأخلاق، فلها أن تأخذ بها إن شاءت، أو لا تأخذ بشيء عنها إن أرادت، لأن العبقرية حرة لا تحدها حدود ولا تمسك بزمامها قيود[16]، لكن العبقري يتجرد من فرديته حينما يتأمل الأشياء تأملاً جمالياً خالصاً، وكذلك تتحرر الأشياء من علاقتها بالإرادة أي من فرديتها هي الأخرى، فالعبقرية تتحرر مؤقت من "مبدأ الفردية"، ولما كان هذا المبدأ هو أصل الأنانية، والأنانية منبع الشر، كان معنى ذلك أن العبقرية بتحررها من مبدأ الفردية لكي تتأمل الأشياء تأملاً جمالياً تنزع نحو الخير، وهذا ما حدا ببعض النقاد كمدينش Meditsh أن يرى في التجربة الجمالية عند شوبنهاور تجربة تركيبية، بمعنى انها تنطوي على الحق والخير والجمال في مركب واحد[17].

وترتبط نظرية شوبنهاور في العبقرية ارتباطاً وثيقاً بنظريته في المعرفة، فإذا كانت المعرفة عند عامة الناس هي دائماً في خدمة الإرادة، فإن الفنان أو الرجل العبقري هو تلك الذات الهادفة الخالصة المتحررة من الإرادة، والتحرر من هذا الخضوع للإرادة، هو أن تستبعد مصالحك ورغباتك واهدافك حتى يمكنك أن تصبح الذات العارفة الصرفة والعين الصافية التي تنعم النظر في العالم. والكائن الذي يحقق هذه الحالة إلى أعلى درجة هو "العبقري" أي أن العبقري هو الذي تنكشف له حقائق الأشياء في عيان منزه عن خدمة الإرادة يعبر عنه في صورة قائمة، فكأن معرفة العبقري هنا هي نوع من الكشف طريقها الوجدان بعيداً عن العقل[18] ومقولاته، ويوضح لنا شوبنهاور مدى ارتباط العبقرية بالمعرفة الحدسية فيقول: "..... وفي هذه المعرفة (الحدسية) تختفي تلك التفرقة بين الذات والموضوع التي تنتمي إلى مبدأ السبب الكافي

(مبدأ العلة)، إذ "ننا نسمو بقوة العقل بحيث تمتنع عن اعتبار الأشياء بالطريقة الشائعة (العادية) وعندما تتوقف عن البحث على ضوء التعبيرات المختلفة لمبدأ العلة عن علاقات الأشياء فيما بينها، تلك العلاقة التي تتحول في نهاية الأمر إلى علاقة الأشياء بإرادتنا، أي عندما لا نعتبر المكان أو الزمان أو الكيف أو ما وراء الأشياء من منفعة وإنما ننظر إلى طبيعتنا فحسب، وعندما لا نسمح أيضاً للفكر المجرد أو لمبادئ العلة أن تملأ شعورنا، وإنما بدلاً من ذلك نلتفت بقوة الروح نحو "الحدس" وعندما نبلغ مستوى هذا الحدث تماماً، ويمتلأ شعورنا كله بالتأمل الهاديء لشيء طبيعي حاضر فعلاً كمنظر أو شجرة.... أو أي شيء آخر.... في هذه اللحظة التي نفقد انفسنا في هذا الشيء في عمق، أي في تلك اللحظة التي ننسى فرديتنا وإرادتنا، ولا نكون إلا كذوات خالصة وكمرآة صافية للشيء بحيث يبدو كأن الشيء هو الذي يقوم وحده دون الشخص الذي يتأمله وبحيث يستحيل التمييز بين الذات والحدس، حتى يختلط هذا بذلك في كائن، وشعور واحد يمتلأ تماماً برؤية فريدة حدسية، وأخيراً عندما يعلو الشيء عن كل علاقة بغيره وتعلو الذات المتأملة عن كل علاقة مع الإرادة، فإن ما نعرفه حينئذ ليس هو الأشياء الجزئية بما هي جزئية، وإنما ما نعرفه هو "مثال الأشياء" (الخالدة) الموضوعية المباشرة للإرادة، ومن ثم لا يكون المرء الذي يتمتع بهذا التأمل فرداً جزئياً في هذه الحالة، ذلك لأن الفرد يتلاشى في هذا التأمل نفسه، وإنما يكون هناك ذات عارفة خالصة، تحررت من ربقة الإرادة ومن الألم ومن الزمان"[19].

ومن هذا النص نستطيع أن نتبين في وضوح الخطوط الرئيسية لنظرية العبقرية عند شوبنهاور، فالعبقرية اولاً وقبل كل شيء تكمن في المعرفة، وهذه المعرفة ليست معرفة مجردة Abstraite ولكنها معرفة حدسية Intuitive، كما أنها لا تخضع لمبدأ العلة بل إنها تتجاوزه وتتحرر منه لترى الأشياء في ضوء آخر غير ضوء الضرورة. والعبقرية ثانياً لها القدرة الفائقة

على تأمل الصور أو المثل، والتأمل هو نوع من المعرفة، غير أنها معرفة تختلف عن المعرفة الحسية والعقلية التي نفترضها في العلوم، إنها طريقة للنظر إلى الأشياء خالصة من الزمان والمكان والعلية. والعبقري هو الرجل الذي ينسى فرديته وإرادته، فلا يعود يحيا إلا بوصفه ذاتاً محضة هي مجرد مرآة للموضوع أو الصورة أو المثال، والرجل العبقري هو الذي يهتم بتفهم معنى الحياة في جملتها، محاولاً أن يفهم "صورة" كل شيء، بدلاً من الاقتصار على معرفة علاقاته بما عداه من الأشياء.

وأخيراً، إذا كانت ملكة المعرفة عند الرجل العادي هي المصباح الذي ينير أمامه السبيل، فإنها عند الرجل العبقري بمثابة الشمس التي تضيء له العالم بأسره، وتكشف أمامه الوجود في جملته.

العبقرية والخيال:

وموضوع العيان في التجربة الفنية هو الصور، ولهذا فإن الطابع الأكثر تميزاً للعبقري هو إدراكه الكلي وتأمله للصور، وهذا يتم في معرفة عيانية تقوم بها عين الفنان الناصعة فتنفذ إلى أسرار الأشياء. غير أن العبقري لا يقتصر على العيان المرتبطة باللحظة الحاضره، بل يستعين كذلك بالخيال من اجل توسيع نطاق مجال نظرة. فإن الخيال أداة لا غنى عنها للفنان، لأنه لا يستطيع إلا بمعونته أن يتصور الأشياء والحوادث في صورة حية قوية. يقول شوبنهور في توضيحه للصلة بين العبقرية والخيال[20]: إن بعض الناس رأوا في الخيال عنصراً أساسياً من عناصر العبقرية وهذا حق. ولكن بعضهم أراد أن يجعل من العبقرية والخيال شيئاً واحداً، وهذا خطأ، فإن موضوع العبقرية هو المثل الأبدية، أي الأشكال الدائمة الأساسية لما في الكون من مظاهر، فحيث يسود الخيال وحده لا يمكن أن نشيد غير "قصور في أسبانيا" لإرضاء انانيتنا

ونزواتنا الشخصية العابرة وخداع انفسنا والتسرية عنها إلى حين، ولكننا في هذه الحالة لا نعرف شيئاً غير علاقات هذه الأوهام التي خلطناها بعضها بالبعض الآخر، فإذا كتب إنسان هذه الأوهام والخيالات التي تراءى له كانت لدينا هذه الروايات المبتذلة التي يجد فيها عامة الناس متعة كبيرة، والرجل العادي لا ينظر إلى الأشياء إلا وفقاً للعلاقات التي ترتبط بها مع إرادته، فهو لا يقف طويلاً أمام الأشياء متأملاً ذلك التأمل الخالص الذي هو وقف على العبقرية، فما إن يسنح له شيء من الأشياء حتى يبحث سريعاً عن التصور الذي يمكن أن يدرجه تحته[21] ثم يمض في سبيله لا يلوي على شيء، ولهذا السبب نراه يصفي حسابه سريعاً مع الأشياء ومع الأعمال الفنية، ومع المناظر الطبيعية الجميلة ومآسي الحياة البشرية.... إنه لا يهتم بهذا كله، وإنما يبحث عن طريقه في الحياة.... بينما نجد من جهة أخرى أن معرفة المثل معرفة حدسية بالضرورة وليست مجردة، وهكذا كان لابد للمعرفة عند العبقري أن تنحصر في مثل هذه الأشياء الحاضرة أمام شخصه، ولكنه بفضل الخيال يرى الأفق يمتد أمامه ويمتد حتى يتجاوز حدود التجربة الحاضرة والشخصية للرجل العبقري. وهكذا يجد العبقري نفسه في حالة لا يملك فيها غير ذلك القليل الذي يقع تحت إدراكه، فيشيد منه كل ما يستطيع استحضاره من صور الحياة، وفضلاً عن ذلك فإن الأشياء الواقعية ليست في الحقيقة إلا "عينات" مشوهة للمثل التي تتحقق بها. فالخيال إذن ضروري للعبقري لكي يرى في الأشياء لا ما وضعته الطبيعة فيها ولكن ما آرادت أن تحققه منها. وبذلك يبسط الخيال دائرة المنظور امام العبقرية فيجعلها تمتد عبر الأشياء التي تقوم أمام ناظريه فعلاً، وهذا من وجهة نظر إلكم والكيف على السواء، و"" والنتيجة هي أن قوة خارقة من الخيال تتضايف بل تكون شرطاً للعبقرية[22] وهنا يستدرك شوبنهاور فيقول: إن الخيال لا يفضي إلى العبقرية، فإن الرجل العادي الذي يتميز بذكاء متوسط يمكن أن يمتلك قدراً كبيراً من الخيال.... فالرجل ذو الخيال الموهوب يستطيع أن يهيب بالأرواح القادرة على أن

توحي إليه في اللحظة التي يريدها بالحقائق التي لا يقدمها له الواقع العادي إلا نادراً وبصورة مشوهة هزيلة وتقريباً دائماً في غير الآوان أما الرجل العديم الخيال أو الفقيرة فلا يعرف من العيان إلا ذلك العيان الحسي المغلول في أصفاد الظواهر، ولا يصلح صاحبه أن يكون عبقرياً، ولا يقدر على الآتيان بشيء عظيم، اللهم إلا في ميدان الرياضيات، فهذا ميدان أشياء المجردة والخيال المجرد، أما العبقري فلا ينجح في هذا الميدان، لأن خياله غني بالصور القائمة لا بالتصورات المجردة، وبالذكريات الحية، لا بالتجريدات والصيغ المتحجرة. وهذا أيضاً من المميزات الرئيسية في العبقري، أعني أن يكون تعبيره دائماً بواسطة الصور القائمة الحية المستمدة من ينبوع العيان الخصب. وهذا هو الفارق الأكبر بين الفنان وبين العالم. فهذا يفكر ويعبر بواسطة التصورات المجردة والصيغ العامة وذاك يفكر ويعبر عن طريق الصور القائمة المفردة[23].

فإذا فرغنا من الخيال ألفينا أنفسنا امام موضوع آخر هو الإلهام. فما معنى الإلهام في فلسفة شوبنهاور؟ لا يحاول شوبنهاور أن يفسر الإلهام تفسيراً نفسياً لأنه لم يكن معنياً بهذه الناحية وإنما خلع على الإلهام معنى ميتافيزيقاً، فهو لديه اللحظة التي يتحرر فيها العقل من خدمة الإرادة، وبدلاً من أن يستمرئ الخمول بعد أن نفض عن أكتافه أثقال الإرادة، يبدأ في العمل لنفسه بحرية في هذه اللحظات القصار ويصبح العالم بالنسبة إليه تمثلاً مركزاً في شعوره، وفي مثل تلك اللحظات تبدع النفس آثارها الفنية الخالدة، أما في التفكير الموجه، فإن العقل لا يكون مستقلاً ما دامت الإرادة هي التي تحركه وتحدد له الغايات[24].

هذه هي الخصائص العامة لنظرية العبقرية عند شوبنهاور، ولكن ثمة ملامح أخرى أقل عموماً، وهذه الملامح أو السمات هي ما يسميه شوبنهاور بفردية العبقرية (Lindividualite du genie).

وأول هذه الملامح هي الحزن أو الكآبة.

يرى شوبنهاور أن الكآبة أو الحزن والعبقرية متلازمان، وتفسير هذا عند فيلسوفنا، هو أن الحزن المخالف للعبقرية راجع إلى انه كلما كان النور الذي يضيء العقل قوياً، كان إدراك العقل لسؤ حالته اوضح وأدق، لكن العبقرية مع ذلك لا تظل غارقة دائماً في هذا الحزن المظلم، بل تبدو في فترات وحولها هالة من النصاعة الناشئة عن التأمل الموضوعي الخالص، تضفي إلى جبهة العبقري العالية اجمل النور، فتبدو روحه على حد تعبير برونو "مسرورة في الحزن، محزونة في السرور".

ويحلو لشوبنهاور أن يشبهها حينئذ بالجبل الأبيض (مونبلان): فإن قمته يعلوها دائماً تقريباً غيوم، ولكن الفجر ما يلبث أن يأتي حتى تتمزق سدول الغيم، فتبدو تلعاء محمرة بأشعة الشمس وقد أشرأبت إلى السماء مشرعة فوق الغيوم[25].

والكآبة ما هي إلا المظهر الخارجي لشقاء العبقري. وهذا الشقاء شيء محتوم للعبقري "لأنه يضمي بسعادته الخاصة في سبيل غاية موضوعية، وهذه الغاية التي يسعى إلى تحقيقها نزيهة عن كل مقصد، عارية عن كل ما يتصل بالحياة الواقعية، أعني الإرادة، فلا يتفق وإياها إذن النجاح في الحياة العملية... أما الرجل العادي يسعى إلى تحقيق أغراضه الشخصية خاضعاً في ذلك للإرادة، وهذه الغايات دنيوية صرفة، ومن ثم فقد يبلغها، ويصل من ورائها إلى السعادة كما يتمثلها، وهذا ما يسميه العامة، بالنجاح في الحياة" وهو امر مألوف. اما الرجل العبقري فهو لا يسعى إلى تحقيق غايات شخصية مطلقاً وإنما يسمو فوق فرديته، ويتجاهل مطالب ذاته الخاصة، باحثاً عن الموضوعية في الأشياء لا عن العلاقات التي تربطها بإرادته أي بمنفعته، ومن ثم كان العبقري لا يسعى إلى منفعة أو مصلحة بل إن على العكس من كل ذلك يزدري كل

منفعة أو مصلحة شخصية، ولذلك فإنه لا ينجح غالباً في الحياة...[26] وليست قيمة العبقري في الشهرة.

والنجاح والمجد، لكنها في ما يخلفه من آثار خالدة وما تنتجه ملكاته الممتازة، فلندع المجد والشهرة والنجاح لطلابها من رجال الأعمال، ولنحرص على شيء واحد: أن نكون في أداء رسالتنا مخلصين[27].

ومن أسباب شقاء العبقري أنه لا يستطيع أن يجد له نداً في الوسط الذي يعيش فيه، فأية سعادة يمكن أن يجدها في الاتصال بهم، وآية سعادة يمكن أن يجدونها في الحديث إليه: وليس امام العبقري إذن إلا أن يظل في داخل ذاته وحيداً هو ومسئوليته الهائلة، "صامتاً كالقبر، هادئاً كالموت"[28] على حد تعبير كيركجورد.

فالعبقرية إذن في وحدة هائلة مخيفة هي سبب من أسباب شقائها. وسبب آخر للشقاء وهو أن العبقري لا يستطيع أن يتكيف مع عصره بينما يستطيع الآخرون أن يشبعوا مطالب المعاصرين وأن يرضوا أذواقهم فهم يحيون حياة سعيدة فيها الشهوة والمجد والمال[29]. بل إن العبقري في صراع دائم مع عصره لأنه لا يعيش له، وإنما يعيش للأجيال القادمة وفي هذا يقوم فارق مهم بين العبقرية والنابغة فإن صاحب القريحة أو النابغة كرامي السهام الذي يصيب هدفاً لا يستطيع الآخرون أن يصيبوه بينما العبقري هو ذلك الذي يصيب هدفاً لا يراه حتى الآخرون، فهم لا يستطيعون إدراكه إلا عن طريق غير مباشر فيما بعد، والشاهد على هذا أن أعمال العباقرة لا يستطيع المعاصرون أن يقدروها حق قدرها إلا في القليل النادر، فهي كالتين أو البلح، يلذ للناس أن يأكلوها مجففين أكثر من أن يأكلوها طازجين[30].

ورغم الطابع العقلي الذي نلمسه في نظرية العبقرية عند شوبنهاور نراه يربط بينها وبين الجنون، فالعبقري يشابه المجنون في بعض الوجوه، وقد حلل شوبنهاور أوجه هذا التشابه تحليلاً

عميقاً يصدر عن تجربة عملية؟ إذ كان يزور مستشفيات الأمراض العقلية[31]. فالعبقري والمجنون يتفقان في أنهما مرتبطان خصوصاً باللحظة الحاضرة من الزمان دون غيرها من آناته، وفي أنهما يركزان كل انتباههما في شيء واحد بالذات، حتى لو كان تافهاً في نظر الآخرين، ويمتلئان حماسة من اجله، فلا يعرفان والهادئ الطبع، والهادئ الطبع لا يمكن أن يكون عبقرياً وفي الإفراط في التهيج والحساسية الناشئين عن الإرهاف الشاذ للحياة العصبية والمخية وسيادة الانفعالات العنيفة والوجدانات المتطرفة الشيطانية، والحركة والتغير المستمر في المزاج، وفي فقدانهما للذاكرة فإنهما لا يحيان كما قلنا إلا في اللحظة الحاضرة. فالجنون يعيش في الحاضر، وإن عاش في الماضي فهو يعيش فيه وكأنه حاضر، أي أنه يلتصق باللحظة الحاضرة أو يثبت اللحظات الماضية فتصبح بالنسبة إليه حاضراً.

ولذلك فإن الحوادث والوقائع تنعزل في شعوره بحيث لا يستطيع أن يربط بينها أو أن يعرف العلاقات التي تقوم عليها، أو وفقاً للتعبير الفلسفي الذي يتخذه شوبنهاور المجنون لا يستخدم مبدأ العلة Principe deraison في تفكيره، وهنا نقطة الاتصال بينه وبين العبقرية[32] – فالعبقري أيضاً يهمل معرفة العلاقات التي تقوم على مبدأ العلة وهو لا يبحث ولا يرى في الأشياء إلا مثلها، وهو يحاول أن يدرك ماهيتها بحيث يكفي شيء واحد لكي يمثل النوع بأسره، وهو يحتقر المعرفة التي تقوم على الارتباط الصارم المحكم. والحاضر الذي يتأمله في ضوء باهر – يجعل الحلقات الخرى من السلسلة تختفي في الظلام، العبقري يعيش عند الأطراف، ولا يعرف الاعتدال في سلوكه، ومن ثم كانت حركاته وأشاراته وتصرفاته أشبه بتصرفات المجانين.

ثمت علاقة اخرى بين العبقرية والطفولة، فقد لاحظ شوبنهاور أن العبقري والمجنون يتشابهان في مسائل عديدة، وفسر هذا التشابه بين العبقرية والطفولة بما فسر به جوهر العبقرية وما هيتها، وهو سيادة ملكات المعرفة على نوازع الإرادة، والنشاط العقلي الخالص الناشيء عن

تلك السيادة، ويظهر هذا التشابه أولاً في هذه السذاجة السامية والبساطة المقدسة التي تشرق على سيماء العبقري وسحنة الطفل، وثانياً في هذ النظرة الحائرة التي ينظر بها كل منهما إلى العالم من حولهما، وهي نظرة تجمع بين الحيرة والتأمل الموضوعي النزيه[33].

ومرجع هذا التشابه بينهما إلى أن الجهاز العصبي عند الطفل يتفوق على بقية الأجهزة، وبهذا التفوق العصبي نستطيع أن نفسر ذكاء الأطفال وحضور بديهتيهم ويسر تفكيرهم، فهم أكثر استعداداً من البالغين للتفكير النظري، والعقل عندهم يتغلب على الإرادة، أي على الميول والشهوات والعاطفة، وذلك لأن نشاط الجهاز التناسلي خامد في هذ السن، وهذا وجه اخر من اوجه التشابه إذ يعتقد شوبنهاور أن أضعف الأجهزة عند العبقري هو الجهاز التناسلي[34]، وما أن يبلغ الطفل الحلم حتى يبدأ الجهاز التناسلي في النضوج وحينئذ تنقلب الآية فتسود الإرادة العقل، ويجتاز الشاب مرحلة من مراحل العاطفة الجامحة، والشهوة العاصفة والقلق المثير[35]. فالصلة بين العبقرية والطفولة لا تحتاج إذن إلى بيان بعد هذا كله فهي سيادة ملكات المعرفة على شهوات الإرادة.... فكل طفل إذن عبقري بمعنى من المعاني، وكل عبقري طفل بصورة من الصور[36].

العبقرية إذن امتداد للطفولة، أي أن تلك السيادة الطبيعية للعقل على الإرادة في تلك السن، بدلاً من أن تنقلب وتتحول تظل قائمة طول العمر عند العبقري بصورة مستمرة.

الخاتمـــــة:

ومما تقدم، توصل الباحث إلى النتائج التالية:

1- لم يستطيع شوبنهاور أن يفسر المتعة الجمالية على أساس ميتافيزيقي صحيح. إذ كيف يمكن أن نشعر بآية متعة جمالية حينما نتأمل المثل؟ أليست هذه المثل تعبيراً مباشراً عن الإرادة؟

وإذا كانت الإرادة شراً في نظر شوبنهاور ألا يقودنا ذلك بالتالي إلى القول بأن المثل شر أيضاً؟ والواقع فإن ما يزيد من الصعوبة هو أن شوبناور يردد بلا انقطاع أن الفن هو تجاوز وتحرر وقتي من ربقة الإرادة.

2- لم يأت شوبنهاور بجديد في بيان الصلة بين الجميل والجليل اللهم إلا في دقة التحليل، فالأحرى أن يقال إن شوبنهاور تخلف كثيراً عمن عالجوا هذا البحث من قبله، خصوصاً كانط، فقد ارتفع كانط إلى القمة في العمق وبراعة التحليل والقدرة الهائلة في تشريح هذا الشعور، وذلك في القسم الثاني من كتابه "نقد ملكة الحكم" وكنا نود أن تعرض خلاصة تحليل كانط للسامي، ولكن المجال لا يتسع لهذا، فنجتزئ بان نقول أن الجليل عند كانط ينشأ الشعور به في كل حالة تكون فيها بإزاء موضوع يفوق كل وسائل ملكة الإدراك لدينا، فلا نستطيع أن نضغطه في كل تام سواء أكان هذا بواسطة العيان أم بواسطة التصور، فالسامي هو العظيم سواء أكانت هذه العظمة في الامتداد أم في القوة: ففي الحالة الأولى يكون السامي رياضياً، وفي الثالي يسمى حركياً. والفارق بينه وبين الجميل أن هذا يكشف عن انسجام، أما السامي فيبين عن صراع بين الذهن وبين الخيال، وفي هذا يتبين تأثر شوبنهاور بكانط إلى حد كبير، وما الفارق بينهما إلا في إدخال شوبنهاور للإرادة في تفسيره لتأثير السامي والجميل.

بل أن شوبنهاور تأثر أيضاً في مصدر هذا الشعور بالجميل والجليل هل هو فينا أو في الأشياء، فكانط يقول إنه فينا، في مزاج الروح، وليس في الطبيعة أو الموضوع الخارجي، وكذلك فعل شوبنهاور.

3- ومن الواضح بعد هذا العرض الموجز لنظرية العبقرية عند شوبنهاور، رأينا أنه يؤكد في أكثر من موضع على أن قوام العبقرية في سيادة العيان المجرد والمعرفة الخالصة والتأمل

النزيه على الإرادة والشهوات والأعراض، فيرتفع العبقري من الجزئي إلى الكلـــي، يلمـــح الصورة من خلال الظاهرة، ثم يحيل الصورة إلى عيان خالص قائم، أي أن العبقـــري هـــو الذي تتكشف له حقائق الأشياء في عيان منزه عن خدمة الإرادة يعبر عنه في صور قائمة، فمعرفته كشف، لأنه لا يخضع للذهن ومقولاته من زمان ومكان وعلية، بل يحلق في حرية وبدء تام، فتتجلى له الحقائق في لمحات، ولهذا امتازت لحظة الإبداع الفني، التي يســـمونها يقظة العبقرية وساعة الوحي وقشعريرة الإلهام بأنه توتر في روح العبقري، توتر يقرب من حالة الجنون، أو هو بالفعل حالة جنون، فإن بين العبقرية والجنون شبهاً كبيـــراً... ويقـــول شوبنهاور أيضاً إن العبقري يجب أن ينسى شخصيته وعلاقاتها تماماً حتـــى يســـتطيع أن يتفرغ للتأمل الخالص وهذه هي ما هية كل عبقرية.

وأخيرا، فإن مفهوم العبقرية أصبح موضع شك كبير في عصرنا – فلا أحد اليوم – أو على الأقل اولئك المعنيين على نحو وثيق بالفن الحديث – سوف ينسب إلى العبقري صفات من قبيل: القادر على رؤية ما لا يُرى، ولذلك، فسوف يكون علينا أن نتوخى الحذر، إذا ما أردنا أن نطبق فلسفة شوبنهاور على الفن الحديث بأية طريقة مباشرة.

المصادر والمراجع:

(1) عبدالرحمن بدوي: شوبنهاور، دار القلم، بيروت، (ب.ت) ، ص150.

(2) فؤاد كامل: الفرد عند شوبنهاور، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1991، ص54.

(3) زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة، 2008، ص160.

(4) عبدالرحمن بدوي: شوبنهاور، مرجع سبق ذكره، ص152.

(5) شوبنهاور: العالم كإرادة تمثيل، ترجمة : فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1994، ص208.

(6) فؤاد كامل: الفرد في فلسفة شوبنهاور، مرجع سبق ذكره، ص57.

(7) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

(8) عبدالرحمن بدوي: شوبنهاور، مرجع سبق ذكره، ص155.

(9) شوبنهاور: العالم كإرادة تمثيل، مصدر سبق ذكره، ص213.

(10) المصدر السابق، ص214.

(11) عبدالرحمن بدوي: شوبنهاور، مرجع سبق ذكره، ص139.

(12) أمانويل كانط: "نقد ملكة الحكم"، ترجمة غانم هنا، مركز دراسات الوحدة العربية، الإسكندرية، 2005، ص232.

(13) المصدر السابق: ص233.

(14) عبدالرحمن بدوي: شوبنهاور، مرجع سبق ذكره، ص141-142.

(15) هانز جورج جادامر: تجلي الجميل، ترجمة د. سعيد توفيق، المشروع القومي للترجمة، 1997، ص212.

(16) عبدالرحمن بدوي: شوبنهاور، مرجع سبق ذكره، ص138.

(17) فؤاد كامل: الفرد في فلسفة شوبنهاور، مرجع سبق ذكره، ص63.

(18) يجب هنا ألا نسيء فهم كلمة "العقل" فشوبنهاور يقصد بها في هذا المكان العقل الذي يخضع لمبدأ العلة كما هو واضح من مقارنته بين المعرفة العقلية والمعرفة الحدسية.

المعرفة الخاصة بالعبقرية هي المعرفة التي استطاعت أن تتحرر من مبدأ العلة، هي معرفة وجدانية أو صوفية.

فعند شوبنهاور نوعان من العقل: عقل خاضع لمبدأ العلة وهو العقل الذي نستخدمه في العلم وحياتنا اليومية، وهذا العقل خاضع للإرادة توجيه وفقاً لرغباتنا وغياتها، اما العقل الثـــاني فهو العقل الذي يتحرر من سيطرة الإرادة فلا سلطان عليه، فهو إذن مر وهذه الحرية هـــي التي تنمحه القدرة على تامل المثل.

(19) شوبنهاور: العالم كإرادة تمثيل، مصدر سبق ذكره، ص190.

(20) المصدر السابق، ص192.

(21) المصدر السابق، ص13.

(22) المصدر السابق، 13.

(23) عبدالرحمن بدوي: شوبنهاور، مرجع سبق ذكره، ص133.

(24) شوبنهاور: العالم كإرادة وتمثل، مصدر سبق ذكره، ص192.

(25) عبدالرحمن بدوي: شوبنهاور، مرجع سبق ذكره، ص133.

(26) شوبنهاور: العالم كإرادة وتمثل، مصدر سبق ذكره، ص294.

(27) عبدالرحمن بدوي: شوبنهاور، مرجع سبق ذكره، ص135.

(28) شوبنهاور: العالم كإدارة وتمثيل، مصدر سبق ذكره، ص201-202.

(29) المصدر السابق، ص196.

(30) عبدالرحمن بدوي: شوبنهاور، مصدر سبق ذكره، ص138.

(31) شوبنهاور: العالم كإدارة تمثيل ، مصدر سبق ذكره، ص197.

(32) المصدر السابق، ص221

(33) عبدالرحمن بدوي: شوبنهاور، مرجع سبق ذكره، ص131.

(34) شوبنهاور: العالم كإرادة تمثيل، مصدر سبق ذكره، ص 203.

(35) المصدر السابق، ص206.

(36) المصدر السابق، ص207.