الكِتاب الثالث

العالم تمثُّلاً

الوَجه الثاني

التمثل المستقل عن مبدأ العلة الكافية:

المثال الأفلاطوني: موضوع الفن

ما ذلك الذي يكون على نحو أزلي، ذلك الذي لم ينشأ عن أصل غيره؟ وما ذلك الذي ينشأ ويفنى، ولكنه لا يكون أبدًا في حقيقة الأمر؟ (*Timaeus*, 27 D).

لقد تبدى لنا العالم في الكتاب الأول على أنه مجرد **تمثل**، موضوع بالنسبة لذات. وفي الكتاب الثاني نظرنا إلى هذا العالم من وجهه الثاني، فوجدنا أن هذا الوجه هو **الإرادة**، وهو الوجه الذي برهن لنا ببساطة على ما يكونه هذا العالم بالإضافة إلى كونه تمثلاً. ووفقًا لهذه المعرفة، فإننا قد وصفنا العالم من حيث هو إرادة– في مجمله وجزئياته– على أنه **التحقق الموضوعي للإرادة**، وهو ما يعني بالتبعية الإرادة التي أصبحت موضوعًا، أعني تمثلاً. وبالإضافة إلى ذلك، فإننا نذكر أن هذا التجسد للإرادة إنما يتجلى في درجات عديدة وإن كانت محددة، وهى درجات سوف تتبدى فيها– بوضوح وكمال يزدادان تدريجيًا– الطبيعة الباطنية للإرادة من خلال التمثل، أي من حيث مظهرها التي تتبدى فيه كموضوع. ولقد تعرفنا مرة أخرى في هذه الدرجات على المُثُل الأفلاطونية، أعني من حيث إن هذه الدرجات هي أنواع محددة، أو هي بمثابة الصور والخصائص الثابتة لكل الأجسام الطبيعية، سواء كانت عضوية أو غير عضوية، وكذلك للقوى الطبيعية التي تكشف عن ذاتها وفقًا لقوانين طبيعية. ولذلك؛ فإن هذه المُثُل تعبر عن ذاتها بكليتها في أفراد لا يحصى عددها وفي تفاصيل متفرقة، وتكون علاقتها بتلك الأفراد والتفاصيل كعلاقة النماذج الأصلية بصورها المنسوخة. والكثرة في هذه الأفراد يمكن تصورها فقط من خلال الزمان والمكان، ومن خلال نشأتها وفنائها على أساس من العلية. ونحن في كل هذه الصور إنما نتعرف فحسب على الوجوه المختلفة من مبدأ العلة الكافية الذي هو المبدأ الأصلي لكل تناهي، ولكل فردية، وهو الصورة العامة للتمثل كما يحدث في المعرفة بالفردي بما هو كذلك. ومن ناحية أخرى، فإن المُثُل لا تندرج تحت هذا المبدأ؛ ومن ثم لا يكون فيها كثرة ولا تغير. ففي حين أن الأفراد التي تعبر فيها تلك المُثُل عن ذاتها، لا يحصى عددها، وتنشأ وتفنى على الدوام؛ فإن المُثُل تبقى بلا تغير باعتبارها عين ذاتها، ولا يكون لمبدأ العلة الكافية أي معنى بالنسبة لها. ولكن بما أن هذا المبدأ هو الصورة التي تندرج تحتها كل معرفة للذات، طالما أن الذات تُعرَف بوصفها **فردًا**؛ فإن المثل سوف تبقى كذلك خارج مجال معرفة الذات بما هي كذلك. ولذلك؛ فإذا أُريد للمثل أن تصبح موضوعًا للمعرفة، فإن هذا يمكن أن يحدث فقط من خلال محو

الفردية من الذات العارفة. والإيضاح الدقيق والمفصل لهذا الأمر، هو ما سوف ننشغل به الآن.

-٣١-

غير أن أول ما سننشغل به هو الملاحظة الجوهرية التالية. فأنا آمل أن أكون قد نجحت في الكتاب الأول في إقناع القارئ بأن ما يُسمى في الفلسفة الكانطية **بالشيء في ذاته** (the thing-in-itself) **das Ding an sich** ، الذي يتبدى في تلك الفلسفة بوصفه مذهبًا بالغ الأهمية وإن كان غامضًا ومنطويًا على مفارقة- هذا الشيء في ذاته إذا ما وصلنا إليه من خلال الطريق المغاير تمامًا الذي سلكناه، فإنه ليس بشيء آخر سوى الإرادة بالمفهوم الذي تم توسيعه وإيضاحه على النحو الذي بيناه. فمذهب الشيء في ذاته يبدو في فلسفة كانط غامضًا ومنطويًا على مفارقة، خاصة من خلال الطريقة التي قدمه بها، أعني من خلال الاستدلال انتقالاً من الحادث إلى المُحدِث، وقد اعتُبِر هذا حجر عثرة، بل نقطة الضعف، في فلسفته. وفضلاً عن ذلك، فإني آمل- بعد ما قد قيل- ألا يكون هناك أي شك لدينا في أن نتعرف من جديد في الدرجات المحددة لتجسد الإرادة- التي تمثل الشيء في ذاته في هذا العالم- أن نتعرف فيها على ما أسماه أفلاطون **المثل الخالدة** (eternal Ideas) **die ewigen Ideen** أو الصور التي تبقى بلا تغير. ومع الاعتراف بأن هذه المثل تعد تعبيرًا أساسيًا عن مذهبه، وإن جاء غامضًا ومنطويًا على مفارقة، فإنها كانت موضوعًا للتأمل والجدل وللسخرية والإجلال، بالنسبة لكثير من العقول متباينة الموهبة إلى حد كبير على مر القرون.

وإذا كانت الإرادة بالنسبة لنا هي **الشيء في ذاته**، وكان **المثال** هو التحقق الموضوعي المباشر لتلك الإرادة في درجة محددة، فإننا عندئذ نجد الشيء في ذاته لدى كانط والمثال لدى أفلاطون الذي يعد بالنسبة له بمثابة الوجود الحقيقي الوحيد– أقول إننا نجد هاتين المفارقتين الكبريين والغامضتين لدى هذين الفيلسوفين الغربيين الكبيرين، نجدهما مرتبطتين ببعض ارتباطًا وثيقًا، ولا يتميزان عن بعض إلا من ناحية واحدة من الاختلاف. وتمامًا لأن هاتين المفارقتين الكبريين– رغم كل ما بينهما من انسجام وصلة باطنية– تبدوان مختلفتين تمامًا بسبب الاختلاف الملحوظ في الطابع الشخصي الذي يميز مؤلفي المذهبين؛ فإن كلاً منهما توضح الأخرى على أفضل نحو ؛ لأنهما أشبه بطريقين مختلفين تمامًا تؤديان إلى هدف واحد. وهذا يمكن إيضاحه في كلمات قليلة. إن ما يقوله كانط يمكن صياغته في جوهره على النحو التالي: "إن الزمان والمكان والعلية ليست بتحديدات للشيء في ذاته، وإنما هي تنتمي فحسب إلى وجوده الظاهري؛ لأنها ليست سوى صور تخص معرفتنا. وحيث إن كل كثرة وكل نشوء وفناء، هي حالات تكون ممكنة فقط من خلال الزمان والمكان والعلية؛ فإنه يترتب على ذلك أيضًا أنها تنتمي إلى الوجود الظاهري. ولكن بما أن معرفتنا تكون مشروطة بهذه الصور؛ فإن التجربة في مجملها إنما هي فحسب معرفة بالوجود الظاهري، وليست معرفة بالشيء في ذاته؛ ومن ثم فإن قوانين التجربة أيضًا لا تسري على الشيء في ذاته. وإن ما قلناه يمتد ليسري حتى على ذاتنا، ونحن نعرف تلك الذات كوجود ظاهري فحسب، وليس وفقًا لما يمكن أن تكون عليه في ذاتها." وهذا هو معنى ومضمون تعاليم كانط في جانبها المهم الذي تناولناه. أما أفلاطون فيقول: "إن أشياء هذا العالم، التي ندركها بحواسنا، ليس لها وجود حقيقي على الإطلاق؛ **فهي تصير دائمًا، ولا تكون أبدًا**. فليس لها سوى وجود نسبي؛ فهي توجد فقط في– ومن خلال– صلة إحداها بالأخرى؛ ومن ثم فإن مجمل وجودها يمكن وصفه تمامًا بأنه لاوجود. وبالتالي، فإنها كذلك ليست موضوعات لمعرفة حقيقية؛ لأن مثل هذه المعرفة لا يمكن أن تكون إلا باعتبارها معرفة بما يوجد في ذاته ولذاته، وعلى نفس النحو دائمًا. وعلى العكس من ذلك، فإن هذه الموضوعات تكون فحسب

موضوعًا للظن أو للتفكير المؤسس على الحس (مجرد تفكير من خلال إدراك حسي لاعقلاني). وطالما كنا محصورين في إطار الإدراك الحسي لتلك الموضوعات، فإننا نكون أشبه بأشخاص يجلسون في كهف مظلم، ومقيدون بإحكام تمامًا لدرجة أنهم لا يستطيعون حتى الالتفات برؤوسهم. وهم لا يرون سوى ظلال الأشياء الفعلية التي تمر عبرهم من خلال النار المشتعلة خلفهم؛ وبفعل الضوء المنبعث من هذه النار تظهر ظلال تلك الأشياء على الجدار المواجه لهم. بل إنهم لا يرون سوى ظلال أنفسهم وظلال بعضهم بعضًا منعكسة على هذا الجدار. وبذلك فإن حكمتهم ستقوم على التنبؤ بنتيجة تلك الظلال كما تعلموا ذلك من الخبرة. ومن ناحية أخرى، فإن النماذج الأصلية لتلك الظلال، أي المُثُل الخالدة، الصور الأصلية لكل الأشياء، هي فحسب التي يمكن وصفها بأنها توجد وجودًا حقيقيًا؛ إذ أنها **تكون دائمًا، ولكنها لا تصير ولا تفنى أبدًا. فلا كثرة** تنتمي إليها؛ لأن كلاً منها بطبيعته يكون واحدًا فحسب؛ فهي النماذج الأصلية ذاتها التي تكون بالنسبة لها كل الأشياء العابرة الجزئية، التي تنتمي إلى نفس النوع وتحمل نفس الاسم، مجرد صور منسوخة أو ظلال. كذلك **فلا ينتمي إليها أي نشوء أو فناء**، لأنها وجود حقيقي، ولكنها لا تصير أبدًا أو تتلاشى مثلما تكون صورها المنسوخة العابرة. (ولكن في هذين التعريفين السالبين نجد افتراضًا مسبقًا ضمنيًا بأن الزمان والمكان والعلية ليست لها أية دلالة أو مصداقية بالنسبة لهذه المُثُل، ولا توجد فيها). وبذلك، فإن المعرفة بها هي فحسب المعرفة بالمعنى الدقيق؛ لأن موضوع هذه المعرفة لا يمكن أن يكون سوى ذلك الموضوع الذي دائمًا ومن كل وجه (ومن ثم في ذاته) يكون، لا ذلك الذي يكون ثم بعدئذ لا يكون، حسبما ننظر إليه." ذلك هو أفلاطون. ومن الواضح، ومما لا يحتاج إلى أي برهان إضافي، أن المعنى الباطني لكلا المذهبين متماثل تمامًا؛ فكلاهما يصرح بأن العالم المرئي هو وجود ظاهري يكون بذاته فارغًا وخلوًا من المعنى، فهو يستمد معناه وحقيقته فقط من ذلك الشيء الذي يعبر عن ذاته في باطنه (وهو الشيء في ذاته في الحالة الأولى، والمثال في الحالة الثانية). ومع ذلك، فإن هذا الوجود الأخير، الذي يوجد وجودًا حقيقيًا– في ضوء كلا المذهبين– هو وجود

تكون كل صور الوجود الظاهري، حتى أكثرها عمومية وجوهرية، دخيلة عليه تمامًا. ولكي يتبرأ كانط من هذه الصور، عبر عنها مباشرة حتى بمصطلحات مجردة، واستبعد تمامًا من الشيء في ذاته الزمان والمكان والعلية باعتبارها مجرد صور للوجود الظاهري. ومن ناحية أخرى، فإن أفلاطون لم يصل إلى حد التصريح التام، واستبعد فقط بطريقة غير مباشرة تلك الصور من مفهومه عن المُثُل، من حيث إنه قد أنكر أن يكون في المثل ذلك الذي يكون ممكنًا فقط من خلال تلك الصور، أعني كثرة الأشياء المتشابهة، التي تنشأ وتتلاشى. ورغم أن هذا قد يكون من نافلة القول، فإنني أود توضيح هذا التوافق المهم والجدير بالاعتبار من خلال المثال التالي: لنفترض أن حيوانًا يقف أمامنا مفعمًا بكل نشاط الحياة، عندئذ سيقول أفلاطون: "إن هذا الحيوان ليس له وجود حقيقي، وإنما له وجود ظاهري فحسب، فهو صيرورة دائمة، ووجود نسبي يمكن وصفه على أنه لاوجود تمامًا مثلما يمكن وصفه على أنه وجود. فالمثال الذي يعبر عن ذاته في ذلك الحيوان، هو فقط ما يكون 'وجودًا' حقيقيًا أو يكون بمثابة الحيوان في ذاته، الذي لا يكون معتمدًا في وجوده على أي شيء غيره، وإنما يكون وجوده في ذاته وبذاته (أي يكون في ذاته دائمًا على نفس النحو)، فهو وجود لم تحدث فيه صيرورة، ولم يفنى، وإنما يكون دائمًا على نفس النحو (أي يكون وجودًا على الدوام، ولا ينشأ أبدًا أو يفني). وبذلك، فإننا طالما كنا ندرك في هذا الحيوان مثاله الخاص، فإنه يستوي الأمر تمامًا سواء كان يمتثل أمام ناظرينا هذا الحيوان أو جده الأول الذي كان موجودًا منذ آلاف السنين، وسواء كان يقدم ذاته لنا على هذا أو ذاك النحو والوضع والفعل، وسواء كان في النهاية هو ذاك الفرد أو أي فرد غيره من أفراد نوعه؛ فكل هذا خلو من المعنى والوجود الحقيقي، ولا يتعلق سوى بالوجود الظاهري، أما مثال الحيوان فهو وحده الذي يكون له وجود حقيقي، ويكون موضوعًا للمعرفة الحقة." هذا هو موقف أفلاطون. وربما ذهب كانط إلى قول شيء ما شبيه بهذا: "إن هذا الحيوان بمثابة وجود ظاهري في الزمان والمكان والعلية، التي تشكل معًا الشروط القبلية لإمكان التجربة، والتي تكون ماثلة في ملكة المعرفة لدينا، ولا تمثل تحديدات للشيء في ذاته. ولذلك، فإن هذا الحيوان–

على نحو ما ندركه في هذا الزمان المحدد وذاك المكان المعلوم– بوصفه فردًا قد جاء إلى الوجود، كما أنه سوف يفنى بالضرورة في سياق التجربة، وبعبارة أخرى في سياق سلسلة العلل والمعلولات؛ هذا الحيوان ليس شيئًا في ذاته، وإنما ظاهرة لا توجد إلا من حيث صلتها بمعرفتنا. فلكي نعرفه وفقًا لما يمكن أن يكون عليه في ذاته؛ ومن ثم بشكل مستقل عن أية تحديدات تكمن في الزمان والمكان والعلية، فإن الأمر عندئذ سيتطلب نوعًا آخر من المعرفة المختلفة عن تلك المعرفة التي لا تكون ممكنة بالنسبة لنا إلا من خلال الحواس والذهن."

ولكي نجعل صياغة كانط أكثر قربًا من صياغة أفلاطون، فربما قلنا أيضًا أن الزمان والمكان والعلية هي ذلك الترتيب الذي يأتي عليه عقلنا، والذي بفضله يتجلى لنا الموجود **الواحد** من كل نوع الذي وحده يوجد وجودًا حقيقيًا– يتجلى لنا ذلك الموجود بوصفه ممثلاً لكثرة من الموجودات المتجانسة، التي تنشأ على الدوام من جديد وتفنى بشكل متوالٍ إلى ما لانهاية. وإدراك الأشياء بواسطة هذا الترتيب ووفقًا له، إنما يكون إدراكًا **محايثًا** immanent ؛ ومن ناحية أخرى فإن ما يكون واعيًا بالحالة الحقيقية للأشياء إنما يكون **ترانسندنتاليًا [متعاليًا]** transcendental. وإننا لنعرف هذا الأمر **بطريقة مجردة in abstracto** من خلال كتاب **نقد ملكة الحكم**، ولكنه في حالات استثنائية يمكن أن يظهر لنا أيضًا على نحو عياني. وهذه النقطة الأخيرة هي إضافتي الخاصة التي أسعى إلى توضيحها في الكتاب الثالث الذي نتناوله الآن.

ولو أنه قد قُدِّر لتعاليم كانط، ولتعاليم أفلاطون منذ عصر كانط، أن تُفهَم وتُدرَك على النحو الصحيح، ولو أن الناس قد تأملوا حقًا وبشكل جِدي المعنى العميق لتعاليم هذين الأستاذين العظيمين، بدلاً من الإفراط في استعمال التعبيرات الاصطلاحية لشخص ما، وكتابة المحاكاة الساخرة على غرار أسلوب شخص آخر– لو أن الناس قد استطاعوا ذلك حقًا، لما أخفقوا منذ زمن طويل في اكتشاف مقدار ما هنالك من اتفاق بين هذين الحكيمين العظيمين، وأن الدلالة الحقيقية لكلا المذهبين

والهدف منهما شيء واحد. فهم عندئذ سوف يكفوا عن تشبيه أفلاطون بليبنتز على الدوام الذي لا يجسد بالتأكيد روح أفلاطون، أو حتى تشبيهه برجل مهذب مشهور مازال حيًا يرزق،[1] كما لو أنهم قد أرادوا أن يسخروا من روح مفكر عظيم من القدماء، ولكنهم بوجه عام كانوا سيذهبون إلى ما هو أبعد كثيرًا مما ذهبوا إليه، أو أنهم بالأحرى ما كانوا ليخفقوا في تحقيق مسعاهم في خزي كما فعلوا في الأربعين سنة الأخيرة. فما كان لهم أن يسمحوا لأنفسهم بأن ينقادوا اليوم لهذا المتبجح ولذاك غدًا، وما كان لهم أن يفتتحوا بالمسرحيات الفلسفية الهزلية القرن التاسع عشر الذي أعلن عن حضوره بالغ الأهمية في ألمانيا. فهذه المسرحيات الفلسفية الهزلية قد تم عرضها على قبر كانط (تمامًا مثلما كان يفعل القدماء أحيانًا في الطقوس الجنائزية لموتاهم)، واستحقت عن جدارة أن تجلب سخرية الشعوب الأخرى؛ لأن مثل هذه العروض الهزلية قلما تلائم الطبيعة الجادة وربما الجامدة للشعب الألماني. ولكن ما أقل الجمهور الحقيقي الذي يُقبِل على الفلاسفة الحقيقيين، حتى إن أتباعهم من الدارسين الفاهمين لهم لا يجود بهم الزمان عبر القرون إلا لمامًا. "**فما أكثر حمالي الحطب، وما أقل كاهنات باخوس**". "**وإن الفلسفة قد أصبحت مزدرية؛ لأن الناس لا ينشغلون بها بالقدر الذي تستحقه، إذ أن الفلاسفة الأصلاء لا المزيفين هم الذين ينبغي أن يكرسوا أنفسهم لها**." Plato (*Republic*, 535 c).

لقد اتبع الناس الكلمات، كلمات من قبيل: "التمثلات القبلية"، وصور الإدراك والتفكير التي توجد في الوعي بشكل مستقل عن التجربة"، "والتصورات الأولية للذهن الخالص"، وما إلى ذلك. وهم يتساءلون الآن إذا ما كانت **مُثُل** أفلاطون– التي كانت أيضًا بمثابة تصورات أصيلة، واعتُبِرَت بالإضافة إلى ذلك بمثابة استدعاء لذكريات مستمدة من إدراك سابق على الأشياء التي توجد وجودًا حقيقيًا– إذا ما كانت هذه المُثُل، على غرار الصور الكانطية للحدس والفكر، تكمن بشكل ما في وعينا بطريقة قبلية. وحيث إنه كان هناك تماثل طفيف في التعبير عن كلاً من هذين المذهبين

[1] **ياكوبي F. H. Jacobi**

المختلفين تمامًا– المذهب الكانطي في الصور الذي يحصر معرفة الفرد في حدود الظاهرة، والمذهب الأفلاطوني في المُثُل التي من الواضح أن معرفتها هي ما تنكره هذه الصور نفسها– لذلك، فإن هذين المذهبين، الذين وُضِعَا بهذا الاعتبار على طرفي نقيض، قد وُضِعا موضع مقارنة بعناية، وأمعن الناس النظر وتجادلوا في مدى تماثلهما. وقد انتهوا أخيرًا إلى أنهما غير متماثلين، وخلصوا إلى أن مذهب أفلاطون في المُثُل ومذهب كانط في نقد العقل الخالص، ليس بينهما أي توافق على الإطلاق. ولكن كفانا من ذلك.[٢]

–٣٢–

وينتج عن الملاحظات التي أبديناها حتى الآن– رغم كل التوافق الباطني بين كانط وأفلاطون، وتماثل الهدف الذي يدور بخلد كل منهما، أو رؤية العالم التي ألهمتهما وأفضت بهما إلى التفلسف– أن المثال والشيء في ذاته عندنا ليسا شيئًا واحدًا بإطلاق. وعلى العكس من ذلك، فإن المثال عندنا إنما هو التحقق الموضوعي المباشر، ومن ثم الكافي، للشيء في ذاته الذي مع ذلك يعد هو ذاته بمثابة **الإرادة**، أعني الإرادة طالما أنها لم تتجسد موضوعيًا بعد، ولم تصبح تمثلاً بعد. لأن الشيء في ذاته– وفقًا لكانط نفسه– من المفترض أن يكون متحررًا من كل الصور التي تلازم المعرفة بما هي كذلك. وإنه لمجرد خطأ من جانب كانط (كما هو مبيَّن في الملحق) أنه لم يعد من بين هذه الصور– قبل أيًا منها جميعًا– تلك الصورة التي يكون فيها الشيء موضوعًا بالنسبة لذات؛ لأن هذه الصورة ذاتها هي أول وأعم

---

٢ **انظر على سبيل المثال: *Immanuel Kant, Ein Denkmal,* by Fr. Bouterweck, p. 49; and Buhle's *Geschichte der Philosophie,* Vol. 6, pp. 802-815, and 823.**

الظواهر جميعًا، أعني أن هذه الصورة ذاتها هي أول الظواهر– أعني أول التمثلات– وأكثرها عمومية. ولذلك، فقد كان عليه أن ينكر صراحةً أن يكون الشيء في ذاته عنده موضوعًا؛ لأن هذا كان سيجنبه التناقض الكبير الذي سرعان ما تم اكتشافه. ومن ناحية أخرى، فإن المثال الأفلاطوني يكون موضوعًا بالضرورة، شيئًا ما معروفًا، أي تمثلاً، وهو من هذه الناحية على وجه الدقة، وإن كان أيضًا على وجه الحصر، يكون مختلفًا عن الشيء في ذاته. فهو قد تخلى فحسب عن الصور التابعة الخاصة بالظاهرة، التي نضعها جميعًا تحت مبدأ العلة الكافية؛ أو هو بالأحرى لم يدخل بعد في إطار هذه الصور. ولكنه قد احتفظ بأول الصور وأعمها، أعني صورة التمثل بوجه عام، وهي الصورة التي يكون فيها موضوعًا بالنسبة لذات. إن الصور التابعة لهذه الصورة (التي يكون مبدأ العلة الكافية بمثابة الصيغة العامة لها) هي التي تؤدي إلى تكثُّر المثال في حالات فردية جزئية عابرة، والتي يكون عددها بالنسبة للمثال أمرًا غير ذي بال على الإطلاق. ولذلك، فإن مبدأ العلة الكافية هو أيضًا الصورة التي يدخل فيها المثال؛ حيث إن المثال يصبح موضوعًا لمعرفة الذات باعتباره فردًا. ولهذا فإن الشيء الجزئي– الذي يظهر وفقًا لمبدأ العلة الكافية– إنما هو فحسب تجسد موضوعي غير مباشر للشيء في ذاته (الذي هو الإرادة). وبين ذلك الشيء الجزئي والشيء في ذاته يبقى المثال قائمًا هناك باعتباره التحقق الموضوعي المباشر والوحيد للإرادة؛ حيث إنه لم يتخذ أية صورة أخرى تنتمي إلى المعرفة بما هي كذلك، باستثناء صورة التمثل بوجه عام، أي تلك الصورة التي يكون فيها موضوعًا بالنسبة لذات. وبالتالي، فإن المثال وحده هو **التحقق الموضوعي الأكثر كفايةً** الذي يكون ممكنًا بالنسبة للإرادة أو الشيء في ذاته، بل إنه في الحقيقة بمثابة مجمل الشيء في ذاته حينما يكون فحسب مندرجًا في صورة التمثل. وهنا يكمن أساس التوافق الكبير بين أفلاطون وكانط، رغم أن الدقة الصارمة التي يتحدث بها كلاً منهما ليست متماثلة، ومع ذلك، فإن الأشياء الجزئية ليست بمثابة تحقق موضوعي كافٍ تمامًا للإرادة، فهذا التحقق يصبح غامضًا في الأشياء بفعل تلك الصور التي يكون مبدأ العلة الكافية هو صيغتها العامة، وإن كانت تعد بمثابة شرط لتلك المعرفة الممكنة بالفرد بما هو

كذلك. فلو أُتيح لنا أن نستدل نتائج من افتراض مسبق مستحيل، لما أصبحنا في واقع الأمر قادرين على أن نعرف الأشياء الجزئية، أو الأحداث، أو التغير، أو الكثرة، ولكنا قادرين على فهم المُثُل فحسب، أي قادرين فحسب على فهم درجات التجسد الموضوعي لتلك الإرادة الواحدة، أي لذلك الشيء في ذاته، من خلال معرفة واضحة غير غائمة. وبالتالي؛ فإن عالمنا كان سيبدو **ثباتًا متواصلاً في اللحظة الحاضرة nunc stans** ، لو أننا لم نكن– كذات عارفة– أفرادًا في نفس الوقت، أعني إذا لم ينشأ إدراكنا من خلال وسيط الجسم الذي يكون له تأثيراته الواضحة على نشوء هذا الإدراك ذاته. وهذا الجسم ذاته هو بمثابة مشيئة متعينة، أي تحقق موضوعي للإرادة؛ ومن ثم فإنه يكون موضوعًا من بين الموضوعات، وبذلك فإنه يدخل في إطار الوعي المعرفي بالطريقة الوحيدة التي يمكنه أن يدخل بها في إطار هذا الوعي، أعني من خلال صور مبدأ العلة الكافية. وبالتالي، فإنه يفترض مسبقًا– وبذلك يجلب– الزمان وكل الصور الأخرى التي يعبر عنها ذلك المبدأ. فالزمان هو مجرد الرؤية المنتثرة والمتجزئة التي يكونها الموجود الفرد عن المُثُل. أما هذه المثل ذاتها فتكون خارج الزمان، ومن ثم تكون **خالدة (eternal)** ewig . ولذلك يقول أفلاطون: **إن الزمان هو الصورة المتحركة للخلود** (*Timaeus*, 37 D.)[٣]

–٣٣–

وحيث إننا كأفراد لا تكون لدينا أية معرفة أخرى سوى تلك التي تكون خاضعة لمبدأ العلة الكافية؛ ومع أن هذه الصورة من المعرفة تستثني المُثُل؛ فمن المؤكد أنه لو كان ممكنًا بالنسبة لنا أن نرقى بأنفسنا من مستوى معرفة الأشياء الجزئية إلى

[٣] **انظر الفصل ٢٩ من المجلد الثاني.**

معرفة المُثُل، فإن هذا يمكن أن يحدث فقط من خلال تغيير يجري في موقف الذات. وهذا التغيير يكون مشابهًا ومناظرًا لذلك التغيير الكبير في مجمل طبيعة الموضوع، والذي بفضله لا تصبح الذات فردًا ما دامت تعرف المثال.

ونحن نتذكر من الكتاب السابق أن المعرفة بوجه عام تنتمي بذاتها إلى تجسد الإرادة في أعلى درجاته. فالإحساس والأعصاب والمخ، شأن غيرها من أجزاء الكيان العضوي الحي، ليست سوى تعبير عن الإرادة في تلك الدرجة من تحققها الموضوعي؛ ومن ثم فإن التمثل الذي ينشأ من خلال هذه الأجزاء العضوية إنما يكون موجهًا أيضًا لخدمة الإرادة باعتباره وسيلة لبلوغ غايات الإرادة التي تصبح عندئذ أكثر تعقيدًا، أي وسيلة لحفظ موجود له حاجاته المختلفة المتعددة. وهكذا، فإن المعرفة في أصلها وبطبيعتها تخضع تمامًا للإرادة، وهي تعد مجرد إرادة متجسدة موضوعيًا، شأن الموضوع المباشر الذي يصبح نقطة بداية المعرفة من خلال تطبيق قانون العلية. وبذلك، فإن كل معرفة تتبع مبدأ العلة الكافية، تظل مرتبطة بالإرادة بصلة قريبة أو بعيدة عنها إلى حد ما. ذلك أن الفرد يجد جسمه موضوعًا من بين الموضوعات، وهو يرتبط بكل هذه الموضوعات من خلال كثرة متنوعة من العلاقات والارتباطات وفقًا لمبدأ العلة الكافية. ومن ثم، فإن إمعانه النظر في هذه الموضوعات يعيده دائمًا– من خلال طريق أقرب أو أبعد– إلى جسمه، وبذلك إلى إرادته. وبما أن مبدأ العلة الكافية هو ما يضع الموضوعات في تلك العلاقة مع الجسم، وبالتالي مع الإرادة؛ فإن المسعى الوحيد للمعرفة– الخادمة لهذه الإرادة– سيكون بمثابة التعرف على الموضوعات ذات الصلة التي هي بالضبط تلك العلاقات الموضوعة بواسطة مبدأ العلة الكافية، ومن ثم تتبع ارتباطاتها المختلفة المتعددة من خلال المكان والزمان والعلية. لأنه فقط من خلال هذه الارتباطات يكون الموضوع **مثيرًا لاهتمام** الفرد، أي أن الفرد– بعبارة أخرى– يجد لهذا الموضوع علاقةً ما بإرادته. ولذلك فإن المعرفة التي تكون في خدمة الإرادة هي معرفة لا تعرف أي شيء عن الموضوعات سوى علاقاتها، أي تعرف الموضوعات فقط من حيث وجودها في ذلك الزمان المعين، وذلك المكان المعين، وفي الظروف الفلانية، ومن حيث هي ناتجة عن هذه العلل،

ولها تلك المعلولات– وباختصار: من حيث وجودها كأشياء جزئية. فلو أن هذه العلاقات قد استُبعِدت، فإن الموضوعات بالمثل لن تتبدى عندئذ للمعرفة، بالضبط لأن هذه المعرفة لن تجد فيها شيئًا آخر لتتعرف عليه. وينبغي ألا نغض الطرف عن أن ما تدرسه العلوم في الأشياء إنما هو أيضًا في جوهره ليس شيئًا آخر سوى كل هذا، أعني علاقات هذه الأشياء، والارتباطات الزمانية والمكانية، وعلل التغيرات الطبيعية، وتشابه الصور، ودوافع الأحداث، أي أنها تدرس مجرد علاقات. فما يميز العلم عن غيره من المعرفة العادية إنما هو صورته فحسب، أي المعرفة المنظمة المبسطة من خلال إدراج كل شيء جزئي في إطار كلي على أساس من تبعية المفاهيم لبعضها، وتمام المعرفة التي يتم بلوغها على هذا النحو. إن كل علاقة لا يكون لها بذاتها سوى وجود نسبي، فكل وجود في الزمان– على سبيل المثال– إنما يكون أيضًا لاوجود؛ لأن الزمان هو فحسب ذلك الذي بواسطته يمكن نسبة التحديدات المضادة للشيء نفسه. ولذلك فإن كل ظاهرة في الزمان أيضًا لا تكون؛ لأن ما يفصل بدايتها عن نهايتها إنما هو الزمان فحسب، الذي يكون في جوهره سريع الزوال، لا يستقر على حال، ومجرد شيء نسبي، وهو ما يُسمى هنا الديمومة. ولكن الزمان هو أعم صور كل موضوعات المعرفة هذه التي تكون في خدمة الإرادة، وهو النموذج الأوَّلي لبقية صور تلك المعرفة.

المعرفة إذن، من حيث المبدأ، تبقى تابعة في خدمة الإرادة، حيث إنها في الحقيقة قد جاءت إلى الوجود لأجل هذه الخدمة، وهي في واقع الأمر قد انبثقت من الإرادة كما ينبثق الرأس من جذع البدن إن جاز التعبير. وفي حالة الحيوانات يكون خضوع المعرفة للإرادة أمر لا يمكن أبدًا استبعاده. أما عند الموجودات البشرية، فإن هذا الاستبعاد يظهر كحالة استثنائية فحسب، وهو ما سندرسه حالاً على نحو أكثر تفصيلاً. وهذا التمييز بين الإنسان والحيوان إنما يتم التعبير عنه ظاهريًا من خلال الاختلاف في علاقة الرأس بالنسبة لجذع الجسم. ففي حالة الحيوانات الدنيا يكون كلاً منهما ملتحمين، فالرأس تكون متجهة نحو الأرض حيث تقع موضوعات الإرادة. وحتى في حالة الحيوانات العليا، فإن الرأس وجذع الجسم يبدوان شيئًا واحدًا أكثر مما

يبدو عليه الأمر في حالة الإنسان الذي تبدو رأسه قد أُرسِيت حرة فوق جسمه، محمولة فحسب بهذا الجسم دون أن يكون خاضعًا لها. وهذا التفوق البشري معروض في أسمى صوره من خلال تمثال أبولو الذي يشرف على أفق من الجمال Apollo Belvedere . فرأس إله الجمال ملهم ربات الفنون– بعينيه اللتين ترنوان إلى الأفق البعيد– ترتكز حرة فوق الكتفين، حتى إنها تبدو وقد تخلصت تمامًا من الجسم، ولم تعد خاضعة لهمومه.

–٣٤–

كما قلنا، فإن الانتقال الممكن– وإن كان يمكن النظر إليه باعتباره استثناءً فحسب– من المعرفة العامة بالأشياء الجزئية إلى المعرفة بالمثال، هو انتقال يحدث فجأة؛ لأن المعرفة تنطلق متحررة من خدمة الإرادة، بالضبط من خلال توقف الذات عن أن تكون مجرد فرد، لتصبح الآن ذاتًا عارفة خالصة متحررة من الإرادة. فمثل هذه الذات العارفة لم تعد تقتفي أثر العلاقات وفقًا لمبدأ العلة الكافية، بل إنها– على العكس من ذلك– تركن إلى التأمل الراسخ للموضوع الذي يقدم نفسه لها بمنأى عن ارتباطه بأي موضوع آخر، وهي تنبع من هذا الأصل.

ولإيضاح هذا الأمر، فإننا نحتاج إلى مناقشة مسهبة، ويجب علينا إرجاء شعورنا بالدهشته، إلى أن تتبدد هذه الدهشة تلقائيًا حينما يتم فهم مجمل الفكر الذي نريد الإفصاح عنه في هذا العمل.

حينما نسمو بفضل قدرة العقل، فإننا نتخلى عن الطريقة العادية في النظر إلى الأشياء، ونكف عن النظر إليها وفقًا لصور مبدأ العلة الكافية من حيث علاقاتها

بعضها ببعض، وهو النظر الذي يكون هدفه في النهاية دائمًا هو علاقة هذه الأشياء بإرادتنا. وبذلك فإننا لم نعد نمعن النظر في الأشياء من حيث السؤال عن أين ومتى تكون والسبب والقصد من ورائها، وإنما فقط ولا غير من حيث السؤال عن **ماذا تكون**. فضلاً عن أننا بذلك لا نسمح للفكر المجرد، أي لا نسمح لتصورات العقل أن تستولي على وعينا، وإنما – بدلاً من ذلك– نكرس قدرة عقلنا في مجملها لأجل الإدراك الحسي، ونستغرق بكليتنا في هذا الإدراك على نحو تام، ونتيح لوعينا في مجمله أن يمتلئ بهذا التأمل الهادئ للموضوع الطبيعي الذي يكون ماثلاً أمامه بالفعل، سواء كان مشهدًا طبيعيًا أو شجرة أو صخرة أو جرفًا هائلاً أو مبنى أو أي شيء آخر. فنحن عندئذ **نفقد** أنفسنا في الموضوع، كما يقول التعبير الألماني الخصب، أو لنقل بعبارة أخرى مستخدمين تعبيرًا دالاً: إننا ننسى فرديتنا، إرادتنا، ونواصل وجودنا كذوات خالصة فحسب، كمرآة صافية للموضوع، حتى إنه ليبدو كما لو كان يوجد وحده بدون شخص يدركه، وبذلك فإننا لا نصبح قادرين على فصل الشخص المدرك عن الإدراك نفسه، فلقد أصبح الاثنان شيئًا واحدًا؛ حيث إن الوعي برمنه يكون ممتلئًا ومشغولاً بصورة واحدة من الإدراك الحسي. ولذلك، فإذا ما بلغ الموضوع تلك الحال التي يتخلص فيها من كل علاقة بأي شيء خارجه، وإذا ما تخلصت الذات من كل علاقة لها بالإرادة؛ فإن ما يكون بذلك معروفًا لم يعد هو الشيء المفرد في حد ذاته، وإنما **المثال** (The **Idea**) die **Idee**، الصورة الخالدة، التحقق الموضوعي المباشر للإرادة في تلك الدرجة المعينة من درجات تجسدها. وبذلك، في الوقت ذاته ، فإن الشخص الذي يكون مستغرقًا في هذا الإدراك الحسي لم يعد فردًا؛ لأنه في مثل هذا الإدراك الحسي يكون الفرد قد فقد نفسه، لقد أصبح **ذاتًا عارفة خالصة** (pure subject of Knowledge) **reines Subjekt der Erkenntnis** متحررة من الإرادة ومن الألم ومن الزمان. وهذا الأمر الذي يعد بذاته جديرًا تمامًا بالاهتمام (والذي أعرف جيدًا أنه يؤكد القول الذي يُنسَب إلى توماس بين Thomas Paine وهو **أن الجليل لا يفصله عن السخيف سوى خطوة du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas**)– هذا الأمر سوف يصبح

تدريجيًا أكثر وضوحًا وأقل غرابةً من خلال ما سيلي. ولقد كان هذا الأمر هو ما يدور بخلد سبينوزا حينما كتب الآتي: **إن العقل يكون خالدًا طالما كان يفهم الأشياء من جهة الخلود Mens aeterna est, quatenus res sub aeternitatis specie concipit** (***Ethics***, V, prop. 31, [4]schol.) وإذن فإنه في مثل هذا التأمل يصبح الشيء الجزئي دفعةً واحدةً **مثالاً** لنوعه، ويصبح الفرد المدرِك **ذاتًا عارفة خالصة**. فالفرد– في حد ذاته– يعرف الأشياء الجزئية فحسب، أما الذات العارفة الخالصة فتعرف المُثل فحسب. لأن الفرد هو الذات العارفة التي تكون مرتبطة بظاهرة جزئية معينة من ظواهر الإرادة، وتكون خاضعة لها. وهذه الظاهرة الجزئية من ظواهر الإرادة تكون– بما هي كذلك– تابعة لمبدأ العلة الكافية بكل صوره؛ ولذلك فإن كل معرفة تربط نفسها بهذه الظاهرة هي معرفة تتَّبع أيضًا مبدأ العلة الكافية، وليس هناك أية معرفة أخرى يمكن أن تكون نافعة للإرادة سوى هذه المعرفة؛ فهي دائمًا ما تقوم على مجرد علاقات بالموضوع. والفرد العارف– بما هو كذلك– والشيء الجزئي الذي يُعرَف من خلال هذا الفرد، يكونان دائمًا في مكان ما وزمان ما، ويكونا جزءًا من الحلقات التي تشكل سلسلة العلل والمعلولات. أما الذات العارفة الخالصة ونظيرها المتلازم معها، وهو المثال، فهما قد تخلصا من كل هذه الصور الخاصة بمبدأ العلة الكافية. فالزمان والمكان والفرد الذي يعرف والفرد الذي يكون موضوعًا للمعرفة، كل هذا لا يعني شيئًا بالنسبة للذات العارفة الخالصة والمثال. فابتداءً نجد أن الفرد العارف إذ يسمو بنفسه على النحو الذي وصفنا به الذات العارفة الخالصة، وإذ يسمو في نفس الوقت بموضوع تأمله إلى مستوى المثال؛ فإن **العالم كتمثل** (the world as representation) **die Welt als Vorstellung** يمتثل عندئذ كاملاً وخالصًا، ويحدث التجسد التام للإرادة؛ لأن

---

[4] وأنا أوصي أيضًا بقراءة ما يقوله في العمل ذاته، المجلدان الأول والثاني، المسألة الأربعون، والمجلدان الأول والخامس، المسألة الخامسة والعشرون والثامنة والثلاثون من كتابه *cognition tertii generic, sive intuitive* كتوضيح لمنهج المعرفة الذي ندرسه هنا، وبوجه خاص المسألة السادسة والثلاثون، والمسألة الثامنة والثلاثون.

المثال فحسب هو **التحقق الموضوعي الكافي** للإرادة. والمثال يشتمل في ذاته على موضوع وذات لهما صورة متشابهة؛ لأنهما يشكلان صورته الوحيدة. ولكنهما داخل المثال يكون لهما ثقل متماثل تمامًا، ومثلما أن الموضوع هنا لا يكون سوى تمثل للذات، كذلك فإن الذات– من خلال استغراقها التام في الموضوع– تصبح ذلك الموضوع ذاته؛ إذ أن الوعي برمته ليس سوى صورة ذلك الموضوع متمثلة في وضوح تام. هذا الوعي يشكل حقًا مجمل **العالم كتمثل**؛ حيث إننا من خلال هذا الوعي نتصور مجمل المُثُل، أو درجات التحقق الموضوعي للإرادة، التي تَعبُره من خلال سلسلة تتابعية. فالأشياء الجزئية في كل زمان ومكان ليست سوى المُثل المتكاثرة بفعل مبدأ العلة الكافية (وهو صورة المعرفة التي تخص الأفراد بما هم أفراد)، وبذلك يتم تعتيم تحققها الموضوعي الصافي. فحينما يظهر المثال، لا تصبح هناك إمكانية لأن نميز فيه بين الذات والموضوع؛ لأن المثال الذي هو التحقق الموضوعي الكافي– أي العالم الحقيقي بوصفه تمثلاً– إنما ينشأ فحسب حينما يملأ ويخترق تمامًا كل منهما الآخر بالتبادل. وعلى النحو ذاته، فإن الفرد العارف والفرد المعروف– باعتبارهما ينتميان للأشياء في ذاتها– يكونان بالمثل غير مختلفين. لأننا إذا انصرفنا تمامًا عن النظر **للعالم بوصفه تمثلاً**، فلن يتبقى سوى **العالم بوصفه إرادة**. فالإرادة بالنسبة للمثال هي "حقيقته في ذاتها" التي تحققه موضوعيًا بشكل تام، وهي كذلك تمثل "الحقيقة في ذاتها" بالنسبة للشيء الجزئي وللفرد الذي يعرفه، وهذان الأخيران يحققان موضوعيًا الإرادة بشكل غير تام. فالإرادة– بمنأى عن التمثل وكل صوره– تكون واحدة في طبيعتها تمامًا سواء في الموضوع المتأمَّل أو في الفرد الذي يحلق عاليًا من خلال هذا التأمل، والذي يصبح واعيًا بنفسه بوصفه ذاتًا عارفة خالصة. ولذلك، فإنهما في ذاتهما غير مختلفين؛ لأنهما في ذاتهما بمثابة الإرادة التي تعرف الآن ذاتها. فالكثرة والاختلاف يوجدان فقط باعتبارهما الأسلوب الذي به ترد تلك المعرفة على الإرادة، أي أنهما يوجدان فقط في الظاهرة، على أساس من صورتها، أي على أساس من مبدأ العلة الكافية. وبدون الموضوع، بدون التمثل، فإنني لا أكون ذاتًا عارفة، وإنما مجرد إرادة عمياء؛ تمامًا مثلما إنه بدون وجودي كذات عارفة، فإن

الشيء المعروف لن يكون موضوعًا، وإنما مجرد إرادة، اندفاع أعمى. إن هذه الإرادة في ذاتها، أي بمنأى عن التمثل، تماثلني تمامًا؛ ففقط في عالم التمثل– الذي تكون صورته دائمًا في حدها الأدنى هي صورة الذات والموضوع– نكون منقسمين من حيث كوننا موضوعًا للمعرفة وفردًا عارفًا. وبمجرد أن تزول المعرفة– أي العالم كتمثل– فإنه لا يتبقى هناك أي شيء سوى الإرادة، سوى اندفاع أعمى. ولكي تبلغ الإرادة حالة التحقق الموضوعي، ولكي تصبح تمثلاً؛ فإن هذا يفترض على الفور الذات مثلما يفترض الموضوع كذلك، أما لكي يكون هذا التحقق الموضوعي بمثابة تحقق للإرادة خالص وتام وكافٍ؛ فإن هذا يفترض تحقق الموضوع بوصفه مثالاً متحررًا من صور مبدأ العلة الكافية، ويفترض الذات بوصفها ذاتًا عارفة خالصة متحررة من الفردية، ومن خضوعها للإرادة.

وإذن فإن من أصبح– على النحو الذي بيناه– مستغرقًا ومفتقدًا في الإدراك الحسي للطبيعة إلى حد أنه يوجد فحسب كذات عارفة خالصة؛ يصبح على ذلك النحو واعيًا على الفور أنه– بذلك– يكون بمثابة الشرط، أي بمثابة الدعامة، للعالم وللوجود الموضوعي في مجمله؛ لأن هذا الوجود الموضوعي يتجلى الآن باعتباره معتمدًا على وجوده كذات عارفة خالصة. ولذلك؛ فإنه يجلب الطبيعة داخل ذاته، حتى إنه يشعر بها كأنها عرَض لوجوده الخاص. وفي هذا المعنى يقول بيرون Byron :

أليست الجبال، والأمواج، والسماوات جزءًا
مني، ومن روحي، مثلما أنا جزء منها؟*

ولكن كيف يمكن للشخص الذي يستشعر هذا أن يعتبر نفسه فانيًا مقارنة بالطبيعة التي لا تفنى؟ أم تراه بدلاً من ذلك سوف يغمره الوعي بتعبير الأوبانيشاد

---

* ***Childe Harold's Pilgrimage*, III, Ixxv.**
هذا التوثيق من وضع E. F. Payne في ترجمته الإنجليزية الحديثة. (المترجم)

من كتاب الفيدا الذي يقول: "إنني كل هذا الخلق مجتمعًا، ولا يوجد هناك بجانبي شيء آخر. (***Oupnek'hat*** [ed. Anuetil Duperron, 2 vols., Paris, 1801-2], I, 122.)[٥]

–٣٥–

لكي نصل إلى رؤية أعمق لطبيعة العالم؛ فمن الضروري تمامًا أن نتعلم أن نميز الشيء في ذاته عن تحققه الموضوعي الكافي، وأن نميز بعد ذلك الدرجات المختلفة التي يتبدى فيها هذا التحقق الموضوعي في وضوح أكبر وعلى نحو أتم، أعني أن نميز المُثُل ذاتها عن مجرد الوجود الظاهري لهذه المُثُل الذي يتحقق على أساس من مبدأ العلة الكافية، ذلك المنهج المخصوص لمعرفة الأفراد. عندئذ سوف نتفق مع أفلاطون حينما ينسب وجودًا واقعيًا للمثل وحدها، بينما ينسب فحسب وجودًا ظاهريًا أشبه بالحلم إلى الأشياء التي تكون في المكان والزمان، إلى ذلك العالم الذي يبدو واقعيًا بالنسبة للأفراد. وسوف نفهم عندئذ كيف يتجلى نفس المثال ذاته في ظواهر كثيرة للغاية، ويكشف عن طبيعتها للأفراد العارفين شيئًا فشيئًا فحسب، ومن جانب ما تلو الآخر. وعندئذ أيضًا سوف نميز المثال ذاته عن وجوده الظاهري الذي يقع في نطاق ملاحظة الأفراد، وسوف نميز الأول بوصفه جوهريًا، بينما سنميز الثاني بوصفه غير جوهري. ونحن نريد هنا أن نتأمل هذا الأمر من خلال الأمثلة التي تتراوح بين الأشياء في أصغر مقياس لها إلى الأشياء في أكبر مقياس لها. فعندما تتحرك السحب في السماء، فإن الأشكال التي تشكلها هذه السحب لا تعد أمرًا

---

[5] **Cf. chap. 30 of volume 2.**

ونلاحظ هنا أن المصدر الذي رجع إليه شوبنهاور هو ترجمة الأوبانيشاد عن الفارسية. (المترجم)

جوهريًا، وإنما تعد أمرًا غير ذي بال بالنسبة لها. لكن هذا يحدث في السحب باعتبارها حركة مرنة للبخار الذي يتم ضغطه معًا، وتوجيهه، وتشتيته وتصريفه بفعل الرياح؛ فهذه هي طبيعة السحب، تلك ماهية القوى المتجسدة فيها، إنها المِثَال هنا. فالأشكال في كل حالة إنما تعد أشكالاً بالنسبة الفرد الملاحِظ فحسب. وبالنسبة للغدير الذي ينحدر فوق الصخور، فإن ما يشكله من دوامات مائية وأمواج وزبد هي أمور غير ذات بال وغير جوهرية؛ ولكن من حيث إنه يسير وفقًا للجاذبية الأرضية، ويسلك سبيله باعتباره مادة سائلة غير مرنة، قابلة للحركة على الدوام، ولا شكل لها، وشفافة، فتلك هي طبيعته الجوهرية، وهذه –**إذا ما تم معرفتها من خلال الإدراك الحسي**– هي المثال. فأشكال الزبد هذه إنما توجد فحسب بالنسبة لنا طالما أننا نعرف باعتبارنا أفرادًا. والثلج يتخذ شكل البلور على زجاج النافذة وفقًا لقانون التبلور، وهو ما يكشف عن قوى الطبيعة التي تظهر هنا كاشفة عن المثال الذي يتجلى فيها. ولكن أشكال الشجر والزهور التي يشكلها الثلج على زجاج النافذة هي أمور غير جوهرية، وهى توجد فحسب بالنسبة لنا. وما يظهر في السحب والغدير والبلور إنما هو أضعف صدى لتلك الإرادة التي تظهر على نحو أكثر كمالاً في النبات، وأكثر كمالاً حتى من ذلك في الحيوان، وعلى أكمل نحو في الإنسان. ولكن ما يكون **جوهريًا** في كل درجات تجسد الإرادة هذه، هو ما يؤسس **المثال**؛ ومن ناحية أخرى فإن تكشفه أو ظهوره– لأنه يتشظى من خلال صور مبدأ العلة الكافية في كثرة من الظواهر متعددة الوجوه– يكون أمرًا غير جوهري بالنسبة للمثال؛ فهو يكمن فحسب في أسلوب المعرفة لدى الفرد، ولا تكون له من حقيقة سوى بالنسبة للفرد. وهذا الأمر يصدق إذن بالضرورة على تكشف ذلك المثال الذي يمثل أكمل تحقق موضوعي للإرادة. وبالتالي، فإن تاريخ الجنس البشري، ذلك الحشد من الأحداث، والتغير في الزمان، والصور المتنوعة العديدة من الحياة البشرية في مختلف الأقطار والقرون– كل هذا إنما يمثل الصورة العارضة الخاصة بالوجود الظاهري للمثال. فكل هذا لا ينتمي للمثال ذاته، الذي فيه وحده يكون التحقق الموضوعي الكافي للإرادة، وإنما ينتمي فقط إلى الظاهرة. فالظاهرة تحدث في معرفة الفرد، وتكون دخيلة على المثال وغير

جوهرية وغير ذات بال بالنسبة له، تمامًا مثلما تكون الأشكال التي تتخذها السحب بالنسبة للسحب ذاتها، ومثلما يكون شكل دوامات الماء وزَبَده بالنسبة للغدير، ومثلما تكون أشكال الشجر والزهور بالنسبة للثلج [المتراكم على زجاج النافذة]*.

إن مَن فهم هذا الأمر حق الفهم، وأصبح قادرًا على التمييز بين الإرادة والمثال؛ ستكون أحداث العالم ذات أهمية بالنسبة له، فقط طالما أنها تمثل الحروف التي يمكن بها أن يقرأ مثال الإنسان، ولكنها لا تكون لها دلالة بذاتها وفي حد ذاتها. فهو لن يعتقد مثلما يعتقد عامة الناس أن الزمان يمكن أن يُنتِج بالفعل شيئًا ما جديدًا ومهمًا، وأنه من خلاله وفيه يمكن أن يوجد شيء حقيقي بالفعل، أو أن الزمان نفسه في مجمله له بداية ونهاية، خطة مرسومة وتطور، وأنه بشكل ما يسعى لتحقيق أسمى درجات الكمال كغاية قصوى له (وفقًا لما كانت عليه تصورات عامة الناس) لدى الجيل الأخير في الثلاثين عامًا الأخيرة. ولذلك؛ فإنه قلما سيشرع- مع هوميروس- في إرساء جبلاً كاملاً من جبال الأوليمب مليئًا بالآلهة التي توجه أحداث الزمان؛ تمامًا مثلما أنه قلما سينظر- مع أوشن *Ossian – إلى أشكال السحب باعتبارها موجودات فردية. لأن كلتا الحالتين- كما سبق أن قلنا- تكون لهما من الدلالة بقدر ما يظهر فيهما من المثال. فهو فيما يعرض له من الصور والجوانب المختلفة للحياة الإنسانية، ومن تغير الأحداث الذي لا يتوقف، لن يتطلع سوى للمثال باعتباره ما يبقى ويكون جوهريًا، والذي فيه يكون أكمل تحقق موضوعي لإرادة الحياة، والذي يُظهِر جوانبه المختلفة في طبائع الجنس البشري وعواطفه وخطاياه ومزاياه، وفي الأنانية والكراهية والحب والخوف والشجاعة والطيش والغباء والحماقة والفطنة والدهاء والعبقرية، إلخ. وكل هذه الجوانب تتدافع وتترابط معًا في آلاف من الصور والأشكال المختلفة (أي الأفراد)، منتجةً على نحو متواصل تاريخ العوالم الكبرى

---

* **ما بين هذين القوسين [ ] هو إضافة شارحة من جانبنا. (المترجم)**

* **أحد أبطال بلاد الغال التي سكنها السلتيون القدماء في استكتلنده، وهو أيضًا شاعر ملحمي من شعراء القرن الثالث بعد الميلاد. (المترجم)**

والصغرى، في حين أنها في ذاتها تعد بلا أهمية سواء كان يحركها مخبولون أم ملوك. وفي النهاية، سوف يجد أن ما يحدث في العالم هو بعينه ما يظهر في الأعمال الدرامية لجوتسي Gozzi التي يظهر دائمًا في كل منها الأشخاص نفسهم يحملون الأهداف ذاتها ويواجهون المصير ذاته. ولا شك أن الدوافع والأحداث تكون مختلفة في كل عمل من هذه الأعمال المسرحية، ولكن روح الأحداث تظل واحدة. فالأشخاص في كل عمل من هذه الأعمال لا يعرفون شيئًا عن أحداث العمل الآخر، رغم أنهم قاموا بتمثيله من قبل. ولذلك؛ فإنه بعد كل التجارب التمثيلية التي عايشوها في الأعمال السابقة، لم يعد بانتالون Pantaloon** رشيقًا أو كريمًا، ولم يعد تارتجليا Tartaglia حي الضمير، ولم يعد بريجيلا Brighella شجاعًا، ولا أصبح كولومباين Columbine متواضعًا.

لنفترض أنه قد أُتيح لنا ذات مرة أن نلقي نظرة واضحة على مجال المحتمل، وعلى مجمل سلسلة العلل والمعلولات؛ فإن روح الدنيا سوف تتبدى عندئذ وتُعرَض لنا في لوحة الأفراد الأكثر امتيازًا، والتنويريين الذين أضاءوا العالم، والأبطال، وقد تحطموا بفعل المصادفة، قبل أن يبلغوا غاية أعمالهم. ولسوف نرى عندئذ الأحداث الجسام التي غيرت تاريخ العالم، وأنتجت فترات من الثقافة والتنوير في أسمى صورهما، ولكنها قد وُأدت في بدايتها بفعل الصدفة العمياء تمامًا والأحداث التي بلا معنى على الإطلاق. ولسوف نرى في النهاية القدرات الهائلة للأفراد العظام الذين كانوا سيثرون مجمل حقب العالم، ولكنهم ضلوا طريقهم بفعل الخطأ أو العاطفة أو

** **تُكتَب هذه الكلمة أيضًا هكذا "بانتالون" Pantaloon (كما هو في الترجمة الإنجليزية وغيرها)، وهي تعني الشخصية الكوميدية في الفن، وهي الشخصية التي ترتدي سروالاً ضيقًا قصيرًا، وما إلى ذلك على نحو يثير الضحك، ومن هنا جاء كلمة "بانطلون" بالعامية المصرية. ولكن الكتابة الغالبة على هذه الكلمة هي: "بانتالونى" (كما وردت في النص الأصلي لشوبنهاور)، وهي تشير إلى المعنى السابق، ولكنها تشيرأيضًا إلى القديس بنتالوني أو بانتليون Pantaleon المتوفى سنة ٣٠٣ بعد الميلاد، وهذا ما يشير إليه شوبنهاور هنا. ومن الواضح أن الأسماء التالية التي يشير إليها شوبنهاور هنا، هي أسماء لشخصيات درامية. (المترجم)**

أنهم قد اضطروا إلى تبديد تلك القدرات على نحو غير مفيد في موضوعات بلا قيمة وبلا طائل من ورائها، أو حتى قد بددوها في اللهو. إذا ما رأينا كل هذا فسوف تقشعر أبداننا، وتأسو نفوسنا حينما نفكر في تلك الكنوز الضائعة في مجمل حقب العالم. ولكن روح الدنيا سوف تبتسم لنا قائلة: "إن المصدر الذي ينبع منه الأفراد وقدراتهم لا ينفد معينه، ولا تحده حدود مثلما هو شأن الزمان والمكان؛ لأنه كما أن هذين الأخيرين هما صور لكل ظاهرة، كذلك فإن الأفراد وقدراتهم هم مجرد ظاهرة للإرادة وتجلٍ مرئي لها. فليس هناك مقياس نهائي يمكن أن يستنفد ذلك المصدر اللانهائي؛ ولذلك فإن اللانهائية التي لا تتبدد، تظل دائمًا قابلة لعودة أي حدث أو عمل قد وُأِد في مهده قبل أن يبلغ غايته. ولكن في عالم الظواهر هذا، تكون الخسارة الحقيقية قليلة مثلما يكون المكسب الحقيقي. فالإرادة وحدها هي التي تكون، إنها الشيء في ذاته، مصدر كل تلك الظواهر. فالمعرفة الذاتية بها وتوكيدها أو إنكارها، وهو ما تقرره الذات، إنما هو فحسب الحدث في ذاته."[٦]

-٣٦-

يتتبع التاريخ مسار الأحداث؛ فهو عملي من حيث إنه يستدل عليها بناءً على قانون الدافعية، وهو قانون يحدد الإرادة المتجلية حيثما تُستضَاء تلك الإرادة بالمعرفة. وفي الدرجات الدنيا من التحقق الموضوعي للإرادة، حيث مازالت الإرادة تسلك سبيلها بدون معرفة، نجد أن العلم الطبيعي المتخذ صورة الإيتيولوچيا etiology* يدرس

---

[٦] **لا يمكن فهم هذه الجملة الأخيرة دون أن تكون هناك معرفة ما بالكتاب التالي.**

*** يشير مصطلح "الإيتيولوجيا" إلى مفهوم العلم الطبيعي بمعناه القديم، حينما يتخذ هذا العلم صورة البحث عن علل وأسباب أي ظاهرة من الظواهر، وبالتالي فإن استخدام هذا المصطلح في مجال الطب- على سبيل**

قوانين التغير في ظواهر الإرادة، في حين تدرس العلوم الطبيعية المتخذة صورة المورفولوچيا morphology ما يكون ثابتًا فيها. وهذه المهمة التي لا تنتهي غالبًا، إنما يُستعان عليها بالتصورات التي تفهم الكلي، كيما تستخلص منه الجزئي. وأخيرًا، فإن الرياضيات تدرس الصور الخالصة– أي الزمان والمكان– التي يظهر فيها المثال وقد انقسم إلى كثرة تتبدى لأجل معرفة الذات من حيث هي فرد. ولذلك فإن كل هذه– التي يكون الاسم الشائع لها هو العلم– إنما تسير وفقًا لمبدأ العلة الكافية في صوره المختلفة، وموضوعاتها تبقى دائمًا متمثلة في الظاهرة، وقوانينها، وارتباطاتها، وعلاقاتها التي تنشأ عن تلك الصور. ولكن ما هو إذن ذلك النوع من المعرفة التي تتناول ما يكون خارجًا ومستقلاً عن كل العلاقات، ومع ذلك يعد وحده ما يكون جوهريًا بالنسبة لهذا العالم، ويمثل المضمون الحقيقي لظواهره، ذلك الذي لا يسري عليه أي تغير؛ ولذلك فإن معرفة حقيقته تتساوى في كل العصور، وهو باختصار **المُثُل** التي هي التحقق الموضوعي المباشر والكافي للشيء في ذاته، للإرادة؟ إنه **الفن** (Art) **Kunst** ، عمل العبقري. إنه يعيد المثل الخالدة وقد أصبحت مُدرَكة من خلال التأمل الخالص، يعيد العنصر الجوهري والباقي في كل ظواهر العالم. وعلى أساس المادة التي يعيد فيها الفن المثال، فإنه يكون نحتًا أو تصويرًا أو شعرًا أو موسيقى. فالمصدر الوحيد للفن هو معرفة المثل، وهدفه الوحيد هو توصيل هذه المعرفة. في حين أن العلم– الذي يتَّبِع تيار الصور الرباعية للعلل أو الأسباب والنتائج، وهو التيار المتقلب الذي لا يهدأ– يسعى إلى تجاوز كل هدف يبلغه مرارًا وتكرارًا، فهو لا يمكنه أبدًا أن يصل إلى هدف نهائي أو إشباع تام، اللهم إلا إذا كان يمكننا من خلال الجري أن نصل إلى النقطة التي تلامس فيها السحب خط الأفق؛

المثال– سوف يعني دراسة أسباب الأمراض من خلال أعراضها وظواهرها. وفي مقابل هذه الصورة للعلم الطبيعي يشير شوبنهاور إلى صورة أخرى له، وهي "المورفولوجيا" التي تعني دراسة صور الكائنات العضوية الحية وبنيتها الثابتة، بصرف النظر عن وظائفها. ومن الواضح هنا إذن أن شوبنهاور يتحدث عن صورتين أساسيتين للعلم الطبيعي، تندرج تحتهما كثرة من العلوم الطبيعية، بحسب طريقة البحث التي تتخذها. وعلى هذا، فإن هناك– على سبيل المثال– مورفولوجيا في علوم الطب والنبات والجغرافيا واللغة، تمامًا مثلما أن هناك إيتولوجيا في علوم الطب والجغرافيا والجيولوجيا وغيرها.

أما الفن فهو– على العكس من ذلك– يصل إلى هدفه في كل مكان. ذلك أن الفن ينتشل موضوع تأمله من تيار مسار العالم، ويبقيه أمام ناظريه. وهذا الشيء الجزئي– الذي كان في ذلك التيار مجرد جزء ضئيل متلاشٍ– يصبح بالنسبة للفن ممثلاً للكل، ومكافئًا للكثرة اللانهائية التي تتبدى في المكان والزمان. ولذلك، فإن الفن يتوقف عند هذا الشيء الجزئي؛ فهو يوقف عجلة الزمان عن الدوران؛ لأن علاقات الشيء بغيره تتلاشى ولا يبقى هناك سوى موضوعه بوصفه ما يكون جوهريًا ، أي المثال. ولذلك، فإننا يمكن أن نعرِّف الفن بدقة على أنه **طريقة النظر للأشياء على نحو مستقل عن مبدأ العلة الكافية**، في مقابل طريقة النظر إليها على أساس من التوافق التام مع هذا المبدأ، وهي الطريقة التي تميز العلم والتجربة. وهذا المنهج الأخير في النظر إلى الأشياء يمكن تشبيهه بخط يمتد أفقيًا إلى ما لا نهاية، بينما يمكن تشبيه المنهج الأول بخط رأسي يقطع هذا الخط الأفقي عند أية نقطة. ومنهج النظر للأشياء الذي يسير وفقًا لمبدأ العلة الكافية هو المنهج العقلاني، وهو وحده المنهج الذي يكون مشروعًا ونافعًا في الحياة العملية والعلم. أما منهج النظر إلى الأشياء بمنأى عن مضمون هذا المبدأ، فذاك منهج العبقرية، وهو المنهج الذي يكون مشروعًا ونافعًا في الفن وحده. والمنهج الأول هو منهج أرسطو، أما الثاني فهو– في عمومه– منهج أفلاطون. والأول أشبه بعاصفة قوية تندفع إلى الأمام بلا بداية أو هدف، تلوي وتزعزع وتجرف كل شيء أمامها، بينما الثاني يشبه شعاع الشمس الهادئ الذي يخترق العاصفة دون أن تحرك فيه ساكنًا. والأول أشبه بما لا يحصى من قطرات شلال من المياه التي تندفع في حركة عنيفة، تتغير على الدوام ولا تهدأ أبدًا في أية لحظة؛ بينما الثاني أشبه بقوس قزح ينطبع في هدوء على هذا السيل المتدفق العارم. وفقط من خلال هذا التأمل الخالص الذي وصفناه سابقًا– وهو التأمل الذي يصبح مستغرقًا تمامًا في الموضوع– يمكن إدراك المُثُل؛ وطبيعة **العبقرية** تكمن على وجه الدقة في القدرة الفائقة على ذلك التأمل. وحيث إن هذا يتطلب نسيانًا تامًا لذاتنا ولكل علاقاتها وارتباطاتها؛ فإن **العبقرية** ليست سوى **الموضوعية** في أكمل صورها، أعني الميل الموضوعي للعقل باعتباره مضادًا للميل الذاتي الذي يكون موجهًا نحو شخصنا،

أعنى نحو إرادتنا. وعلى هذا، فإن العبقرية هي القدرة على البقاء في حالة من الإدراك الخالص، وعلى فقدان المرء لذاته في الإدراك، وعلى أن يحرر من خدمة الإرادة المعرفة التي وُجِدت في الأصل فقط لأجل هذه الخدمة. وبعبارة أخرى يمكن القول إن العبقرية هي القدرة على أن نتخلى تمامًا عن رؤية مصلحتنا الخاصة، عن رؤية مشيئتنا وأهدافنا؛ وبالتالي هي القدرة على أن نتخلى تمامًا عن شخصيتنا لحين؛ كي نبقى **ذاتًا عارفة خالصة**، رؤية صافية للعالم، وهذا لا يكون شيئًا لحظيًا فحسب، وإنما يتواصل لفترة كافية من الزمن، وبوعي كافٍ؛ كي يتمكن المرء من خلال فن مقصود بتدبر أن يعيد إنتاج ما قد تم فهمه من قبل على هذا النحو، وأن "يجعل مما يتبدى كومضات طيف متأرجح، ثابتًا في مكانه من خلال أفكار تبقى إلى الأبد!"* فظهور العبقرية في فرد ما، هو أمر يحدث كما لو كان النصيب المقسوم لهذا الفرد من القدرة على المعرفة، يفوق إلى حد كبير المعرفة التي تكون مطلوبة لخدمة إرادته؛ وهذا القدر الفائض من المعرفة المتحررة من الإرادة، يصبح الآن بمثابة الذات التي تطهرت من الإرادة، وأضحت مرآة صافية للطبيعة الباطنية للعالم. وهذا يفسر لنا النشاط الحيوي الذي يبلغ حد التوتر لدى العباقرة؛ حيث إن الحاضر نادرًا ما يشبع خيالهم؛ لأنه لا يملأ وعيهم. وهذا ما يولد عندهم تلك الروح الحماسية التي لا تهدأ، والبحث المتواصل عن موضوعات جديدة تستحق التأمل، وكذلك الاشتياق– الذي يصعب إشباعه– لأولئك الذين يشبهونهم في طبيعتهم وقامتهم، والذين يمكن أن يتفهمونهم. وفي مقابل ذلك، فإن الإنسان الفاني العادي يكون ممتلئًا وقانعًا تمامًا بالحاضر المألوف، مستغرقًا تمامًا فيه، وهو يجد من يشبهه في كل مكان، يعيش في حالة من الدعة في الحياة اليومية بما تكفله له من إشباع، وتلك هي الحال التي ينكرها العبقري. لطالما كانت هناك نظرة صائبة للخيال على أنه عنصر جوهري في العبقرية، بل إن الخيال– في واقع الأمر– قد أُعتبر أحيانًا متطابقًا مع العبقرية، وهذا

---

* **جوتة غثهز ة *Faust*، ترجمة Bayard Taylors (نقلاً عن مترجم النص إلى الإنجليزية: E.F.Payne). (المترجم)**

يبدو صحيحًا للوهلة الأولى، ولكنه سيبدو في نهاية تحليلنا غير صحيح. فموضوعات العبقرية في ذاتها هي المُثُل الخالدة، أي الصور الجوهرية الدائمة للعالم ولكل ظواهره؛ ولكن المعرفة بالمثال هي بالضرورة معرفة من خلال الإدراك الحسي، وليست معرفة مجردة. وبذلك، فإن معرفة العبقري ستكون محصورة في نطاق مُثُل الموضوعات التي تكون ماثلة أمام شخصه، وستعتمد على سلسلة الظروف التي جلبت هذه الموضوعات أمامه، إذا لم يوسع من أفق خياله بحيث يتجاوز إلى حد بعيد واقع تجربته الشخصية، وبذلك يمكِّنه من أن يشيد كلاً متكاملاً من القليل الذي يحدث في وعيه الاستبطاني الفعلي، وهكذا يدع كل مشاهد الحياة الممكنة تمر بخاطره. وفضلاً عن ذلك، فإن الموضوعات الفعلية تكون دائمًا في الغالب مجرد نسخ مشوهة تمامًا من المُثُل التي تتجلى فيها. ولذلك، فإن العبقري يحتاج إلى الخيال، كيما يمكن أن يرى في الأشياء، لا ما شكلته الطبيعة بالفعل، وإنما ما حاولت أن تشكله، ومع ذلك لم تستطع أن تُحدث ذلك، بسبب الصراع الكائن بين صورها الذي أشرنا إليه في الكتاب السابق. وسوف نعود إلى النظر في هذا الأمر فيما بعد، حينما نتناول فن النحت. وبذلك، فإن الخيال يوسع من الأفق الذهني للعبقري ليتجاوز الموضوعات التي تقدم نفسها بالفعل أمام شخصه، فيما يتعلق بالكيف والكم معًا. ولهذا السبب؛ فإن القدرة الفائقة للخيال تكون مصاحبة للعبقرية، بل– في الحقيقة– تكون شرطًا لها. ولكن العكس لا يصح هنا، لأن قدرة الخيال ليست برهانًا على العبقرية، بل إننا بخلاف ذلك نجد أنه حتى الناس الذين يكون فيهم قدر ضئيل من العبقرية أو ليس فيهم مسحة منها قد يكون فيهم قدر كبير من الخيال. ذلك أننا يمكن أن ننظر إلى الموضوع الفعلي على نحوين متضادين: إما بطريقة موضوعية خالصة، وهي طريقة العبقرية في إدراك مثال الموضوع؛ أو بالطريقة المألوفة، وهي الطريقة التي يتم بها إدراك الموضوع فقط من حيث علاقاته بالموضوعات الأخرى وفقًا لمبدأ العلة الكافية، ووفقًا لعلاقاته بإرادتنا. وعلى نحو مشابه، فإننا يمكن أيضًا أن ندرك موضوعًا متخيلاً بهاتين الطريقتين. وحينما يُنظَر للموضوع بالطريقة الأولى، فإنه يكون وسيلة لمعرفة المثال الذي يكون توصيله للآخرين هو العمل الفني. أما في

الحالة الثانية، فإن الموضوع المتخيل يُستخدَم لبناء قلاع في الهواء، ويكون موافقًا لأنانية المرء ولأهوائه التي تعد وقتيًا وهمًا وابتهاجًا؛ وبذلك يتم معرفة الارتباطات الكائنة بين الصور المتوهمة. ولذلك فإن المرء الذي ينغمس في هذه اللعبة هو شخص واهم؛ لأنه سوف يخلط هذا الواقع بالصور التي تدخل البهجة على نفسه؛ وبذلك سيصبح غير ملائم للحياة الواقعية. فهو ربما يدون أوهام خياله، وسوف يقدم هذا لنا بذلك روايات عادية على كل شاكلة من ذلك النوع الذي يعمل على تسلية أولئك الذين يشبهونه ويشبهون الجمهور الواسع من العامة؛ إذ أن القراء يتخيلون أنفسهم في موضع البطل، وبذلك فإنهم يجدون في الحكايات التي تقدمها لهم تلك الروايات متعة بالغة.

وكما سبق لنا القول، فإن الإنسان العادي – ذلك الصنف من البشر الذي ينتجه مصنع الطبيعة بالآلاف يوميًا– ليس قادرًا ، على الأقل بشكل دائم، على النظر للأشياء بطريقة نزيهة تمامًا بكل معنى الكلمة، كما هو حال التأمل بمعناه الصحيح. فهو يمكنه أن يلتفت إلى الأشياء فقط طالما كانت لها علاقة ما بإرادته، رغم أن هذه العلاقة قد تكون مجرد علاقة غير مباشرة تمامًا. وحيث إنه في هذه الحال– التي لا تتطلب أبدًا أي شيء سوى المعرفة بالعلاقات– يكون التصور المجرد للشيء كافيًا وحده، بل إنه غالبًا ما يكون هو التصور الأكثر ملاءمة؛ لأن الإنسان العادي لا صبر له على البقاء في حالة الإدراك الحسي؛ فهو لا يستطيع أن يُبقِي عينيه شاخصتين طويلاً لموضوع ما، وإنما هو في كل شيء يقدم ذاته إليه، يلقي عليه نظرة سريعة باحثًا عن التصور المجرد الذي يندرج تحته هذا الشيء، شأنه في ذلك شأن رجل كسول يبحث عن كرسي، وبعد ذلك لم يعد يجد فيه نفعًا. ولذلك، فإنه سرعان ما يفرغ من كل شيء: من الأعمال الفنية، ومن الموضوعات الطبيعية الجميلة، ومن تأمل الحياة في سائر مشاهدها التي تكون حقًا مفعمة بالدلالة أينما كانت. إنه لا صبر له على البقاء في حال ما، فهو يبحث فحسب عن طريقه الخاص في الحياة، أو يبحث– في أفضل الأحوال– عن كل ما يمكن أن يصبح يومًا ما طريقه الخاص. وبذلك فإنه يدون ملاحظات طبوغرافية بالمعنى الواسع للكلمة، ولكن

حينما يتعلق الأمر بالنظر في الحياة ذاتها بما هي كذلك، فإنه لا يضيع وقتًا. وفي مقابل ذلك، فإن العبقري– الذي تمكنه قدرته المعرفية الفائقة من أن ينأى أحيانًا عن عبودية الإرادة– يمعن النظر في الحياة ذاتها، ويسعى جاهدًا لإدراك مثال كل شيء، لا إدراك علاقة الشيء بغيره من الأشياء. وهو حينما يفعل ذلك، فإنه يغفل على الدوام عن تتبع طريقه الخاص في الحياة؛ ولذلك فإنه غالبًا ما يسلك سبيله هذا بقليل من المهارة. ففي حين أن ملكة المعرفة لدى الإنسان العادي هي مصباح ينير طريقه الخاص، فإنها بالنسبة للعبقري هي الشمس التي تكشف له العالم. وهذا الاختلاف الكبير في طريقتيهما في النظر إلى الحياة، سرعان ما يتمثل بوضوح حتى في المظهر الخارجي لكل منهما. فنظرة الإنسان الذي تسكنه العبقرية وتؤثر فيه، تميزه على الفور، فهي تكون في وقت واحد مفعمة بالحيوية والصرامة، وتتسم بطابع الإمعان في التفكر، طابع التأمل. ويمكننا أن نشاهد ذلك في لوحات البورتريه الخاصة بالقلة من العباقرة التي أنتجتها الطبيعة هنا وهناك وسط الملايين التي لا يحصى عددها. وفي مقابل ذلك، فإن الضد الحقيقي للتأمل– أعني المراقبة أو الاستطلاع– يمكن أن نشاهده على الفور في نظرة الآخرين، هذا إن لم تكن نظرتهم في حقيقة الأمر تنم عن الغباء والخواء، كما هو الحال غالبًا. وبالتالي؛ فإن "تعبير العبقرية" الذي يطل من وجه ما، إنما يكمن في أن السيادة الأكيدة للمعرفة على المشيئة تكون مرئية فيه بوضوح؛ ومن ثم فإنه يكون هناك في هذا الوجه تجلٍ لحالة من المعرفة دون أن تكون لها صلة بأية إرادة، أي– بعبارة أخرى– **معرفة خالصة** **reines Erkennen** (pure knowledge). فإنه في حالة الوجوه العادية نجد أن تعبير الإرادة هو الذي يسود، ونجد أن المعرفة تنشط فقط بناءً على دافعية الإرادة، وبذلك فإنها تكون موجهة بالدوافع فحسب.

وحيث إن المعرفة لدى العبقري– أو المعرفة بالمثال– هي تلك المعرفة التي لا تتبع مبدأ العلة الكافية؛ كذلك نجد– في مقابل ذلك– أن المعرفة التي لا تتبع هذا المبدأ هي تلك التي تمنحنا القدرة على تدبر الأمور والعقلانية، وتنشئ العلوم. وبذلك فإن العباقرة سوف يعتورهم وجوه النقص الناتجة عن إهمالهم لهذا النوع الثاني من

المعرفة. ومع ذلك، يجب أن نلاحظ هنا تقييدًا ما، وهو أن ما سأذكره في هذا الشأن، إنما يُعنَى بالعباقرة فقط طالما كانوا- وحينما يكونون- مشغولين بذلك النوع من المعرفة التي تخص العبقرية. وليس هذا هو ما تكون عليه الحال بإطلاق في كل لحظة من لحظات حياتهم؛ لأن الجهد الكبير التلقائي الذي يكون مطلوبًا لأجل إدراك المثل إدراكًا متحررًا من الإرادة، لا بد أن يخلد للراحة من جديد، بحيث تتخلله فترات فاصلة طويلة يكون فيها وضع العباقرة مماثلاً لوضع الأشخاص العاديين، سواء فيما يتعلق بالمزايا أو العيوب. وعلى هذا الأساس فإن فعل العبقرية كان يُنظر إليه دائمًا باعتباره إلهامًا، كما يشير الاسم نفسه، أي باعتباره فعل وجود إنساني فائق مختلف عن الفرد نفسه، يتلبسه على فترات متناوبة. وإعراض العباقرة عن توجيه انتباههم إلى مضمون مبدأ العلة الكافية سوف يظهر ابتداءً من حيث أساس الوجود، باعتباره إعراضًا عن الرياضيات. ذلك أن النظر في الرياضيات يبدأ من صور الظواهر الأكثر عمومية، وهي المكان والزمان، التي هي نفسها مجرد حالات أو مظاهر لمبدأ العلة الكافية؛ وبالتالي فإن هذا النظر يكون على الضد من ذلك النظر الذي يبحث فقط عن مضمون الظاهرة، أعني يبحث عن المثال الذي يعبر عن نفسه في الظاهرة بمنأى عن كل علاقاتها. وفضلاً عن ذلك، فإن الإجراءات المنطقية للرياضيات ستكون بغيضة أيضًا بالنسبة للعبقرية؛ لأنها تطمس الاستبصار الحقيقي ولا تشبعه، فهي تقدم مجرد سلسلة من النتائج وفقًا للمبدأ الخاص بأساس المعرفة. فالقدرة الذهنية التي تطالب بها من بين جميع القدرات الذهنية الأخرى هي الذاكرة، كيما يمكن للمرء أن يستحضر أمام ناظريه كل القضايا السابقة التي تكون الإحالة إليها. ولقد أثبتت التجربة أيضًا أن الرجال الذين يمتازون بعبقرية فنية هائلة، ليست لديهم أية قابلية للرياضيات، فلم يتميز أي إنسان فيهما معًا في الوقت ذاته. فها هو ذا ألفيري Alfieri يروي لنا أنه لم يستطع أن يفهم حتى المسألة الرابعة لدى إقليدس، ولقد تلقى جوته كثيرًا من التقريع لافتقاره إلى المعرفة بالرياضيات من جانب المعارضين الجهلاء لنظريته في الألوان. فحيث إن الأمر تحديدًا في تلك النظرية، لم يكن بالطبع أمر إحصاء وقياس وفقًا لمعطيات افتراضية، وإنما أمر يتعلق بالمعرفة المباشرة من

خلال فهم العلة والمعلول؛ فإن هذا التقريع كان برمته عبثيًا ولا محل له هنا على الإطلاق، لدرجة أنهم قد كشفوا بذلك عن افتقار تام للقدرة على الحكم يتمثل في هذا التقريع، بقدر ما يتمثل من خلال براهينهم السخيفة الأخرى. وكون أن المغالطات النيوتونية لا تزال– حتى يومنا هذا بعد مرور نصف قرن تقريبًا على ظهور نظرية جوته في الألوان– تهنأ بسيطرتها على كراسي الأستاذية حتى في ألمانيا، ولا يزال الناس يتحدثون بجدية تامة عن أشعة الضوء المتجانسة السبعة وقابليتها للانكسار على أنحاء مختلفة، فذاك أمر سوف يُعد يومًا ما من الخصائص العقلية الكبرى للبشرية في عمومها، وللألمان بوجه خاص. وانطلاقًا من نفس السبب الذي تقدم بيانه، يمكننا بالمثل تفسير الحقيقة المعروفة تمامًا، وهي أننا– عندما نعكس الأمر– نجد أن علماء الرياضيات المتميزين يكون لديهم القليل جدًا من الحساسية لأعمال الفنون الجميلة. وهذه الحقيقة قد تم التعبير عنها بسذاجة في تلك النادرة المعروفة عن عالم الرياضيات الفرنسي الذي، بعد أن فرغ من قراءة مسرحية "إفجينيا" ***Iphigenia*** لراسين Racine ، هز كتفيه متسائلا: **ما الذي يثبته كل هذا Qu'est-ce que cela prouve?** . وعلاوة على ذلك، فحيث إن الفهم المتوقد للعلاقات وفقًا لقوانين العلية والدافعية هو ما يؤسس حقًا الفطنة والحصافة، بينما المعرفة التي تخص العبقرية لا تكون موجهة لفهم هذه العلاقات– فإن المرء الفطن لن يكون عبقريًا طالما كان وحينما يكون فطنًا، كما أن العبقري لن يكون فطنًا طالما كان وحينما يكون عبقريًا. وأخيرًا، فإن معرفة الإدراك الحسي بوجه عام– والتي يقع في نطاقها معرفة المثال برمته– تكون على الضد مباشرة من المعرفة العقلانية أو المجردة التي تكون موجهة بمبدأ أساس المعرفة. كذلك فإنه من المعروف تمامًا أننا نادرًا ما نجد عبقرية عظيمة مقترنة بتعقل فائق؛ فالعباقرة– على العكس من ذلك– غالبًا ما يخضعون لانفعالات عنيفة وعواطف لاعقلانية. ولكن لا يرجع السبب في هذا إلى ضعف في ملكة العقل، وإنما يرجع في جانب منه إلى طاقة غير عادية من تلك الظاهرة الكلية للإرادة، تلك العبقرية كما تتجلى في الفرد. فهذه الظاهرة تتجلى من خلال توقد كل أفعال إرادته. ويرجع السبب في جانب منه أيضًا إلى رجحان المعرفة

المستمدة من الإدراك الحسي عبر الحواس والذهن على المعرفة المجردة، وبعبارة أخرى يرجع السبب إلى ميل واضح إلى المدرك حسيًا. فنحن نجد أن انطباعات المدرك الحسي المتوقدة للغاية لدى هؤلاء الرجال، يسطع نورها ليسود التصورات عديمة اللون، لدرجة أن سلوكهم لا يهتدي بتلك الأخيرة وإنما يهتدي بالأولى؛ ولهذا السبب عينه يكون سلوكهم لاعقلانيًا. وبالتالي، فإن انطباع اللحظة الحاضرة الذي يمارس تأثيره عليهم يكون قويًا للغاية، ويدفعهم إلى أفعال بلا تدبر عقلاني، وإلى انفعالات وعواطف. إضافةً إلى ذلك، فحيث إن معرفتهم تكون قد انقطعت جزئيًا عن خدمة الإرادة؛ فإنهم أثناء محادثتهم لن يفكروا كثيرًا في الشخص الذي يتحدثون معه، بقدر ما يفكرون في الشيء الذي يتحدثون عنه، وهو ما يكون ماثلاً بجلاء في أذهانهم. ولذلك، فإنهم سوف يحكمون أو يحكون بموضوعية تامة فيما يتعلق باهتماماتهم الشخصية، ولن يغضوا الطرف عما تقتضي الفطنة الزائدة إبقاءه طي الكتمان، وما إلى ذلك. وأخيرًا، فإنهم يكونون ميالين إلى مناجاة النفس، وبوجه عام قد يكشفون عن وجوه عديدة من القصور التي تحمل بالفعل صلة قرابة وثيقة بالجنون. وغالبًا ما يُلاحظ أن هناك جانبًا تتلامس عنده العبقرية مع الجنون، بل تتداخلان بعضهما مع بعض، وحتى الإلهام الشعري قد وُصِفَ على أنه نوع من الجنون، وهو الجنون اللطيف amabilis insania كما يسميه هوراس Horace (***Odes***, iii,4) ؛ كما أن ڤيلاند Wieland في مقدمته لكتاب ***أوبرون**** ***Oberon*** يتحدث عن "الجنون اللطيف" (amiable madness). وحتى أرسطو من المفترض أنه ذهب إلى القول بأنه: "لم يكن هناك وجود لأي عقل عظيم دون مزيج من الجنون" "Nullum magnum ingenium sine mixture dementiae fuit" ، وفقًا لاقتباس سينيكا Seneka (***Tranquillitate Animi,*** xv 16 [xvii, 101]). وأفلاطون يعبر عن ذلك في أسطورة الكهف المظلم المذكورة آنفًا (***Republic, Bk.*** *7*) بالقول بأن أولئك الذين شاهدوا خارج الكهف ضوء الشمس الحقيقي والأشياء التي توجد بالفعل (المُثُل)، لا يمكنهم بعد ذلك أن يروا شيئًا داخل الكهف؛ لأن عيونهم لم

*** ملك الجنيات وزوج تيتانيا Titania في الحكايات الشعبية في العصر الوسيط. (المترجم)**

تعد تألف الظلام، فلم يعدوا يحسنون التعرف على الأشكال المنطبعة بفعل الظلال. ولذلك، فإن أخطاءهم تكون موضع سخرية الآخرين الذين لم يبرحوا أبدًا الكهف ولا تلك الأشكال المنطبعة بفعل الظلال. كذلك فإنه في محاورة ***Phaedrus*** (245 A) يقول بوضوح إنه بدون نوع معين من الجنون لا يمكن أن يوجد أي شاعر عبقري، بل حقيقة الأمر (249 D) أن كل امرئ يبدو مجنونًا هو ذلك الذي يتعرف على المُثُل الخالدة في الأشياء العابرة. كما أن شيشرون Cicero يقرر قائلاً: إذ إن ديموقريطيس يؤكد أنه لا يمكن أن يكون هناك أي شاعر عظيم دون جنون، ويقول أفلاطون نفس القول Negat enim sine furore Democritus quemquam poetam magnum esse posse; quod idem dicit Plato (***De Divinatione***, I, 37)**.** وأخيرًا، فإن بوب Pope يقول:

" حقًا إن العقول الكبيرة لحليفة قريبة من الجنون،
ولا يفصل بين حدودهما سوى فواصل رقيقة. "*

ومما يعد دالاً بوجه خاص في هذا الصدد، عمل جوته ***Torquato Tasso*** الذي يجلب فيه أمام ناظرينا ليس فحسب المعاناة– التي هي مجال استشهاد العبقري بما هو كذلك– وإنما أيضًا تحولها الدائم إلى الجنون. وأخيرًا، فإن الاتصال المباشر بين العبقرية والجنون هو حقيقة قد أرستها جزئيًا سير العباقرة العظام، من أمثال: روسو Rousseau ، وبيرون Byron وألفيري Alfieri ؛ ونوادر عن حياة آخرين. ومن ناحية أخرى، أجد لزامًا علىَّ أن أذكر أنني كنت أجد، عند زياراتي المتكررة للمصحات العقلية، حالات فردية لأشخاص موهوبين بمواهب عظمى لا تخطئوها العين. فعبقريتهم تظهر بوضوح من خلال جنونهم الذي أصبحت له السيادة التامة. ولا يمكن أن نعزو هذا إذًا إلى الصدفة؛ لأننا– من ناحية– نجد أن عدد الأشخاص

*** يشير Payne صاحب الترجمة الإنجليزية الحديثة لكتاب شوبنهاور إلى أن هذا النص لا ينتسب لبوب كما يقرر شوبنهاور، وإنما هو مأخوذ عن: *Dryden's Absalom and Achitophel, I, 163*. (المترجم)**

المجانين يكون نسبيًا ضئيلاً جدًا، في حين أننا– من ناحية أخرى– نجد أن العبقري يعد ظاهرة نادرة تتعدى نطاق تقديراتنا المألوفة، وتتبدى في الطبيعة فقط باعتبارها الاستثناء الأعظم. ويكفي لكي نقتنع بتلك الحقيقة أن نقارن عدد العباقرة الحقيقيين الذين أنتجتهم أوروبا في الأزمنة القديمة والحديثة، بالمائتين وخمسين مليونًا من البشر الذين يعيشون دائمًا في أوروبا ويجددون أنفسهم كل ثلاثين سنة. غير أننا لا يمكن أن نحصي من بين العباقرة إلا أولئك الذين قد قدموا أعمالاً اكتسبت عبر الزمان كله قيمة دائمة بالنسبة للبشرية. والحقيقة أنني لن أخفي القول بأنني قد عرفت رجالاً يتحلون بامتياز ذهني أكيد، وإن لم يكن فائقًا، ينم في الوقت ذاته عن مسحة طفيفة من الجنون. وبناءً ذلك، فإنه ربما يتبدى لنا أن كل تقدم يحرزه العقل فيما وراء المستوى المألوف يكون– باعتباره شذوذًا– ميالاً للجنون. ومع ذلك، فإنني في ذات الوقت سوف أقدم– باختصار قدر الإمكان– رأيي فيما يتعلق بالأساس العقلي الخالص للقرابة بين العبقرية والجنون؛ لأن مناقشة هذا الموضوع سوف تسهم بالتأكيد في إيضاح الطبيعة الحقيقية للعبقرية، أو– بعبارة أخرى– في إيضاح تلك الخاصية المميزة للعقل التي تجعله قادرًا على إنتاج أعمال فنية أصيلة. ولكن هذا الأمر يتطلب مناقشة موجزة للجنون ذاته.[٧]

بقدر ما أعلم، لا يوجد حتى الآن استبصار واضح تام لطبيعة الجنون، ولا تصور صحيح واضح لما يميز حقًا الشخص سليم العقل عن الشخص مختل العقل. كما أنه لا ملكة العقل ولا الذهن يمكن إنكارهما على المجنون؛ لأن المجانين يتحدثون ويفهمون، وغالبًا ما يستنتجون نتائجَ مضبوطة. وهم أيضًا عادةً ما يدركون حسيًا بشكل صحيح تمامًا ما يكون حاضرًا أمامهم، ويرون الارتباط بين العلة والمعلول. أما الرؤى الخيالية– من قبيل أوهام الهذيان الذهني– فليست عَرضًا مألوفًا من أعراض الجنون؛ فالهذيان الذهني يزيف الإدراك الحسي، والجنون يزيف الأفكار. وأغلب المجانين لا يخطئون بوجه عام في معرفة ما يكون **حاضرًا** بشكل مباشر، بل يتعلق

---

[٧] **انظر الفصل ٣١ من المجلد الثاني.**

جنونهم بما يكون **غائبًا وماضيًا**، وهم لا يخطئون في معرفة ما يكون حاضرًا اللهم إلا من خلال ارتباطه بما يكون غائبًا وماضيًا. ولذلك، فإنه يبدو لي أن الخلل فيهم يتعلق على وجه الخصوص **بالذاكرة**. والحقيقة أن الخلل فيهم ليس بمسألة تكمن في إخفاق تام للذاكرة لديهم؛ لأن العديدين منهم يعرفون الكثير بالقلب، وأحيانًا يتعرفون على أشخاص لم يرونهم منذ زمن بعيد. فالخلل هنا هو مسألة تكمن في أن خيط الذاكرة ينقطع، ويبطل ارتباطه المتواصل، ويستحيل استرجاع الماضي بشكل متماسك ومنتظم. فالمشاهد الفردية من الماضي تبرز بشكل صحيح، تمامًا مثلما تكون مشاهد الحاضر؛ ولكن تكون هناك فجوات عند استرجاعها تجعلهم يملؤنها بحكايات خيالية. وهذه الحكايات الخيالية إما أن تكون متماثلة دائمًا، وبذلك تصبح أفكارًا راسخة، وبعدئذ تصبح هوسًا راسخًا أو ماليخوليا، أو أن هذه الحكايات الخيالية تكون مختلفة في كل مرة، أي تكون أوهامًا لحظية، وعندئذ تُسمَّى حماقة، أي بلاهة fatuitas . وهذا هو السبب في أنه يكون من العسير للغاية سؤال الشخص المجنون عن تاريخ حياته السابقة عندما يدخل المصحة العقلية. فذاكرته يختلط فيها الصحيح بالزائف على الدوام. فعلى الرغم من أن الحاضر المباشر يكون معروفًا لديه على نحو صحيح، فإنه يتم تزييفه من خلال ارتباط خيالي بماضٍ متخيل. ولذلك فإن المجانين ينظرون إلى أنفسهم وإلى الآخرين باعتبارهم متطابقين مع الأشخاص الذين يحيون في ماضيهم الخيالي فحسب. وهم لا يتعرفون على الإطلاق على العديد من معارفهم، وعلى الرغم من وجود تمثل صحيح لديهم أو صورة ذهنية صحيحة للفرد الذي يكون حاضرًا بالفعل، فإن ارتباط هذا الحاضر بالماضي يتمثل لديهم على نحو زائف. أما إذا بلغ الجنون درجة عالية، فإن النتيجة ستكون غيابًا تامًا للذاكرة، وعندئذ سيكون الشخص المجنون غير قادر تمامًا على استحضار ما يكون غائبًا أو ماضيًا، وسيكون محددًا على وجه الحصر بوهم اللحظة الآنية في ارتباطها بالحكايات الخيالية التي تملأ الماضي في رأسه. وفي مثل هذه الحالة، فإننا لا نكون آمنين وقتيًا من التعرض لسوء المعاملة أو القتل، ما لم نذكِّر المختل عقليًا بشكل دائم وبوضوح بوجود قوة عليا رادعة. ذلك أن هناك شيئًا مشتركًا بين المعرفة لدى المجنون والمعرفة

لدى الحيوان، وهو أن المعرفة في كلتا الحالتين تكون محصورة في نطاق الحاضر، ولكن ما يميزهما هو أن الحيوان لا يكون لديه حقًا أي تصور على الإطلاق عن الماضي في ذاته، رغم أن الماضي يمارس تأثير عليه من خلال وسيط العادة. وهكذا، فإن الكلب– على سبيل المثال– يتعرف على سيده السابق حتى بعد انقضاء عدة سنوات، أعني أنه يتلقى الانطباع المعتاد عند رؤيته، ولكن الكلب ليست لديه أية قدرة على استرجاع الزمن الذي انقضى منذ ذلك الحين. ومن ناحية أخرى، فإن المجنون يحتفظ دائمًا في ملكة العقل لديه بالماضي في صورة مجردة، ولكنه ماض مزيف يوجد بالنسبة له وحده، وهذا قد يحدث طوال الوقت أو في اللحظة الراهنة فحسب. فتأثير هذا الماضي المزيف عند المجنون يحول إذن دون الاستخدام الصحيح للحاضر الذي نجده عند الحيوان. والقول بأن المعاناة الذهنية العنيفة أو الأحداث المفزعة وغير المتوقعة هي غالبًا سبب الجنون، سوف أفسره على النحو التالي: إن كل معاناة ذهنية من هذا القبيل هي أشبه بحدث فعلي يكون دائمًا محصورًا في نطاق الحاضر؛ ومن ثم يكون عابرًا، وبهذا الاعتبار لا يكون بالغ الوطأة. وهو يصبح شديد الوطأة بحيث لا يُطَاق، فقط طالما كان ألمًا مستمرًا، ولكنه في ذاته يوجد فقط باعتباره فكرة، ولذلك يقبع في الذاكرة. فإذا أصبح مثل هذا الأسى، هذه المعرفة أو التفكر الأليم مدمرًا بحيث لا يطاق حتمًا، وأصبح الفرد مستسلمًا له؛ فإن الطبيعة تنتبه لذلك عندئذ، وتتشبث **بالجنون** باعتباره الوسيلة الأخيرة لحفظ الحياة. فالعقل– الذي أصبح معذَّبًا للغاية– يبدو كما لو كان يدمر الخيط الذي يربط ذاكرته، ويملأ الفجوات بالحكايات الخيالية؛ وبذلك يبحث عن مأوى في الجنون يحميه من المعاناة الذهنية التي تفوق طاقته، تمامًا مثل ساق أمانتها الغرغرينا يتم بترها واستبدالها بساق خشبية. وكأمثلة على ذلك، يمكننا أن نتأمل حالة الهذيان لدى أياكس Ajax والملك لير King Lear وأوفيليا Ophelia؛ لأن الإبداعات الأصيلة للعبقري، التي تكون معروفة لنا بوجه عام– والتي إليها وحدها يمكن أن نرجع هنا– تماثل من حيث صدقها الأشخاص الواقعيين، فضلاً عن أن التجربة الفعلية المتكررة في هذا الصدد تُظهِر لنا الشيء نفسه. وهناك تشابه طفيف مع هذا النوع من الانتقال

من الألم إلى الجنون، يمكن التماسه في الأسلوب الذي نحاول به جميعًا على نحو متكرر– كما لو كان بطريقة آلية– أن نُقصِي الذاكرة المعذِّبة التي تأتينا فجأةً من خلال نداء جهوري أو حركة سريعة، أن نبعد أنفسنا عنها، أن ننتشل أنفسنا منها عنوةً.

يتبين لنا الآن من مجمل ما قلناه أن المجنون يعرف على نحو صحيح الحاضر الفردي تمامًا مثلما يعرف جزئيات عديدة من الماضي؛ ولكن حيث إنه يخفق في التعرف على الارتباط، أي العلاقات، فإنه لذلك يشرد ويتكلم كلامًا بلا معنى. وهذه النقطة بالضبط هي مناط صلته بالعبقري؛ لأن العبقري أيضًا يغيب عن نظره معرفة الارتباط بين الأشياء، من حيث إنه يغفل تلك المعرفة بالعلاقات، وهي المعرفة التي تسير وفقًا لمبدأ العلة الكافية، كيما يمكنه أن يرى في الأشياء مُثُلها فحسب، وأن يحاول إدراك طبيعتها الباطنية الحقيقية التي تفصح عن ذاتها للإدراك العياني، وهي الطبيعة التي يمثل الشيء **الواحد** بالنسبة لها مجمل نوعها؛ ومن ثم فإن حالة واحدة تصدق على ألف، كما يقول جوته. فالموضوع الفردي الذي يضطلع بتأمله، أو ذلك الحاضر الذي يقوم بإدراكه في جلاء ساطع، يظهر في ضوء يبلغ من الشدة حدًا تبدو معه بقية حلقات سلسلة الموضوعات التي إليها ينتمي– إن جاز التعبير– كما لو كانت تخبو في العتمة، وهذا الأمر يطلعنا على ظواهر كان يُنظَر إليها طويلاً باعتبارها قريبة الصلة بظواهر الجنون. إن ذلك الذي يوجد في الشيء الفردي الواقعي فقط على نحو منقوص قد ناله الضعف بفعل صورته المحوَّرة، يتم الآن رفعه إلى حالة من الكمال، إلى مثاله الخاص، من خلال منهج التأمل الذي يتبعه العبقري. ولذلك فإنه في كل مكان يرى الغايات القصوى، ولهذا السبب فإن أفعاله الخاصة تنزع نحو الغايات القصوى. إنه لا يعرف أن يستمسك بالوسط، فهو يفتقر إلى اتزان العقل، والنتيجة هي ما قلناه. إنه يعرف المثال على نحو تام، ولكنه لا يعرف الحالات الجزئية. ولذلك فقد لوحظ أن الشاعر يمكن أن يعرف **الإنسان** بعمق وبشكل تام،

ولكنه يسيء تمامًا فهم **الناس**؛ ويكون من السهل خداعه؛ حيث يكون ألعوبة في أيدي المحتال والمكار.[٨]

-٣٧-

إن العبقرية- وفقًا لرؤيتنا- تقوم إذًا على القدرة على المعرفة بشكل مستقل عن مبدأ العلة الكافية، لا المعرفة بالأشياء الفردية التي يقوم وجودها فحسب على علاقتها بغيرها، وإنما المعرفة بالمُثُل الخاصة بتلك الأشياء، وتقوم على القدرة على أن تكون بمثابة النظير المتلازم مع معرفة المثال في مواجهة تلك الأشياء الفردية؛ ومن ثم فإنها ليست بمثابة فرد، وإنما بمثابة ذات عارفة خالصة. ومع ذلك، فإن هذه القدرة يجب أن تكون متأصلة في كل الناس بدرجات أقل ومختلفة، وإلا فإنهم سيكونون غير قادرين على الاستمتاع بالأعمال الفنية، تمامًا مثلما أنهم يكونون غير قادرين على إنتاجها. فهم بوجه عام لن تكون لديهم أية حساسية على الإطلاق للجميل والجليل، بل إن هاتين الكلمتين لن يكون لهما أي معنى بالنسبة لهم. ولذلك فإننا ينبغي أن نفترض، كحال موجود لدى كل الناس، تلك القدرة على معرفة المثل في الأشياء، تلك القدرة على أن يتجردوا لحظيًا من شخصيتهم، اللهم إلا إذا كان هناك بالفعل أناس غير قادرين على أية متعة جمالية على الإطلاق. فالعبقري يفوق هؤلاء الناس فقط من حيث إن هذا النوع من المعرفة يتمثل لديه بدرجة أعلى كثيرًا، ولمدة أكثر دوامًا.

---

[٨] **انظر الفصل ٣٢ من المجلد الثاني.**

وهذا يمَّكِّنه من أن يحافظ على ذلك التأمل المتروي الذي يعد ضروريًا بالنسبة له كي يعيد إنتاج ما سبق أن عرفه على ذلك النحو في عمل إرادي قصدي، ومثل هذه الإعادة هي ما يكونه العمل الفني. وهو من خلال هذا يقوم بتوصيل المثال الذي أدركه للآخرين. ولذلك فإن هذا المثال يبقى واحدًا بلا تغير؛ ومن ثم فإن المتعة الجمالية تكون بالضرورة واحدة سواء كان الذي استدعاها عملاً فنيًا، أو كانت نتاجًا مباشرًا لتأمل الطبيعة والحياة. فالعمل الفني هو مجرد وسيلة لتسهيل تلك المعرفة التي تقوم عليها هذه المتعة. وكون أن المثال يصلنا عبر العمل الفني على نحو أيسر مما يصلنا مباشرةً عبر الطبيعة والواقع، هو أمر ينشأ فقط من أن الفنان الذي عرف فحسب المثال لا الواقع، قد أعاد بوضوح إنتاج المثال في عمله الفني، بعد أن انتشله من الواقع وعزل عنه كل الأشياء العارضة المشوِّشِة. فالفنان يجعلنا نطل على العالم من خلال عينيه. وكون أن لديه هاتين العينين، وأنه يعرف الجوهري في الأشياء الذي يكمن خارج كل العلاقات، إنما هو مناط هبة العبقرية في فطرتها، أما كونه قادرًا على أن يعيرنا تلك الهبة، أن يتيح لنا أن نري بعينيه، إنما هو أمر مكتسب، وهو بمثابة الجانب التقني في الفن. ولذلك فإنني بعد التوصيف الذي قدمته في الملاحظات السابقة على الماهية الباطنية لأسلوب المعرفة الجمالي في صورته الأكثر إجمالاً على وجه العموم، فإن ما سأقدمه فيما يلي من تأملات فلسفية أكثر تفصيلاً للجميل والجليل سوف تفسر كليهما معًا في وقت واحد، سواء في الطبيعة أو في الفن، دون أن نفصل بينهما بعد ذلك. سوف نتأمل أولاً ما يحدث للإنسان عندما يقع تحت تأثير الجميل والجليل. فسواء كان يستمد هذا الانفعال مباشرة من الطبيعة، ومن الحياة، أو يشارك في هذا الانفعال فقط من خلال وسيط الفن، إنما هو أمر لا يحدث أي اختلاف جوهري، بل هو اختلاف ظاهري.

-٣٨-

لقد وجدنا في منهج التأمل الجمالي **عنصرين لا ينفصلان:** أعني معرفة الموضوع، لا باعتباره شيئًا فرديًا، وإنما باعتباره **مثالاً** أفلاطونيًا، وبعبارة أخرى باعتباره صورة ثابتة لنوع الأشياء بكليته؛ والذات الواعية للشخص العارف، لا باعتباره فردًا، وإنما باعتباره **ذاتًا عارفة خالصة مجردة من الإرادة.** وتلك الحال التي يظهر فيه هذان العنصران متحدين معًا، كانت تعد تخليًا عن منهج المعرفة المرتبط بمبدأ العلة الكافية، وهي المعرفة التي تعد- على العكس من ذلك- بمثابة النوع الوحيد من المعرفة الملائم لخدمة الإرادة، ولخدمة العلم أيضًا. وفضلاً عن ذلك، فإننا سوف نرى أن **المتعة** التي تنتج عن تأمل الجميل، تنشأ من هذين العنصرين، وقد تنشأ أحيانًا من أحدهما أكثر مما تنشأ عن الآخر، تبعًا لما يكون عليه موضوع التأمل الجمالي.

كل **مشيئة** تنبع من احتياج، أي من نقص، وبالتالي من معاناة. وإشباع الرغبة ينهيها، ومع ذلك فإنه في مقابل كل رغبة يتم إشباعها تبقى هناك عشر رغبات أخر محرومة من الإشباع. وفضلاً عن ذلك، فإن الرغبة تدوم طويلاً، والحاجات والمطالب تستمر بلا نهاية؛ بينما الإشباع قصير الأجل ويأتي بالكاد. وحتى إذا ما تبدى لنا أن الإشباع النهائي ذاته قد تحقق، فإن الرغبة المشبعة سرعان ما تخلي السبيل لرغبة جديدة. فليس هناك تحقق لموضوع مشيئة يمكن أن يمنحنا إشباعًا دائمًا يبقى على حاله، وإنما هو أشبه بلقيمات تُلقى لشحاذ، تُبقي على حياته اليوم، كي ترجئ شقاءه إلى الغد. ولذلك فإنه طالما استولت الإرادة على وعينا، وطالما كنا مستسلمين لحشد الرغبات بتطلعاتها ومخاوفها المستمرة، وطالما أصبحنا موضوعًا للمشيئة؛ فإننا لن نحيا أبدًا في سعادة أو سلام. ومن الناحية الجوهرية، فإنه يستوي الأمر عندئذ أن نلاحق شيئًا أو نفر منه، أن نخشى الأذى أو نتوق إلى المتعة؛ فالانشغال بالإرادة بمطالبها المستمرة- بصرف النظر عن الصورة التي تتخذها هذه الإرادة- يشغل الوعي دومًا ويتحكم فيه، ولكن بدون سلام أو هدوء يستحيل على الإطلاق أن تكون

هناك حياة هانئة حقًا. وهكذا فإن موضوع المشيئة مرتبط على الدوام بعجلة إكسيون التي لا تكف عن الدوران*، وهو دائمًا بمثابة ماء منساب عبر غربال بنات داناوس**، وهو تانتالوس*** الذي يعاني العطش الأبدي.

ومع ذلك، فإنه عندما ينبثق فجأة سبب خارجي أو نزوع باطني من بين تيار المشيئة الذي لا يتوقف، وينتشل المعرفة من عبوديتها للإرادة؛ فإن الانتباه عندئذ لا يصبح موجهًا بدوافع المشيئة، بل يفهم الأشياء بمنأى عن علاقتها بالإرادة. وبذلك فإنه يتأمل الأشياء دون مصلحة، ودون ذاتية، وبطريقة موضوعية خالصة؛ فهو يهب ذاته لها تمامًا، من حيث كونها تمثلات وليست دوافع. وعندئذ فإن سلام النفس الذي كنا نبحث عنه دائمًا ولكنه كان يفر منا دومًا مع طريق الرغبة الذي كنا نسلكه من قبل، يأتينا فجأة من تلقاء ذاته، ويصبح كل شيء على ما يُرام بالنسبة لنا. إنها حالة الخلو من الألم التي قرَّظها أبيقور بوصفها الخير الأسمى وباعتبارها حالة الآلهة؛ لأننا في تلك اللحظة نتخلص من كفاح الإرادة البائس. فنحن عندئذ نهنأ بيوم الراحة الذي نتحرر فيه من عقوبة عبودية الإرادة، فعجلة إكسيون تكف عن الدوران.

غير أن هذه الحالة هي بالضبط الحالة التي وصفتها من قبل باعتبارها ضرورية لمعرفة المثال، وباعتبارها تأملاً خالصًا، واستغراقًا في الإدراك العياني، وفقدانًا لذات المرء في الموضوع، ونسيانًا لكل ما يتعلق بالفردية، ومحوًا لتلك المعرفة التي تتَّبع

*** Ixion هو- في الأسطورة- ملك على جنس جبلي وحشي بصقلية، وبسبب إهانته للإلاهة هيرا ابنة ساترن، وزوجة جوبيتر كبير الآلهة؛ فقد أُلقى به في الجحيم، وعوقب بربطه بعجلة دائرة على الدوام، (المترجم)**

**** Danaides هن- في الأسطورة- بنات داناوس Danaus ملك أرجوس، ويبلغ عددهن خمسين بنتًا، وحيث إن تسعًا وأربعين منهن قتلن أزواجهن بناءً على أمر والدهن؛ فقد لقين احتقارًا في العالم السفلي، وحكم عليهن بمهمة مستحيلة تنطوي على شقاء أبدي، وهي الاحتفاظ بالماء المنساب باستخدام غربال! (المترجم)**

***** Tantalus هو- في الأسطورة- ملك أُلقى به في العالم السفلي وسط الماء الذي يتراجع كلما حاول أن يروي منه ظمأه. (المترجم)**

مبدأ العلة الكافية، ولا تفهم سوى العلاقات. إنها الحالة التي يرقى فيها –على نحو فوري ولا يقبل الانفصال– الشيء الفردي المدرَك إلى مثال نوعه ، ويرقى الفرد العارف ليصبح ذاتًا عارفة خالصة متحررة من الإرادة، وبهذا الاعتبار فإن كلاً منهما قد أصبح متحررًا من إطار الزمان وسائر العلاقات الأخرى. ويستوي عندئذ الأمر إن كنا نشهد غروب الشمس من سجن أو من قصر.

إن الميل الباطني– المتمثل في سيطرة المعرفة على المشيئة– يمكن أن يجلب تلك الحالة مهما كانت الظروف. وهذا ما أظهره لنا المصورون الهولنديون البارعون الذين سلطوا ذلك الإدراك العياني الموضوعي الخالص على أكثر الموضوعات تفاهةً، فشيدوا صرحًا خالدًا لموضوعيتهم وهدوئهم الباطني في لوحات الطبيعة الصامتة (painting of **still life**) **Stillleben**. غير أن المشاهد الجمالي لا يتأمل هذه الموضوعات دون انفعال؛ لأنها تصف له على وجه الدقة الروح العقلية للفنان المتحررة من الإرادة والمتحلية بالسكينة والهدوء، وهي الروح التي كانت ضرورية كيما يمكن تأمل تلك الأشياء التافهة بموضوعية تامة، والنظر إليها باعتداد بالغ، وإعادة ذلك الإدراك العياني بهذه الروح العقلية. إذ أن اللوحة تدعم المشاهد كي يشارك في تلك الحالة، فانفعالاته غالبًا ما تسمو من خلال ذلك التقابل الذي يجده بين هذه الحالة وتلك الحالة العقلية التي يكون عليها والتي لا تعرف الهدوء، ويكدر صفوها مشيئة متأججة. وبهذه الروح نفسها، فإن مصوري مشاهد الطبيعة (Landscaftsmaler (landscape painters، وخاصةً رايسدال Ruysdael ، غالبًا ما صوروا موضوعات من مشاهد الطبيعة لا غناء فيها؛ وبذلك قد أحدثوا نفس التأثير ربما على نحو أكثر بهجة.

وكثير من هذا إنما يتحقق فقط وحسب بفعل القدرة الباطنية للميل الفني، ولكن الروح العقلية الموضوعية الخالصة لدى الفنان تَلقى تسهيلاً وعونًا من الخارج بفضل الموضوعات المريحة، وبفضل تلك الوفرة من الجمال الطبيعي الذي يدعونا إلى التأمل، بل يفرض نفسه علينا. فمتى قدمت هذه الموضوعات نفسها أمام ناظرينا

فجأة، فإنها غالبًا ما تنجح في انتشالنا– ولو لبضع لحظات– من الذاتية، من عبودية الإرادة، وتنقلنا إلى حالة المعرفة الخالصة. وهذا هو السبب في أن الإنسان الذي تعذبه الانفعالات والشعور بالحاجة وبالهم، سرعان ما ينتعش عندئذ ويبتهج، ويشعر بالارتياح من خلال نظرة واحدة متحررة تتأمل الطبيعة. فعاصفة الانفعالات، وضغط الرغبة والخوف، وكل أشكال البؤس التي تنتج عن المشيئة، كل ذلك يهدأ عندئذ على الفور، ويسكن على نحو رائع. لأنه في اللحظة التي نتحرر فيها من الإرادة، واهبين أنفسنا للمعرفة الخالصة المتحررة من الإرادة، فإننا بذلك نكون قد ارتقينا إلى عالم آخر، وبعبارة أخرى إلى حيث نجد أن كل شيء مما يحرك إرادتنا، ومن ثم يؤججنا بعنف، لم يعد له وجود. وتحرر المعرفة هذا يرفعنا كلية وتمامًا فوق كل ذلك، تمامًا مثلما يفعل النوم والأحلام. إن السعادة والتعاسة تتلاشى عندئذ، فلا نصبح ذلك الفرد الذي الفرد الذي يتم نسيانه، وإنما نصبح ذاتًا عارفة خالصة فحسب. فنحن نصبح فحسب تلك **العين الواحدة للعالمeine Weltauge** التي تطل من سائر المخلوقات العارفة، ولكنها لدى الإنسان وحده يمكن أن تكون متحررة تمامًا من خدمة الإرادة. وعلى هذا النحو، فإن كل اختلاف يكمن في الفردية يختفي تمامًا، بحيث يستوي الأمر سواء كانت العين المدرِكة تنتمي إلى ملك قوي أو إلى شحاذ بائس؛ لأنه لا السعادة ولا التعاسة يمكن أن تجتاز معنا تلك الحدود. وهكذا فإنه بالقرب منا تمامًا تقع دائمًا مملكة يمكن أن نرتحل إليها هربًا من كل أشكال بؤسنا؛ ولكن من ذا الذي تكون له القدرة على أن يواصل البقاء فيها طويلاً؟ فبمجرد أن تظهر في وعينا أية علاقة لموضوع ما بإرادتنا، بشخصنا، حتى من بين موضوعات التأمل الخاص هذه؛ فإن حالة السحر التي كانت تستولي علينا تتوقف. وعندئذ نرتد إلى حالة المعرفة المحكومة بمبدأ العلة الكافية، فلا نعرف المثال، وإنما الشيء الفردي، أي نعرف تلك الحلقة من السلسلة التي ننتمي إليها نحن أيضًا؛ ومن ثم فإننا نصبح نهبًا لأحزاننا. إن معظم الناس غالبًا ما يكونون دائمًا في ذلك الموقف؛ لأنهم يفتقرون تمامًا إلى الموضوعية، أعني العبقرية. ولذلك فإنهم لا يحبون أن يبقوا وحدهم مع الطبيعة، فهم يحتاجون إلى صحبة أحد ما، أو صحبة كتاب ما على الأقل، حيث إن معرفتهم

تبقى خاضعة للإرادة. ولذلك فإنهم لا يبحثون في الموضوعات إلا عن شيء له علاقة ما بإرادتهم، أما كل شيء لا يجدون فيه تلك الصلة بإرادتهم، فإنه يتردد بداخلهم كما لو كان صوت نغمات الباص التي تتوارى في الخلفية، ذلك النحيب الذي لا عزاء فيه، والذي يردد دومًا قولته: " لا نفع لي في هذا ". ولذلك فإنهم حينما يجدون أنفسهم في حالة الخلوة، فإن الأشياء المحيطة بهم، حتى أكثرها جمالاً، تبدو بالنسبة لهم موحشة ومظلمة وغريبة وعدائية.

وأخيرًا، فإن تلك النعمة التي تميز الإدراك العياني المتحرر من الإرادة هي أيضًا ما يُضفي تلك الحالة من السحر الفاتن على الماضي والبعيد، وهي تقدمهما لنا في ذلك الضوء الأخَّاذ الذي يتبدى من خلال نوع من الإيهام الذاتي. لأننا حينما نستحضر في أذهاننا تلك الأيام الخوالي التي أمضيناها في مكان بعيد عنا، فإن الموضوعات التي يسترجعها خيالنا– وليس موضوع الإرادة– هي ما تأتينا محملة بالأحزان التي لا شفاء منها، مثلما يحدث لنا الآن. ولكن هذه الأحزان تُنسى؛ لأنها ما أن تحدث حتى تُخلي السبيل لغيرها. وإذن، فإن الإدراك العياني الموضوعي يسلك سبيله فيما يتعلق بالماضي، تمامًا مثلما يسلك سبيله فيما يتعلق بالحاضر، إذا ما سمحنا له بأن يمارس تأثيره علينا، إذا ما لجأنا إليه متحررين من أسر الإرادة. ومن ثم، فإنه يحدث لنا– خاصةً عندما نكون في حال لا يعكر صفوه الشعور بالاحتياج إلى شيء ما– أن نجد أن الاسترجاع الفجائي للماضي وللأماكن النائية يرفرف من حولنا كما لو كان جنة مفقودة. فالخيال يسترجع فحسب ما كان موضوعيًا، لا ما كان ذاتيًا فرديًا، ونحن نتخيل أن ذلك الموضوعي إنما يتمثل لنا بوصفه موضوعًا خالصًا لا يعكر صفو تأمله أية علاقة بالإرادة، تمامًا مثلما تتبدى لنا صورته المتخيلة الآن في خيالنا. فنحن يمكن أن نتخلص من أشكال المعاناة التي تتجلى لنا في الموضوعات الآنية مثلما تتجلى لنا في الموضوعات النائية، حينما نرتقي إلى مستوى التأمل الموضوعي الخالص لتلك الموضوعات؛ وبذلك نكون قادرين على إنتاج الإيهام الذي لا تقدمه ذواتنا لنا، وإنما تقدمه لنا تلك الموضوعات فقط. وعندئذ، فإننا كذات عارفة خالصة متحررة من ذاتنا الخاصة البائسة، نصبح متوحدين تمامًا بتلك

الموضوعات، وتصبح رغبتنا وقتيًا دخيلة علينا مثلما تصبح دخيلة عليها. عندئذ لا يبقى سوى العالم بوصفه تمثلاً، بينما يختفي العالم بوصفه إرادةً.

لقد وددت من خلال تلك الملاحظات أن أوضح طبيعة ومدى مساهمة الحالة الذاتية في المتعة الجمالية، أعني خلاص المعرفة من خدمة الإرادة، أي نسيان المرء لنفسه بوصفه فردًا، والارتقاء بالوعي إلى مستوى الذات العارفة المستقلة عن سائر العلاقات، والمتحررة من الزمانية والإرادة. ودائمًا ما يظهر في الوقت ذاته مع هذا الجانب الذاتي من التأمل الجمالي، جانبه الموضوعي بوصفه النظير الضروري المتلازم معه، أي الإدراك الحدسي للمثال الأفلاطوني. ولكن قبل أن نقترب أكثر من تأمل تلك الحال ومن إنجازات الفن التي تقترن بها، فإنه من الأفضل أن نتوقف للحظة عند هذا الجانب الذاتي من المتعة الجمالية؛ كي نكمل تأملاتنا لهذا الأمر من خلال مناقشة التأثير الذي يحدثه فينا **الجليل** (the **sublime**) das Erhabene، وهو التأثير الذي يتوقف عليه وحده، وينشأ عن تحول يجري عليه. وبعد هذا، فإن بحثنا في المتعة الجمالية سوف يتم من خلال تأمل في الجانب الموضوعي من تلك المتعة.

ولكن أولاً وقبل كل شيء، فإن الملاحظات التالية سوف تسهم في كل ما قيل من قبل. إن الضوء هو أكثر الأشياء الباعثة على المسرة والبهجة؛ ومن ثم فقد أصبح رمزًا لكل ما هو خيِّر وصحي. وهو في كل الأديان يشير إلى الخلاص الأبدي، بينما ترمز الظلمة لعذاب الجحيم. فالإله أورموزد Ormuzd* [في الديانة الزرادشتية] يقيم في الضوء الخالص، بينما بينما يقيم الإله أهريمان Ahriman في الليل الأبدي. وإن جنة دانتي Dante لتبدو أشبه بالفوكسهول Vauxhall بلندن، حيث إن الأرواح المباركة تتجلى هناك باعتبارها مواضع من الضوء ترتب ذاتها في أشكال منتظمة. أما غياب الضوء، فإنه يجعلنا على الفور في حال من الحزن، بينما رجوعه يجعلنا

---

* **Ormuzd أو Ormazd هو الإله الرئيس في الديانة الزرادشتية، فهو خالق العالم، ومصدر الضوء، وتجسد الخير. (المترجم)**

نشعر بالسعادة. وتثير فينا الألوان بهجة متوقدة، تبلغ ذروتها عندما تصبح شفافة. وكل هذا يرجع إلى أن الضوء هو النظير الملازم والشرط الضروري لأكمل أنواع المعرفة التي تحدث من خلال الرؤية العيانية، وهي المعرفة الوحيدة التي لا تؤثر على الإرادة بأية حال. ذلك أن الرؤية- بخلاف التأثيرات التي تحدثها الحواس الأخرى- تكون في حد ذاتها مباشرة، ولا يمكنها على الإطلاق- من خلال تأثيرها الحسي- إثارة **الإحساس** السار أو غير السار في العضو الحاس، فهي- بعبارة أخرى- لا يكون لها أي ارتباط مباشر بالإرادة. فمثل ذلك النوع من الإدراك الحسي الذي ينشأ عبر المعرفة الذهنية، هو ما يكون له ذلك الارتباط المباشر بالإرادة، وهو الارتباط الذي يكمن في صلة الموضوع بالإرادة. ولكن الأمر في حالة فن السماع يبدو مختلفًا؛ فالنغمات يمكن أن تثير فينا الشعور بالألم على الفور، كما يمكنها أيضًا أن تكون متوافقة مع مشاعرنا الحسية دون استناد إلى الهارموني أو اللحن. أما حاسة اللمس- من حيث كونها متوافقة مع مجمل شعور البدن برمته- تكون عُرضة بشكل أكبر لهذا التأثير المباشر على الإرادة، ومع ذلك فإن هناك نوعًا من اللمس يكون مجردًا من الألم ومن اللذة. ولكن الروائح تكون دائمًا رائقة لنا أو غير رائقة، بل إن حاسة التذوق تبلغ حدًا أبعد من ذلك. وبذلك فإن الحاستين الأخيرتين ترتبطان ارتباطًا وثيقًا بالإرادة؛ ومن ثم فإنهما تعدان دائمًا أكثر الحواس وضاعة، وقد أطلق كانط على هذا النوع من الحواس اسم الحواس الذاتية. ولذلك فإن المتعة التي تنجم عن الضوء هي في واقع الأمر المتعة التي تنجم عن الإمكانية الموضوعية لتحقق أنقى وأكمل أنواع المعرفة التي تنشأ عن الإدراك العياني. وبهذا الاعتبار فإن هذه المتعة يمكن أن تنشأ من كون أن المعرفة الخالصة المتحررة من كل رغبات الإرادة والمتخلصة من أسرها، تحقق الإشباع في أسمى صوره، وبذلك فإنها تشارك المتعة الجمالية في كثير منها. كذلك فإن الجمال المدهش الذي يرتبط في وعينا بتأمل الموضوعات المنعكسة على سطح الماء، يمكن أن ينشأ من خلال هذه المشاهدة للضوء. فإن أسمى وأسرع وأجمل أنواع التأثير الذي تحدثه الأجسام بعضها في بعض، وإن ذلك الذي ندين له نحن أيضًا إلى حد بعيد بإدراكنا العياني التام

والخالص– أعني الانطباعات الحسية التي تنشأ من خلال أشعة الضوء المنعكسة– إنما يتم جلبه هنا أمام أعيننا في تميز ووضوح واكتمال تام من حيث العلة والمعلول، بل برمته في حقيقة الأمر. ومن هنا تكون متعتنا الجمالية به، والتي تكون عمومًا متأصلة بجملتها في الأساس الذاتي للمتعة الجمالية، وهي متعة تنشأ عن المعرفة الخالصة وطرائقها.[٩]

–٣٩–

كل هذه التأملات مقصودة بهدف التأكيد على الجانب الذاتي من المتعة الجمالية، أعني تلك المعرفة العيانية الخالصة في ذاتها، والتي تكون على الضد من الإرادة. وما يرتبط مباشرة بكل هذا، إنما هو التفسير التالي لتلك الحالة النفسية التي أُطلِق عليها الشعور **بالجليل**.

لقد لوحظ من قبل أن التحول إلى حالة الإدراك العياني الخالص يمكن أن يحدث بسهولة عندما تكيف الموضوعات ذاتها تبعًا له، وبعبارة أخرى عندما تصبح– في تجمعها وفي الوقت ذاته في صورتها المحددة والمتميزة– ممثلة للمُثُل الخاصة بها، وهي المُثُل التي يكمن فيها الجمال بمعناه الموضوعي. وفضلاً عن ذلك، فإن الجمال الطبيعي له تلك الخاصية، وحتى أكثر الناس بلادةً في الإحساس والعواطف يكون لديه عندئذ على الأقل شعور عابر بالمتعة الجمالية. ومما هو جدير بالملاحظة حقًا تلك الكيفية التي يدعونا بها عالَم النبات خصوصًا إلى التأمل الجمالي كما لو كان

[٩] **انظر الفصل ٣٣ من المجلد الثاني.**

يفرض ذاته على هذا التأمل. وربما يقال إن مثل هذا التكيف له ارتباط بكون هذه الموجودات العضوية ذاتها– بخلاف الأجسام الحيوانية– ليست موضوعات مباشرة للمعرفة. ولذلك فإنها تتطلب عونًا من الفرد العاقل الدخيل كيما ترتقي من عالم المشيئة العمياء إلى عالم التمثل. ولذلك فإنها تبدو كما لو كانت بذلك تنتظر ذلك المدخل، كيما يمكنها في النهاية أن تبلغ بطريقة غير مباشرة ما حُرمت من بلوغه بطريقة مباشرة. غير أنني لا أحسم تمامًا القول في هذه الفكرة الشجاعة الجريئة التي ربما تدنو من حدود التصور الخيالي؛ لأن التأمل الحميم للطبيعة والمكرس تمامًا لها، هو فحسب ما يمكن أن يثير تلك الفكرة ويبررها.[١٠] وطالما كان هناك هذا التأمل هو ذلك التكيف المتوائم مع الطبيعة، فإن دلالة صورها وتميزها، وهي الصور التي من خلالها تتجلى المُثُل في حالات فردية ممثلة في هذه الموضوعات بحيث تخاطبنا على نحو مباشر، وطالما كان هذا هو ما ينقلنا من حالة المعرفة بمجرد العلاقات التي تخدم الإرادة، إلى حالة التأمل الجمالي؛ وبذلك يسمو بنا إلى حالة الذات العارفة المتحررة من الإرادة؛ فإن **الجميل** عندئذ يصبح هو ما يحركنا، ويصبح الشعور بالجمال هو ما يُستثار فينا. ولكن هذه الموضوعات ذاتها التي تحثنا صورها الدالة على تأملها جماليًا، قد تكون لها علاقة عدائية بالإرادة البشرية بوجه عام، على نحو ما تتجلى هذه الإرادة في تحققها الموضوعي، أي في الجسم البشري. فهي قد تكون مناوئة للإرادة، وقد تهددها بفضل قدرتها التي تسحق أية مقاومة لها، أو ربما كان مقدارها الهائل الذي لا يقبل القياس يجعلها تتضاءل وكأنها لاشيء يُذكر. وعلى الرغم من ذلك، فإن المُشاهد قد لا يوجه انتباهه إلى علاقة هذه الموضوعات بإرادته، والتي تكون علاقة ضاغطة وعدائية للغاية، فهو وإن كان يدركها ويعترف بها، فإنه قد ينصرف قصديًا عنها، مرغمًا ذاته على الانشقاق عن الإرادة وعلاقاتها، مُسلِمًا ذاته

---

[١٠] من دواعي فرط سروري ودهشتي أنني بعد مرور أربعين سنة على شروعي في إقامة هذا الفكر على هذا النحو من الاستحياء والتردد، اكتشف الآن أن القديس أوغسطين قد عبر عنه من قبل بقوله: "إن الأشجار تقدم للحواس المُدرِكة الأشكال المختلفة التي تزين بنية العالم، حتى إنها بسبب كونها غير قادرة على أن تمعُن ، قد تبدو كما لو كانت في حاجة لأن تمعِن ." (*De Civitate Dei,* xi,27.)

بكليتها للمعرفة، فهو قد يتأمل في سكينة- بوصفه ذاتًا عارفة خالصة من الإرادة- تلك الموضوعات ذاتها التي تكون مزعجة تمامًا لإرادته. فهو قد يدرك فحسب مثالها الذي يكون مستقلاً عن أية علاقة، مغتبطًا بإمعان النظر في تأملها؛ ومن ثم فإنه على هذا النحو يسمو بدقة فوق ذاته، أي فوق شخصه، وفوق مشيئته، وفوق كل مشيئة. وهو في هذه الحالة يكون ممتلئًا بالشعور **بالجليل**، فهو يكون في حالة من التسامي؛ ولذلك فإن الموضوع الذي يسبب تلك الحالة يُسمَّى الجليل. وهكذا فإن ما يميز الشعور بالجليل عن الشعور بالجميل، هو أن المعرفة الخالصة- في حالة الجميل- تبلغ حالة من السيادة دون صراع؛ حيث إن جمال الموضوع أو- بعبارة أخرى- تلك الخاصية التي تيسر المعرفة بمثاله، تكون قد أزالت من الوعي- دون مقاومة؛ ومن ثم بطريقة لاشعورية- الإرادة والمعرفة بالعلاقات التي تخدم الإرادة في نوع من العبودية. فما يبقى عندئذ إنما هو الذات العارفة الخالصة، بينما لا يبقى حتى أي تذكر للإرادة. وفي مقابل ذلك، فإنه في حالة الجليل يكون بلوغ تلك الحالة من المعرفة الخالصة معتمدًا في المقام الأول على انتشال الذات عن وعي وعنوةً، لتكون بمنأى عن العلاقات التي تربط الموضوع ذاته بالإرادة، تلك الإرادة التي يتعرف عليها المرء هنا باعتبارها شيئًا غير مرغوب فيه، من خلال حالة من التسامي الحر- المصحوب بالوعي- على الإرادة والمعرفة المرتبطة بها. وهذا التسامي لا ينبغي بلوغه فحسب بطريقة واعية، وإنما ينبغي أيضًا الإصرار عليه؛ ولذلك فإنه يكون مصحوبًا بتذكر متواصل للإرادة، ومع ذلك فإنه لا يكون تذكرًا للمشيئة الفردية الواحدة مثل: الخوف أو الرغبة، وإنما يكون تذكرًا للمشيئة الإنسانية في عمومها، طالما أن هذه المشيئة يتم التعبير عنها بشكل كلي من خلال موضوعيتها، أي من خلال الجسم البشري. أما إذا أمكن لفعل واقعي واحد من أفعال الإرادة أن يدخل في مجال الوعي من خلال بلاء أو خطر شخصي فعلي آت من الموضوع؛ فإن الإرادة الفردية- التي تكون عندئذ متأثرة بالفعل- تصبح لها السيادة على الفور. وعندئذ تصبح سكينة التأمل أمرًا مستحيلاً، ويُفتَقَد الشعور بالجليل؛ لأنه يكون شعورًا قد استسلم للقلق الذي يسيطر عليه جهد الفرد في إنقاذ نفسه، مستبعدًا التفكير في أي شيء آخر. إن القليل

من الأمثلة سوف يسهم إلى حد كبير في إيضاح هذه النظرية في جماليات الجليل، ويزيل أي شك حولها. وفي الوقت ذاته، فإن هذه الأمثلة سوف تبين الاختلاف في درجات الشعور بالجليل. ذلك أن الشعور بالجليل على وجه الإجمال يكون متماثلاً مع الشعور بالجميل، أي مع المعرفة الخالصة المتحررة من الإرادة، ومع المعرفة بالمُثُل– التي تظهر ها هنا بالضرورة– بمنأى عن أية علاقة تكون محكومة بمبدأ العلة الكافية. إن الشعور بالجليل يختلف عن الشعور بالجميل فقط من خلال علاقة الإضافة، أعني من خلال التسامي على العلاقة العدائية المعروفة للموضوع المتأمَّل بالنسبة لإرادتنا بوجه عام. وعلى هذا تنشأ هناك درجات عديدة من الجليل، بل تنشأ– في واقع الأمر– تحولات من الجميل إلى الجليل، بناءً على إذا ما كانت تلك الإضافة قوية، صاخبة، مُلِّحة ولصيقة، أم مجرد إضافة واهنة، آتية من بعيد، وموحية فحسب. وأنا أرى أنه من الأليق بالنسبة لهذه المناقشة أن أسوق في ابتداءً أمثلة على هذه التحولات، وبوجه عام على درجات الشعور بالجليل الأكثر ضعفًا، على الرغم من أن أولئك الذين لا تكون حساسيتهم الجمالية بوجه عام فائقة إلى حد كبير، ولا يكون خيالهم خصبًا، سوف يفهمون فقط الأمثلة التي سنقدمها فيما بعد على درجات هذا الشعور الأعلى والأكثر وضوحًا. ولذلك فإن هؤلاء ينبغي أن يحصروا أنفسهم في حدود هذه الدرجات، وأن يتجاهلوا الأمثلة على الدرجة الضعيفة للغاية من هذا الشعور سالف الذكر، وهي الدرجة التي سنتحدث عنها أولاً.

تمامًا مثلما أن الإنسان يكون في وقت واحد اندفاعًا متهورًا أعمى للإرادة (التي تعد الأعضاء التناسلية مركز استقطابها باعتبارها بؤرة تركيزها)، وذاتًا عارفة خالصة هادئة حرة خالدة (يعد الذهن مركز استقطابها)؛ كذلك فإنه مما يتناظر مع هذا التقابل أن الشمس هي في وقت واحد مصدر **الضوء** الذي هو بمثابة الشرط اللازم لأكمل أنواع المعرفة، ومن ثم لأكثر الأشياء بهجة، ومصدر **الحرارة** التي هي الشرط اللازم لكل حياة، وبعبارة أخرى لكل ظاهرة من ظواهر الإرادة في أعلى درجاتها. ولذلك فإن الحرارة تقوم من الإرادة مقام الضوء من المعرفة. ولهذا فإن الضوء هو أكبر قطعة من الماس في تاج الجمال، وله أكبر تأثير حاسم على المعرفة بكل

موضوع جميل. فحضوره يكون بوجه عام شرطًا لا غنى عنه، وتوزيعه الملائم يزيد من قدر الجمال في الموضوع الجمالي. ولكن في فن المعمار يكون الجميل في المقام الأول هو ما يزداد قدره بفضل الضوء، ومن خلاله تبدو حتى أكثر الأشياء تفاهة موضوعًا جميلاً. وعلى هذا، فإذا ما كنا في عمق فصل الشتاء حيث تتجمد الطبيعة وتصبح قاسية، ورأينا أشعة الشمس الغاربة تعكسها الكتل الحجرية بحيث تضيء دون أن تشع حرارة، ومن ثم تكون ملائمة فحسب لأنقى أنواع المعرفة وليس للإرادة– فإن تأمل التأثير الجمالي للضوء على هذه الكتل ينقلنا إذن إلى حالة المعرفة الخالصة، مثلما يفعل كل جمال. ولكن بما أننا هنا يكون لدينا تذكر على نحو خافت لافتقار هذه الأشعة للحرارة، وبعبارة أخرى لغياب مبدأ الحياة؛ فإن نوعًا معينًا من التعالي على اهتمام الإرادة يكون مطلوبًا هنا. إذ يوجد هنا تحد طفيف للبقاء في حالة المعرفة الخالصة، وللانصراف عن كل مشيئة؛ وهذا بالضبط هو يجعلنا ننتقل من حالة الشعور بالجميل إلى حالة الشعور بالجليل. وهذا أضعف أثر للشعور بالجليل في الجميل، والجمال ذاته يظهر هنا بدرجة طفيفة فحسب. والمثال التالي أقرب أن يكون مثالاً على هذا الأثر الضعيف.

لنتخيل أنفسنا وقد انتقلنا إلى منطقة موحشة تمامًا لا حدود لآفاقها، تمتد تحت سماء خالية تمامًا من أية سحب، ولا هواء هناك يحرك للأشجار والنباتات ساكنًا، ولا وجود لحيوانات ولا بشر، ولا ماء يجري؛ إنه الصمت المطبق. إن مثل هذه البيئة التي نجد أنفسنا فيها تبدو كما لو كانت دعوة إلى أخذ الأمر مأخذ الجد، إلى التأمل، مصحوبًا بشعور التحرر التام من المشيئة بكل رغباتها الملِّحة؛ ولكن هذا هو بعينه ما يضفي على ذلك المشهد من العزلة التامة والسكون المطبق مسحة من الجليل. فحيث إن ذلك المشهد لا يقدم أية موضوعات– مرغوبة أو غير مرغوبة– للإرادة المحتاجة دومًا إلى الصراع ونيل المراد؛ فإنه لا يبقى هناك سوى حالة التأمل الخالص، ومن لا يكون قادرًا على هذا التأمل يبقى متروكًا في حالة من الخزي لخواء إرادة فارغة، لعذاب وبؤس الملل. وعلى هذا، فإن ذلك يمدنا بمقياس لمستوى قيمتنا العقلية، وبوجه عام فإن درجة قدرتنا على تحمل العزلة– أو حبنا لها– تعد معيارًا جيدًا لذلك. ولذلك

فإن البيئة التي وصفناها للتو تقدم لنا مثالاً على الجليل في درجة ضعيفة من درجاته؛ لأنه في هذه البيئة تكون حالة المعرفة الخالصة بهدوئها وكل كفايتها ممتزجة– في نوع من التضاد– بالتفكر عندئذ في احتياج الإرادة وتعاستها، باعتبارها في حاجة لنشاط متواصل. وهذا النوع من الجليل هو الذي بفضله ذاع صيت مشهد البراري التي لا حدود لها في عمق شمال أمريكا.

ولنتخيل الآن أن هذا الإقليم وقد تجرد من النبات، ولم يظهر فيه سوى صخور جرداء؛ فإن الإرادة سوف يسيطر عليها الانزعاج على الفور، نظرًا للغياب التام لتلك الحياة العضوية التي تكون ضرورية لبقائنا. إن الصحراء تتخذ مظهرًا مخيفًا، ومزاجنا يصبح أكثر مأساوية. والتسامي إلى حالة المعرفة الخالصة في هذه الحالة يحدث من خلال قدر أكبر من الإصرار على التحرر من اهتمام الإرادة، ومن خلال تشبثنا بحالة المعرفة الخالصة، فإن الشعور بالجليل يظهر عندئذ بوضوح.

ولكن الموقف التالي قد يسبب هذا الشعور بالجليل بدرجة أعلى. إن الطبيعة التي تكون في حالة هياج وثورة عاصفة، وتبدو شبه مظلمة من خلال السحب الرعدية السوداء التي تهددنا، والجروف الناتئة الجرداء الشاسعة تحجب المشهد بفعل كتل من سيل مندفع يرغي ويزبد؛ إنها صحراء بالمعنى الأتم؛ وعواء الرياح يترامى بين الوهاد. وعندئذ يظهر لنا بوضوح علاقتنا وصراعنا مع الطبيعة العدائية بالنسبة لنا، وإرادتنا المنكسرة في هذا الصراع. ومع ذلك، فطالما أن التأثر الشخصي لم يسيطر علينا، واستغرقنا في التأمل الجمالي، فإن الذات العارفة الخالصة ترقب مشهد صراع الطبيعة، وترقب مشهد الإرادة المنكسرة، وتدرك في هدوء– دون أن تتزعزع أو تبالي بما يدور حولها– المُثُل الكائنة في تلك الموضوعات ذاتها التي تهدد وتزعج الإرادة. وفي هذا التقابل بين الحالين يوجد الشعور بالجليل.

ولكن الشعور بالجليل يصبح أكثر قوة عندما نجد أمام ناظرينا صراع قوى الطبيعة الهائجة على نطاق واسع، عندما نجد بين هذه البيئة المحيطة بنا شلال هادر يحول

دون إمكانية سماع أصواتنا. أو عندما نتعرض لنوَّة بحرية عاصفة، حيث ترتفع وتهبط الأمواج الجَبَلية العاتية، لترتطم بعنف بالجروف الغاطسة، ولتقذف رذاذها عاليًا في الهواء. فالرياح العاصفة تعوي، والبحر يزمجر، والضوء يومض من بين السحب السوداء، وقصف الرعد يطغى على ضجيج العاصفة والبحر. عندئذ فإن المُشاهِد الذي يكون رابط الجأش حينما يرى هذا المشهد، يشعر بالطبيعة المزدوجة لوعيه في أقصى درجات تميزها: فهو– من ناحية– يشعر أنه فرد، أي ظاهرة ضعيفة للإرادة يمكن أن تسحقها أخَّف لمسة من هذه القوى، لا حول لها في مواجهة هذه الطبيعة الجبارة، فهي متروكة للمصادفة، متوقفة عليها، وهي عدم متلاش إزاء تلك القوى الهائلة؛ وهو– من ناحية أخرى– يشعر أيضًا أنه ذات عارفة هادئة خالدة، تعد باعتبارها شرط كل موضوع بمثابة الدعامة التي يقوم عليها هذا العالم في مجمله، وصراع الطبيعة المخيف يوجد فقط بالنسبة له باعتباره صورة ذهنية أو تمثلاً، وهو ذاته في حالة التأمل الهادئ للمثل يكون متحررًا من كل مشيئة ومن كل حاجة. وهذا هو الشعور الممتلئ بالجليل. وهذا الشعور يحدثه هنا مشاهدة قوة تفوق الفرد بشكل لا نظير له، قوة تهدد بسحقه.

ويمكن أن ينشأ الشعور بالجليل بطريقة مختلفة تمامًا من خلال تخيلنا لمجرد كتلة ضخمة تمتد في المكان والزمان، يؤدي اتساعها الهائل إلى أن يشعر الفرد بالتضاؤل إلى حد العدم. وإذا أبقينا على مصطلحات كانط وتقسيمه الدقيق؛ فإننا يمكن أن نسمي النوع الأول بالجليل الحركي (dynamical sublime) das Dynamisch Erhabene، ونسمى النوع الثاني بالجليل الرياضي (mathematical sublime) das Mathematisch Erhabene، رغم أننا نختلف كليةً عن كانط في تفسيره للطبيعة الباطنية لهذا الشعور، ولا يمكن أن نشارك مطلقًا في هذا التفسير سواء في صلته بالتأملات الأخلاقية أو بالعناصر المستمدة من الفلسفة المدرسية.

إننا إذا استغرقنا في تأمل الاتساع اللانهائي للكون الممتد في المكان والزمان، وأمعنا النظر في آلاف السنيين التي مرت وفي تلك التي ستأتي؛ أو إذا ما جلبت

السماوات في الليل أمام ناظرينا عوالم لا تحصى، ومن ثم تفرض على وعينا الشعور بالاتساع الهائل للكون؛ عندئذ نشعر بأننا تضاءلنا إلى حد العدم، نشعر بأنفسنا– باعتبارنا أفرادًا، وأجسامًا حية، وظواهر عابرة للإرادة– كأننا قطرات في محيط، نتضاءل ونتلاشى إلى حد العدم. ولكن في مواجهة شبح عدميتنا، أي في مواجهة مثل هذه الاستحالة الكاذبة، ينشأ لدينا وعي مباشر بأن كل هذه العوالم إنما توجد فحسب كتمثل لنا، توجد كأحوال للذات العارفة الخالصة الخالدة. وهذا الحال الذي نجد أنفسنا عليه، والذي ينشأ بمجرد أن ننسى فرديتنا، هو الدعامة الضرورية التي تعد شرطًا لكل العوالم ولكل الحقب الزمانية. فاتساع العالم الذي– الذي كان من قبل يكدر صفو هدوئنا العقلي– نشعر الآن أنه يمتد داخلنا، وتبعيتنا له تَبطُل الآن بتبعيته لنا. غير أن هذا كله لا يصبح موضوعًا للتأمل على الفور، وإنما يتبدى كوعي نشعر فيه أننا بطريقة ما أو بأخرى (لا توضحها سوى الفلسفة) أننا متحدين بالعالم؛ ولذلك فإن اتساعه الهائل لا يُضيِّق علينا، وإنما يسمو بنا. إنه الوعي الذي نشعر معه بأن أشعار الأوبانيشاد في كتب الفيدا تعبر عنه على الدوام بأساليب مختلفة عديدة للغاية، وإن كان أبلغه هو القول الذي اقتبسناه من قبل، وهو: إنني كل هذا الخلق مجتمعًا، ولا يوجد هناك وجود آخر بالإضافة إليَّ (Oupnek' hat, Vol. !, p. 122).

إننا نتلقى الشعور بالجليل الرياضي على نحو مباشر من خلال مكان ما يعد حقًا صغيرًا إذا ما قورن بالكون، ولكنه– باعتباره موضوعًا لإدراكنا المباشر وبكليته– يؤثر فينا بفضل حجمه الهائل الممتد في المكان بكل أبعاده الثلاثة، ويكون كافيًا ليجعلنا نشعر بأن حجم جسمنا يتضاءل تقريبًا إلى ما لا نهاية. وهذا لا يمكن أن يحدث أبدًا بفعل مكان يكون خاليًا أمام الإدراك الحسي؛ ولذلك لا يمكن أن يحدث أبدًا من خلال مكان مفتوح، وإنما من خلال مكان يمكن إدراكه مباشرة بكل أبعاده من خلال التحدد؛ كأن يكون من خلال قبة شاهقة ضخمة مثل قبة كنيسة القديس بطرس في روما وكنيسة القديس بول في لندن. فالشعور بالجليل ينشأ هنا من خلال كوننا واعين بالعدمية المتلاشية لجسمنا إزاء كيان هائل يعد هو ذاته– من ناحية أخرى–

موضوعًا يكمن فحسب في تمثلنا، ونكون نحن بالنسبة له بمثابة الدعامة التي يقوم عليها. ولذلك فإن الشعور بالجليل ينشأ هنا– مثلما ينشأ في كل سياق آخر– من خلال التقابل بين الشعور بأنفسنا كأفراد بلا قيمة وتابعين، أي كظواهر للإرادة، والشعور بأنفسنا كذات عارفة خالصة. وحتى قبة السماوات المرصعة بالنجوم، إذا ما تأملناها دون تأمل انعكاسي للذات، سيكون لها فحسب نفس التأثير الذي تحدثه فينا القبة المشيدة من الحجر، وستؤثر فينا، لا من خلال ضخامتها الحقيقية، وإنما من خلال ضخامتها الظاهرة. وكثيرًا من موضوعات إدراكنا العياني تثير فينا الشعور بالجليل بفضل ضخامتها الممتدة في المكان وقدمها الهائل؛ ومن ثم امتدادها في الزمان؛ فنحن نشعر في حضورها بأننا تضاءلنا حتى أصبحنا لاشيء، ومع ذلك فإننا نطرب في الاستمتاع بمشاهدتها. ومن بين هذا النوع من الموضوعات على سبيل المثال: الجبال شاهقة الارتفاع، والأهرامات المصرية، والأطلال الضخمة الباقية من الآثار العظيمة.

والحقيقة أن تفسيرنا للجليل يمكن توسيعه ليشمل الجانب الأخلاقي، أعني ليشمل ما نصفه بالخُلُق الجليل. فمثل هذا الخُلُق ينشأ من أن الإرادة هنا لا تستثيرها الموضوعات التي من المقدر يقينًا أن تستثيرها، فهو ينشأ من أن المعرفة يكون لها السيادة. ومن ثم، فإن صاحب هذا الخُلُق الجليل سوف ينظر إلى الناس بطريقة موضوعية خالصة، وليس وفقًا لما يمكن أن يكون لديهم من علاقات بإرادته. فهو– على سبيل المثال– سوف يلاحظ خطاياهم، بل سيلاحظ حتى كراهيتهم وظلمهم له، دون أن يكون لهذا أثر في إثارة الكراهية من جانبه. وسوف يتأمل سعادتهم دون أن يشعر بالحسد، وسيتعرف على صفاتهم الخيِّرة دون أن يرغب في الارتباط بهم على نحو أكثر قربًا، وسيدرك جمال النساء دون أن يشتهيهن. فسعادته أو تعاسته الشخصية لن تؤثر فيه بقوة، فهو بالأحرى سوف يصدق عليه وصف هاملت لهوراشيو:

لأنك كنت دائمًا

في معاناتك لكل شيء، كمن لم يعان شيئًا؛
فلقد تلقيت مصائب الدهر وحظوظه بنفس الروح
(المشهد الثالث، الفصل الثاني)

لأن ذا الخلق الجليل عبر مسار حياته بما فيها من نوائب، سوف ينظر إلى نصيبه الفردي الخاص في الحياة باعتباره أقل من نصيب البشر عمومًا؛ وبالتالي سوف يهيأ نفسه لأن يحيا باعتباره شخصًا عارفًا، لا شخصًا يعاني نوائب الحياة.

– ٤٠ –

حيث إن الأضداد يلقي كل منها الضوء على الآخر؛ فربما نكون هنا في الموضع الملائم لنلاحظ أن الضد الحقيقي للجليل هو شيء ما لا يتم التعرف عليه بذاته من الوهلة الأولى، أعني **الفاتن das Reizende**. وأنا أعني بهذا ذلك الذي يثير الإرادة بأن يكفل لها إشباعًا وإرضاءً. والشعور بالجليل ينشأ من أن شيئًا ما غير مرغوب فيه بالتأكيد بالنسبة للإرادة، يصبح موضوعًا للتأمل الخالص. ومن ثم، فإن الإبقاء على هذا التأمل لا يكون إلا من خلال الانصراف المستمر عن الإرادة والتسامي على اهتماماتها، وهذا هو ما يؤسس جلال الطبع. وفي مقابل ذلك، فإن الفاتن يجذب المشاهد إليه بمنأى عن حالة التأمل التي يتطلبها كل إدراك للجميل؛ حيث إنه يثير إرادته حتمًا بما يقدمه لها من موضوعات ينجذب إليها على الفور. وبذلك فإن المشاهد لا يبقى ذاتًا عارفة خالصة، وإنما يصبح الذات المحتاجة إلى الإرادة والمعتمدة عليها. وكون أن كل شيء جميل ذي طبيعة مبهجة يُسمَّى عادةً بالفاتن، إنما هو أمر يرجع إلى مفهوم فضفاض للغاية، ينشأ عن افتقار إلى القدرة على التمييز؛ ومن ثم أجد لزامًا عليَّ أن أنحيه جانبًا، بل أعارضه، ولكن بالمعنى

الذي سبق أن بيَّنته وشرحته. ولقد وجدت في مجال الفن نوعين فقط من الفاتن، وكلاهما غير جديرين بهذا الاسم: نوع متدني منه يوجد في فن تصوير الطبيعة الصامتة لدى الهولنديين، عندما يخطئون بتصوير موضوعات مما يؤكل. فالمظهر الذي تتبدى علية الصورة المرسومة لتلك الموضوعات يثير حتمًا شهية الإرادة، وهذا مجرد مثير للإرادة يؤدي إلى توقف أي تأمل جمالي للموضوع. غير أن الفاكهة تكون موضوعًا مقبولاً للتصوير؛ لأنها تعرض ذاتها بوصفها مرحلة لاحقة من تطور الزهرة، وبوصفها نتاجًا جميلاً للطبيعة من خلال الشكل واللون، دون أن نجد أنفسنا مضطرين للتفكير فيها بوصفها شيئًا يؤكل. ولكننا لسوء الحظ غالبًا ما نجد تصويرًا هناك بروح طبيعية خادعة لصحون من الطعام معدة وجاهزة للأكل: محار، وسمك الرنجة، وسرطان البحر، والخبز والزبد، والبيرة، والنبيذ، وإلى ما ذلك من الموضوعات التي تعد جميعها مرفوضة. وفي فن التصوير التاريخي وفي فن النحت، نجد أن الفاتن يكمن في الشخوص العارية، وفي الوضع الجسماني لها، وفي العباءة التي ترتدي بحيث تُظهِر أكثر مما تُخفي، وفي مجمل التناول الذي يكون مدبرًا بحساب بحيث يثير الشعور الشهواني لدى المشاهد. عندئذ ينمحي على الفور التأمل الجمالي الخالص، وتبطُل غاية الفن. والخطأ هنا يكمن تمامًا فيما أخذناه للتو على فن التصوير الهولندي. وفيما يتعلق بحالة الجمال التام والعري الكامل للشكل، فإن القدماء في الأغلب الأعم كانوا متحررين من هذا الخطأ؛ حيث إن الفنان نفسه قد أبدعها بروح موضوعية خالصة ممتلئة بالجمال المثالي، وليس بالروح الذاتية، المرتكزة على الحسية. ولذلك فإن الفاتن ينبغي أن يُستبعد من مجال الفن أينما كان.

وهناك أيضًا نوع من الفاتن الذي يتحقق على نحو سلبي، وهو يكون مرفوضًا على نحو يفوق رفضنا للفاتن الذي يتحقق على نحو إيجابي والذي تناولناه للتو، ألا وهو المثير للاشمئزاز أو الكريه. وهو يشبه تمامًا الفاتن بمعناه الدقيق، من حيث إنه يثير إرادة المشاهد؛ ومن ثم يكدر صفو التأمل الجمالي الخالص. ولكن ما يثيره هو الشعور القوي بعدم الرغبة من جانب الإرادة، الشعور بالنفور؛ فهو يثير الإرادة بأن يقدم لها موضوعات كريهة. ولذلك فقد كان يُنظَر إليه دائمًا باعتباره غير مسموح به

في مجال الفن؛ في حين أن القبيح يكون مقبولاً حينما يكون في موضعه اللائق، وطالما لم يكن مثيرًا للاشمئزاز، على نحو ما سنرى فيما بعد.

-٤١-

إن مسار ملاحظاتنا السالفة يلزمنا هنا أن نتناول مسألة الجليل؛ حيث إن معالجتنا للجميل لم تكتمل وتوقفت عند نصفها، أي أنها كانت من جانب واحد فحسب، وهو الجانب الذاتي. ذلك أن تحولاً خاصًا في هذا الجانب الذاتي، هو وحده ما يميز الجليل عن الجميل. فالاختلاف بين الجميل والجليل يعتمد على ما إذا كانت حالة المعرفة الخالصة المتحررة من الإرادة- التي يفترضها أي تأمل جمالي ويتطلبها- هي حالة تظهر بذاتها دون معارضة، من خلال تواري الإرادة من الوعي، حيث إن الموضع عندئذ يدعونا ويجذبنا إليه؛ أو كانت حالة المعرفة هذه يتم بلوغها فقط من خلال تسامٍ واعٍ حرٍ على الإرادة التي يكون موضوع التأمل ذاته غير ملائم لها، وذا علاقة عدائية بالنسبة لها، وهي علاقة سوف تستبعد التأمل، إذا ما أسلمنا أنفسنا لها. وهذا هو الفرق بين الجميل والجليل. فهما من حيث الموضوع لا يختلفان اختلافًا جوهريًا؛ لأنه في كل حالة من حالات التأمل الجمالي لا يكون موضوع التأمل هو الشيء الفردي، وإنما المثال الكامن فيه الذي يحاول جاهدًا أن يتجلى، أعني التحقق الموضوعي الكافي للإرادة في درجة محددة من درجات تجليها. والنظير المتلازم معه- الذي يكون مثله مستقلاً عن مبدأ العلة الكافية- إنما هو الذات العارفة الخالصة؛ تمامًا مثلما أن النظير المتلازم مع الشيء الفردي إنما هو الذات العارفة الفردية، وكلاهما يقع في نطاق مبدأ العلة الكافية.

عندما نصف موضوعًا ما بأنه **جميل schön (beautiful)** ، فإننا بذلك نؤكد أنه يكون موضوعًا لتأملنا الجمالي، وهذا يضمر معنيين مزدوجين: فمن ناحية، يمكن القول إن رؤية الشيء تجعلنا **موضوعيين**، أي أننا في تأملنا له لا نعد واعين بأنفسنا بوصفنا أفرادًا، وإنما بوصفنا ذواتًا عارفة متحررة من الإرادة. ومن ناحية أخرى، فإننا لا نتعرف في الموضوع على الشيء الفردي، وإنما على مثال، وهذا يمكن أن يحدث فقط طالما أن تأملنا للموضوع لا يخضع لمبدأ العلة الكافية؛ ومن ثم لا يتتبع علاقة الموضوع بشيء ما خارجه (وهو دائمًا ما يكون في النهاية مرتبطًا بعلاقات بإرادتنا)، وإنما هو تأمل يقوم على الموضوع ذاته. إذ أن المثال والذات العارفة الخالصة يظهران في الوعي في وقت واحد باعتبارهما نظيرين متلازمين بالضرورة، وعندئذ يتلاشى على الفور كل تمييز للزمان، من حيث إن كليهما يكونان مستقلين تمامًا عن مبدأ العلة الكافية في كل صوره؛ فكلاهما يقع خارج نطاق العلاقات التي يضعها هذا المبدأ، ويمكن مقارنتهما بقوس قزح والشمس؛ حيث إنهما لا شأن لهما بالحركة المتواصلة والتتابع لقطرات المطر المتساقطة. ولذلك فإنني– على سبيل المثال– إذا تأملت جماليًا شجرة ما، أعني من خلال رؤية جمالية؛ وبذلك النحو فإن ما أدركه ليس هو الشجرة وإنما مثالها، عندئذ يستوى الأمر على الفور إذا ما كان الذي أتأمله هو هذه الشجرة أو واحدة من سلالتها القديمة التي كانت مزدهرة منذ ألف سنة خلت، وإذا ما كان المتأمل هو هذا الفرد أو أي فرد آخر يحيا في أي مكان وأي زمان آخر؛ فالشيء الجزئي والفرد العارف يتلاشيان بتلاشي مبدأ العلة الكافية، ولا يبقى عندئذ شيء سوى المثال والذات العارفة الخالصة اللذين يشكلان معًا الموضوعية الكافية للإرادة في تلك الدرجة من درجات تحققها. والمثال عندئذ يكون متحررًا ليس فحسب من الزمان، وإنما أيضًا من المكان؛ لأن المثال ليس في حقيقة الأمر هو الشكل المكاني الممتد أمامي، وإنما هو تعبيره، أي دلالته الخالصة، وجوده الباطني العميق، الذي يكشف عن ذاته ويروق لي، وهو يمكن أن يكون هو نفسه تمامًا، على الرغم من وجود اختلاف كبير في العلاقات المكانية لصورته.

وحيث إن كل موجود– من ناحية– يمكن ملاحظته بطريقة موضوعية خالصة بمنأى عن كل العلاقات، وحيث إن الإرادة – من ناحية أخرى– تظهر في كل شيء في درجة معينة من درجات تحققها الموضوعي؛ ومن ثم فإن هذا الشيء يكون بمثابة التعبير عن مثال ما، فإن كل شيء يكون عندئذ **جميلاً** أيضًا. فحتى أكثر الأشياء تفاهةً تقبل التأمل الموضوعي الخالص والمتحرر من الإرادة؛ وبذلك تبرهن على أنها جميلة، وهو الأمر الذي بيناه فيما سبق عند رجوعنا للوحات الهولندية في فن الطبيعة الصامتة في الفصل الثامن والثلاثين. ولكن شيئًا ما يكون أجمل من شيء آخر لأنه يسهل هذا التأمل الموضوعي الخالص، ويسعى لملاقاته، بل إنه قد يفرضه، إن جاز التعبير، وعندئذ فإننا نصفه بأنه جميل جدًا. وهذا الأمر يرجع في بعض منه إلى أن الموضوع، كشيء فردي، يعبر هنا بشكل خالص عن مثال نوعه من خلال العلاقات بين أجزائه التي تكون متميزة تمامًا، ومحددة بوضوح، وذات مغزى شامل. كذلك فإنه يكشف بشكل تام عن ذلك المثال من خلال كمال كل التعبيرات الممكنة عن نوعه، والتي تكون متحققة فيه؛ وبذلك فإنه يتيح الانتقال من الشيء الفردي إلى المثال؛ وبذلك أيضًا تصبح حالة التأمل الخالص ميسورة بالنسبة للمُشاهِد. وأحيانًا ما ترجع تلك الخاصية المميزة للجمال في موضوع ما، إلى أن المثال ذاته، الذي يغرينا على نحو ما يتبدى من خلال الموضوع ذاته، يكون بمثابة درجة عليا من درجات التحقق الموضوعي للإرادة؛ ومن ثم يكون معبرًا وموحيًا للغاية. وهذا هو السبب في أن الإنسان يكون أكثر جمالاً من سائر الموضوعات الأخرى، وأن الكشف عن طبيعته الباطنية هو الهدف الأسمى للفن. فالشكل الإنساني والتعبير الإنساني هما أهم موضوع للفنون التشكيلية، تمامًا مثلما أن الفعل الإنساني هو الموضوع الأهم بالنسبة للشعر. ومع ذلك، فإن لكل شيء جماله المميز الخاص به، وهذا لا يصدق فحسب على كل شيء عضوي يتجلى في وحدة فرديته، وإنما يصدق أيضًا على كل شيء غير عضوي وبلا شكل، بل حتى على كل أداة مصنوعة. لأن كل هذه الموضوعات تكشف عن المثل التي من خلالها تجسد الإرادة ذاتها موضوعيًا في أدنى درجات تجسدها؛ ومن ثم فإن هذه الموضوعات تبدو كما لو كانت ترددًا لنغمات الباص

bass notes* (Baßtöne) في الطبيعة. فالثقل، والصلابة، والسيولة، والضوء، وما إليها، هي المثل التي تعبر عن ذاتها في الحجارة، والمباني، وكتل المياه. وفنا تنسيق الحدائق والمعمار لا يمكنهما أن يفعلا شيئًا أكثر من مساعدة تلك المثل على أن تكشف عن خواصها في وضوح وكمال وتنوع. فهما يقدمان لها الفرصة كي تعبر عن ذاتها بوضوح؛ وبذلك فإنها تحث على التأمل الجمالي وتسهله. وفي مقابل ذلك، فإن هذا يتحقق بدرجة طفيفة– أو لا يتحقق على الإطلاق– عندما تكون المباني والمواقع رديئة، قد أهملتها الطبيعة أو أفسدها الفن. ومع ذلك، فإن مُثُل الطبيعة الأساسية الكلية هذه، لا تختفي تمامًا من تلك المباني والمواقع. فهي هنا أيضًا تخاطب المشاهد الذي يتطلع إليها؛ فحتى المباني الرديئة وما شابهها، تبقى قادرة على أن تكون موضوعًا للتأمل الجمالي؛ والمُثل التي تعبر عن أعم خواص وسائطها المادية، يمكن أيضًا التعرف عليها في تلك المباني. غير أن الشكل المصطنع الذي يُعطَى لتلك المُثُل يكون وسيلة، لا لتسهيل، وإنما لإعاقة عملية التأمل الجمالي. كذلك فإن الأشياء المصنوعة تساعد في التعبير عن المثل، رغم أن مثال الأشياء المصنوعة هنا ليس هو ما يخاطبنا من خلالها، وإنما ما يخاطبنا هو مثال المادة الذي مُنِح هذا الشكل المصطنع. وبلغة الفلاسفة المدرسيين، فإن هذا يمكن التعبير عنه على نحو ملائم تمامًا بكلمتين: ففي الشيء المصنوع يتم التعبير عن المثال الخاص **بصورته الجوهرية forma substantialis** لا **صورته العارضة forma accidentalis** ، وهذه الصورة الأخيرة لا تؤدي إلى أي مثال، وإنما إلى تصور بشري منه جاء المثال. وفضلاً عن ذلك، فإن الفلاسفة المدرسيين في واقع الأمر كانوا يفهمون من تعبير **الصورة الجوهرية** ما أسميه أنا بدرجة التجسد الموضوعي للإرادة في شيء ما. وسوف نعود مرة أخرى إلى المثال الخاص بالمادة حينما نتناول فن المعمار. وبالتالي؛ فإننا بناءً على وجهة نظرنا لا يمكننا أن نتفق مع أفلاطون حينما يؤكد في جلاء (***Republic***, X [596 ff.] pp. 284-285, and ***Parmenides***

*** هي النغمات الأدنى في السلم الموسيقي، ولا تعني كلمة "أدنى" هنا أي تقليل من مكانة هذه النغمات وأهميتها، وإنما تعني أنها النغمات العميقة الخفيضة في ترتيب درجات السلم الموسيقي. (المترجم)**

([130 ff.], p. 79,*ed*..Bip.[*] أن المنضدة والكرسي يعبران عن مثالي المنضدة والكرسي، ولكننا نقول إن المنضدة والكرسي يعبران أصلاً عن المثال المعبَّر عنه أصلاً في مادتيهما بذاتيهما. غير أنه وفقًا لأرسطو (***Metaphysics***, xi.chap. 3)، فإن أفلاطون نفسه ما كان ليسمح سوى بمُثُل خاصة بالموجودات والكائنات الطبيعية[**] فقد كانت تعاليم أفلاطون تقضي بأن هناك كثرة من المُثل بقدر ما هنالك من أشياء طبيعية، وفي الفصل الخامس يُقَال لنا أنه وفقًا للأفلاطونيين (Platonists) Platonikern ليس هناك مُثُل للمنزل والخاتم. وعلى أية حال، فإن تلاميذ أفلاطون المبكرين كما يخبرنا ألكينوس Alcinous (***Introductio in Platonicam philosophiam,*** chap. 9) قد أنكروا أن هناك مُثُلاً للأشياء المصنوعة. وهكذا فإنه يقول: "ولكنهم يعرِّفون **المثال** باعتباره النموذج الأصلي الخالد للأشياء الطبيعية. لأن كثيرًا من أتباع أفلاطون لا يقرون بأن هناك مُثُلاً لمنتجات الفن، كالقيثارة على سبيل المثال، أو مُثُلاً للأشياء المضادة للطبيعة كالحمى والكوليرا، بل لا يقرون حتى بأن هناك مُثُلاً للأفراد من قبيل: سقراط وأفلاطون، أو حتى للأشياء التافهة من قبيل: قطعة العملة الضئيلة، أو للعلاقات من قبيل: أكبر أو أطول؛ ذلك أن المُثُل هي أفكار الله الخالدة التي تعد كاملة في حد ذاتها."[*] وربما ننتهز هذه الفرصة لنذكر هنا نقطة أخرى تختلف فيها نظريتنا في المُثُل إلى حد كبير عن نظرية أفلاطون. فهو يذكر في تعاليمه (***Republic,*** X [601],p.288) أن الموضوع الذي يهدف الفن إلى التعبير عنه– وهو النموذج في التصوير والشعر–

---

[*] توثيق هذا المصدر– مثل كثير من المصادر والمراجع الأخرى– ينطوي على ضبط أو تفصيل النحو الذي ورد عليه عند شوبنهاور، وهذا التفصيل من وضع E. F. Payne في ترجمته الإنجليزية للنص (المترجم)

[**] إذ أن تعاليم أفلاطون– كما يذكر E. F. Payne– تبين لنا أن هناك كثرة من المُثُل، بقدر ما هنالك من أشياء طبيعية. (المترجم)

[*] وردت هذه الفقرة الطويلة في نص شوبنهاور باليونانية واللاتينية، وقد استعنا في ترجمتها للعربية بالترجمة الإنجليزية لها، كما أوردها E. F. Payne في ترجمته. وهذا أمر سيتكرر حدوثه عبر ترجمتنا، دون حاجة إلى تنويه خاص. غير أننا في حالة العبارات أو الفقرات القصيرة، سوف نكتفي دائمًا بذكر النص اللاتيني مصحوبًا بالترجمة العربية له.(المترجم)

ليس هو المثال، وإنما الشيء الفردي. ومجمل مناقشتنا حتى الآن تؤكد على عكس ذلك بالضبط، ورأي أفلاطون على الأرجح الذي يقودنا إلى الضلال ؛ حيث إنه يعد واحدًا من أكبر الأخطاء وأشهرها لدى هذا الرجل العظيم، وأنا أعني هنا ازدراءه للفن ومعارضته له، وخاصةً الشعر. وحكمه الخاطئ في هذا الصدد يرتبط مباشرة بالفقرة سابقة الذكر.

– ٤٢ –

أعود إلى مناقشة الإحساس الجمالي. إن معرفة الجميل تفترض دائمًا على نحو متزامن ولا يقبل الانفصال: ذاتًا عارفة خالصة، ومثالاً هو موضوع المعرفة. ومع ذلك، فإن مصدر المتعة الجمالية سوف يكمن أحيانًا في إدراك المثال كموضوع للمعرفة، وفي أحيان أخرى سوف يكمن في غبطة النفس وسكينتها التي تميز المعرفة الخالصة المتحررة من كل مشيئة؛ ومن ثم من كل فردية وما ينتج عنها من ألم. والحقيقة أن سيادة أحد هذين العنصرين المكونين للمتعة الجمالية على العنصر الآخر، هو أمر سيتوقف على إذا ما كان المثال المدرَك حدسيًا يمثل درجة أعلى أم أدنى من درجات التحقق الموضوعي للإرادة. وهكذا فإنه في حالة التأمل الجمالي (في الحياة الواقعية أو من خلال الوسيط الفني) لجمال الطبيعة في مملكتي الطبيعة

اللاعضوية والنباتية وفي الأعمال المعمارية– نجد أن متعة المعرفة الخالصة المتحررة من الإرادة هي التي تسود؛ لأن المُثُل المدرَكة هنا هي مجرد درجات دنيا من التحقق الموضوعي للإرادة؛ ولذلك فإنها لا تعد ظواهر ذات دلالة عميقة أو مضمون موحٍ. وفي مقابل ذلك، فإنه عندما تكون الحيوانات والموجودات البشرية هي موضوع التأمل أو التمثل الجمالي، سوف تكمن المتعة عندئذ في الإدراك الموضوعي لتلك المُثُل الخاصة بها التي تعد أكثر تجليات الإرادة وضوحًا. لأن هذه المُثُل تكشف عن التنوع الأكبر في الأشكال، وعن دلالة للظواهر ثرية وعميقة؛ فهي تكشف لنا على أتم نحو ماهية الإرادة، سواء في عنفها أو شقائها أو إشباعها أو انكسارها (وهذا الحال الأخير يحدث في المواقف التراچيدية)، وحتى في تغيرها أو استسلامها طواعيةً، وهو الموضوع الأساسي المميز لفن التصوير المسيحي. أما فنا التصوير التاريخي والدراما، فيتخذان موضوعًا لهما مثالَ الإرادة المستضيء بالمعرفة التامة. وسوف نتفحص الآن الفنون واحدًا تلو الآخر؛ وبذلك فإن نظرية الجميل التي قدمناها سوف تتبدى في أكمل وأوضح صورة.

–٤٣–

إن المادة في ذاتها لا يمكن أن تكون تعبيرًا عن مثال. لأن المادة– كما بينا في الكتاب الأول– هي العلية بكل ما في الكلمة من معنى، فوجودها هو فحسب تأثيرها. ولكن العلية هي صورة من صور مبدأ العلة الكافية؛ في حين أن معرفة المثال– في مقابل ذلك– تستبعد أساسًا مضمون هذا المبدأ. وفي الكتاب الثاني رأينا أيضًا المادة باعتبارها جوهر كل الظواهر الفردية للمُثُل؛ ومن ثم باعتبارها حلقة الوصل بين المثال والظاهرة أو الشيء الفردي. ولذلك، أي لهذين السببين معًا؛ لا يمكن بذاتها أن تعبر عن أي مثال. وهذا ما يمكن تأكيده **بعديًا** على أساس أن المادة بذاتها لا يمكن على الإطلاق أن تكون موضوعًا لأي تمثل مستمد من الإدراك الحسي، وإنما يمكن

فقط أن تكون موضوعًا لتصور مجرد. ففي تمثل الإدراك الحسي نجد أن ما يتبدى لنا إنما هو فحسب الصور والخصائص التي تقوم على دعامة من المادة، والتي تتجلى فيها المُثُل. وهذا يتوافق أيضًا مع كون أن العلية (التي هي مجمل ماهية المادة) لا يمكن أن تتجلى بذاتها في الإدراك الحسي، بل يمكن فقط أن تتجلى من خلال ارتباط سببي محدد. وفي مقابل ذلك، فإن كل **ظاهرة** ممثلة لمثال، بما أنها من حيث هي ظاهرة تندرج في صورة مبدأ العلة الكافية أو **مبدأ الفردية**؛ فإنها يجب أن تعبر عن ذاتها في المادة باعتبارها خاصية مستمدة من ذلك المصدر. ولذلك؛ فإن المادة بهذا الاعتبار– كما قلنا– هي الحلقة الرابطة بين المثال **ومبدأ الفردية** الذي هو صورة المعرفة الفردية أو مبدأ العلة الكافية. ولهذا فإن أفلاطون كان محقًا تمامًا؛ لأنه قد بين لنا أنه إذا كان المثال وظاهرته– أعني الشيء الفردي– ينطويان معًا على مجمل أشياء العالم، فإنه قد قدم لنا المادة باعتبارها مجرد شيء ثالث مختلف عن هذين الشيئين السابقين(***Timaeus*** [48-9]،p.345). إن الفرد باعتباره ظاهرة للمثال؛ إنما يكون دائمًا مادةً. كذلك كل خاصية للمادة تكون دائمًا ظاهرة لمثال ما؛ وبذلك فإنها تكون أيضًا قابلة للتأمل الجمالي، أعني قابلة لمعرفة المثال الذي يعبر عن ذاته فيها. وهذا يسري حتى على خواص المادة الأكثر عمومية، التي بدونها لا يمكن للمادة أن توجد على الإطلاق، وهي الخواص التي تعد المُثُل المعبرة عنها بمثابة أضعف تحقق موضوعي للإرادة. وهذه الخواص من قبيل: الثقل، والتماسك، والصلابة، والسيولة، والاستجابة الحسية للضوء، إلخ.

وإذا ما نظرنا الآن **لفن المعمار (architecture) Baukunst** باعتباره فحسب فنًا من الفنون الجميلة، وبمنأى عن إعداده لأجل الأغراض النافعة التي يتم توظيفها في خدمة الإرادة لا المعرفة الخالصة، ومن ثم لا يصبح عندئذ فنًا بالمعنى الذي نفهم به الفن– أقول إننا عندما ننظر إلى المعمار بوصفه فنًا من الفنون الجميلة؛ فإننا لن نجد له من غاية سوى أنه يبرز للإدراك الحسي في قدر أكبر من الوضوح بعضًا من تلك المُثُل التي تمثل أدنى درجات التحقق الموضوعي للإرادة. وهذه المُثُل هي الثقل، والتماسك، والصلابة، والتحجر، وهي تلك الخواص العامة للحجر، تلك الصور

المرئية للإرادة في أكثر مظاهرها أوليةً وبساطةً وغفلاً، وهي بمثابة نغمات الباص الأساسية في الطبيعة، ومع هذه الخواص تأتي خاصية الضوء التي تعد من نواحٍ عديدة بمثابة المقابل لهذه الخواص. وحتى في هذه المرحلة الدنيا من درجات التحقق الموضوعي للإرادة، فإننا نرى الإرادة في طبيعتها الباطنية تكشف عن ذاتها في حال من التنازع الذاتي؛ لأن الصراع بين الثقل والصلابة– على وجه الدقة– هو المادة الجمالية الوحيدة لفن المعمار؛ فقضية فن المعمار هي أن يُظهِر هذا الصراع بوضوح تام على أنحاء شتى. وهو يحل تلك القضية بالحيلولة دون وصول هاتين القوتين اللتين لا تبليان إلى حالة من الإشباع عبر أقصر الطرق؛ وبذلك فإنه يعمل على إطالة هذا الصراع، بحيث تصبح الجهود التي لا تكل لهاتين القوتين مرئية في كثرة من الأساليب المتباينة. إن كتلة المبنى في مجملها، لو تُرِكت لميلها الأصلي، سوف تبدو ككتلة صماء أو كتلة مربوطة بالأرض بإحكام قدر الإمكان، وهي الكتلة التي تتبدى فيها الإرادة في صورة الثقل الذي يضغط باستمرار، في حين أن الصلابة– التي هي أيضًا تحقق موضوعي للإرادة– تقاوم هذا الضغط. ولكن هذا الميل ذاته، ذلك الجهد الذي يمارسه الثقل، يحول فن المعمار بينه وبين تحقيق إشباعه المباشر في يسر وسهولة، فهو يسمح فقط بالوصول إلى هذا الإشباع عبر طرق ملتوية. فعوارض السقف والكمرات– على سبيل المثال– يمكن أن تضغط على الأرض فقط من خلال العمود، والقوس يجب أن يسند ذاته، وهو يمكن فقط أن يشبع ميله إلى الأرض من خلال الزوايا العمودية التي يرتكز عليها، وهكذا. ولكن من خلال هذه التباعدات الاضطرارية، ومن خلال هذه المعوقات، فإن تلك القوى المتأصلة في الكتلة الخام من الحجر تعبر عن ذاتها في أوضح صورة وعلى أنحاء شتى، وإن الغاية الجمالية الخالصة لفن المعمار لا تهدف إلى ما هو أبعد من ذلك. ولذلك فإن جمال مبنى ما إنما يُلتمس بالتأكيد في الموائمة البديهية والواضحة لكل جزء بالنسبة لاستقرار الكُل، وليس بالنسبة لغرض خارجي تعسفي من أغراض الإنسان (فالعمل بهذا الاعتبار يكون منتميًا إلى مجال النظرة العملية للمعمار). فالوضع والحجم والشكل الخاص بكل جزء أمر يجب أن تكون له علاقة ضرورية للغاية بالنسبة

لاستقرار المبنى ككل، إلى الحد الذي يبدو لنا فيه أن هذا الكل سينهار حتمًا لو أمكننا أن نزيل جزءًا منه. فلأن كل جزء يحمل من الأجزاء بقدر ما يستطيع، ولأن كل جزء يسند غيره من الأجزاء حين يتطلب الأمر ذلك، فيقوم كدعامة بالقدر الضروري المطلوب منه؛ فإن هذا التقابل، ذلك الصراع بين الصلابة والثقل، الذي يشكل حياة الحجر وتجليات إرادته، يكشف عن ذاته في أكمل صوره المرئية. فهذه الدرجات الدنيا من درجات التحقق الموضوعي للإرادة تكشف عن ذاتها بوضوح. وعلى النحو نفسه تمامًا، فإن شكل كل جزء لا يجب أن يتحدد بطريقة تعسفية، وإنما بحسب غايته وعلاقته بالكل. فالعمود الذي هو أبسط شكل للدعامة، إنما يتحدد شكله تبعًا للغاية منه والقصد من ورائه فحسب. ولذلك فإن العمود الحلزوني (twisted die gewrundene Säule column) عديم الذوق، والعمود المربَّع the four der viereckige Pfeiler (cornered) pillar في واقع الأمر أقل بساطة من العمود المستدير die runde Säule (round column)، رغم أن صنعه أيسر من صنع العمود المستدير. كذلك فإن أشكال الإفريز والكمر والقوس والعَقد والقبة، إنما تتحدد وفقًا لغاياتها المباشرة، وتفسر ذاتها من خلالها. أما الزخارف التي تزين تيجان الأعمدة، وما إلى ذلك، فهي تنتمي إلى فن النحت وليس إلى فن المعمار، وتكون هنا مقبولة على مضض باعتبارها حلية زخرفية إضافية يمكن الاستغناء عنها. وبناءً على ما قلناه، فإنه من الضروري تمامًا لفهم العمل المعماري والاستمتاع الجمالي به، أن تكون لدينا معرفة مباشرة من خلال الإدراك العياني بطبيعة مادته، من حيث ثقلها وصلابتها وتماسكها. فلا شك أن متعتنا بهذا العمل سوف تتضاءل فجأة إلى حد كبير لو اكتشفنا أن المادة التي استُخدِمت في بنائه كانت من الحجر الخفاف؛ لأنه عندئذ سوف يصدمنا باعتباره مبنى مزيفًا. وهذا التأثير سوف يحدث فينا على النحو نفسه تقريبًا، لو أننا أُخبِرنا أن هذا المبنى قد شُيِّدَ من الخشب في الوقت الذي افترضنا أنه قد شُيِّد من الحجر؛ لأن هذا سيبدِّل العلاقة بين الصلابة والثقل ويغير من طبيعتها؛ ومن ثم سيغير من دلالتها وضرورتها؛ لأن تلك القوى الطبيعية تتجلى بدرجة أضعف كثيرًا في المبنى الخشبي. ولذلك فإنه ليس هناك إنجاز معماري، من

حيث هو فن من الفنون الجميلة، يمكن أن يشيَّد حقًا من الكتل الخشبية، على الرغم من أنه يمكن أن يتخذ أشكالاً عديدة بسهولة، وهذا الأمر يمكن تفسيره ببساطة من خلال نظريتنا وحدها. فلو أننا قد أُخبِرنا صراحةً بأن المبنى– الذي استمتعنا برؤيته للتو– قد شُيِّد من أنواع مختلفة من المادة ذات أوزان وكثافة مختلفة تمامًا، وإن كان هذا الاختلاف لا تميزه العين؛ فإن المبنى برمته سيصبح عندئذ غير قادر على أن يمنحنا متعة، مثله في ذلك مثل قصيدة كُتِبَت بلغة مجهولة. وكل هذا يبرهن على أن فن المعمار لا يؤثر فينا بطريقة رياضية فحسب، وإنما أيضًا بطريقة ديناميكية، وأن الذي يخاطبنا من خلال فن المعمار ليس مجرد الشكل والسيمترية [أو تماثل أجزاء البنيان]* ، ولكن بالأحرى تلك القوى الأساسية، تلك المُثُل الأولية، تلك الدرجات الدنيا من التحقق الموضوعي للإرادة. إن تناسق المبنى، وتكوين أجزائه على أساس من موائمة كل عضو بالنسبة لاستقرار الكل، إنما يفيد جزئيًا في معاينة وإدراك الكل. وأخيرًا، فإن الأشكال المتناسقة تُزِيد من قدر الجمال إلى حد ما؛ لأنها تكشف عن الامتثال لنظام المكان في ذاته. ولكن هذا كله ليس له سوى قيمة وضرورة ثانوية،

*** ما بين هذين القوسين [ ] هو إضافة شارحة من جانبنا. وجدير بالذكر هنا أن السيمترية أو تماثل أجزاء البنيان المعماري symmetry هي سمة قد ميزت المعمار الكلاسيكي، ومع ذلك فإن شوبنهاور لا يعتد بها كثيرًا؛ لأن جماليات فن المعمار عنده– كما رأينا– تكمن في التعبير عن ذلك الصراع الكوني الذي يعبر عن نفسه بطريقة غامضة في قوى الثقل والصلابة التي يتم التلاعب بها من خلال الحجر، بحيث يعبر الحجر مرة عن ثقله من خلال الكتلة الضاغطة من أعلى، ومرةً أخرى من خلال الأعمدة أو الكتلة التي تقاوم هذا الضغط من أسفل. ولهذا شبَّه ڤنكلمان الأعمدة في العمل المعماري بأنها تبدو كما لو كانت رجالاً أبطالاً تحمل أثقالاً! ومن هنا أيضًا يمكن أن نفهم تأكيد شوبنهاور على أن فن المعمار لا يؤثر فينا بطريقة رياضية فحسب، سواء كان ذلك من خلال نسب التماثل بين أجزاء البنيان، أو من خلال الحسابات الرياضية (التي يكتفي بها دارسو الإنشاءات) لقياس الجهود والأحمال الواقعة على الحوامل والدعامات: فوفقًا للتطور الحديث في مواد الإنشاءات نستطيع أن ننشيء دعامة خرسانية قادرة على حمل ما تحمله، ولكننا لا نستطيع أن نرى في هذا أي تعبير جمالي؛ لأن هذا التعبير الجمالي ينبغي أن يتجلى من خلال الصراع المتوازن بين الحمل والدعامة أو العمود الذي يحمل بقدر ما يستطيع، أي ينبغي أن يتجلى من خلال إحساس بالتوازن الديناميي أو الحركي، وليس مجرد الالتزام بتماثل النسب الرياضية! (المترجم)**

وهو ليس شيئًا أساسيًا على الإطلاق؛ لأن السيمترية ليست مطلوبة حتمًا، طالما أن الأطلال ما زالت تبدو جميلة في عيوننا.

والأبنية المعمارية لها علاقة خاصة تمامًا بالضوء، فجمالها يتضاعف في ضوء الشمس مع خلفية من سماءٍ زرقاء لونها، ويكون لها تأثير مختلف في ضوء القمر. ولذلك فإنه عندما يتم تشييد صرح معماري كفن من الفنون الجميلة، يوضع في الاعتبار دائمًا تأثيرات الضوء والمناخ. وسبب كل هذا، في حقيقة الأمر، يرجع أساسًا إلى أن كل الأجزاء وعلاقاتها تصبح مرئية بوضوح من خلال ضوء ساطع قوي. ولكني أرى، بالإضافة إلى ذلك، أن قَدَر فن المعمار هو أن يكشف، لا فحسب عن الثقل والصلابة، وإنما أيضًا يكشف في الوقت ذاته عن طبيعة الضوء الذي يعتبر على الضد تمامًا من طبيعتهما. ذلك أن الضوء ينحصر ويتحدد وينعكس بفعل الكتل الحجرية المتنوعة المعتمة بإطاراتها الحادة؛ وبذلك فإنها تكشف عن طبيعته وخواصه في أصفى وأوضح صورة لتحقيق البهجة؛ إذ أن الضوء هو أكثر الأشياء ملائمة لأن يكون شرطًا ونظيرًا موضوعيًا لأكمل أنواع المعرفة التي تحدث من خلال العيان.

وحيث إن المُثُل التي تمتثل في وضوح للإدراك العياني من خلال فن المعمار هي أدنى درجات موضوعية الإرادة؛ ومن ثم تكون دلالتها الموضوعية ضئيلة نسبيًا- فإن المتعة الجمالية الناجمة عن مشاهدة مبنى جميل مستضيء على أفضل نحو، هي متعة لا تقع إلى حد كبير في إدراك المثال بقدر ما تقع في النظير الذاتي الذي يصاحب هذا الإدراك. فهذه المتعة تقوم أساسًا على أن المشاهد الذي تحرر من ذلك النوع من المعرفة الذي ينتمي إلى الفرد، والذي يخدم الإرادة، ويتبع مبدأ العلة الكافية- هذا المشاهد يسمو إلى حالة الذات العارفة الخالصة المتحررة من الإرادة. وهكذا، فإن هذه المتعة ستقوم أساسًا على التأمل الخالص المتحرر من ذلك النوع من المعرفة التي تسيطر عليها الفردية، والتي تخدم الإرادة، وتتبع مبدأ العلة الكافية. ومن هذه الناحية، فإن المقابل لفن المعمار- والذي يمثل الطرف المقابل في سلسلة الفنون- هو الدراما التي تجلب للمعرفة المُثُل التي تكون دلالتها هي الأكثر أهمية؛

وهذا هو السبب في أن الجانب الموضوعي تكون له السيادة الكاملة في المتعة التي تحد ث لنا هنا.

وفن المعمار يتميز عن غيره من الفنون التشكيلية وعن فن الشعر من حيث إنه لا يقدم لنا صورةً، وإنما يقدم لنا الشيء ذاته. فهو- بخلاف هذه الفنون- لا يكرر المثال المعروف مثلما تفعل هذه الفنون؛ إذ أن الفنان هنا يعير عيناه للمشاهد، فالفنان المعماري يقدم فحسب الموضوع إلى المشاهد، ويُسهِّل له إدراك المثال بأن يجعل الموضوع الواقعي الفردي يعبر عن طبيعته بشكل واضح وتام.

وبخلاف أعمال الفنون الجميلة الأخرى، فإن الإنجازات المعمارية نادرًا ما يتم تنفيذها لأجل الأغراض الجمالية الخالصة. فهي- على العكس من ذلك- تكون خاضعة لغايات عملية أخرى تعد دخيلة على الفن ذاته. وهكذا فإن الجدارة الحقيقية للفنان المعماري إنما تكمن في قدرته على تحقيق غايات جمالية خالصة، رغم تبعيتها لغايات عملية أخرى دخيلة عليها. وهو يحقق ذلك بأن يجعل بمهارة الغايات الجمالية تتكيف في أساليب عديدة مع الغايات التعسفية في كل حالة، وبأن يتبين على نحو صائب أي صور الجمال المعماري تلك التي تعد ملائمة لمعبد ومتوافقة معه، وأيًا منها تلائم قصرًا، وأيها تلائم سجنًا، وهكذا. وكلما ازداد المناخ القاسي في فرض مطالب الضرورة والمنفعة العملية، وحددها بشكل قطعي، وعينها بشكل حتمي؛ قل حجم الدور الذي يلعبه الجمال في فن المعمار. ففي ظل المناخ المعتدل في الهند ومصر واليونان وروما، حيث كانت مطالب الضرورة أقل عددًا وقطعيةً، استطاع فن المعمار أن يتبع غاياته الجمالية بأكبر قدر من الحرية. ولكن هذا قد أصبح تحقيقه عسيرًا للغاية تحت سماء شمالية؛ إذ كانت الأسقف ذات الأجزاء الغائرة، والأسقف المدببة، والأبراج، هي الأشكال المطلوبة؛ ومن ثم فإن المعمار لم يستطع أن يُظهِر جماله الخاص إلا في حدود ضيقة للغاية، ولذلك فقد اضطر إلى الاستعانة كثيرًا بالزخارف المستعارة من النحت، كما هو ظاهر في المعمار القوطي.

وعلى هذا النحو، فإن فن المعمار يكون محكوما بقيود كثيرة متمثلة في مطالب الضرورة والمنفعة. ولكنه– من ناحية أخرى– يجد في هذه المطالب ذاتها سندًا قويًا له؛ لأنه بسبب حجمه الهائل وكلفته الباهظة لحجم الأعمال المبذولة فيه، بجانب تأثيره الجمالي المحدود مجاله؛ فإنه لا يمكنه بالتأكيد أن يؤكد ذاته كفن من الفنون الجميلة، ما لم يكن له في الوقت ذاته– كوظيفة نافعة وضرورية– مكانة رصينة وموضع تقدير بين ممتلكات الناس. إن الافتقار إلى تلك الخاصية هو ما حرم فن آخر من أن يوضع بجانب المعمار كفن شقيق له، على الرغم من أن هذا الفن– من الناحية الجمالية– يمكن أن يتزامل مع فن المعمار كرفيق له، وأنا أشير هنا إلى **فن تنسيق المياه (artistic arrangement of water) schöne Wasserleitungskunst**. لأن ما يحققه فن المعمار بالنسبة لمثال الثقل حينما يظهره في ارتباطه بالصلابة، هو نفس ما يحققه فن تنسيق المياه بالنسبة لنفس المثال في ارتباطه بالسيولة، أي بعدم التشكل وشدة القابلية للتحرك والشفافية. فالشلالات الهادرة ترغو وتزبد منحدرة فوق الصخور، وسيل الماء يتشتت بنعومة في هيئة رذاذ متدفق، وعيون الماء تتدفق إلى أعلى كعمود مرتفع من الماء، والبحيرات الصافية ماؤها، كل هذا يكشف عن المادة الثقيلة السائلة، تمامًا على النحو ذاته الذي به تكشف الأعمال المعمارية عن مُثُل المادة الصلبة. غير أن تنسيق المياه كفن جمالي لا يعتمد على الإطلاق على تنسيق المياه لأغراض عملية؛ لأن غاية الواحد منهما لا تتوافق– عادةً– مع غاية الآخر. فهذا يمكن أن يحدث فقط على نحو استثنائي، كما هو الحال– على سبيل المثال– في جندول Cascata di trevi كما نجده في روما.[١١]

[١١] **انظر الفصل الخامس والثلاثين من الجزء الثاني.**

إن ما يحققه هذان النوعان من الفن اللذين تحدثنا عنهما بالنسبة لهذه الدرجات الدنيا من التحقق الموضوعي للإرادة، هو ما يحققه **فن تنسيق البساتين** (artistic horticulture) **die schöne Gartenkunst** بالنسبة للدرجات الأعلى الخاصة بالطبيعة النباتية. وجمال مشهد من المشاهد الطبيعية إنما يقوم غالبًا على كثرة الموضوعات الطبيعية الموجودة فيه، وعلى أساس أن هذه الموضوعات تكون منفصلة بوضوح، وتتبدى في تميز، ومع ذلك فإنها تكشف عن ذاتها في حال من الارتباط والتتابع الملائم. إن هذين الشرطين هما ما يجدان تعضيدًا من فن تنسيق البساتين، ولكنه بالتأكيد ليست له السيطرة على مادته، شأنه في ذلك شأن فن المعمار؛ ولذلك فإن تأثيره يكون محدودًا. فالجمال الذي يُظهِره هذا الفن يرجع غالبًا برمته إلى الطبيعة، ودور الفن هنا يكون ضئيلاً للغاية. ومن ناحية أخرى، فإن هذا الفن ليس له إلا قدر ضئيل للغاية من التأثير في مواجهة قسوة الطبيعة، وعندما تصر الطبيعة على أن تعاديه، فإنه يفقد تأثيره.

إن عالَم النبات يقدم ذاته في كل مكان للمتعة الجمالية دون وساطة الفن، ولكنه طالما كان موضوعًا للفن، فإنه ينتمي عندئذ أساسًا إلى فن تصوير المشاهد الطبيعية، وهو المجال الذي تنتمي إليه أيضًا كل الطبيعة اللاواعية الأخرى. وفي لوحات الطبيعة الساكنة ، ولوحات المعمار، والأطلال، والجوانب الداخلية للكنائس، نجد أن الجانب الذاتي من المتعة الجمالية تكون له السيادة هنا، أعني أن إشباعنا الجمالي عندئذ لا يقع أساسًا في المُثُل المتمثَّلة represented dragestellten Ideen (Ideas)، وإنما في النظير الذاتي لهذا الإدراك، في المعرفة الخالصة المتحررة من الإرادة. فلأن المصوِّر يجعلنا نرى الأشياء من خلال عينيه، فإنه يَحدُث في أنفسنا في الوقت ذاته نوعًا من الاندماج الشعوري والتأثر العاطفي بهذا الهدوء الروحي العميق والسكون التام للإرادة، وهو ما يعد أمرًا لازمًا للمشاركة

في المعرفة التي تنفذ تمامًا إلى باطن هذه الموضوعات الجماد، وإدراكها بمثل هذه الروح الشعورية، أعني بتلك الدرجة من الموضوعية. والحقيقة أن التأثير الذي يحدثه فن تصوير المشاهد الطبيعية هو– في جملته– من هذا النوع، ولكن لأن المثل التي يعبر عنها تكون أكثر وضوحًا وأعمق دلالة– من حيث هي درجات أعلى في سلم التحقق الموضوعي للإرادة– فإن الجانب الموضوعي من المتعة الجمالية يبرز هنا في الصدارة، ويكون له من الأهمية قدر ما يكون للجانب الذاتي.عندئذ لا يصبح للمعرفة الخالصة وحدها الاعتبار الأكبر؛ لأننا بنفس القدر نتأثر بالمثال الأفلاطوني، أي بالعالم من حيث هو تمثُّل لدرجة مهمة من درجات تجسد الإرادة.

ولكن فن تصوير الحيوان وفن نحت الحيوان يكشفان عن درجة أعلى بكثير في سلم درجات التحقق الموضوعي للإرادة. وقد بقى لنا من هذا الفن الأخير بعض من الآثار المهمة، ومنها على سبيل المثال تماثيل الجياد من الرخام الاسكتلندي في فينيسيا، وأعلى جبل كافالو، ومن البرونز والرخام في فلورنسا؛ كذلك بقى لنا منها تماثيل الخنزير البري القديم والذئاب العوَّاء والأسود في ترسانة ڤينيسيا، وتوجد في الفاتيكان قاعة كاملة امتلأت معظمها بتماثيل الحيوانات القديمة. وفي هذه التمثلات يكون للجانب الموضوعي من المتعة الجمالية سيادة ملحوظة على الجانب الذاتي منها. حقًا إن هدوء الذات التي تعرف هذه المُثُل، والتي استطاعت أن تخمد إرادتها الخاصة، يكون حاضرًا هنا، مثلما هو الحال في كل تأمل جمالي، ولكن تأثير هذا الهدوء لا يكون محسوسًا؛ لأننا نكون مشغولين هنا بتأمل توتر الإرادة المصوَّرة واندفاعها العنيف. إنها المشيئة نفسها التي تشكل طبيعتنا الباطنية الخاصة، والتي تتمثل لنا هنا في صور وأشكال. غير أن ظاهرة الإرادة لا تتجلى في هذه الصور والأشكال مثلما تتجلى فينا على نحو تكون فيه محكومة ومُلَّطفة بالتروي العقلاني، بل إنها تكشف عن نفسها في سمات أكثر قوة وانعطافات حادة مميزة تقترب من طبيعة الأشكال الغرائبية والشاذة. ولكن هذه الظاهرة– من ناحية أخرى– تتجلى هنا [في

عالم الحيوان*] دون خداع وفي سلامة نية وبشكل صريح وفي حرية ووضوح تام؛ وهذا على وجه التحديد هو الأساس الذي يقوم عليه اهتمامنا بالحيوانات. إن الطابع المميز للنوع قد تبدى لنا من قبل في تمثل النبات، ولكنه قد كشف عن ذاته في الصور فحسب، أما الطابع المميز للنوع هنا، فإنه يصبح أكثر دلالة؛ إذ يعبر عن ذاته ليس فقط في الصورة، وإنما في الفعل والوضع والهيئة التي يتبدى عليها، ومع ذلك فإن الطابع المميز الذي يتبدى في الحيوان هنا يظل دائمًا طابعًا مميزًا للنوع لا للفرد. وهذه المعرفة بالمُثُل المعبرة عن درجات أعلى [في سلم التحقق الموضوعي للإرادة]– التي نتلقاها في فن التصوير من خلال وساطة شخص آخر– يمكن تحقيقها على نحو مباشر من خلال إدراكنا العياني التأملي للنبات، وملاحظة الحيوانات في حالتها الحرة الطبيعية غير المقيدة. فالتأمل الموضوعي لصورها العديدة المختلفة والرائعة، ولأفعالها وسلوكها، إنما هو درس بليغ من دروس كتاب الطبيعة الكبير؛ إنه بمثابة فك شفرة الطابع المميز signatura rerum .[١٢] فنحن نرى فيها حشد الدرجات المتنوعة للإرادة وأساليب تجليها، تلك الإرادة التي توجد على النحو ذاته في سائر الموجودات، وتريد بذات الطريقة نفسها أينما كانت. فالإرادة تجسد ذاتها كحياة وكوجود في تتابع وتنوع لا ينتهي، وفي تلك الصور المختلفة التي تعد جميعها بمثابة أشكال للتوافق مع الظروف الخارجية المتباينة، ويمكن اعتبارها بمثابة تنويعات عديدة على نفس الموضوع. ولكن إذا أردنا أن نوصل للمشاهد المتأمل باختصار تفسيرًا وإيضاحًا لصور الإرادة هذه، فسيكون عندئذ من الأفضل أن نستعين بالصيغة السنسكريتية التي تتكرر كثيرًا في الكتب المقدسة للهنود، والتي يُطلق عليها اسم

*** ما بين هذين القوسين [ ] إضافة من جانبنا. (المترجم)**

[١٢] **يقول يعقوب بوهمه Jacob Böhme في كتابه *De Signatura Rerum*** (الفصل الأول، الفقرات ١٥، ١٦، ١٧): "وليس هناك شيء في الطبيعة لا يكشف عن صورته الباطنية في مظهره الخارجي أيضًا؛ ذلك أن الباطني يسعي على الدوام نحو التكشف ... له منفذه الخاص في التكشف. وتلك هي لغة الطبيعة التي من خلالها يفصح كل شيء عن طبيعته الخاصة، ويتكشف ويتجلى ... لأن كل شيء يكشف عن أصله، ذلك الأصل الذي يفصح عن جوهره وإرادته في صورته."

"**ماهڤاكيا**" **Mahavakya**، تلك الكلمة البليغة التي تعني "**ذاك هو أنت**" **Tat twam asi (this art thou)** .

\

– ٤٥ –

وأخيرًا، فإن القضية الكبرى لفني التصوير والنحت التاريخيين هي أن يقدما– على نحو مباشر وللإدراك العياني– المثالَ الذي من خلاله تبلغ الإرادة أعلى درجات تجسدها. وهنا يكون الجانب الموضوعي من المتعة بالجميل له السيادة التامة، بينما يتوارى الجانب الذاتي الآن في الخلفية. بل إننا يمكن أن نلاحظ أيضًا أنه في الدرجة التي تتدرج مباشرة تحت هذه الدرجة– أي في فن تصوير الحيوان– نجد أن الطابع المميز والجميل يكونان شيئًا واحدًا هنا؛ فالأسد أو الذئب أو الحصان أو الشاه أو الثور الأكثر تعبيرًا عن الطابع المميز لنوعه، هو دائمًا الأكثر جمالاً. وسبب ذلك يرجع إلى أن الحيوانات لا تملك سوى طابع نوعها، وليس لها طابع فردي. أما في حالة تجلي مثال الإنسان، فإن طابع النوع يكون مستقلاً عن طابع الفرد. والحالة الأولى تُسمى الجمال (بالمعنى الموضوعي التام لهذه الكلمة)، أما الحالة الثانية فإنها تُبقِي على اسم الطابع أو التعبير، وتنشأ الصعوبة الجديدة هنا من العمل على تمثل الاثنين معًا في الوقت ذاته وفي الفرد نفسه.

إن **الجمال البشري** (human beauty) **Menschliche Schönheit** هو تعبير موضوعي يمثل أكمل تجسد للإرادة في أعلى درجة يمكن أن نعرف فيها ذلك الأمر، أعني أن نعرف مثال الإنسان بوجه عام، معبرًا عنه بشكل تام وكامل في الصورة المحسوسة. ولكن مهما كان القدر الذي به يظهر الجانب الموضوعي هنا، فإن الجانب الذاتي مع ذلك يظل دائمًا رفيقًا ملازمًا له. فليس هناك موضوع يمكن أن ينقلنا على الفور إلى حالة التأمل الجمالي مثلما يمكن أن تفعل ذلك رؤيتنا لأجمل محيا وصورة بشرية؛ لأننا عند رؤيتنا لها تستولي علينا حالة من الإشباع الذي لا يوصف، ونشعر أننا قد ارتفعنا فوق أنفسنا وفوق كل ما يكدرنا. فهذا الانتقال يكون ممكنًا فقط لأن مثل هذه المعرفة بالإرادة في أوضح وأنقى صورها ترفعنا بسهولة شديدة وعلى الفور إلى حالة المعرفة الخالصة التي تختفي فيها شخصيتنا وإرادتنا بألمها المستمر، طالما بقيت المتعة الجمالية الخالصة؛ ولذلك يقول جوته: "إن من يشاهد الجمال البشري لا يمكن أن يمسسه ضُر؛ فهو يشعر أنه على وفاق مع نفسه ومع العالم." وكون أن الطبيعة تنجح في إنتاج صورة بشرية جميلة، إنما هو أمر يمكن تفسيره بالقول بأن الإرادة كما تتجلي في هذه الدرجة تجسد ذاتها في فرد؛ وبذلك فإنها بفضل الظروف المواتية، وبفضل قوتها الخاصة، يمكن أن تجتاز كل العوائق والتعارضات التي تواجهها من خلال ظواهر الدرجات الأدنى. تلك هي قوى الطبيعة التي يجب على الإرادة دائمًا أن تنتزعها وأن تسترد المادة التي تنتمي إليها. وفضلاً عن ذلك، فإن ظاهرة الإرادة في درجاتها العليا دائمًا ما تنطوي على كثرة في صورتها. فالشجرة هي مجرد تجمع متناسق من الأنسجة النابتة المتكررة التي لا يحصى عددها. وهذا التجمع المتآلف يظهر على نحو أكثر تعقيدًا كلما علونا في سلم درجات الإرادة، والجسم البشري هو نظام معقد للغاية مؤلف من أجزاء مختلفة، لكل منها **حياته الخاصة vita propria**، وهي حياة وإن كانت تابعة للكل، إلا أنها لها طابعها المميز. وكون أن كل هذه الأجزاء تكون تابعة بدقة ولياقة للكل ومتوافقة بعضها مع بعض، حتى إنها تعمل معًا في انسجام كي تعبر عن الكل، بحيث لا يكون هناك شيء زائدًا عن الحاجة، ولا شيء فيه تضييق– كل هذا إنما يكون بمثابة

الشروط النادرة التي ينتج عنها الجمال أو الطابع المميز للنوع المعبَّر عنه بشكل تام. والجمال يتحقق في الطبيعة على هذا النحو، ولكن كيف يتحقق في الفن؟ يتصور المرء أن الجميل في الفن يتحقق من خلال محاكاة الطبيعة. ولكن كيف يمكن للفنان أن يتعرف على النموذج الكامل الذي ينبغي أن يحاكيه، مميزًا إياه عن النماذج الرديئة، ما لم يكن لديه تصور مسبق للجميل **سابق على التجربة** prior to experience) **vor der Erfahrung(**؟ وفضلاً عن ذلك، فهل أنتجت الطبيعة الجمال بشكل متقن في كل أجزائه؟ ومن هنا كان هناك اعتقاد بأن الفنان يبحث عن الأجزاء الجميلة الموزعة بين كثرة من الموجودات البشرية، ومن بينها يشيد كلاً جميلاً، وهذا رأي محال وخلو من المعنى. لأننا يمكن أن نسأل بدورنا: كيف يمكن للفنان أن يعرف أن هذه الأجزاء بعينها، دون غيرها، هي الأجزاء الجميلة؟ ولكننا نلاحظ أيضًا إلى أي حد استطاع المصورون الألمان أن يبلغوا الجمال من خلال محاكاة الطبيعة. ولنتأمل في هذا الصدد تصويرهم للشخوص العارية. فليست هناك معرفة بالجميل تكون ممكنة بطريقة **بعدية** خالصة، ومن مجرد التجربة، فهي– على الأقل جزئيًا– تكون قبلية، على الرغم من أنها تكون مختلفة تمامًا من حيث النوع عن صور مبدأ العلة الكافية التي نكون على وعي بها أيضًا بطريقة قبلية. ذلك أن صور مبدأ العلة الكافية إنما تتعلق بالصور العامة للظواهر في ذاتها؛ حيث إنها تشكل إمكانية المعرفة بصفة عامة، أي تشكل الكيفية العامة التي تتبدى عليها الظواهر، ومن هذه المعرفة تنشأ الرياضيات والعلوم الطبيعية الخالصة. غير أن النوع الآخر من المعرفة الذي نتحدث عنه هنا، والذي يجعل التعبير عن الجميل ممكنًا، لا يتعلق بصورة الظواهر، وإنما بمضمونها، أي لا يتعلق بالكيفية التي تتبدى عليها الظواهر، وإنما بماهيتها. ونحن جميعًا نتعرف على الجمال البشري حينما نراه، ولكن في حالة العبقري الحقيقي، فإن هذا يحدث بحيث يبدو كما لو أنه لم يره من قبل على هذا النحو من الوضوح، وهو في تمثله للجميل يتفوق على الطبيعة. غير أن هذا يكون ممكنًا؛ لأننا **أنفسنا** لسنا سوى الإرادة، التي يتم هنا الحكم على تجسدها الكافي في أعلى درجاته، واكتشافه. وبذلك فقط، فإننا يكون لدينا توقع لذلك الذي تجاهد الطبيعة

من أجل التعبير عنه (تلك الطبيعة التي هي في حقيقة الأمر، وعلى وجه الدقة، الإرادة التي تشكل وجودنا الباطني). وهذا التوقع يكون لدى العبقري الحقيقي مصحوبًا بدرجة عالية من الذكاء التأملي، حتى إنه يستطيع أن يتعرف على المثال في الشيء الجزئي، وبذلك فإنه يبدو كما لو كان **يفهم كلام الطبيعة الذي تنطقه دونما وضوح**، إن جاز التعبير. فهو يعبر في وضوح عما تلعثمت الطبيعة في نُطقِه. فهو يعبر في الرخام الصلب عن جمال الصورة التي أخفقت الطبيعة في إنتاجها عبر آلاف من المحاولات، ويقدمه إليها كما لو كان يقول لها: "هذا ما وددت أن تقوليه!" وستتردد أصداء الجواب لدى الشخص القادر على الحكم بقوله: "نعم هو ذاك!" وبهذه الطريقة أمكن للعبقرية اليونانية أن تكتشف نموذج الصورة الإنسانية، وأن تجعلها قانونًا لمدرسة النحت. وفقط بفضل هذا التوقع يمكننا جميعًا أيضًا أن نتعرف على هذا الجمال عندما تحققه الطبيعة في حالة جزئية ما. وهذا التوقع إنما هو **النموذج**، إنه **المثال** حينما نعرفه بطريقة قبلية، أو على الأقل نعرفه إلى حد ما، وهو يصبح من الناحية الفنية تطبيقًا عمليًا حينما يتوافق مع ما يمكن أن يأتي لاحقًا من الطبيعة، ويكمله. وإمكانية مثل هذا التوقع للجميل قبليًا عند الفنان، وإمكانية التعرف عليه بعديًا عند الناقد، إنما هو أمر يقوم على أن الفنان والناقد نفسيهما هما الطبيعة في ذاتها، أي الإرادة حينما تجسد ذاتها*. لأنه كما قال إمبيدوقليس Empedocles : لا يدرك الشبيه إلا الشبيه (like) can be recognized only by like ، كذلك لا يفهم

*** تبين هذه الفقرة الأساس الذي يقوم عليه توقع الجميل على نحو قبلي عند الفنان، أو بعدي عند الناقد، وهذا الأساس هو فكرة الإرادة ذاتها التي توجد فينا وفي الطبيعة: فالفنان عندما يرى مشهد من مشاهد الطبيعة، يدرك الجميل فيه على الفور؛ لأن الجميل هنا هو تجسد الإرادة في درجة ما، وهذه الإرادة ليست غريبة على الفنان، بل هي ذاته نفسها؛ ومن ثم يكون لديه توقع للجمال. والحقيقة أننا في الفن نتحرر من الإرادة كي نرى الإرادة ذاتها. (المترجم)**

الطبيعة إلا الطبيعة ذاتها، والطبيعة فقط هي ما يمكن أن تسبر أغوار ذاتها، بل إن الروح فقط هو ما يمكن أن يفهم الروح.[١٣]

إن الرأي المحال– رغم أن الذي أفصح عنه هو سقراط في محاورة إكسينوفانXenophon (Stobaeus, ***Florilegium***, ii, p.384) – هو ذلك الرأي الذي يقول إن اليونان قد اكتشفوا النموذج الثابت للجمال البشري بطريقة تجريبية تمامًا، من خلال تجميع الأجزاء الجميلة المنفصلة، من خلال ملاحظتهم وكشفهم عن ركبة هنا، وذراع هناك. وهذا الرأي له ما يناظره تمامًا في فن الشعر، أعني في ذلك الافتراض بأن شكسبير– على سبيل المثال– قد قام بالملاحظة أولاً، ثم أعاد من خلال خبرته الخاصة بالحياة إنتاج تلك الشخصيات المتنوعة التي لا يحصى عددها في مسرحياته، وصاغها بصدق وبراعة وتمكن وعمق. ولا حاجة بنا لمناقشة استحالة وعبثية مثل هذا الافتراض. فمن الواضح أن العبقري ينتج أعمال الفن الشعري، فقط من خلال توقع ما يعد طابعًا مميزًا، تمامًا مثلما أنه يُنتج أعمال الفن التشكيلي والتصويري، فقط من خلال توقع يتنبأ فيه بالجميل، رغم أن كليهما يتطلبان خبرة بصورة تخطيطية أو بنموذج. وبذلك وحده، فإن الشيء الذي كانوا على وعي قَبلي به بشكل مبهم، يصبح واضحًا، وتتجلى إمكانية العرض الممتلئ بالفكر والمتميز بالذكاء.

لقد صرحنا فيما سبق بأن الجمال البشري هو أكمل تجسد للإرادة في أعلى درجة يمكن أن تُعرَف. وهو يعبر عن ذاته من خلال الصورة، وهذه الصورة تقع في المكان وحده، وليست لها أي ارتباط ضروري بالزمان كما هو الحال بالنسبة للحركة على

---

[١٣] هذه الجملة الأخيرة هي ترجمة لعبارة هيلفيتيوس Helvetius التي تقول: il n’y a que l’esprit qui sente l’esprit. ولم تكن هناك حاجة لذكر هذا في الطبعة الأولى. ولكن منذ ذلك الحين انحط العصر وأصبح فجًا إلى حد كبير من خلال التأثير المخدِّر لحكمة هيجل المخزية، حتى إن الكثيرين ربما يتخيلون هنا تصورًا واهمًا من التقابل بين "الروح والطبيعة" [من قبيل ذلك الذي يقوله هيجل]. ولذلك فإنني أجد نفسي مضطرًا لأن أبقي مصونًا ضد أي تحريف يمكن أن يأتي من تلك التقولات الفلسفية المبتذلة.

سبيل المثال. وبهذا الاعتبار يمكننا القول بأن التجسد الكافي للإرادة من خلال ظاهرة مكانية فحسب هو الجمال، بالمعنى الموضوعي للجمال. والنبات ليس سوى هذه الظاهرة المكانية للإرادة؛ لأنه ليس فيه حركة؛ وبالتالي ليست له علاقة بالزمان (بمنأى عن تطوره) تنتمي إلى التعبير عن طبيعته. فصورته فحسب هي التي تعبر وتظهِر بصراحة مجمل وجوده الباطني.* ولكن في حالة الحيوان والإنسان، يتطلب تجلي الإرادة على نحو أتم سلسلة من الأفعال بالإضافة إلى ذلك، وبذلك فإن تجلي الإرادة فيهما تكون له علاقة مباشرة بالزمان. ولقد ناقشنا كل هذا في الكتاب السابق، وهي مناقشة لها ارتباط بملاحظاتنا الراهنة على النحو الذي سيرد بيانه فيما يلي. فكما أن التجلي المكاني للإرادة يمكن أن يجسد تلك الإرادة بشكل تام أو ناقص في كل درجة محددة من درجات تجسدها، وهذا هو بالضبط ما يُشكِّل الجمال أو القبح– كذلك فإن التجسد الزماني للإرادة، أعني الفعل، بل الفعل المباشر في حقيقة الأمر، ومن ثم الحركة، إنما يناظر على نحو خالص وتام الإرادة التي تجسد ذاتها في هذه الحركة، دون عنصر دخيل، ودون زيادة عن الحاجة، ودون نقص؛ فالحركة هنا هي التي تعبر عن فعل الإرادة المحدد في كل درجة من درجات تجسدها، وقد يحدث عكس كل هذا. وفي الحالة الأولى تحدث الحركة **برشاقة** (grace) **Grazie**، وفي الثانية تخلو منها. وهكذا نجد أنه كما يكون الجمال بمثابة التمثل الكافي للإرادة بوجه عام، من تجليها المكاني فحسب، كذلك فإن الرشاقة تكون بمثابة التمثل الكافي للإرادة من خلال تجليها الزماني، أي أنها تكون بمثابة التعبير الصحيح والملائم على أكمل وجه عن كل فعل من أفعال الإرادة من خلال الحركة والوضع اللذين يجسدانها. وحيث إن الحركة والوضع يفترضان الجسم؛ لذا كان ڤنكِلمان Winckelmann على صواب تمامًا، وأصاب لب الموضوع، عندما ذهب إلى القول بأن "الرشاقة هي النسبة الملائمة بين الشخص الفاعل وفعله" (***Werke***, Bad..I, S. 258) . وترتب على

*** المقصود هنا أن النبات يعبر عن وجوده وجماله من خلال الصورة التي يكون عليها. وحيث إن الصورة مكانية لا زمانية؛ فإن الجمال في النبات ليست له علاقة بالزمان؛ لأن الرشاقة لا الجمال هي ما يتعلق بالزمان، أي بالفعل والحركة، كما سيتبين لنا في الفقرات التالية. (المترجم)**

هذا تلقائيًا أن الجمال يمكن أن يُنسَب إلى النبات، ولكن لا يمكن أن ننسب إليه الرشاقة، اللهم إلا على سبيل المجاز؛ في حين أننا يمكن أن ننسب إلى الحيوانات والإنسان الجمال والرشاقة معًا. وبناءً على ما قلناه، فإن الرشاقة تكمن في كل حركة يتم تنفيذها، وكل وضع يتم اتخاذه، في أيسر وأليق وأنسب أسلوب؛ ومن ثم تكمن في كونها تعبيرًا كافيًا خالصًا عن قصد الإرادة أو فعلها، دون أن يكون هناك أي شيء زائد عن الحاجة، بحيث يتبدى كصخب بلا لياقة وبلا معنى أو يتبدى في وضع عبثي، كما أنه لا يكون فيه أي نقص بحيث يبدو كتعبير جامد متيبس. فالرشاقة تفترض مسبقًا نسبة صحيحة بين كل الأعضاء، وبنية للجسم متوافقة منسجمة؛ لأنه فقط من خلال هذا يمكن تحقق السهولة التامة والتناسب الواضح في كل الأوضاع والحركات. ولذلك فإن الرشاقة لا تكون أبدًا بدون درجة معينة من الجمال في الجسم. واتحاد الاثنين معًا في تكامل، إنما هو أوضح تجلي للإرادة في أعلى درجات تجسدها.

كما ذكرنا فيما سبق، إن إحدى السمات المميزة للبشرية أن الطابع المميز للنوع فيها يكون منفصلاً عن الطابع المميز للفرد؛ حتى إن كل شخص– كما قلنا في الكتاب السابق– يعبر إلى حد ما عن مثال خاص به. ولذلك فإن الفنون– التي تهدف بطبيعتها إلى تمثل مثال الإنسان– لا تكون قضيتها هي الجمال فحسب، أي الطابع المميز للنوع، وإنما أيضًا الطابع المميز للفرد، والذي يوصف بأنه **الطابع المميز على وجه الدقة**. كذلك فإن هذا الأمر يحدث في مجال الفنون، فقط طالما كنا ننظر إلى هذا الطابع المميز، لا باعتباره شيئًا عارضًا وخاصًا تمامًا بالإنسان باعتباره فردًا واحدًا، وإنما باعتباره يمثل جانبًا من مثال البشرية الذي يتجلى بصفة خاصة في الفرد، والذي يكون تمثله عونًا لنا على كشف هذا المثال. ولذلك فإن الطابع المميز، رغم أنه يكون فرديًا، فإنه مع ذلك يجب أن يُفهَم ويُعبَّر عنه بوصفه مثالاً، أي من خلال التأكيد على دلالته بالنسبة لمثال الإنسانية بوجه عام (وهو المثال الذي يسهم هذا الطابع الفردي في تجسيده على نحو خاص). وعلاوة على ذلك، فإن هذا التمثل

يكون هنا في لوحة بورتيه، أي في صورة للفرد في ذاته، بكل صفاته العارضة. وكما قال فنكلمان: فحتى لوحة البورتريه الشخصية يجب أن تعبر عن مثال الفرد.

وهذا الطابع المميز – الذي يُدرَك بطريقة مثالية– باعتباره تأكيدًا على جانب معين وخاص من مثال البشرية، يتجلى الآن بوضوح، من خلال السحنة الدائمة والصورة البشرية من ناحية، ويتجلى– من ناحية أخرى– من خلال الانفعال والعاطفة العابرة، والتوفيق التبادلي بين المعرفة والمشيئة، وهذه الأمور كلها تتبدى في السحنة والحركة. إن الفرد ينتمي دائمًا إلى الإنسانية، ومن ناحية أخرى، فإن الإنسانية تتجلى دائمًا في الفرد، وهذا يحدث من خلال دلالة نموذجية خاصة تميز ذلك الفرد؛ ولذلك فإن الجمال لا يمكن أن ينمحي من خلال الطابع المميز، ولا الطابع المميز يمكن أن ينمحي من خلال الجمال. لأنه إذا ألغي الطابع المميز للفرد ذلك الطابع المميز للنوع، فإنه سينتج عن ذلك صورة كاريكاتورية، وإذا ألغى الطابع المميز للنوع الطابع المميز للفرد، فإن النتيجة هي انعدام المعنى. ولذلك فإن العرض الفني الذي يهدف إلى الجمال– كما يحدث بشكل أساسي من خلال فن النحت– سوف يكيف دائمًا ذلك الطابع (اعني الطابع المميز للنوع) من بعض الوجوه وفقًا للطابع المميز للفرد، وسوف يعبر دائمًا عن مثال الإنسانية في حالة فردية محددة، مع التأكيد على جانب معين منه. لأن الفرد الإنساني في حد ذاته يحظى– إلى حد ما– بمثال خاص به، ومن الضروري أن يعبر مثال الإنسانية عن نفسه في الأفراد التي لها دلالة مميزة. ولذلك فإننا نجد في أعمال القدماء أن الجمال الذي أدركوه بوضوح، لم يعبروا عنه في صورة واحدة، وإنما في صور عديدة تحمل طبائع متنوعة. وبعبارة أخرى يمكن القول إنه دائمًا ما يُدرَك من جوانب مختلفة؛ وبالتالي فإنه يكون معبرًا عنه بطريقة ما في صورة أبوللو Apollo، وبطريقة أخرى في صورة باخوس Bacchus ، وبطريقة ثالثة في صورة هراقل Hercules ، وقد تظهر في صورة أخرى لأنطونيو Antinous . والحقيقة أن الطابع الفردي المميز قد يقيد الجميل، بل قد يمتد في

النهاية ليصل إلى درجة البشاعة، كما في صورة سيلينوس Silenus *، وكما في صورة Faunus ** ..إلخ. أما إذا بلغ الطابع الفردي المميز مبلغًا بعيدًا بحيث يلغي بالفعل طابع النوع، أي إذا حدًا غير طبيعي؛ فإنه سيصبح صورة كاريكاتورية. ولكن الرشاقة– وإن كان بصورة أقل كثيرًا من الجمال– يمكن أن ترتبط بما يخص الطابع الفردي المميز؛ لأن التعبير عن الطابع المميز يتطلب رشاقة الوضع والحركة، إلا أن ذلك التعبير من خلال رشاقة الوضع والحركة يجب أن يكون ملائمًا ومناسبًا ويسيرًا بالنسبة للشخص. وهذا أمر سوف يلحظه، ليس فقط النحات أو المصور، وإنما أيضًا سيلحظه كل ممثل جيد، وإلا فإن الصورة الكاريكاتورية سوف تظهر هنا أيضًا كحالة من المسخرة والتشوه المثير للسخرية.

إن الجمال والرشاقة هما الموضوع الأساسي في فن النحت der Skulptur (sculpture). أما الطابع الحقيقي المميز للروح– الذي يتبدى في الانفعال والعاطفة وتناوب حالات المعرفة والمشيئة، والذي يمكن أن يتمثل فقط من خلال تعبير الملامح والإيماءات– فهو المجال الخاص **بفن التصوير** (painting) **der Malerei**. لأنه على الرغم من أن العيون واللون، اللذين يقعان خارج مجال فن النحت، يسهمان كثيرًا في الجمال، فإنهما مع ذلك ضروريان للغاية بالنسبة لإظهار الطابع المميز للشخصية. وعلاوة على ذلك، فإن الجمال يكشف عن ذاته بشكل أكثر كمالاً عندما يكون موضوعًا للتأمل من وجهات نظر عديدة؛ في حين أن التعبير أو الطابع المميز للشخصية يمكن إدراكه بشكل تام من خلال وجهة نظر واحدة فحسب.

وحيث إنه من الواضح أن الجمال هو الهدف الرئيس لفن النحت؛ لذا حاول لِسِنج Lessing أن يفسر لنا كون **أن لاؤكون لا يصرخ** (Laocoön does not)

*** هو المعلم الخاص والمرافق الدائم لباخوس (إله الخمر)، وهو مصوَّر على نحو يبدو فيه أصلع الرأس، يتصرف بحماقة تدعو للسخرية، وعادة ما يكون مخمورًا. (المترجم)**

**** إله الغابات والمراعي، ويُعرَف أيضًا بأنه إله القطيع أو الدهماء. (المترجم)**

Laokoon nicht schreiet (cry* ، بقوله إن الصراخ لا يليق بالجمال. ولقد أصبح ذلك الموضوع بمثابة القضية الأساسية بالنسبة لدى لِسِنج، أو– على أية حال– بمثابة نقطة البدء لكتاب من تأليفه، وقد عُولج هذا الموضوع كثيرًا من قبله ومن بعده. ولذلك فإنه ربما يجوز لي بهذه المناسبة أن أعبر عن رأيي في هذا الأمر، رغم أن مثل هذه المناقشة الخاصة لا تنتمي حقًا إلى سياق مناظرتنا التي لا تنشغل عبر مجمل هذا العمل إلا بما هو عام.

– ٤٦ –

من الواضح أن لاؤكون– الماثل في تلك المجموعة الشهيرة من التماثيل– لا يصرخ، وأن الدهشة التي تصيبنا جميعًا على الدوام كلما نظرنا إليه، هي أننا سوف نصرخ جميعًا لو كنا في مكانه. وهذا أيضًا من مقتضيات الطبيعة؛ لأنه في حالة الألم العضوي الحاد، والحالة الفجائية من الخوف المروع الذي يأخذ بمجامعنا– من الطبيعي في مثل هذه الحالة أن يتلاشى تمامًا من الوعي ذلك التأمل الذي ربما يحضنا على دوام الصمت، وأن تفرِّج الطبيعة عن ذاتها بالصراخ؛ وبذلك تعبر عن الألم والخوف معًا، بحيث تبدو على نحو تنادي فيه على المخلص لها من محنتها، وترهب في الوقت ذاته المغوار الذي تدفعه شجاعته إلى الإقدام. ولذلك فإن ڤنكلمان Winckelmann قد تأسى على غياب تعبير الصراخ، ولكن حيث إنه أراد الدفاع عن الفنان، فقد استحال لاؤكون عنده إلى حكيم رواقي اعتبر الصراخ **وفقًا للطبيعة**

*** لاؤكون أو "لياكُوَا"– كما تصوره الأسطورة التي صورها المثَّال– هو ذلك الكاهن الطروادي الذي أفشى أسرار الآلهة بأن حذر شعبه من حصان طروادة؛ فكان عقابها له بأن أرسلت حيتين بحريتين هائلتين تعتصرانه مع ولديه حتى الموت. (المترجم)**

secundum naturamأمرًا لا يليق به*، ولكنه أضاف إلى ألمه المحاولة التي لا جدوى منها في كبح التعبير المكظوم. ولذلك فإن ڤنكلمان يرى في لاؤكون "روح رجل عظيم تُمنحَن؛ إذ يتلوى من آلام الاحتضار، ولكنه مع ذلك يحاول أن يكبت الإفصاح عن شعوره، ويحبسه في طيات نفسه. إنه لا يشق الصمت بصرخة عالية، كما يفعل لاؤكون كما صوره الشاعر فرجيل Virgil ، ولكن تأوهات الروح فحسب تنبعث منه"، وهكذا. (***Werke***, Bad. 7, S. 98) ، وانظر نفس الرأي بقدر أكبر من التفصيل في (Bad. 6, S. 104 fg.) . ولقد انتقد لسنج رأي ڤنكلمان هذا، وعدَّله على النحو الذي أشرنا إليه. فلقد استبدل بالتعليل السيكولوجي التعليل الإستطيقي* الذي يرى أن الجمال– مبدأ الفن القديم– لا يسمح بتعبير الصراخ. وقد أضاف لسنج دليلاً آخر على هذا، وهو أن مجرد الحالة العابرة، غير القادرة على أن تدوم، لا يجب تصويرها في عمل فني من ذلك النوع الذي لا حركة فيه. غير أن هناك في مواجهة هذا الرأي مائة مثال لشخوص ممتازة قد تم تثبيتها في حركات عابرة تمامًا، في فعل الرقص والقنص والمصارعة، إلخ. والحقيقة أن جوته– في مقاله عن لاؤكون الذي يتصدر عمله ***Propyläen*** (p.8) – أن اختيار مثل هذه اللحظة العابرة برمتها، لهو أمر ضروري تمامًا. وأخيرًا جاء هيرت Hirt في عصرنا هذا، ليختزل كل شيء في حقيقة التعبير .St) (***Horae,*** 1797, tenth)، وليحسم الأمر بالقول بأن لاؤكون لا يصرخ؛ لأنه لم يعد بمقدوره الصراخ؛ لأنه كان في حالة احتضار بفعل الاختناق. وفي النهاية جاء فيرنوف Fernow ليدلي بدلوه ويناقش هذه الآراء الثلاثة مجتمعة ***Römische*** (***Studien***, Bed. I,) S. 426 ، ولكنه لم يضف رأيًا جديدًا من عندياته، وإنما راح يصالح بينها ويدمجها معًا.

*** المبدأ الأساسي الذي اتخذته الحكمة الرواقية شعارًا لها هو: "العيش وفقًا للطبيعة"، أي العيش وفقًا للعقل الذي يسرى قانونه على الطبيعة، ومن المفارقة هنا أن ما تفرضه الطبيعة، وهو الصراخ، لا يتفق وجلال الحكيم الرواقي الذي من طبيعته أن يتعالى على الألم! (المترجم)**

*** مصطلح الإستطيقي يعني التعبير عن الموضوع الجمالي في الفن لا الطبيعة. (المترجم)**

وليس في وسعي سوى أن أتعجب من مثل هؤلاء الرجال المفكرين الأذكياء إذ يجتهدون في تقديم أسباب غير كافية وغير مباشرة تمامًا، ويرجعون إلى براهين سيكولوجية وفسيولوجية كي يفسروا مسألة تبدو علتها سهلة يسيرة المنال، وواضحة وضوحًا مباشرًا بالنسبة للمشاهد غير المتحيز. وأنا أتعجب بوجه خاص من أن لسنج– الذي اقترب إلى حد كبير من التفسير الصحيح– قد غفل تمامًا عن النقطة الأساسية.

فقبل كل بحث سيكولوجي وفسيولوجي فيما إذا كان وضع لاؤكون يقتضي أو لا يقتضي الصراخ (وأنا أؤكد أنه يقتضي ذلك)، لا بد أن نقرر أولاً أن الصراخ ما كان ينبغي التعبير عنه في تلك المجموعة من التماثيل؛ لسبب بسيط هو أن تمثُّل الصراخ يقع خارج مجال النحت تمامًا. فلا يمكن صنع لاؤكون يصرخ من الرخام، وإنما يمكن فقط صنع لاؤكون بفم مفتوح يحاول جاهدًا أن يصرخ دون جدوى، أي لاؤكونًا قد احتبس صوته في حنجرته، صوت قد التصق بحلقه **vox faucibus haesit** . فماهية الصراخ؛ ومن ثم تأثيره على المشاهد، إنما يقع كليةً في الصوت، وليس في انفراج الفم. فهذه الظاهرة الأخيرة التي تصاحب الصراخ، يجب أن تكون مدفوعة ومبررة أولاً من خلال الصراخ الذي أنتجها، وعندئذ تصبح مقبولة، بل ضرورية في واقع الأمر، باعتبارها سمة مميزة للفعل، على الرغم من أنها تتعارض مع الجمال. ولكن في حالة الفنون التشكيلية– التي يعد تمثل الصراخ فيها أمرًا دخيلاً عليها تمامًا، ومستحيلاً بالنسبة لها– سيكون من الحمق حقًا استعراض وسيط الصراخ العنيف، وهو الفم المنفرج؛ لأنه سوف يشوش على كل الملامح وبقية التعبير؛ حيث إننا بذلك نضع أمام ناظرينا الوسيط الذي من أجله نضحي بأشياء كثيرة، في حين أن الهدف منه، وهو الصراخ وتأثيره على مشاعرنا، هو أمر لن يتجلى لنا. وعلاوة على ذلك، فسوف يحدث في كل مرة ذلك المشهد السخيف الذي يُبذَل فيه جهد على الدوام بلا نتيجة. وإن هذا لأشبه بموقف شخص أراد الإضحاك من خلال الدعابة، فسد بالشمع بوق النفير الخاص بشرطي الدورية الليلة أثناء نومه، ثم أوقظه بصرخة تحذر من اندلاع النار، وراح يُسلِّي نفسه بمشاهدته يحاول جاهدًا دون جدوى النفخ في بوق

النفير. وفي مقابل ذلك، فإن تعبير الصراخ حينما يقع في مجال الفن الدرامي، يكون مقبولاً تمامًا؛ لأنه يفيد في التعبير عن الحقيقة، أي في التعبير التام عن المثال. كذلك الأمر في مجال فن الشعر الذي يستدعي خيال القارئ كي يقوم بالتمثل العياني. ولذلك فإن الشاعر فرجيل قد جعل لاؤكون يصرخ على نحو يشبه خوار ثور هائج قد حطم وثاقه، بعد أن ضُرِب ببلطة. كما أن هوميروس جعل مارْس*Mars وأثينا Athens يصرخان صراخًا هائلاً، دون أن ينال ذلك من قدر مقامهما أو جمالهما المقدس (***Iliad,*** xx, 48-53) . والأمر يحدث على نفس النحو في حالة التمثيل؛ فمن المؤكد أن لاؤكون سيمكنه أن يصرخ على خشبة المسرح. كذلك فإن سوفوكليس صور فيلوكتيتس Philoctetes صارخًا، ولا بد أنه قد صرخ بالفعل على خشبة المسرح. وعلى نحو شبيه بهذا تمامًا في حالة التمثيل، أذكر أنني قد شاهدت في لندن الممثل الشهير كمبل Kemble في مسرحية تُسمى بيتسارو Pizarro ، مترجمةً عن اللغة الألمانية. فقد لعب دور الأمريكي في المسرحية، وهو شخص همجي إلى حد ما، ولكنه نبيل الأخلاق. إلا أنه عندما جُرِح، صرخ صراخًا هائلاً وعنيفًا، ولقد كان لهذا تأثير كبير يدعو للإعجاب؛ إذ كان له طابع مميز بقوة، وساعد إلى حد كبير في التعبير عن الحقيقة. وفي مقابل ذلك، فإن نموذج الشخص الذي يصرخ بلا صوت في عمل تصويري أو نحتي، سيكون أكثر عبثية من الموسيقى المصوَّرة المستهجنة في عمل جوته بعنوان ***Propyläen***. ذلك أن الصراخ يكون أكثر من الموسيقى ضررًا على التعبير والجمال الخاص بالكل؛ لأنه على الأكثر لا يتعق سوى بالأيدي والأذرع، وينبغي النظر إليه باعتباره سلوكًا يميز الشخص. وهو بهذا الاعتبار يمكن تصويره حقًا، طالما أنه لا يتطلب حركة عنيفة للجسم، ولا انبعاجًا للفم؛ ومن ذلك– على سبيل المثال– لوحة القديسة سيشيليا Cecilia* على آلة الأورج، ولوحة عازف الكمان لرفائيل في متحف سكيارا Sciarra بروما، وغيرها.

*** إله الحرب عند الرومان ، ويناظره إيريس Ares عند اليونان. (المترجم)**

*** قديسة وشهيدة مسيحية من القرن الثالث بعد الميلاد، ودائمًا ما يُنظَر إليها بإجلال باعتبارها راعية للموسيقى. (المترجم)**

وحيث إن ألم لاؤكون لم يمكن التعبير عنه، بسبب حدود التعبير في فن النحت؛ فقد اضطُر الفنان أن يوظف كل تعبير آخر عن الألم. . ولقد فعل الفنان ذلك على أكمل نحو، كما بين لنا ڤنكلمان في وصفه المقتدر للعمل (***Werke***, Bad.6, S. 104 fg.) ، وهو التوصيف البارع الذي يحتفظ بكامل قيمته وصدقه، إذا ما جردناه من عاطفيته الرواقية التي تدعمه.[١٤]

لأن الجمال الذي يكون مصحوبًا بالرشاقة يشكل الموضوع الأساسي لفن النحت؛ لذا فإنه يهوى العُرْي، ويسمح بالرداء فقط إلى الحد الذي لا يُخفي فيه الشكل. وهو يستخدم الرداء، لا باعتباره غطاءً، وإنما باعتباره وسيلة لإظهار الشكل. وهذا المنهج في العرض يستحوذ إلى حد كبير على انتباه الذهن؛ لأن الذهن يمكنه أن يدرك العلة، أعني صورة الجسم، فقط من خلال المعلول المعطى على نحو مباشر، أي من خلال هيئة الرداء. ولذلك فإن الرداء في فن النحت يقوم إلى حد ما مقام أسلوب تقصير المسافات* في فن التصوير. فكلاهما إيحاءات، وإن لم تكن رمزية، ولكنها إيحاءات من ذلك النوع الذي إذا ما نجح في بلوغ غرضه، فإنه يرغم الذهن فورًا على أن يُدرك ما يكون موحى به كما لو كان معطيًا بالفعل.

---

[١٤] إن هذا الاستطراد قد تم بيانه بإتقان في الفصل السادس والثلاثين من الجزء الثاني من هذا العمل.

*** أسلوب تقصير المسافات في التصوير يشير إلى تصوير بعض خطوط موضوع ما بشكل أقصر مما هي عليه بالفعل؛ لكي يعطي انطباعًا بالحجم النسبي الملائم لإبراز الصورة للعين. (المترجم)**

وربما أسمح لنفسي هنا أن أسوق بشكل عابر مقارنة تتعلق بفنون البيان. فكما أن شكل الجسم الجميل يتبدى على أفضل نحو حينما يرتدي أخف ثياب، بل حينما لا يكون هناك أي ثياب على الإطلاق؛ وهكذا فإن المرء المليح للغاية، إذا ما كانت له ذائقة يمكن أن يتبعها، فإنه سيفضل أن يسير عاريًا تقريبًا، لا يرتدي شيئًا إلا ما كان يرتدي القدماء– إذا كان هذا حال الجسم الجميل، كذلك فإن من كان له عقل جميل خصب، سوف يعبر دائمًا عن نفسه في أسلوب طبيعي مباشر وبسيط للغاية، لا ينشغل إلا بمدى إمكانية توصيل أفكاره للآخرين؛ وبالتالي يخفف من عناء الشعور بالوحدة الذي يلازم المرء في عالم كهذا الذي نعيش فيه. وعلى العكس من ذلك، فإن فقر العقل، وتشوش الفكر وضلاله، سوف يرتدي أساليب الحديث بالغة الالتواء، والأشد غموضًا، كي يتخفى في عبارات معقدة طنانة، وفي أفكار ضئيلة القيمة، غثة، ومبتذلة. مثل هذا العقل الفقير كمثل امرئ يفتقر إل سلطان الجمال، فنراه يحاول أن يعوض هذا النقص من خلال الملبس، فيسعى لإخفاء ضآلة أو قبح هيئته وراء كثرة من الحُلي التي لا ذوق فيها، وقماش مزركش، وريش، وثياب مكَشكَشة، وأكمام منفوخة، ومعاطف. وكم من كاتب، لو اضطررت أن تترجم كتابه ذا الأسلوب الطنان والغامض إلى مضمونه الذي ليس فيه إلا قليلاً من الوضوح؛ فسوف يصبح ذلك الكاتب حينئذ في ورطة، تمامًا مثل حال ذلك المرء القبيح لو اضطر أن يسير عاريًا.*

* **لا يغيب عن ذهن القارئ الفطن أن شوبنهاور في ذهنه هنا– بطريقة ضمنية إيحائية– كتابات هيجل، ومن سار على منواله في أسلوب الكتابة. (المترجم)**

أما فن التصوير التاريخي (historical painting) historienmalerei ، فيتخذ من الطابع المميز للنوع – بجانب الجمال والرشاقة– هدفًا أساسيًا له؛ وينبغي أن نفهم عمومًا بالطابع المميز للنوع ذلك التجلي للإرادة في أعلى درجة لتجسدها. فهنا يكون للفرد– باعتباره مبرزًا لجانب جزئي من مثال البشرية– دلالة خاصة؛ فهو يجعل هذه الدلالة معروفة لدينا لا فحسب من خلال صورتها وحدها، وإنما– على العكس من ذلك– يجعلها مرئية في سحنته ومحيّاه كما تتجليان عبر الفعل من كل نوع، وعبر الحالات من التكيف التي تطرأ على المعرفة والإرادة اللتين توجبان هذا الفعل وتصطحبانه. وحيث إن مثال البشرية يجب أن يتبدى في هذه الحالات؛ فإن ظهور جوانبه العديدة ينبغي أن يتجلى أمام ناظرينا من خلال أفراد ذوي دلالة، وهذه الأفراد– بدورها– يمكن أن تصبح دلالتها مرئية، فقط من خلال العديد من المشاهد والأحداث والأفعال المتنوعة. وتلك هي المشكلة الأبدية التي يتكفل بحلها فن التصوير التاريخي؛ لأنه يجلب أمام ناظرينا مشاهد من الحياة من كل نوع، ذات دلالة كبيرة أو ضئيلة. وليس هناك فرد ولا فعل يمكن أن يكون بلا دلالة؛ ففي كل الأفراد والأفعال ومن خلالهم، يكشف مثال البشرية عن نفسه باطراد. ولذلك فليس هناك حدث من أحداث الحياة يمكن استبعاده من مجال فن التصوير. وبالتالي فإن غبنًا بالغًا يقع على مصوري المدرسة الهولندية المبرَّزين؛ إذ يُنظَر بتقدير إلى مهارتهم الفنية فحسب، أما من حيث الجوانب الفنية الأخرى، فيُنظر إليهم نظرة دونية مصحوبة بالازدراء؛ لأنهم بوجه عام يصورون موضوعات من الحياة اليومية، بينما الموضوعات المستمدة من تاريخ العالم أو التاريخ المتعلق بالكتاب المقدس، كانت هي وحدها الموضوعات التي يُنظر إليها باعتبارها ذات دلالة. وينبغي أولاً أن نضع في حسباننا أن الدلالة الباطنية لفعل ما، تكون مختلفة تمامًا عن دلالته الخارجية، وأن هاتين الدلالتين غالبًا ما تكونان منفصلتين إحداهما عن الأخرى. فالدلالة الخارجية هي أهمية الفعل من حيث النتائج المترتبة عليه بالنسبة للعالم الفعلي وما يحدث في دنياه؛ ومن ثم تكون أهميته وفقًا لمبدأ العلة الكافية. أما الدلالة الباطنية فهي عمق الرؤية التي تنفذ إلى مثال البشرية الذي تريد أن تكشف عنه، من حيث

إنها تجلب إلى الضوء جوانب من ذلك المثال الذي نادرًا ما يظهر. وهي تفعل ذلك بجعل الأفراد– في تعبيرهم عن أنفسهم بوضوح وإصرار– يكشفون عن طابعهم الخاص المميز من خلال حالات مرتبة على نحو لائق. والدلالة الباطنية فقط هي التي تهم، أما الدلالة الخارجية فتنتمي إلى التاريخ. وكلا الدلالتين مستقلتين تمامًا إحداهما عن الأخرى، وقد تظهران معًا، ولكن قد تظهر أيضًا كل منها وحدها. ومن ثم فإن الفعل الذي تكون له دلالة عظمى بالنسبة للتاريخ، قد يكون من حيث دلالته الباطنية فعلاً مألوفًا وعاديًا للغاية. وبالعكس، فإن المشهد المستمد من الحياة اليومية العادية قد يكون ذا دلالة باطنية عظمى؛ إذا ما ظهرت فيه بوضوح وتميز الأفراد البشرية، والأبعاد الداخلية العميقة للفعل والإرادة لدى البشر. بل إن الدلالة الباطنية تبقى واحدة، على الرغم من أن الدلالة الخارجية قد تكون مختلفة إلى حد بعيد؛ وهكذا نجد، على سبيل المثال، أنه يستوي الأمر– طالما كانت الدلالة الباطنية هي موضع اهتمامنا– إن كان الوزراء يناقشون مصير الأمة على خريطة ما، أو كان الريفيون يتشاجرون في حانة ما على لعب الورق والنرد؛ تمامًا مثلما يستوي الأمر إن كنا نلعب الشطرنج بقطع من ذهب أو من خشب. وفضلاً عن ذلك، فإن المشاهد والأحداث التي تشكل حياة الملايين الكثيرة جدًا من الموجودات البشرية، وأفعالهم وأحزانهم وأفراحهم؛ هي لهذا السبب عينه تعد على درجة بالغة من الأهمية تتيح لها أن تكون موضوعًا للفن، وهي من خلال تنوعها الخصب تقدم مادة كافية لإظهار الجوانب العديدة لمثال الإنسانية. وحتى اللحظة العابرة بطبيعتها التي يثَّبتها الفن في ذلك النوع من اللوحات التي تُعرَف الآن بفن تصوير الحياة اليومية (genre genre-Bild painting)، تثير فينا شعورًا طفيفًا خاصًا. لأن تثبيت العالم العابر الذي يتبدل على الدوام، في صورة خالدة تصور أحداثًا جزئية، ومع ذلك فإنها تمثل الكل– إنما هو من إنجازات فن التصوير الذي يبدو أنه يجعل الزمان ذاته يتوقف؛ لأنه يرفع الفرد إلى مثال نوعه. وأخيرًا، فإن موضوعات التصوير التاريخية وذات الدلالة الخارجية غالبًا ما يكون فيها عيبًا، وهو أن ما يكون فيها ذو دلالة لا يمكن أن يمتثل لنا في الإدراك العياني، وإنما يجب أن يُحسَب على الفكر. ومن هذه الناحية،

فإن الدلالة الاسمية للوحة يجب تمييزها عن دلالتها الحقيقية. فالدلالة الأولى هي الدلالة الخارجية التي يتم حسبانها باعتبارها تصورًا، أما الدلالة الأخيرة فهي ذلك الجانب من مثال البشرية الذي يصبح واضحًا بذاته من خلال الإدراك العياني للوحة. فعلى سبيل المثال، يمكن القول إن عثور الأميرة المصرية على موسى قد يمثل الدلالة الخارجية في لوحة ما، فهو يمثل لحظة مهمة للغاية بالنسبة للتاريخ؛ ولكن الدلالة الحقيقية من ناحية أخرى– وهي التي تتمثل بالفعل للإدراك العياني– تكمن في أن طفلاً منبوذًا قد نجا من مهده العائم بواسطة سيدة نبيلة، وهي مصادفة ربما تكون قد وقعت أكثر من مرة. إن طراز اللباس هنا يتيح للشخص المثقف أن يتعرف على الحادثة التاريخية المحددة، ولكن طراز اللباس يكون له أهمية فقط بالنسبة للدلالة الاسمية، أما من حيث الدلالة الحقيقية فيكون أمرًا بلا أهمية على الإطلاق؛ لأن هذه الدلالة الأخيرة لا تنشغل إلا بالموجود البشري في ذاته، لا في صوره العارضة. إن الموضوعات المستمدة من التاريخ لا امتياز فيها على تلك الموضوعات المستمدة من مجرد حالة الإمكان، وهي الموضوعات التي بذلك لا تُوصَف بأنها فردية، وإنما عامة. ذلك أن ما يكون حقًا ذا دلالة في الموضوعات الأولى، ليس هو الفرد ولا الحدث الجزئي في حد ذاته، وإنما الكلي الذي يكون كامنًا فيه، أي ذلك الجانب من مثال البشرية الذي يعبر عن نفسه في هذا الفرد أو الحدث الجزئي. ولكن هذا– من ناحية أخرى– لا ينبغي أن يكون مدعاة لمعارضة الموضوعات التاريخية المحددة؛ فالرؤية الفنية حقًا لمثل هذه الموضوعات– لدى كل من المصور والمشاهد– هي وحدها الرؤية التي لا تنشغل أبدًا بالجزئيات الفردية الماثلة فيها، وإنما تنشغل بما هو عام فيها، أعني بالمثال. فكل ما هنالك أنه ينبغي انتقاء تلك الموضوعات التاريخية التي يمكن إظهار الشيء الأساسي فيها، وإلا فإن الدلالة الاسمية لها ستبقى بعيدة للغاية عن دلالتها الحقيقية. وعندئذ، فإن ما يمثل مناط تفكيرنا في اللوحة، يصبح له أكبر قدر من الأهمية، ويطغى على ما يكون مدركًا في العيان. وإذا لم يكن من الصواب– حتى على خشبة المسرح– أن يتوارى الحدث الرئيسي في خلفية المشاهد (كما هو الحال في المسرحيات التراچيدية الفرنسية)، فمن الواضح أن هذا يكون خطأً

أكثر فداحة إذا حدث في اللوحة. والموضوعات التاريخية يعيبها أن يكون تأثيرها محددًا بشكل قاطع، فقط حينما تقيد المصور بمجال تم اختياره تعسفيًا، وليس بناءً على أسباب فنية، وإنما لأجل أغراض أخرى. وهذا هو ما يحدث بوجه خاص حينما يكون هذا المجال فقيرًا من حيث الموضوعات التي تستحق التصوير والتي تكون ذات دلالة، ومن ذلك- على سبيل المثال- أن يكون مجال التصوير تاريخ شعب صغير منعزل متقلب الأطوار غامض كهنوتي (أعني محكومًا بتصورات زائفة)، كاليهود الذين تحتقرهم الأمم المعاصرة العظمى في الشرق والغرب. فحيث إن الهجرة الكبرى للشعوب تقع فيما بيننا وبين سائر الأمم القديمة- مثلما يقع التغير الذي يحدث في قاع المحيط فيما بين سطح الأرض كما هو الآن وسطحها كما كان، والذي يمكن أن يتبدى لنا تكوينه فقط من خلال الحفريات التي تبقى هناك- يمكننا أن نعتبر بوجه عام أنه من سوء الحظ البالغ أن الشعب الذي قُدِّر لثقافته أن تشكل على نحو رئيسي الأساس الذي تقوم عليه ثقافتنا لم يكن الشعب الهندي أو اليوناني، أو حتى الروماني، وإنما كان أولئك اليهود. ولكن كان من سوء الطالع بوجه خاص بالنسبة للمصورين الإيطاليين من العباقرة في القرنين الخامس عشر والسادس عشر أنهم- في المجال الضيق الذي انقادوا تعسفيًا إليه لانتقاء موضوعاتهم- كانوا مضطرين إلى اللجوء إلى موجودات بائسة من كل نوع. لأن العهد الجديد- من حيث جانبه التاريخي- يعد موضوعًا غير ملائم غالبًا لفن التصوير مقارنةً بالعهد القديم، كما أن التاريخ التالي لشهداء الكنيسة وعلمائها اللاهوتيين هو موضوع غير مناسب تمامًا. ومع ذلك، فإن علينا أن نميز بعناية بالغة بين اللوحات التي يكون موضوعها تاريخ أو ميثولوجيا اليهودية والمسيحية، وتلك التي تتجلى فيها للإدراك العياني الروح الحقيقية- أعني الأخلاقية- للمسيحية، من خلال تصوير الأشخاص الممتلئين بتلك الروح. فهذه اللوحات التمثيلية- في واقع الأمر- تعد أسمى إنجازات فن التصوير وأكثرها إثارة للإعجاب، ولم ينجح في تحقيق هذا الإبداع سوى الأساتذة العظام في هذا الفن، وأخص بالذكر رفائيل Raphael وكوريجيو Correggio ، وخاصةً في اللوحات المبكرة لهذا الأخير. واللوحات من هذا النوع ليس من اللائق تصنيفها- في الحقيقة-

على أنها لوحات تاريخية؛ لأنها في الغالب لا تصور أي حدث أو فعل، وإنما تتمثل في مجموعات من القديسين مع المخَلِّص [أي المسيح]* نفسه، الذي غالبًا مازال طفلاً، بصحبة أمه وملائكة، وهكذا. ونحن نرى وقد انعكس في مُحيّاهم، وخاصة في عيونهم، تعبير المعرفة الأكثر كمالاً، أعني تلك المعرفة التي لا تكون متجهة إلى أشياء جزئية، وإنما تكون قد أدركت المثال على نحو تام، ومن ثم تكون قد أدركت مجمل الطبيعة الباطنية للعالم والحياة. فهذه المعرفة التي يتحلون بها– والتي تتميز بمقاومة الإرادة– لا تشبه ذلك النوع الآخر من المعرفة التي تزود الإرادة **بالدوافع**، وإنما هي بخلاف ذلك تصبح **زاهدة** في كل ما يتعلق بالمشيئة. ومن هنا نشأت روح الاستسلام التام التي هي بمثابة الروح الباطنية للمسيحية مثلما هي روح الحكمة الهندية، روح التخلي عن كل مشيئة، وانسحاب الإرادة وإخمادها؛ ويصاحب هذا الانسحاب من عمق وجود العالم بأسره؛ ومن ثم يكون الخلاص. ولذلك فإن هؤلاء الأساتذة العظام في الفن الذين يستحقون ثناءً أبديًا، قد عبروا في أعمالهم عن الحكمة الأسمى التي يمكن إدراكها عيانيًا. وفي هذا تكمن ذروة كل فن سعى إلى متابعة الإرادة في تحققها الموضوعي الكافي، أعني كما تتجلى في المُثُل، عبر كل درجات هذا التحقق، بدءًا من أدناها حيث تكون طبيعتها متأثرة ومتجلية من خلال العلل، ثم من خلال المنبهات بالمثل، وأخيرًا من خلال الدوافع. ونحن هنا نرى الفن يبلغ غايته من خلال تمثل الإخماد الذاتي الحر للإرادة، وذلك عبر بلوغه حالة التخلي السامي التي أدركها من خلال معرفته التامة بالطبيعة الباطنية لهذا التخلي.[١٥]

*** ما بين القوسين إضافة شارحة من جانبنا. (المترجم)**

[١٥] من الضروري لكي نفهم هذه الفقرة أن نقرأ الكتاب التالي في مجمله.

– ٤٩ –

إن الحقيقة التي تقوم على أساسها كل الملاحظات التي أبديناها حول الفن حتى الآن، هي أن موضوع الفن– الذي يكون تصويره هو هدف الفنان، والذي تكون معرفته سابقة على إبداع الفنان لعمله، باعتبار أن هذه المعرفة نواة هذا العمل ومنبعه– يعد **مثالاً** بالمعنى الأفلاطوني، ولا شيء سوى ذلك على الإطلاق؛ فهو ليس ذلك الشيء الجزئي الذي يكون موضوعًا للإدراك العادي، وهو ليس بالتصور الذي يكون موضوعًا للتفكير العقلاني وللعلم. وعلى الرغم من أن كلاً من المثال والتصور يكون بينهما شيء مشتركًا– من حيث إن كلاً منهما يمثل في وحدة واحدة كثرة من الأشياء الفعلية– فإن الاختلاف الكبير بينهما لسوف يصبح واضحًا وبديهيًا بشكل كافٍ من خلال ما قلناه في الكتاب الأول عن التصورات، وما قلناه في هذا الكتاب عن المُثُل. وأنا لا أقصد بالتأكيد إثبات أن أفلاطون قد أدرك بوضوح هذا الاختلاف؛ فالحقيقة أن كثيرًا من الأمثلة التي يسوقها عن المُثُل ومناقشته لها، هي أمثلة لا تنطبق إلا على التصورات. ومع ذلك، فإننا سوف ننحي هذا الأمر جانبًا ، ونواصل طريقنا سعداء بما نصادفه من آثار فنية تركها لنا العقل السامي، وإن كنا لا نقتفي خطوات هذا العقل السامي، وإنما نقتفي هدفنا الخاص. إن **التصور** يكون مجردًا واستدلاليًا ولامشخصًا في مجاله الخاص، فهو يكون محددًا فقط بحدوده، ولا يمكن إدراكه وفهمه إلا من خلال من كانت لديه ملكة العقل، ويمكن تبليغه للآخرين بواسطة الكلمات دونما حاجة إلى أي عون آخر؛ فهو يكون مستنفدًا تمامًا من خلال تعريفه. وفي مقابل ذلك، فإن **المثال**– على الرغم من أنه ربما يُعرَّف باعتباره تمثلاً كافيًا للتصور– يكون محددًا تمامًا. فذلك المثال لا يمكن معرفته من خلال الفرد بما هو فرد، وإنما يمكن معرفته فقط من خلال الفرد الذي سما بنفسه فوق كل مشيئة وكل فردية، بهدف بلوغ حالة الذات العارفة الخالصة. وبذلك فإنه لا يمكن إدراك المثال إلا من خلال العبقري، ومن خلال ذلك الذي– بعون من الأعمال العبقرية غالبًا– يكون قد سما بملكة المعرفة الخالصة لديه، وأصبح مكتسبًا للمزاج العقلي

للعبقري. ولذلك فإن المثال يكون قابلاً للتوصيل، لا بطريقة مطلقة، وإنما بطريقة مشروطة فحسب؛ وذلك لأن المثال– الذي يكون مُدرَكًا ومتمثلاً من جديد في العمل الفني– إنما يروق لكل فرد، فقط على أساس من قدرته العقلية. ولهذا السبب؛ فإن أكثر الأعمال امتيازًا في أي فن– وهي أسمى إنتاجات العبقرية– تبقى بالضرورة على الدوام كتبًا مغلقة بالنسبة للأغلبية البليدة، وتظل ممتنعة عليهم. فهي تبقى منفصلة عنهم من خلال هوة شاسعة، تمامًا مثلما أن مجتمع النبلاء يكون ممتنعًا على عوام الناس. والحقيقة أنه حتى أكثر هؤلاء بلادةً يضطرون إلى قبول الأعمال الفنية التي يكون هناك تسليم بأنها أعمال رائعة، كي يتسترون على عجزهم. ولكنهم يلتزمون الصمت دائمًا، جاهزين للتعبير عن ازدرائهم لتلك الأعمال بمجرد أن يُتاح لهم أن يأملوا في فعل ذلك دون أن يكونوا عُرضة للسخرية. عندئذ نجد أن كراهيتهم التي كبتوها طويلاً إزاء كل ما هو رائع وجميل وإزاء مؤلفي تلك الأعمال، تكشف عن نفسها؛ لأن مثل هذه الأشياء لم تروقهم يومًا ما، وبذلك تكشف عن وضاعتهم. ذلك أنه يمكن القول بوجه عام إن المرء لكي يعترف ويقر في حرية وطواعية بقيمة شخص آخر، يلزم أن يكون منطويًا على قيمة في ذاته. وعلى هذا تقوم الحاجة إلى التواضع على الرغم من كل مزية يمتاز بها المرء، مثلما تقوم الحاجة إلى التقريظ جهارةً بشكل متفاوت لتلك الفضيلة– التي هي وحدها من بين ربيباتها تكون دائمًا متضمنة في ثناء أي شخص يقدم على تقريظ امرئ متميز على نحو ما– وذلك كي يخفف ويهدئ من الغضب مما يكون هناك من تفاهة. أوليس التواضع سوى وضاعة في صورة منافقة، من خلالها يسعى المرء– في عالم مفعم بالحقد الخسيس– إلى أن يستجدي الاعتراف بامتيازه من أولئك الذين لا يمتازون بشيء على الإطلاق؟ لأن من لا يعزو أية مزايا لنفسه لكونه لا يمتلك حقًا أيًا منها، ليس بشخص متواضع، وإنما هو مجرد شخص أمين.

إن **المثال** هو الوحدة التي انحلت إلى كثرة بفضل الصورة المكانية الزمانية لإدراكنا العياني. وفي مقابل ذلك، فإن **التصور** هو الوحدة التي تكون قد نتجت عن الكثرة بواسطة التجريد من خلال ملكة العقل لدينا، ويمكن تشبيه هذا الأخير بأنه **وحدة بعد**

الحركة unitas post rem بينما يمكن تشبيه الثاني بأنه **وحدة قبل الحركة unitas ante rem** . وأخيرًا فإننا يمكن أن نبين التمييز بين التصور والمثال من خلال مثال تشبيهي، بالقول بأن **التصور** يشبه الوعاء الذي مهما وضعنا فيه من أشياء فإنها تبقي متراصة جنبًا إلى جنب، ولكننا لا يمكن أن نستخرج منه (بواسطة الأحكام التحليلية) أكثر مما وضعنا فيه (بواسطة التأملات التأليفية).* وفي مقابل ذلك، فإن **المثال** يكشف لمن أدركه عن تمثلات تكون جديدة بالنسبة للتصور الذي يحمل نفس العنوان الذي يحمله المثال؛ فالمثال أشبه بكائن حي ينمي نفسه، ويمتلك قدرة على التوالد تؤدي إلى إنتاج ما لم يُوضع فيه من قبل.

ويترتب على كل ما قلناه أن التصور وإن كان نافعًا كما هو شأنه في الحياة، ومفيدًا وضروريًا ومثمرًا كما هو شأنه في العلم، إلا أنه يكون دائمًا جدبًا عقيمًا في الفن. وفي مقابل ذلك، فإن المثال المدرَك يكون المصدر الحقيقي والوحيد لكل عمل فني أصيل. فنشأته القوية تكمن في كونه مستمدًا من الحياة ذاتها، ومن الطبيعة، ومن العالم، وفقط من خلال العبقرية الأصيلة، أو من خلال ذلك الذي يبلغ إلهامه الوقتي حد العبقرية. فالأعمال العبقرية الخالدة تنشأ عن هذا الإدراك المباشر وحده. وبالضبط لأن المثال يكون ويبقى موضوعًا للإدراك العياني؛ فإن الفنان لا يكون واعيًا **بشكل مجرد** بمقصد عمله وهدفه. فما يكون ماثلاً في ذهنه ليس تصورًا، وإنما مثالاً؛ ولذا فإنه لا يستطيع أن يقدم تبريرًا لأفعاله. فهو يعمل– كما يقول الناس– انطلاقًا من مشاعره فحسب، وبطريقة لاواعية، وفي واقع الأمر بطريقة غريزية. وفي مقابل ذلك، فإن المقلدين والاتباعيين– **المقلدين، أولئك القطيع المنساقين كالعبيد** imitators, servum pecus * – يبدأون في الفن من التصور. فهم يلاحظون ما الذي يسرنا

*** يقصد شوبنهاور أن منطق التصورات لا يضيف جديدًا إلى معرفتنا، أي لا يوسع من نطاقها، وإنما هو يعيد ما كنا نعرفه من قبل بهدف تبليغه إلى فهم السامع، كأن نقول على سبيل المثال: كل إنسان فانٍ، وسقراط إنسان، إذن سقراط فانٍ؛ فالنتيجة التي نصل إليها هنا متضمنة سلفًا في المقدمة الأولى التي بدأنا منها. (المترجم)**

*** عبارة شهيرة مقتبسة من هوراس. (المترجم)**

ويؤثر فينا في الأعمال الأصيلة، فيتمثلونه بوضوح ويثَّبتونه في تصور، وهذا يحدث بالتالي بطريقة مجردة، ثم يقلدونه بعد ذلك، بطريقة صريحة أو مقنَّعة، بمهارة وعن قصد. إنهم أشبه بالنباتات الطفيلية؛ إذ تمتص غذائها من جهد غيرها، وأشبه بالحيوانات المائية الرخوية؛ إذ تتلون بلون غذائها الذي تقتات عليه. والحقيقة أننا يمكن أن نواصل التشبيه إلى ما هو أبعد من ذلك، فنؤكد أنهم أشبه بالآلات التي تفرم على أفضل نحو، وتمزج ما وُضع فيها، ولكنها لا يمكنها أبدًا أن تهضمه، حتى إن العناصر التي تكوِّن هذا المزيج يمكن دائمًا أن نعثر عليها مرة أخرى، إذا ما فتشنا عنها وفصلناها عن هذا المزيج. وفي مقابل ذلك، فإن العبقري وحده يكون أشبه بالجسم العضوي الذي يهضم، ويحول، ويعيد إنتاج غذاءه. حقًا إن العبقري يتعلم ويتثقف من خلال أسلافه وأعمالهم، ولكنه يصبح مثمرًا من خلال ما يتعلمه مباشرة من الحياة والعالم، ومن خلال الانطباع الذي يتولد لديه من خلال ما يدركه بشكل عياني؛ ولذلك فإن أسمى ثقافة لا شأن لها أبدًا بأصالته. إن كل المقلدين والاتباعيين يدركون من خلال التصور الطبيعة الجوهرية للإنجازات النموذجية التي يبدعها الآخرون، ولكنهم لا يمكنهم أبدًا أن يمنحوا عملاً فنيًا ما حياةً باطنية. إن الجمهور السائد في عصر ما– وبعبارة أخرى تلك الكثرة البليدة في كل زمان– لا يعرف إلا من خلال التصورات ويبقى ملتصقًا بها؛ ولذلك فإنه يستقبل الأعمال النمطية بتصفيق سريع حاد. غير أن هذه الأعمال تصبح بعد بضع سنين غير مشوقة؛ لأن روح العصر– وبعبارة أخرى التصورات السائدة التي فيها وحدها تنشأ جذور هذه الأعمال– قد تغيرت. أما الأعمال الفنية الأصيلة التي تكون مستمدة مباشرةً من الطبيعة والحياة، فهي فقط الأعمال التي يكون لها شباب أبدي وقوة مستديمة، تمامًا مثل الطبيعة والحياة ذاتيهما. ذلك لأن هذه الأعمال لا تنتمي عصر معين، وإنما تنتمي إلى الإنسانية؛ ولهذا السبب فإنها تُستقبَل بفتور من عصرها الذي تأبى هي أن تتكيف تبعًا له، وحيث إنها تفضح أخطاء العصر بطريقة غير مباشرة ومناهضة، فإنها لا تلقى اعترافًا إلا ببطء ودونما ترحيب. ومن ناحية أخرى، فإن هذه الأعمال لا يمكن أن تشيخ، بل إنها تتبدى لنا على الدوام متجددة نضرة حتى حينما نبلغ آخر العصور.

وهي عندئذ لن تصبح عُرضة للتجاهل والإهمال وإساءة الفهم؛ لأنها الآن تبقى متوَّجةً ومعترفًا بها من خلال استحسان العقول القليلة القادرة على الحكم. فهذه العقول تظهر فرَادى وبشكل نادر عبر القرون،[١٦] ويدلي أصحاب تلك العقول بأصواتهم التي تؤدي أعدادها المتزايدة ببطء إلى تأسيس السلطة التي هي وحدها السلطة القضائية التي نعنيها حينما نحتكم إلى الأجيال. إنهم هؤلاء الأفراد الذين يظهرون على التتابع وحدهم؛ لأن العامة من الأجيال سيكونون وسيبقون دائمًا ضالين وبلداء، مثلما هو دائمًا شأن الكثرة الغالبة من المعاصرين. ولنطالع شكاوى العقول العظيمة في كل قرن من معاصريهم، فهذه الشكاوى تبدو كما لو أنها كُتِبَت بلسان حال اليوم؛ لأن طبيعة الجنس البشري تبقى واحدة. ففي كل عصر، وفي كل فن، يحتل التصنع مكانة الروح التي هي دائمًا الملكية الوحيدة للأفراد. غير أن التصنع هو مجرد الرداء القديم المنبوذ لظاهرة الروح التي وجدت مؤخرًا وأُدرِكت. ومن مجمل هذا يظهر لنا– كقاعدة عامة– أن استحسان الأجيال القادمة يأتي على حساب استحسان المعاصرين للمرء، والعكس صحيح.[١٧]

–٥٠–

إذا كان هدف كل فن هو توصيل المثال المُدرَك، وهو المثال الذي يظهر من خلال عقل الفنان في تلك الصورة المطهَّرة من كل دخيل عليها والمنعزلة عنه، وبذلك يصبح قابلاً للإدراك بواسطة الإنسان الأقل حساسية من الفنان والذي لا يمتلك مقدرة

---

[١٦] **"إنهم نادرًا ما يظهرون، سابحين عبر الكتلة الشاسعة من الأمواج" Apparent rari, nantes in gurgite vasto(Virgil, *Aeneid*, I, 118)**

[١٧] **انظر الفصل ٣٤ من الجزء الثاني.**

إبداعية؛ وإذا كان– بالإضافة إلى ذلك– من غير الجائز في الفن أن نبدأ من التصور؛ فلن يكون بمقدورنا عندئذ أن نرتضي التوظيف العمدي الصريح لعمل فني ما، وهذا هو ما يحدث في حالة **المجاز** (allegory) **allegorie**. فالمجاز هو عمل فني يشير إلى شيء ما مختلف عما يصوره. ولكن موضوع الإدراك العياني؛ وبالتالي المثال أيضًا– يعبر عن نفسه بطريقة مباشرة وعلى نحو تام، ولا يحتاج إلى وساطة شيء ما آخر يدل عليه أو يشير إليه. ولذلك فإن ما يكون على هذا النحو مشارًا إليه ومتمثلاً بواسطة شيء ما مختلف عنه تمامًا، إنما يكون دائمًا تصورًا ما؛ لأنه لا يمكن أن يمتثل بذاته أمام الإدراك العياني. وبذلك فإنه من خلال المجاز دائمًا ما يكون هناك تصورًا يُشَار إليه؛ وبالتالي فإن عقل المشاهد ينبغي أن تتحول وجهته عندئذ من تمثل الإدراك العياني الذي يكون مصورًا في العمل إلى نوع آخر من التمثل يكون مختلفًا ومجردًا وليس مدركًا في العيان، ويقع برمته خارج نطاق العمل الفني. وهنا نجد أنه يُنظَر إلى اللوحة أو التمثال على أنه يمكن أن يحقق ذلك الذي يحققه عمل مكتوب على أتم نحو. ولذلك فإن ما نعتبره هدفًا للفن– أعني تمثل المثال الذي يتم إدراكه فقط من خلال الإدراك العياني– لا يمثل هدفًا هنا. ولا شك أن ما يكون مقصودًا هنا لا يتطلب أي إتقان ذي شأن في إبداع العمل الفني، بل إن الأمر على العكس من ذلك؛ إذ أنه يكفى أن نعرف ما الذي يعنيه الشيء؛ لأنه بمجرد أن نجد ذلك المعنى، فإننا نكون قد بلغنا هدفنا، وينقاد العقل إلى نوع مختلف تمامًا من التمثل، إلى التصور الذي هو الغاية المنتظرة هنا. وبالتالي فإن أشكال المجاز في الفن التشكيلي والتصويريBildende Kunst (plastic) and pictorial art ليست سوى كتابة هيروغليفية؛ فالقيمة الفنية التي قد تحوزها بوصفها تعبيرًا عن تمثل حسي، لا تنتمي إليها كأشكال من المجاز، وإنما تنتمي إلي شيء بخلاف ذلك. فكون أن لوحات *"ك ك ك"* لكوريجيو Corregio و*"ع ق ي ب ك س ب"* لهانيبال كراتشي Hannibal Carracci و*"ن ة ك ش ك"* لبوسين Poussin تعد لوحات جميلة للغاية، إنما هو أمر ينبغي أن يبقى منفصلاً تمامًا عن كونها أشكالاً من المجاز. فهي باعتبارها أشكالاً من المجاز، لا تحقق أكثر مما تحققه الكتابة بالنقوش، بل أقل

من ذلك في واقع الأمر. وهذا يذكرنا من جديد بالتمييز السابق بين الدلالة الحقيقية والدلالة الاسمية للوحة. فالدلالة الاسمية هنا هي بالضبط الدلالة المجازية في حد ذاتها، كما هو الحال- على سبيل المثال- في لوحة "**عبقرية الشهرة**". أما الدلالة الحقيقية فإنها ما يكون مصوَّرًا بالفعل، أعني ذلك الشاب المجنح الجميل الذي يحلق حوله غلمان جُمال، فهذه الدلالة تعبر عن مثال. ولكن هذه الدلالة الحقيقية تؤثر فينا فحسب طالما ننسى الدلالة الاسمية والمجازية. فلو أننا فكرنا في هذه الدلالة الأخيرة، لتخلينا بذلك عن الإدراك العياني، ولنشغل عقلنا بتصور مجرد، ولكن الانتقال من المثال إلى التصور هو دائمًا انحدار. والواقع أن هذه الدلالة الاسمية أو القصد المجازي غالبًا ما ينال من الدلالة الحقيقية، أي من الحقيقة التي تتأسس من خلال الإدراك العياني. فعلى سبيل المثال نجد أن الضوء الاصطناعي في لوحة "**الليل**" لكوريجيو، رغم أنه قد تم تنفيذه على نحو جميل، إلا أنه لا ينطوي إلا على دافع مجازي فحسب، ويعد مستحيلاً من الناحية الواقعية. ولذلك فعندما تكون هناك لوحة ذات دلالة مجازية لها أيضًا قيمة فنية، فإن هذه القيمة الفنية تكون بمثابة صورة منفصلة ومستقلة تمامًا عما تحققه هذه اللوحة باعتبارها مجازًا. ومثل هذا العمل الفني إنما يعمل على تحقيق غايتين في وقت واحد، أعني التعبير عن تصور والتعبير عن مثال. وهذا الأخير هو فقط ما يمكن أن يكون غاية الفن، أما الآخر فهو غاية دخيلة على الفن، فهو بمثابة التسلية الزهيدة الناجمة عن إرغام لوحة ما على أن تقوم الوقت ذاته بدور الكتابة بالنقوش- أي الكتابة التصويرية- التي اختُرِعَت لمصلحة أولئك الذين لا يمكن أن تتبدى لهم الطبيعة الحقيقية للفن. والأمر شبيه بهذا عندما يكون عمل فني ما في الوقت ذاته بمثابة أداة نافعة، كما هو الحال على سبيل المثال عندما يكون تمثالاً ما في الوقت ذاته بمثابة حامل لشمعدان متشعب الفروع candelabrum أو بمثابة جسم امرأة يقوم مقام العمود الذي يحمل سقفًاcaryatid، أو بمثابة النقش الأساسي البارز الذي هو في الوقت ذاته درع أخيل. ولكن المحبين الحقيقيين للفن لن يسمحوا بهذا ولا بذاك في نظرتهم للفن. حقًا إن اللوحة ذات الدلالة المجازية يمكن أن تُحدِث- بسبب خاصيتها المجازية هذه- تأثيرًا قويًا منعشًا في

النفس والمشاعر، ولكن الكتابة المنقوشة يمكن في ظل الظروف ذاتها أن تُحدِث التأثير ذاته. فعلى سبيل المثال، لو أن الرغبة في الشهرة كانت متأصلة بقوة وبشكل دائم في نفس إنسان ما؛ حيث إنه يعتبرها حق شرعي له لم يناله فقط لأنه لم يستخرج بعد عقد ملكيته؛ ولو أن هذا المرء يمتثل الآن أمام لوحة *"عقد ملكية"* بتاجه المكلل بالغار، فإن نفسه عندئذ سوف تُستثار وستنشط كل قواه. ولكن نفس التأثير سوف يحدث له لو أنه رأى فجأة كلمة "الشهرة" مكتوبة بحروف واضحة كبيرة على الجدار. كذلك لو أن شخصًا ما قد أعلن عن حقيقة ما باعتبارها مهمة سواء كحكمة في الحياة العملية أو كاستبصار في العلم، وإن كان لم يجد فيها ما يقنعه؛ فإن مثل هذا الشخص سوف تؤثر فيه بقوة لوحة ذات دلالة مجازية تصور الزمن إذ يرفع الحجاب ليكشف عن الحقيقة العارية. ولكن التأثير ذاته يمكن أن يحدثه فيه الشعار الذي يقول: " الزمن يكشف الحقيقة" *"Le temps découvre la vérité"*. لأن ما يحدث التأثير حقًا في هذه الحالة، إنما هو دائمًا الفكر المجرد وحده، وليس ما يكون مدركًا في العيان.

وبناءً على ما تقدم، إذا كان المجاز في الفن التشكيلي والتصويري جهدًا لا غناء فيه؛ لأنه يخدم غرضًا دخيلاً تمامًا على الفن، فإنه يصبح عبئًا لا يحتمل على الإطلاق عندما يؤدي بالمرء إلى أن يضل بعيدًا لدرجة أن تصوير الموضوعات الرقيقة المقدمة بشكل مقحم وعنيف، يصبح تصويرًا ينحط إلى حالة من الحمق والعبث. ومن قبيل ذلك– على سبيل المثال– السلحفاة التي توحي عند البعض بأنها تمثل عزلة أنثوية، أو نظرة **نِميسيس** Nemesis* الدانية إلى غطاء صدرها وكأنها توحي بأنها ترى ما يختبئ وراءه. ومن قبيل ذلك أيضًا تفسير بللوري Bellori الذي يرى أن هانيبال كراتشي قد صور الشهوانية وقد ارتدت رداءً أصفرَ لأنه أراد أن يبين أن ملذاتها سرعان ما تخبو وتصبح كعيدان القش الأصفر. فإذا لم يكن هناك بذلك أي ارتباط على الإطلاق بين ما يكون مصورًا وما يشير إليه من تصور، وهو ارتباط

*** إلاهة الانتقام عند اليونان. (المترجم)**

مبني على افتراض إدراج الأشياء تحت ذلك التصور أو افتراض تداعي المُثُل، وإذا جاءت الإشارات مرتبطة بالأشياء المشار إليها بطريقة اصطلاحية خالصة من خلال قواعد وضعية مقدمة بشكل عارض؛ عندئذ أسمى هذا النوع المنحط من المجاز **بالرمزية** *(Symbolism)* . فبذلك تكون الوردة رمزًا للكتمان، ويكون إكليل الغار رمزًا للشهرة، وسعف النخيل رمزًا للسلام، ومحارة بلح البحر رمزًا للحج إلى الأماكن المقدسة، ويكون الصليب رمزًا للديانة المسيحية. وينتمي أيضًا لهذا النوع من المجاز كل إيحاء بالمعاني من الألوان بذاتها، كأن يكون الأصفر هو اللون الدال على الزيف، واللون الأزرق هو الدال على الإخلاص. ومثل هذه الرموز قد تُكون نافعة في الحياة، ولكن قيمتها تعد دخيلة على الفن. فهي يجب النظر إليها باعتبارها برمتها أشبه بالكتابة بالحروف الهيروغليفية أو الخط الصيني، وهي تندرج حقًا في الفئة ذاتها الخاصة بنياشين النبالة، وبالشُجيرة التي توحي بالحانة، والمفتاح الذي يستدعي في الأذهان أولئك الذين يضطلعون بمهام أمناء الخزانة، وكسوة الجلد التي توحي بساكن الجبال. وأخيرًا، لو أن شخصيات تاريخية أو أسطورية معينة أو تصورات مشخصة يتم تمثلها من خلال رموز ثابتة بشكل نهائي، فإن هذه الرموز تسمى عندئذ **بالشعارات** (emblems) **Embleme**. ومثال ذلك: حيوانات مؤلفي الأناجيل، وبومة منيرڤا، وتفاحة باريس، ومرساة الأمل، إلخ. ولكننا غالبًا ما نفهم بالشعارات تلك التمثلات البسيطة الرمزية التي يتم إيضاحها من خلال شعار من المفترض أنه يشرح حقيقة أخلاقية، وهناك مجموعات كبيرة من هذه الشعارات جمعها كاميراريوس J. Camerarius وألكياتوس Alciatus، وآخرون. إنها تشكل انتقالاً للمجاز الشعري الذي سوف نتحدث عنه فيما بعد. أما النحت اليوناني فإنه يلجأ إلى الإدراك العياني؛ ولذلك فإنه يكون **جماليًا** (aesthetic) ästhetisch، بينما يلجأ النحت الهندي إلى التصور؛ ولذلك فإنه يكون **رمزيًا** (symbolical) symbolisch.

وهذا الرأي في المجاز– المؤسس على تأملاتنا الأساسية في الطبيعة الباطنية للفن، والمتسق تمامًا معها– يعد على الضد مباشرة من رؤية ڤنكلمان Winckelmann. فهو كان بعيدًا جدًا عن تفسير المجاز– كما فعلنا نحن– باعتباره

شيئًا ما دخيلاً تمامًا على غاية الفن، وغالبًا ما يتعارض معها؛ إذ يتحدث في كل موضع لمصلحة المجاز، بل إنه في الحقيقة يجعل أسمى غايةً للفن في "تمثل التصورات الكلية والأشياء اللامحسوسة" (***Werke***, Vol.i, pp. 55 seq.). ولكل فرد أن يرتضي إحدى هاتين الرؤيتين أو الأخرى. والواقع أن الحقيقة التي باتت واضحة تمامًا بالنسبة لي من خلال هذه الآراء وأشباهها لدى ڤنكلمان مما يتعلق بميتافيزيقا الجميل، هي أن المرء قد يكون لديه حساسية فائقة للجمال الفني وأصَّح رأي فيه، دون أن يكون قادرًا على أن يقدم توصيفًا مجردًا وفلسفيًا بحق لطبيعة الجميل والفن. وعلى النحو ذاته، فإن المرء قد يكون نبيلاً وفاضلاً تمامًا، وقد يكون لديه ضمير حسَّاس للغاية يستطيع أن يقدِّر الأحكام بدقة في المواقف الجزئية، دون أن يكون قادرًا بذلك على أن يتحقق فلسفيًا وعلى أن يفسر بطريقة مجردة الدلالة الأخلاقية للأفعال الجزئية*.

لكن المجاز له علاقة **بالشعر** (poetry) **Poesie** مختلفة تمامًا عن علاقته بالفن التشكيلي والتصويري، وعلى الرغم من أنه يكون مرفوضًا في الفن الأخير، فإنه في الفن الأول يكون مقبولاً تمامًا وذا فاعلية للغاية. ذلك أن المجاز في الفن التصويري والتشكيلي ينأى بنا عن ما يكون معطيًا في الإدراك العياني، عن الهدف الحقيقي لكل فن، ليحيلنا إلى أفكار مجردة؛ بينما في حالة الشعر تصبح هذه العلاقة معكوسة. فهنا نجد أن التصور هو ما يكون معطيًا لنا في كلمات، ويكون الهدف الأول هو الانتقال من هذا التصور إلى المدرَك العياني، وهي حيلة يجب أن يتكفل بها خيال

*** لا يملك المرء سوى أن يوافق على هذا الرأي، ولكننا نرى أن عكسه صحيح في الوقت ذاته، بمعنى أن من لهم باع في التنظير قد لا يحسنون تقييم عمل فني ما. ولا شك أن كمال المرء هنا هو أن يجمع بين هذين الحسنيين. وليس مناط حكمنا هنا أن الجمع بين الاثنين يفوق بالتأكيد الاقتصار على أحدهما، وإنما مناطه أن من يحسن التنظير حقًا هو في الحقيقة من يحسن النظر في الجزئيات والتفاصيل؛ لأنه يعرف كيف يكون موضع تلك الجزئيات بعضها بالنسبة لبعض، وبعضها بالنسبة للكل. ولا يمكن لامرئ أن يدرك هذا، اللهم إلا إذا كانت لديه رؤية كلية لمعنى الفن والجمال. ومع ذلك، فإن كل هذا لا يمكن أن ينال من إعجابنا بڤنكلمان الذي كانت له استبصارات عميقة في مسائل الفن والجمال. (المترجم)**

السامع. أما إذا انتقلنا في الفن التصويري والتشكيلي مما يكون معطيًا بشكل مباشر إلى شيء ما آخر، فإن هذا الشيء يكون بالضرورة دائمًا تصورًا؛ لأن المجرد فحسب هو ذلك الذي لا يمكن تقديمه هنا بشكل مباشر. ولكن التصور لا يمكن أن يكون أبدًا هو المصدر، وتبليغه للمتلقي لا يمكن أن يكون أبدًا هدفًا للعمل الفني. وفي مقابل ذلك، فإن التصور في الشعر يكون هو المادة والمعطى على نحو مباشر؛ ولذلك فإننا يمكن أن نتركه عن طيب خاطر ، كي نستدعي المدرَكات العيانية التي تكون مختلفة تمامًا عنه، والتي بها يتم بلوغ الغاية. وكثيرًا ما يكون التصور أو الفكر المجرد لازمًا لتسلسل القصيدة وترابطها، بينما يكون غير قابل تمامًا لأن يُدرَك عيانًا بذاته وعلى نحو مباشر. ومن ثم فإنه غالبًا ما يتم جلبه إلى الإدراك العياني من خلال بعض الأمثلة التي يمكن أن تندرج تحته. وهذا يحدث في كل تعبير تصويري، في كل استعارة وتشبيه وكناية ومجاز، وهي الأشكال التعبيرية التي تختلف جميعها فقط من حيث طول مداها وكمالها في التعبير. ولذلك فإن أشكال التشبيه والمجاز يكون لها تأثير مدهش في الفنون التي تستخدم اللغة وسيطًا لها. فكم هو جميل قول سرڤانتس Cervantes عن النوم حينما أراد أن يصفه باعتباره يحررنا من كل معاناة جسدية وعقلية: "إنه معطف يستر الشخص بأسره". وكم هو جميل قول كلايست Kleist حينما يعبر مجازيًا عن دور الفكر لدى الفلاسفة ورجال العلم في تنوير الجنس البشري، في ذلك المقطع من قصيدة ***Der Frühling*** :

"أولئك الذين ينير مصباحهم الليلي سائر الكوكب الأرضي"

ويا له من وصف قوي نابض بالحياة ذلك الذي وصف به هوميروس **إتي** *Ate المؤذية المهلكة، حينما يقول: "لها أقدام غضة، لأنها لا تمشي على الأرض الصلبة، وإنما تتهادى فوق رؤوس البشر" (***Iliad**, xix, 91) . وكم هي مؤثرة بقوة الحكاية الخيالية لمنينيوس أجريبا Menenius Agrippa عن البطن والأفخاذ، حينما كانت

*** إلاهة التهلكة عند اليونان التي عرفت بأنها تحمل المرء على الإتيان بأفعال متهورة تودي به إلى الأذى والهلاك. (المترجم)**

موجهة إلى الشعب الروماني الذي تخلى عن وطنه. وكم هو جميل أن يتم التعبير عن مذهب فلسفي مجرد للغاية من خلال مجاز الكهف لدى أفلاطون في بداية الكتاب السابع من محاورة ***The Republic*** ، الذي أشرنا إليه من قبل. كذلك فإن أسطورة بيرسيفون Persephone* تعتبر أيضًا مجازًا ذا دلالة عميقة ذات بعد فلسفي؛ لأنها تهاوت إلى العالم السفلي عندما تذوقت ثمرة الرمان. وهذا الأمر يصبح تنويريًا بوجه خاص من خلال تناول جوته لهذه الحكاية الخيالية التي قدمها في فصل من مسرحيته ***Triumph der Empfindsamkeit*** التي تفوق قيمتها أي تقريظ. وهناك ثلاثة أعمال مجازية طويلة إلى حد ما معروفة لدىَّ، أحدها صريح ومعلن، وهو مسرحية ***Criticón*** لبالتازار جراشيان Balthasar Graciá** التي لا تقبل المقارنة. إنها تتألف من شبكة ضخمة خصبة مترابطة شديدة الإحكام من المجازات التي تعمل هنا كرداء ناصع لحقائق أخلاقية، وبذلك فإنه يضفي عليها أعظم الصور قابليةً للإدراك العياني، ويدهشنا بثروة من ابتكاراته. غير أن المجاز في العملين الآخرين يكون ضمنيًا، وهما ***Don Quixote*** و ***Gulliver's Travels*** . والعمل الأول مجاز يشير إلى حياة الشخص الذي- بخلاف الآخرين- لا يعبأ فحسب بتحقيق خيره الخاص، وإنما يسعى من أجل تحقيق غاية مثالية موضوعية قد استولت على فكره وإرادته؛ ومن ثم فإنه بطبيعة الحال يبدو في هذا العالم شاذًا غريب الأطوار. وفي حالة جاليفر فإننا لا نحتاج إلى شيء سوى أن نأخذ كل ما هو فيزيقي على أنه روحي أو عقلي، كيما يمكن أن نعرف المقصود بشخصية "الصعلوك الساخر"، ذلك التعبير الذي جاء على لسان هاملت. وحيث إن التصور في المجاز الشعري هو ما يكون معطى لنا دائمًا، فإن المجاز يحاول أن يجعله مدركًا بشكل محسوس من خلال صورة، وقد يكون

*** بيرسيفوني عند اليونان هي أيضًا بروسيربينا Proserpina، حملها بلوتو على أن تكون ملكة على العالم السفلي. (المترجم)**

**** واحد من أعظم الأدباء الأسبان (١٦٠١ – ١٦٥٨) ، من أعماله أيضًا *الحكيم* (١٦٣٧)، *فن الحكمة* (١٦٤٦)، *الرجل* (١٦٥٣). عبر في أعماله بوضوح عن قوة الإرادة وصراع الحياة. (المترجم)**

مدعومًا أحيانًا بصورة ملونة. ولكن مثل هذه الصورة لا تعد لذلك عملاً فنيًا تصويريًا، وإنما يمكن اعتبارها فحسب رمزًا هيروغليفيًا ذا دلالة؛ ومن ثم فإنها ليس لها قيمة تتعلق بفن التصوير، وإنما بفن الشعر فحسب. ومن أمثلة ذلك النوع افتتاحية لافاتر Lavater الموجزة المجازية التي لا بد أنها كان لها تأثيرًا مشجعًا في نفس كل مدافع عن الحقيقة: إذ نجد صورة ليد تمسك بمصباح يلسعها دبور، بينما حول اللهب في الأعلى يحترق الهاموش، وتحت تلك الصورة جاء الشعار التالي:

"رغم أنها تحرق جناح البعوضة الصغيرة،
تحطم جمجمتها وتنثر سائر عظامها الضئيلة،
فإن الضوء يبقى هو الضوء
ورغم أنني ملدوغ بالدبابير الأشد استثارة
فلن أدعها ترحل"

وينتمي أيضًا لهذا النوع من المجاز، شاهد الضريح بشموعه المنطفئة التي ينبعث منها أثر الدخان، وقد نُقِشت عليه العبارة التالية:

"عندما تنطفئ، تصبح صافية
سواء كانت الشمعة من دهن حيواني أو من مادة شمعية"

وأخيرًا، فإنه ينتمي إلى هذا النوع من المجاز شجرة النسب الألمانية القديمة، التي نجد فيها أن الشخص الذي يمثل آخر سلالتها، والذي ينتمي لعائلة قديمة للغاية، يفصح عن عزمه على أن يعيش حياته حتى نهايتها عازفًا عن كل شهوة جنسية، متعففًا تمامًا؛ وبذلك ينقرض نسله. وهو يفعل ذلك بأن يصور نفسه عند جذر شجرة ذات فروع كثيرة، وقد راح يستأصل هذه الفروع من فوقه بمقص تقليم الأشجار. وبوجه عام يمكن القول إنه ينتمي أيضًا إلى هذا النوع من المجاز كل هذه الرموز التي سبق أن أشرنا إليها، والتي تسمى عادةً شعارات، والتي يمكن أن تسمى أيضًا حكايات مصورة قصيرة ذات دلالة أخلاقية. والمجازات من هذا النوع يتم إدراجها دائمًا ضمن فئة

الشعري لا التصويري، ويتم تبريرها على هذا النحو تحديدًا. فالأداء التصويري هنا يكون دائمًا مسألة ذات أهمية ثانوية، ولا يكون مطلوبًا منه إلا القدر الذي يكفي لتصوير الشيء بحيث يمكننا أن نتعرف عليه. ولكن في الشعر– مثلما هو الحال في الفنون التشكيلية والتصويرية– يتحول المجاز إلى رمز إذا كان هناك مجرد ارتباط تعسفي بين ما يكون ممثلاً في الإدراك العياني وما يمثل دلالته المجردة. وحيث إن كل ما هو رمزي يقوم في أساسه على اتفاق؛ فإن الرمز يكون من بين مساوئه أن معناه يتم نسيانه بمرور الزمن، وعندئذ يصبح أبكمًا. فمن الذي يستطيع أن يخمن لماذا كانت السمكة رمزًا للمسيحية، إذا لم يكن يعرف ذلك؟ إن واحدًا من قبيل شامبليون Champollion هو فقط من يمكنه ذلك؛ لأنها مسألة تشبه تمامًا لفظة هيروغليفية. ولذلك فإن وحي يوحنا يبدو– من حيث هو مجاز شعري– في الوضع ذاته تقريبًا الذي تكون عليه النقوش المدونة فيما يتعلق [عند الفرس]* ***Magnus Deus sol Mithra*** ، وهي النقوش التي ما زالت تُفسَّر على الدوام.[١٨]

–٥١–

لو أننا انتقلنا الآن– واضعين في اعتبارنا الملاحظات السابقة عن الفن بوجه عام– من الفنون التشكيلية والتصويرية إلى***ك سعد***، فإننا سنجد بلا شك أن هدفه أيضًا هو المُثُل، أي درجات التجسد الموضوعي للإرادة، وتوصيل هذه المُثُل إلى المستمع بذلك الوضوح والبهاء الذين يفهمهما الحس الشعري. والمُثُل يتم إدراكها حسيًا

---

* **ما بين القوسين إضافة شارحة من جانبنا. (المترجم)**

[١٨] **انظر الفصل ٣٦ من المجلد الثاني.**

بالضرورة؛ ولذلك فعندما نجد في الشعر أن التصورات المجردة فقط هي ما يتم توصيله مباشرة من خلال الكلمات، فمن الواضح أن القصد من وراء ذلك هو جعل المستمع يدرك حسيًا مُثُل الحياة فيما تمثله هذه التصورات، وهذا يمكن أن يحدث فقط بعونٍ من خياله. ولكن لكي يشرع هذا الخيال في العمل لأجل تحقيق تلك الغاية المقصودة، فإن التصورات المجردة– التي هي بمثابة المادة المباشرة بالنسبة للشعر مثلما هي بالنسبة النثر الجاف– يجب أن تكون مرتبة للغاية بحيث تتقاطع بعضها مع بعض على نحو لا يبقى معه أي من هذه التصورات في عموميته المجردة، وإنما بدلاً من تلك التصورات المجردة يتبدى أمام الخيال أشياء متمثلة حسيًا، يتم تعديلها شيئًا فشيئًا من خلال كلمات الشاعر وفقًا لقصده. فكما أن الكيميائي يستخلص رواسب جامدة عن طريق المزج بإتقان بين سوائل خالصة شفافة، كذلك فإن الشاعر يعرف كيف يُرسِّب– إن جاز التعبير– العياني، والفردي، وتمثل الإدراك الحسي، من التعميم الشفاف والمجرد للتصورات، عن طريق المزج بين هذه التصورات. ذلك أن المثال يمكن معرفته فقط من خلال الإدراك العياني، ولكن معرفة المثال هي هدف كل فن. إن مهارة الأستاذ البارع في الشعر هي كمهارة الأستاذ البارع في الكيمياء، من حيث إنها تمكنه دائمًا من أن يستخلص المادة المترسبة التي كان يقصدها. وهذه الغاية يُستعَان على بلوغها بالكثير من أشكال النعت في الشعر التي من خلالها تضيق عمومية التصور شيئًا فشيئًا، إلى أن نصل إلى ما يكون محسوسًا. فها هو ذا هوميروس يضيف إلى كل اسم تقريبًا صفة ما يقطع تصورها مجال التصور الخاص بالاسم، ويؤدي إلى محوه إلى حد كبير، حيث إنه بذلك يصبح أقرب كثيرًا إلى مجال الإدراك العياني، فهو يقول على سبيل المثال:

"يغوص قرص الشمس المتألق في المحيط
ناشرًا الليل الحالك على الأرض السخية"*

* ***Iliad*, viii, 485-6** (نقلاً عن توثيق وترجمة **E.F. Payne** لنص البيت الشعري باليونانية). (المترجم)

ومثال ذلك أيضًا قول الشاعر:

"حينما تتنهد النسائم الرقيقة من بين السماء الزرقاء
تبقى هناك نبتة الريحان، ويظل الغار شامخًا"**

مستخدمًا بذلك تصورات قليلة ليستدعي من خلالها أمام الخيال بهجة المناخ الجنوبي.

والوزن والقافية من الأدوات المساعدة الخاصة بالشعر. ولا يمكنني أن أقدم أي تفسير آخر لتأثيرهما القوي الذي يفوق الوصف سوى أن ملكاتنا في الإدراك قد استقت من الزمان- الذي ترتبط به ارتباطًا جوهريًا- بعضًا من السمات الخاصة التي بفضلها نتَّبع باطنيًا كل تردد صوتي منتظم ، ونبدو كما لو كنا نُجمِع عليه. وعلى هذا النحو، فإن الوزن والقافية يكونان- في بعض منهما- وسيلة للإبقاء على انتباهنا؛ إذ أننا نكون أكثر ميلاً لأن نتابع القصيدة حين قراءتها، وهما- في بعض آخر منهما- يحدثان فينا قبولاً أعمى لما يُتلى علينا بشكل سابق على أي حكم، وهذا ما يمنح القصيدة قوة إقناعية مكثفة بشكل مستقل عن أي تعليل أو برهان.

وبفضل عمومية مادة الشعر، أعني التصورات التي يستخدمها لأجل توصيل المثال؛ فإن اتساع مجاله يكون كبيرًا للغاية. فالطبيعة في مجملها، أي المُثُل في كافة درجاتها، يمكن التعبير عنها من خلال التصور؛ لأنه يؤدي دوره تبعًا للمثال الذي يُرَاد توصيله؛ ومن ثم فإنه يعبر أحيانًا عن درجات المُثُل هذه بطريقة وصفية، وأحيانًا أخرى بطريقة سردية، وأحيانًا ثالثة بطريقة درامية مباشرة. ولئن كان الفن التشكيلي والتصويري يتفوق غالبًا على الشعر في حالة تمثل الدرجات الأدنى من موضوعية الإرادة؛ نظرًا لأن الطبيعة اللاحية، بل الطبيعة الحيوانية ذاتها، تكشف تقريبًا عن مجمل وجودها في لحظة فريدة منتقاة بعناية؛ فإن الإنسان- الذي على العكس من

** هذا البيت من أشعار جوته. (المترجم)

ذلك لا يعبر عن نفسه من خلال مجرد شكل ملامحه والتعبير الذي يرتسم على محياه، وإنما من خلال سلسلة من الأفعال المصحوبة بأفكار وانفعالات– هو الموضوع الأساسي للشعر. ومن هذه الناحية، فإن الشعر لا يمكن أن ينافسه فن آخر؛ لأن الشعر يمتاز بالقدرة على تصوير الحركة وتتابع الأحداث، في حين تفتقر الفنون التصويرية والتشكيلية إلى تلك القدرة.

وبذلك فإن الكشف عن ذلك المثال الذي هو أعلى درجات التحقق الموضوعي للإرادة– أعني إظهار الإنسان من خلال السلسلة المتصلة من جهوده وأفعاله– هو قضية الشعر الكبرى. حقًا إن الخبرة والتاريخ يعلمانا أن نعرف الإنسان، ومع ذلك فإنهما يعلمانا أن نعرف **الناس** **die** Menschen (men) أكثر مما نعرف **الإنسان** **den** Menschen (man)، أعني أنهما يقدمان لنا ملاحظات تجريبية عن سلوك الناس بعضهم تجاه بعض. ونحن نستخلص من هذه الملاحظات قواعد تفسر سلوكنا، أكثر مما نستخلص استبصارات عميقة عن الطبيعة الإنسانية للإنسان. ولا شك أن هذه الملاحظات التجريبية لا تكون مستبعدة تمامًا هنا من تلك الاستبصارات، ومع ذلك فإنه حينما تكون الطبيعة الباطنية للإنسانية ذاتها هي ما يتكشف لنا في التاريخ وفي خبرتنا الخاصة؛ فإننا عندئذ نفهم هذه الخبرة بطريقة شعرية، ويفهم المؤرخ التاريخ بعيون فنية، أي وفقًا للمثال لا الظاهرة، ووفقًا للطبيعة الباطنية للموضوع وليس وفقًا لعلاقاته بغيره من الموضوعات. إن خبرتنا الذاتية هي الشرط اللازم لفهم الشعر، مثلما هي بالنسبة للتاريخ؛ لأنها– إن جاز التعبير– بمثابة قاموس اللغة التي يتحدثها كلاهما. ولكن علاقة التاريخ بالشعر تشبه علاقة فن تصوير البورتريه بفن التصوير التاريخي؛ فالأول يقدم لنا ما يكون حقيقيًا في الفرد، بينما الثاني يقدم لنا ما يكون حقيقيًا فيما هو عام، والأول يقدم لنا حقيقة الظاهرة ويمكن أن يتحقق منها فيما يكون ظاهريًا، بينما الثاني يقدم لنا حقيقة المثال الذي لا يمكن أن يوجد في أية ظاهرة من الظواهر الجزئية، ومع ذلك يوجد ويفصح عن ذاته لنا من بين هذه الظواهر جميعها. والشاعر يقدم لنا من خلال انتقاء مدقق شخصيات ذات دلالة في مواقف ذات دلالة، بينما المؤرخ يتناول الاثنين على النحو الذي يجيئان عليه في

الواقـع. والحقيقـة أن المـؤرخ يكـون لزامًـا عليـه أن ينظـر فـي الأحـداث والأشـخاص وينتقيهـا، لا وفقًـا لـدلالتها الحقيقيـة الباطنيـة المعبـرة عـن المثـال، وإنمـا وفقًـا للدلالـة الخارجية الظاهرة والمهمة نسبيًا من حيث ارتباطها بغيرها والنتائج التي تترتب عليها. فهو لا يمكنـه أن يتأمـل أي شـيء فـي ذاتـه ولذاتـه مـن حيـث جـوهر طابعـه المميـز وتعبيره الخـاص، وإنمـا هو ينظـر إلـى كل شـيء مـن حيـث ارتباطـه وتسلسلـه وتـأثيره علـى مـا يـأتي من بَعد، وخاصـة علـى عصره الذي يعيش فيه. ولذلك فإنـه لـن يمر مرور الكرام على فعل ملك ما، وإن كان في حد ذاته عاديًا تمامًا وضئيل الدلالة؛ وذلك لأنه فعل له نتائج وتأثير. وفي مقابل ذلك، فإن المؤرخ لن يسجل الأفعال ذات الدلالة الفائقة التي تصدر عن الأفراد المتميزين، طالما لم يكن لهذه الأفعال أية نتائج أو تـأثير. ذلـك أن نظـرة المـؤرخ لموضـوعه تسـير وفقًـا لمبـدأ العلـة الكافيـة، وتسـعى لإدراك الظـاهرة الـذي يكـون هـذا المبـدأ بمثابـة صـورتها. ولكـن الشـاعر يـدرك المثـال الذي هو هنـا بمثابـة الوجـود البـاطني للإنسـانية بمنـأى عن كل العلاقات وخـارج كل زمان، أي يدرك التحقق الموضوعي الكافي للشيء في ذاته في أعلى درجاته. وحتى في ذلك المنهج في التناول الذي يكون لازمًا بالنسبة للمؤرخ، نجد أن الطبيعة الباطنية للظواهر ودلالتها، أي اللب الكامن تحت كل تلك القشرات الخارجية، لا يمكن أبدًا أن يضيع تمامًا؛ إذ يمكن للشخص الذي يبحث عنه أن يجده ويتعرف عليه. ومع ذلك، فإن ما يكون ذا دلالة في ذاته لا في علاقته بغيره، أعني التجلي الحقيقي للمثال، إنما يوجد في الشعر بدرجة من الوضوح والإتقان أكبر بكثير من تلك التي يوجد عليها في التـاريخ؛ ولـذلك يمكننـا القـول– مهمـا بـدا فـي ذلـك مـن تنـاقض ظـاهري– إن الحقيقـة الباطنيـة الأصـيلة فعـلاً إنمـا تُعـزَى إلـى الشـعر أكثـر إلـى حـد كبيـر ممـا تُعـزَى إلـى التاريخ. لأن المؤرخ ينبغي أن يتتبع بدقة الحدث الفردي كما يجيء في الحياة، ومن حيث إن هذا الحدث يتطور في الزمان من خلال حشد الحلقات المتشابكة من العلل أو الأسـباب والنتـائج المترتبـة عليهـا. ولكـن مـن المسـتحيل أن ينـال كـل المعطيـات الخاصـة بذلك؛ فليس بمقدوره أن يكتشف كل ما هنالك وأن يعرف كل شـيء. وهو كإنسان يكون في كل لحظة بمنأى عن صورته الحقيقية، أو يتم إحلال صورة مزيفة

محل تلك الصورة الحقيقية؛ وهذا أمر يتكرر حدوثه كثيرًا لدرجة أنني أعتقد أنه يمكنني الزعم بأن الزائف يربو على الحقيقي في كل تاريخ. وفي مقابل ذلك، فإن الشاعر يدرك مثال الإنسانية من جانب ما معين يُراد وصفه؛ وبذلك فإنه يجد طبيعته الإنسانية ذاتها متجسدة موضوعيًا أمامه. فمعرفته– كما ذكرنا فيما سبق في سياق حديثنا عن فن النحت– معرفة قبلية في بعض منها، ونموذجه يمتثل أمام عقله ثابتًا، واضحًا، ساطعًا ضوءه، ولا يمكن أن ينأى عنه أبدًا. ولذلك فإنه يُظهِر لنا في مرآة عقله المثال صافيًا واضحًا، ويكون وصفه لأدق التفاصيل صادقًا صدق الحياة ذاتها.[١٩] ولذلك فإن المؤرخين الكبار القدامى كانوا شعراء، حتى في تلك التفاصيل التي تنأى عن التعبير عن شخصيتهم الإنسانية، حينما يصورون على سبيل المثال

---

[١٩] قد لا تكون هناك حاجة إلى تأكيد القول بأنني حينما أتحدث عن الشعراء فإنني أعني على وجه الحصر الشاعر الحقيقي العظيم الذي يندر وجوده تمامًا. فأنا لا أعنى أي شخص آخر سواه، وخاصة تلك السلالة البليدة الضحلة من الشعراء أنصاف الموهوبين، والمتشاعرين متصنعي القافية، ومخترعي الحكايات الخيالية التي تتنامي بازدهار تام، خاصة في ألمانيا في أيامنا هذه، ولكننا ينبغي باستمرار أن نصيح في آذانهم من كل اتجاه:

لا بشر، ولا إله، ولا أي من صروح الدعاية
يمكن أن تجعل من ضئيل الموهبة شاعرًا
Mediocribus esse poetis
Non homines, non Di, non concessere columnae.
[E.F. Payne حسب توثيق Horace, *Ars Poetica,* 372-3.]

وإنه لأمر يستحق التأمل أن ننظر كم هو ذلك المقدار الهائل من الزمن– زمنهم وزمن أناس غيرهم– ومن الأوراق، الذي أضاعه ذلك السرب من الشعراء ضئيلي الموهبة، وكم هو مقدار الضرر الذي نتج عن تأثيرهم. ذلك أن الجمهور يتشبث دائمًا بما هو جديد، بل إنه يُبدي ميلاً أكبر تجاه ما هو فاسد وبليد، من حيث إنه يشبه طبيعته الخاصة. ولذلك فإن أعمال هؤلاء الشعراء ضئيلي الموهبة تنأى بالجمهور وتصرفه عن روائع الأعمال الأصيلة، وعن الدروس المستفادة منها. وبذلك فإن أعمال هؤلاء الشعراء تكون عدائية مباشرة تجاه التأثير المعطاء للعبقرية؛ فهي تفسد الذوق شيئًا فشيئًا، وبذلك فإنها تعوق تقدم العصر. ولذلك فإن النقد والهجاء يجب عليهما أن ينالا من الشعراء ضئيلي الموهبة دون شفقة أو رحمة، حتى يثيبوا إلى رشدهم بأن يكرسوا تأملهم العميق في قراءة ما هو جيد بدلاً من كتابة ما هو سيئ. لأنه إذا كان الفعل الأخرق للشخص غير الكفؤ يمكن أن يثير حنق الإله أبوللو الرقيق، فلا أدري على أي أساس سوف يقيم هؤلاء الشعراء ضئيلو الموهبة مطلبهم في التسامح.

الأحاديث التي ترد على لسان أبطالهم، والحقيقة أن مجمل الأسلوب الذي به يتناولون مادتهم يقترب من الشعر الملحمي. ولكن هذا يضفي على تمثلاتهم وحدة، ويمكنهم من الإبقاء على الحقيقة الباطنية، حتى حينما تكون الحقيقة الخارجية غير متاحة بالنسبة لهم أو تكون في واقع الأمر مزيفة. وإذا ما قارنا الآن التاريخ بفن تصوير البورتريه، وذلك في مقابل مناظرتنا الشعر بفن التصوير التاريخي؛ فإننا نجد أن مقولة ڤنكلمان الحكيمة التي ترى أن لوحة البورتريه ينبغي أن تمثل نموذج الفرد– هي مقولة قد اتبعها أيضًا المؤرخون القدامى؛ لأنهم قد تمثلوا الفرد على ذلك النحو الذي يمكن من خلاله أن يتجلى ذلك الجانب من مثال الإنسانية الكامن فيه. وفي مقابل ذلك، فإن المؤرخين المحدثين– باستثناءات قليلة– لا يقدمون لنا بوجه عام سوى "صندوق نفايات أو حجرة تخزين مهملات أو– في أفضل الأحوال– عرض زمني للأحداث السياسية الرئيسية". ولذلك فإن من يسعى لمعرفة الإنسانية وفقًا لطبيعتها الباطنية التي تكون متمثلة في كل ظواهرها وتطوراتها؛ ومن ثم يسعى لمعرفتها وفقًا لمثالها؛ سوف يجد أن أعمال الشعراء الخالدين العظام تقدم له صورة أكثر صدقًا ووضوحًا مما يمكن أن يقدمه له المؤرخون على مر الزمان. لأنه حتى أفضل المؤرخين إنما يكونون– مثل الشعراء– بعيدين تمامًا عن ذلك الطراز الأول، كما أن أياديهم مغلولة. ويمكننا في هذا الصدد أن نوضح العلاقة بين المؤرخ والشاعر من خلال المقارنة التالية: إن المؤرخ الذي يكون مجرد مؤرخ لا غير، ذلك الذي يمارس مهمته وفقًا للمعطيات فحسب، إنما يشبه شخص ما يفحص النسب بين أشكال معينة وجدها بالمصادفة من خلال قياسها، دون أن تكون لديه أية معرفة بعلم الحساب؛ ولذلك فإن بيان هذه القياسات التي تم بلوغها من خلال التجريب تكون عرضة للأخطاء. أما الشاعر فإنه يكون– على العكس من ذلك– مثل عالم الرياضيات الذي يعرف هذه العلاقات قبليًا من خلال الإدراك العياني، ويعبر عنها لا على النحو الذي تكون عليه من خلال الشكل المتمثل في الواقع، وإنما فيما ينبغي أن يكون عليه كمثال، أي في ذلك الذي ينبغي إدراكه من خلال الحواس. ولذلك يقول شيلر Schiller:

"ذلك الذي أينما كان لا ينقضي أبدًا

هو ذلك الذي لا يشيخ أبدًا"

وفيما يتعلق بمعرفة الطبيعة الباطنية للإنسانية، فإنني في الحقيقة يجب أن أنسب إلى السير، وبوجه خاص إلى السير الذاتية، قيمة أكبر من تلك التي ننسبها إلى التاريخ بمعناه الدقيق. والسبب في ذلك يرجع في بعض منه إلى أن المعطيات في الحالة الأولى يمكن تجميعها معًا بدقة وكمال أكثر مما يكون في الحالة الأخيرة؛ ويرجع السبب في بعض آخر منه إلى أنه في حالة التاريخ بمعناه الدقيق نجد أن من يمارسون الفعل هم قلة من البشر بالنسبة للشعوب والجيوش، كما أن الأفراد الذين يظهرون فعلاً في سياق الأحداث يبدون بعيدين تمامًا عنا في حالة من الأبهة والخُيلاء، مرتدين الملابس الرسمية المتيبسة أو الدروع الثقيلة الصلبة؛ وإنه لمن العسير أن نميز الأفعال الإنسانية من خلال هذا كله. وفي مقابل ذلك، نجد أن حياة الفرد حينما توصف بصدق من خلال محيطها الضيق، تكون قادرة عندئذ على أن تُظهِر لنا سلوك الناس في كل أشكاله وتفاصيله الدقيقة، فهي تُظهِر امتياز القلة من الأفراد وفضائلهم، وحتى قداستهم، مثلما تُظهِر الانحراف والحقارة والخبث في سلوك معظمهم، وحب الانغماس في الملذات عند كثير منهم. والواقع أننا طالما كنا ننظر للأمر من وجهة النظر التي نهتم بها هنا، أعني من حيث الجانب الذي يتعلق بالدلالة الباطنية لما يظهر؛ فإنه يستوي الأمر تمامًا سواء كانت الموضوعات التي تتعلق بالأفعال تبدو نسبيًا تافهة أو غير مهمة، وسواء تمثلت في بيوت ريفية أو ممالك. لأن كل هذه الأشياء بلا دلالة في حد ذاتها، فهي تكتسب دلالتها فقط من خلال قدرتها على تحريك الإرادة. فالدافع تكون له دلالة فحسب من خلال علاقته بالإرادة، وفي مقابل ذلك فإن علاقته كشيء بمثل هذه الأشياء الأخرى، هي مسألة لا تشغلنا على الإطلاق. فكما أن الدائرة التي يكون قطرها بوصة واحدة يكون لها بالضبط نفس الخصائص الهندسية للدائرة التي يكون قطرها أربعون مليون ميلاً، كذلك فإن أحداث وتاريخ قرية أو مملكة يتساويان من الناحية الجوهرية، ونحن يمكن أن ندرس ونتعلم كيف نعرف الإنسانية من أحدهما تمامًا مثلما يمكن أن ندرس ونتعلم

من الآخر. ومن الخطأ أيضًا أن نفترض أن السير الذاتية تكون مليئة بالخداع والتصنع؛ فعلى العكس من ذلك نجد أن الكذب، رغم أنه يكون ممكنًا في كل مكان، فإنه ربما يكون هنا أكثر صعوبة مما هو عليه في أي مكان آخر. فالتصنع يكون أسهل في مجرد المحادثة، وهو في حقيقة الأمر– رغم أن هذا يبدو متناقضًا ظاهريًا– يكون في جوهره أكثر صعوبة في حالة الرسالة المكتوبة؛ حيث إن المرء هنا يكون متروكًا لأسلوبه الخاص في السرد، ممعنًا النظر في نفسه لا في الخارج. فما يكون غريبًا عليه وبعيدًا عن تجربته لا يقترب منه بسهولة، كما أنه لم يستشعر بعد الانطباع الذي تحدثه كتابته على شخص آخر. أما الشخص الآخر فإنه على العكس من ذلك– إذ يتابع الرسالة المكتوبة في هدوء– يكون في حال غريب على حال الكاتب، فهو يقرأ الرسالة مرارًا وتكرارًا وفي أوقات مختلفة، وبذلك فإنه يكتشف بسهولة القصد المضمر فيها. ونحن أيضًا نصل بسهولة فائقة إلى معرفة كاتب ما بوصفه إنسانًا من خلال كتابه؛ حيث أن كل هذه الشروط لا تزال تمارس تأثيرها هنا على نحو أكثر قوة ودوامًا؛ وفي حالة كتابة السيرة الذاتية فإنه يكون من الصعب تمامًا التصنع، حتى إنه ليمكن القول إنه ليست هناك أية سيرة لا تكون في مجملها أكثر صدقًا من أي تاريخ قد كُتِب من قبل. إن المرء الذي يكتب حياته إنما يقوم بعملية تغطية لها في مجملها، فالشيء الفردي يصبح صغيرًا، والقريب يصبح بعيدًا، والبعيد يصبح قريبًا من جديد، والدوافع تنكمش وتتقلص. فهو يجلس الآن على كرسي الاعتراف، وهو يفعل ذلك بإرادة حرة. وروح الكذب لا يمكنها هنا أن تسيطر عليه بسهولة؛ لأن هناك أيضًا بداخل كل امرئ نزوعًا نحو الصدق ينبغي اجتيازه أولاً كلما أراد أن يكذب، ذلك النزوع نحو الصدق الذي اتخذ الآن وضعًا قويًا متميزًا. إن العلاقة بين السيرة الذاتية وتاريخ الأمم يمكن جعلها واضحة أمام الإدراك العياني من خلال المقارنة التالية: إن التاريخ يجعلنا نرى البشرية مثلما نرى الطبيعة كمشهد يتبدى لنا من قمة جبل شاهق. فنحن نرى الكثير دفعةً واحدة؛ إذ نرى امتدادات فسيحة وكتل كبيرة، ولكن لا يكون هناك شيء واضحًا أو يمكن التعرف عليه من حيث مجمل تفصيلات طبيعته الخاصة المميزة له. وفي مقابل ذلك، فإن تصوير

حياة الفرد يجعلنا نرى الشخص مثلما نرى الطبيعة حينما نتجول بين أشجارها ونباتها وصخورها وجداولها. ولكن فن تصوير المشاهد الطبيعية (landscape painting) Landschaftsmalerei– الذي فيه يجعلنا الفنان نرى الطبيعة من خلال عينيه– هو فن يجعل من السهل علينا معرفة مُثُل الطبيعة، وما يتطلبه ذلك من شرط المعرفة الخالصة المتحررة من الإرادة. وعلى النحو ذاته، فإن الشعر يفوق كثيرًا التاريخ والسيرة الذاتية من حيث قدرته على التعبير عن المُثُل التي نسعى إلى البحث عنها فيهما. لأن العبقري هنا أيضًا يعرض لنا المرآة السحرية التي يظهر أمامنا فيها كل ما هو جوهري وذو دلالة متجمعًا ومتألقًا في ضوء ساطع، بينما يختفي كل ما هو عارض ودخيل.[٢٠]

إن التعبير عن مثال الإنسانية– الذي هو مهمة الشاعر– يمكن أن يتحقق على نحو يكون فيه ما هو متمثلاُ هو أيضًا ذلك الذي يقوم بالتمثُّل. وهذا ما يحدث في حالة الشعر الغنائي lyrische Poesie (lyric poetry)، في الأغنية بمعناها الصحيح، حيث يدرك الشاعر في وضوح حالته الخاصة فحسب ويقوم بوصفها؛ ومن ثم فإن قدرًا معينًا من الذاتية يكون ضروريًا بالنسبة لهذا النوع من الشعر، نظرًا لطبيعة موضوعه. غير أن ما يُراد تمثله قد يكون مختلفًا تمامًا عن الشخص الذي يتمثله، كما هو الحال في كل أنواع الشعر الأخرى التي يُخفي فيها الشاعر نفسه وراء ما يكون متمثلاً، وفي النهاية يختفي كليةً. وفي الأغنية الشعبية ballad* نجد أن الشاعر الذي يقوم بفعل التمثل ما زال يعبر إلى حد ما عن حالته الخاصة من خلال نبرة الكل وتناغمه؛ ولذلك فإنه على الرغم من أن هذا النوع من الشعر يكون أكثر

---

[٢٠] انظر الفصل ٣٨ من الجزء الثاني.

*** الأغنية الشعبية هنا تعني القصيدة الغنائية المكتوبة بلغة سردية تتمثل حكاية ذات أصل شعبي. وهي تُكتَب بلغة محلية بسيطة، وتنطوي على لازمة الرجوع المتكرر للقرار في موسيقاها، وتكرار أبيات معينة في الغناء. ويمكن القول أنها تشبه كثيرًا الموَّال في موروثنا الغنائي؛ فعلى الرغم من أن الشاعر هنا– أو المغني الذي يقوم بالأداء– يتمثل في غنائه قصة أو حكاية شعبية عامة، إلا إنه يتمثلها وينفعل بها باعتبارها يمكن أن تصدق عليه مثلما تصدق على المجموع. (المترجم)**

موضوعية إلى حد بعيد من الشعر الغنائي، فإنه مع ذلك يكون فيه شيء ذاتي. وهذا العنصر الذاتي يتضاءل في الأنشودة الرعوية Idyll** ، ويتضاءل أكثر من ذلك في القصة الشعرية العاطفية Romanze (romance)***، ويكاد يختفي تمامًا في الشعر الملحمي بمعناه الحقيقي Epos (epic)، ليتلاشى في النهاية حتى آخر ذرة منه في الدراما Drama التي هي أكثر أشكال الشعر موضوعية، وتعد- من أكثر من ناحية- أكمل أشكال الشعر وأصعبها. ولذلك فإن الشكل الغنائي من الشعر هو أسهل أشكاله، وعلى الرغم من أن الفن في مجمله يرجع إلى العبقري الحقيقي الذي يعد وجوده أمرًا نادرًا للغاية، فإنه حتى المرء الذي يكون بصفة عامة شخصًا بلا تميز ملحوظ، يمكنه أن يبدع أشعارًا غنائية جميلة، حينما يحفز بعض الإلهام قواه العقلية من خلال استثارة قوية آتية من الخارج. لأن كل ما يكون مطلوبًا لتحقيق ذلك إنما هو مجرد إدراك واضح لحالته الخاصة في لحظة الاستثارة الانفعالية. ومما يبرهن على ذلك هو أن هناك العديد من الأغاني الفريدة التي ألفها أشخاص ظلوا مجهولين، وبصفة خاصة الأغاني الألمانية الوطنية التي لدينا مجموعة مميزة منها في أغاني *Wunderhorn* ، وكذلك أغاني الحب التي لا تحصى والأغاني الشعبية الأخرى في سائر اللغات. لأن الإمساك بالحالة الشعورية للحظة وتجسيدها في الأغنية، إنما هو كل ما يحققه هذا النوع من الشعر. ومع ذلك، فإن الطبيعة الباطنية للإنسانية في مجملها تنعكس في الأشعار الغنائية للشعراء الحقيقيين، وإن كل تلك الملايين من الموجودات البشرية في الماضي والحاضر والمستقبل قد وجدت، وسوف تجد دائمًا، ما يعبر عنها بدقة من خلال هذه المواقف نفسها التي يصورها الشعر الغنائي والتي تتكرر على الدوام. ولأن هذه المواقف- من خلال تكرارها المتواصل- تكون خالدة مثل الإنسان نفسه، وتستدعي دائمًا نفس الإحساسات؛ فإن

** الأنشودة الرعوية هي قصيدة قصيرة أو مقطوعة نثرية، تُكتَب بلغة سردية، وتصور مشاهد الحياة الريفية والرعوية، ويغلب عليها حالة الشعور بالهدوء والطمأنينة. (المترجم)

*** هي قصة مكتوبة بلغة الشعر أو النثر، تحكي عادة عن أبطال أسطوريين من فترة العصور الوسطى، يتسمون بروح المغامرة والفروسية وعواطف الحب النبيلة. (المترجم)

الأشعار الغنائية التي يبدعها الشعراء الحقيقيون تبقى عبر آلاف السنيين صادقة، ومؤثرة، وطازجة دائمًا. ولكن إذا كان الشاعر دائمًا إنسانًا عالميًا، فإن كل ما حرك يومًا ما قلبًا بشريًا، وكل ما تنتجه الطبيعة البشرية من تلقاء ذاتها في أي موقف، وكل ما احتضنه صدر موجود بشري وسكن فيه– كل ذلك، مضافًا إليه بقية الطبيعة في مجملها، يكون عندئذ موضوع الشاعر ومادة أشعاره. ولذلك فإن الشاعر قد يتغنى بالشهوانية تمامًا مثلما يتغنى بالتصوف، فقد يكون على شاكلة أناكريون Anacreon* أو على شاكلة أنجيلوس سيليسيوس Angelus Silesius، وقد يكتب أشعار المأساة أو الملهاة، وقد يعبر عن الجليل أو عن الشعور العادي؛ وهذا كله تبعًا لمزاجه وميوله. وعلى هذا، فلا يمكن لأي شخص أن يقرر للشاعر ما الذي ينبغي أن يكون عليه، نبيلاً كان أو ساميًا أو أخلاقيًا أو تقيًا أو مسيحيًا أو أي شيء آخر، ناهيك عن توبيخه لأنه كان هكذا ولم يكن كذاك. فالشاعر مرآة البشرية، وهو يجعلها تعي ما تشعر به وما تفعله.

وإذا ما تأملنا الآن عن قرب أكثر طبيعة القصيدة الغنائية بمعناها الدقيق، واخترنا أمثلة منتقاة بعناية، وتعد في الوقت ذاته نماذج خالصة لا تتداخل بأية حال مع أي نوع آخر من الشعر: كالأغنية الشعبية والمرثاة والترنيمة والإبجرام* Epigram– إذا ما تأملنا ذلك، فإننا سنجد أن الطبيعة الخاصة بالأغنية في أكثر معانيها تحددًا هي كالتالي: إنها الجانب الذاتي للإرادة، وهي بعبارة أخرى مشيئة المغني التي تملأ وعيه، والتي غالبًا ما يشعر بها كرغبة طليقة مشبَعة (ابتهاج)، ولكنه في الأغلب الأعم يشعر بها كرغبة حبيسة (حزن)، ودائمًا ما يشعر بها كانفعال وعاطفة وحالة نفسية مضطربة. ولكن بجانب ذلك– وبشكل متزامن معه في الوقت ذاته– فإن المغني، من خلال رؤية الطبيعة المحيطة به، يصبح واعيًا بنفسه باعتباره ذاتًا عارفة خالصة

*** شاعر يوناني من المرجح أنه عاش بين سنتي ٥٦٣–٤٧٨ قبل الميلاد. اشتهر بأشعاره في الحب والخمر. (المترجم)**

*** الإبجرام هي القصيدة القصيرة التي تعبر في فكرة واحدة ألمعية عن حكمة أو موعظة بلغة ساخرة غالبًا، لا تخلو من طابع المفارقة. (المترجم)**

خالية من الإرادة، والتي يتبدى الآن هدوئها السعيد المستقر في مقابل إلحاح الرغبة التي تكون دائمًا مقيدة ومحتاجة. إن الشعور بهذا التقابل وهذا التناوب هو حقًا ما تعبر عنه القصيدة الغنائية، وما يشكل بوجه عام الحالة الشعورية الغنائية. ففي هذه الحالة تأتينا المعرفة الخالصة، فتبدو كما لو كانت قد جاءت لتخلصنا من المشيئة وضغوطها علينا. ونحن نتَّبع– وإن كان لبرهة من الزمن– المشيئة، أي نتّبع الرغبة وتذكرنا لأغراضنا الشخصية، وهو ما ينتزعنا ثانية من حالة التأمل الهادئ؛ ومع ذلك فإن السياق الجمالي الذي يعقب ذلك، والذي تظهر فيه الذات العارفة الخالية من الإرادة، هو ما يجذبنا مرة أخرى بمنأى عن الرغبة. ولذلك فإنه في القصيدة الغنائية وفي الحالة الغنائية عمومًا، نجد أن الرغبة (أو الاهتمام الشخصي بالأهداف) تمتزج بشكل رائع مع الإدراك العياني الخالص للسياق الذي يقدم ذاته. ويكون الارتباط بينهما موضوعًا للتفكير والتخيل: ذلك الميل الذاتي، وذلك التأثر الذي يصيب الإرادة، يضفي مظهره الخاص على السياق المدرَك، وفي مقابل ذلك فإن السياق سوف يعكس ضوءه على الإرادة. إن الأغنية الحقيقية هي بمثابة التعبير عن مجمل هذه الحالة الشعورية المختلطة والمنقسمة على ذاتها. ولكي نوضح بالأمثلة هذا التحليل المجرد لهذه الحالة الشعورية التي هي بعيدة كل البعد عن أي تجريد؛ فإنه يمكن أن نتخذ كمثال أيًا من أشعار جوته الخالدة. ولكي أنتقي من أشعاره ما يحقق هذا الغرض تحديدًا، فإنني أوصي بقراءة بضع منها، وهي: *لنغبطك على* و *لنجئ* *هدغئ* و *نزك بك وطق لذ* و *عو صفئ ك احبذ هلسغئ عنك خنغ* .، فضلاً عن أن الأغاني الحقيقية المجموعة في أغاني *ك تجصفك زجئ حز* تعد هنا أمثلة ممتازة، وخاصة تلك الأغنية التي تبدأ بهذا البيت: "آهٍ يا بريمن، يجب أن أودِّعك الآن". وهناك أغنية للشاعر فوس Voss تدهشني لجدارتها في التعبير عن الطابع الغنائي من خلال حالة كوميدية وساخرة حقًا. فهو في هذه الأغنية يصف مشاعر سباك مخمور يسقط من برج، وهو أثناء سقوطه يلاحظ أن ساعة البرج تشير إلى الحادية عشرة والنصف، وهي ملاحظة دخيلة تمامًا على حالته؛ ومن ثم فإنها تنتمي إلى المعرفة المتحررة من الإرادة. وإن من يشاركني الرأي الذي أفصحت عنه فيما يتعلق

بالحالة الشعورية للشعر الغنائي، سوف يقبل أيضًا القول بأن هذه الحالة هي المعرفة الحسية والشعرية بذلك المبدأ الذي أرسيته في مقالي ***غ ك ج د ن ك ن ع ك ل خ آ ك ع ب ك ق ف ي ب***، والذي ذكرته أيضًا في هذا العمل الذي بين أيدينا، وأعني به أن التطابق بين الذات العارفة والذات المريدة إنما هو ما يمكن تسميته بالمعجزة على الأصالة، حتى إن التأثير الشعري للأغنية يقوم في النهاية على ذلك المبدأ. أما في مسار حياتنا فإن هاتين الذاتين، أو ما يُسمى بالعامية الرأس والقلب، يصبحان متباعدين للغاية؛ فالناس دائمًا ما يفصلون بشكل متزايد بين مشاعرهم الذاتية ومعرفتهم الموضوعية. وفي حالة الطفل فإننا نجد أنهما مازالا ممتزجين معًا في وحدة تامة؛ إذ أن الطفل نادرًا ما يعرف كيف يميز بين ذاته وما يحيط به من أشياء، فذاته تكون مندمجة معها. وفي حالة الشباب نجد أن كل إدراك حسي يؤثر بشكل أساسي على الشعور والمزاج، بل إنه حتى يمتزج به، وهو ما عبر عنه بيرون على نحو رائع للغاية في قوله:

لست أحيا في ذاتي
ولكني أصبح جزءًا مما يحيط بي
والجبال الشاهقة هي شعور بالنسبي لي"
[*Childe Harold's Pilgrimage,* III, lxxii.][*]

وهذا هو السبب في أن الشباب يتعلق كثيرًا بالمدرك الحسي وبالجانب الخارجي من الأشياء؛ وهذا هو أيضًا السبب في أنه لا يصلح سوى للشعر الغنائي، بينما الرجل الناضج فحسب هو ما يكون أهلاً للشعر الدرامي. ويمكننا أن ننظر إلى الرجل العجوز باعتباره يصلح لأن يكون شاعرًا ملحميًا في الأغلب الأعم، من أمثال أوسيان Ossian[**] أو هوميروس؛ لأن السرد هو الطابع المميز للرجل العجوز.

---

[*] **هذا التوثيق من وضع E. F. Payne. (المترجم)**

[**] **بطل أسطوري وشاعر ملحي ينتمي إلى بلاد الغال في القرن الثالث بعد الميلاد. (المترجم)**

وفي أنواع الشعر الأكثر موضوعية– خاصةً في القصة الشعرية العاطفية، والشعر الملحمي، والدرامي– نجد أن الغاية، وهي الكشف عن مثال الإنسان، يتم بلوغها من خلال وسيلتين بوجه خاص: بواسطة التمثل الصادق العميق للشخصيات ذات الدلالة، وبواسطة ابتكار المواقف الخصبة التي تكشف فيها هذه الشخصيات ذات الدلالة عن نفسها. فكما أنه يتحتم على الكيميائي ألا يُظهِر فحسب الطبيعة الخالصة والأصيلة للعناصر البسيطة ومركباتها الأساسية، وإنما يتحتم عليه أن يُعَرِّض أيضًا هذه العناصر لتأثير المواد الكاشفة التي من خلالها سوف تتجلى الخصائص المميزة لهذه العناصر في وضوح وبشكل لافت للنظر– كذلك فإن الشاعر على النحو ذاته، يتحتم عليه ألا يقدم لنا فحسب الشخصيات ذات الدلالة بصدق وأمانة يماثلان صدق وأمانة الطبيعة ذاتها، بل يتحتم عليه أيضًا– كيما يجعلنا نعرف هذه الشخصيات– أن يضعها في تلك المواقف التي تتجلى فيها على نحو تام سماتها المميزة، وتظهر بوضوح في خطوط حادة من خلال تلك المواقف التي تُسمى لذلك بالمواقف ذات الدلالة. وفي الحياة الواقعية وفي التاريخ نادرًا ما تحدث هذه المواقف بالمصادفة، إنها توجد هناك منعزلة ضائعة متوارية في حشد التفاصيل غير الدالة. إن الدلالة الكلية للمواقف ينبغي أن تميز أشكال الشعر من قبيل: القصة الشعرية العاطفية، والشعر الملحمي، والدرامي، عن الحياة الواقعية، تمامًا مثلما أن ترتيب وانتقاء الشخصيات ذات الدلالة تميز أيضًا هذه الأشكال من الشعر. ومع ذلك، فإن الحقيقة بمعناها الأدق تكون أمرًا لا غنى عنه لكي يكون لهذا الشعر تأثيرًا، كما أن نقص الوحدة في الشخصيات المتمثلة، وتناقضها مع ذاتها أو مع الطبيعة الإنسانية عمومًا، تمامًا مثل استحالة الأحداث أو عدم احتماليتها إلى حد كبير حتى في الحالات الصغرى– لهو أمر ينال من الشعر مثلما ينال من فن تصوير الأشكال المرسومة بطريقة رديئة، وفي منظورات خاطئة، أو إضاءة معيبة. لأن ما نرجوه من فني الشعر والتصوير معًا هو أن يقدما لنا مرآة صادقة للحياة وللبشرية وللعالم، مرآة تصبح أكثر وضوحًا من خلال التمثل، وأكثر دلالة في التعبير من خلال الترتيب. وحيث إن غاية الفنون جميعًا هي فحسب التعبير عن المُثُل وإظهارها، وحيث إن الاختلاف الجوهري بين هذه الفنون

يكمن فحسب في درجة تجسد الإرادة، أي في المثال الذي يُرَاد التعبير عنه، والذي يحدد أيضًا مادة التمثل– حيث إن الأمر هكذا؛ فإنه حتى تلك الفنون التي تكون منفصلة فيما بينها إلى حد كبير، يمكنها أن تُلقي الضوء بعضها على بعض. فلكي ندرك بشكل تام المُثُل التي تعبر عن ذاتها في المياه على سبيل المثال، فإنه لا يكفي أن نرى المياه في بركة هادئة أو في تيار من الماء متدفق باطراد؛ لأن هذه المُثُل تكشف عن ذاتها بشكل تام عندما تبدو المياه في كل الحالات، وتتعرض لسائر العوائق. فتأثير هذه الحالات والعوائق يتيح للمياه أن تكشف عن كل خواصها. وهذا هو السبب في أننا نشعر بجمال المياه حينما تندفع وتهدر وتزبد، أو تتطاير في الهواء أو تسقط في شلال من الرذاذ، أو عندما نتحكم في اندفاعها بطريقة اصطناعية، فتنبثق في شكل نافورة. وبذلك فإن المياه عندما تعرض ذاتها بشكل مختلف في الأحوال المختلفة، فإنها تؤكد بأمانة طابعها المميز؛ فمن الطبيعي بالنسبة لها أن تندفع لأعلى مثلما هو من الطبيعي بالنسبة لها أن تقبع في قارورة تقطير، فهي تكون مهيأة لحال ما مثلما تكون مهيأة بالنسبة لحال آخر، بمجرد أن يظهر ذلك الحال. وإذن فإن ما يحققه المهندس باستخدام مادة المياه السائلة، هو ما يحققه المعماري باستخدام مادة الحجر الصلبة، وهو نفس ما يحققه الشاعر الملحمي أو الدرامي باستخدام مثال الإنسان. فالهدف المشترك لكل الفنون هو كشف وإظهار المثال الذي يعبر عن ذاته في موضوع كل فن، أي كشف الإرادة في كل درجة من درجات تجسدها. إن حياة الإنسان– كما نراها غالبًا في عالم الواقع– تشبه المياه كما تظهر في البحيرة الصغيرة والنهر؛ ولكن في الشعر الدرامي والقصة الشعرية العاطفية والمأساة، تُوضَع الشخصيات المنتقاة في تلك الظروف التي تتكشف فيها كل سماتها، وتتكشف أعماق النفس الإنسانية وتصبح مرئية من خلال أفعال استثنائية بالغة الدلالة. وهكذا فإن الشعر يجسد مثال الإنسان، ذلك المثال الذي يعبر عن ذاته في شخصيات بعينها بالغة التميز.

وينبغي أن ننظر إلى فن المأساة Trauerspie (tragedy) ونتعرف عليه بوصفه قمة الفن الشعري، سواء من حيث عِظَم تأثيره أو صعوبة إنجازه. ومن الأمور بالغة

الأهمية والجديرة بالتنويه فيما يتعلق بمجمل دراستنا، أن غاية هذا الإنجاز الشعري الأسمى هي وصف الجانب المروع من الحياة. فالألم الذي يند عن الوصف، وتعاسة البشرية وبؤسها، وانتصار الشر، وغلبة الحظ المستخفة بما حولها، وإخفاق البريء وصاحب الحق– كل هذا يكون مقدمًا لنا هنا، ونحن هنا نجد هنا تلميحًا له مغزاه فيما يخص طبيعة العالم والوجود. إن صراع الإرادة مع ذاتها هو ما يتجلى لنا هنا على أتم نحو في أعلى درجة من درجات تحققها الموضوعي، وهو الصراع الذي يبرز هنا على نحو مروع. فهو يصبح مرئيًا في معاناة البشر التي تحدث في بعض منها بفعل المصادفة والخطأ اللذين يبدوان كحاكمين للعالم، ويتمثلان في صورة القدر بسبب مكرهما الذي يبدو غالبًا كما لو كان مقصودًا وله غاية. وصراع الإرادة هذا ينشأ إلى حد ما من خلال البشر أنفسهم، من خلال جهود الإرادة لدى بعض الأفراد من أجل إماتة الذات، ومن خلال انحراف وضلال أغلبهم. إن الإرادة التي تحيا وتتجلى في هؤلاء البشر جميعًا هي الإرادة الواحدة نفسها ، ولكن ظواهرها تتصارع وتمزق بعضها إربًا. فهي تظهر في فرد ما بقوة، وتظهر في فرد آخر بصورة أضعف، وحينًا آخر تظهر وقد خضعت للعقل، وخفتت حدتها بما أشرق عليها من ضوء المعرفة، حتى نصل في النهاية إلى حالة فريدة تتطهر فيها المعرفة وتسمو من خلال المعاناة ذاتها. عندئذ تصل إلى الحد الذي لم تعد تنخدع فيه بالظاهرة أو بحجاب المايا. إنها الآن بمقدورها أن ترى **مبدأ الفردية** من خلال الظاهرة، وتتلاشى الأنانية Egoismus (egoism) التي تقوم على هذا المبدأ مع ذلك كله. **والدوافع** التي كانت من قبل قوية للغاية، تفقد الآن عنفوانها، كما أن المعرفة التامة بطبيعة العالم– التي تجعلنا نتخلى عن إرادتنا الفردية– تستبدل بهذه الدوافع القوية حالة من الاستسلام والخضوع لا للحياة فحسب، وإنما لإرادة الحياة ذاتها. وهكذا فإننا في فن المأساة نجد أن أنبل الناس، بعد طول صراع ومعاناة، قد تخلوا في النهاية إلى الأبد عن كل أهدافهم ومتعهم في الحياة التي كانوا يلاحقونها بشغف، أو نراهم قد تخلوا طواعيةً وعن طيب خاطر عن الحياة ذاتها. ولقد كان هذا حال الأمير الوفي لدى كالديرون Calderón ، وحال جريتشن في مسرحية ***فاوست*** ***Faust*** ، وحال

هاملت الذي كان صديقه هوراشيو على استعداد لأن يتبعه دائمًا، ولكنه يطالبه بأن يمكث برهة في هذا العالم المزعج، وأن يتنفس بألم كي يستبصر قدره وتصفو ذاكرته؛ وهذا هو أيضًا حال عذراء أورليانز ***Maid of Orleans*** وعروس مسينا ***Bride of Messina*** . فهم جميعًا يموتون وقد طهرتهم المعاناة، أي بعد أن ماتت بداخلهم إرادة الحياة. و في مسرحية ڤولتير عن *"لاڤنخ"* نجد هذه الحقيقة معبرًا عنها بالفعل في الكلمات الأخيرة التي توجهها بالميرا Palmira لمحمد عند احتضارها: "العالم بالنسبة للطغاة هو: أن تحيا!". ومن ناحية أخرى، فإن ما يُسمى بالعدالة الشعرية إنما يقوم على سوء فهم تام لطبيعة فن المأساة، بل لطبيعة العالم في واقع الأمر. وهذا المفهوم يعلن عن نفسه بكل بلادته في النقد الذي كتبه د. صمويل چونسون Samuel Johnson لبعض مسرحيات شكسبير؛ حيث إنه يتأسى في سطحية بالغة على غياب ذلك المفهوم، وهو فيما يرى غياب واضح عند شكسبير؛ إذ أننا يمكن أن نتساءل: ما الإثم الذي اقترفته أوفيليا Ophelias أو ديدمونة Desdemons أو كورديالیس Cordelias ؟ ولكن النظرة العقلانية البروتستانية المتفائلة البلهاء البليدة أو لنقل النظرة اليهودية للعالم في واقع الأمر، هي وحدها النظرة التي تطالب بمفهوم العدالة الشعرية، وهي تجد إشباعًا في ذلك المطلب. فالمعنى الحقيقي لفن المأساة يتمثل في البصيرة الأكثر عمقًا، التي ترى أن ما يُكفِّر عنه البطل ليس هو خطاياه الجزئية، وإنما هو يكفر عن الخطيئة الأصلية، أو –بعبارة أخرى– يكفر عن ذنب الوجود ذاته:

ذلك أن أكبر خطايا المرء،
أنه قد وُلِد
Pues el delito mayor
Del hombre es haber nacido.

كما عبر كالديرون عن ذلك صراحةً.

وسوف أسمح لنفسي بإبداء ملاحظة واحدة فقط لها صلة وثيقة تمامًا بتناول فن المأساة. إن تمثل البلاء العظيم هو وحده ما يعد جوهريًا بالنسبة لفن المأساة. ولكن

الأساليب المختلفة العديدة التي يعبر بها الشاعر عن ذلك، يمكن تصنيف سماتها في أنماط ثلاثة: فالتعبير عن هذا البلاء العظيم يمكن أن يكون من خلال الشر المستطير لشخصية ما، يبلغ شرها أقصى الحدود الممكنة التي يمكن تصورها، فمثل هذا الشخص يصبح بمثابة مبدع الشر. ومن أمثلة هذا النوع من البشر: ريتشارد الثالث ˇ*Richard III* وشخصية ياجو في مسرحية عطيل *Othello* ، وشيلوك في مسرحية تاجر البندقية ˇ*The Merchant of Venice* وفرانز مور، فيدرا *Phaedra* التي ألفها يوربيدس، وشخصية كريون في مسرحية أنتيجونى *Antigone** ، وآخرون. كما يمكن التعبير عن هذا البلاء من خلال القدر الأعمى، أعني من خلال المصادفة أو الخطأ، والنموذج الحقيقي لهذا النوع من البلاء هو شخصية أوديب في مسرحية سوفوكليس أوديب الملك *King Oedipus* ، وكذلك مسرحية نساء تراخيس *Trachiniae* ، وبوجه عام يمكن القول إن أغلب المسرحيات المأساوية لدى القدماء تنتمي إلى هذه الفئة. ومن أمثلة المسرحيات المأساوية الحديثة روميو وجولييت *Romeo and Juliet* ، ومسرحية تانكريد *Tancred* لڤولتير، ومسرحية عروس مسينا *The Bride of Messina* . وأخيرًا فإن البلاء يمكن أيضًا أن يحدث، فقط من خلال العلاقات التي تنشأ بين الأشخاص بعضهم ببعض. وبذلك لا تكون هناك حاجة لحدوث خطأ جسيم أو مصادفة لا نظير لها من قبل، ولا تكون هناك حاجة حتى لوجود شخصية تبلغ أقصى مدى للشر يمكننا تصوره ؛ إذ أننا نكون بإزاء شخصيات توجد من الناحية الأخلاقية في ظروف متكررة تجعل كل منهم في موقف يفرض عليه– عن وعي وقصد– بأن يلحق الأذى بالآخر، دون أن يكون أيًا منهم على خطأ. وهذا النوع الأخير من فن المأساة يبدو بالنسبة لي أفضل بكثير من النوعين الآخرين؛ لأنها تُظهِر لنا أعظم البلاء لا باعتباره استثناءً، ولا باعتباره شيئًا ما نتج بفعل أحداث نادرة أو شخصيات بشعة، وإنما باعتباره شيئًا ما ينشأ بسهولة وبشكل تلقائي من خلال أفعال شخصيات الناس أنفسهم، أي باعتباره شيئًا ما

---

* شاع نطق هذا الاسم وكتابته في العربية على النحو التالي: أنتيجون أو أنتيجونا، والنطق الصحيح له على النحو الذي ذكرناه. (المترجم)

يكون غالبًا أمرًا جوهريًا في طبيعتهم؛ وبذلك فإن فن المأساة في هذه الحالة يُظهِر لنا البلاء بشكل مخيف باعتباره قريبًا منا. أما في النوعين الآخرين من فن المأساة، فإننا ننظر إلى القدر الاستثنائي والشر المخيف باعتبارهما من القوى المرعبة التي تهددنا من بعيد فحسب، وهي قوى يمكن لنا أنفسنا أن نهرب منها دون أن نلجأ إلى التخلي عن ذواتنا. ولكن النوع الأخير من فن المأساة يُظهِر لنا تلك القوى التي تحطم السعادة والحياة، على ذلك النحو الذي يبدو فيه الطريق المؤدي إلى تلك القوى مفتوحًا في أية لحظة، حتى بالنسبة لنا أنفسنا. ونحن نرى هنا أشد أشكال المعاناة التي تحدث بفعل الورطات التي تشارك فيها مصائرنا، ومن خلال الأفعال التي ربما نلتزم بأن نقوم بها؛ وبذلك لا يمكننا الشكوى من الظلم. وعندما تتملكنا الرعدة عندئذ، نشعر أننا نحيا أصلاً في غمار الجحيم. وهذا النوع الأخير من فن المأساة هو أكثر أشكال هذا الفن صعوبة في إنجازه؛ لأن التأثير الأعظم الذي يحدثه لا يقوم إلا على أقل استخدام للوسائل والأحداث، فقط من خلال وضع الشخصيات وعلاقاتها بعضها بالنسبة لبعض. ولذلك فإن هذه الصعوبة يتم اجتنابها حتى في كثير من أعظم المسرحيات المأساوية. ومع ذلك، فإن هناك مسرحية ينبغي ذكرها هنا باعتبارها النموذج التام من هذا النوع من فن المأساة، مسرحية تتجاوز إلى حد بعيد من عدة وجوه كثيرًا من المسرحيات للمبدع العظيم نفسه، وهي مسرحية ***كلافيجو*** ***Clavigo*** . إن مسرحية ***مأساة*** تنتمي إلى حد ما إلى هذه الفئة، إن جاز أن ننظر إليه فحسب من حيث علاقته بلائرتس وبأوفيليا. كذلك فإن مسرحية ***إيمسغرام*** ***Wallenstein*** تمتاز بهذا الطابع نفسه. أما مسرحية **فاوست** *Faust* فإنها تنتمي برمتها إلى هذا النوع، إذا ما نظرنا إليها من حيث الأحداث المرتبطة بشخصية جريتشن وأخوها باعتبارها الأحداث الرئيسة في العمل، كذلك فإن مسرحية **سيد** *Cid* لكورنيه Corneille * وإن افتقرت إلى النهاية المأساوية، في حين أن العلاقة المناظرة بين ماكس وتيكلا– في مقابل ذلك– قد تحققت فيها هذه النهاية.[٢١]

*** بيير كونيه: مؤلف مسرحي فرنسي (١٦٠٦-١٦٤٦)، اشتهرت أعماله الدرامية بتناول القضايا الأخلاقية**

-٥٢-

لقد تناولنا كل الفنون الجميلة على ذلك النحو المجمل الذي يلائم وجهة نظرنا. ولقد بدأنا بفن المعمار الذي يعد هدفه الخاص هو إيضاح تجسد الإرادة في أدنى درجات مرئيتها، حيث تتبدى هنا باعتبارها الصراع الأبكم للكتلة، تلك الكتلة التي تكون عارية من المعرفة وخاضعة لقوانين المادة، ومع ذلك فإنها تكشف عن تنافر وصراع متأصل في طبيعتها، أعنى ذلك الصراع الذي يكون بين الثقل والصلابة. ولقد انتهى تناولنا للفنون بفن المأساة الذي يقدم لنا صراع الإرادة عينه مع ذاتها، والذي يتجلى بشكل مروع وبوضوح في أسمى درجات تجسدها. وبعد هذا، فإننا نجد أن هناك فنًا آخر من الفنون الجميلة لم يرد في تناولنا، وتم استبعاده؛ لأنه لم يكن له موضع يليق به فيما نتناوله، ذلك هو فن **الموسيقى**. إنها تقف وحدها بمنأى تمامًا عن سائر الفنون الأخرى. فنحن لا نتعرف فيها على الصورة أو النسخة المكررة من أي مثال من مثل الطبيعة الباطنية للعالم. ومع ذلك، فإنها تبقى ذلك الفن العظيم بالغ السمو؛ فتأثيرها على الطبيعة الباطنية العميقة للإنسان يكون بالغ القوة، والإنسان في وجوده الباطني العميق يفهمها بشكل تام وبعمق باعتبارها لغة كونية تمامًا، يتجاوز وضوحها حتى وضوح عالم الإدراك العياني ذاته، فهي ذلك الفن الذي نتطلع فيه بالتأكيد إلى ما هو أكثر من "**تلك الممارسة اللاواعية في الحساب التي لا يدرك فيها العقل أنه يقوم بالعد والإحصاء**" على نحو ما ظن ليبنتز.[٢٢] ومع ذلك، فإنه على

الدرامية الكبري في أشعار بديعة. (المترجم)

[٢١] **انظر الفصل ٣٧ من المجلد الثاني.**

[٢٢] **Leibniz'*Letters,* Kortholt's edition. *Ep.* 154.**

صواب تمامًا طالما كان ينظر إلى الموسيقى من حيث دلالتها الخارجية المباشرة فحسب، أي من حيث صورتها الظاهرية. ولكن إذا لم تكن الموسيقى شيئًا آخر سوى ذلك، لكانت المتعة التي تكفلها لنا تشبه حتمًا المتعة التي نستشعرها حينما يأتي حاصل جمع مسألة حسابية صحيحًا، لا تلك المتعة العميقة التي نستشعرها حينما نشاهد أعمق أعماق طبيعتنا تفصح عن نفسها. ولذلك فإنه بناءً على موقفنا الخاص– وهو الموقف الذي يضع في اعتباره التأثير الجمالي للفن– فإننا يجب أن نعزو للموسيقى دلالة أكثر جدية وعمقًا من تلك الدلالة الظاهرية، دلالة تشير إلى الطبيعة الأكثر عمقًا لوجود العالم ولوجودنا نفسه. ومن هذه الناحية، فإن النسب الحسابية التي يمكن أن نختزل الموسيقى إليها هي نسب تتعلق لا بما تشير إليه الموسيقى، وإنما بالإشارة [أو العلامة]* الموسيقية فحسب. وحيث إن الموسيقى بمعنى ما يجب أن تكون مرتبطة بالعالم ارتباط التصوير بالموضوع المصوَّر، وارتباط الصورة بالأصل؛ فإننا حينما نقارن الموسيقى بالفنون الأخرى– التي تتصف بهذا الطابع نفسه، وتؤثر فينا عمومًا على النحو ذاته– يمكننا أن نخلص إلى القول بأن تأثير الموسيقى يكون فحسب أكثر قوة وسرعة وحتمية وفاعلية مؤكدة. وبالإضافة إلى ذلك، فإن مضمونها التمثيلي للعالم يكون بالضرورة بالغ العمق، وصادق بإطلاق، وأخاذ بالفعل؛ حيث إنها يمكن فهمها على الفور من جانب أي امرئ، وهي تتبدى

أما عبارة ليبنتز، فقد وردت في النص باللاتينية، وقد اعتمدنا في ترجمتها على ترجمة E.F.Payne وعلى معرفتنا بنظرية ليبنتز وشوبنهاور معًا: وفحوى نظرية ليبنتز أن الموسيقى أشبه بحساب لاشعوري للأعداد، وهذا ما كان يسخر منه شوبنهاور دومًا (مثلما كان يسخر أيضًا من رؤيته التفاؤلية الساذجة للوجود). حقًا إن العمل الموسيقي يمكن حسابه رياضيًا وفيزيائيًا، ومن ثم فإن أداء الموسيقى يقتضي نوعًا من هذا الحساب بطريقة لاشعورية، ولكن قيمة الموسيقى ومتعتها لا تكمن في هذا، وإنما تكمن في دلالتها على الوجود، أي في دلالتها الميتافيزيقية لا الفيزيقية أو الفيزيائية، وذلك مذهب شوبنهاور. (المترجم)

*** ما بين القوسين إضافة شارحة من جانبنا: فمن الواضح أن شوبنهاور هنا يفرق بين الدال والمدلول في الموسيقى، أي بين الموسيقى من حيث هي بنية صوتية فيزيقية مؤلفة من علامات يمكن حسابها رياضيًا، والموسيقى من حيث هي بنية ميتافيزيقية تعبر عن جوهر العالم نفسه، أي عن إرادة الحياة ذاتها، كما سيتبين لنا ذلك بعمق من خلال نص شوبنهاور. (المترجم)**

ذات فاعلية مؤكدة على نحو يقيني باعتبار أن صورتها يمكن اختزالها إلى قواعد محددة تمامًا معبرًا عنها في أرقام لا يمكن أن تتخلى عنها وإلا بطل كونها موسيقى. ومع ذلك، فإن مسألة المقارنة بين الموسيقى والعالم، وهو الجانب الذي يبدو فيه موقف الموسيقى بالنسبة للعالم أشبه بصورة أو نسخة مكررة، هي مسألة غامضة للغاية. لطالما مارس الناس الموسيقى دون أن يكونوا قادرين على تفسير هذا الأمر، ولأنهم ظلوا قانعين بفهمهم لها على نحو مباشر؛ فقد تخلوا عن التفكير في أي تصور مجرد يمكن أن يفسر لنا هذا الفهم المباشر ذاته.

لقد أسلمت عقلي تمامًا لتأثير الموسيقى في كثير من أشكالها، ثم رجعت مرةً أخرى إلى التأمل وإلى مسار فكري الذي عرضته في هذا العمل الذي بين أيدينا، فتوصلت إلى تفسير للطبيعة الباطنية للموسيقى، ولطبيعة علاقتها بالعالم بوصفها محاكاة له، وهي العلاقة التي تكون مفترضة من خلال المقارنة بينهما. وإني على قناعة تامة بهذا التفسير، وأراه وافيًا بأهداف بحثي، وسوف يكون بلا شك واضحًا أيضًا بالنسبة للمرء الذي تابعني حتى الآن، وارتضى رؤيتي للعالم. ومع ذلك، فإني أعرف أنه من المستحيل بالضرورة أن أبرهن على هذا التفسير؛ لأنه يفترض ويقيم علاقة بين الموسيقى بوصفها تمثلاً وبين ذلك الذي بحكم ماهيته لا يمكن أن يكون أبدًا تمثلاً؛ ولأنه يدعي إمكانية النظر إلى الموسيقى بوصفها نسخة من الأصل الذي لا يمكن أبدًا تمثله بطريقة مباشرة. ولذلك فإنني لا يمكنني هنا– في نهاية ذلك الكتاب الثالث المكرس أساسًا لدراسة الفنون– سوى أن أطرح هذا التفسير لفن النغمات المدهش الذي يشبعني. وأظن أنني يجب أن أترك مسألة قبول أو رفض رؤيتي هنا للتأثير الذي يمكن أن يحدث لكل قارئ بفعل الموسيقى مع مجمل الفكر الوارد هنا. ولذلك فإنني أرى أنه من الضروري للمرء كي يصبح قادرًا على أن يرتضي باقتناع تام تفسير دلالة الموسيقى الذي سأقدمه الآن، أن ينصت للموسيقى مع تأمل مستمر لنظريتي التي تتعلق بها؛ ولتحقيق هذا فإنه لا بد أن يكون على معرفة بمجمل مذهبي الفكري الذي قدمته في هذا العمل.

إن المُثُل (الأفلاطونية) هي التجسد الموضوعي الكافي للإرادة. واستثارة المعرفة بهذه المُثُل من خلال تمثل الأشياء الفردية (حيث إن الأعمال الفنية ذاتها هي دائمًا تمثل لهذه الأشياء الفردية) إنما هي غاية كل الفنون الأخرى (وهي تكون ممكنة فقط عندما يحدث تغير مُناظر في الذات العارفة). ومن ثم، فإن كل هذه الفنون تجسد الإرادة بطريقة غير مباشرة، فقط من خلال هذه المُثُل. وحيث إن عالمنا ليس شيئًا آخر سوى التجلي الظاهري للمُثُل أو مظهرها كما يتبدى في الكثرة التي يسري عليها **مبدأ الفردية** (وهو صورة المعرفة التي تكون ممكنة بالنسبة لكل فرد ما هو كذلك)؛ فإن الموسيقى– بما أنها تتجاوز المُثُل، وتكون أيضًا مستقلة تمامًا عن العالم في تجليه الظاهري– تتجاهل هذا العالم، ويمكنها أن توجد إلى حد ما إذا لم يكن حتى هناك وجود لمثل هذا العالم، وهو ما لا يمكن أن يُقال عن الفنون الأخرى. وبذلك فإن الموسيقى هي تجسد **مباشر** للإرادة في مجملها، مثلما هو شأن العالم ذاته، كلا.. بل مثلما هو شأن المُثُل التي يشكل تجليها الظاهري المتكثر عالم الأشياء الفردية. ولذلك فإن الموسيقى ليست على الإطلاق كالفنون الأخرى، أعنى أنها ليست صورة من المُثُل، بل **صورة من الإرادة ذاتها** (a copy of the will itself) **Abbid des Wilens sebst**، تلك الإرادة التي يكون تحققها الموضوعي هو تلك المُثُل. ولهذا السبب؛ فإن تأثير الموسيقى يكون أكثر قوة ونفاذًا من تأثير الفنون الأخرى؛ لأن هذه الفنون الأخرى تتحدث عن الظلال، بينما الموسيقى تتحدث عن الجوهر ذاته. ومع ذلك، فحيث إن الإرادة التي تجسد ذاتها في كل من المُثُل والموسيقى هي إرادة واحدة، وإن كانت تتجسد في كل منهما على نحو مختلف؛ فإن ما يجب أن يكون هناك، ليس تشابهًا مباشرًا في واقع الأمر، وإنما توازيًا أو تناظرًا بين الموسيقى والمُثُل الذي يكون تجليها في الكثرة والأشياء المفتقرة إلى الكمال هو العالم المرئي ذاته. وإظهار هذا التناظر– بوصفه توضيحًا– هو ما سوف يجعل من السهل فهم هذا التفسير الذي أقدمه للموسيقى، والذي يعد عسيرًا للغاية بسبب غموض الموضوع.

إنني أرى في نغمات الهارموني الأكثر عمقًا– في نغمات الباص العميقة– أدنى درجات تجسد الإرادة، تلك الطبيعة اللاعضوية، تلك الكتلة الضخمة من كوكبنا

الأرضي. ومن المعروف أن كل النغمات المرتفعة في السلم الموسيقي، تلك النغمات الخفيفة المرتعشة التي سرعان ما تتوارى، يمكن اعتبارها ناتجة عن الترددات المتزامنة لنغمات الباص العميقة. وعند تردد النغمات المنخفضة، فإن تردد النغمات المرتفعة يبدو دائمًا خافتًا، ومن قوانين الهارموني أن نغمة الباص يمكن أن تأتي مصحوبة فقط بتلك النغمات المرتفعة التي تتردد بالفعل بشكل تلقائي ومتزامن معها (وفقًا لعلم التوافقات الموسيقية **sons harmoniques**) من خلال الترددات المصاحبة. وهذا الأمر يشبه القول بأن كل أجسام وتشكيلات الطبيعة يجب النظر إليها باعتبارها قد أتت إلى الوجود من خلال التطور التدريجي للكتلة الضخمة من كوكبنا الأرضي. فهو بمثابة الدعامة التي تستند إليها والمصدر الذي منه تنبثق، وهذه العلاقة نفسها هي التي توجد بين النغمات المرتفعة ونغمات الباص. وهناك حد للعمق لا يمكن لأي صوت بعده أن يصبح مسموعًا. وهذا يناظر تلك الحقيقة التي مؤداها أنه لا يمكن لأية مادة أن تصبح قابلة للإدراك دون أن يكون لها شكل أو كيفية، وبعبارة أخرى: دون تجلٍ لقوة لا يمكن تفسيرها أبعد من ذلك، وهي القوة التي يعبر فيها مثال ما عن ذاته، أو لنقل بوجه عام: إنه لا يمكن لمادة أن تكون على الإطلاق بدون الإرادة. ولذلك، فكما أن هناك درجة معينة من طبقة الصوت لا تنفصل عن النغمة ذاتها، كذلك فإن هناك درجة معينة من تجل الإرادة لا ينفصل عن المادة. وبالتالي فإننا نرى أن مكانة نغمات الباص العميقة من الهارموني في الموسيقى، يشبه مكانة الطبيعة اللاعضوية من العالم: وأعني بها تلك الكتلة من المادة الغفل التي يقوم عليها كل شيء، وينشأ منها كل شيء ويتطور. وفضلاً عن ذلك، فإنه في سائر العناصر المكملة التي تنشئ الهارموني بين نغمات الباص والصوت الأساسي الذي يغني اللحن، يمكنني أن أدرك مجمل درجات المُثُل التي تعبر فيها الإرادة عن ذاتها. فتلك التي تكون أقرب إلى نغمات الباص هي أدنى تلك الدرجات، أعني الأجسام اللاعضوية الصامتة، وإن كانت تكشف عن ذاتها على أنحاء شتى. أما تلك التي تكون أعلى في السلم الموسيقي، فهي عندي بمثابة العالم النباتي والحيواني. فالمسافات المحددة في السلم الموسيقي تناظر الدرجات المحددة لتجسد الإرادة، أي

تناظر الأنواع المحددة في الطبيعة. والخروج عن الدقة الحسابية التي توجد بين المسافات الموسيقية بفعل حالة من النزوع إلى التمرد على القواعد، أو كنتيجة مترتبة على اختيار المفتاح الموسيقي، لهو أشبه بخروج الفرد على نمط النوع. بل إن النشاز الناجم عن تنافر الأصوات– الذي لا يقدم أية مسافة صوتية محددة– هو أمر يمكن بالفعل تشبيهه بالكائنات المجهضة المشوهة التي تنتج عن نمطين من الأنواع الحيوانية أو عن هجين من الإنسان والحيوان. ولكن سائر نغمات الباص والعناصر المكملة لها، التي تشكل **الهارموني**، تفتقر إلى ذلك التوالي والتواصل المتنامي الذي ينتمي إلى الصوت العالي الذي يغني **اللحن** (Melody) **Meodie**. إن هذا الصوت ينتقل بسرعة وبخفة عبر طبقات صوتية متنوعة ونغمات سريعة متعاقبة، بينما سائر الأصوات الأخرى تكون حركتها أبطأ دون أن يكون هناك ارتباط بين كل منها. فنغمات الباص العميقة تنتقل في حركة ثقيلة للغاية ممثلةً الكتلة الضخمة من المادة الغفل، وارتفاعها وهبوطها في السلم الموسيقي يحدث فقط من خلال مسافات موسيقية واسعة، عبر تآلفات ثالثة ورابعة وخامسة، ولا تكون أبدًا من خلال نغمة **واحدة**، ما لم تكن نغمة باص منتقلة إلى سلم آخر من خلال تآلف لحني مزدوج. وهذه الحركة البطيئة تعد من الناحية الفيزيقية ضرورية لنغمات الباص؛ إذ أن التعاقب السريع أو التقاطر في النغمات ذات الطبقة المنخفضة، هو أمر لا يمكن حتى تخيله. أما العناصر الصوتية المكملة التي تنتمي إلى طبقة أعلى، فهي تناظر العالم الحيواني، وهي تنتقل بسرعة أكبر، ولكن دون ارتباط لحني أو تتابع دال. إن المسار غير المترابط لهذه العناصر الصوتية المكملة وتحددها بفعل القوانين، هو أمر يشبه تلك الطبيعة التي تسود العالم اللاعقلاني في مجمله، بدءًا من البللور حتى العالم الحيواني*؛ حيث لا وجود هنا لموجود يمتلك وعيًا مترابط حقًا، على نحو يجعل من

---

* **إن القارئ المتابع لسياق كتاب شوبنهاور في مجمله، سوف يتذكر هنا كلام شوبنهاور (في الكتاب الثاني من الجزء الأول) عن قوى الطبيعة اللاعضوية التي تتبدى حتى في عملية تشكل الكريستال أو البللور، باعتبارها صراعًا غامضًا للإرادة يتبدى من خلال تفاعل العناصر الكيميائية الذي يحدث خلال هذا التشكل. وعلى الرغم من أن العالم الحيواني يشكل مرحلة أعلى في سلم الطبيعة (ومن ثم، في سلم التعبير عن**

حياته صورة كلية لها دلالتها. ولا وجود هنا لموجود يعرف في التجربة التطورات الذهنية المتتابعة، فلا أحد من هذه الموجودات يكمل ذاته من خلال التدريب أو التعلم؛ ولكن كل شيء يوجد هنا على الدوام على نحو منتظم وفقًا لطبيعته الذاتية المحددة من خلال قوانين ثابتة. وأخيرًا، فإنني أري في **اللحن**– أي في الصوت الأساسي الذي يغني، موجهًا الكل، متناميًا في حرية بلا قيود، من خلال ارتباط دال سلس لفكرة **واحدة** منذ البداية وحتى النهاية– أقول إنني أرى في ذلك اللحن أسمى درجات تجسد الإرادة، أعنى الإرادة كما تتجسد في الحياة العقلانية وجهود الإنسان. فلأن الإنسان قد وُهب ملكة العقل؛ فإنه وحده الذي يتطلع دائمًا في ماضي ومستقبل حياته العقلية واحتمالاتها التي لا تحصى، وهكذا فإنه يحقق مسار من الحياة عقلاني؛ وبذلك يكون مترابطًا ككل. واتساقًا مع هذا، فإن **اللحن** يكون فيه ارتباط مقصود ودال منذ البداية وحتى النهاية. وبالتالي؛ فإنه يروي قصة الإرادة المستنيرة عقليًا التي تتجسد صورتها أو انطباعها في الحياة الفعلية من خلال سلسلة أفعالها. ومع ذلك، فإن اللحن يقول لنا ما هو أكثر من ذلك: فهو يروي التاريخ بالغ السرية للإرادة المستنيرة عقلانيًا، مصورًا كل إثارة تحدث في النفس، وكل جهد، وكل حركة من حركات الإرادة، كل شيء مما تختزله ملكة العقل تحت عنوان ذلك المفهوم الواسع السلبي الذي يسمى بالشعور، والذي لا يمكن أن يساير تجريدات العقل. ومن هنا فقد كان يُقَال دائمًا إن الموسيقى هي لغة الشعور والعاطفة، مثلما أن الكلمات هي لغة العقل. فأفلاطون يفسر الموسيقى باعتبارها حركة اللحن الذي يحاكي النفس حينما تكون مستثارة بالعواطف (***Laws***, VII [812c]) ، كما أن أرسطو يقول: كيف يتسنى للإيقاعات والألحان أن تماثل حالات الروح، رغم أنها مجرد أصوات؟ (*Problemata*,c. 19) .

درجات الإرادة)، فإنه مع ذلك يفتقر إلى العقل أو الوعي، ومن ثم يفتقر إلى القدرة على الرؤية الكلية التي تربط بين العناصر. ولهذا كله علاقة بالسياق الذي يتحدث فيه شوبنهاور هنا عن الطبقات التي تشكل البناء الموسيقي. وأود القول هنا بأنه لا يمكن أن يفهم كلام شوبنهاور عن الموسيقى هنا (أو في غير ذلك من المواضع)، إلا من كان محبًا للموسيقى الخالصة، عارفًا بطبيعة بنائها. (المترجم)

إن طبيعة الإنسان تكمن في أن إرادته تكافح، فتبلغ إشباعًا، لتكافح بعد ذلك من جديد، وهكذا إلى الأبد. والحقيقة أن سعادته وخيره أمر يكمن فحسب في الانتقال السريع من الرغبة إلى الإشباع، ومن الإشباع إلى رغبة متجددة. لأن عدم تحقق الإشباع هو المعاناة، والتشوف دون جدوى إلى رغبة جديدة هو الضنى، والملل. وبالتناظر مع هذا يمكن القول إن طبيعة اللحن تتمثل في التباعدات والانحرافات المستمرة عن القرار التي يمكن أن تحدث بألف طريقة، ليس فقط بالنسبة للمسافات الهارمونية، التي تشمل التآلفات الثالثة والسائدة، وإنما أيضًا بالنسبة لكل نغمة، وبالنسبة للمسافات السابعة المتنافرة، وللمسافات القصوى*؛ ومع ذلك فإنه يكون هناك دائمًا ارتدادات نهائية للقرار. ومن خلال كل هذه الطرق، يعبر الميلودي عن الأشكال المختلفة لجهود الإرادة، ولكنه يعبر أيضًا عن إشباعها من خلال الارتداد في النهاية للمسافة الهارمونية، فضلاً عن الارتداد للقرار. إن تأليف اللحن، على نحو تتكشف فيه كل الأسرار العميقة للإرادة البشرية والشعور الإنساني، إنما هو عمل العبقرية التي يكون تأثيرها هنا ظاهرًا بقوة أكبر مما يكون في أي موضع آخر، ويكون بمنأى عن كل تأمل وكل قصد واعٍ، ويمكن تسميته "إلهامًا". فالتصور العقلي هنا– مثلما هو شأنه في أي فن آخر– يكون جدبًا لا غناء فيه. إن المؤلف الموسيقي يكشف عن الطبيعة الباطنية العميقة للعالم، ويعبر عن الحكمة الأكثر عمقًا من خلال لغة لا تفهمها ملكته العقلية، تمامًا مثلما أن الشخص الذي يكون واقعًا تحت تأثير التنويم المغناطيسي يقول أشياءَ لا يعرف عنها شيئًا عندما يستيقظ عقله. ولذلك فإنه في حالة المؤلِّف الموسيقي– أكثر مما يكون عليه حال الفنان في أي فن آخر– يكون الإنسان الواقعي مستقلاً ومنفصلاً تمامًا عن الفنان. ومع أننا فيما يتعلق بتفسير هذا

*** المسافة أو البعد في الموسيقى interval هي المسافة أو الفاصل الموسيقي بين نغمتين إحداهما أحَّد من الأخرى، وتقاس المسافة بعدد الدرجات التي تحتويها: ثانية وثالثة ورابعة وخامسة وسادسة وسابعة، ومجموعها يشكل الأوكتاف، ويسمى "بالمسافات أو الأبعاد البسيطة"؛ ومن ثم، فإن نظائرها في الأوكتاف التالي تسمى "بالمسافات المركبة". أما "المسافة المتنافرة" dissonance interval فيقصد بها المسافات الهارمونية الخاصة بالدرجات الثانية والسابعة والناقصة والزائدة. وتفصيل ذلك يتطلب معرفة أوثق بمبادئ التأليف الموسيقي. (المترجم)**

الفن المدهش، نجد أن التصور العقلي يكشف عن فقره وقصوره؛ فإنني سأحاول أن أكمل التشبيه الذي أبديته من قبل [بين طبيعة اللحن وطبيعة الحياة][**]. فإذا كان الانتقال السريع من الرغبة إلى الإشباع، ومن هذا الإشباع إلى رغبة جديدة، هو ما يمثل سعادة المرء أو خيره؛ فإن الألحان السريعة التي تخلو من انحرافات بعيدة عن القرار، إنما تعبر عن بهجة عابرة. في حين أن الألحان البطيئة التي تعزف على الأوتار المتنافرة في شجن لينعطف مرتدًا إلى القرار بعد أن يجتاز العديد من الفواصل الموسيقية، هي ألحان حزينة؛ لأنها تشبه حالات الإشباع المؤجلة التي لا يتم نيلها إلا بطول الجهد. أما إرجاء حدوث استثارة جديدة للإرادة، أعني حالة الضنى، فلا يشبهها سوى البقاء طويلاً في القرار، وهو أمر سيكون تأثيره غير محتمل، ويقترب من تلك الحالة الألحان الرتيبة الخالية من المعنى. بينما الجمل القصيرة التي يسهل استيعابها التي تميز الموسيقى الراقصة السريعة، فإنها تعبر فحسب عن متعة عادية سهلة المنال. ومن ناحية أخرى، فإن اللحن السريع الذي يُؤدى بفخامة ووقار **Allegro maestoso** من خلال الجمل الموسيقية الجزلة والفقرات الانتقالية الطويلة والتحولات الواسعة، إنما يعبر عن جهد أكبر وأسمى من أجل تحقيق هدف بعيد، والعمل على بلوغه في النهاية. أما **الآدادچو** [أو اللحن ذو الإيقاع البطيء][*] **Adagio** فيعبر عن معاناة الجهد الكبير السامي الذي يزدري كل سعادة تافهة. ولكن كم هو مذهل تأثير **المقام الصغير Minor والمقام الكبير Major!** وكم هو مدهش أن التغير الذي يحدث في نصف درجة من النغمة* ودخول التآلف الثالث الصغير بدلاً من التآلف الكبير، هو أمر يحدث فينا على الفور وبشكل حتمي شعورًا بالتوتر والألم، وهو شعور نتخلص منه في الوقت ذاته من خلال التآلف الكبير! إن **الآدادچو** حينما يحدث في المقام الصغير يبلغ حد التعبير عن أشد الألم، بل يصبح نشيجًا. أما الموسيقى الراقصة التي تحدث من خلال المقام الصغير، فيبدو أنها تعبر عن إخفاق

[**] ما بين القوسين إضافة شارحة من جانبنا. (المترجم)

[*] الواقع أن الآدادچو أبطأ من الآندانتي Andante وأسرع من اللارجتو Larghetto. (المترجم)

[*] من المعروف أن النصف تون طابع مميز للموسيقى العربية. (المترجم)

السعادة التافهة التي ينبغي أن نزدريها، فهي تبدو كأنها تتحدث عن غاية وضيعة لا يتم بلوغها إلا بالكد والتعب. وعدم قابلية الألحان الممكنة للنفاد، إنما يناظر عدم قابلية نفاد الطبيعة في اختلاف الأفراد والملامح ومسارات الحياة. والانتقال من مفتاح موسيقي إلى مفتاح آخر تمامًا– حيث إنه سوف يلغي كلية الارتباط بالسياق الذي كان يسبقه– هو أمر يشبه الموت، حيث إن الفرد يبلغ به نهايته. ومع ذلك، فإن الإرادة التي طالما تجلت في حياة تلك الأفراد تتجلى في حياة آخرين، رغم أن وعيهم لا ارتباط له بوعي الأفراد السابقين.

ولكننا يجب ألا أن ننسى أبدًا حينما نشير إلى كل هذه التشابهات– التي قدمتها– أن الموسيقى ليس لها أية صلة مباشرة بها، وإنما صلة غير مباشرة فحسب؛ لأنها لا تعبر أبدًا عن الظاهرة، وإنما تعبر فقط عن الطبيعة الباطنية وعن الشيء في ذاته في كل ظاهرة، أي عن الإرادة ذاتها. ولذلك فإن الموسيقى لا تعبر عن هذه أو تلك المتعة الجزئية المحددة، ولا عن هذه أو تلك الأشكال الجزئية المحددة من الفرحة والألم والأسف والرعب والبهجة والمرح وهدوء النفس، وإنما تعبر عن مشاعر الفرحة والألم والأسف والرعب والبهجة والمرح وهدوء النفس **ذاتها**، أي تعبر عنها إلى حد ما بطريقة مجردة، فهي تعبر عن طبيعتها الجوهرية دون أية إضافات، ومن ثم دون دوافعها التي أدت إليها. وعلى الرغم من ذلك، فإننا نفهمها بشكل تام في طبيعتها الجوهرية هذه المستخلصة تجريديًا. وينشأ عن ذلك أن خيالنا تستثيره الموسيقى ببساطة تامة، فيحاول تشكيل ذلك اللامرئي، وإن كان قد حرك روح العالم التي تخاطبنا، ويحاول أن يلبسه صورة متعينة من لحم ودم؛ وبذلك يحاول أن يجسده في حالة ممثلة مشابهة. وهذا هو الأصل في الأغنية التي تصحبها كلمات، وهو في النهاية الأصل في الأوبرا. ولهذا السبب فإن النصوص المصاحبة لهذين الفنين لا ينبغي لها أن تتخلى عن هذه الوظيفة التابعة كي يبدو دورها هو الدور الرئيس، وتبدو الموسيقى كما لو كانت مجرد وسيلة للتعبير عن الأغنية، وهو ما يعد تصورًا خاطئًا فادحًا وعبثًا تامًا. فأينما كانت الموسيقى، فإنها تعبر عن الطبيعة الجوهرية للحياة وأحداثها، ولا تعبر أبدًا عن هذه الأحداث ذاتها؛ ولذلك فإن الاختلافات في هذه

الأحداث لا تؤثر عليها. وهذا الطابع الكلي في التعبير الذي يخص الموسيقى على نحو فريد، بجانب وضوحها بالغ الدقة، هو ما يجعل لها قيمة رفيعة كدواء عام شافٍ لكل أحزاننا. ولذلك فإن الموسيقى إذا ما حاولت أن تلتصق تمامًا بالكلمات، وأن تشكل ذاتها تبعًا للإحداث؛ فإنها تسعى عندئذ لأن تتحدث لغةً ليست لغتها. ولم يتحرر أحد تمامًا من هذا الخطأ مثلما تحرر منه روسيني Rossini؛ ولهذا فإن موسيقاه تعبر عن لغتها **الخاصة** بوضوح ونقاء تام، حتى إنها لا تحتاج إلى أي كلمات على الإطلاق؛ وبالتالي فإن تأثيرها يكون تامًا حتى حينما يتم عزفها من خلال الآلات وحدها.

ويترتب على كل هذا أنه يمكننا النظر إلى كل من العالم الظاهري– أو الطبيعة– والموسيقى باعتبارهما تعبيرين مختلفين عن الشيء نفسه، وهذا الشيء نفسه هو مجرد وسيط للتشابه بينهما؛ ومن ثم فإن المعرفة به تكون مطلوبة إذا أردنا أن نفهم ذلك التشابه. وعلى هذا، فإن الموسيقى– حينما ننظر إليها باعتبارها تعبيرًا عن العالم، فإنها في أسمى درجاتها تكون بمثابة لغة عامة تعد مرتبطة بعمومية التصورات، بقدر ما أن هذه التصورات تعد مرتبطة بالأشياء الجزئية. ومع ذلك، فإن عموميتها ليست قطعًا تلك العمومية الفارغة من المضمون التي تميز التجريد، ولكنها من نوع مختلف تمامًا؛ إذ أنها تكون مرتبطة بنوع من الوضوح التام الذي لا تخطئوه العين. ومن هذه الناحية، فإنها تكون أشبه بالأشكال الهندسية والأعداد التي تكون بمثابة الأشكال العامة لكل الموضوعات التي يمكن أن تحدث في التجربة، والتي يمكن أن تنطبق عليها جميعًا بطريقة قبلية، ومع ذلك فإنها ليست مجردة، وإنما تكون قابلة للإدراك الحسي ومحددة تمامًا. فكل جهود الإرادة وتوتراتها وتجلياتها، وكل الأحداث التي تحدث بداخل المرء نفسه، والتي تضعها ملكة العقل تحت مفهوم الشعور السلبي الواسع– كل ذلك يمكن التعبير عنه من خلال العدد اللانهائي من الألحان الممكنة، ولكن هذا يكون دائمًا من خلال عمومية الصورة بدون المادة، أي يأتي دائمًا وفقًا لما يكون في ذاته لا وفقًا للظاهرة، كما لو كان بمثابة الروح الباطنية للظاهرة بدون جسمها. وهذه الصلة الوثيقة للموسيقى بالطبيعة الحقيقية للأشياء كلها يمكن أن تفسر

لنا السبب في أن الموسيقى حينما تلائم مشهدًا أو فعلاً أو حدثًا أو سياق ما يتم تمثيله، فإنها تبدو وكأنها تكشف لنا أعمق أسرار معناه، وتتجلى بوصفها أدق وأوضح شرح له. وفضلاً عن ذلك، فإن المرء الذي يُسلِم نفسه تمامًا للتأثير الذي تحدثه سيمفونية ما، سيبدو كما لو أنه قد شاهد كل أحداث الحياة والعالم تحدث في باطنه. ومع ذلك، فإنه إذا ما تأمل الأمر، فلن يستطيع أن يؤكد وجود أي تشابه بين تلك القطعة من الموسيقى والأشياء التي مرت من خلال عقله. لأن الموسيقى– كما قلنا– تختلف عن كل الفنون الأخرى من حيث إنها ليست نسخة من الظاهرة أو– وبعبارة أدق– ليست نسخة من الموضوعية الكافية للإرادة، وإنما هي نسخة من الإرادة ذاتها؛ ولذلك فإنها تعبر عن الميتافيزيقي في كل شيء فيزيقي في العالم، أي تعبر عن الشيء في ذاته في كل ظاهرة. وبناءً على ذلك، فإننا يمكن أن نصف العالم بأنه موسيقى متجسدة تمامًا مثلما وصفناه بأنه إرادة متجسدة؛ وهذا هو السبب في أن الموسيقى تجعل كل صورة، بل كل مشهد من مشاهد الحياة الواقعية والعالم، يكتسب دلالة لها قيمة جمالية رفيعة، وهذه الدلالة تزداد بالطبع قيمتها كلما ازداد التشابه بين اللحن والروح الباطنية لظاهرة معينة. وبفضل هذا، فإننا نستطيع أن ننشئ قصيدة لتتوافق مع الموسيقى كما في الأغنية، أو ننشئ عرضًا مرئيًا كما في البانتوميم، أو ننشأ ما يجمع بينهما كما في الأوبرا. فمثل هذه الصور الجزئية من الحياة الإنسانية التي يتم إعدادها لتتوافق مع اللغة العامة للموسيقى، لا ترتبط بها أبدًا أو تتناظر معها من خلال ضرورة مطلقة، وإنما ترتبط بها ارتباط المثال التطبيقي– الذي يتم اختياره عشوائيًا– بالتصور الذي يكون عامًا. فهي تعبر من خلال الواقع المتعين عما تعبر عنه الموسيقى من خلال الصورة وحدها. لأن الألحان – إلى حد ما– تشبه التصورات العامة من حيث إنها تجريد مستمد من الواقع. وهذا الواقع– ومن ثم عالم الأشياء الفردية– يشكل ما يكون مدركًا حسيًا وخاصًا وفرديًا، أي يشكل الحالة الجزئية بالنسبة لكل من التصورات العامة والألحان. ومع ذلك، فإن هذين الشكلين من العمومية يكونان– من ناحية ما– متعارضين؛ حيث إن التصورات تنطوي فحسب على الصور التي يتم استخلاصها بالتجريد من الإدراك الحسي في المقام الأول، كما لو كانت

بمثابة القشرة الخارجية للأشياء وقد انفصلت عنها، ومن ثم فإنها تكون على وجه الدقة **صورًا مجردة abstracta**. وفي مقابل ذلك، فإن الموسيقى تقدم لنا اللب الباطني العميق الذي يسبق كل صورة، أو لنقل إنها تقدم لنا قلب الأشياء. وهذه العلاقة يمكن التعبير عنها بوضوح تام بلغة الفلاسفة المدرسيين بالقول بأن التصورات هي الكليات [أو الصور العامة المجردة]* اللاحقة على الواقع universalia post rem، ولكن الموسيقى تقدم لنا الكليات السابقة على الواقع universalia ante rem، أما العالم الواقعي فهو الكليات الكائنة في الواقع universalia in re. وحتى الأمثلة الأخرى– التي يمكن اختيارها عشوائيًا– عن الكلي المعبَّر عنه في قصيدة ما، يمكن مناظرتها بنفس الدرجة مع الدلالة العامة للحن التي أُنشأت هذه القصيدة وفقًا لها، وبذلك فإن نفس المقطوعة الموسيقية تلائم أشعارًا كثيرة، وهذا يصدق أيضًا على أغاني المنوعات الشعبية الخفيفة Vaudeville. ولكن كون أن هناك بوجه عام إمكانية لوجود علاقة بين المقطوعة الموسيقية والتعبير المدرك حسيًا، إنما هو أمر يرجع– كما قلنا– إلى أن الاثنين هما تعبيران مختلفان تمامًا عن ذات الطبيعة الباطنية للعالم. وعلى هذا، فعندما توجد هذه العلاقة بالفعل في الحالة الجزئية، أي عندما يصبح المؤلف الموسيقي قادرًا على أن يعبر باللغة العامة للموسيقى عن توترات الإرادة التي تشكل لب حدث ما؛ فإن لحن الأغنية وموسيقى الأوبرا يكونان عندئذ معبرين. ولكن التشابه الذي يكتشفه المؤلف الموسيقي بين الاثنين لا بد أن يكون قد أتى من المعرفة المباشرة بالطبيعة الباطنية للعالم التي تكون مجهولة بالنسبة لملكته العقلية، فهو لا يمكن أن يكون بمثابة محاكاة نشأت بانتباه واع بواسطة التصورات، وإلا فإن الموسيقى لن تكون معبرة عن الطبيعة الباطنية للإرادة ذاتها، وإنما ستكون بمثابة محاكاة لظاهرتها على نحو غير سديد. وكل موسيقى محاكية فعلاً، تفعل ذلك؛ ومن ذلك على سبيل المثال عمل هايدن Hayden بعنوان***ظلف شهك*** **(*The Seasns*) *Die Jahreszeiten***، فضلاً عن الكثير من **إبداعه**، حيث نجد

* **ما بين القوسين إضافة شارحة من جانبنا. (المترجم)**

ظواهر عالم الإدراك الحسي تتمثل من خلال محاكاة مباشرة، وكذا الحال بالنسبة للمقطوعات الموسيقية المتعلقة بالمعارك. وكل هذا ينبغي رفضه تمامًا.

إن العمق الذي يند عن الوصف في كل موسيقى، الذي بفضله تنساب في وعينا كفردوس مألوف تمامًا لدينا، ومع ذلك يظل أبدًا بعيدًا عنا، ويكون من السهل فهمه، وإن كان يند عن التفسير – إنما يرجع إلى أن الموسيقى تعيد إنتاج كل انفعالات وجودنا الباطني العميق، ولكن هذا يحدث بدون أي وجود للواقع، وبمنأى تمامًا عن آلامه. وعلى النحو ذاته، فإن الجدية التي تكون أمرًا جوهريًا بالنسبة للموسيقى، والتي تستبعد تمامًا كل ما يكون هزليًا من مجالها المباشر والخاص، هي أمر يمكن تفسيره على أساس أن موضوعها ليس هو التمثل الذي استنادًا إليه يكون الخداع والهزلية أمرًا ممكنًا، وإنما هو الإرادة بشكل مباشر، وهذا الموضوع هو أكثر الموضوعات جدية من بين كل الأشياء؛ لأنه ما تقوم عليه كل الأشياء الأخرى. ويمكننا أن نرى كم تكون لغة الموسيقى مفعمة بالمعنى والدلالة من خلال المقاطع التكرارية والعودة إلى بداية المقطوعة **Da capo**، وهو الأمر الذي لن نطيق احتماله في لغة الكلمات. ولكنه في الموسيقى يكون ملائمًا تمامًا وطيب التأثير في النفس، ولكي نفهمه يجب أن نستمع إليه مرتين.

لقد كنت أحاول في مجمل هذا التناول للموسيقى أن أوضح كيف تعبر الموسيقى من خلال لغة عامة إلى أبعد مدى، بوسيط مادي متجانس، أي من خلال النغمات فحسب، وهي تعبر بأكبر قدر من الوضوح والصدق عن الوجود الباطني، أي عن ما يكون في ذاته من العالم، وهو ما نعتقد أنه يندرج تحت مفهوم الإرادة في أكثر تجلياتها وضوحًا. إضافةً إلى ذلك، فإنه وفقًا لرؤيتي وقناعتي ليست الفلسفة سوى تكرار وتعبير تام ودقيق عن الطبيعة الباطنية للعالم في تصورات عامة؛ لأنه من خلال هذه التصورات وحدها يمكننا أن نحصل على رؤية للطبيعة الباطنية تعد سديدة وقابلة للتطبيق في كل مكان. وهكذا فإن من تابعني وتطرق إلى أسلوبي في التفكير، لن يرى مفارقة كبيرة إلى حد بعيد إذا قلت: لنفترض أنه كان من الممكن أن أقدم

تفسيرًا متقنًا دقيقًا للموسيقى يتطرق حتى إلى التفاصيل، أي تكرارًا تفصيليًا من خلال التصورات لما تعبر عنه الموسيقى؛ فإن هذا سيكون أيضًا تكرارًا وإيضاحًا كافيًا للعالم من خلال التصورات، أو على الأقل سيكون مناظرًا له تمامًا؛ ومن ثم سيكون بمثابة الفلسفة الحقة. وبناءً على ذلك، فإن قول ليبنتز الذي ذكرناه فيما سبق، والذي يعد صحيحًا تمامًا من وجهة النظر الأدنى للموسيقى، هو قول يمكن أن نحاكيه على نحو ساخر يتناسب مع وجهة نظرنا الأرقى للموسيقى، وذلك على النحو التالي: **إن الموسيقى ممارسة لاواعية للميتافيزيقا لا يعرف فيها أنه يتفلسف Musica est exercitium metaphysics occultum nescientis se philosophari animi**. وللعلم، فإن معنى أن نعرف هو أن ننطق دائمًا بلغة التصورات المجردة. ولكن إضافة إلى ذلك، فإنه على أساس من صدق قول ليبنتز – الذي يعد قولاً مثبتًا على أنحاء شتى– يمكننا القول بأن الموسيقى إذا ما نظرنا إليها بمنأى عن دلالتها الجمالية أو الباطنية، ودرسناها في ظاهرها فحسب وبطريقة تجريبية خالصة؛ فإنها لن تكون عندئذ سوى وسيلة لإدراك– على نحو مباشر وعياني– أعداد ضخمة ونسب عددية أكثر تعقيدًا لا يمكن أن نعرفها إلا بطريقة غير مباشرة من خلال الفهم الذي يصوغها في تصورات. ولذلك فإننا من خلال اتحاد هاتين الرؤيتين للموسيقى المختلفتين تمامًا وإن كانتا صحيحتين، يمكننا عندئذ أن نصل إلى تصور عن إمكانية فلسفة الأعداد، من قبيل فلسفة فيثاغور وفلسفة الصينيين الواردة في *تحليل حوض ك شنغ نصب* the *I Ching*، وأن نفسر بعد ذلك قول الفيثاغوريين الذي اقتبسه سيكتوس إمبريقوس (في كتابه ***Adversus Mathemticos,*** Bk. Vii [§ 94]): كل الأشياء تشبه الأعداد. وإذا طبقنا هذه الرؤية– في النهاية– على تفسيرنا سالف الذكر للهارموني واللحن، فإننا سوف نكتشف أن وجود فلسفة أخلاقية فحسب دون تفسير للطبيعة (مثلما أراد سقراط أن يقدم لنا فلسفته) هو أمر يشبه بدقة وجود لحن دون هارموني (وهو بالتحديد ما كان يرغب فيه روسو Rousseau)؛ وفي مقابل ذلك فإن وجود فيزيقا وميتافيزيقا فحسب دون فلسفة أخلاقية هو أمر يناظر وجود الهارموني فحسب دون اللحن. واسمح لي أن أضيف لهذه الملاحظات العارضة قليلاً

من الملاحظات التي تتعلق بالتشابه بين الموسيقى والعالم الظاهري. لقد وجدنا في الكتاب السابق أن أعلى درجات تجسد الإرادة– أعنى الإنسان– لا يمكن أن تظهر وحدها منعزلة، وإنما تفترض الدرجات التي تكون أدنى من الإنسان، وهذه الدرجات بدورها تفترض درجات أدنى ثم أدنى. وعلى النحو ذاته، فإن الموسيقى التي تجسد الإرادة مباشرةً– مثلما يجسدها العالم– يتحقق كمالها فقط بالهارموني في صورته التامة. فلكي تحدث الموسيقى تأثيرها التام، فإن الصوت الأساسي العالي للحن يتطلب مصاحبة كل الأصوات الأخرى التي تهبط في السلم الموسيقي نزولاً حتى أدنى درجات نغمات الباص التي يمكن اعتبارها أصل كل الأصوات. فاللحن ذاته يحدث باعتباره جزءًا مكملاً للهارموني، مثلما يكون الهارموني جزءًا مكملاً للحن؛ وبذلك وحده– من خلال الكل المنسجم بشكل تام– تعبر الموسيقى عما تريد أن تعبر عنه. ولذلك فإن الواحد من هذه الأصوات سوف يجد خارج الزمان تجسده التام فقط في الوحدة التامة لكل الدرجات التي تكشف عن طبيعتها الباطنية في درجات لا تحصى من الوضوح الفائق. والتشبيه التالي جدير بالملاحظة أيضًا. لقد رأينا في الكتاب السابق أنه على الرغم من التكيف الذاتي لكل ظواهر الإرادة بعضها مع بعض من حيث نوعها، وهو ما يشكل مظهرها الغائي، فإنه يبقى مع ذلك صراع لا ينتهي بين هذه الظواهر من حيث هي أفراد، وهو ما يجعل من العالم ساحة معركة دائمة بين كل تلك الظواهر التي هي تجليات لإرادة واحدة، وبذلك يصبح التناقض الباطني للإرادة مع ذاتها مرئيًا. وهناك شيء ما يناظر هذا في الموسيقى؛ فنسق النغمات الهارموني الخالص تمامًا يكون مستحيلاً، لا فحسب من الناحية الفيزيقية، وإنما أيضًا من الناحية الحسابية. فالأعداد ذاتها– التي من خلالها يمكن التعبير عن الكلمات– تنطوي على طابع لاعقلاني لا سبيل إلى الخلاص منه. فليس هناك سلم موسيقي يمكن على أساسه– عندما نقوم بحساب ذلك– أن تكون النغمة بعد الخامسة the fifth* مرتبطة بنغمة القرار مثلما يكون ارتباط العدد ٢ بالعدد ٣، وأن تكون

*** وتسمى أيضًا "كوينتا" quinta، وهي النغمة بعد الخامسة من خمس نغمات متتاية. ووفقًا لقواعد الهارموني لا يجوز استخدام خامستان متتاليتان بحركة موازية أو عكسية. (المترجم)**

النغمة بعد الثالثة من المقام الكبير major third ** مرتبطة بها كارتباط العدد ٤ بالعدد ٥، وأن تكون النغمة بعد الثالثة من المقام الصغير مرتبطة بها كارتباط العدد ٥ بالعدد ٦، وهكذا. لأنه إذا كانت هذه النغمات مرتبطة بنغمة القرار على النحو الصحيح، فإنها لا تصبح مرتبطة بعضها ببعض على النحو ذاته؛ ذلك لأن النغمة بعد الخامسة– على سبيل المثال– ينبغي عندئذ أن تكون كنسبة النغمة بعد الثالثة من المقام الصغير إلى النغمة بعد الثالثة، وهكذا. فنغمات السلم الموسيقي يمكن مقارنتها بالممثل الذي ينبغي أن يؤدي دورًا ما حينًا، ويؤدي دورًا آخر حينًا آخر. ولذلك فإن النسق الموسيقي الدقيق على نحو تام لا يمكن حتى تصوره، دع عنك تنفيذه؛ ولهذا السبب فإن كل موسيقى ممكنة تنحرف عن معيار النقاء التام. فهي يمكن أن تخفي فحسب الأصوات المتنافرة التي تكون ضرورية بالنسبة لها، بتوزيعها بين كل النغمات، أعني بتعديل درجة النغم temperament ***. انظر في ذلك Chladini ***Akustik,* § 30 وانظر كتابه ***Kurze Übersicht der Schall- und Klanglehre,*** p. 12.[٢٣]

ربما ما يزال لدي الكثير لأضيفه فيما يتعلق بالأسلوب الذي تُدرَك به الموسيقى، أعني في الزمان وحده ومن خلاله، مع استبعاد نهائي للمكان، وحتى دون تأثير للمعرفة بالعلية، ومن ثم دون تأثير للذهن. ذلك أن النغمات تحدث التأثير الجمالي بوصفه معلولاً دون أن نرجع إلى العلل التي أحدثته، كما هو الحال في الإدراك الحسي. ولكني لا أود أن أجعل هذه الملاحظات أكثر إسهابًا، حيث أنني ربما أكون

**** وتسمى أيضًا "ترتسا" terza، وهي النغمة الثالثة بعد ثلاث نغمات متتالية. (المترجم)**

***** من المعروف– عند الموسيقيين– أنه يوجد فرق طفيف بين النغمتين المتعادلتين (مثل نغمة سي دييز ونغمة دو)، وقد كان هذا الفرق يعوق تقدم العلوم الموسيقية؛ نظرًا لكثرة النغمات التي يحتويها السلم الموسيقي؛ ولهذا رأى المختصون في علوم الموسيقى ضرورة التجاوز عن هذا الفرق الطفيف لأغراض عملية، وهو ما ساعد على تقدم هذه العلوم: كعلم القواعد وتعدد الألحان (البوليفوني) وعلم تعدد الأصوات (الهارموني)، فضلاً عن سهوله تعليم الموسيقي. (المترجم)**

[٢٣] انظر الفصل ٣٩ من الجزء الثاني.

قد أسرفت من قبل في التفاصيل فيما يتعلق بأمور كثيرة في هذا الكتاب الثالث، أو بالغت في إمعان النظر في مسائل جزئية. ولكن هدفي هو ما جعل ذلك ضروريًا، وهو أمر سيصعب دحضه، إذا ما أمكن إدراك أهمية الفن وقيمته العليا، وهو الأمر الذي نادرًا ما يُعترَف به. إن مجمل العالم المرئي– وفقًا لرؤيتنا– هو فحسب بمثابة تجسد الإرادة ومرآتها، وهو ما يقودها إلى المعرفة بذاتها، بل إلى إمكانية خلاصها، على نحو ما سنرى بعد قليل. وفي الوقت ذاته، فإن العالم باعتباره تمثلاً، إذا ما نظرنا إليه على حدة بأن نخلِّص أنفسنا من كل مشيئة، ونتيح له وحده أن يستولي على وعينا، فإنه سيمثل بالنسبة لنا أكثر جوانب الحياة بهجة و الجانب الوحيد البريء فيها. ونحن ينبغي أن ننظر إلى الفن باعتباره التطور الأرقي والأكثر كمالاً لكل هذا؛ لأنه يحقق بالضبط نفس ما يحققه العالم المرئي ذاته، ولكن بدرجة أكبر من التركيز والكمال والحدس والذكاء؛ ولذلك فإننا يمكن أن نصفه بأنه زهرة الحياة بالمعنى التام لهذه الكلمة. فإذا كان العالم باعتباره تمثلاً هو مجرد مرئية الإرادة، فإن الفن هو ما يجعل هذه المرئية مدركة بوضوح، إنه **العدسة التي نشاهد من خلالها صور الأشياء عبر غرفة مظلمة *camera obscura***، والتي تُظهِر لنا الموضوعات بدرجة أكبر من النقاء، وتمكننا أن من نعاينها ونفهمها بشكل أفضل. إنه مسرحية داخل مسرحية، مسرح منصوب فوق مسرح في مسرحية ***هاملت***.

إن المتعة بكل شيء جميل، والسلوى التي يكفلها لنا الفن، وحماس الفنان الذي يمكنه من أن ينسى هموم الحياة، تلك الميزة التي يمتاز بها العبقري عن غيره من الناس والتي تكون عوضًا له عن المعاناة التي تزداد بازدياد وضوح الوعي، وعن الوحدة البائسة بين جنس مختلف من الناس؛ كل ذلك يرجع– كما سنرى فيما بعد– إلى أن ما يمثل الحياة في طبيعتها الباطنية، أي الإرادة، الوجود ذاته، هو معاناة متواصلة، وهو شيء مفجع في جانب منه، ومروع في جانب آخر منه. وفي مقابل ذلك، فإن هذا الشيء نفسه حينما يكون موضوعًا للتمثل وحده، ويتم تأمله بشكل خالص، أو إعادة تصويره من خلال الفن متحررًا من الألم؛ فإنه يقدم لنا عندئذ مشهدًا مليئًا بالدلالة. فهذا الجانب من العالم الذي يكون موضوعًا للمعرفة، وإعادة تصويره

في أي فن، هو العنصر الجوهري في الفنان. فهو يكون مفتونًا بتأمل مشهد تجسد الإرادة. فهو يبقى ملازمًا له، ولا يكل من تأمله، وإعادة تصويره في أعماله. وهو إذ ذاك يتحمل عبء إنتاج تلك المسرحية، وبعبارة أخرى يصبح هو نفسه الإرادة التي تجسد ذاتها، ويبقى في معاناة متواصلة. وعندئذ فإن المعرفة العميقة الصادقة بالطبيعة الباطنية للعالم تصبح بالنسبة له غاية في ذاتها؛ فهو يتوقف عندها. ولذلك فإن هذه المعرفة لا تصبح بالنسبة له بمثابة تخلي عن الإرادة، كما هو الشأن في حالة القديس الذي يكون قد بلغ مرحلة التخلي؛ إذ أن هذه المعرفة لا تخلصه من الحياة إلى الأبد، وإنما لبضع لحظات فحسب. فهي بالنسبة له ليست طريقًا للخلاص من الحياة، وإنما مجرد عزاء وقتي يجده فيها، إلى أن تضعف قواه التي ارتقت بفعل هذا التأمل، ليجد نفسه في النهاية متعبًا من المشهد الذي أبدعه، ويتشبث بالجانب الواقعي من الأشياء. ويمكن النظر إلى القديسة سيسيليا* St. Cecilia كما صورها رافائيل باعتبارها رمزًا لهذا التحول. ولذلك فإننا سوف نتحول الآن في الكتاب التالي إلى ذلك الجانب الواقعي.

*** إحدى شهيدات المسيحية، عاشت في القرن الثالث بعد الميلاد، وعرفت بأنها القديسة الراعية للموسيقى. (المترجم)**