المحور الأول/ تقديم عام عن معنى (الجمال، فلسفة الجمال، علم الجمال):

أ/ التعريفات

الجمال كمصطح يعد وصف أو نعت أو صفة، وتعريفه وفقاً لذلك إنما يكون نسبياً (فالجمال بعامة صفة تلحظ في الأشياء–الموصوفة بذلك–وتبعث في النفس سروراً ورضا أو لذة وارتياح).

والجمال كموضوع وميدان فلسفي وجد منذ الفلسفة اليونانية، ولأنه كان جزءاً رئيسًا من مبحث القيم في الفلسفة – الذي يضم إلى جانب الجمال الحق والخير–كانت النسبية في تعريفه أمراً واقعاً لأنه في النهاية سيقدم كل فيلسوف للجمال تعريفاً يتسق أو يتناسب مع فلسفته العامة (ذلك ان معنى فلسفة الجمال يتحدد كونه تفلسفاً حول الجمال ذاته، وبالتالي فإن الجمال عند الفيلسوف لا ينفصل منهجياً عن خطوط فلسفته العامة)، ومن هنا يتضح السبب في تعدد تعريفات فلسفة الجمال.

وهكذا نجد إن فيثاغورس مثلاً قد ربط الجمال بالتناغم القياسي كون فلسفته قائمة على الرياضيات، وأفلاطون ربطه بالعقل اتساقاً منهجياً بفلسفته في عالم المثل، في حين أن أرسطو يربط الجمال بنظرية المحاكاة والواقع أي بالطبيعة فضلاً عن صلتها بالتراجيديا، في حين يتمحور تركيز سقراط على الموائمة ما بين الجمال والخير إذ يرى في كليهما أن يكونا نافعين (حتى أنه يضرب مثالاً في ذلك بأن جمال الأنف ليس بصغر حجمه بل أن الأنف الكبير يستنشق هواءاً بانسيابية أكثر فهو بذلك الأجمل لأن خيره أوفر من الأنف الأصغر !!).

أما عن مصطلح علم الجمال Aesthetic فهو لفظ أطلقه بومجارتن في القرن الثامن عشر، إذ ميز بين ثلاث أنواع من المعرفة (١–حسي غامض ٢–عقلي واضح ٣–معرفة تقع بين الأولين تتعلق بالوجدان) وهذه الأخيرة هي المتمثلة بعلم الجمال.

فإذا كان الجمال عند اليونان ممثلاً للحقبة التقليدية لمعنى الجمال عبر ربطه بـ(الخير والطبيعة والانسان) فإن الجمال بالمعنى الحديث يرتبط بمعايير وقواعد علم الجمال المتمثلة في الفنون ذاتها، فعلم

الجمال إذن علم معياري يبحث في ما ينبغي أن يكون عليه الشيء الجميل والسعي لوضع معايير يمكن أن يقاس به الجميل من القبيح.

ب/ علم الجمال وفلسفة الفن(*):

وفقاً للتعريف الآنف الذكر لعلم الجمال، ثمة تساؤل يتعلق بموضوع صلة الجمال بالفنون بعامة وهو: هل بالإمكان أن نضع قواعد للفن أو للجميل ؟. وهنا لا بد من التمييز أولاً ما بين (الجمال والفن)، فالجمال صفة أو ميزة يتميز بها المنتوج البشري والمخلوق الطبيعي أي يشمل كلاً من الفن والطبيعة معاً أما الفن فهو نتاج بشري يحكم عليه أما بالجمال أو القبح.

من هنا كان التمييز بين فلسفة الفن وعلم الجمال، ذلك أن الفن نتاج لذات واعية مفكرة حرة وأن العمل الفني بذلك تحقيق وابداع جمالي أو لذة جمالية، في حين أن الجمال ليس حسياً كالفنون وإنما هو يتعلق بالوجدان والمشاعر إلى جانب الحس.

فالفن يتمثل بالابداع كخلق من الخيال أو اعادة لخلق من جديد، فالرسام لمنظر شلال مثلاً إنما يضفي ما للجمال الشلال الطبيعي جمالاً فنياً من ابداعه (أي خياله الفني)، وقد يتطلب فهم تلك العلاقة ما بين علم الجمال وفلسفة الفن التساؤل أولاً عن ماهية الفن ذاته ؟.

ج/ الجمال (مقوماته، وظيفته، خصائصه، دوافعه(**)):

أ – ***المقومات***: ١–مقومات ذاتية/ وهو تفسير مادي محسوس للجمال الفني وليس الطبيعي أي الابداعات الانسانية. ٢–مقومات معنوية/ أي الصفات الناتجة عن الجميل نفسه، أو مدى انسجام العقل والحس البشري مع العمل الجمالي الفني. ٣–مقومات تتعلق باللذة والاشباع ورضا النفس. ٤–مقومات تتعلق بالبعد الاجتماعي/ وذلك بوصف الجمال أنه كل ما يستجيب للمارسة الاجتماعية للإنسان، فمثلاً ماركس يصف الوجود الاجتماعي بأنه مُحّدد للوعي.

ب – ***الوظائف***: ١–تحقيق اللذة والمتعة الجمالية. ٢–تحقيق وظائف تربوية وإنسانية ٣–تحقيق وظيفة نفسية كتخفيف لأعباء الحياة أو الترويح عن الذات. ٤–تحقيق وظيفة معرفية أو فلسفية.

(*) للمزيد، ينظر: موضوع { التمييز بين الجمال والفن ص ٤-٥ أميرة حلمي (فلسفة الجمال) }.
(**) المقصود هنا: دوافع الدراسة الجمالية للفن.

ج-***الخصائص***: ١-طبيعته إنسانية. ٢-غائي يصدر عن الوعي ٣-لا يشترط خضوعه للقواعد ٤-تنم عن مشاعر داخلية لتعلقه بالوجدان. ٥-يتصف بالذاتية والشخصية من حيث الحكم عليه. ٦-منطقه أو معياره خاص. ٧-يتصف بالشمولية= الكلية والنسق. ٨-ابداعه وإدراكه وتذوقه ينمو بالموهبة والفطرة والقدرات الباطنية، (وجميع المحاور الآنفة مستندة على أن الجمال يدرك إما بالشعور أو بالعقل ذاته).

د-***الدوافع***: ١-استحالة الالمام بالعلاقة ما بين الانسان والأثر الفني ٢-الربط بين الفن والواقع ٣-تفسير المعاني الفنية أو القيمة النفسية للفن، أي بمعنى البعد عن هموم الحياة (وهو أمر يتعلق بالتطهير النفسي والروحي كقيمة ظاهرة لمغزى الفنون الجمالية).

المحور الثاني/ نظريات في تفسير الابداع الفني:

١ – **نظرية التحليل النفسي/** مصدر هذه النظرية (فرويد) الذي رأى أن الصراعات الداخلية الذاتية والمكبوتة هي السبب الرئيس في الابداع في مرحلة معينة كانبثاق للمشاعر والاحاسيس والغرائز، وكأن الفرد بذلك يسعى إلى اشباع غرائزه بجر هذا الابداع (بحيث تكون الاعمال الفنية وسائلا للتنفيس رغباته الشخصية المكبوتة)، وقد أيد (دافنشي) رأي فرويد في أن الفن ما هو إلا عملية إعلاء أو تسامٍ للغريزة (إذ يتسامى الفنان على الحدث المؤلم لعرضه والتنفيس عن الكبت وكأنه يقوم بعملية تطهير).

٢ – **نظرية الالهام والعبقرية/** أصحاب هذه النظرية يسعون إلى تخليص الأدب من النفعية والغائية إذ تجرد بذلك الفن من أي ملابسات فكرية أو فلسفية أو دينية (ايدلوجية)، وأن يكون الفن للفن دون غاية أو منفعة إنما يعني أن الفن يرتبط بالالهام وليس بالغريزة والرغبات أو المجتمع، وقد توصل أنصار هذه النظرية إلى خلاصة مفادها " أن الابداع الفني يحدث فجأة دون تدخل من عقل أو ارادة، فالفنان يشرق عليه الالهام في ومضة وهذه الومضة لا تكترث بفكر أو ارادة ".

٣ – **النظرية العقلية/** العبقرية أو الموهبة الفنية عند العقليين لا تعارض العقل بل هي فعل بصير مستنير، فالابدع لديهم يحققه عقل ناضج واع لارتباطه بالحدس والخيال والاشراق، فمثلا سنرى أن العمل الفني لدى (كانط) يرجع إلى شروط وقوانين (الكم والكيف والجهة والاضافة) وهي مشتقة من قوانا الادراكية، إذ أن الحكم الجمالي لديه ينصب أساسا على شعور مشترك بين الفنان والجمهور وأن ذلك الحكم للأثر الفني يتطلب تفكير وادراك مشتق من النفس الواعية.

٤ – **النظرية الاجتماعية/** أصحاب النظرية الاجتماعية يبحثون عن الدور الذي يقوم به المجتمع في العملية الابداعية، فمثلا يرى تين أن الفن وليد المجتمع وعارض فكرة أن يكون الفن للفن لأن صنعة الفن بحد ذاتها مشتقة من قوانين الحياة الجمالية الاجتماعية، حتى أن القيمة الفنية بحاجة إلى شهادة

الجمهور أي المجتمع (والفنان ذاته يعيش في بيئة جمالية ذات صبغة اجتماعية يستجيب لمؤثراتها). ويشير دوركايم إلى أن الفن ظاهرة اجتماعية ونتاج نسبي يخضع لظروف الزمان والمكان وهو لا يبنى على أساس الغقلية الفردية، فالفنان في نظره لا يعبر عن (الأنا) أو الذات بل يعبر عن (نحن) أي عن المجتمع ككل، وعلى هذا فإن (عملية الابداع الفني قائمة على المؤثرات الحضارية وأساليب صنعة التراث الفني عبر التاريخ والوعي الجمالي للمجتمع في عصر الفنان.

٥ – **النظرية التأثيرية**/ يعارض أصحاب المدرسة التأثيرية النظرة الاجتماعية للفن، ذلك (أن العمل الفني –عند التأثيرية–يحدث نوعا من الانفصال والتحول وكأنه حقيقة جديدة تماما على الوسط الفني الذي ظهر فيه، أو كأنه سر يذيعه لأول مرة)، إذن العمل الفني عمل أصيل والفنان نفسه لا يعلم مسبقا الصورة الكاملة للعمل الفني قبل انجازه أي أن الابداع ينكشف تدريجياً خلال الأداء أو التنفيذ. ومن أمثلة هذه النظرية فان كوخ الذي أشار إلى أن العملية الابداعية لا تستند على الخبرة الطويلة فحسب بل أنه لا يمكن تحققه مقدما من دون الأداء والتنفيذ، أما كلود مونيه فقد أشار إلى أن (الفنون ليست محاكاة حرفية للأشياء المعنية، فالضوء(*) مثلا لا يملكه الرسام ولكنه يترجمه إلى لمسات لونية تكسب الصورة انطباعها الحر الذي يبعدها عن شبهة النقل الحرفي).

(*) هذا الاستنتاج والتحليل له صلة وتأثر بنظرية نيوتن ١٦٤٢-١٧٢٧ في أن الضوء يمكن أن يتحول بالتحليل إلى ألوان الطيف الشمسي، أو أن ألوان الطيف الشمسي حينما تندمج بعضها مع بعض تتحول إلى ضوء.

المحور الثالث/ اتجاهات علم الجمال:

كما أسلفنا القول عن حداثة مصطلح علم الجمال، فإن هذا العلم له مناحي واتجاهات عدة تتوائم وطبيعة التطور الحاصل في تحليل وتفسير الظاهرة الجمالية كأسس لمناهج فلسفية ظهرت في الحقبتين الحديثة والمعاصرة، وكان من بين أبرز تلك الاتجاهات ما يلي:

أولا/ الاتجاه الذاتي: وهو اتجاه يرتبط بالعقلانيين الذين يربطون الحكم الجمالي بالتفكير الذاتي، والذاتية ترى أن المعرفة بصورة عامة نسبية متغيرة حسب الادراك والخيارات الفردية المختارة من قبل الذات، فلا وجود للمطلق وأن الموضوعية محض افتراض غير واقعي. ودليل ذلك رأي كانط القائل (أنه لا حقيقة موضوعية للجمال طالما أن معياره الذوق) والجمال في نهاية الأمر ما هو إلا انسجام أو هارمونية بين الفهم والخيال(*)، كذلك الحال نجد أن هيجل يصف الجمال في الطبيعة بأنه انعكاس للجمال الذهني ويعد الفنون ذاتها " المتمثلة بالطبيعة " تجسيداً حسياً للفكرة المطلقة. أما فكتور باش فقد أشار إلى (أننا حينما نتأمل الأشياء نظفي عليها روحاً من صميم حياتنا وأننا لا نستجمل العالم وكائناته إلا بمقدار ما في أنفسنا من جمال)، ونجد عند جون كوهن المعنى ذاته حينما اعتبر الجمال ليس معطى موضوعيا مستقلا عن الذات المدركة لكنه يكمن في الشعور أو في قدرته على ايقاظ الشعور بالجمال.

ثانياً/ الاتجاه الموضوعي: وهو على العكس من الاتجاه السابق، اذ يكون التركيز هنا على الجوانب المادية في النظرة الجمالية، أي أن المظاهر الجمال تدرك خارجيا عن طريق الحواس والتجربة والاستقراء مستقلة عن ميول الذات حالها حال الفيزياء. فالنظرة الواقعية للفن فحواها (أن الفن صورة للواقع)، وكان أفلاطون وأرسطو متفقان على وجود عنصر المحاكاة قائما ما بين الفن والواقع(**). ومن أمثلة هذا الاتجاه أيضاً رأي ديمقراط في (أن للجمال أساس موضوعي في العالم) وغوتيه في (أن للابداع الفني قوانين موضوعية).

(*) يسمي كانط هذه الهارمونية باللعب الحر بين الملكات "لأن الفن لديه للفن أي مجرد عن الغاية"

(**) على الرغم من رأيه المعروف في أن الواقع بحد ذاته محاكاة لواقع أسمى = أي عالم المُثل.

من هنا فإن أنصار هذا المذهب قاموا بنقض جميع آراء الذاتيين الذين أهملوا وجود العنصر أو العامل الموضوعي والذي هو موجود في جميع الأشياء الجميلة ومشترك بينها.

ثالثاً/ الاتجاه التوافقي: وهو اتجاه يوفق ما بين الذاتي والموضوعي في النظرة إلى الجمال، ويستند هذا الاتجاه على رأي أساس فحواه " أن الجمال وإن كان موضوعياً فهو إنما يرتبط بشروط ذاتية تستند على الادراك ". وهكذا نجد أن وجهة النظر الثالثة التوفيقية للاتجاهات قد ربطت الجمال بمجموعة من الشروط يظل وجوده متوقفاً عليها، معتبرة الموضوع غير ذي قيمة فنية وجمالية في غياب الذات المدركة، مثلما أنه لا وجود للذات من غير موضوع يظهرها لذاتها.

حيث كان الماديون يعتبرون الظواهر الجمالية ذات أساس موضوعي كامن في الطبيعة وفي حياة الانسان، في حين كان المثاليون ينظرون إلى الظواهر الجمالية على أنها ذات منشأ روحي.

فمثلاً أكد **هيجل** على أن الجمال هو التجلي المحسوس للفكرة المطلقة، ليبين في ذلك على أهمية اضفاء الخصوصية الانسانية على الأشياء المادية، لأن الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي باعتباره انعكاساً للروح (**والروح** في فلسفته أسمى من المادة).

ونظرت **الماركسية** إلى الجمال كتمثيل للنشاط الابداعي العملي والغرضي للإنسان، وفي هذا النشاط يتمثل جوهر الانسان الاجتماعي وقواه الابداعية الهادفة إلى تحويل الطبيعة والمجتمع. واعتنى **ديكارت** بالجوانب الحسية والعقلية في الجمال، في حين انصرف فلاسفة آخرين إلى البحث في الجوانب اسيكولوجية، ليصفوا الجمال وسطا بين الميول المنفعلة والفاعلة.

في حين يقف التصور **المادي** للجمال موقفا مخالفا لهذا، فيرى أن الوجود الموضوعي للجمال هو المؤثر في الادراك وليس العكس، لأن الصفة الجمالية في هذا التصور تملك وجودها الموضوعي، ولا تكتسبه من التقييم الجمالي للمدرك، بل أن سلامة التقييم الجمالي تقتضي وجوداً موضوعياً للجمال، (وفي النهاية لم يستطع أي اتجاه من بين الاتجاهين أن يحسم الأمر لصالحه " أي الذاتي والموضوعي").

المحور الرابع/ المناهج الجمالية:

ثمة هارمونية ضمنية ما بين "الاتجاهات والمناهج" الجمالية، فالمناهج وتعددها ما هي إلا تحصيل حاصل لتعدد اتجاهات علم الجمال في تفسير وتحليل كل من الظاهرة الجمالية والابداع الجمالي، وينقسم موضوع المناهج إلى محاور خمس تختلف فيما بينها من حيث الأسس والرؤى وأمثلتها والنماذج الواردة فيها وهي على النحو الآتي:

أولاً/ المنهج الوضعي-التحليلي: " التحليل منهج منطقي يستخدم في البحث العلمي ويعني أن الموضوع المدروس فكرياً أو عملياً يجزء إلى عناصره المكونة (الاجزاء والخصائص والعلاقات..)، أما تعريف المنهج جمالياً "الكشف عن القواعد والمبادئ التي ينبغي أن يترسمها الفنان في نتاجه والناقد الفني في نقده والمتذوق الفني في تذوقه"، وبالاجمال يعد مجال البحث هنا هو عقل الفنان ونفسيته لغرضين أساسين:

١- التعرف على الظروف والأسباب المختلفة المصاحبة لعملية الالهام.

٢- التعرف على مدى تأثير فنه في البيئة والمجتمع والنفس.

وتجدر الاشارة إلى أن لعلم الجمال التحليلي مراحل أربعة هي (أ-مرحلة الكشف عن عن القواعد والمقاييس الجمالية، ب-تطبيق تلك المقاييس، ٣-الاحساس بالتناغم الجمالي، ٤-وأخيراً مرحلة الحكم الجمالي "وهو حجم كيفي لا كمي لأن المقاييس الكمية على تعبير برجسون لا تستطيع أن ترسم صورة حقيقية لظواهر الكيف ولا يمكن أن تترجم ترجمة صحيحة عن أي ظاهرة كيفية وبالتالي فإن هذا المنهج -برأيه-لا يمكن أن يصلح في عملية الابداع الجمالي والتذوق الجمالي).

ثانياً/ المنهج الوصفي: ويعرف بأنه "طريقة من طرق التحليل والتفسير بشكل علمي منظم من أجل الوصول إلى أغراض محددة لوضعية اجتماعية أو مشكلة اجتماعية أو انسانية أو جمالية"، فهذا المنهج يرتبط بظاهرة المجتمع العيني، ويعتمد في ذلك على دراسة الظاهرة كما توجد في الواقع ووصفها بدقة. ويقسم هذا الوصف أو التعبير المنهجي إلى صنفين:

١ – التعبير **الكيفي**/ الذي يصف الظاهرة ويوضح خصائصها.

٢ – التعبير **الكمي**/ الذي يعتمد على الوصف بالأرقام أو مقدار الظاهرة وحجمها.

فعلم الجمال حسب هذا المنهج هو علم وصفي "يصف ما هو كائن لا ما ينبغي أن يكون"، وهكذا مثلاً نجد أن **تين** يربط الفن بثلاث أبعاد (الانسان، المكان، الزمان) وهي أبعاد حتمية واقعية لا افتراضية ولا تخمينية.

ثالثاً/ المنهج المعياري: هذا المنهج هو بعكس الوصفي، لأن المنهج المعياري يعتمد على مقياس محدد لأطلاق الناقد لأحكامه وهذه المقاييس توضح **ما ينبغي** أن يكون كل من (الفنان، الناقد، المتذوق) "وهو بذلك منهج أقرب ما يكون إلى المناهج الفلسفية العامة"، ويعد **فوندت** أول من أطلق لفظ المنهج المعياري على دراسة القيم (إذ أنه وجد ان ثمة علوما انسانية ثلاث هي المنطق،الأخلاق،الجمال وهذه العلوم تدرس قيما ثلاث هي الحق والخير والجمال على التوالي بينما تكشف العلوم الأخرى عن القوانين الطبيعية وتضع أحكاما واقعية أو تقريرية، نجد هذه العلوم الانسانية الثلاث تضع معايير أو أحكاما تقويمية. (ومن ثم فان علم الجمال يجب أن لا يتجه الى تقرير اذواق الانسان أو أذواق العصر كون ذلك يدخل في دائرة **تاريخ الفن**، لذا عليه ان يتجه الى وضع معايير هذا الذوق.

رابعاً/ المنهج النقدي: يعد النقد الجمالي أحد أهم الاتجاهات النقدية التي تنطلق من طبيعة الأعمال الفنية، ويعرف **النقد الجمالي** " بأنه مجموعة من القواعد الجمالية المستمدة من تلك القواعد التي اذا استخدمت متسقة ومنتظمة ساعدت على تقديم اجابة علمية عن المشكلات الجمالية وعملت على تفسير طبيعته ". وقد تعددت الاتجاهات النقدية الرئيسة في القرن العشرين إلى عدة أقسام منها:

١ – النقد التحليلي/ النفسي، ٢-النقد اللغوي الأسلوبي (وهو النقد المهتم بحرفية القصيدة والذي يعنى بطبيعة النص الأدبي متخذا من علوم اللغة كعلم الأصوات وعلم اللسانيات وفقه اللغة أدواته وقواعده)، ٣-الشكلية-الظاهرية العضوية الجديدة (تهتم هذه بالعضوية القائمة بين الشكل والمضمون حيث رأى كولبردج "أن العمل الأدبي يدرس في ضوء مفهوم الوحدة العضوية وان الكل عبارة ن اشتمال متناسق لكل الاجزاء، ٤-النقد الأسطوري، ٥-النقد الفلسفي، ٦-النقد الاجتماعي. وقد عالج مجموعة من الكتاب الغربيين تحت عنوان "مدخل إلى مناهج النقد الأدبي" موضوعات مثل: النقد التكويني والنقد التحليلي النفسي والنقد الموضوعاتي والنقد الاجتماعي والنقد النصي، ويبقى هناك تباين في استخدام المنهج النقدي من موضوع الى آخر كما انه يستخدم في اكثر من من نوع نقدي واحد في الموضوع الواحد.

خامساً/ المنهج التكاملي: وهو منهج توافقي يهتم بالبعد الجمالي مهتماً كذلك بالبيئة والظروف النفسية التي تصاحب العمل الفني، ويرى أصحاب هذا المنهج بأن الجمال يتولد من التوافق المنسجم بين التركيبات المتغايرة التي لها كيفياتها الخاصة بها الا أنها تبقى تحت عتبة الشعور بالجمال اذا انفصلت عن مجموعة التركيبات الأخرى التي يتألف منها العمل الفني واما اذا انفصلت الى هذه المجموعة فان العمل كله بوصفه كلاً شاملاً له تركيب فوق تركيب سيتخطى عتبة الشعور الجمالي.(وعلى الاجمال يجب على الباحث –وفق هذا المنهج–أن يفيد من هذه المناهج والدراسات جميعاً، فالمنهج المستمد من علوم الطبيعة يلفت الباحث إلى دراسة الأديب في أسرته وتربيته وكل ما أثر فيه.. وفي دراسة الأدب وتاريخه والبيئة وظروفها الاقتصادية.. وفي الفنون الأدبية وتطورها عبر العصور).

المحور الخامس/ المدارس الجمالية:

في نهاية القرن الثامن عشر ارتبطت كلمة الفنون الجميلة بكل ما يختص بالجمال ذاته، ومع بداية القرن التاسع عشر وظهور الحداثة في الفن أخذ الفنانون والفلاسفة والمؤرخون والنقاد والمتلقون في التعرف على الجمال كنظرية نقدية تعتمد على الدراسة والتقدير حتى أصبح النقد في القرن العشرين متصلا بالفن، ويرضي الحاجة التي كانت مفقودة عند الجمهور لفهم الفن والجمال، حيث كان يقتصر بتقديره على العارفين بالفن وعلم الجمال.

فكان القرن التاسع عشر بداية للعديد من الاتجاهات التي تشكلت وتأثرت بالمخترعات العلمية فغيرت من مفهوم الفن عبر محاولات الفنانين للتجديد والابداع هذا التجديد أدى إلى تطور مفهوم الفن، وتعدد المدارس الفنية حتى بات من الصعب وضع تعريف محدد له، الا ان بعض علماء الجمال قد حاول تعريف الفن وفق المفاهيم الجديدة.

في هذه الحقبة كان الفنانون مستمرون في تقديم فنهم للجمهور، الأمر الذي دعا كثير من الفنانين إلى تكوين جماعات متجانسة لها فلسفتها واتجاهاتها الفنية. وكان من يدافع عن هذه الجماعات كتاب ونقاد منتمين إلى المدارس الجمالية الآتية:

١ – **المدرسة الرومانسية:** والتي ظهرت أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر متميزة بالصفات الآتية/

أ – كانت بمثابة ثورة على الفن الكلاسيكي والتقليد الديني. ب–تستند الى الوجدان والخيال اكثر من المنطق. ج–تميل الى التعبير عن العواطف والاحاسيس والتصرفات التلقائية الحرة لذا اشتهرت فيها المناظر الطبيعية المؤثرة المليئة بالاحاسيس والعواطف. د–كذلك يؤمن فنان الرومانسية بأن الحقيقة والجمال في العقل وليس في العين. (وكان من أشهر فناني هذه المدرسة **يوجيه دي لاكروا** و **جاريكو**).

٢-**المدرسة الواقعية:** اعتقد أصحاب هذه المدرسة بضرورة معالجة الواقع برسم أشكال الواقع كما هي، فالفنان هنا يسعى إلى تسجيل الواقع بدقائقه دون تعالي أو غرابة، وهي بذلك انما ركزت على الاتجاه الموضوعي (أي أن الموضوع أكثر أهمية من الذات، فالرسام يصور الحياة اليومية بصدق وأمانة دون أن يدخل ذاته في الموضوع، وكأن مهمته الأساس أنه يعالج مشاكل المجتمع عبر حياته اليومية مبشراً بالحلول).

ومن أمثلتها في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، إذ يعد الفنان الفرنسي **كوربيه** من أعلام هذه المدرسة، فقد صور العديد من اللوحات التي تعكس الواقع الاجتماعي في عصره، حيث أنه اعتقد أن الواقعية هي الطريق الوحيد لخلاص أمته، ومكان من بين لوحاته الشهيرة (المرسم) و (الجنازة)، كذلك يعد الايطالي **كارفاجيو** فنانا واقعيا وكان من أشهر لوحاته (العشاء).

وهكذا تميزت المدرسة الواقعية بما يأتي: (أ-تصور الواقع بدقة لذا تعد ردا على الرومانسية. ب-ترتبط بالاتجاه الموضوعي ضمن المناهج الجمالية، فالرومانسية ذاتية أما الواقعية فهي موضوعية. ج-الواقعية ترتبط بطبيعة المجتمع والواقع أما الرومانسية فهي ترتبط بالذهن والعواطف كما أسلفنا.).

٣-**المدرسة الانطباعية:** ظهرت الانطباعية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في فرنسا وتعد نقطة تحول في تاريخ الفن وبداية للفن الحديث، أطلق عليها هذا الأسم بعنوان لوحة للفنان **كلود مونيه** وهي "انطباع شروق الشمس" عام ١٨٧٤. مذهب الانطباعية أدبي فني يعتبر الاحساس والانطباع الشخصي الأساس في التعبير الفني والأدبي لا المفهوم العقلاني للأمور. ويرجع ذلك إلى أن أي عمل فني لا بد أن يمر بنفس الفنان أولاً، وعملية المرور هذه هي التي توحي بالانطباع أو التأثير الذي يدفع الفنان إلى التعبير عنه (ان الفنان يحس أو يتأثر أولاً، ثم ينقل هذا الانطباع أو التأثير عن طريق التعبير" فالمضمون هو المهم لا الشكل الفني عند الأديب الانطباعي في نقل انطباعه الذاتي للآخرين"). ومن الفنانين الاخرين لهذا الاتجاه "**مانيه، سيزان، دوغان، رانوار، سيسلي**، وقد تميزت الانطباعية بما يلي/

١-رفضها القوانين الوضعية لاتاحة الفرصة للجميع لممارسة الفن.
٢ – الخروج الى الهواء الطلق ومعالجة ظواهر الطبيعة بالنظرة التحليلية.
٣ – الاعتماد على انعكاس ألوان الطيف الشمسي على الأشياء في اظهار الألوان.

٤-**المدرسة السريالية:** نشأت في فرنسا مع بدايات القرن العشرين، وتميزت بالتركيز على اللاشعور والعقل الباطن وتحرير الانسان من عبوديته ومن سيطرة العالم الخارجي،بل وتحريره من العقد والكبت النفسي. وكانت السريالية تهدف إلى البعد عن الحقيقة واطلاق الافكار المكبوتة والتصورات الخيالية وسيطرة الأحلام. وأعتمد فنانو السريالية على نظريات فرويد خاصة فيما يتعلق بتفسير الأحلام،(وصف النقاد اللوحات السريالية بأنها تلقائية فنية ونفسية تعتمد على التعبير بالألوان عن الأفكار اللاشعورية والايمان بالقدرة الهائلة للأحلام، واهتمت السريالية بالمضمون وليس بالشكل ولهذا تبدو لوحاتها غامضة ومعقدة فيها من الرمزية ما يجعلها تحمل مضامين فكرية وانفعالية تحتاج الى ترجمة وتحليل من الجمهور المتذوق كي يدرك مغزاها حسب تراكم خبراته، والفنان السريالي تلقائي إذ يسمح ليديه وفرشاته أن تصور احساساته العضلية وخواطره المتتالية دون عائق "وفي هذه الحالة تكون اللوحة أكثر صدقاً").

يعد عالم النفس والشاعر اندريه بريتون(١٨٩٦-١٩٦٦) مؤسساً للسريالية والرسام دالي -الذي أضاف اليها اضافات كثيرة-من أبرز دعاتها، ويمكن اجمال أفكار ومعتقدات السريالية فيما يلي/

١. الاعتماد الكلي على الأمور غير الواقعية مثل الأحلام والأخيلة.
٢. الكتابة التلقائية الصادرة عن اللاوعي،والبعيدة عن رقابة العقل.
٣. عدم التركيز على المعتقدات والأديان والقيم الأخلاقية السائدة في المجتمع.

٤. التركيز على الجانب السياسي والبحث عن برنامج وضعي "مادي ومحسوس" يصلح للتطوير.
٥. التأكيد على المفاهيم الاجتماعية، لذلك تودد السرياليون للحزب الشيوعي وبذلوا الجهد من أجل توسيع مجال تطبيق المادية الجدلية الماركسية.
٦. الثورة لتغيير حياة الناس، وتشكيللا مجتمع ثوري بدلاً من المجتمع القائم وشملت الثورة ثورة على اللغة التقليدية وإحداث لغة جديدة.
٧. وأخيراً يعد الغموض في التعبير الأدبي أو الفني في مجال الرسم "هدفاً ثابتاً للسرياليين.

فلسفة الجمال/ نهاية القسم الأول (المصطلحات – التعريفات – المدارس)

مدرس المادة/ أ.د. زياد كمال مصطفى

مع الأمنيات لكم بالتوفيق

الجزء الثاني/ الملحق، الجمال عند الفلاسفة (نماذج مُنتخبة)

تقديم : لا شكك أن ميدان الجماليات تمتد تاريخياً الى حقب حضارية قديمة متمثلة بأفكار شرقية منذ آلاف السنين، لكن الفضل يعود لليونان في تطور تلك التأملات الجمالية من خلال ربطها بميدان فلسفة القيم والحاقها بحقل صياغة وتحقيق حقيقة الجمال من حيث "معناه ومعاييره والمعايير الموضوعية والذاتية" المتمثلة فيه ، وكل ذلك في سياق المعالجة المنهجية والعلمية وفقاً لقواعد فلسفية أساسية.

وكنا قد أشرنا فيما سبق إلى أن الجمال عند الفلاسفة لا ينفصل عن المنهج العام لصاحبه ، لا بل أحياناً كثيرة سنرى أن الجمال عند الفيلسوف يغدو اثباتاً وتأكيداً لاتجاهه الفلسفي ومذهبه العام. والأمثلة عن ذلك عديدة في الفلسفة اليونانية منذ بواكيرها :

-أكسانوفان (عد معيار القيمة الجمالية هو ذاته معيار المنفعة والأخلاق، فالجمال يعني: الخير والمنفعة).

- ديقريطس (نظر إلى الجمال نظرة موضوعية مادية،فعد الجمال انتظاما لاجزاء الأشياء المادية وتناسبها).

- السفسطائية (أكدت على انسانوية الظاهرة الجمالية وحرية الاحساس والتعبير والعاطفة وذاتية الانفعال، وكل ذلك استنادا على "أن الانسان مقياس الأشياء جميعا").

أ- بروتوغوراس " معيار الجمال نسبي قياساً بالقيم الانسانية ".

ب- جورجياس " وجد في فن الخطابة سحرا وحجة اقناع يرتقيان إلى حد اثارة العواطف والانفعالات وسلب الانسان ارادته ".

-فيثاغورس (عد التناسق والانتظام الرياضي والهندسي هما الأصل في المعيار الجمالي، وأن الهدف من العمل الفني هو التعبير عن الحقيقة بصدق).

- سقراط (الفن ليس غاية في ذاته، والجميل له غاية هادفة فهو ما يحقق "الخير النافع" ويقوم على العقل لا على اثارة العواطف والاحاسيس، وعلى ذلك فإن كل ما يسبب للانسان ضررا هو قبيح لا جميل* حتى لو كان متناسق الأجزاء في ابداع الصنع).

نستنتج مما سبق:

ان اهتمامات اليونان "بمنهجية " فلسفة الجمال جاءت كالتالي :

١- **اكسانوفان** / معيار الجمال هو معيار المنفعة والأخلاق.

٢- **ديقريطس** / نظرته للجمال مادية موضوعية " انسجام وتوافق بينهما ".

٣- **السوفسطائية** / الظاهرة الجمالية ظاهرة انسانية.

٤- **بروتوغوراس** / الانسان مقياس "معيار" كل شيء.

٥- **جورجياس** / تركيزه على الخطابة لصلتها بالعواطف والانفعالات.

٦- **فيثاغورس** / الجمال يتعلق بالتناغم كالرياضيات والموسيقى.

٧- **سقراط** / الجمال يتعلق بالخير الأخلاقي.

لذا سنرى أن هذه المعطيات الآنفة في مطابقة الجمال للفلسفة حاضرة عند كل من أفلاطون وأرسطو..

(*) في ذات السياق يقول أستاذ العمارة "كيوناردو ريتشي" : ان الاهرامات هي قبيحة لأنها بنيت على أكتاف وأكف آلاف المستعبدين من البشر !!.

أولاً / **الجمال عند أفلاطون** :؛

ربط افلاطون الجمال بالانطولوجيا ، وتأثر بفيثاغورس وسقراط ، والجمال بالذات يرتبط لديه بـ (الحب الالهي) و (الخير) و (الجمال الالهي) فالعالم الحسي يحاكي عالم المثُل. وهذا ما يفسر تناول افلاطون لمفاهيم الجمال والفن من خلال نظريته في الوجود والمعرفة " أي الجدل الصاعد " ، فليس للعالم المادي المحسوس أي وجود حقيقي بل هو مجرد ظلال لعالم المثل.

والمعرفة تتدرج من أ-المحسوس الى ب- الظن ثم الى جـ- الاستدلال ثم الى د- التعقل.

شرح: أن الجمال والفن يرتبط لديه بـ (نظرية المثُل) ، وأيضاً أقسام الجمال عند افلاطون التي تسمى بدرجات الجمال "مهم" ١/ جمال محسوس ٢/ جمال معقول ٣/ جمال مفارق.

الفن والأخلاق :

الفن شكلان ، ١- مرفوض = محاكاة الواقع ٢- مقبول = يتجاوز المحسوس والمعقول الى المفارق. الشعر وأي فن من الفنون يجب أن يتلائم مع الأخلاق ، لذلك هو يرفض من الشعر أ- الملحمي ب- السرد القصصي جـ- المحاكاة التمثيلية.

الخطابة -بحسب افلاطون- فن من فنون الخداعة لذلك يجب أن تتوافر خمسة في الخطابة.

الموسيقى لديه هي من حيث **الشكل** تقسم الى أ- الايقاع ب- والكلام جـ- واللحن ويرى ضرورة التوافق بينها. ومن حيث **المضمون** فيجب أن تنمي في الانسان حب الخير والجمال وأمثلة أخرى.

(أسس الفكر الجمالي عند أرسطو):

١ – لا يعد الشيء جميلاً الا بقدر ما تكون أجزاءه منسقة ، فالجمال لا يستقيم الا بالنسق والمقدار (يقصد بالنسق هنا الهارمونية أو الانسجام).

٢ – ليس الفن بمحاكاة للمثال كما قال أفلاطون ، ولا محاكاة للجميل في ذاته ، بل هو محاكاة للطبيعة كما تتجلى وتظهر وفق معيار كلي عقلي (وفي هذا يكمن الاختلاف الفلسفي الجمالي بين الفيلسوفين).

٣ – ذلك يعني أن الفن مكّمل " للطبيعة " ، لأن الفن ينشأ عن الميل الغريزي عند الانسان الى تقليد الواقع (وهذا يعني أن الفنون عند أرسطو تمثل ابداع مكمل للطبيعة أو اعادة تشكيل لها).

٤ – لا بد من فصل القيم الجمالية عن القيم الأخلاقية (لاحظ الفرق : اذ أكد – من قبله – أفلاطون على وجوب تقييد ما هو جمالي بما هو أخلاقي).

٥ – قيمة الفنون تكمن في فعلها وأثرها في النفس البشرية أي في وظيفتها التطهيرية للانفعالات والعواطف (سيكون التفصيل لهذه النقطة في موضوع الفن والتطهير النفسي عند أرسطو).

٦ – لا بد من تقسيم الفنون الى فنون نفعية وفنون جميلة (لاحظ المقصود بذلك أن ما هو نفعي يدرج ضمن الصناعات دون الجمال أما ما يؤثر في النفس ويحرك فيها الوجدان والشعور فهو بذلك يكون فناً جميلاً وليس بحرفة أو صناعة).

(الأصول الفلسفية لنظرية المحاكاة في الفن لأرسطو)

١ – ثمة اختلاف بين أرسطو وأفلاطون في الموقف من المحاكاة في الفنون

٢ – وسائل المحاكاة أ– الوزن ب– اللغة ج– الايقاع. أ+ب / في الموسيقى ، أ / في فن الرقص ، ب / في النثر (لذا كان الشعر الغنائي والتمثيلي مستنداً – مستخدماً لـ أ+ب+ج).

٣ – موضوعات المحاكاة أ– مأساة = تراجيديا، ب– ملهاة = كوميديا ، ج– الملحمة.

٤ – للمحاكاة طرق أو وسائل هي أ– العرض ، ب– السرد ، ج– التقمص.

٥ – ثمة تصنيف يحدد تباين أنماط / أنواع الفنون الجميلة وفقاً لنظرية المحاكاة :

أ– اختلاف الوسيلة ، ب– اختلاف الموضوع ، ج– اختلاف الطريقة=المنهج (لاحظ/ ذلك يعني أن تصنيف الفنون الجميلة عند أرسطو له صلة مباشرة بموقفه من المحاكاة).

٦ – فالمحاكاة واحدة من هذه :

أ- محاكاة الشيء كما هو في الواقع (تقليد الطبيعة وهو ما يسميه أفلاطون بتقليد المقلد).

ب- محاكاتها كما يقال عنها أو يظن (وهي تخميني سماعياً كان أو منقولاً).

ت- أو محاكاتها كما ينبغي أن تكون (وهي محاكاة أقرب ما تكون الى المنهج الفلسفي ذاته).

٧ – فالسر الكامن وراء الخلق الفني لدى الانسان يعود الى سببين يتعلقان بالطبيعة البشرية :

أ- الرغبة في التقليد كصفة فطرية عند المرء.

اللذة التي يشعر بها الانسان من النظر الى الأشياء المحكية.

.....

الفن والتطهير النفسي

قد يحمل التطهير معان ذو أبعاد مختلفة ومتباينة ، فهنالك ١- التطهير الديني (كما هو الحال في الطقوس الدينية ،والرياضات الروحية، وكذلك التصوف) وكذلك ٢- التطهير الطبي (كما هو معلوم بالمضادات والاستطبابات والعلاجات والنقاهة)، أما ٣- التطهير الفني فذلك ما نجده عند أرسطو ها هنا.

فمثلاً يرى أرسطو بأن التراجيديا تمثل تطهيراً للنفس ؟ ويفسره بأن كلاً من أ- الخوف و ب- الشفقة المتمثلان في العمل التراجيدي* تكون الموازنة بينهما قائمة على أساس تغلب ما هو ساكن فيها.

وفي ذلك يكمن دور أرسطو في اضافة الجانب الفني كعامل تطهيري (أمثلة: المعنى الديني للتطهير المتمثل بالطقوس الدينية ، كذلك الموسيقى والشعر كمثال على ألية التطهير الفني).

وكمثال للذة المتمازجة ما بين الشفقة والخوف يرى أرسطو : أن اللذة الجمالية المستمدة من فن التراجيديا أشبه باللذة التي نستمدها من الألحان الدينية المقدسة ، (وأيضاً الشفقة والخوف وصلتهما بالتراجيديا).

(الفرق بين أرسطو وأفلاطون في مسألتي التراجيديا وصلة ما هو فني بما هو أخلاقي أي النقد الأخلاقي والنقد الجمالي وهي مقارنة مهمة).

(: صلة الفن بالتربية كمثال في كتابه السياسة والاشارة الى أثر التذوق الجمالي في التكوين اللائق للانسان بصفته مواطناً).

.....

مقارنة موجزة للفكر الجمالي بين أفلاطون وأرسطو

ملخص محاورها يكمن في – ما يراه أرسطو في اختلافه عن أفلاطون – وعلى النحو الآتي :

١ – الجمال –عند أرسطو– كامن في العقل والطبيعة وليس مفارقاً في عالم مُثل كما هو عند افلاطون.

٢ – المحاكاة تعني–عند أرسطو– صفة للفنون الجميلة وتسمى بفنون المحاكاة ، وليست هي صفة لكل الفنون كما يراه أفلاطون.

٣ – الفن–عند أرسطو– يكّمل الطبيعة عن طريق الابداع الذي يهدف الى تطويرها وتغييرها.

مع ملاحظة : لم يختلف أرسطو عن أفلاطون في ربط (الفن بالأخلاق) ، لكنه أضاف أن للفن قابلية تصفية النفس من الانفعالات الضارة.

.....

القسم الثالث: الجمال عند الفلاسفة المحدثين(كانط، هيجل، شوبنهاور)

أولا/ فلسفة الجمال عند اما نويل كانط (١٧٢٤ – ١٨٠٤):

أشتهر كانط بالفلسفة النقدية، والنقد لديه يعني اختبار=امتحان العقل لمعرفة وبيان امكانية وصوله للمعرفة. والنقدية أو المثالية النقدية مشروع مؤلف من كتب نقدية ثلاث:

١ – نقد العقل المحض= الخالص/ أو المجرد ١٧٨١.

٢ – نقد العقل العملي ١٧٨٨.

٣ – نقد ملكة الحكم ١٧٩٠.

تكمن غاية كانط في البحث الجمالي في ما يلي: أ – ايجاد معيار=منطق يقاس به الجميل. ب – الاجابة عن السؤال: هل يمكن أن ينتقل الحكم الجمالي من الذاتية الى الموضوعية؟. ج – هل يمكن للذوق أن يوائم بين عالمين مختلفين (عقلي=معرفي) و (ميتافيزيقي=أخلاقي متعلق بالرغبة)؟.

الاجابة عن هذه الأسئلة تمثل قيمة الفلسفة الجمالية في الفلسفة النقدية عند كانط، خاصة وأنه يشير في مقدمة كتابة النقدي (الثالث) الى اعترافه بأنه أوجد هوة = ثغرة بين عالمين مختلفين في نقديه الأولين. وقد يحل اللغز في تعرفيه للفنان بقوله"أنه الانسان العبقري الموهوب الذي باستطاعته أن يجرد العالم الحسي الى عالم عقلي بملكة الخيال"، والخيال هنا يقصد به ملكة الخيال الفني في مجال علم الجمال.

والسؤال الجمالي الأساس عن امكانية الوصول الى منطق للذوق (أو اللذة الجمالية) كما توصل من قبل الى ايجاد منطق للعلم = في النقد (١) ومنطق للأخلاق = في النقد (٢)؟، الاجابة تبدأ بأن الجميل عند كانط هو الذي يسرّنا دونما وجود لغاية أو منفعة، ذلك أن الجمال يحمل في طياته غائية دون غاية.

وللتذكير فان موضوع النقد الأول يدرس في الفلسفة الحديثة، أما النقد الثاني فميدانه فلسفة الأخلاق، لتكون مادة فلسفة الجمال ميداناً لقراءة موجزة للكتاب النقدي الثالث. والمهم أن دور كانط الجمالي كان في ايجاد مجال = ميدان مستقل عن مجالي المعرفة النظرية (نقد ١) ومجال السلوك العملي (نقد ٢)، بمعنى أن

ايجاد ميدان مستقل لعلم الجمال هو القيمة الحقيقية للكتاب النقدي الثالث لكانط (أي نقد ملكة الحكم). أما الموضوعات الأساسية لهذا الكتاب فهي ثلاث: الأولى / تحليل الجميل. الثانية تحليل الجليل. أما الثالثة فهي الغائية.

أولاً: تحليل الجميل / يحلل كانط الجمال الى أنماط أربعة هي:

١. الجميل وفقاً للكيف (النوعية): وفيه الحكم الجمالي هو حكم مجرد من المنفعة، أي أن اللذة الجمالية لذة تأملية صرفة منزهة عن الغاية أو الغرض = المنفعة أو المصلحة.
٢. الجميل وفقاً للكم (العدد): أي أن الحكم الجمالي يتصف بالشمولية الموضوعية = الجماعية لا يقتصر على الذاتية = الفردية، فمن شروط وصف الجمال بأنه كذلك هو أن يكون وصفه بالجمال هو كذلك بالنسبة للآخرين، أي أن الاجماع ضرورة ملزمة في الاتفاق حول الحكم الجمالي.
٣. الجميل وفقاً للجهة (نمط التكوين): اذ يستلزم الحكم الجمالي وجود"حس مشترك"متفق عليه لا يتغير بالزمان والمكان، وهذا الحس بدوره يؤدي الى ايجاد الزام أو ضرورة كلية في الحكم على الجميل.
٤. الجميل حسب الاضافة (الصلة بالغاية): فالحكم على الجميل يحمل"غائية دون غاية"، والغائية هنا تعني الانسجام بين الفهم والخيال، أما معنى دون غاية فهي دون منفعة – كما مر ذكر ذلك في النقطة (١) الآنفة الذكر.

ولتلك الاعتبارات والتحديدات الأربعة المذكورة آنفاً ميز كانط بين أ – فنون آلية = نفعية، ب – فنون جميلة = منزهة عن الغرض والغاية، كذلك قسم الجمال ذاته الى صنفين: ١- الجمال المقيد ٢- الجمال الحر.

الجليل Sublime مقولة تعبر عن المعنى والدلالة الجماليين للافعال البطولية والاحداث الكبرى، وترديدهما في الفن والاحداث والظواهر التي تعتبر جليلة يدركها الانسان (جمالياً) باعتبارها النقيض لكل شيء وضيع وشائع، ويثير الجليل ارتباطاً وثيقاً بالجميل لأنه مثل الجميل في تجسيد المثل الاعلى الجمالي التقدمي. وعلى النقيض من الجليل، فأن كل شيء وضيع وتافه دائماً ما يكون قبيحاً، رغم انه قد يكون في بعض

الاحيان حزيناً بطريقة جميلة، وبينما تعزو النظريات الجمالية (الجليل) الى الذات او الافكار اللانهائية والابدية والالهية، فأن علم الجمال (الماركسي) يعزوه الى الواقع الموضوعي ويعلق في الوقت نفسه اهمية كبيرة على بث المشاعر والافكار الجمالية السامية بطريقة واعية.

فالجلال هو العظمة والكبرياء والمجد والسناء والبهاء، والجليل هو المتصف بالجلال، وله عند الفلاسفة تعريفات مختلفة: فبعضهم يقول ان الجليل هو السامي والرائع الذي يأخذ بمجاميع قلوبنا وبعضهم يقول ان الجليل هو العظيم الذي يقهرنا ويشعرنا بعجزنا ويولد في نفوسنا احساساً بالخطر والتوتر. وهذه الاقوال كما نرى تتضمن وصفاً للجليل لا تعريفاً له، فاذا شئنا ان نستخرج من هذه الأوصاف تعريفاً جامعاً، وجب علينا ان نقارن بين الجليل والجميل على النحو الذي فعله "كانط" و"رينوفيه" و"ريبو" و"سوريو" وغيرهم.

أ- مفهوم الجليل (الجلال) عند "كانط"

فصّل كانط القول في السامي (الجليل) في مؤلفين: الاول في بحث له بعنوان (ملاحظات عن الشعور بالجميل والجليل ١٧٦٤) والثاني في جزء من كتابه ("نقد ملكة الحكم" ١٧٩٠). ولكون المؤلف الاول (الملاحظات) لا يمثل في حقيقته مرحلة ذات اصالة في فكر"كانط"خصوصاً وانه لم يفرق بوضوح بين ما هو جميل وما هو اخلاقي. ولكننا سنلقي هذه النظرة السريعة على ظهور"فكرة الجلال "عند كانط.

يقول "كانط" في مؤلفه "الملاحظات": "ان بعض الناس قد يجدون المتعة فيما يثير الاشمئزاز عند غيرهم او يشعرون بنفور شديد من امور لا يبالي بها الاخرون وافتتان انسان بشيء من الاشياء هو اغلب الاحيان سر بكل واحد آخر. وانا سأنظر الى هذه الغرائب نظرة ملاحظة لا نظرة فيلسوف". وما يقوله "كانط" هنا، أي عام ١٧٦٤، انما يبين بوضوح تأثره بالمذهب الحسي الذي كان سائداً من قبله والمتمثل بالتجريبيين "الحسيين" من امثال "هيوم" و"بورك".

و"كانط" عندما يحلل مفهوم (الجلال) يقع تحت تأثير الافكار الجمالية للمنورين الانكليز، ومع ان المنورين الانكليز يقدمون تفسيراً حسياً، الا ان"كانط"يعيد صياغتها بشكل يتناسب مع روح فلسفته المثالية،

وفي تفسيره للجلال يبدو بشكل واضح توحيد المبادئ الاخلاقية والجمالية، ويظهر "كانط"كمؤيد للتقاليد الجمالية عند المنوّرين.

"وحين يتكلم"كانط"عن السامي=الجليل، حسب مفهوم الكلاسيكية، يسميه (السامي النبيل) وهكذا يحدد"كانط"، (فرجيل و كلوبشتوك)، اما اذا خرج السامي عن هذه المقاييس فيتكلم عندئذٍ عن السامي الاسطوري (هوميروس وملتون) وحين وقعت يده في منتصف القرن الثامن عشر على مفهوم الرومانتيكية للدلالة على الظواهر الجديدة في الادب كتب كانط يقول: بما ان السامي والجميل يتجاوزان حدوداً معينة فقد جرت تسميتهما بالرومانتيكي".

"ونحن نشعر تجاه العظمة او (الجلال) بالضآلة ككائنات حساسة، ولكننا نشعر بالجلال ككائنات مفكرة. ان حقيقة الجلال هي العقل والطبيعة الشعورية عند الانسان، وميله الى كل ما يخرج عن مجال الادراك الشعوري، وعلى هذا يعلق"كانط"بقوله:"ومن هنا يظهر ان الحقيقة السامية يجب ان نجدها في نفس ذلك الذي -يحكم ذاتياً- وليس في الاشياء الطبيعية، انها المحاكمة التي تعطينا نتائج الامزجة".

والشواهد التي يسوقها "كانط" لاسيما في الملاحظات، هي كافية لايضاح ما يثير لديه التمييز بين ما هو (جميل وجليل): "فإن الامور التي تثير الشعور بالسمو تتصف بالفخامة، والعظمة، والجلال، والوحدة، وتبعث في النفس نوع من الخوف او الترويع او القشعريرة، وتتسم بالبساطة، وتخلو من التزويق. وبالجملة فأن (السامي) يهز المشاعر وان ما يوحي بالشعور بالجمال يتصف: باللطافة، وصغر الحجم، والتزويق، ورقة الحاشية، ويبعث في النفس فرحة وابتساماً وبهجة واشراقاً. وبالجملة فأن الجميل يجتذب الشعور وفيه اغراء وانعاش للحيوية".

اما فيما يتعلق بتأثير هذه (الملاحظات) على تحليل الجليل The Analytic of sublime الذي تضمنه"نقد الحكم"في الجزء الثاني من القسم الاول فلا مناص في القول إن فكرة الجلال هي الأخرى (سوف تخضع هي الاخرى لامتحان "كانط" النقدي). وهنا لنا أن ننتقل عن مرحلة ما قبل النقدية الى النقدية بفكرة، أخلاقية كان لها الدور في هذا التوسط، ومن ثم الانتقال من هذه المرحلة الى تلك:

اذ يقول سانتيانا: "ما ابعد كل هذا التألق البارد والجلال القاسي الغريب الذي في النجوم حينما تظهر بكثرة فنحن لا نربط بينهما وبين الغرام ولا تذكرنا"بساخو"شاعر الحب وانما تذكرنا بالفيلسوف "كانط" الذي لم يجد شيءاً يشبه به الامر المطلق غير النجوم ولربما وجد كانط في كل من النجوم التي لا يستطيع الانسان ان يهرب منها وليست هذه المشاعر اللانهائية الا احساسات بالتوتر الفيزيقي". ولأن "كانط" كان قد أراد أن يتم بأعماله النقدية الجديدة (ما سبقتها)، لذا كان "لتحليل الجلال" حضوراً في نقد الحكم، باعتباره جزءا مهما من معالجة المشكلة النقدية.

ب – التمييز الكانطي بين الجميل والجليل في (نقد ملكة الحكم)

يقول "كانط" في مقدمة كتابه (نقد ملكة الحكم) وتحت عنوان (التمثيل الجمالي لغائية الطبيعة): "لا تدل قابلية التأثر باللذة التي تنشأ من تأمل صور الاشياء "سواء اشياء الطبيعة ام الفن"على غائية من قبل موضوعات في علاقتها بالحكم التأملي في الذات فحسب، وفقاً لمفهوم الطبيعة، بل تدل ايضاً وبالعكس، على غائية من قبل الذات، اجابة عن مفهوم (الحرية)، من ناحية (صورة الموضوعات) او حتى من ناحية صورتها (اللامحدودة). والنتيجة هي ان (الحكم الجمالي) لا يشير فقط، بوصفه حكماً للذوق الى"الجميل"فحسب، ولكنه يشير ايضاً بوصفه حكماً صادراً من شعور عقلي اعلى الى"الجليل".

وفي هذا النص ايذان واضح بأن"كانط"يدخل في اعتباره (الجليل) كواحده من الاحكام الجمالية المتعلقة بصورة الموضوعات (اللامحدودة) كونها تمثل موضوعاً يُنشئ لدينا غائية ذاتية متأتية من مفاهيم عقلية وشعورية خلقية. والشعور بالجلال له عند"كانط"وصف خاص اذ يقول: "لما كان الذهن لا يجتذبه الموضوع فحسب بل ينفر منه دوماً في الوقت ذاته فأن الرضاء الذي يبعثه الجليل لا ينطوي على لذة ايجابية بقدر ما ينطوي على اعجاب واحترام".

اما عن كيفية انتقال"كانط"من ملكة الحكم على (الجميل) الى ملكة الحكم على (الجليل) فذلك هو ما يطرحه"كانط"في بداية تحليلاته للجلال في نقد الحكم، وعلى النحو التالي:

"الجميل والسامي يتفقان في انهما يلذان بنفسيهما. وبالاضافة الى ذلك فأن كل واحد منهما يفترض مقدماً حكم تأمل Reflexion، لا حكم حواس او حكماً منطقياً محدداً، وتبعاً لذلك فأن الرضا لا يتوقف على الاحساس، كما هي الحال في (الملائم)، ولا على تصور معين كما هي الحال بالنسبة الى الرضا المتوقف على (الخير) ؛ ومع ذلك فأن الرضا يرد الى تصورات غير محددة، والرضا مرتبط بمجرد (العرض) او بالملكة التي يصدر عنها ولهذا فأن ملكة العرض او (الخيال) تعتبر، في عيان معين، بأنها في انسجام مع ملكة (التصورات) التي للذهن او (للعقل)، لصالح هذا الاخير".

والحقيقة ان هذا النص الكانطي يبرر لنا فكرتين:

الاولى: ماقاله ضمن مقدمة مؤلفه"نقد ملكة الحكم"بأن حكم الذوق يشير بوصفه حكماً صادراً من شعور عقلي اعلى الى (الجليل).

والثانية: كيف ان الشعور بالجلال بل (والحكم عليه) قائم اساساً على (الاغتباط الحر)"بين المخيلة والذهن".

"فقد اوضح "كانط" بأنه بالامكان ان تكون موضوعات الطبيعة (جميلة)، وكذلك فيمكن ان تكون (جليلة)، فهي مثلها "ظاهرية External" والطبيعة هي وحدة، ذات كلية مجموع (Totality) متكونة من تلك الصورة، (والجليل) في جوهره الاساسي غير قابل للتحديد (Unlimited) وفي ذلك يمكن القول فقط بأن موضوعات الطبيعة توقظ فينا الشعور بالجلال مع ردة فعلنا العقلي من خلال تأملنا للموضوعات".

وخلاصة القول: ان ملكة الحكم لا تمارس عملها فحسب (في التقلب المنسجم) لدى ملكة الحكم المعرفي عند النظر الى شيء جميل، بل ايضاً تمارس عملها ونحن نتأمل الجليل (السامي).

"فكانط" اثناء تحليله للجلال يحاول ان يعبر الجسور من (الجمالي) الى (الاخلاقي) فيفسر فكرة الجلال بأنها تلك النقطة التي عندها يتلامس المبدأ الجمالي مع الاخلاقي. وعليه، فأن"كانط"يحدنا هنا بأن نتفهم حاسية الجلال في الطبيعة، مع وجود المزاج النفسي (الذاتي) والذي يريد له ان يتطابق مع الاخلاق.

وهكذا فان"كانط"رأى في الجليل شأنه شأن الجميل من حيث انه يتضمن نفس الشروط الاولية التي ذكرها لحكم الذوق من حيث تنزهه عن المنفعة واتصاف الحكم عليه بالكلية والضرورة. وهذا يعني: "ان الجميل في الطبيعة يتصل بصورة الشيء وهذه الصورة تقوم على رسم (الحدود)، اما الجليل فأنه يمكن العثور عليه في شيء او موضوع فاقد الصورة بقدر ما ينطوي عليه هذا الشيء من اللامحدود او يثير هذه الصورة من خلال حضوره وذلك يتم من خلال اضفاء فكرة عن كلية الشيء.

وبناءً عليه فالجميل يبدو انه يعد بمثابة تمثيل مفهوم فكري (من معاني الفهم) غير محدود (الجليل) هو تمثيل لمفهوم عقلي غير محدد، لذا فأن البهجة (الارتياح) بالنسبة للموضوع (الجميل) ترتبط بتصور (الكيف) وبالنسبة للجليل يلازمها تصور"الكم".

"ونحن حين ندرك الجميل فأننا نستشعر في ذواتنا احساساً حياً قوياً يتولد من استثارة قوانا الحيوية من جهة ومخيلتنا الحرة من جهة اخرى بينما نجد في حالة ادراكنا للجليل اننا لا نكون ازاء أي سحر حسي نظراً لان من شأن الجليل ان يتسبب في وقف كل قوانا الحيوية الى حين لكي لا يلبث ان يطلقها بقوة وعنف، فلا يشعر المرء باية لذة حسية ايجابية بل يحس بضرب من الارتياح السلبي الذي هو في صميمه اقرب الى الاعجاب او الاحترام من أي شيء آخر".

وقصارى الكلام:"ان الجليل يبدو كحالة ذاتية تماماً لا يتوصل الحدس الحسي الى لا نهائيتها اذ ان يفرض على الذات التفكير ذاتياً بالطبيعة وبكليتها على غرار تصور شيء ما فوق حسي دون التمكن من تحقيق هذا التصور موضوعياً". واذ كنا قد تناولنا تحليل (الجليل) لحد الان بوصفه متمايزاً عن (الجميل)، الا اننا لا ننسى ان تحليل الجليل نفسه يتمايز هو الاخر، وذلك تبعاً للموضوع الذي نحكم عليه (ذاتياً) او لنقل عقلياً (بانه جليل) ومن هنا كان تقسيم كانط للجلال نفسه الى **الجلال الرياضي** Mathematically sublime **والجلال الديناميكي** Dynamically sublime.

يقول"كانط"ضمن تحليله (للجلال):"لابد لنا في تحليلنا للسامي من قسمته الى قسمين: السامي الرياضي، والسامي الديناميكي وهذا التقسيم لسنا بحاجة اليه ضمن اطار تحليلنا للجميل، وذلك لان الشعور

بالسامي ليتميز بحركة مرتبطة بتأمل الموضوع، وهذه الحركة يرجعها الى الخيال اما الى ملكة المعرفة او الى ملكة الشوق والرغبة ؛ وفي الحالة الاولى تكون الغائية متمثلة الى موضوع من حيث هو استعداد (رياضي) للخيال، وفي الحالة الثانية من حيث هو استعداد (ديناميكي) للخيال".

وهكذا فان الجليل عند"كانط"يثير في النفس حركة، هذه الحركة اذ ارتبطت (بالمعرفة) تولد لديه (ما اسماه **بالجلال الرياضي**)، وا ذا ما ارتبطت هذه الحركة (بالارادة) او (بالرغبة) تولّد لديه (**الجلال الديناميكي**)، وعلى حين ان الاول ثابت (**استاتيكي**) فان الثاني (**متغير او حركي**)". وبالاجمال"فان الشعور بالجلال ليس غائي كالغائية المتولدة لدى شعورنا بالجمال، بل هو شعور اما باللاتناهي، الذي يولد الجلال **الرياضي** او شعور بالالتزام، او لربما بالاستسلام كنتيجة (لشعورنا الداخلي) والذي يولد بدوره الجلال **الديناميكي**".

فالجليل **الرياضي** عند"كانط"، يعرف"بانه ذلك الذي يكون كل شيء بالنسبة اليه صغيراً ولذلك فلا يمكن للاحساس ان يحيط به"،"فنحن نسمي السامي ما كان كبيراً كبراً مطلقاً، وأن يكون كبيراً، وان يكون مقدراً: هذان تصوران مختلفان تماماً، كذلك ان نقول ببساطة، ان شيءا ما كبير يختلف تماماً عن قولنا: هذا (كبير مطلقاً) ففي هذه الحالة الاخيرة يتعلق الامر بما هو كبير وراء كل مقارنة".

وتبعاً لذلك:"فان"كانط"يربط شعورنا (بجلال الطبيعة) بضرب من (الاحساس) بالتفوق النفسي على الطبيعة على الرغم من كل ما فيها من (عظمة واتساع) وكأن الانسان لا يشعر بجلال الطبيعة الا حين يحس بقوته العقلية او عظمته النفسية بازاء كل ما في الطبيعة من قوة مادته. وهنا يعود"كانط"مرة اخرى ليقرر ان **الشعور بالجلال (ذاتي)** أي انه فينا (في عقولنا) وليس موضوعاً من موضوعات الطبيعة.

فاذا كانت امثلة (الجليل الديناميكي) هي متسمة بالقوة والجبروت (كالبراكين والعواصف والشلالات...الخ) "الا ان تلك القوة هي نفسها التي تجعلنا نتسامى الى تصور القوى العاقلة التي تفوق الطبيعة المحسوسة لأنه اذ يوحي بالقوة الطبيعية الهائلة يجعلنا ندرك ضآلة قدرتنا المادية ولكنها تنبه النفس

المحاور الأساسية في محاضرة فلسفة الجمال عند كانط

١/ أي من الكتب النقدية الثلاث هي التي تضمنت فلسفة كانط في مجال الجمال.

٢/ ما هي غاية كانط في البحث الجمال ؟.

٣/ ما قيمة الجمال في الفلسفة النقدية لكانط ؟.

٤/ كيف كان بالامكان أن نقول بتوسط كتاب كانط النقدي الثالث مابين الكتابين النقديين الأول والثاني.

٥/ هل أيد كانط امكانية الوصول إلى منطق للذوق أي (منطق للذة الجمالية) ؟.

صفحة (١)

.....

١/ بين كيف حلل كانط الجمال الى أربعة أنماط ؟.

٢/ ما الفرق بين الجميل والجليل في كتاب كانط "ملاحظات حول الشعور بالجميل والجليل ١٧٦٤" ؟.

صفحة (٢) تحليل الجميل

.....

١/ ما هي صفات الجليل (الجلال) عند كانط ؟.

٢/ كم مؤلف لكانط في مجال الجلال ؟.

٣/ في أي المؤلفات عن الجليل كان كانط متأثراً بالمذهب الحسي "التجريبي" ؟.

صفحة (٣)

.....

١/ كيف ميز كانط مابين الجليل النبيل والجليل الاسطوري ؟.

٢/ هل يحكم على الجليل بأنه كذلك من خلال أثره في النفس أم من خلال وجوده الخارجي في الطبيعة، ولماذا ؟.

صفحة (٤)

صفحة (٥) .. للاطلاع

.....

١/ في أي من المحاور يتفق كل من الجميل والجليل عند كانط ؟.

٢/ هل يمكن أن تكون موضوعات الطبيعة جميلة وجليلة في آن واحد ؟.

٣/ ما دور الجلال عند كانط في الانتقال من المبدأ الجمالي إلى المبدأ الأخلاقي ؟.

صفحة (٦)

.....

صفحة (٧) .. للاطلاع

.....

١/ كيف ميز كانط مابين الجليل الرياضي والجليل الديناميكي ؟.

٢/ عرف الجلال الرياضي والجلال الديناميكي مع الأمثلة.

صفحة (٨)

.....

صفحة (٩): فقط أول فقرتين – هي تكملة – للتساؤلين اللذين وردا في صفحة ٨ ، أما المتبقي منها فتكون للاطلاع ..

د. زياد كمال مصطفى

مدرس المادة

٢٠٢٢/١١/١٧

الى ادراك طبيعة العقل الذي به نسود (على العالم الحسي) غير انه لاينبغي ان يتحول احساسنا **بالجليل** الى رهبة وخوف، كما لاينبغي ان يتحول احساسنا **بالجميل** الى شعور باللذة او الشهوة".

والسمو في الطبيعة بمعناه **الديناميكي** يولد لدينا الخوف دائماً وليس هذا هو الحال في **الحكم الجمالي**، ولكن في الحكم على **جلال الطبيعة** من ناحية القوة فلا بد ان يكون الجلال **جلالاً ديناميكياً** بقدر ما تعد مثيرة للخوف **Forcht**. فليس من صفات الجلال (وبالتحديد **الديناميكي**) انه يولد لدينا دائماً شعوراً باللذة او بالارتياح، فقد يكون الشعور سببا في ضيقنا وشعورنا بالخوف، لان هناك موضوعات جليلة تحدث في نفوسنا صدمة قد تنفرنا من الموضوع نفسه ولكن في نفوسنا شعوراً باننا مرتبطون بتلك الموضوعات.

فاذا ما عجزت حواسنا على الالمام باللامتناهي لغرض ادراكه، فان هذا العجز لا يدوم لتشعرنا"مخيلتنا الحرة"بانتصارنا لان العبء والثقل الاكبر في تمثل هذه الموضوعات كان عليها وعلى الذهن وهنا نجد سمو (الفكر) بعد انهزام (الحواس) وها هو الفكر قد تحلى بصفته الروحية (المتمثلة بالخيال).

وفقاً لما تقدم يعرف كانط السامي=الجليل بقوله:"السامي هو كل ما تكفي فكرة واحدة عنه لان تبرهن على قدرة الروح، التي تعلو على أي مقياس للحواس او للعواطف الخارجية"؛ وهذا التعريف الكانطي هو مثالي يغيره ايمان"روسو"بكرامة الانسان وبمقدرته، والحب الرومانتيكي للطبيعة كقوة حرة، تعطي بعظمتها وعنفوانها مقياساً لهذه الامكانيات ونفس الشيء فيما يتعلق بديناميكية الجلال اذ انه الى جانب مماثلته للجانب الخلقي والذي يتجلى (بالارادة او الرغبة) فان ايماننا بسمونا ككائنات خلقية هو كفيل بان يقنعنا باننا قادرون على التغلب على المخاوف".

اذ لا شيء يحدث بمعنى الصدفة والاتفاق فكما في الحياة لذة ففيها الم، ولاننسى ان"كانط"قد نسب للدين نفسه عنصراً من عناصر (الجلال) ولكن بشرط ان لا يكون موقفنا موقف المتعبد الخائف المرتعب، فالانسان الفاضل هو الذي يخشى (الله) دون ان يشعر بالخوف، لانه يعرف بانه لا مناص من التسليم لأوامره.

فاذا ما فاق (الجليل) ملكة الادراك الحسي وتجاوز طاقاتها، فانه يفترض بان افكار"الامر المطلق"التي تتخطى التجربة، وتطلب منا احتراما لايقل عن احترام القانون: "فالشعور بعدم كفاية ملكتنا لبلوغ فكرة، تكون لنا في منزلة القانون، وهو شعور بالاحترام، وبذلك يتم الوصول الى الرابط الذي يشد الجليل بما هو أخلاقي".

ثانيا/ نظرية هيجل الجمالية:

مقدمة/ الأطر المثالية للنظرية الجمالية عند هيجل:

كتب هيجل (محاضرات في علم الجمال) ونشر لأول مرة ١٨٣٥، أي بعد وفاته بأربع سنوات، وقد حظيت هذه المحاضرات باهتمام بالغ، كذلك ألف سلسلة في الفنون منها الفن الرمزي، والفن الكلاسيكي، والرومانسي، فضلاً عن تأليفه لكتاب بعنوان المدخل الى علم الجمال "فكرة الجمال"، الذي يعد تقديماً لسلسلة مؤلفاته في الفن والجمال.

فالفن -أو جمال الفن كما يجري وعيه في عقل الانسان- هو موضوع اهتمام هيجل، **فالجمال الذي نبدعه بوعي منا كأعلى أشكال المطلق أو الروح**[١]. ولهذا بالضبط يضع هيجل جمال الطبيعة خارج اطار جمالياته، ذلك أن جمال الفن هو أعلى من الطبيعة، وجمال الفن جما مبدع، مولود = نتاج جديد للعقل (وبمقدار ما يبدو الروح ونتاجاته أعلى من الطبيعة وخواطرها، كذلك يبدو جمال الفن أعلى من جمال الطبيعة).

ولأن الفنون الجمالية هي -حالها حال مظاهر الطبيعة- بمثابة تجسيد حسي للفكرة المطلقة، فإن جمال الفن، وفقاً لهذا الاعتبار، هو تألق الروح، وهو أكثر اشراقاً من جمال الطبيعة. وهذا يعني أن **هيجل يحصر (جمالياته) في ميدان جمال الفن**[٢]. فموضوع علم الجمال ذاته هو الجميل في الفن الذي يبدعه الانسان، ولهذا سمي هذا العلم باسم (فلسفة الفن) أو على نحو أدق (فلسفة الفنون الجميلة).

ففي نتاجات الفن برأيه يمكننا أن نتلمس الحضور المثالي للفكرة = الروح على نحو أدق بكثير وأعمق بكثير مما نجده في ظواهر الطبيعة. **ويتفق هيجل مع كانط**[٣] في كون أن الفن يجب أن يكون منزهاً عن الغاية والغرض، لكنهما **يختلفان** في أن كانط كان قد فضلّ الجمال الطبيعي على الجمال الفني (فللأخير عبارة شهيرة في ذلك يقول فيها: انيَ احترم ذاك المتذوق الذي يخرج من متحف متوجهاً إلى جماليات الطبيعة).

لكن هيجل لا يشذ عن القاعدة المنهجية المتعارف عليها - مابين الفلاسفة- بدليل أن الجمال **والفن جزء مكمل لفلسفته العامة**[٤]، وليس أدل على ذلك منطقه الذي كان وليداً للمنهج الجدلي، سيكون هو حاضراً في فلسفته للفن وتاريخية الفنون وكذلك في رمزية الفن ومدى تحقيقها لتمثلات الروح.

وانطلاقاً من المبدأ الهيجلي القائل "أن كل ما هو عقلي واقعي وكل ما هو واقعي عقلي"، (فإن **الجمال في هذا الكون الهيجلي العقلاني ما هو الا الحضور الحسي للفكرة المطلقة**)[٥]. فالفن يجب أن يمثل لحياتنا الداخلية، تلك التي تتحد بموضوعها كما لو أنه ذاتها، أي يجب أن يمثل للروح، للقلب، للمشاعر، تلك الحياة التي تسعى بوصفها مجال الروح الى طلب الحرية والتي لا تجد نفسها الا في عالم الروح الداخلي.

والفن كالدين والفلسفة مضمون واحد[٦] عند هيجل، لذلك يرى: (أن الروح الكلي في الفن حدس وصورة وفي الدين عاطفة وتمثل وفي الفلسفة فكر خالص وحر) ، وعلى نفس السياق يفسر هيجل تتابع العصور الفنية لفكرته عن التطور الزمني، لذلك سنراه مقسماً الفن الى ثلاثة أنماط (**الفن الرمزي** الذي ظهر في العصر الشرقي القديم، **الفن الكلاسيكي** الذي ظهر في العصر الاغريقي، **والفن الرومانسي** وظهر في العصر الحديث) مع ملاحظة ان هذه التصنيفات - كما سنرى - قائمة على **تطور تمثّل الروح ذاتها**[٧].

وهكذا لا بد (لعالم الروح والعقل معا) ان يعلنا انتصارهما على العالم المادي، وأن يجعلا ذلك الانتصار بادياً حتى في العالم المادي، وذلك من خلال الفكر الذي يطغى على الظاهر فيكاد يزول..

نهاية القسم الأول عن هيجل، أفكارها المفتاحية: ١/ الروح كمقياس مابين جمال الفن والطبيعة، ٢/ الفن ميدان جماليات هيجل، ٣/ الفن والطبيعة بين كانط هيجل، ٤/ الفن جزء مكمل لفلسفة هيجل، ٥/ الجمال تجسيد حسي للفكرة المطلقة، ٦/ الفن والدين والفلسفة، ٧/ تطور الفنون مرهون بتطور تمظهر الروح.

أ/ الفن تعبيراً عن الروح:

الفن كتجسيد حسي للفكرة، هو الى جانب الدين والفلسفة واحد من ثلاثة أشكال تتحقق فيها حرية الروح ويجري التعبير عنه. فالفن يجتمع مع الدين والفلسفة في نفس الاطار، ولا يتميز الفن منهماالا في شكله (أي في تعبيره المحسوس)، الأمر الذي يحيل الفكرة شيئاً يمكن التقاطه بالحس. فالفن على حد قول هيجل: "**هو الذي يقدم الحقيقة للوعي عبر المظهر الحسي**"[٨].

ولو تعاملنا مع هذا النص المقتضب بأن نضع خطين، أحدهما تحت كلمة (وعي) والثاني تحت كلمة (حسي)، للاحظنا منذ البداية أن غاية هيجل الفلسفية الاساسية في تحقيق هدف (المثالية الواقعية) ومطابقة الواقع لمنطق الفكر، سيكونان لهما حضور واضح في مجمل فلسفته في الفنون الجمالية.

وعلى هذا فالجمال، رغم تميّزه الميتافيزيقي، هو: مزيج يصل مابين الفكرة العقلانية والرداء الحسي (أي المضمون والشكل)، أي أن **الفن حسب هيجل هو (تعبير حسي عن مضمون مثالي)**[٩]، ولذلك يقول: "مضمون الفن هو الفكرة، أما شكل عرضها فيقوم في أشكال الحس أو صور المخيلة". مع ملاحظة جديرة بالذكر، هي، أن الفنان في كل ذلك: لا يجرد العالم الحسي الي العالم العقلي بملكة الخيال، كما أشار الى ذلك كانط من قبل، بل **الفنان** عند هيجل يعبر عن مجمل الحياة، مع أن غاية الفن تقوم في ذاته. والحقيقة (أن هذا الفصل بين المضمون والشكل انما يرتب جملة نتائج هامة. تستكمل في تحديد هيجل للفن كرمز حسي لمضمون ميتافيزيقي). وهكذا بات ممكن لهيجل أن يقدم بالتالي نظريته في أنواع الفن وأن يضع تاريخ الفن في ثلاث مراحل حسب مستوى العلاقة القائمة بين المضمون والشكل.

ب/ مراحل الفن:

الفن هو الانكشاف أو (التمظهر) المحسوس للفكرة، وبتعبير آخر: الفكرة هي المضمون، أما التجسيد المحسوس فهو الشكل الماثل أمامنا في أنواع الفنون. وعلى الاجمال (الفكرة في الفن هي: عرض فردي للواقع، الذي تقوم وظيفته في تجسيد الفكرة في جانبها الظاهر).

وعلى هذا الاساس فان قيمة أي نوع من أنواع الفن انما تتحدد بمدى ملائمة الشكل المحسوس للفكرة التي يجري التعبير عنها، لأن النوع الفني ذاته، هو شكل العلاقة بين الفكرة ومظهرها كتحقق ملموس. **فتاريخ الفن يتألف من سلسلة مستويات تاريخية موازية لمراحل انكشاف الروح في عملية وعي ذاتي**[11]، عملية معروفة جوهره المطلق. أما أشكال العلاقة التاريخية بين الفكرة وتجسدها الحسي فهي تقع في ثلاثة : (الرمزية، الكلاسيكية، والرومانسية)

١/ المرحلة الرمزية (العمارة):

في هذه المرحلة، الفن هو رمزي، وهي رمزية تضع الرمز ضد الفكرة والتجربة، أو خارجها " اذ قبل أن تمنح الفكرة لاشكال الطبيعة الملقاة معنى واهمية يجري التعبير عنها كما لو أن الفكرة نفسها تقوم فيها."

ففي هذا الفن تبدو الفكرة غامضة مشوشة وغير محددة، هي لم تستطع اخضاع المادة[11]. هناك قصور في الفكرة قصور في المضمون، الأمر الذي ينتج بالتالي قصور في الشكل. وكيما يوحي الفن الرمزي بالروح القائم خلف مظاهر الطبيعة، فقد لجأ ذلك الفن الى المبالغات والى ما هو غريب وغير اعتيادي.

لقد بدا ذلك واضحاً لهيجل في الفن البدائي التوحيدي في الشرق وهكذا فإن الفن الشرقي القديم ينير موضوعات الحس بنور الفكرة المطلقة ويسوي الأشكال الطبيعية لتعكس عالم الفكرة... لكن الفن الشرقي يعجز عن تحقيق هدفه ذاك، وهكذا (فان حالة الانفصام، اللا تكافؤ، تظل قائمة بين المضمون والشكل وتبقى المسافة بين الفكرة وشكل تجليها امراً واضحاً).

ففي فن **العمارة** مثلاً (كان البناء والفكرة التي يرمز اليها في حالة انفصال كانت الفكرة والشكل منفصلين، والعلاقة بينهما غامضة اذ لم يكن بمقدور المثال أن يحقق كروح في مادة العمارة ونسيجها. فنسيج العمارة هو الاكثر مادة بين الفنون، وتبعاً لذلك فهو يخضع لقوانين الميكانيكا، اذ لم تكن أشكال العمارة لتتناسب مع الفكرة، لقد كانت اشكالاً لطبيعة جامدة انتظمت بواسطة قوانين التناسق.

ب/ المرحلة الكلاسيكية:

في المرحلة الكلاسيكية يخرج العقل من سباته، يكسر قشرة الغموض التي كانت تلفه، ويتوهج في تحققه الذاتي شكلاً انسانياً، يوحد بين المعنى والمبنى، بين الفكرة وتجسدها المحسوس. في هذه المرحلة يتخذ الفن الكلاسيكي من الشكل الانساني المثالي رمزا للعقل الانساني الكلي، هو رداء العقل، وهو الروحانية في بعديها الفردي والملموس، لكن الروح لا يستطيع أن يتبدى للعين الا من خلال حضوره المادي، ولا يمكن اتهام هذه التشكيلة المادية الجمالية بأنه حط من مستوى الروح، بل هو رفعه الى مستوى الروح. ففي هذه المرحلة مثلاً نجد انه في (**النحت**) **يقترب الشكل من المضمون ويندمجان على نحو مباشر في فردية روحانية**[١٢].

ج/ المرحلة الرومانسية:

المرحلة الثالثة والاخيرة هي مرحلة الفن الرومانسي الروح الآن – في هذه المرحلة – هو في ميدان العقل ويتجسد في مظاهر تعكس هموم الفكر والقلب في كينونتها الداخلية المثالية. وهكذا فالفن الرومانسي هو وليد العواطف والقلب والنفس، هي اداة توحيد وتعال رائعة. وما التصوير الجمالي للروح كشعور ذاتي أو كمطلق انكشف، الا رمز انتصار الذات على العالم الخارجي (**ففي الفن الرومانسي يتضاءل حجم الوسط الحسي، اذ يجب التعبير عن الروح بالفكر، وحتى وإن لم يكن فكراً تاماً فهو يبقى، بين كل صور الحس، الأقرب الى الفكر**)[١٣].

وهكذا تتجسد روح الفن الرومانسي في (**الرسم والموسيقى والشعر**)، هي الأقل مادة بين سائر الفنون، وهي توحد بين الروحي والحسي وبدرجة تبدو أكثر شفافية مما تجده في نماذج فنون المرحلتين السابقتين (أي في العمارة والنحت).

ومما تقدم يتبين لنا نتيجتين، الأولى أن تطور الفنون مرهون بمدى قدرتها على تمظهر الروح في أشكالها، والثانية أن هيجل قد ألف سلسلة كتبه في (فن العمارة وفن النحت والفن الرومانسي = الرومانتيكي)، لكي يؤكد لنا على أن تاريخية الفن لا يغيّب عنها حضور منطقه الجدلي القائم على المثالية الواقعية، ما يدل على

أن هيجل استفاد من جماليات الفنون لكي يثبت من جديد على أن كل ما هو عقلي واقعي وكل ما هو واقعي عقلي.

.....

نهاية القسم الثاني عن هيجل، الأفكار المفتاحية:

٨/ الفن هو الذي يقدم الحقيقة للوعي عبر المظهر الحسي.

٩/ الفن تعبير حسي عن مضمون مثالي.

١٠/ تاريخ الفن تمثل مراحل تطور الفن.

١١/ الفن كفكرة في المرحلة الرمزية لم تستطع بعد بلوغ اخضاع المادة.

١٢/ الفن في المرحلة الكلاسيكية يقترب فيه الشكل من المضمون، ثم يندرجان في وحدة فردية روحانية.

١٣/ الفن في المرحلة الرومانسية يتعلق بالعواطف لذا ما يتم فيه التعبير عن الروح بالفكر وليس بالحس.

ثالثاً: الفن والجمال عند شوبنهاور

(ميتافيزيقا الفن، الفن والارادة، مهمة الفن، الفن والأخلاق)

آرثر شوبنهور (1860 – 1788) فيلسوف ألماني، معروف بفلسفته التشاؤمية يرى في الحياة شر مطلق فهو يبجل العدم، وقد كتب كتاب العالم إرادة وتمثل والتي من بين أفكارها:

إن الأفكار أزلية، وتقف بين الإرادة من حيث إنها شيء في ذاته والأشياء الفردية المتغيرة التي تتمثل فيها الأفكار. وتظل المعرفة، عادة، خاضعة للإرادة ؛ فنحن لا نعرف إلا لكي ننفذ رغباتنا التي تنبثق من الإرادة. ومثل هذا الخضوع ثابت في حالة الحيوانات .ومع ذلك يستطيع الإنسان في خبرات استاطيقية مختصرة أن يلغي الخضوع للإرادة، ويركز تأمله مباشرة في الأفكار، بغض النظر عن إشباع الرغبات. وعندما يفعل ذلك، يخفي التمييز بالنسبة له بين الذات والموضوع، لأن هذا التمييز لا يوجد إلا في أفراد يتميز بعضهم عن بعض عن طريق مبدأ العلّة الكافية، ولا يتمسك بالأفكار التي تسبق هذا التمييز .ففي العالم فقط من حيث إنه تمثل، أي عالم الموضوعات المدركة، تكون الذات متميزة عن الموضوعات التي تدركها .ومن يصبح مستغرقًا في إدراك الطبيعة التي يفقدها كل إحساس بالفردية، ينتبه إلى معرفة أنه هو والطبيعة أصلًا شيئًا واحدًا.

الفن والميتافيزيقا

جمال الفن عند شوبنهاور جمال عارض اي جزئى لأن المتأمل للفن لاينتصر كليا على طبيعته .فأفكاره في الفن والفلسفه تشاؤميه لانه عاش مجموعه من الأزمات الشخصيه/ولكن المفارقة انه وجد في عصر رومانسي.

ان فلسفة شوبنهاور الجمالية مرتبطة بسياق مذهبه الميتافيزيقي. وتصوره الميتافيزيقي للعالم يقوم على رؤيته أن العالم، يتألف ميتافيزيقياً من ظاهر ومن باطن. فهو من حيث ظاهره يكون تمثلاً، ومن حيث باطنه يكون إرادة. ومن هذا المنطلق يرى شوبنهاور أن معنى العالم تمثل كما يوضحه بقوله " أن ما يعرفه الإنسان

ليس شمساً ولا أرضاً، ولكنه يعرف فقط عيناً ترى شمساً ويداً تحس أرضاً، وأن العالم الذي يحيط به إنما يوجد كتمثل فحسب، أي أنه يوجد فقط بالنسبة لشيء آخر هو الوعي الذي يكون بمثابة الشخص نفسه ".

يعتقد شوبنهاور أن الفن هو انعتاق ولحظة سكينة، وهو تجاوز للإرادة نحو الرؤيا، وتجاوز للرغبة نحو التأمل. وفلسفة الفن عند شوبنهاور حسب قوله:" لو استطاع الإنسان، مدفوعاً بقوة العقل أن يطلق الطريق المألوف في رؤية الأشياء... لو توقف عن اعتبار ما في الأشياء من متى وأين ولماذا، وتطلّع إليها ببساطة كما هي فقط، لو حال بين فكره المجرد وفكر التصورات، وبين تملكه لوعيه وأعطى بديلاً عنه، كل طاقة العقل لما فيه من إدراك وأستغرق ذاته بكاملها في ذلك، فترك وعيه في تأمل هادئ للموضوع المتمثل أمامه، منظراً كان أو شجرة أو جبلاً أو بناية ... الخ. فلو كان له ذلك لتخلص الموضوع من كل رابط يشدّه الى غيره، ولتخلصت الذات من كل رابط يشدها الى الإرادة، وما سندركه حين ذلك لن يكون هذا الشيء الجزئي أو ذلك، وانما هي فكرة الصورة السرمدية، والتمثل المباشر للإرادة في درجة ما، وفي إدراك كهذا يتخلص الإنسان من كل فردية، فتضع في ما يدركه، فيغدو ذاتاً من المعرفة الخالصة وأعلى من الإرادة والألم والزمن ".

لذلك فهو يعتقد أن الرؤية الجمالية هي تجاوز للطريق المألوف في النظر الى الأشياء نحو طريق أعلى يقود الى قلب الكينونة، طريق تأمل الجواهر الثابتة في الأشياء، حيث يتخلص الشيء الذي هو موضوع الإدراك الجمالي من كل علائقه فيملأ وحده وعي متأمله. لكن نهاية التجربة الجمالية، لديه هي نوع من التملص من الحياة، وشعوره بالهروب من الواقع، وإنعتاقه من الأشياء بمعانيها وقيمها الملموسة .يقول شوبنهاور: " أن جمال بعض الأشياء إنما يقوم أحيانا في أن حقيقة الفكرة، التي نتقرب فيها للأشياء تلك فتكون تجسيدا عاليا للإرادة، وتكون بالتالي كثيرة الأهمية وقوية التعبير ".

فالجمال برأيه هو صفة للعالم حين نتأمله لذاته، وليس لأي سبب إرادي آخر. ويضيف بقوله " ... ففي الإبداع الحقيقي هناك استباق على قدرة عالية من الذكاء بحيث يمكننا اكتشاف الفكرة الكامنة في ما هو جزئي، فيلتقط الفنان بذلك بيان الطبيعة شبه المفهوم، ويوضح ما أرتبك أو تشوّش فيه. من خلال ما يقدّمه في لوح رخام عجزت الطبيعة عن إنتاجه في آلاف المحاولات، وكما يقدم الفنان نتاجه للطبيعة كأنما هو قولاً

لما كانت هي تحاول أن تقوله... " وبهذا فهو يعتقد أنه أحد عناصر التجربة الجمالية، الذي تجده في أية تجربة أخرى. وهو عامل الإلهام، أي الإدراك المفاجئ المضيء في الذهن، لكيفية شيء ما التي لا يمكن وصفها أو شرحها أو صياغتها، إنما يمكننا التعبير عنها مجازاً وعلى نحو رائع .

إن قدر الانسان هو أن يكون حراً. فما يفعله كل إنسان، في لحظة إنما يفعله عن اختيار. .

فيا ترى متى سوف يركن الفرد الى الزمن والمكان الذي سيحقق فيه كل تطلعاته؟ بالتأكيد أن هذا لن يتحقق لأن الانسان مسكون بهاجس البحث والفضول المعرفي والرغبة بامتلاك المزيد من الأشياء، كما أنه سريع الملل والضجر من الأشياء التي أعتاد عليها، لذلك فهو يسعى دائماً لإيجاد وسائل ومعارف متجددة ومتطورة، فهو كالسيل المتدفق الذي يبحث عن المنافذ والثغرات ليتسرب عبرها مستمراً في عطائه ومتقدماً نحو المجهول نابضاً بالحياة والحيوية لدخول عالم المستقبل.

لذلك فأن الانسان دائم البحث والاختيار لإيجاد الأسلوب والمنهج الجديد والمختلف، بعدما استنفذته الأساليب القديمة وصارت قيداً على حريته وقدرته على الاستمرار.

نماذج من أنماط الفن (تصنيف الفنون عند شوبنهاور)

- العمارة، الشعر، الموسيقى -

إن أحداث العالم، بالنسبة لأي شخص يفهم تلك الحقيقة، ليس لها أهمية إلا من حيث إنها الحروف التي نقرأ بها الأفكار .وهذا النوع من المعرفة، الذي يهتم بالأفكار، التي تكون المضامين الثابتة لكل الأشياء المتغيرة، هو الفن .فهو ينتج من جديد الأفكار الأزلية في وسيط مادي، مثل النحت، والتصوير، والشعر، والموسيقى. والإنسان الذي ينتج الأفكار أو يدركها في عمل من أعمال الفن يكون عبقريًا ؛ لأن أعمال الفن الفعلية هي في الغالب الأعم نسخ غير كاملة من الأفكار، وهي تفتن عبقريًا ذا خيال لكي يقوم بتمييز الفكرة فيها .ويظهر العبقري غالبًا، للناس العاديين القاصرين في التخيل، ولا يدركون موضوعات عادية بينما يرى العبقري فكرة، إنسانًا مجنونًا، وذلك ما يبينه أفلاطون في أسطورة الكهف وفي أماكن أخرى، وأشار إليه شعراء

كثيرون. وفي حين أن معظمنا ليسوا عباقرة، إلا أن كل إنسان لديه القدرة على المتعة الأستاطيقية يمتلك مقدرة قليلة لإدراك الأفكار التي تكون أساسًا لموضوعات الطبيعة والفن التي ينتجها من جديد. ثم يتحدث شوبنهاور عن عدد من أشكال الفنون، مثلًا:

١/ **فن العمارة:** ويوضح فن العمارة، من حيث إنه فن جميل، بعضًا من الأفكار التي تؤلف الدرجات الدنيا من تموضع الإرادة في الثقا والتماسك، والصلابة، والصلادة – الصفات الكلية للحجر، وتجليات الإرادة الأكثر بساطة وإبهامًا. والموضوع الوحيد لجماليات العمارة هو الصراع بين الثقل والصلابة، الذي يكشف عنه الفن بتمييز تام بالنسبة إلى الضوء. واستطاع الفنان المعماري أن ينتج هذه الآثار بحُرّية أكثر في المناخ المعتدل في الهند، ومصر، واليونان، وروما. أما في أوروبا الشمالية فقد قيّد المناخ القاسي حريته، ولابد من تزيين عربات الذخيرة الحربية، والأسطح المحددة، وأبراج العمارة القوطية بزخرفات مستعارة من فن النحت.

٢/**الشعر:** وهو أعلى الفنون التي تكشف عن الأفكار، الذي يصور الناس في سلسلة مترابطة من مجهوداتهم وأفعالهم. إن الشاعر يصور الخصائص التي لها مغزى ودلالة في أفعال لها مغزى، ويكون أكثر نجاحًا في الكشف الحقيقي عن الأفكار من المؤرخ، الذي يكون مجبرًا على اختيار أشخاص وظروف كما تأتي في علاقاتها المتشابكة والمؤقتة من علل ومعلولات. ولذلك لابد أن ننسب حقيقة داخلية حقيقية بالفعل إلى الشعر أكثر من التاريخ. ويدرك الشاعر في الشعر الغنائي، والأغاني، حالته الداخلية الخاصة ويصفها. ويتوارى الشاعر بصورة كبيرة أو قليلة وراء تمثلاته في أنواع أخرى من الشعر، إلى حد ما في القصيدة الروائية، وبصورة كلية في الدراما الشعرية، التي تكون الصورة الأكثر موضوعية، وكمالًا وصعوبة في الشعر .إن الشاعر هو مرآة البشرية، ويجلب إلى وعيها ما تشعر به، وما تفعله:.

والتراجيديا: هي ذروة الفن الشعري، بسبب عظمة تأثيرها، وصعوبة إنجازها. فهي تصور الجانب المرعب من الحياة، تصور الألم الذي يتعذر التعبير عنه، وشكوى البشر، وانتصار الشر، وسقوط البريء العادل. إنها صراع الإرادة مع نفسها، والمعنى الحقيقي للتراجيديا هو أن البطل يُكفِّر، لا عن خطيئته الفردية الخاصة، وإنما عن جريمة الوجود الفردي، وتحطم الإرادة إلى أشخاص منفصلين.

٣/ الموسيقى: أما الموسيقى فهي تقف وحدها، مختلفة عن كل الفنون الأخرى. لأن الفنون الأخرى تكشف عن الأفكار، في حين أن الموسيقى تنفذ وراء الأفكار وتكشف عن الإرادة من حيث هي شيء في ذاته. وتصور النغمات المنخفضة، في انسجام الألحان، الدرجات الدنيا لتموضع الإرادة، أي الطبيعة غير العضوية، وضخامة كوكب الأرض، في حين أن النغمات العالية تصور عالم النباتات والحيوانات. وتسير فواصل السلم الموسيقي في موازاة مع درجات التموضع في الطبيعة، أي الأنواع المختلفة.

ان تصنيف شوبنهاور يبّين أن الفنان عندما يحقق الجمال في عمله الفني، فهو لا يحاكي الطبيعة في عمله هنا، بل هي من خلق عقله، لأنها متضمنة فيه بطريقة قبلية، وتكون لديه صور هذا الجميل مخزونة في ذهنه.

كما إن تصنيفه للفنون الجميلة بناءً على مكانة المثل، التي تعبر عنها هذه الفنون، في سلم موضوع الإرادة. ومن هنا نستطيع أن نتتبع طروحاته وتميزه لهذه الفنون ومقدار تمثّلها أو بعدها عن غايات الجمال الخالص. فهو يرى بفن المعمار حسب قوله " أن الإنجازات المعمارية تختلف عن أعمال الفنون الأخرى، من حيث إنها نادراً ما تحقق الغايات الجمالية الخالصة. فهذه الغايات تكون بصفة عامة تابعة لأغراض نافعة أخرى، تعد دخيلة على الفن ذاته ". أما الرسم والنحت فهو يرى فيها " .... إلا أن درجة أعلى بكثير تتكشف في الرسم والنحت.... أن قضية الرسم والنحت التاريخية هي في التعبير عن الفكرة والإدراك الحسي مباشرةً، حيث تصل الإرادة فيها إلى أعلى درجات تجسيدها ".وأن رأيه في الشعر يأخذ أكثر إطراء وتبجيل بقوله " من شاء معرفة طبيعة الإنسان الداخلية، في ظاهرها وتحولاتها، ومن شاء معرفته في ضوء الفكرة، فأنه سيجد عندها شاعراً عظيماً وخالداً بصوره التي هي أكثر تميزاً وصدقاً وحقيقة مما يستطيع أن يقدمه أي مؤرخ".

أما الفن الذي يعتبره شوبنهاور هو فن الفنون وأرقاها، فهي الموسيقى فيقول فيها " أن سبب أثر الموسيقى الذي يفوق في قوته ودخوله الذات أثر الفنون الأخرى، لأن ما تقدمه الفنون الأخرى ظلالاً فقط، في حين تنفرد الموسيقى بتقديم الشيء كما هو في ذاته.... ولهذا قيل دائماً أن الموسيقى هي لغة الشعور والعاطفة تماماً كما أن الألفاظ هي لغة العقل.... بيد أنه لا يغيب عن البال... أن علاقة الموسيقى بالشعور والعاطفة

علاقة غير مباشرة، إذ أن الموسيقى لا تعبر عن الظاهرة، وإنما تعبر عن طبيعتها الداخلية فقط، داخلية كل الظواهر بل الإرادة نفسها " .

الفنّ ومحورية الارادة

يتّفق أحياناً للمعرفة الإنسانيّة أن تتحرّر من خدمة الإرادة الكلّيّة؛ وذلك حين نستغرق في التأمل الفنّيّ فيزول الشعور بالفرديّة ويزول الألم، أو حين يتملّكنا الاعتقاد بزيف الفرديّة، فنؤثر عليها الغيريّة، الفنّ والأخلاق إذن وسيلتان للتحرّر من الشعور بالوجود وبالألم. الفنون من وحي الإرادة الكلّيّة تحاول بها أن تتحقّق أكثر فأكثر.

واذا كانت الدرجة الدنيا فنّ العمارة، وهو ييسّر لنا تصوّر الدرجات الدنيا في الطبيعة، الثقل والتماسك والمقاومة، وظهور القوّة الكامنة في المادّة بالصراع بين الثقل والمقاومة .ثمّ تجيء الفنون الشكليّة: النحت يظهر الصورة الإنسانيّة في حال الحركة، أي تحقّق الإرادة في الفرد.

فإن الموسيقى فنّ يستغني عن كلّ صورة مكانيّة ويتّخذ صورة الزمان، فيشبه حياتنا الباطنة في تعاقب ظواهرها، ويعبّر عن الأفعال مجرّداً، أي عن السرور بالذات أو الألم بالذات، كلّ منهما مجرداً عن دواعيه.

فليست الموسيقى صورة ظاهرة، ولكنّها صورة الإرادة نفسها صاعدة ونازلة في خطّ منحنٍ، أي في صورها البسيطة وصورها المركّبة، فتظهرنا على تاريخها المكنون ومعاركها وآلامها.غير أنّ التحرّر بالفن لا يتسنّى إلا للعباقرة، ولا يتسنّى لهم إلّا غراراً.....

وأخيرًا يختتم شوبنهاور كلماته بالحديث عن المتعة، وعلاقتها بالجمال:

وتمكننا المتعة التي نستقبلها من الجمال بأسره، والعزاء الذي يقدمه لنا الفنان من أن نستغرق لحظة فيما كتب وننسى أنفسنا من حيث أننا أفراد، وننسى كل همومنا الشخصية. وندرك أننا واحد مع الطبيعة بأسرها من حيث إنها تعبير عن الإرادة، وندرك أن كل حياة، وليست حياتنا الخاصة، معاناة تذهب سدى. ويقدم لنا نسيان أنفسنا بهذه الطريقة راحة مؤقتة من الآلام المضنية لرغبات فردية تعي ذاتها.

مهمّة الفنّ

هكذا تكون **مهمّة الفنّ** على اختلاف صوره عند شوبنهاور، فحتّى **الموسيقى** الخالصة التي قد يظنّ بعضهم أنّها فنّ تجريديّ لا شأن له بتصوير شيء من حقيقة حياتنا ووجودنا، حتى هذه الموسيقى -وهي أسمى الفنون عند شوبنهاور- تجسّد بعمق حقيقة وجودنا في كافّة تجلياته؛ لأنّها ببساطة تجسّد -على أنحاء شتّى لا تحصى- **الإرادة** كما تتجلّى في الوجود، عبر سائر سكناتها وحركاتها.

ولكن هذه الحال -للأسف- لا تدوم: فحال التحرّر من الإرادة التي تحدث في الإبداع الفنيّ هي حال وقتيّة، فدوامها مرهون فقط بدوام اللحظة الإبداعيّة، فحال التحرّر من الإرادة التي تدوم هي حال الزهد والقداسة التي تقوم دوماً على وأد الشهوات وقمع رغبات **الإرادة**؛ كي نصل إلى تلك الحال التي نتخلّص فيها من الأنانيّة، ونتعاطف مع الآخرين.

الفن بالنسبه لشوبنهاور **تحرر** من الواقع ليعيش حياه متساميه وهذه هي اول قضيه يقول بها شوبنهاور الهروب من الواقع الفكر الذى يضعها هنا شوبنهاور ان الواقع هو الفن ولكنه لايضعه كما هو بل يقوم بتهذيبه وتعزيزه والتركيز على العواطف والافكار، فهو يوجد واقع متساميا يوازي الواقع الحقيقي، ام ينفي شوبنهاور الواقع من الفن بل قد ارتفع به إلى مستوى أعلى.

يرى شوبنهاور أن سمو الفن **يحرر** الإنسان من عبوديته، في الفن نجد حريتنا لأن الانسان له مخاوف كثيره مثل الموت.... الخ وهي تؤثر كفنان وكمتلقى من ناحيه، والأخلاق والتهذيب مثل البخل ....اي ان الفنان يحاول ان يعكس مشاكله بالفن- .التأمل الجمالي بالنسبه لشوبنهاور حاله واحده لاتنفصل عن التأمل وعن الادراك، لأن الادراك هي عمليه التجربه او العمل الفنى ومن ثم ندخل التأمل الى العمل الفنى والجمالي.الإدراك في الفن يؤدى الى التأمل والتأمل يؤدى الى حاله من السمو والتعالى عن الواقع.

الفن والأخلاق

كان شوبنهاور على خلاف مع جيله الذي في عصره وأهمل النظريات الفلسفية من البعد الأجتماعي وركز على الأخلاق.

فهو يرى إن الانسان يحاول ان يكمل النقص الموجود في الطبيعه يربط شوبنهاور بين الأخلاق والفن، مثل ان هناك فرق بين الطيب والشرير، فالشرير في وجهه نظر شوبنهاور هو الشخص الذي يقبع السجين في مقبره مملكه الاوهام اي ان الانسان يبتعد عن الحقيقه "الحق" اي يخلو من التسامى.

والفن من وجهه نظر شوبنهاور منطلق الى القداسه لكن الشعور بالشفقه والرحمه لايتسم بها الا الطيب . الذي يدرك ماوراء الظواهر فهو متأمل يشفق على الناس الذين يعانون ويسببون المعاناه .فالطيب فنان في الأساس، هنا شوبنهاور متأثر بإحاديه الكون وتناسخ الأرواح وبالأساطير الهنديه .التحول من الشر الى الخير عند شوبنهاور مشروط بالتخلى عن الفرديه، الطيب يتسامى على الواقع الظاهري فيدرك ان المحبه والتعاطف فتقل معاناته عندما يتوحد مع العالم ولكي يتوحد مع العالم يخلص نفسه من كل الاشياء السلبيه كالرغبات والهموم الدنيويه ويضبح اقرب الى القديس والإراده هي الأداة لذلك اداة إلقاء رغبات الحياه والجسد.. كانت لشوبنهاور نظره سلبيه وهي انه شرع الإنتحار.

تجاوز الواقع وبنفس الوقت الاحتفاظ بالواقع فهذين الحالتين المتناقضتين لاتحدث الا بالفن .التامل الخالص في الفن هو ارتفاع سمو فوق كل مانرغب فيه او نخاف منه.

وأخيرا فإن الفن كالأخلاق وسيلة للتحرر من الشعور بالوجود والألم، وانكار الحياة المتمثل بميتافيزيقا الخلاص الأخلاقي، وهذا ما سمي بطريق الخلاص بالفن، ورغم ذلك فإن طريق الخلاص بالأخلاق يتميز عن الطريق(الأول) بأنه خلاص يميل نحو "الارادة" لا نحو "العقل" كما هو الحال في التجربة الجمالية، وبذلك يتميز الخلاص الأخلاقي بأنه خلاص من القوى التي تربط الارادة بها الانسان. لكن هذا الخلاص لن يفضي في النهاية سوى إلى العدم !، فالعدم هو الخلاص الذي تنتهي إليها حياة الزهد، (والزهد هو الفضيلة العليا أو القداسة).