جامعة الجزائر(2)

كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية - بوزريعة

قسم الفلسفة

عنوان المذكرة

النقد النيتشوي لرومانسية القرن التاسع عشر

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الفلسفة

تقديم الطّالبة: نجاة عطوي

إشراف الدكتورة: جويدة جاري

لجنة المناقشة:

الدكتور:عبد الوهاب مطاري.....رئيسًا.

الدكتور:جويدة جاري.....مشرفًا ومقررًا.

الدكتور:فؤاد مليت.....عضوًا.

الدكتور:نادية بونفقة..... عضوًا.

السّنة الجامعية: 2015/2014م.

إهـــــــــداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى من هم سندي في الحياة ومن اختاروا لي النجاح رفيقا والعلم سلاح والكرامة هي فوق كل اعتبار وإلى من غرسوا اعترافا بفضلهما وحسن توجيههما وتربيتهما لي.

فؤاد الروح ومنبع الحنان أمي حفظها الله، ومثلي الأعلى في الحياة أبي العزيز.

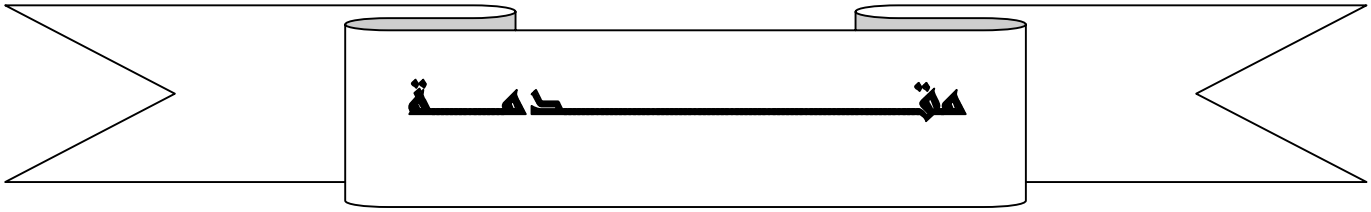
إلى رفيق عمري وقرة عيني زوجي العزيز عبد الغاني الذي صبر علي طوال مدة البحث، إلى أعز ما في الوجود أختاي نوال وصونيا، أخي عبد الوهاب وزوجته سعاد، ومختار

إلى عمر الذي لم يبخل علي بشيء.

إلى كل أحبّائي وكل من ساهم في هذا العمل من قريب أو من بعيد.

شكـــر وتقـديـــر

عرفانا بالجميل أتقدم بأسمى عبارات الشّكر والتقدير إلى أساتذة قسم الفلسفة، بالخصوص الأستاذة الدّكتورة جويدة جاري التي تفضلت بالإشراف على هذا العمل المتواضع، وعلى التّوجيهات القيّمة التي أسدتها إلي، وعلى صبرها وتشجيعها لي على إتمام هذا العمل. كما أتقدم بالشكر إلى الأساتذة المناقشين الذين تكبّدوا قراءة هذا العمل لتثمينه.


مقـــــــــــــــــدمـــــــة

مقـــــــدمــة

الحقيقة التي لا يمكن أن نتغاضى عنها أن جل الفلاسفة على مر العصور يختلفون في منطلقاتهم الفكرية في وجهات النظر حول القضايا الإنسانية بصفة عامة، والقضايا الفلسفية بوجه الخصوص. إلا أن المسألة التي يشتركون فيها جميعا هي أن وظيفة الفلسفة تتمثل في النقد، ولا شك أن هذا الدور قد يكون من أخطر الأدوار التي يُمكن أن تقوم بها الفلسفة، وقد يظهر النقد الفلسفي في صور شتى: كنقد للأوضاع الاجتماعية القائمة، أو نقد للتقاليد والعقائد المقدسة. أو نقد للفن والأخلاق والعلم بل وأحيانا نقد الفلسفة لذاتها.

والواقع أن هذا الدور قد يختلف كما وكيفا وفقا لاختلاف المراحل التاريخية المتنوعة. لكن الحقيقة التي لا يُمكن إنكارها هي أن الفلسفة لم تتخل أبدا في أي عصر من العصور عن ممارسة دورها وحتى في أحلك العصور وفي ظل أشد الحكومات تسلطا كنا نجد فلاسفة عظاما يعرضون أنفسهم للنفي أو القتل أو التعذيب والاضطهاد، كل ذلك من أجل تلك الكلمة الرائعة التي تُسمى الحقيقة.

والهدف الدائم والأساسي للنقد الفلسفي الأصيل هو ألا يضيع الإنسان في واقع مزيف أو يستسلم لحقيقة كاذبة أو يخضع لأفكار وأنماط من السلوك يتوهم أنها أبدية أو مقدسة أو فوق النقد و بالتالي فالنقد الفلسفي في هكذا مناسبة يهدف إلى إيقاض الوعي الإنساني وبعث القدرة على الرفض: رفض القيم والتقاليد التي من شأنها أن تلغي حرية الإنسان وتقمع قدرته على الفعل المبدع الخلاق وبالتالي فالفلسفة الألمانية على غرار الفلسفات الأخرى كان لها كلمتها من خلال نظرتها الفاحصة والمتأنية لقضايا الواقع بمختلف إرهاصاته وتبعا لذلك تكون مهمة نيتشه الفيلسوف النقدي المحارب والمغامر الذي يرفض سكون الحقيقة ويسعى إلى تأكيد حقيقة الحياة، وأن منطق هذه الأخيرة عند نيتشه هو رفض الجمود والسكون والركون إلى الحلول الجاهزة التي اقترحتها الفلسفات المثالية والميتافيزيقية والأديان السائدة. لذلك نرى فيلسوفنا يرفض كل تلك الحلول التي لا تزيد عن كونها حقائق مرعبة يُديرها مُخادعون ومُنافقون من أجل الإيقاع بالإنسانية وإيهامها بوجود عوالم أخرى أفضل من العالم الأرضي، في حين أن المطلوب منا أن نعتقد بأنه يُوجد في الحياة ما يدعونا إلى الإقبال عليها.

ولكن الاحتراز النيتشوي هو أن الحياة لا تفتح ذراعيها إلا للأقوياء، وللنماذج الإنسانية القادرة على تجاوز الذات فدرجة القوة هي المُحددة لمنزلة الكائن، والمعروف عن نيتشه أنه مفكر شديد الحساسية لروح العصر الحديث وهمومه، سباق لمساءلتها والتعبير عنها ومن هنا أخذ جاذبيته الشديدة وحضوره القوي وتأثيره الواسع في كل الثقافات التي أقبلت عليه، فهو واحد من أعظم الشخصيات المصيرية في التاريخ الروحي للغرب، رجل أقدار يُرغمنا على اتخاذ قرارات نهائية وعلامة استفهام رهيبة على الطريق – الذي حدده تُراث الأوائل وألف عام من المسيحية – الطريق الذي سلكه الإنسان الأوروبي حتى الآن، وقد حاك في صدر نيتشه أن هذا الطريق سيكون طريق الضلال وأن الفكر قد ضل طريقه ولا بد إذن من العودة إلى الوراء. عودة تعني رفض كل ما كان يُعد حتى الآن "مُقدسا"، "خير"و "حقا".

واسم نيتشه يرتبط بنقد جذري للدين، الفلسفة، العلم، الأخلاق وحتى المسائل الجمالية وجه لها بدوره جملة من الانتقادات بوجه عام والحداثة الفنية بوجه التخصيص، فنيتشه من الفلاسفة الأوائل الذين عملوا على نقد العقل، وبالتالي فهو مُؤسس خطاب نقد الحداثة، أي نقد عصور الأنوار من حيث عقلانيتها ومشاريعها ووعودها الطموحة. وبالتالي فإن نقده للعقلانية كما أسسها سقراط وأفلاطون يتطابق مع نقده للحداثة الفلسفية، وتمجيده للفن يتطابق مع مشروع ما ـ بعد الحداثة الذي يفتح أفاقا جديدة كان العقل قد أغلقها باسم قدرته وتفوقه.

إن التزاوج بين الفنان والفيلسوف الذي أكدت عليه الدراسات الجمالية والإنشائية المعاصرة يجد أصله بشكل جلي ضمن البراد يغم الرومانسي خاصة مع نيتشه ،فإذا عدنا إلى النص النيتشوي ذاته نجد نمطية جديدة في الخطاب الفلسفي قد تكون الأولى من نوعها، حيث يحتفل النص بالمسألة الجمالية في كامل أبعادها من بدايته إلى نهايته، ففيلسوف الجينيالوجيا عمل على تغيير أسس المفاهيم التي أسستها الميتافيزيقا لتتخذ شُحنة دلالية جديدة. دلالة ذات مغزى جمالي، ستتخلى الفلسفة عن كل الأوثان وعن كل مثال زُهدي أسست وفقه نظرياتها وخاصة تلك المتعلقة بمجال الفن إذ سيقوم بمراجعة كاملة لهذا التصور، ولذا كان قوام مهمة نيتشه هو القضاء على جميع الحقائق المصطنعة والمزيفة التي لم تزد الإنسانية إلا مرضا وانحطاطا ولهذا جعل من أحد الحركات الفنية السائدة في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر ونقصد بها الحركة الرومانسية الأرض الخصبة للدرس والتحليل

والتشخيص. التي سيسعى إلى تبيان إرتكاسها. ومن أجل بحث واستقصاء هذا الموضوع، تم تحديد سِؤال أساسي يُمثل إشكالية البحث وهو: ما سر موقف نيتشه المعادي للحركة الرومانسية في القرن التاسع عشر وهي الحركة التي سار عليها أبطال شبابه شوبنهاور وفاجنر؟ وإلى جانب هذا السِؤال الرئيسي يُمكن طرح أسئلة فرعية مكملة منها: ما هي الأسباب التي دفعت نيتشه إلى تغيير وجهة نظره وقراءته لهذه الحركة؟ خاصة إذا علمنا أنه كان مُتأثرا بها في البداية؟ وهل استطاع فعلا تجاوزها نهائيا وتقديم البديل لذلك؟

اعتمادًا على المنهج التحليلي النقدي نحن لا نجيب ولكن نعالج الإشكالية، فقسمنا هذا العمل إلى مقدمة وثلاثة فُصول رئيسية وخاتمة.

تناولنا في الفصل الأول الذي يحمل عنوان "نظرة نيتشه لميتافيزيقا الفن" يُبرز فيه مكانة الفن وعظمته ففلسفة نيتشه تستدعي الفن بشكل قوي إلى درجة أن كل حياة تقوم على المظهر والفن وزاوية النظر والمنظارية فالإعلاء من شأن الفن أمر رافق نيتشه طيلة مسيرته الفلسفية، فمؤلف "ميلاد التراجيديا" يشهد على ذلك، كما ركزنا أيضا على تبيان إعجاب نيتشه الشديد للإغريق ما قبل سقراط إذ لا يُمكن إنكار تعلقه الكبير بهكذا حضارة التي اكتسبت جمالها من خلال الآثار التي خلفتها سواء المادية أو الفكرية المعنوية، وهذا ما يجعلها في الريادة على جميع الأصعدة الإنسانية، وألقى الضوء بدوره على سقراط بوصفه أكبر ممثل للإرتكاسية في الفكر الذي نفى قيمة الفن والتراجيديا أو بالأحرى الإعلان الصريح عن موتها .

وفي الفصل الثاني الذي عنوناه ب: "العدمية الفنية في القرن التاسع عشر وموقف نيتشه منها" يضم مفهوم الحركة الرومانسية باعتبارها انقلابا عظيما في تاريخ الآداب الأوروبية سواء على مستوى الإبداع أو النقد الأدبي التي كانت ولا تزال الأرض الخصبة التي احتوت على بذور المذاهب الأدبية التي خلفتها لأن عنايتها بآلام الإنسان وقيمته مهدت للواقعية وأهميتها بأهمية الشعور الفردي والعاطفة مهدت لمذهب الفن للفن، وللرمزية ثُم السريالية وغيرها كما قمنا بإبراز مكانة الموسيقى عند شوبنهاور والبراديغم الفاجنري. كما بينا كيف واجه نيتشه العدمية إذ ضرب بمطرقته لينتهي إلى قلب جميع القيم، مطرقة نيتشه والحرب التي أعلنها صراحة في جل مؤلفاته، لا تُمثل دعوة إلى التشاؤم والموت بل بالعكس هي تبشير بحياة جديدة تكون تجاوزا للعدمية ولكل القوى الإرتكاسية.

أما الفصل الثالث عنوناه ب: "فيزيولوجيا الفن عند نيتشه" أو البديل النيتشوي الذي قدمه كمقابل للرومانسية إذ تحول من ميتافيزيقا الفنان إلى ما يُعرف بفيزيولوجيا الفن. حيث ركزنا على توجيه الفكر وجهة جديدة يعود فيها لطبيعته ليلتقي فيها بالحياة التي تُعبر عن الامتلاء والنشوة، كل ذلك يستوجب لدى فيلسوف الجينيالوجيا استبدال مفاهيم الأخلاق مثل خير، شر بتعابير أخرى تبدو أكثر انسجاما مع الطبيعة والإنسان هي تعابير تنتمي إلى السجل الجمالي فيكون الإحساس الظاهر، الجسد وقد تكون هذه المفاهيم أكثر تناغما في الكشف عن إمكانات جديدة للحياة من مفاهيم الميتافيزيقا وأن العالم لا يرتعش إلا إستتيقيا كل مكوناته جمالية موسيقية. وفي الأخير أشرنا إلى راهنيه فكر نيتشه وأهمية الجمع بين الفلسفة والفن.

أما عن الصعوبات التي واجهتنا في جل فترات البحث فهي تتعلق أساسا بطبيعة الموضوع، حيث الحركة الرومانسية كانت حكرا على أقسام الأدب فتنقد أو تُبجل انطلاقا من عوامل أدبية خاصة أو اجتماعية أما أن تنقد انطلاقا من مقومات فلسفية وبنظرة فيلسوف فذلك ما لم نتعود عليه هذا أولا.

ثانيا: رغم إعجابنا بالحركات الأدبية العالمية وبنظرة الفيلسوف المحتمل تقديمها هو السبب الذي جعلنا نهتم بهذا الموضوع إلا أننا عجزنا عن فك بعض الشفرات الهامة بخصوص موضوعنا هذا، والسبب في اعتقادنا هو تشتت النص النيتشوي في شذرات وعبر أزيد من خمسة عشر مؤلف حيث قراءة بعضها يُعتبر تحديا، كما أن أهم صعوبة عانيتها طيلة مدة إنجاز هذا العمل هو صعوبة إنهاء القراءة وفائض الكتب والمراجع وهذا ما ولد عائق الانتقاء والتردد بين استعمال كتاب دون آخر.

وآخر ما يُمكن قوله في هذا المقام هو أن نكون قد وفقنا في إنجاز هذه المذكرة العلمية وطورنا قدراتنا البحثية وما النقائص التي سوف يتم تسجيلها من طرف الأساتذة إلا دليل على خصائص البحث العلمي الذي يتميز بالنسبية والانفتاحية وقابلية المراجعة وإمكانية الخطأ ورجاؤنا فقط أننا قد وفقنا في ذلك.

الفصل الأول:
نظرة نيتشه لميتافيزيقا الفن

المبحث الأول: الفن عند نيتشه

المبحث الثاني: الفن عند الإغريق التراجيديين وسلطة الجينيالوجي

أوّلا: تصوّر نيتشه للتراجيديا وللثّنائيّة الديونيزوسيّة الأبولونيّة.

ثانيا: العلو الإستيتيقي في ظاهرتي الحلم والنشوة

المبحث الثالث: العقل النظري السقراطي في الفن وسلطة الجينيالوجيا

أوّلا: سقراط وإعلان موت التراجيديا الإغريقية.

ثانيا: الحقيقة السقراطية وإدانة الحياة.

الفصل الأوّل:

نظرة فريدريك نيتشه لميتافيزيقا الفن.

المبحث الأول: الفن عند نيتشه

إنّ المسار العام لفلسفة نيتشه مرتبط بتوجيه أقصى الضّربات النّقديّة للأنساق الميتافيزيقيّة الغربيّة ومفاهيمها الكلاسيكيّة، لأنّ غايته كانت تتمثّل في إخراج الحقيقة من اللّب الذي كسته قشور هي بمثابة مظاهر خارجيّة مزيّفة، ولم يقتصر نقده للأنساق الميتافيزيقيّة التي كانت في نظر أصحابها راسخة متينة، بل وجّه أيضا ضربات إلى التراث الثّقافي الغربي وبشكل خاص القضايا المتعلّقة بالمسائل الجماليّة، فالمنظور النيتشوي يأخذ بعين الاعتبار العمق الجمالي، فإعادة النّظر في الميتافيزيقا الغربيّة يعني تأسيسها على معايير ومفاهيم جماليّة ولهذا عمل على تجاوز الموروث الأفلاطوني في الفكر اليوناني، وكذلك تجاوز ما كان سائدا في عصره ونقصد التّشاؤميّة العدميّة للفكر الرومانسي الذي كان فاجنر(*) وشوبنهاور(**) قائديها، وبالتالي تأسيس منعرج استيتيقي، فطموحه كان دائما يميل إلى تأسيس فلسفي مقبل على الجماليّة وعليه فإنّه يرى أنّ مهمّته تكمن في رفع الفنّ إلى مرتبة مبدأ وجودي، ووضعه كعمود أساسي لفلسفته، فميتافيزيقا العالم لا تنفصل عنده عن ميتافيزيقا الفنان، فالحضارة المقبلة التي يدعو إليها نيتشه هي حضارة فنّية لأنّها تعبّر عن فيض القوّة المتناهية والمنتصرة.

سعى نيتشه في النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر إلى بناء مشروع فلسفي نقدي-تأسيسي-، وقد ركّز في مجمل كتاباته التي امتدت من 1871 إلى غاية المؤلّفات المنشورة بعد وفاته على ضرورة مراجعة قيم الغرب عامّة مراجعة جذريّة، وذلك من أجل إيجاد منفذ نهائي يخلّص أوروبا من العدميّة التي سادت لقرون طويلة، كما وجّه جملة من الانتقادات لكلّ المجالات الفكريّة الموروثة بدءا بالدّين والفلسفة، ثمّ الأخلاق والعادات والسّياسة

(*)- **ريتشارد فاجنر R .WAGNER** ولد في ليبزغ بألمانيا في 22 ماي 1813، وتوفي بعدها بمدينة البندقيّة في 13 فيفري 1883، يعتبر أحسن من جسّد "وحدة الفنون" في العصر الرومانسي، جمع بين ما خلّفه بيتهوفن والأساطير والفلسفة الجرمانية، من أعماله :**أوبرا الجنيات** 1834، **الحب المحرّم** 1835، **الهولندي الطائر** 1842، **كوهنجرين** 1850، **ترستان وايزوالده** 1865، **الشّعراء المغنّين** 1868، **بارسيفال** 1882. إبتكر آلات عدة مثل **"فاجنر توبا"** تجمع صفات الكورنو الفرنسي والترامبون الإنجليزي راجع يوسف السياسي، دعوة إلى الموسيقى، (سلسلة عالم المعرفة. رقم 46، الكويت، 1981) ص. ص. 80-86.

(**)- **شوبنهاور، A. Schopenhauer:** (1860/1788)، فيلسوف ألماني ،من مؤلّفاته: **العالم كإرادة و تمثّل** 1818، **الإرادة في الطّبيعة** 1836، **المشكلتين الأساسيتين في الأخلاق** 1841 ...إلخ.

خصوصا الفنّ. فالنص النيتشوي من الممكن البحث فيه من زوايا مختلفة مثل البحث عن مفهوم الحياة، إلا أن هناك من الفلاسفة من يعتبر أن مفهوم الفن مفهوم مركزي في الفلسفة النيتشوية، بل أكثر من ذلك ففلسفته إستتيقية أي أنها تجاوزا إستتيقيا للميتافيزيقا أو بعبارة أدق هي التجاوز الجمالي للعدمية، فنص نيتشه ناطق بهذا التوجه، فالفن أكبر منشط للحياة وهو وحده قوة مضادة لكل ما هو منافي للحياة، الفن ضد المسيحية، ضد البوذية ،ضد العدمية بامتياز ومع نيتشه تجسد المنعرج الجمالي بمعنى أنه مع هذه الفلسفة أصبح القول الفلسفي ينبني على ما هو جمالي، وذلك في كل مستوياته من ذلك المفاهيم وبنية النص وأسلوبه وإن هذا التوجه الجمالي لفلسفة نيتشه له كذلك ما يبرره، فالفن يحرر الفلسفة من دوغمائيتها ومن كل أوثانها القديمة، فتصبح الحياة ممكنة وتنتعش التراجيديا كممارسة لعبية للوجود.

الفن – حسب نيتشه- هو الطريقة الوحيدة لإعادة الإنسان إلى موطنه الأرض وهو القادر على استبدال القيم العليا، وإذا كان قلب الأفلاطونية هو المشروع الذي راهن عليه نيتشه لاقتلاع الميتافيزيقا من جذورها فإنّ الوسيلة الفعّالة لتحقيق ذلك هي الفن وفلسفة نيتشه من أهم الفلسفات التي استدعت حضور الفن بشكل قوي وبلغة دولوز **"فإن فيلسوف المستقبل الذي يشرع له نيتشه هو الفنّان، وهو أمر نبّه له نيتشه منذ البداية "**[1] وعندما يتحدّث نيتشه عن الفن فهو يقصد الشّعر، الأسطورة، المسرح التراجيدي، الرقص والموسيقى ومن خلال الفن يندفع الإنسان إلى الخلق والإبداع متخلصا من قوى الإرتكاس، وبشكل خاص يرى نيتشه "الموسيقى "آخر نبتة تظهر في حضارة ما" العلامة الأولى المبشرة بقدوم ربيع جديد، وأحيانا تكون الموسيقى مثل لسان عصر غابر يصرخ في قلب عالم جديد ومذهول[2].

فمن خلال الجمال يتجاوز الفنان برودة الوجود وقسا وته الصارمة، ولهذا فغياب الفن وغياب الجمال يعني الشقاء والمرض والموت، فالحياة لا تكون إلا بحضور اللحن الجميل، فتمسك نيتشه بالموسيقى يجسد إنشداده للحياة، فهو لا يتحدث هنا بشكل ميتافيزيقي عن الفن بل إنه يجعل من الحياة والفن شيئا واحدا.[3]

---

[1] - سمير الزغبي، نيتشه، **فلسفة الفن والوهم وإبداع الحياة**، دون طبعة (دار التنوير للطّباعة والنشّر والتوزيع بيروت 2009) ص 48.

[2] - فريدريك نيتشه، **إنسان مفرط في إنسانيته**، ج2 ترجمة محمد الناجيّ (أفريقيا الشرق المغرب 2001)ص ص56- 57

[3]- سمير الزغبي، **فلسفة الفن الوهم وإبداع الحياة** ' المرجع السابق،ص 110 .

وفعلا يعتمد نيتشه على الفن كإستراتيجية رامية لقلب الميتافيزيقا، والانتقال من إرادة النّفي إلى إرادة التّأكيد، ومن ثمّ إثبات مفارقات الحياة وتناقضها، وتحويلها إلى ظاهرة استيتيقيّة تعبّر عن الروح والإحساس السّامي لدى الإنسان. وهو يطالب بعلم الجمال لإيداع القيم المختلفة والتي تكون أساس الحياة الجديدة، يقول دولوز: "تصور نيتشه للفن هو تصور مأساوي، يقوم على مبدأين يجب تصورهما كمبدأين قديمين جدا، لكن كذلك كمبدأين للمستقبل. أولا، إن الفن هو عكس عملية "متجردة": إنه لا يشفي ولايهدي، ولا يصعد (نموذج التطهير أو الإباحية المؤقتة عند أرسطو) لا يجرد، وهو لا يوقف "الشهوة، أو الغريزة، أو الإرادة (نموذج الحرمان الشوبنهاوري) إن الفن هو، على العكس، "حفاز لإرادة القوة"،"مثير للإرادة"...ويقوم المبدأ الثاني للفن على ما يلي: الفن أعلى قوة للزائف، إنه يعظم" العالم بوصفه خطأ، "يقدس الكذب، يجعل من إرادة الخداع مبدأ أعلى راقيا"[1] بمعنى أن الفن الذي توجهه وتحركه إرادة القوة هو الأقرب إلى روح المأساة الإغريقية.

ونيتشه[*] في مناسبة كهذه من أكثر الفلاسفة شهرة في عصرنا، ولقد ملأت أفكاره أفق القرن العشرين بامتياز ليتبناها الكثير من الفلاسفة والمفكرين، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر، مارتن هيدجر **M Heidegger**[*]، جورج بطاي **G .Bataille**[**]،

---

[1]- جيل دولوز ز:،**نيتشه والفلسفة**، ترجمة أسامة الحاج، ط2 (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر التوزيع،2001) ص131،130.

[*] فريدريك نيتشه **FREDIRICH NIEZTCHE** (1844-1900) ولد في مقاطعة سكسونيا بألمانيا، من عائلة دينية سواء من وجهة أبيه أو من جهة أمه، مما جعل تنشئته تصبغ بطابع إيماني بحت، حيث أترابه من المدرسة يطلقون عليه اسم القسيس الصغير، لكن عندما بلغ سن الرشد تخلى عن إيمانه المسيحي. كان "ريتشل" أستاذه النموذجي فتتلمذ له في بون ثم ليبزيغ، وتخصص في الفيلولوجيا الكلاسيكية تحت تأثير أستاذه الذي قال عن تلميذه نيتشه "إنه عبقري" فثبته دكتور قبل أن يناقش الأطروحة. تعرف على شخصيات مهمة في عصره منها الموسيقى "ريشاردفاجنر"و"بولريه" و"بيتر غاست" الموسيقى كذلك و"أوفريك بك"، و"لوأندرياس سالومي"...استقال من مهنة التعليم وقدمت له منحة على شكل معاش بسبب سوء حالته الصحية،مما سمح له بالسفر إلى الكثير من البلدان الأوربية سائحا، انتهى به المطاف بانهيار عقلي أدى إلى جنونه في أواخر سنة 1888، فأشرفت "إلزابيت" – أخته الوحيدة - عليه وعلى كتبه ومخلّفاته إلى غاية وفاته 1900. من أهم مؤلفاته: "مولد التراجيديا" 1872. "الإعتبارات اللاراهنة" بأجزائه الأربعة من 1873 إلى 1876. "إنسان مفرط في إنسانيته" الجزء الأول والثّاني الذي يضم المسافر وضله من سنة 1878 إلى 1879. ثم «كتاب الفجر" سنة 1881. ومن 1883 إلى غاية 1885 ألف كتابه الأهم "هكذا تكلم زرادشت" ومن 1886 تتالت إصدارانه إبتداء من "ما وراء الخير والشّر"، "أصل الأخلاق وفصلها"، "الحالة فاجنر"، "أفول الأصنام"، "المسيح الدجال"، "هذا الإنسان" الذي لم ينشر إلا بعد وفاته مثله مثل " إرادة القوة". ومن أجل التوسع في حياة نيتشه وسيرته الذاتية، يمكن العودة إلى كتاب "دانيال هاليفري"المعنون ب:"نيتشه"، و كتاب سالومي، إلى جانب كتاب "جورج مورال". لكن أحسن صورة لحياة نيتشه الشّخصية نجدها في المجلة الأدبية الفرنسية، في عددها الخاص بنيتشه، حيث تم عرض حياته وصوره منذ كان شابا، كما تم وضع صور أمه" فرانشيسكا إرنستين روزاورا" وأبيه "كارل لودفيج" والآلة الكاتبة التي استعملها نيتشه ذاته، وكذلك صور فاجنر وزوجته كوزيما سنة 1872 والصورة التذكارية مع سالومي وبول ريه.

[*] - **مارتن هايدجر M Heidegger (1889- 1976)** فيلسوف ألماني ورائد النزعة الأنطولوجية الفينومينولوجية، اهتم بقضايا كبرى في الفلسفة، الوجود، الميتافيزيقا والفنّ. من مؤلفاته: "الوجود والزمان"، " كانط ومشكلة الميتافيزيقا" عام 1929، "ماهية الحقيقة "عام 1932، "رسائل حول الإنسانية " عام 1947، " الدروب الموصدة" عام 1950 و"نيتشه " عام 1969. راجع S. Auroux , dictionnaire des auteures et des thèmes de la philosophie, (Paris Hachette,1984.)P.P 105 -106.

[**]- **جورج بطاي G.Battaille** فيلسوف وكاتب فرنسي.

[***]- **جاك داريدا: (1930-2004)**، فيلسوف فرنسي، ولد بالجزائر وتوفي في فرنسا، من روّاد فلسفة التفكيك والاختلاف، من مؤلفاته : "الصوت والظاهرة" 1967، "سيميولوجيا وغراماتولوجيا" 1968،" الكتابة والاختلاف " 1967. هوامش الفلسفة 1974، جرس الحزن 1974

جاك دريدا **Derrida Jacques**[***]، جيل دولوز **jilles Deuluse**[****]، هذا الأخير الذي كرّس له مؤلفين خاصين لشرح موقفه من الفلسفة، كذلك مشال فوكو **Michel Foucault**،[*****] مشال أنفراي **Michel Aufray** [******]، ... وغيرهم.

ونحن في هذا العمل البسيط لسنا بصدد التعريف به أو ذكر خصائص فلسفته، بقدر ما نحن بصدد الاهتمام بمسألة في غاية الأهمية تمس الجانب النقدي في فلسفته في طرف، **والحركة الفنية السائدة في ألمانيا وأوروبا عامة في غضون القرن التاسع عشر**، ونقصد بها الرومانسية في الطرف الثاني.

كان نيتشه يهدف إلى تبرير طبيعة الوجود، ولم يجد سوى الفنّ كوسيلة لهذا التّبرير، فالدّين والفلسفة بمعناها التّأمّلي النّظري وحتّى الأخلاق لا تستطيع تبرير الحياة بصورة ملائمة لأنّ هذه الفروع الثّلاثة من المعرفة تشترك في خاصية واحدة وهي العقلنة. فحقيقة الفن أنّه تخمة المعرفة التي أصيب بها الإنسان النّظري، ولقد نظر نيتشه دوما إلى الفن بما هو العلاج ضد المعرفة، لهذا نجده يتساءل في كتابه "العلم المرح": **"ما الذي نؤمن به؟ وأجاب: إنّ ما نؤمن به هو أنّه علينا أن نعيد تحديد وزن الأشياء وقيمتها"**[1]

شهد عهد الحداثة نبؤة موت الفن التي دعا إليها أحدا كبار الفلاسفة المحدثين: هيجل(1770-1830) إلا أن نيتشه عد ذلك بالضد.حيث أقر بعودة الفن الذي من خلاله واجه إنسان المعرفة. القائل بالأقانيم الثلاث، الحقيقة، الموضوعية، التاريخ. وكذلك إدانة السقراطية التي اعتقدت أن الفن قد تم.

وهذا يعني أنّ التّبرير العقلي للحياة غير ممكن، فالحل الوحيد يتأتّى من الجانب الفنّي، لأنّ الفن يحبّب الحياة للإنسان من خلال القيام بعمليّة احتيال مكر وخداع، أي تزوير حقيقة الحياة لكي تصبح مقبولة لدى الإنسان ويشعر بالانجذاب إليها.

(****)- **جيل دولوز: (1925-1995)**، فيلسوف فرنسي معاصر، من مؤلفاته "نيتشه والفلسفة" 1962، "نيتشه ومنطق الحس" 1969 و"ضدّ أوديب" 1972.

(*****)- ميشال فوكو: M foucault (1926-1984)، فيلسوف فرنسي معاصر، من مؤلفاته: "تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي"1961، "الكلمات والأشياء" 1966، "أركيولوجيا المعرفة "1969، "تاريخ الجنسانية"1984

(******)- **مشال أنفراي : Michel AUFRAY (1930- 2004)** فيلسوف فرنسي. من مؤلّفاته: **نفي اللاّهوت Traité de théologie**، قوّة الوجود – بيان متعوي La puissance d'exister-Manifeste hédoniste، بطون الفلاسفة Le ventre des philosophes، نظريّة الجسد العاشق Théorie de corp amoureux، أما مؤلّفاته المنقولة إلى العربيّة فهي لم تعرف طريقها إلى الثقافة العربيّة إلاّ أعبر ترجمة وحيدة لكتاب نفي اللاّهوت التي قام بها الباحث المغربي مبارك العروصي، وقد صدر عن منشورات الجمل.

(1) - Nietzche, **LE gai savoir**, introduction, trad Pierre Klossouki (club français de livre, union Générale d'édition, Paris, 1957) P183.

من الأفكار التي نجدها مؤكّدة وموثقة في مؤلفات نيتشه، ما مفاده أنّ الإنسان الجمالي، هو الأصل بمعنى أنّ الإنسان الفني هو أسبق عن الإنسان المعرفي النظري، وهو أسبق أيضا عن الإنسان الديني والأخلاقي.

وحين يتمّ الحديث عن مثل هذه الأسبقية، فالفيلسوف يقصد بها دون منازع معنيين اثنين:

1- أنّ الفن أهم من المعرفة النظرية وأهم من الأخلاق، وهي مسألة معاكسة تماما لموقف تقليدي رسمه أفلاطون منذ البداية حين رتّب المثل، فوضع الخير كمثال المثل، ثمّ الحق، ثمّ الجمال في المرتبة الأخيرة.

2- أنّ محرك كلّ تطوّر في ذهنيات المجتمعات تحدّده صور الفن، فإن كان ارتكاسيا منحطا، كان المجتمع وثقافته ارتكاسية عدمية، وإن كان فعّالا متبنّيا لقيم القوة والحياة كانت ثقافته متينة وراقية.

انطلاقا من هذا المبدأ يمكن تفسير اهتمام نيتشه بالمسائل الجمالية، وجعلها في قمة أولويات الفعل الفلسفي، وهو أيضا السر الكامل في الانتباه المبكّر إلى ضرورة الكتابة حول الفن والفنانين، حول الموسيقى وكبار الموسيقيين المعروفين سواء في عصره كريتشارد فاجنر، أو قبل ذلك ونقصد بذلك الإغريق التراجيديين القدماء.

فكان أوّل مؤلفه يحمل عنوان "ميلاد التراجيديا" بمثابة أوّل لحظة سعى فيها نيتشه إلى ربط أرواح الفن ببعضها البعض، يربط فيها بين " أبولون" و"ديونيزوس" وما بينهما بصورة غريبة، ويكافح ضد سقراط(*)، ويوربيدس(**)، اللّذان سعيا ونجحا في مهمة أقل ما يقال عنها أنّها القاتلة للفكر التراجيدي.

بالإضافة إلى الاهتمام بالفكر التراجيدي، فقد سعى نيتشه في حركة آنية إلى التحقّق من صور الفن في ألمانيا خصوصا في القرن التاسع عشر. فرأى فيه أنّه ذو خاصية رمزية رومانسية، غزى قلوب الناس للترويح أحيانا ولتعميق آلام قلوبهم أحيانا أخرى، وأهم ما يميّز القرن التاسع عشر- حسب نيتشه- بالنظر إلى صورة الفن أنّه عصر عدمية، عصر سادت

(*)- **سقراط Socrate** (حوالي 470 -399 قبل الميلاد، فيلسوف يوناني من أثينا، كان أبوه نحّاتا وأمّه قابلة، فلسفته شفويّة رفض تدوينها، يعتبر مبتكر فن التّهكّم والتّوليد، حدّد هدفا لفلسفته وهو تقويض أفكار السّفسطائيّة.

(**)- **يوربيدس Euripide** (840 -406) ق م شاعر تراجيدي إغريقي، ألّف حوالي 78 مسرحيّة ولم يبق منها سوى 17 تراجيديّة و دراما ساتيرية واحدة، من مسرحيّاته نجد , Electre, Les suppliantes, Hyppolite, Cyclope Andromaque

فيه قيم الإنسان الأخير الذي يسميه نيتشه بالعفونة الباقية والمتجذرة على الأرض .بقدر ما هو صورة للإنسان الذي يريد الهلاك [1]

وبغية فهم هذه العدمية الأوربية التي تظهر الإنسان الغربي ككائن مريض حامل للأعباء، يستنيخ كجمل راض، فيرفض إرادة العدم عن عدم الإرادة.

لقد سعى نيتشه إلى فهم الظاهرة الفنية والجمالية من خلال التحليل الجينيالوجي[*]، الذي يحبّذ كشف الأصول والنوايا بالعودة التاريخية والآنية إلى تفكيك أبجديات الثقافة برسم نموذج معياري يقسم القيم إلى قسمين مثلما أشرنا.

الأولى ارتكاسية عدمية، والثانية متينة فعّالة وإيجابية. ويقصد بالتحليل الجينيالوجي دراسة النشأة والتكوين لإثبات النسب والوقوف عند الأصل وهي دراسة لكيفية تكوّن المعتقدات والمفاهيم، ونظرة شجاعة على كيفية تحوّل الكذب و المراء إلى صلاح وطيبة[2].

وفي الفن يصبح هذا المفهوم أداة سبر أكسيولوجية، وتشريح تؤمن بأنّ لكل شيء أصل، وأنّ لهذا الأصل بعض القيمة المحدّدة له والمقررة لمصيرها.

يقول مشال فوكو:" **إنّ الجينيالوجيا تعيد بناء مختلف المنظمات الفاعلة، لا القوة المهيمنة لمعنى ما، بل التفاعل الخاضع للصدق بين عدّة قوى.** "[3]

وهو تأكيد من لدن فيلسوف الأركيولوجيا على أنّ التاريخ الجينيالوجي عند نيتشه، ليس تاريخ للحقيقة بل هو تاريخ لإرادات الحقيقة، ويصبح في الفن تاريخ تأصيلي لفرز النماذج بحسب الغايات والأهداف المحدّدة، وبحسب تمجيد أو تبخيص الحياة أو الرفع منها.

إنّ طبيعة هذا الفهم، وهذا المنهج تجعلنا في هذا الفصل ملزمين بالاهتمام بصور الفن التي عرفها الإغريق في مرحلتين متميزتين: مرحلة الزهو والقوة والنمو والتفاعل، ومرحلة الانحطاط والعقل والتراجع الرهيب للغرائز.

الأولى – يقول نيتشه- هي حين كان الفن يستمدّ مقومات نموّه المستمر من الثنائية المتمثلة في" ديونيزوس" و"أبولون"، اللّذان عاشا في صراعات ثنائية لا تنته، تتخلّلها أحيانا

---

[1]- فريدريك نيتشه، **هكذا تكلم زرادشت**، ترجمة فليكس فارس د ط (دار القلم، بيروت: دت) ص.308 .

[*]- **الجينيالوجيا**: اشتقت هذه الكلمة **Généalogie** من اللّفظة اليونانية **Génos** والتي تشير إلى الأصل، أمّا Logie فهي كلمة مشتقة من Logos والذي يعني العلم ويقابلها في اللّغة الألمانية مصطلح " Herknunft"، فهو يعني المصدر أي النصب أو الانحدار من زمرة دمّ أو عرق تنخرط فيه طائفة من مستوى رفيع أو وضيع: أنظر جمال مفرج، **نيتشه الفيلسوف الثائر** (إفريقيا الشرق، المغرب، 2003) ص 29، كما استخدم نيتشه الجينيالوجيا كوسيلة للكشف والتنقيب عن حقيقة ومصدر القيم، والتقويم الذي تنشأ منه قيمنا بالذّات، الجينيالوجيا عنصر نقدي ومبدع في آن واحد، فمهمّتها البحث عن أصل التقويمات

[2]-عبد السلام بن عبد العالي، **الميتافيزيقا، العلم والإيديولوجيا**، (دار الطليعة، بيروت ، د.ت) ، ص 161.

[3]- جيل دولوز، **نيتشه والفلسفة**، المرجع السابق، ص 06.

بعض المصالحات الطارئة بشكل دوري، وهنا أظهر الإغريق التراجيديين أسرار عقائدهم الفنية ليس في شكل مفاهيم، بل في الأشكال الواضحة وضوح النهار لآلهتهم [1].

الثانية، حين حلّت لعنة سقراط على رموز القوة عند الإغريق، ودشّن لحظة الازدراء العظيم لكلّ ما هو بطولي تراجيدي مأساوي ولهذا فالوقوف عند العبقرية اليونانية أمر ضروري، فبالرّغم من وعي نيتشه بكثرة الدّراسات والأعمال الفلسفية حول اليونان سواء السابقة عليه أو المعاصرة له، إلا أنّه أراد أن ينفرد عن الكل، من خلال تقديم دراسة خاصّة به، وقراءة مصبوغة بشخصيّته، حيث مارس قراءة مميّزة لهذه الحضارة القديمة. وتحديد مصطلح القراءة دون غيره من المصطلحات القريبة مثل "التّأويل" و"الدّراسة" إنّما يعود إلى طبيعة الذّهنية النيتشوية التي تقوم على مبدأ "إعادة البناء" وليس على ا"لتّكرار أو النّقل" وهو نفسه قد اعترف أنّه قد تحدث في كل فلسفة، أنّ هناك لحظة أين تدخل "قناعة الفيلسوف في المشهد" وانطلاقا من هذه القناعة دخل نيتشه في علاقة مع اليونان، والتقى بفلاسفتها، وحاورهم محاورة حيّة مليئة بالحرارة.

خصّص"نيتشه" لبحث مشكلة أصل الفلسفة بصورة عامة والإغريق بوجه التّخصيص عدّة كتب أهمّها "الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي 1873" بالإضافة إلى شذرات مترامية هنا وهناك في مختلف كتبه التي امتدّت من ميلاد التراجيديا، 1872 حيث يكشف فيلسوف الجينيالوجيا عن قيمة الفنّ، إذ العالم بالنّسبة له ليس شيئا آخر غير إنشاء فنّي، فهو تعبير عن امتلاء الحياة وقيمة أسمى من كلّ القيم، وهذا الاعتبار استدعى العودة إلى فلاسفة الإغريق الأوّل، ويواصل توضيح الفكرة إلى غاية هذا الإنسان 1888، فالقارئ يشعر بصعوبة في تصنيف أو تحديد موقف نيتشه، وكأنّه يرفض الكشف عن نواياه، ويأبى أن يقدّم عرضا كاملا، وهذا ما يجعله يقول في أحد حكمه: "العرض غير كامل، كما لو كان ناتئا، لفكرة ما أو لفلسفة بأكملها يكون أحيانا أكثر فعاليّة من عرضها من الألف إلى الياء: إنّنا بذلك ندع لنظر القارئ مجالا أكبر للفعل نحثّه على متابعة تطوير ما يبرز أمامه في خضم الظّل والنّور على إتمام الفكرة والتّغلّب على ذلك"[2].

---

[1]- فريدريك نيتشه ، **ميلاد التراجيديا**، تر : شاهر حسن عبيد ، ط1 ، (دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا . 2008.)، ص 79.

[2]- فريدريك نيتشه، **إنسان مفرط في إنسانيته** ج1، كتاب العقول الحرة، ترجمة محمد الناجي (أفريقيا الشرق 2002)ص 109 .

نفهم من هذا أنّ نيتشه بعدما بحث في أصل الفلسفة اليونانيّة، عمل على تقسيمها إلى عصور، إذ يحدّد عصرها الأوّل من البدايات الهوميريّة[*]إلى غاية سقراط، فهذا العصر يحمل خصائص مشتركة يسمّيها بالمرحلة المأساويّة حيث يقول "لقد أخذت على عاتقي أن أروي من هذا الحوار الرّفيع، ذلك الجزء الذي بالكاد يستطيع صممنا الحديث أن يلتقط بعض مقاطعه.أي قسمة الزهيد. يبدو لي أنّ هؤلاء الحكماء القدماء من طاليس إلى سقراط قد قالوا خلال هذا الحوار كل ما يحدّد في أعيننا سجيّة الإغريق، حتى ولو عبّروا عن ذلك بكثير من العموميّة "[1]

ويقول في موقع آخر: "من الصّعب للغاية وصف كل الفلاسفة من طاليس[**] إلى ديمقريطس[***]، لكن النّجاح في إعادة خلق هذه الوجوه يعني استعراض أشكال النّموذج الأكثر صفاء وقوّة، هذه الكفاءة نادرة والحق يقال بل إنها كانت تنقص إغريق المرحلة المتأخّرة الذين اشتغلوا بمعرفة الفلسفة القديمة"[2]. فالمرحلة السّابقة لسقراط تتميّز فلسفتها بأنّها قريبة جدا إن لم تكن مطابقة للغريزة اليونانيّة التي أوجدت فنّ المأساة.

إنّ نيتشه قد تماهى مع الفلاسفة السّابقين لسقراط وتعلّق بهم سواء في شخصيّته أو أفكاره أو أسلوبه فتصرّفاته تدل على أنّه يحاكي اليونان، ويظهر خصوصا في الوصيّة التي تركها لأخته "إليزابيث" عندما اشتدّ به المرض والذي كان يهاجمه على شكل نوبات حادّة من الألم حيث أراد أن يدفن في قبره وثنيّا شريفا، حيث لم يكتف بالعيش مثل اليونان، بل أراد كذلك أن يموت مثلهم فأفكاره عبارة عن نسخة معاصرة للفكر اليوناني القديم فكثيرا ما نشعر أنّ أفكاره هي أفكارهم إلى درجة أنّنا لا نميّز بين الفكر الخاص بنيتشه والفكر الخاص باليونان، ويظهر ذلك بصورة واضحة في مسألة العود الأبدي، التراجيديا والفن. فحتى أسلوبه في الكتابة، المتمثل في الشذرات أو ما يسمى "بالأفوريزم "فإنه رغم كثرة التأويلات

---

[*]- **هوميروس**: شاعر يوناني، لم يحدث إجماع بين الدّارسين حول واقعيّته التّاريخيّة، إذ يجعله البعض مجرّد خرافة، وهناك من قال بوجوده، ولد حالي القرن العاشر قبل الميلاد، كنّى بهوميروس بمعنى الرّهينة لوقوعه أسير في الحرب، أو بمعنى الخطيب لاشتهاره بالخطابة و بلاغة قصصه، من أهم أعماله: الإلياذة التي تتناول التراضيّة اليونانية والأوديسا.

[1]- Friedrich Nietzsche, **La naissance de la philosophie à l'époque de la la tragédie grecque**, (trad Geneviève Bianquis, 8eme édition Gallimard : Paris, 1983) P35.

[**]- **طاليس** (348-322 ق م) أعظم فيلسوف،جامع لكل فروع المعرفة الإنسانية في تاريخ البشرية كلها، من مؤلفاته التحليلات الأولى وهي بحث في القياس، والتحليلات الثانية وهي بحث في البرهان.

[***]- **ديموقريطس**: حوالي 460 قبل الميلاد وتوفي 420 ق م ، موطنه الأصلي هو أبدرا، عاصر الحركة السّفسطائيّة وسقراط. فلسفته هي محاولة للتّوفيق بين الإيليّة والهيروقليطيّة، حيث حاول معالجة مشكلة امتلاء الكون، لذا أثبت وجود الفراغ من أجل إثبات وجود الحركة.

[2]- فريدريك نيتشه، **إنسان مفرط في إنسانيته** ج1 ،المصدر السّابق ص 147.

والتفسيرات حول سبب استعماله هذه الطريقة، إلا أن هناك تفسيرا يتلاءم ويتطابق مع ظاهرة انغماس نيتشه في الفلسفة اليونانية، وهو أنه بهذه الطريقة الشذرية في الكتابة أراد التقرب من الماضي اليوناني السابق لسقراط، وبصورة خاصة طريقة الكتابة التي اعتمدها هيروقليطس المتمثلة في الحكم والأمثال المنفصلة التي لا تشكل نسقا موحدا. ولربما هذه الخصائص الأسلوبية هي سبب تأثر نيتشه به إذ برز وسط الليل الروحاني الذي كان يلف مسألة الصيرورة عند أنكسمندريس ليضيئه ببريق إلهي يقول هيروقليطس:"أنا أراقب الصيرورة، يقول ولا أحد تفحص بانتباه تحطم الأشياء على ذاتها "[1]. ولهذا فنيتشه يفتخر كونه آخر المتبقين من العالم اليوناني القديم إذ يقول: "أنا تلميذ العصور الأكثر قدما خاصة اليونان القديمة ".[2]

رغم تعلق نيتشه بالفلسفة السابقة لسقراط، إلا أنه إزاء الفلاسفة والحكماء الذين عاشوا في تلك الفترة يطبق نيتشه مبدأ التراتبية فهم ليسوا جميعا في نفس المستوى والمكانة عنده، فرأس الفلسفة التراجيدية –حسب- نيتشه هو هيروقليطس، وهذه التزكية لها ما يبررها وهو أن القول بالصيرورة وإثباتها يعني حتما إسقاط الصورة الدينية و اللاهوتية عن الكون، أي الإطاحة بالمتعالي لحساب المحايث وهو الأرض والوجود دما وحياة[3]. هذا التبرير الأول يؤدي حتما إلى النقطة الثانية، وهي "وحدة العالم "فهيروقليطس "على خلاف أناكسمندريس الذي فرق بين الوجود الغير محدد والوجود الخاضع للعقاب، وبارمنيدس الذي قسم العالم إلى وجود حقيقي ولا وجود لعالم مزيف، أثبت عالما واحدا هو عالم الصيرورة، وبذلك فهو أبعد ما يكون إلى ديانة نيتشه، وهي الصيرورة والحياة والطبيعة والعودة الدائمة إليهما[4] .

ويبقى هيروقليطس في نظر نيتشه نموذج المفكر الموهوب بقدرة فائقة على التمثل الحدسي، وهو ينبذ طريقة التمثل التي تعتمد على المفاهيم والمناهج المنطقية، فما توصل له من أفكار لا يقوم على العقل بقدر ما يستند للحدس، الحدس الذي يتضمن أمرين مختلفين وهما أولا الحاضر المتغير، الذي يخف لملاقاتنا عبر كل تجاربنا ثم الشروط المسبقة لإمكانية

---

[1]- نقلاعن فريدريك نيتشه،**الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي**، تعريب سهيل القش، تقديم ميشال فوكو ط3 (المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع 2005)ص ص 39-46

[2]- Lou-Andréas Salomé : **Friedrich Nietzsche a travers ses œuvres**, traduit par jacques Benoist – machin, (éditions grasset, paris 1992) P75.

[3]- محمد أندلسي، **نيتشه و سياسة الفلسفة**، ط(دار توبقال للنشر، الدار البيضاء. المغرب2006) ص151.

[4]- جيل دولوز، **نيتشه والفلسفة**، المرجع السّابق ص ص33- 34

قيام أية تجربة في العالم أي في الزمان والمكان اللذان يمكن إدراكهما بمعزل عن أية تجربة بصورة مباشرة كشيئين صافيين عبر الحدس.

إن المذهل في تفكير هيروقليطس في نظر نيتشه هو التمثل المرعب الذي يقدمه حول الصيرورة الوحيدة والأبدية، حول هشاشة الواقع الذي لا يتوقف عن الفعل الصيرورة. كل صيرورة تولد من صراع الأضداد ولكنه صراع مستمر إلى الأبد.

إن هذه الاستعادة الفيلولوجية غايتها إبراز أن الحقيقة لدى هيروقليطس هي التي يتم إدراكها بالحدس دون الالتجاء إلى السلاسل الطويلة للمنطق، إنها حقيقة تدرك عبر نشوة المعرفة وليس عبر الاستنتاج.

أُعجب نيتشه باليونان إعجابا شديدا،ذلك لمقدرتهم العقليّة والانفعالية الفائقة، فهي أكثر الشعوب التي عرفها العالم قدرة على الإبداع وتوكيد قيمة الحياة، ويكمن سرّ عظمة اليونان بصفة خاصّة في فنّهم، وإن شئنا إبراز ما قاله الفيلسوف بخصوصهم، فيكفي أن نعود إلى أيّ كتاب له لنجد عبارات التّمجيد لإغريق ما قبل سقراط مزروعة هنا وهناك، فيصفهم بالعباقرة، بالبدايات الفريدة وبالأصحّاء: يقول مثلا في ميلاد الفلسفة في العصر التراجيدي: "إنّهم قوم يحملون الشّفاء والنّقاء للثّقافة الإغريقيّة، عمالقة استطاعوا إبراز الخطوط العريضة للعبقريّة الإغريقيّة" [1]

يتبيّن لنا أنّ نيتشه قد أعطى أهمّية كبيرة للإغريق وأبدى احتراما كبيرا لهم وفضّل حضارتهم على بقيّة الحضارات البشريّة الأخرى، فالإغريق عرفوا كيفية البدء في الوقت المناسب، تفلسفوا وهم سعداء كاملين مسلّحين بالابتهاج الغامر، فشكّلوا بذلك نهرا عظيما وهو ما نسمّيه اليوم بالفلسفة الإغريقيّة[2] .

فعودة نيتشه لسرد حكايات تاريخ هؤلاء فلأنّه يريد إعادة إحياء تراثهم من جديد، فهو يحبّذ الغوص أين توجد الحكمة، فالفلسفة اليونانيّة بالنّسبة إليه تبقى حيّة لأنّها تحمل قدر كبير من الحقيقة التي لا تتقادم ولا تشيخ، وهو يجل ذلك الشّعب لأنّه عرف كيف يشق طريقه

---

[1]-Friedrich Nietzsche, **la naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque** .op, cit P 30.

[2] - Ibid. P. P,31-32.

ودربه. فالإغريق عرفوا كيف يلتقطون الرّمح من حيث تركته الشّعوب الأخرى لكي يلقوا به أبعد من ذلك[1]

ومن شدّة تأثّر نيتشه بالإغريق نجده يرفض التّواصل المباشر بين الحضارة الإغريقيّة والشّعوب الشّرقيّة السّابقة لها وذلك بقوله: "إنّ لدى الشعب الإغريقي حكماء، في حين لدى شعوب أخرى قدّيسين"[2] ولو تفحّصنا خصائص الفكر الإغريقي- حسب نيتشه-لوجدناه في الحقيقة قد ابتكر الأنساق والمذاهب الفلسفيّة الكبرى والتي لم تكن موجودة سابقا وهذا يعني أنّه لم يبق للأجيال اللاّحقة أن تبتكر شيئا جوهريّا يمكن أن يضاف إليه[3] فإيمان الإغريق بحرّية التّفكير جعلهم يقبلون التّعدّد بدل الوحدة، وهذا ما جعلهم يتميّزون عن غيرهم وهذه الخاصّية تظهر بصورة منفردة في إيمانهم بتعدد الآلهة[4]، بمعنى أن الإغريق إلى زمن طاليس كانوا لا يؤمنون فعلا إلا بحقيقة الإنسان و الآلهة، كما أن مصدر قوة حضارتهم في المراحل الكلاسيكيّة راجع إلى الأسطورة فهذه الأخيرة تحرّر عقول الأفراد وتجعل خيالهم يتفتّق دون حدود.

أولا: تصور نيتشه للتراجيديا وللثنائية الديونيزوسية والأبولونية

"ميلاد التراجيديا من روح الموسيقى" هو العمل الأول لنيتشه، فيه يعلن عن تصوّره الأساسي للفن والفكر والتّاريخ، وهو تصوّر شكّل الهيكل الثّابت لكلّ فكره من البداية إلى النّهاية، فرغم تعرّض أفكاره للتطوّر والتّعديل شأنه شأن أي مفكّر وفيلسوف، إلّا أنّ التصور العام بقي كما مارسه في مؤلّفه الأوّل، فدفاعه عن المرحلة السّابقة لسقراط يعود أساسا إلى كونها التمثيل الأسمى للفن المأساوي، فنيتشه في هكذا مناسبة يعترف أنّه الذي اكتشف التراجيدي.[5]

فالتراجيديا هي إذن جنس أدبي وفنّي، ويمكن أن نلاحظ أنّ أشهر المسرحيّات تستمد موضوعها من الأساطير اليونانيّة القديمة وهذا ما عبّر عنه أحد شعراء المسرح التراجيدي عندما قال: "إنّنا نعيش على فتات مائدة هوميروس"، فالتراجيديا تتخذ من الآلهة موضوعا لها وبالتالي وجب الاعتراف بالقيمة الكبرى للميتولوجيا اليونانيّة، لأنّها ساهمت بطريقة أو

---

(1) -Ibid. P 33.

(2)- فريدريك نيتشه، **الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي**، المصدر السّابق، ص42.

(3)- فريدريك نيتشه، **الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي**، المصدر السّابق، ص41.

(4)- فريدريك نيتشه، **العلم الجذل**، ترجمة سعادحرب، ط1 (المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان 2001) ص126

(5) - Michel Haar,**Nietzche et la métaphysique** (édition Gallimard , Paris 1993) , P 221.

بأخرى في تشكيل الهيكل الذّهني للإنسان اليوناني في المراحل الأولى من تاريخه الحضاري، فالأسطورة ليست قصّة تحكى على سبيل التّسلية والتّرفيه بل كانت عند الفرد اليوناني تدلّ على ما يقع عليه أيّ حدث يومي في حياته، فأسوء شيء نقوم به هو السّخريّة من هذه الأساطير اليونانية مثلما يفعل الميتافيزيقيين اللاّحقون[1] ويقصد نيتشه هنا طبعا رجال الدّين خاصّة المسيحيون منهم الذين شنّوا هجمات على الوثنيّة اليونانيّة، ومنه فالأسطورة تمثّل - بالنّسبة إلى نيتشه – الحيّز المنير في حضارة اليونان ، وماعدا هذا الحيّز فتبقى مجرّد أماكن معتّمة[2]. فلا يسعنا – يقول نيتشه إلّا أن نصف هوميروس بالرّوعة والسّمو لأنّه رفع القلم لما خلّفه من أناشيد وأشعار تعتبر المادّة الأوليّة والخامّة لكلّ الأعمال التراجيديّة الأصيلة[3] وإذا كانت الأسطورة هي مادّة المسرحيّة التراجيديّة فإنّها تقدّم في صيغ وأشكال متعدّدة منها الشّعر، التمثيل والموسيقى، وهذا العنصر الأخير يمثّل الأهمّية القصوى في المسرحيّة والحياة بأكملها لأنّه: "دون الموسيقى تغدو الحياة خطأ، الإله نفسه يرتّل الأناشيد "[4] وكل هذه الأشكال المختلفة تجعل المسرحيّة التراجيديّة جامعة لضروب فنّية متعدّدة[5]. لكن هذا لا يعني أنّ نيتشه يجعل للتراجيديا الإغريقيّة قطبا واحدا فقط، بل هو يجعل لها قطبين مختلفين هما ديونيزوس وأبولون ، فهي بمثابة مفاهيم ومفاتيح هامّة.

إن التراجيديا كعمل فنّي مسرحي هي إذا وليدة قوّتين هما القوة الديونيزوسية المنتشية والأبولونيّة الحالمة، هذا الازدواج يفيد التعارض بين الصوفي الذوقي والعقلي البرهاني، بين الشعوري المنير واللاشعوري المظلم ، بين الإرادي والمنطقي، بين المقيد والمتحرر الطليق. إن التراجيديا تهدف إلى إسقاط كل ما يعانيه الإنسان من عذاب والحفاظ على الأساطير اليونانيّة القديمة، وهذا يعني أنّ لها الدّور الأساسي في عمليّة تناقل التّراث الشّفهي الذي خلّفه الشّعراء الأوائل خاصّة هوميروس وهوزيود.

نيتشه يجعل التراجيديا اليونانية وليدة ثنائية-مثل الثنائية الجنسية، التي على الرغم من تباين أطرافها، فلا يمكن لطرف أن ينتج دون الآخر، ولهذا تناول نيتشه العنصرين، الأبولوني والديونيزوسي، بالإشارة إلى الصلة التي تجمع بينهما وبين ظاهرتي (الحلم والنشوة)،

---

(1)- نقلا عن عبد الكريم عنيات ، **نيتشه و الإغريق**، إشكالية أصل الفلسفة ط1(الدار العربية للعلوم ناشرون 2010) ، ص 57 .

(2)- فريدريك نيتشه، **إنسان مفرط في إنسانيته، ج1** المصدر السّابق، شذرة 261 ص 145.

(3) - فريدريك نيتشه، **مولد التراجيديا**، المصدر السّابق، ص 96 .

(4)- فريدريك نيتشه، **أفول الأصنام**، ط، تر حسان بورقية ومحمد النّاجي (أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1996) ص 14.

(5)- محمد الشيخ، **نقد الحداثة في فكر نيتشه**، ط1(الشبكة العربية للأبحاث والنشر،بيروت 2008) ص 155.

ورأى أنّ هاتين الظاهرتين توضحان جانبا عميقاً وهاماً من طبيعتنا البشرية، كما تنتمي إليها كلّ الصور الفنّية.

ولكّن قبل أن نبدأ بكشف هذه الصورة الفنيّة مثلما عرفها الإغريق المأساويين نجد أنفسنا مجبرين على التعريف ديونيزوس وأبولون، مثلما تكشف كتب الميتولوجيا عنهما، وهما أعظم قدّيسين لدى اليونانيين القدماء ونيتشه يعتبرهما أبرز مثالين حيّين لعالمي الفن، ومختلفان كلّيا عن كل ما عداهما من حيث عمق شخصيّتهما ومثلهما العليا.

نجد نيتشه في ميلاد التراجيديا la naissance de la tragédie له رغبة شديدة راودته طوال حياته وإصرار هوسي على حل لغز لا يدانيه لغز، هذا الأخير صاغه في فترة كتابته لكتابه هذا الرجل تحديدا في "السعي إلى النقد الذاتي" الموضوع في تقديم إعادة الطبعة عام 1886 لكتاب ميلاد التراجيديا" اليوم أيضا يحتاج كل شيء تقريبا إلى اكتشاف وإلى نبش في هذا المجال، يتوجب خصوصا أن نعي وجود مشكلة هنا، وأن الإغريق يظلون بالنسبة إلينا غير قابلين للفهم وللتصور طالما أننا لم نحسن الجواب عن هذا السؤال: ماذا تعني الديونيزوسية؟

فالديونيزوسي يعبّر عن اللّذة والألم، الفرح والرّهبة كما يعبّر عن ذوبان الإنسان في الطّبيعة، إذ يلقّب بباخوس(Bacchus) إله الكرمة والخمر والعربدة، لكن سرعان ما توسّعت مدلولاته لتشمل الرّقص والخفّة، الاندفاع، المغامرة، الإقدام والنّشوة. والهوس الصوفي وهو أحد الوجوه الأساسية في كتابات نيتشه بل في فلسفته كلها،[1] وقصة ديونيزوس تشير إلى أسطورة احتراق أمه (سيميلين) وكان جنينا في بطنها، ابن كلّ من الإله (Zeus)، ربّ الأرباب ومبادرة أبيه إلى انتزاعه، ووضعه في فخذه حتى استكمل أشهر الحمل، وعندما كبر خاض مع أبيه الحرب ضد التنيان،و يقام له عيد يسمى (هراوس)وأمه (Sémélé)، المرأة البشرية، هذه الأخيرة من جنس بشري لا إلهي، وهو رمز للعناء والتنكر من أجل حفظ الحياة، ويحكى أنّ ديونيزوس فقد صوابه وعقله بعدما كادت به زوجة "زوس" الإلهة "هيرا"(Héra) من ذلك الوقت وهو يهمّ في أراضي إفريقيا الشمالية وآسيا الصغرى، برفقته رهط من المخلوقات الغرائزية الشهوانية ونقصد بها عصابة الساتير(Satyres) وهي آلهة من آلهات الغابات عند اليونان وهي مخلوقات نصفها الأعلى

[1]- نقلا عن عبد الكريم عنيات،**نيتشه والإغريق**،المرجع السابق ص59

بشر ونصفها الأسفل ماعز، كما كان يرافق مخلوقات تدعى بالباشانت(Bacchantes) وهي مخلوقات لا همّ لها سوى السكر، وديونيزوس في عيشته هذه كان ينشر قيم العربدة، الفسق وحبّ الحياة اللاهية العابثة وبالتّالي فهو شخصية أسطورية .

كانت حياة ديونيزوس مليئة بالخطوب المؤلمة والحياة السّارة وكان اليونان يعتبرونها رمز للظّواهر الطّبيعيّة التي تتعرّض لها زراعة الكروم، فكان من الضّروري الاحتفال بديونيزوس في كل مكان يذهب إليه اعترافا بفضله، فالمسرح اليوناني كان بمثابة معبد لإله من الآلهة، وأهم تلك الأعياد هي أعياد ديونيزوس، إذ تقام في أواخر شهر مارس من كلّ عام وتستمرّ خمسة أيّام، وفي هذا العيد كان الناس يقومون بفتح دنان الخمر وذلك لتخرج منها أرواح الموتى إلى الفضاء ثم تدعى أرواح الموتى من القبور، ويستقبل كل شخص أرواح موتاه في منزله، ويحتفل وإياها بهذا العيد حتى إذا هدأت مرة ثانية في أماكنها،وحتى تصبح الشوارع نظيفة، وكان تمثال ديونيزوس في صدارة المسرح المسمّى باسمه فاليونان كانوا يعتقدون ضرورة خوضه لمشاهدة المنافسات المسرحيّة التي تعرض فيها الرّقصات الدايثرمبيّة[*] والمسرحيّات بنوعيها المأساة والملهاة. ولهذا فالأعياد الديونيزوسية المرتبطة بتطور الكروم خلال فصول السنة ما هي إلا دليل على التمسك بالحياة.[1]

لا يسعنا على أيّ حال فهم الدّور والمعنى الذي ننسبه إلى ديونيزوس، دون ربط صورته نفسها وهي في الوقت عينه صورة متنافرة و متكاملة بصورة أبولون، هذا الأخير هو الآخر أهم آلهة الإغريق بدليل الدّور الذي لعبه في الإلياذة فهو ينتمي إلى الجيل الثّاني من الآلهة الأولمبية، ابن "زوس" و"بيطو"، وكان يمثّل بإله جميل جدّا، لذلك اعتبره اليونان ربّا للنّحت والحوار، فالأبولوني يحرّر الإنسان من كل اندفاعاته المتوحّشة، ويجعله متوازنا ومنسجما.

فالديونيزوسي يرمز إلى النّمط الغريزي القائم على المخاطرة والإقدام الذي يتجسّد في الرّقص والموسيقى، والمسرحية، فهو فن ملتهب، وعنيف وأصولي إذ من بسمة ديونيزوس- الذي عذبه تيتانوس ومزق أوصاله- صدرت آلهة الأولمب ، ومن دموعه صدر الإنسان... ولهذا فهو الذي يفتح بوابات الوحدة البدائية الأصلية، وهو الذي يعلن موت كل فردية على

(*) **الديثرامب الديونييزي**: لقب قديم لديونيزوس، و كانت تقام الرقصات الدايثرمبية تكريما له كبطل لا كاله،أصبحت بعد تطورها فنا رفيعا من فنون الشعر الغنائي الذي كان بمثابة نواة تكونت منها المأساة اليونانية.

(1) - محمد الشيخ، **نقد حداثة في فكر نيتشه**، المرجع السّابق ص 152.

الإطلاق أمّا أبولون فهو رمز غريزة فن التشكيل، والفن الذي يحمل إسمه له مقاييس، وفيه ابتعاد عن شدة العواطف لأن إلهه إله هادئ و نداء للسلام وباعث للضوء، كما يمثّل النّمط التأملي والتفكير العقلي القائم على الحوار والتّريّث الفلسفي[1].

كان الإغريق مصابين بحمّى الشّهوانيّة التي وفدت من آسيا بفضل أبولون (الإله المنير) رمز الظّهور الجميل، والأشكال المثاليّة والحلم التّشكيلي، غير أنّ الإغريق انساقوا في وقت آخر إلى جاذبيّة هذه الأعياد الفسقيّة المهتاجة والحماسيّة، ونشأ من هذا كلّه النّشيد المدحي، هذا ما دفع أبولون "لتأليف" الموسيقى مع ديونيزوس وبالتالي أصبحت موسيقاه أكثر سجيّة وتناغما.

إنّ الروح الهيلينيّة، المأساويّة بامتياز تولّدت من التحالف بين الرّوح الديونيزوسية والرّوح الأبولونيّة: توازن بين المغالاة والقياس المحتفى بها في التراجيديات الأولى الآتنيّة قبل العهد الهوميري قبل سقراط إذن.

في حين أبولون هو الآخر من آلهة الإغريق بدليل الدّور الذي لعبه في الإلياذة، فالأوّل يرمز إلى اللّاعقل والثاني يرمز للعقل والصفاء والوضوح[2].

ونيتشه في الحقيقة لا يرد الفنون كلّها إلى مبدأ واحد، فهو يضع نصب أعينه على الثّنائيّة الذّكر، فالأبولوني يوحي مثلا إلى الفن البلاستيكي أو الفن التّشكيلي كما يحتوي على جزء كبير من الشّعر، فهو تجسيد لمبدأ التّفرّد فهو بالضّرورة مرتبط بهذه الخاصّية، فالعالم الأبولوني ما هو إلّا مظهر ناتج عن الإرادة[3]

إذن بالرّغم من أنّ أبولون وديونيزوس سيمثّلان عالمي الفن عند نيتشه تمثيلاً حيّاً ورائعاً، فلا يعني ذلك أنّهما متماثلان، بل يختلفان في ماهيتهما الداخلية، وفي أهدافهما العليا.

إنّ التراجيديا اليونانية لا يمكن لها أن تقوم على مبدأ واحد، فبالرّغم أنّ ديونيزوس يحتوي على مضمون تراجيدي من خلال تعبيره عن الألم والنّشوة، إلا أنه لا يكفي وحده لنشأة التراجيديا إذ لابد من توفّر مبدأ شكلي يفرض الوضوح والصّور الجميلة وهذا المبدأ يصدر عن العنصر الأبولوني في الفن اليوناني، فالدراما التراجيديّة هي خلاصة اتّحاد الإرادة الثّنائيّة، يقول نيتشه: " إنّ تطوّر الفن مرهون ومرتبط بالثّنائية الديونيزوسيّة

---

(1)- عبد الكريم عتّيات، **نيتشه و الإغريق**، المرجع السّابق ص 59

(2) - Walter F.otto, **les Dieux de la Grèce**.puf : Paris, 1987, P 221.

(3) - Eric Dufour. **L'esthétique musicale de Nietzche** (universitaires du sustentions, France, 2005) P 73.

والأبولونيّة، هذين الاسمين اللّذان نرجعهما إلى اليونانيين، هؤلاء الذين سلّطوا الضّوء على المعنى الخفيّ والعميق لتصوّرهم الفن ...وكان ذلك من خلال صورتين واضحتين معبرتين عن عالم آلهتهم"[1]

هذه المقولة تعني في قاموس نيتشه أنّه قد خطى خطوة كبيرة في ميدان الجماليات، هذا فقط لأنّه بيّن أهمّيتهما، و يضيف قائلا : "هاتان الغريزتان المختلفتان، تترافقان جنبا إلى جنب وعموما ما نجدهما في صراع مفتوح ودائم مشكّلان بعدائهما وتنافسهما الشّديدين ما يسمّى بالفنّ"[2]، إلا أن هذين النقيضين يعودان إلى الاقتران بوساطة معجزة ميتافيزيقية من الإرادة الهلينية، حيث يبدو على الأقل أن هذا الاقتران بينهما يثمر عملا فنيا الذي يجمع بين الصفات الديونيزوسية وأخرى أبولونية أي التراجيديا الأتيكية [3].

فالفن المأساوي لكي يستمر يستوجب حضورهما معا لإنتاج أجمل وأفضل الإبداعات الفنّية يقول نيتشه "حتى الآن، لقد اعتبرنا الأبولونيّة (APPOLONISME) ونقيضها الديونيزوسيّة DIONISISME كقوّتين فنّيتين تبرزان من رحم الطّبيعة ذاتها "[4]

فأبولون هو العبقرية الجديدة لمبدأ التفرّد الذي يمكن من خلاله وحده الحصول على خلاص المظهر، في حين أنّ الكلمة المقدّسة المنتصرة عند ديونيزوس ينهار معها التفرّد ويُصبح الطريق مفتوحًا إلى قلب الأشياء وباطنها، ذلك أنّ معنى كلمة ديونيزوس تعني الرغبة في الوصول إلى ما وراء الشخصية وما وراء المجتمع اليومي، والحقيقة اليومية عبر هاوية الزوال، كما أنّه بمثابة فيضان انفعالي وتوكيدًا استطيقيًا لشخصية الحياة بأسرها، لأنه الموحّد بين الألم والمرح في الوجود، ويرى في أكثر السمات المخيفة خير لأنّ معها فقط يكون الإنجاب والخصوبة والشعور بالوحدة الضرورية بين الخلق والهدم[5].

فبالرّغم من الاختلاف القائم بين الإلهين راعيا الفنون الإغريقيّة إلّا أنّ في اتّحادهما ينتج أنبل وأسمى معاني الفنّ اليوناني، حيث يمتزج ما في ديونيزوس من قوّة الرّجولة

---

(1) - Friedrich N Nietzsche, **La naissance de la tragédie**, trad Philipe lacoue-labarthe(édition M GALLIMARD, France, 1977 .) P 27.
(2)- Friedrich Nietzsche , **La naissance de la tragédie** ,.op. cit. P27
(3)- Ibid.P.P. 27. 28.
(4)- Ibid. P32.
(5)- صفاء عبد السلام علي جعفر، **محاولة جديدة لقراءة فريديريك نيتشه**، دون طبعة (دار المعرفة الجامعية، مصر 2001)، ص158.

الفيّاضة بما في أبولون من جمال الأنوثة الوديع الهادئ، ويمثّلان بذلك فنّ المأساة تمثيلا حيّا ورائعا.[1]

فمولد التراجيديا يحتفل بالفن بالعودة للأسطورة الإغريقية التي جسدت ملحمة تراجيدية ضمن الثنائية أبولون وديونيزوس،إضافة إلى ذلك هناك استلهام كبير جسده فاجنر الذي نصب باعتباره الموسيقار القادر على إعادة إحياء فن الموسيقى بما هي النشاط الإبداعي الميتافيزيقي بامتياز

نجد نيتشه في كتابه ميلاد المأساة يدعو إلى نهضة متكاملة في الحياة الحديثة يؤدّي فيها فاجنر نفس الدّور الذي أدّاه فن إسخيلوس في حياة اليونان القديمة. وقد بلغ تأثّر نيتشه بفاجنر إلى حدّ يمكّننا من الإفتراض بأن الجزء الخاص بالدراما اليونانيّة في "ميلاد المأساة" لم يكن ليكتب بدون أعماله، كما أعجب بموسيقاه بينما كان طالبا في ليبتسج، وربّما كان لصداقته بالمؤلّف الموسيقي العظيم تأثير سلبي على مؤلّفاته وهذا ما سنوضّحه لاحقا، ومع ذلك فهو يؤكّد أنّه لم يكن ليتحمّل أيام شبابه دون موسيقى فاجنر، فمنذ اللّحظة التي عزفت فيها تريستان أصبح نيتشه فاجنريّا [2].

أوضح نيتشه في مؤلّفه "مبلاد المأساة" الذي أهداه إلى فاجنر التّضاد بين الحضارة اليونانيّة قبل وبعد سقراط، كما أوضح مساوئ الحضارة الأخيرة، ورأى أنّ الحضارة الألمانيّة المعاصرة تشبه إلى حدّ بعيد الحضارة اليونانيّة بعد سقراط، وأنّه يمكن إنقاذها عن طريق موسيقى فاجنر وحدها وبالأخص عندما عزف موسيقى تريستان[*] وذلك بقوله: "يتوجّب علي أن أتحدّث عن الذين لهم علاقة مباشرة مع الموسيقى، أودّ أن أسأل هؤلاء الموسيقيين الحقيقيين عمّا إذا كانوا قادرين أن يتصوّروا إنسانا يفهم الفصل الثّالث من المقطوعة الموسيقيّة" تريستان وإيزولد "دون الاستعانة بالكلمة والصورة، هكذا ببساطة كحركة سنفونية هائلة" [3].

إنّ فن المأساة يعبر عن أهم سؤال للفلسفة وهو المرتبط بمعنى الوجود، فالبرغم من أن هذا الأخير ينطوي على أشياء مرعبة، إلا أن هذا لا يعني الانصراف عنها بقدر ما يعني

---

[1]- ويل ديورانت، **قصّة الفلسفة**، تر: فتح الله محمّد المشعشع، ط4 (منشورات مكتبة المعارف، بيروت، 1985) ص 512

[2]- صفاء عبد السّلام علي جعفر، **محاولة جديدة لقراءة فريدريك نيتشه** المرجع السابق ص135

[*]- **تريستان وايزولدا:** دراما موسيقية تقع في ثلاثة فصول، مثلت لأول مرة في ميونيخ عام 1865 ،توضح تريستان إرادة الحياة العمياء التي لا تكف عن المقاومة عند شوبنهاور كما تمثل الجنون الثمل الذي ينغمس في العبادات الديونيزوسية.

[3] - فريدريك نيتشه ،**ميلاد التراجيديا** ، ص233

تحمل المعاناة باعتبارها لذة، فالتراجيدي بالمعنى النيتشوي هو ضد الاستسلام والاعتزال، ولهذا فنيتشه يبرز أهمية فن المأساة في تبرير الحياة وذلك بقوله: "إن الغبطة joie الميتافيزيقية التي يمكن أن نشعر بها في التراجيديا هي عراب للحكمة الديونيزوسية الغريزية غير الواعية وترجمة إلى لغة من الصور، والبطل هو أكبر ظهور وتجلي للإرادة، فهو يدمر نفسه من أجل إسعادنا، لأنه على الرغم من كل شيء ما هو إلا ظاهرة، ولأن الحياة الأزلية éternelle للإرادة لا تتأثر بتدميره son anéantissement فالتراجيديا تعلن بأن نكون مؤمنين" بالحياة الأبدية "وتكون الموسيقى التعبير المباشر لهذه الحياة [1]

ويضيف قائلا: "أما فيما يتعلق بالفن التشكيلي، فله هدف مختلف تماما: هنا ينتصر أبولون على معاناة الفرد وذلك بواسطة التمجيد السعيد لأبدية الظاهرة ، وهنا يتغلب الجمال على المعاناة الملازمة للحياة. فالألم بهذا المعنى يمحى عن طريق الأكاذيب من علامات traits الطبيعة، وفي الفن الديونيزوسي وفي رمزيته التراجيدية تعبر لنا نفس الطبيعة عن حقيقتها بغير خداع [2].

إنّ المأساة في نظر نيتشه تمنحنا المثال النّموذجي على أنّ التّجربة الجماليّة للأثر الفنّي هي الفضاء الذي يلتحم فيه الفنّان بالعمل والمتلقي، وهذا الفضاء المشترك هو المرجعيّة الوحيدة التي يمكن من خلالها تأويل كل أثر فنّي في صيرورته الإبداعيّة وممّا لا شكّ فيه أنّ اهتمام نيتشه بالمأساة كفن كامل ART PARFAIT يرجع لأنّها تمنح للإنسان فرصة لأن يعيش العمل الفنّي في كلّيته بمجموع حوافزه الجسديّة والنّفسية وتصوّراته الميتافيزيقيّة.

فالرّمزية الثنائيّة التي أثارها نيتشه في تأويله للتراجيديا القديمة (أبولون، ديونيزوس) تمثّل في مستوى معيّن الفصل بين المعيش(LE vécu) والتمثّل la représentation فهو ينتقد الجماليات السّابقة على أنّها كانت في أغلب الأحيان أبولونيّة، ذلك كونها نظرت إلى التّجربة الجماليّة في العمل الإبداعي من خلال بنية التّمثّل la structure de représentation بمعنى (الصّورة، الحلم، الحوار، البناء النّسقي)، بينما الأصل عند نيتشه يعود إلى التّجربة الديونيزوسيّة التي تمثّل في أعلى درجاتها حسّا تراجيديّا، فهو يميل إلى ديونيزوس ويجعل نفسه تلميذا له، بمعنى أنه يناصر القوى الاندفاعية والغريزية على حساب القوى العقلية والمنطقية البحتة، وإذا كان نيتشه يجعل الفن في شكله الشعري

---

(1) - Friedrich Nietzsche, **La naissance de la tragédie**, P100.
(2) - Ibid., P 100 -101.

والمسرحي، يعبران عن الفهم التراجيدي للوجود، فإن هناك من الفلاسفة من ساروا على نفس النهج، وعبروا عن الطابع المأساوي للوجود بطريقتهم الخاصة، أي الفلسفة .

لقد قام نيتشه بتأكيد أهميتهما، حيث افتتح مؤلّفه **"ميلاد التراجيديا"** بالإشارة إليهما فقال:" **من الممكن أن نقدّم خدمة كبيرة لعلم الجمال حين نتوصل إلى إدراك يقيني، وليس من خلال التفكير المنطقي فقط، لأنّ الفن يستمدّ مقومات نموه المستمر من الثنائية المتمثّلة في أبولون وديونيزوس تمامًا مثلما نجد الأنواع قائمة على الثنائية الجنسية** "[1].

فتطور الفن مرتبط بالضرورة بالعداء بين هاتين القوتين الفنيتين الطبيعيتين، ويناظر ذلك تطور الإنسان بين سائر الأنواع وهذان النقيضان–يضيف نيتشه-:"الابولوني والديونيزوسي من أعظم الألغاز التي شعرت بها عندما بعثت في طبيعة اليونان" [2].

الآن بتحديد هاذين الروحين الأبولوني والديونيزوسي يمكن لنا أن نبحث عن الكيفية التي ساقها نيتشه في بناء الفن عند الإغريق الأوائل، وكيفية إنتاج أسمى صوره فيما يُعرف بالأسطورة.

يُمثّل أبولون الجانب الكلاسيكي للعبقرية اليونانية التي قدّرها "جوته أسمى تقدير فأبولون يشير إلى القدرة على الخلق الجمالي المنسجم، فهو يشعرنا بالغبطة والسعادة مع الفرد، ويرضي إحساسنا بالجمال الذي بدوره يتوق إلى الصور العظيمة السامية، فالوهم الأبولوني يعني دون منازع "أبدية الشكل الجميل"، أمّا ديونيزوس فيرمز إلى الجنون الذي يهدّد بتحطيم كلّ الأشكال والقواعد، فيفسر الزوال بوصفه متعة ناجمة عن القوة الخلاقة الهدامة، وبوصفه خلقا مستمرًا، والأمر الهام عند نيتشه مثلما عرضه منذ الفصل الأول لميلاد المأساة التراجيدية، هو الجمع بين هاذين العنصرين كي يصبح ميلاد المأساة ممكنا.

يقول نيتشه: **"تحدّثنا حتّى الآن عن الاتجاه الأبولوني ونقيضه الديونيزوسي باعتبارهما قوى فنّية تنبعث من الطبيعة ذاتها دون تدخل الإنسان، وهما اللّذان يتم فيهما إشباع دوافع الطبيعة مباشرة وبشكل آني: من ناحية أولى كما يجري تصورهما في عالم الحلم، لا علاقة له بالإنجازات الفكرية أو الثقافية الفنية للفرد، ومن جهة ثانية باعتبارهما**

---

[1]- فريدريك نيتشه، **ميلاد التراجيديا** ،ص79.

[2]- نقلا عن صفاء عبد السلام علي جعفر، **محاولة جديدة لقراءة فريدريك نيتشه**، المرجع السابق ، ص158.

واقعًا مبهجا للنظر، هو نفسه أيضًا لا علاقة له بالإنسان، بل إنّه يسعى لتدمير الإنسان الفرد ويستردّه ثانية في إحساس سحري من الوحدة" [1].

هذا التعارض اندمج بشكل عفوي عند الإغريق، وتجاوز الإلهان لخلق ما هو أعلى منهما يجمع الغناء والوهم ويظهر في الشكل الدائم لإنتاج الأسطورة، فيصبح بذلك حبّ المصير آخر محاولة عظيمة لدمج القطبين. فمحاولة نيتشه الوصول إلى المركب الديونيزوسي والأبولوني في الفن تعادل محاولة هيروقليطس وبارمنيدس[*] للوصول إلى المركب الميتافيزيقي. فيتأكد وبصورة واضحة حبّ الأرض و الفرح إلى حدّ الجنون لما تمنحه من إمكانات حياة ممكنة، فتمثّل المآسي العظيمة عند اليونان كاستجابة منتصرة على المعاناة، فكثيرًا ما صوّرت وجه الإغريق بعد الحروب وهم مصابون بجروح بليغة، ينتظرون الهلاك المحتّم بابتسامة تعكس حبّهم للمصير والحياة، ويعبّر نيتشه عن هذه الفكرة قائلا:" نجد فنّانين إغريقيين من العصور الأولى يرسمون على وجه المحتضرين والمجروحين جراحا بليغة تلك الابتسامة التي يعلمون أنّها أكبر علامات الحياة، - دون أن يأبهوا لتلك الأشكال التي تخلقها الطّبيعة مثل تلك الحالات من الحياة التي تمتدّ طويلا، الحياة التي لم يعد لها وجود"[2] ولمّا كانت هذه الأخيرة مليئة بالآلام والشرور كان على الإغريق تجاوزها ولا يتأتّى ذلك إلّا بالفن، إذ لم يعد العامل الديني والأخلاقي مبررين كافيين لأنّهما سعيا إلى إعدام الحياة وإفنائها.

ونفهم من العرض السّابق أنّ الإنسان التراجيدي يقبل على الحياة رغم كلّ ما فيها من مظاهر القسوة، فمصدر قوّة الحياة الإغريقيّة في تلك المراحل الكلاسيكيّة هي الأسطورة لأنّها تحرّر عقول الأفراد، وتجعل خيالهم يتفتّق دون حدود.[3]

ولهذا فالأسطورة تمثل من وجهة نظر نيتشه المعبر الحقيقي عن العبقرية وهي التي تعطي رموزها معنى لحياة الإنسان ومعاركه ولهذا فجوهر الأسطورة المأساوية هو الحدث الملحمي، يقول نيتشه: "إن مضمون الأسطورة المأساوية في بادئ الأمرعلى أساس أنها مجرد حدث ملحي épique وتمجيد للمحارب البطل "[4] كما لا يعدّ الفنّ بالنّسبة لنيتشه

---

[1]- فريدريك نيتشه، **ميلاد التراجيديا**، المصدر السابق، ص ص86- 87.

[*] **بارمينيدس** : حوالي (540 -450) فيلسوف يوناني من إيليا، قال بثبات العالم و انعدام الصيرورة

[2] - فريدريك نيتشه، **إنسان مفرط في إنسانيّته**، ج2 ، المصدر السابق، شذرة رقم 124 ، ص 43.

[3]- صفاء عبد السلام علي جعفر، **محاولة جديدة لقراءة فريدريك نيتشه**، المرجع السّابق، ص 179.

[4]-Friedrich Nietzsche, **La naissance de la tragedie**, op. cit P.138.

مجرّد محاكاة (imitation) للواقع الطّبيعي، وإنّما إضافة (supplément) ميتافيزيقيّة لحقيقة الطّبيعة من أجل تجاوزها(surmonter) بمعنى تجاوز الواقع الطّبيعي، فالأسطورة (mythe) التراجيديّة كجزء لا يتجزّأ من الفنّ تستخدم أيضا لإحداث هذا التّحوّل(transfiguration) الميتافيزيقي الذّي يعكس حقيقة الفنّ على وجه العموم[1].

وبالتّالي بمقدار ما تنتمي الأسطورة المأساويّة إلى الفنّ تشارك بصورة كاملة في هذا الغرض الميتافيزيقي للفن، ويرى نيتشه أنّ أوّل متطلّبات الأسطورة هي البحث عن بهجتها ومتعتها الخاصّة في مجال (sphère) جمالي لا يتعدّى حدودها إلى مجال الشّفقة (pitié) والخوف (terreur) وإلى كل الصّور الأخلاقيّة[2] .

فتبرير العالم أو الوجود حسب نيتشه لا يكون من منظور أخلاقي و ديني، وإنّما من خلال مجال فنّي استيتيقي، وقد عبّر عن هذه الفكرة قائلا :" ولكن ما الذي يحوّل الفنّ كي يعرض أمام أعيننا العالم الظّاهري phénoménal في صورة بطل شقي souffrant لا شيء على الأقلّ إلّا التّأكيد على حقيقة هذا العالم الظّاهري لأنّ الفن يقول لنا أنظروا جيّدا ! تلك هي حياتكم"[3]، ونيتشه عندما يتحدّث عن الغبطة الإستيتيقيّة، فهو يعلم أنّ هناك عدد لا يحصى من الصّور (images) بإمكانها أن تنتج لذّة (Délectation) أخلاقيّة يمكن أن نلاحظها في شكل من الأشكال كالشّفقة وكانتصار لقانون اجتماعي، ولأنّ الفن في مجاله وجب أن يكون قبل كلّ شيء خالصا[4].

كان نيتشه يهدف إلى تبرير الحياة وطبيعة الوجود من خلال الفنّ، فالدّين والفلسفة بمعناها التّأمّلي النّظري وحتى الأخلاق لا تستطيع تبرير الحياة بصور ملائمة لأنّ هذه الفروع الثّلاثة من المعرفة تشترك في خاصّية العقلنة.في حين أن التبرير الملائم للحياة يكون بقبولها كما هي و في صورتها المرعبة و الفظيعة ويتم ذلك عن طريق إيجاد فضائل وآلهة أرضية، تتشبث بالحياة رغم مرارتها عكس ما يفعل الإنسان الديني وهذا ما نلاحظه في الأشعار الهوميرية، أبطال يتصارعون ويعبدون الحياة وآلهة تدخل معهم في صراع وتقوم بتكذيبه،عن طريق التحالف مع البشر ضد الآلهة الأخرى .أو العكس. ولذا «فالحياة لا

---

(1)-Friedrich Nietzsche, **la naissance de la tragedie.** P138.
(2)- Ibid.P139.
(3)-Ibid.P139.
(4)-Ibid.P139.

تكون ممكنة إلّا بفضل أوهام الفنّ ... فنحن نملك الفنّ بهدف أن لا نموت من الحقيقة"[1]. هذا ما جعل نيتشه يعتبر الفنّ أحسن وسيلة لمواجهة هذا الوجود المأساوي المستغلق والغامض على فهم الإنسان، فالأسئلة التي تطرحها التراجيديا هي أسئلة لا يمكن الإجابة عنها بمنطق العقل، بل إنّها بمثابة معضلات .

ولذا فالإنسان التراجيدي يقبل على الحياة رغم كلّ ما فيها من مظاهر القسوة، بل الفن التراجيدي يجعل الحياة تستحق أن تحيا بفضل هذه القسوة ذاتها[2].

ونفهم من ذلك أن نيتشه يرفض المدلول الأخلاقي للحياة، وبهذا الرفض فقط يمكن الحديث عن الفن التراجيدي أو النظرة المأساوية للحياة وهذا ما استطاع "سوفكليس" "أن يبلغه لنا عن طريق شخصية أديب فرغم الخطيئة التي ارتكبها والعذاب الذي عاشه بقية حياته إلا أن صورة أديب بقيت في أذهان اليونان إلى يومنا هذا لأن "الرجل النبيل لا يرتكب إثما ومن خلال أعماله يمكن تدمير كل القوانين، وكل النظام الطبيعي، بل وكل عالم القيم الأخلاقية [3]

يرى نيتشه أنّ ميلاد المأساة لا يعني سوى عودة الرّوح الألمانيّة لذاتها واكتشافها ذاتها من جديد بعد عديد من التّأثيرات الغريبة عليها والتي أرغمتها لوقت طويل على أن تكون مستعبدة[4].

فالمأساة تضع بين التأثير الكلي لموسيقاها، وبين المستمع الديونيزوسي الذي يستقبل هذه الموسيقى رمزا متعاليا يتمثل في الأسطورة، كما أنها تزرع في المستمع الديونيزوسي إبهاما بأن الموسيقى هي أكثر الوسائل الفعالة في تنشيط وإحياء العالم الإبداعي للأسطورة وتمنح الموسيقى الأسطورة المأساوية دلالة ميتافيزيقية مِؤثرة ومقنعة، لا يمكن الحصول عليها عن طريق الكلمة. ولما كانت المأساة عبارة عن أثر فني فإنها تجمع العنصرين الأبولوني والديونيزوسي وتتخذ من الموسيقى عنصرا أصليا، والأمر الهام عند نيتشه ليس رسالة ومهمة الكورس المأساوي وإنما الدايثرمب الخاص بها، ذلك أن أعظم تجسيد للإستطيقا يتمثل في الموسيقى خاصة الديونيزوسية فهي بمثابة مرآة عامة للإرادة الكونية

---

(1) - جان غرانيية، **نيتشه**، تر: علي بوملحم ط1 (المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، بيروت، 2008) ص ص 101- 102.
(2)- محمد الشيخ، **نقد الحداثة في فكر نيتشه**، المرجع السّابق، ص 153
(3)- فريدريك نيتشه، **ميلاد التراجيديا**، المصدر السّابق، ص ص 137-138
(4)- صفاء عبد السلام علي جعفر، **محاولة جديدة لقراءة فريدريك نيتشه**، المرجع السّابق، ص 172.

إن نيتشه وهو يطالب بالعمل على استعادة التراجيديا، يرى أن ذلك قد أصبح ممكنا بعد أن تمكنت الروح الفلسفية الألمانية وبفضل كانط وشوبنهاو، من إعدام السقراطية العلمية والرغبة المتشبعة بالوجود، وذلك بوضع حدوده في البداهة. وما علينا إلا أن نؤمن مع نيتشه بالحياة الديونيزوسية وبولادة التراجيديا من جديد. يقول نيتشه في هذا الصدد: "يا أصدقائي ثقوا معي في الحياة الديونيزوسية، وفي إعادة إحياء المأساة من جديد، فعصر الرّجل السقراطي قد ولّى، وأدبر، ارفعوا رماحكم (les thyrses) في أيديكم، وتوّجوا أنفسكم ولا تندهشوا إذا رأيتم النّمر والفهد panthère يجلسان أمامكم في سعة ورحب، كونوا وتجرءوا على أن تكون رجال مأساويّين لأنّه وجب عليكم أن تكونوا أحرارا، رافقوا الموكب الديونيزوسي من الهند إلى بلاد اليونان، تسلّحوا وهيّئوا أنفسكم لصراع عنيف ومحتدم، ولكن ضعوا ثقتكم في معجزات إلهكم"[1].

إن الوصول إلى استعادة التراجيديا لا بد له أن يكون مدعوما بالاعتقاد في المعجزة وفي الأسطورة حتى، بل إن غياب الأسطورة من كل حضارة يجعلها تفقد عذرية قوتها الخلاقة التي هي قوتها الطبيعية وإمدادها الحيوي. وكفضاء محدد محصور ومؤطر بالأسطورة بإمكانه أن يحفظ حصون الحضارة ووحدتها ما يجعلها مستمرة في حركتها وحياتها، ويذهب نيتشه إلى حد اعتبار كون الأسطورة وحدها هي القادرة على تخليص كل قوى التخيل والحلم الأبولوني من ضلالها اللاهادف.

يذهب نيتشه إلى أنّ العنصر الديونيزوسي بما فيه من مرح أصلي تجربة من خلال الألم ذاته هو المصدر الوحيد للموسيقى والأسطورة المأساويّة، ولهذا فإذا أردنا أن نضع تقويما حقيقيّا للقدرة الديونيزوسيّة فعلينا أن ننظر إلى موسيقى هذا الشّعب وما يبدعه من أساطير مأساويّة [2].

ونفهم من العرض السّابق أنّ غياب القدرة الديونيزوسيّة يؤدّي إلى تلاشي معاني الأسطورة المأساويّة وهذا هو حال الفنّ عند الألمان، فالتّجانس القائم بين الموسيقى والمأساة غير قائم للأبد، إذ وجب علينا النّظر على الأقلّ إلى رمز من رموز زوال المأساة واضمحلال القدرات الديونيزوسيّة. ولهذا فأي محاولة تهدف إلى اختبار تطوّر الرّوح والعقل الألماني تجعلنا نعتقد أنّ الأوبرا هي الطّابع الغالب والتّجريدي لوجودنا المجرّد من الأساطير لحياة

---

(1) - Nietzche, **La naissance de la tragédie**, P P120 .121.
(2)- Ibid. p 140.

يغلب عليها عنصر المفاهيم، حياة قنّعت باسم طبيعة مضادّة للفنّ، إنّها تفاؤليّة سقراط[1]. فالأوبرا المعاصرة على حد تعبير نيتشه هي الفن البديل للدراما التراجيدية القديمة فقد كانت هذه الدراما تجمع عدد كبير من الفنون تكاملت كلها لتنتج في النهاية هذا الفن الذي شاركت فيه العمارة والنحت والتصوير والرقص والموسيقى، وأدخل إسخيلوس لأول مرة الملابس الفضفاضة بعد أن كانت الملابس وحشية بربرية.

وعليه فإن ميلاد المأساة يمثل عودة الروح الألمانية لذاتها ورجوعها إلى المصدر الأول لوجودها ونقصد بذلك ديونيزوس وضرورة الاحتكام إليه، إذ منذ ظهور المفكرين أمثال غوته وشيلر ومنذ هذه الفترة وبعدها بقليل لم نعد نسمع عن اليونانيين القدامى[2].

لذا يمكننا القول أنّ نيتشه في مؤلّفه ميلاد المأساة لا يعترف إلّا بالقيم الإستيتيقيّة والموسيقى وحدها هي التي تفسّر لنا معنى هذا التّبرير،فكلّ موجود يتحوّل إلى أفضل في الفنّ وهذا لا ينطبق على الجميل وحده، وإنّما على المخيف والقبيح اللّذين يملآن الوجود، فالأساس الأصلي يعبّر على ذاته في الفنّ، فالحضارة التي يؤمن بها نيتشه هي التي تظهر فيها الحاجة إلى أسطورة العود الأبدي، أو إلى نموذج الإنسان الأعلى الديونيزوسي، واستخدامه لفكرة الأسطورة يحقّق الانسجام في فلسفته، أمّا إرادة القوة فهي القوّة التي يجب أن تؤثّر على إعادة تقويم القيم، فتتفتّح السّبل نحو الإنسان الأعلى الديونيزوسي، وبالتالّي فالأسطورة هي مادّة المسرحيّة التراجيديّة، لأنّها تقدّم صيغ وأشكال متعددة منها الشّعر، التّمثيل والموسيقى وهذه الأخيرة تمثّل الأهمّية القصوى في المسرحيّة والحياة بأكملها لأنّه دون الموسيقى تغدو الحياة خطأ، الإله نفسه يرتّل الأناشيد [3].

وكل هذه الأشكال المختلفة تجعل المسرحيّة التراجيدية جامعة لضروب فنّية متعدّدة[4]. والمبدأ الجامع بين هذه العناصر السّابقة الذّكر هو النّزوع الإحساسي والانفعالي، بمعنى الاندفاعات الشّعوريّة العارمة الغير خاضعة لرقابة العقل وحدود المنطق. فهناك تناسب طردي بين الإحساس والتراجيديا، أي كلّما نظر الإنسان إلى الواقع من زاوية نزوعية وشعوريّة، نما وتفتّق إحساسه التراجيدي والعكس صحيح وهذا ما جعل نيتشه يكتب عبارة باللّغة الفرنسيّة وليس الألمانيّة قائلا: "الحياة هي تراجيديا بالنّسبة للذّين يحسّون، وكوميديا

---

(1)- Ibid. p 140.
(2)- Ibid. PP.119- 120 .
(3)- فريدريك نيتشه، **أفول الأصنام**، المصدر نفسه، ص 14.
(4)- محمّد الشيخ، **تنقد الحداثة في فكر نيتشه**، المرجع السّابق، ص 155.

بالنّسبة للذّين يكفرون"[1]. وما يمكن فهمه من هذا التحديد السابق أن الوسط الملائم لكل ما يتصل بالتراجيديا، هو الجانب اللامعقول للإنسان فلا يجب أن تقدم لنا ما هو معقول وواقعي أو ما هو صحيح بالمعنى المنطقي فالشاعر التراجيدي هو الأخ بالرضاعة للكذب ،أو كما يقول هوميروس: "إن الشعراء لكذابون كبار"[2] فلقد كانت النّظرة التراجيديّة أساس فهم الوجود عند اليونان في العصور السّابقة لسقراط، فهي تقدّم العزاء النّفسي للإنسان لكي لا ينقسم على نفسه ويغترب عن حقيقة الوجود. فالتراجيديا تدعونا للنّظر إلى العالم باعتباره شيئا جميلا، رائعا وعذبا، ورغم ما فيه من قسوة وفضاعة، وأكبر من جسّد هذه النّظرة هو الفيلسوف "هيروقليطس"، هذا الأخير له مكانة مميزة عند نيتشه لأن هيروقليطس أقر بوجود عالم واحد فقط وهو عالم الصيرورة وفي هذه النقطة بالذات، يلتقيان، ويوافقه موافقة كاملة في هذه الفلسفة الإثباتية الواحدية للصيرورة[3] فهي فلسفة إثباتية لأنها "تأكيد على وجود" فالمذهب الهيروقليطي يعلن أن الكائن هو الصيرورة، والصيرورة هي الكائن فلا يوجد تناقض بين العبارتين، لكن المهم عند نيتشه هو الطريقة التي كان هيروقليطس يعتمد عليها في كشفه عن حقيقة الوجود، ولهذا فهو يرى أن حكيم أفيزيا تجاوز وقفز على الطريقة العقلية والمنطقية القائمة على مبدأ الهوية وعدم التناقض،[4] فحكمه الشعرية وشذراته الفلسفية تعتبر إختراقا لكل ما هو عقلي ومنطقي، كما أنه يجعل الفهم الأخلاقي للعالم موضعا للذنوب والمظالم، ولهذا فالفهم الحقيقي يتمثل في الرؤية الجمالية للكون. والمقصود بذلك حسب نيتشه، أن الوجود عند هيروقليطس لا علاقة له بالمسؤولية ولا بالأخطاء والذنوب لأن القول بذلك هو فرض لنظرة إلهية، فالتفسير الأخلاقي للوجود يستلزم بصورة ضرورية التفسير الديني له، وهما تفسيران يناقضان النظرية الجمالية[5]، القائمة على الإحساس. كذلك نجد الشّعراء التراجيديين أمثال (هوميروس، إسخيلوس وسوفوكليس). من أحسن من جسدوا التراجيديا وأكبر مضاد لهذا النّازع هو أفلاطون لأنّ هذا الأخير هو المتعصّب للماوراء،

---

(1)-Friedrich Nietzsche**, Fragments posthumes** été 1882 – printemps 1884, traduits par Anne- Sophie astrup et marc de Launay, (éditions Gallimard, Paris, 1997) P. 364.

(2)- فريدريك نيتشه، **العلم الجذل** ، المصدر السابق، فقرة84و222 ،ص ص 87 - 142.

(3)- بيار هيبر سوفرين، **زرادشت نيتشه**، تر:أسامة الحاج ط1(المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،1994) ص113.

(4)- فريدريك نيتشه **الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي**، المصدر السابق ص55.

(5) - جيل دولوز، **نيتشه والفلسفة**، المرجع السابق، ص ص 33-34

وأكبر المغتربين عن الحياة، وأكبر عدو للفنّ أنجبته أوربا، لذا نجد نيتشه يكرّر في الكثير من كتبه الصّيغة التي أراد أن يديعها وهي: " أفلاطون ضدّ هوميروس"[1].

وهوميروس هنا: هو رمز الإنسان الفنّان التراجيدي وإلى جانب هيروقليطس الذي يرى أنّ النّظرة التي تجعل العالم موطن الذّنوب والأخطاء هي نظرة قاصرة ومقيّدة وعامّية عكس النّظرة العميقة التي تكشف أنّ الوجود مثل الشّعلة النّارية التي لا تنطفئ ومثل لعبة الفنان أو الطفل الذي يبني ويهدّم بأقصى ما يمكن تصوّره من البراءة، كما جسّد شعراء المأساة.

هذه النّظرة الجمالية من خلال إنتاجهم الشّعر المأساوي، فالمأساوي هو مأساوي من جهة، لكنّه جميل من جهة أخرى والمسرحيّة هي التي تحوّل فضائع ومآسي الوجود والحياة إلى "نازل جمالي فنّي" بحيث يشعر الإنسان المشاهد بأنّ الكون لعبة فنّية في يد المعبّر أو القدر الذي يقهر الكلّ والفنّ اليوناني كما تصوّره نيتشه قائم على مبدأين، الأوّل هو الذي يوقظ في المرء زوبعة الوجود نفسه ويعبّر عن ذاته بالهوى والرّقص الغناء وهو مبدأ السكر والعربدة والحياة الجنسيّة الصّاخبة، بينما مقتضى المبدأ الثّاني أنّه النّازع الذي يوقض فينا ملكة الرؤية والنّظام والإبداع، وهو مبدأ الحلم والرؤية والسكينة: المبدأ الأوّل هو الديونيزوسي والثّاني هو الأبولوني.

لقد كان الفن أكبر شيء دافع عنه نيتشه طيلة حياته وبالتّالي اعتبر اليونان نموذج كل الفنون التي تعبّر عن عبقريّة الإنسان، وعن وعيه التراجيدي، سواء الفنون المسرحيّة المرفوقة بالموسيقى والشّعر أو الرّسم والنّحت الموجّهة لخدمة الإنسان. ولأنّ الفكر اليوناني القديم كان يرى في الإنسان الغاية النّهائيّة للطّبيعة ولا يقبل التّضحية كما حدث لاحقا مع اللّاهوت المسيحي فإنّ كلّ الفنون، وبشكل خاص الموسيقى كانت تنمو بصورة متجاورة ومتعادلة مع الفكر والفلسفة، ولم يكن هناك انفصال بين المعرفة والفنّ في العصر التراجيدي.

يقرّ نيتشه أنّ الإنسان تتقاسمه عدّة نوازع متصارعة فيما بينها ومنها النّازع الجمالي الأخلاقي والدّيني، وبالتّالي فلو تأمّلنا النّوازع التي ظهرت في الحضارة اليونانيّة لوجدنا أنّها تشمل كلّ ما يمكن أن ينزع إليه الإنسان في شموليّته. أي في كلّ زمان و مكان، وكلّ ثقافة أو حضارة، فقد ظهرت عند اليونان كل النّوازع الممكنة تصوّرها: فهناك الطّراز الدّيني الذي

---

[1]- محمد الشيخ، **نقد الحداثة في فكر نيتشه**، ص 676 .

يمثّل واضعي مختلف الأساطير والمعتقدات الوثنيّة، مثل العبادة الديونيزوسيّة التي تتخذ من النّشوة الفنّية والجنسيّة طقوسا لها.

كان الفن اليوناني يعالج مواضيع مرتبطة بالدّين والآلهة و الكائنات الغير طبيعيّة، وهذا ما نجده في المسرحيّات التراجيديّة، التي يتناول الإنسان بصفة خاصّة، لذا لا يمكن وصف الفن الإغريقي إلّا بخاصيّة الإنسانيّة والدنيوية مقابل الفن الشّرقي الذي كان موجه للملوك والموتى.

لقد كانت المسارح اليونانية تضمّ أكبر عدد ممكن من المتفرّجين، والذي كان يصل في بعض المسارح الكبرى إلى اثنين وثلاثين ألف متفرّج. وهو عدد ضخم حتّى بالمعايير المعاصرة المتطوّرة وهذا يدلّ على أنّ الفن المسرحي المرفوق بالموسيقى كان عنصرا أساسيا في حياة الإغريقي، حتى أنّ حكومة "بركليس"(*) خصّصت ميزانيّة حق المشاهدة للمواطن الفقير[1].

يعتبر نيتشه أنّكساغوراس من فلاسفة التراجيديا لأنّه اكتشف مأساويّة الوجود القائم على اللّاغائيّة والصّدفة والعمق والآليّة، إلّا أنّ بركليس لا يقلّ مأساوية عنه، ويظهر ذلك في قوّته التي تعّبر عن تحدّي الإنسان لرهبة الوجود ويواصل نيتشه تمجيد بركليس من خلال جعله القائد السّياسي للثّقافة المأساوية عندما يقول عنه: "إنّ هذه الثّقافة التي كان سوفكليس شاعرها، وبركليس هو رجل دولتها، وهيبوقراط هو طبيبها، وديمقريطس هو خبيرها في العلوم الطّبيعية، جديرة بأن تدشّن باسم أحد هؤلاء المعلّمين، السّفسطائيين، لكن ولسوء الحظ... تعرّضت لهجومات أفلاطون وكل المدارس السّقراطيّة"[2].

ويضيف نيتشه أنّ الإغريق مع أمباذوقليس وديموقريطس كانوا على الطّريق الصّحيح في تقدير الوجود الإنساني تقديرا صحيحا، بينما لم يبلغوا ذلك مع سقراط الذي ملأ رؤوس

---

[1]- عبد الكريم عنيّات، **نيتشه والإغريق**، المرجع السّابق، ص 279.

[*]- بريكليس: حوالي 429 ق م قائد يوناني مشهور، مثل حزب الديموس أي الشعب،حيث انتخبه الأثينيون لعهدات كثيرة، فوصلت مدة الحكم إلى ثلاثين سنة متتالية،لأنه وسع نطاق الحقوق السياسية أكثر مما فعل صولون، لتشمل أكبر عدد من الطبقات الاجتماعية، درس بريكليس عند فيثاغورس وزينون الإيلي، كما صاحب أناكساغوراس، وعندما تقدم في السن تزوج من أسبازيا الخطيبة اليونانية المشهورة ومؤسسة المدرسة النسائية والتي تعلم عندها سقراط.

[2]- عبد الكريم عنيّات، **نيتشه والإغريق**، المرجع السّابق، ص 282.

اليونانيين بالتّجريدات الشّنيعة. لقد فقدوا سذاجتهم بسببه، في حين كانت أساطيرهم ومآسيهم أكثر حكمة بكثير من علم أخلاق أفلاطون وأرسطو.

ثانيا: العلو الإستيتيقي في ظاهرتي الحلم والنّشوة

لما كانت المأساة نشوة وحلم، إذ يتدخل فيها الواحد الأصلي الذي يتجلى في الموسيقى مع عالم الأشكال الواضحة في الأحلام، ويصبح الأبولوني والديونيزوسي وحدة تكشف عن جوهر العالم، فإن العلو في ظاهرتي الحلم والنشوة يتخذ معنى استطيقي على النحو التالي:

ظاهرة الحلم الذي هو فسحة جماليّة لا واعية تسمح للإنسان بتتبّع مظاهر ومناظر عجز عن الوصول إليها في الواقع، فيحقّق للإنسان في إطار الثّنائيّة الديونيزوسيّة الأبولونيّة نوع من الانغماس في تصوّره المباشر للصور، ومن ثمّة الشّعور بأنّ هذه الصّور تمثّل تجربة خاصة لكلّ منّا، تمنح لنا فرصة الانتقال من حلم الإنسان السّيكولوجيّة إلى حلم الطّبيعة الأصليّة (الميتافيزيقا)، فالفنان يرتبط بحقيقة الأحلام بنفس العلاقة التي تربط الفيلسوف بحقيقة الوجود ويمكن أن نستنتج من هذا التصور عدة نقاط منها:

1. أنّ على الإنسان أن يعمل على استثمار الجسد في البحث عن معاني الحياة، وتوكيد هذه الأخيرة.
2. أن العالم الفني الجمالي هو أفق بشري يستثمر فيه قوى الوهم صور إيجابية تجعلنا نثبت قيم النّبل و القوة و الصدفة و اللاقانون.
3. هذه الصور للفن، هي من تجعلنا نتصالح مع أنفسنا ومع الأمعاء التي ولدنا منها.

ونيتشه يؤكّد في كتب أخرى غير ميلاد المأساة على ضرورة تمجيد الجسد والأمعاء التي أخرجتنا بدل تقديس عوامل وهمية أنتجها الخيال الإرتكاسي.

4. أنّ النّظرة الجمالية خير من النّظرة الزّهديّة.

فاليونانيون جسدوا تجربة الحلم في الإله أبولون، لأنه إله جميع الطاقات الإبداعية، وفي نفس الوقت إله التنبؤ والعرافة، إله النور الحاكم على عدل عالم الخيال الباطني. فعالم الأحلام الذي يخلقه الفنان هو شرط الفن التشكيلي. وهو مظهر نجده أيضا بالنسبة لفن الشعر،فنحن نبتهج عندما نتأمل الأشكال في أحلامنا، إذ ليس فيها ما هو تافه أو زائد عن

الحاجة، لكن بالرغم من حيوية الحقيقة التي نراها في الحلم إلا أنه يداخلنا شعور غامض بأنها ليست سوى مظهر[1].

يؤكد نيتشه على قيمة الحلم في الحياة لأنه كلما أدركنا بصورة أوضح الدوافع الفنية المسيطرة بما تحمله من توق نحو التحرر والخلاص اضطر إلى وضع فرض ميتافيزيقي على أن الوحدة الأصلية التي تعاني بصورة أبدية تحتاج إلى المظهر المرح، فالصورة التي توضح هوية الفنان مع قلب العالم ومركزه هي مشهد حلم كما أنّه بمثابة ظاهرة تعكس الطّابع الوهمي للروح الديونيزوسيّة خصوصا عندما ترتبط بظاهرة النّشوة الإنخطاف الذي يمسّ الشّعور والفرد في أزهى لحظات حياته، لكن بدل بقاء الحلم وفيّا لمصدره و هو الجسد، خادما لمن أنتجه يوفّر المتعة له نجده بواسطة حركة تأويليّة سيّئة يصبح مصدرا للوهم الميتافيزيقي، نافذة هيّأت للإنسان رؤية العالم الآخر عبر أضغاث اللاوعي يقول نيتشه في الحكمة الخامسة من إنسان مفرط في إنسانيّته: " في عصور الحضارة البدائيّة الفجّة، اعتقد الإنسان أنّه في الأحلام مهيّئا لرؤية عالم آخر حقيقي، و هنا يكمن أصل الميتافيزيقا، فمن دون الحلم ما استطاع الإنسان أن يجد فرصة لتقسيم العالم إلى قسمين. "إنّ انفصال الروح والجسد يرتبط هو كذلك بأقدم تصوّر للحلم، تماما مثل فرضيّة صورة جسديّة للروح"[2]

في النشوة يشعر الفنّان كما لو كان إله فلم يعد مجرّد فنّان، بل أصبح هو ذاته عملا فنّيا، تميّزه حالة من الإنخطاف اللاّواعية. يقول نيتشه: "إنّ النّشوة الديونيزوسيّة تقوم بإلغاء الحواجز والحدود في الكون، تشمل عمليّا لكي تستمر، عنصرا ثابتا يغرق بداخله كل التجربة الشخصية الماضية وعن طريق هذا البرزخ من السلوان يحدث انفصال بين عوالم الأشياء اليوميّة وبين العالم الديونيزوسي"[3] إذ من خلال النّشوة يخالجنا الشّعور بأنّنا نخرج عن ذواتنا لنتّحد مع الكل، ويتّخذ لدى نيتشه أبعادا كونيّة. فالديونيزوسي على حد تعبير هيجل هو الفن الذي لا يوجد فيه فرد واحد دون أن يكون ثملا، وبالرقص يعبر الإنسان عن عضويته في المجتمع الاسمي، فهو يحس بنفسه إلها ويمضي مسحورا بنشوته مثل الآلهة التي شاهدها تسير في أحلامه.

---

[1]- صفاء عبد السلام علي جعفر، **محاولة جديدة لقراءة فريدريك نيتشه**، المرجع السابق ص164.
[2]- فريدريك نيتشه، **إنسان مفرط في إنسانيته**، ج1 ص 19.
[3]- المصدر نفسه، ص124.

إن الفن والقدرة الإنسانية على الخلق والإبداع عند نيتشه إنما يجدان الأصل في ازدواجية الطبيعة البشرية بمظهريها "الحلم" و"الأغنية"على أن الحزن عادة يكمن في أعماق الفرح، وذلك ما انفردت التراجيديا اليونانية بالتعبير عنه. لقد كشفت عن حقيقة و طبيعة الأحزان والآلام القابعة في كل فرحة بالنصر تغمر الإنسان وهو يصر على تحدي الطبيعة، هذه التراجيديا استندت في أساسها إلى الاختلاف بين أبولون وديونيزوس كرمزين لتراجيدية الوجود، وإذا كانت الموسيقى هي التعبير المباشر عن الإرادة، فإن نيتشه يؤكد أن "النشوة "المستمدة من روح الموسيقى ما هي إلا نشوة خاصة مصدرها الخلاص من الفردية والشعور بأبدية الحياة وراء الظواهر المتفرقة. إن التراجيديا اليونانية انبعثت من صلب الاختلاف في الهدف بين أبولون الذي يمثل مبدأ الفردية وبين ديونيزوس الذي يمثل جوهر روح الوجود .كما يرى نيتشه أن التراجيديا متأصلة في الألم الذي مثل الموضوع الكبير لها، آلام ديونيزوس المتأتية من مبدأ الفردية وهو يعبر طريقه إلى الخلاص. وخلاصة رأي نيتشه أن التراجيديا اليونانية كانت تتخذ في الأصل آلام ديونيزوس موضوعا لها وكل أبطال التراجيديا من بروميثيوس حتى أديبوس، إنما يرمزون لديونيزوس الشخصية الأصلية في التراجيديا،غير أن البطل في التراجيديا مدين أيضا في نشأته غلى أبولون، فهو صاحب مبدأ الفردية ومهمة هذه الأخيرة هي بعث الألم الذي يعانيه ديونيزوس خلال أطوار حياته، والتي يسعى إلى الخلاص منها كي يعود مرة أخرى إلى الوحدة الكلية.

ولما كان العنصر الأبولوني يتحقق في الخيال والحلم والعنصر الديونيزوسي في السكر والعربدة الوحشية فإن كلا الجانبين طبيعي في الإنسان، إلا أن الحضارات تختلف في تغليب أحد الجانبين عن الآخر– وقد استطاع شعراء أثينا في القرنين الخامس والرابع ق. م أن يقدما صورة فنية جمعت بين الحلم الأبولوني والسكر الديونيزوسي، وأمكن لجوقة الساتير أن تقدم لنا على خشبة المسرح اليوناني سلسلة من الصور الحالمة لآلام الإله ديونيزوس وبهذا أمكن لأول مرة حل الصراع بين المبدأين الفر داني الشكلي لحياة الحلم ومبدأ الاندماج الكلي للذات في حال السكر وذلك في التراجيديا الأتيكية .[1]

أما عن الاحتفالات الديونيزوسية التي نشأت عنها التراجيديا فإنما كانت تعرض في المقام الأول آلام الإله وأصدق دليل على ذلك كان يردده الساتير سيينوس رفيق ديونيزوس،

[1]- نقلا عن أميرة حلمي مطر، **فلسفة الجمال** أعلامها ومذاهبها، د ط (دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع 1998) ص ص158- 159

حين ذكر أن الأفضل أن لا يولد الإنسان، وإذا ولد فالأفضل أن يسرع إلى الموت – والألم التراجيدي هو ألم التحولات والتغير ومن خلال هذا الألم والطقوس التراجيدية يتصل الأفراد ببعضهم وفي هذه المشاركة تتولد النشوة ويتغلبون على الألم، لكن المبدأ الديونيزوسي وما يؤكده من مضمون تراجيدي وتعبير عن الألم والنشوة لا يكفي وحده لنشأة التراجيديا وإنما وجب حضور الأبولوني إله الحلم والنبوءة فهو يفضي إلى تحقيق التوازن، كما أن الديونيزوسي يتجسد في الكورس أو الجوقة الذي يندمج في النشوة عن طريق الغناء والرقص والموسيقى فيعرض الألم والتحولات والصيرورة المستمرة فإن مبدأ التأمل الهادئ يتجسد في الصورة الثابتة المستمدة من الروح الأبولونية التي أداتها اللغة وحوار الشخصيات.

وبناء على هذا التفسير للتراجيديا كان كتاب الدراما الإغريق مثل إسخيلوس وسوفكليس واعيين تماما بجوهر التراجيديا وكانت لديهم القدرة على تجاوز الإنغماروالوقوف عند حد التأمل والنظر وخلق الروائع الفنية

يبقى لنا في هذا المبحث تناول وفهم هذه الصورة الفنية التي عرفها الإغريق بربطها مع الكورس المأساوي ومفهوم الساتير، وهي كلّها أدوار تشكّل كل عمل فنّي لدى الإغريق التراجيديّين وكذلك الساتير عند نيتشه مثل الكورس الديونيزوسي يمثل صوت الحكمة المأساوية ويمثل أيضا الإنسان المجسد في أسمى وأعنف الانفعالات.

تقول صفاء عبد السلام علي جعفر: "الساتيير شيء رفيع وسام يشبه الإله وعندما يكشف عن نفسه صارخا في نشوة وفرح يصور الوجود أكثر صدقا ودقة وقربا من الماهية وأكثر كمالا مما يفعله الإنسان المتحضر الذي يعتبر نفسه الحقيقة الوحيدة"[1]

فكورس الساتير يصاحب ديونيزوس وفي غمرة نشوتهما يتوحدان، إذ يرمز ذلك إلى نزعة إنسانية فريدة لا تتضمن انقساما من الذات فهي تستبعد كل معرفة لا تكون غريزية أو جسدية، ويعبر رمز الكورس مجازا عن العلاقة الأولية بين الشيء في ذاته والمظهر، فالديونيزوسي يريد الحقيقة والطبيعة في أقوى صورة لهما، فهو يرى نفسه قد تحول إلى الساتير.

[1]- صفاء عبد السلام علي جعفر، **محاولة جديدة لقراءة فريدريك نيتشه**، المرجع السابق، ص، ص 166، 167.

إذا وكخلاصة لما تم عرضه يمكن القول أن التراجيديا تحول ما تخلفه الحياة من أمور فضيعة إلى نازل جمالي أي لعبة طفل والشيء المثير فيها هي أننا نرى فيها نازع الفظاعة والرعب قد تحول إلى نازع فن ولعب واستبشار"[1]

والمتفطن لهذا الأمر يعلم أن المسألة تقف على مبدأين اثنين هما الديونيزوسي والأبولوني فهما على حد تعبير نيتشه نوعان أساسيان في مجال أوسع، مقارنة مع فنوننا الخاصة، فنجد مولد التراجيديا يحتفل بالفن بالعودة إلى الأسطورة الإغريقية التي جسدت بدورها ملحمة تراجيدية من الثنائية الأبولونية والديونيزوسية، لكن ومثلما سيؤرخ نيتشه لذلك فهذا سينقلب رأسا على عقب بدأ من ظهور النزعة النظرية في الفكر التي كان سقراط بطلها بامتياز.

المبحث الثالث العقل النظري السقراطي في الفن وسلطة الجينيالوجيا

إن سقراط ليس مجرد شخصية فلسفية فحسب، بل هو بالنسبة لنيتشه نموذج كل المفكرين الذين يودون السيطرة على الحياة بواسطة الفكر أو العقل، وظاهرة تجسد القوة الإرتكاسية التي تستعمل الفكر للحط من الحياة ونفي الغريزة التي تمثل الثقافة السابقة[2].

ونيتشه ينظر إلى سقراط نظرة معاكسة تماما لنظرة مؤرخي الفلسفة والفكر بمقدار كونه فيلسوف نظري، مات ضحية اللاتسامح الفكري، مدافعا عن الفلسفة الحقة، فهو حسب نيتشه أكبر ممثل للإرتكاسية في الفكر، فقط لأنه أشهر سلاح العقل ضد الحياة وآثر إرادة العدم، فهو من أعرب يوما لأقريطون لحظة احتضاره: "وما الحياة سوى مرض عضال"[3]

بظهوره حلت اللعنة الإغريقية على كل رموز العظمة الإغريقية، وتجلى ذلك الاتهام العلقمي للغرائز إذ بعد ما كانت مصدر قوّة ورمز للصفاء عند التراجيديين الأوائل بصفتها أحسن سجية للحصول على السعادة، أصبحت في مفهوم سقراط مصدر الفوضى والاضطراب.

---

[1]- محمد الشّيخ، **نقد الحداثة في فكر نيتشه**، المرجع السابق ص 677.

[2]-Friedrich Nietzsche ,**Ecco Homo**, trad Aleixandre Vialette, 19 eme edition Gallimard, Paris, 1942 .P.P 87- 88 .

[3] -Friedrich Nietzsche, **La naissance de la tragedie.ou hellénisme et pessimisme**, trad Jean Mornold et Jaque Morlond , L, G, F, Paris 1994 , P133.

يقول نيتشه في ميلاد المأساة : "الشيئين المستحدثين والقطعيان للكتاب هما أوّلا: تأويلي للظاهرة الديونيزوسية عند الإغريق ...بعدها تأويلي للسقراطية، سقراط أداة الانحطاط لدى الإغريق، إذ ظهر لأول مرة كمعلن للانحطاط النموذجي." [1]

وهنا يجدر بنا التساؤل حول هذا الفهم وهذا التأويل لسقراط الظاهرة عند نيتشه، فهو ينظر إلى سقراط من ثلاث زوايا، فنجده على حدّ ما أشرنا فيلسوفا رعاعيا، ارتكاسيا، مهدّما لقيم الحياة، وهذه الزوايا تتمثّل في إعلان سقراط عن موت التراجيديا الإغريقيّة، وموقفه من الحياة، بالإضافة إلى إرادة الحقيقة السقراطية.

1. سقراط و إعلان موت التراجيديا الإغريقية.

ماتت المأساة (التراجيديا) منتحرة بعد صراع عنيد، وبصورة مأساوية خلافا للفنون الأخرى التي اندثرت واختفت في هدوء، وبموتها اختفى الشعر واختفت الجوقات الموسيقية والأناشيد الغنائية المعروفة في المحافل الديونيزوسية مثلما ألفها "إشيل[*] وسوفكليس"[2]، وبموتها أيضا ظهرت الكوميديا اليونانية الجديدة، وأبرز من انحصر دوره في التراجيديا وتسبّب في موتها حسب نيتشه هو الكورس المأساوي الذي كان له دور هام يعزل ويفصل جمهور العامة عن الأبطال المأساويين، فلا يسمح لهم بالتدخل في مجريات الأحداث على خشبة المسرح، بمعنى أنّه يمثّل الوسيط بين الخشبة والمسرح، يعرّفه رولان بارت في كتابه l'obvie et l'obtus "بأنّه جدار عريض مروّض ضدّ هجمات الواقع"[3]، ولهذا الجدار أهمّية كبيرة لأنّه قائم على إبعاد وإقصاء معطيات العالم الخارجي الواقعي وما يحتويه من مشاكل وهموم اجتماعيّة قصد الوصول إلى السّماء الرحبة، ومعانقة المجهول والتّعالي على ما هو يومي مبتذل، كما يعتبر الكورس أوّل عنصر في التراجيديا ثمّ تلاه إدخال ممثّل واحد في أوّل الأمر ليشارك في العرض المسرحي ثمّ إلى ممثّلين عند إسخيلوس وثلاثة عند سوفكليس إلى أن ألغاه يوربيدس، وقلّص دوره، إذ بعدما كان يحضى عند إسخيلوس بمكانة هامّة، ويضطلع بأكثر من نصف كلمات المسرحيّة، أصبح عند يوربيدس قليل الأدوار

---

(1) - Friedrich Nietzsche ,**ECCO. HOMO**, op .cit. P.P 87-88.
(2) - Vladimir Biaggi, **Nietzsche**, Armand Colin(Paris, 1999) P ,28.
(3) - Roland Bart he, **L' obvie et l' obtus** , Puf. PARIS. 1994 P.P 144 -146 .
(*)-أشيلل: هو إبن تيتيس (أوذيتيس) إله البحر، وأبوه موبيليوس، كان قدّره مرسوما من طرف الألهة منذ بداية وهو أن يموت تحت أسوار طروادة بسهم عدوه باريس. الذي يصيبه في عقب قدمه اليسرى،التي لم تعمرها مياه سيتيكس. ويمثل أخيل رمز المحارب الشجاع الذي يرضى بقدره كما هو.

والمسؤوليّة بمعنى لم يعد للكورس من وظيفة إلّا تأمّل الحدث الدرامي وبقائه في الهامش، تقول صفاء عبد السّلام علي جعفر "تتمثّل عوامل العبقريّة والنّبوغ في مأساة إسخيلوس في عاملين أساسيين هما الكورس والبطل المأساوي وهذان العاملان يمثّلان جوهر المأساة اليونانيّة، كما يعبّران عن العنصرين الفنّيين المتضافرين الأبولوني والديونيزوسي"[1] من وجهة نظر نيتشه فإن سقراط هو من تسبب في تلاشي الفن المأساوي، ومعه غرقت المأساة في العقل السقراطي النظري، كما خسر الوجود المعرفة الصوفية لوحدة الحياة والموت، والتوتر القائم بين مبدأ التفرد وأساس الحياة، والذي هو واحد في الأصل، فأصبح الوجود تافها وأسيرا للمظهر[2]

لا يبدو أنّ يوربيدس قد أدخل أيّ عنصر هام في التّنظيم المادّي للتراجيديا، ولا في طريقة تقديمها على المسرح كما فعل كلّ من إسخيلوس وسوفكليس، إذ كانت التّقاليد محدّدة الناحية عندما بدأ اشتغاله بالشّعر، وربّما لم يحاول إحداث تغييرات ومع ذلك فقد عدّل كثيرا في فكرة طبيعة الدراما، وربّما فعل هذا عن غير قصد جريا وراء ميول عقله الطّبيعيّة.

لم يعتبر يوربيدس التراجيديا كما اعتبرها إسخيلوس تمثيلا لحادثة أسطوريّة من وجهة النظر الدّينيّة، لا يمكن أنّه كان ينكر صراحة الأفكار السّائدة عن نفوذ الآلهة في شؤون البشر، لا شكّ أنّه كان يضع في أذهان المتفرّجين احتجاجا سرّيا على بعض العناصر الدّينية في الأسطورة، ولكنّه اضطرّ في الحقيقة إلى قبول هذه العناصر لأنّها كانت جزء من صورة الإنشاء الذي استخدمه، إذ لم يكن في وسع أي فرد بأثينا في القرن الخامس أن يؤلّف تراجيديا فلسفيّة في جميع أجزائها ولا تتضمّن أي عناصر دينيّة وهذا ما جعل يوربيدس يتّبع التّقاليد.

لم ينظر يوربيدس للتراجيديا على أنّها التطوّر الطبيعي لرغبة أو لصفة أخلاقية كما هو الحال مع سوفكليس، فطريقته تتضمّن معالجة المواضيع الأسطوريّة القائمة على التأمّل الفنّي المستمر والصّبر الطّويل لضمان الانسجام، وتزويد الفكرة ببعض الأحداث الثّانويّة، غير أنّه لم يألف ذلك، وكان التّنوع أحد العناصر التي يميل إليها ميلا شديدا.

كانت الدراما اليوربيدية متنوّعة قدر الإمكان بالنّظر إلى قلّة الممثّلين وإمكانيات المسرح الإغريقي، وكان يفضّل تعديل الموقف بالحوادث الغير متوقّعة. ونجد الفصل الأوّل

---

[1]- صفاء عبد السّلام علي جعفر، **محاولة جديدة لقراءة فريدريك نيتشه**، المرجع السّابق، ص ، 167.

[2]- Vladimir Biaggi, **Nietzche**. Op. Cit. p 28.

في مسرحيّة يوربيدس تتضمّن مسرحيّة إسخيلوس، كما يتضمّن في أغلب الأحيان مسرحيّة سوفكليس ، وتتسع مسرحيّته كلّما استخدم العناصر الدراميّة وأهمّها العواطف.

يتّضح من العرض السّابق أنّ سقراط تحالف مع يوربيدس ضدّ المأساة، إذ كانت أخلاق اليونان الأوائل وتفكيرهم تتّسم بصفة المأساويّة ومن مظاهرها إعلاء شأن الجسد ووضعه في مرتبة أعلى وقول نعم للحياة والتّمسّك بها، وكذلك الارتباط بالأسطورة والموسيقى والشّعر وعدم فصلها عن الواقع والحياة، بل وجب جعل هذه الأمور شيئا واحدا، والمعروف أنّ التراجيديا اليونانيّة قائمة على عمودين مختلفين هما الأبولوني والديونيزوسي المتصارعين دوما، هذا الصّراع يشبه ما هو قائم بين العقلي والشّعري، المنطقي والوجداني. كما أرجع نيتشه ذبول الحضارة اليونانية إلى تحلل روح الموسيقى، هذا التحلل الذي أعقبه التصلب "الدوري" للفنون التشكيلية. ومن هنا فقدت التراجيديا جوهرها عندما غلب عليها الحوار والجدل. ورمز نيتشه بسقراط لظاهرة هذا التحلل الفني، ذلك لتحديه روح الموسيقى ومعارضة النظرة التشاؤمية الديونيزوسية، كما استبدل الفن بالعلم والبحث النظري، ومع غلبة الروح السقراطية بدأت التراجيديا دور الاحتضار، ولقد مثّل يوربيدس لحظات احتضاره لتأثره بجدل سقراط.ولقد مهد يوربيدس لشعراء الكوميديا حين أظهر على خشبة المسرح حياة البشر العاديين[1]

لقد كان إسخيلوس بالنّسبة لنيتشه أب التراجيديا، أمّا سوفوكليس فهو أحسن من عبّر عن الطّابع التراجيدي والمأساوي للوجود من خلال إيمان الأول بتوارث اللّعنات، وتحليل الثّاني للصّراع الدّاخلي للإنسان إلّا أنّه هناك شخصين قد دمّرا هذا البنيان الكبير والصّرح الشّامخ للتراجيديا، والأمر يتعلّق بيوربيدس وسقراط.

ونفهم من خلال هذا أنّ هناك تواطؤ تام واتّفاق كامل بين سقراط الفيلسوف ويوربيدس الشّاعر والكاتب المسرحي، إذ وصل التّفاهم والتّناغم بينهما إلى درجة أنّ سقراط– كما يقال- ساهم في كتابة المسرحيّات اليوربيديّة خاصّة تحديد مضمونها وأهدافها، كما أنّهما تحالفا ضد شاعر الكوميديا أرسطو لأنّ هذا الأخير في مسرحيّة "السّحب" جعل من سقراط موضع سخريّة واعتبره مجرّد مدرسة سوفسطائيّة.

---

[1]- أميرة حلمي مطر **فلسفة الجمال**، أعلامها ومذاهبها، المرجع السابق، ص161.

ويجب أن لا ننسى أن سقراط، هو الخصم لفن التراجيديا فلم يكن يحضر عرضا تراجيديا إلا عندما يتم عرض مسرحية جديدة ليوربيدس وأكثر من ذلك فقد أذاع سقراط قصة عرافة دلفي ، التي جعلته أحكم الأثينيين، وعندما سئل عن الأكثر حكمة في المرتبة الثانية من بعده لم يذكر سوى اسم يوربيدس[1]

بالإضافة إلى هذا، عملا على التّحرّر من الأسطورة وذلك بتدميرها وهذا بسبب نزعتهما الشّكيّة والروح العلميّة[2]، فقد كان يوربيدس– مدفوعا بنزعته الواقعيّة والعقلانيّة– يعمل على تمحيص الأسطورة والتّشكيك فيها. فهو لم يتقبّل الصّورة التي رسمتها الأساطير القديمة للآلهة، لأنّه كانت ترتكب في الأساطير مختلف الأعمال المخلّة كالسّرقة والمراوغة مع البشر.

ولقد عبّر نيتشه عن حقيقة العلاقة بين يوربيدس وسقراط قائلا: "كان يوربيدس في معنى من المعاني مجرّد قناع، وكان الكاهن الذي تحدّث باسمه ليس ديونيزوس ولا أبولون بل كان روحا حارسة مولودة حديثا يدعى سقراط"[3]. ويظهر الاتفاق بينهما كذلك في أنّ سقراط من القائلين بوجود غائيّة كونيّة وهذا يعني وجود عناية إلهية، فكل حركة أو ظاهرة في الوجود هي مرتّبة وموضوعة من أجل غايات معلومة في العقل الإلهي ومهمّتها هي خدمة الإنسان. ونفس النّظرة نجدها عند يوربيدس الذي أدخل فكرة أناكساغوراس الغائيّة القائلة: "في البداية كانت الأشياء مختلطة ببعضها، ثمّ جاء العقل ليبدع النّظام"[4] وهذه هي الفكرة التي يرفضها نيتشه في عدة مناسبات، ويظهر هذا خاصة في خطبة زرادشت التي ألقاها على ضيوفه: "أنتم أيها الخلاقون، يجب أن تنسوا كلمة "لأجل" هذه إن فضيلتكم تكمن تحديدا في عدم القيام بأي شيء "من أجل" و"لغرض" و"لأن" يجب عليكم أن تصموا أذانكم عن هذه الكلمات الكاذبة"[5]. فالقول بأن الله قد خلق العالم من أجل خير البشرية والإنسان، هو حسب نيتشه ضرب من التفكير الوقح ،فكيف يمكن تصور قوة إلهية تخلق بخيرها الفائض مخلوقات في نهاية المطاف تعرضها للعذاب والألم. إن هذا في نظر نيتشه ضرب

---

[1]- فريدريك نيتشه، **مولد التراجيديا**، المصدر السابق، ص 170 .
[2]- فريدريك نيتشه ، **مولد التراجيديا**، المصدر السّابق، ص 201 .
[3]- فريدريك نيتشه، **مولد التراجيديا**، ص 162.
[4]- المصدر نفسه، ص 167.
[5]- Friedrich Nietzsche, **Ainsi parlait Zarathoustra**,(trad par Henri Albert ;club géant Mayenne 1972).P 268. Le discoure est :désapprenez donc ce pour, vous qui créez :, votre vertu précisément veut que vous ne fassiez nulle chose avec pour, et à cause de et parce que :il faut que vous bouchiez les oreilles contre ces petits mots faux .

من العبثية والتناقض، يزول إذا نظرنا للعالم كتجلي للجميل. وهنا يقترب نيتشه كثيرا من تصور فولتير لمسألة الغائية الكونية، فإذا كان الأستاذ "بانجلوس" قد علم تلميذه "كانديد" بأن الكون يحكمه إله رحيم و محب،"يسخر كل ما فيه لصالح الإنسان، فإن رحلات هذا التلميذ جعلته يطرح أسئلة كبيرة ومحيرة، فإذا كان الأشرار يغرقون في البحر عندما شاهد كانديد ورفاقه غرق أحد السفن التي تقل مسافرين تحت إمرة مجموعة من القراصنة تحقيقا للعدالة الإلهية، فمن يتسبب في موت الأبرياء يتساءل كانديد وبهذا التقارب بين اعتقاد نيتشه وفولتير، نفهم جيدا لماذا أهدى نيتشه الجزء الأول من كتاب "إنسان مفرط في إنسانيته"كتاب العقول الحرة"واصفا إياه بأكبر محرري العقول. بمناسبة مرور مائة سنة على وفاته، أي 30 ماي1778.

يمكن القول أنّه من بين العوامل التي ساهمت بالتّدرّج في تمزيق التراجيديا مقارنة مع انطلاقتها الأولى هو التّغييرات التي أحدثها يوربيدس إذ عمل على استبدال الخصائص الديونيزوسيّة وهي الموسيقى بالأبولونيّة القائمة على الحوار الذي يتأسّس بدوره على المحاججة المنطقيّة والاستدلال العقلي، فالتّركيز على العقل يؤدّي إلى تلاشي الإرادة والإحساس كأقوى نازع للتّصوّر التراجيدي، فاعتماد نيتشه على العقل يعود أساسا إلى كونه المؤهّل أكثر من غيره على السّير السّليم في فهم حقيقة الوجود.

ويظهر تجريح يوربيدس في الآلهة من مسرحيّاته الكثيرة أين يقول مثلا: "ماذا أقول يا زيوس؟ أأقول إنّك تنظر إلى الخلق؟ أم إلى قولنا أنّه هناك جيلا من الآلهة ليس إلّا وهما وخداعا كاذبا نستمسك به ولا يجدينا نفعا، وإنّ المصادفة دون غيرها هي التي تسيطر على جميع مسائر البشر" ويواصل قوله في نصوص أخرى: "هل في النّاس من يقول إنّ في السّماء آلهة؟...أي زيوس، إن كان ثمّة زيوس لأني لا أعرف عنه إلّا ما يقول الناس فيه[1].

وهذه الخطوة الجديدة التي خطاها يوربيدس مقارنة بالشعراء السابقين عليه ،نجدها كذلك عند سقراط. فعندما سأل "فايدروس"عن أسطورة اختطاف بورياس وهي الرياح الشمالية لأريثينا ابنة أريخيوس ملك أتيكا، رد سقراط متشككا: "لست ممن يصدقون هذه الأساطير (شأني في ذلك) شأن العلماء، وعلى ذلك لا أجانب الصواب إذا اتبعت منطقهم فقلت، إن الفتاة (يقصد أورثينا) قد دفعتها رياح الشمال إلى أبعد من الصخور القريبة من نهر

[1]- عبد الكريم عنيات، **نيتشه والإغريق** ، المرجع السابق ، ص ص107-108.

اليسوس ...ومن ظروف موتها نشأت الأسطورة"[1] ومن هذا النص نلمس الحس الوضعي لدى سقراط الذي يربط كل إنشاء مجرد أو أسطوري وميتافيزيقي، بحيثيات واقعية، وإلتباسات تجريبية .

وفي مناسبة أخرى يسأل سقراط "أطيفرون "متشككا:" وهل تعتقد حقا أن الآلهة يحارب بعضها بعضا، وأن نشبت بينها معارك ومواقع حامية، كما يقول الشعراء (...) أكل هذه القصص عن الآلهة حق يا أطيفرون[2] ؟"

فإذا كان المنطق العقلي قائم على أسس وقواعد منطقية فإنّه في المنطق التراجيدي لا يمكن أصلا الفصل بين ما هو خاطئ أو صحيح، بمعنى أنّ الكون لا يتسم بالوضوح مثلما تصوره سقراط بل الوجود في التصور التراجيدي يتسم بالغموض والانغلاق والتكتم واللّامنطقية وبالتالي فسيادة منطق العقل هو الذي أدّى إلى موت التراجيديا بسبب الاعتقاد بفهم العالم بالتفكير والجدل وهذا ما يولد الشعور بالتفاؤل والسعادة الناتجين عن الاطمئنان المعرفي ، فالعقل يوهم صاحبه بأنّه بالتفكير السليم يمكن القبض بصورة كلية وقوية على أسرار الوجود.

هذا التفاؤل الذي تولّده من المعرفة العقلية والمعرفية هو عكس ونقيض التشاؤم التراجيدي الناتج عن غموض الكون وانعدام منطق للحياة، فالحياة مسلاة عند من يفكر، لكنّها في الحقيقة مأساة عند من يحس ويشعر. وسقراط أبى إلّا أن يفكر ويخلص نيتشه إلى أنّ موت التراجيديا كان أمرا محتوما وضروريا على يد كل من سقراط ويوربيدس لأنّهما قاما بالقضاء على شروط استمرارها وبقائها وهي الأسطورة، كمل أنّهما قاما بإبعاد الممارسات الديونيزوسيّة من المسرحيّات.

لكن نيتشه لم يتوقّف عند هذا الحدّ في كشف حقيقة الفيلسوف والكاتب المسرحي (يوربيدس) المتحالفان إذ استمر في التنقيب والحفر في الأيّام الأخيرة لهما، فلاحظ أن كلا من سقراط ويوربيدس قد اكتشفا وتفطّنا إلى الخطأ الكبير الذي اقترفاه، لكن هذا التّفطن – حسب نيتشه- مثلما يحدث في معظم المسرحيّات جاء متأخّرا، و يظهر ذلك في أن يوربيدس في مسرحيّته الأخيرة المسمّاة "عابدات باخوس" أو كما تسمى "الباخية" قد صحّح الأخطاء التي ارتكبها في النّصوص المسرحيّة السّابقة، بمعنى أنّه أعاد توظيف كل الخصائص

---

[1] - أفلاطون، **فايدروس** (عن الجمال)، ترجمة أميرة حلمي مطر، (دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة 2000) ص 36

[2]- أفلاطون ،**أوطيفرون**،ترجمة زكي نجيب محمود،(مكتبة الأسرة،2001) ص31-32

الديونيزوسيّة للمأساة ونفس الشيء حدث لسقراط، حيث أعاد الاعتبار للموسيقى الديونيزوسيّة، ويستشهد بشعراء المأساة عندما كان ينتظر موته في السّجن. قائلا: "فها هو يناديني صوت القدر على حد قول شاعر المأساة ولا بد أن أجرع السم عما قريب[1]..." و كأن سقراط هنا يعترف بسيادة الضرورة وأن الإنسان ليس حر الإرادة إنما هو لعبة في يد هذا الوجود لا يحمل منطقا عادلا أو موجه لغاية مستقيمة.

إنّ يوربيدس هو من تسبّب في مقتل التراجيديا بإيعاز من سقراط فأقام شكلا مغايرا وجديدا على أساس فنّي، أخلاقي لا ديونيزوسي، البطل الإنسان الذي انتقاه من الجمهور وأنطقه بما يريد و يرغب[2].

لقد أصبح يوربيدس وسقراط شاهدين على زوال التراجيديا الإغريقيّة، تجاهلها كلاهما، وأصبح يسعيان إلى عقلنة الوجود وإدانة السّكارى واحتقار اللّاوعي، من هنا أصبح الإله الجديد عند يوربيدس متمثّلا في سقراط ونشأ بذلك نقيضان أساسيان هما: "الديونيزوسي والسّقراطي بما أنّ سقراط يمثّل عصر الإنسان النّظري، فهذا ما خلق ما يسمّى بالبطل الجدلي والبطل اليوربيدي الذي يجب أن يدافع عن أفعاله بالحجج وأضدادها، ما عجّل بانهيار المأساة، ولم يعد بمقدورها تحقيق وظيفتها الحيويّة[3]

إن الإستفزاز القطعي عند نيتشه يبدأ فعليا مع تفسيره لسقراط فهذا الأخير يجسد نمط الإنسان الحديث، الفيلسوف النظري الديالكتيكي، المضاد للزهد، المروج للأخلاق والفاضل، فسقراط متفائل على وجه الخصوص وذلك لاعتقاده في قدرة العلم على التطور. إن ظهوره فوق المسرح الهيليني يتناسب مع انحطاط التراجيديا المنزوع منها شيئا فشيئا روح الموسيقى "تطرد الدياليكتكية الموسيقى من التراجيديا بسياط القياسات المنطقية"[4] والتراجيديا المتشائمة ولدت من الجوق القديم الديونيزوسي، وهذا ما كان حاضرا عند أخيل وفي صورة أقل عند سوفكليس ويختفي عند يوربيدس لصالح الخطاب، القصّة واللّغة، إنه نهاية الخطاب والسكر الديونيزوسي. إن سقراط البطل الديالكتيكي يقترب من البطل يوربيدس الذي له أن يبرز أفعاله بعديد الحجج و الردود.

---

[1]- أفلاطون، **فيدون** (خلود الروح) ترجمة زكي نجيب محمود (مكتبة الأسرة،2001) ص274 .

[2]- إدريس جبري، **مفهوم التراجيديا عند نيتشه**، فكر ونقد، العدد.15 (السنة الثّانية، الدار البيضاء، دار النشر المغربية، يناير 1999)ص 105

[3]- صفاء عبد السلام علي جعفر، **محاولة جديدة لقراءة فريدريك نيتشه**، المرجع السّابق، ص 168 .

[4]- مارك جيمينا، **ما الجمالية** ، تر : د. شربل داغر، ط، (مركز، الدراسات للوحدة العربيّة، بيروت 2009) ص 283 .

هكذا يدشّن سقراط كما أفلاطون المسار الطّويل للانحطاط وهو مسار الفصل بين الفن والحياة، بين الظّهور والواقع الخاضع لقراءة العلم.

يقول نيتشه: "كان يوربيدس كأفلاطون يسعى لإثبات أنّ العالم والشّاعر "اللاعقلاني" على طرفيي النقيض وكان مثله الجمالي هو أنّ كل شيئ يجب أن يكون عقلانيا قبل أن يكون جميلا، كما أسلفنا هو نظير مقولة سقراط: "إنّ الأشياء يجب أن تكون عاقلة حتى تكون جميلة"[1].

إنّ موت التراجيديا اليونانية خلق نوع من الفراغ والقلق الرّهيب، والمتسبّب في موتها هو يوربيدس، هذا الشّكل الفني المتأخّر المعروف باسم الكوميديا الأتيكية الجديدة (attique)، حيث تمّ من خلالها إضعاف التراجيديا و تناقضها.

تقوم معالم الكوميديا الأتيكيّة الجديدة بجلب الجمهور إلى خشبة المسرح للمشاهدة وهذا بفضل يوربيدس فهو أمر جديد لم يكن معروفا في التراجيديا الإغريقية التي كانت تفتقد لوجود المشاهد على خشبة المسرح، فيوربيدس جعل من نفسه ومن عامّة النّاس شخصيات بطوليّة تراجيديّة، يقول نيتشه: "بواسطة يوربيدس، إنسان الحياة العادية، خرج الإنسان من صفوف المشاهدين وصعد على خشبة المسرح ... وفي الحقيقة ما يسمعه وما يراه المشاهد على المشهد الذي يقوم به يوربيدس يشعره بالبهجة وبالبراعة والمهارة التي يستعملها يوربيدس في خطاباته"[2].

تعامل يوربيدس مع الجمهور، فكلّ مواضيعه كانت تمسّ عامة النّاس للتّعبير عن معاناتهم فهو مجّد نفسه لأنّه جعل من الشّعب عنصرا ملاحظا، بإمكانه الإدلاء برأيه، بمعنى أنّه يمكن أن يتدخّل ويعقلن وذلك بواسطة المعايير الجديدة التي وضعها للفن، وكذلك بواسطة القوانين الأكثر خبثا ومكرا والمتمثّلة في السفسطة. وبظهور الكوميديا الأتيكية الجديدة عند يوربيدس يتحوّل من شاعر مأساوي إلى مفكّر عقلاني، يؤكّد نيتشه ذلك بقوله: من خلال هذان المشاهدان، واحد منهما- هو يوربيدس- المفكّر المتأمل وليس يوربيدس الشّاعر"[3].

إنّ نيتشه في حديثه عن الجمالية السقراطيّة، يبيّن لنا أنّ يوربيدس من أحد العناصر المهمّة التي تأثّرت بهذه الجماليّة، فسقراط نادى بالعقل وبالتّالي فحتى المسائل الجمالية

---

[1]- فريدريك نيتشه، **ميلاد التراجيديا**، ص 162 .

[2]- Friedrich Nietzsche, **la naissance de la tragédie,** op cit p 73.

[3]- Ibid. P 76.

تخضع لهذا المعيار، يقول نيتشه أنّه لكي يكون الشيء جميلا وجب عليه أن يتماشى وفقا للمعايير العقليّة وبالتّالي كل شيء ينبغي أن يكون معقولا أوّلا حتى يكون جميلا ولا يقف نيتشه عند هذا الحد بل يضيف أنّ المسلمة السّقراطية تقوم على أنّ : " الفاضل هو من يمتلك المعرفة"[1].

من هنا يتّضح لنا أنّ الجمالية السّقراطية لا تعير أي اهتمام للمحسوس، وترفض الغريزة والجسد وبالتالي فيمكن اعتباره المؤسّس الأوّل للروّح العلميّة، إذ عمل على تجسيد مقولات العقل، المنطق والجدل، من هنا وقف موقفا مناقضا لطقوس ديونيزوس التي تقوم على الثّمالة والغريزة وحب الحياة اللّاهية.

إنّ العقل الذي أتى به سقراط أثّر هو الآخر على يوربيدس الذي تبنّى بدوره التراجيديا وأخضع كل عناصرها من الشّخصيات، اللّغة، البناء الدرامي وكذلك موسيقى كور للعقل، نفهم من هذا أنّ يوربيدس من ساهم في قتل التراجيديا اعتمادا على مبادئ سقراط الجمالية متّخذا من تعاليمه سلاحا لتدمير البعد الأسطوري في المأساة اليونانيّة.

يؤكّد نيتشه أنّ التحالف القائم بين يوربيدس وسقراط ساهم في القضاء على التراجيديا معبّرا عن ذلك بقوله: "يمكن اعتبار يوربيدس شاعر السّقراطية الجماليّة، ويمكن اعتبار سقراط الشّاهد الثّاني الذي لم يفهم التراجيديا القديمة، ولهذا السّبب لم يقدّراها وكان يوربيدس بمثابة المبشّر والرسول لفن جديد، إنّها السّقراطية التي وجّهت صراعا حادّا ضدّ ديونيزوس الذي يمثّل الفن القديم، فسقراط هو المناقض والخصم الحقيقي للعنصر الديونيزوسي[2].

من خلال الطّرح السّابق يتبيّن لنا التعارض القائم بين التّصور القديم للمأساة، والتّصور السّقراطي الجديد القائم على منطلقات عقليّة، إذ أصبحت الغريزة مع سقراط موضوع نقد وأصبح العقل قوّة مبدعة وخلّاقة[3]. وهذا عكس ما كان سائدا من قبل في التراجيديا القديمة: "إذ كانت الغريزة لدى كل المبدعين قوّة إيجابية مبدعة وخلاقة، وكان العقل لدى هؤلاء يلعب دور النّقد"[4].

الحقيقة التي يمكن أن نلتمسها عند نيتشه هي أنّ سقراط قام بقلب الوظائف التي يلعبها كلّ من العقل والغريزة، إذ أصبح معه العقل قوّة مبدعة والغريزة محل للنّقد والرّفض. من

---

(1)- Ibid. P 80.
(2)- Ibid. P.P 82-83.
(3)-Ibid. p 85.
(4)- Ibid.

هذا المنطلق يمكن القول أنّ سقراط– حسب نيتشه- يفتقر ولا يتّصف بالرّوح الصّوفية وذلك بقوله: "لقد نمت في سقراط طبيعة منطقيّة، تتطوّر بطريقة ملحّة وغير محدّدة ومتّزنة شبيهة بنمو الحكمة الغريزية(sagesse instinctive) لدى الصّوفي"[1] (le mystique)

فالجدل السّقراطي المتفائل ينطوي على تفاؤليّة تناقض مبادئ الفن المأساوي،فالمعادلة السّقراطيّة تقوم عل: "أنّ الفضيلة هي المعرفة، فنحن نخطئ فقط إلّا إذا كنّا جاهلين (ignorants)، ولذا فأنّ الإنسان الفاضل هو السّعيد ومن خلال هذه المبادئ الأساسية السّابقة الذّكر ماتنت التراجيديا. إذ يجب على البطل الفاضل قبل كل شيء أن يكون جدليّا وأن يكون هناك ربط مرئي وضروري بين الفضيلة والمعرفة.

2 – الحقيقة السّقراطيّة وإدانة الحياة

لما كانت الغرائز هي الممثّل الأعلى للعفاء عند الإغريق، بل والسّجية الجنسية لتفسير الحياة، والحصول على السّعادة، فقد عمل سقراط على بخصها وإظهارها كمصدر للفوضى واللّانضام في المجتمع الإغريقي القديم، مثلما سعى أيضا إلى استبدال التّشاؤم الديونيزوسي الذي شكّل مصدر قوّة الإغريق بالتّفاؤل السّقراطي النّظري. لقد قدّم سقراط العقل على الغريزة وجعله بمثابة خطر أسقط الإغريق في فوضى الحواس ولغط الحياة .

لتكريس ذلك استنجد بالديالكتيك السّقراطي الذي أرسى أساليب متعدّدة من التّفاؤل تعتمد على:

1. استبدال مهام العقل والغريزة، بينما كان العقل قوة نقديّة، والغريزة قوّة خلّاقة، أصبح الأمر معاكسا عند سقراط، فالعقل أصبح قوّة خلّاقة والغريزة قوّة نقديّة[2].
2. الفكر لا يستكشف إمكانات الحياة، بل يصبح إرادة للحقيقة التي على الحياة أن تخضع له[3].
3. ظهور ما يسمّى بالنّزع الإدانية للحياة وهو نتيجة إزاحة التّصور الصّوفي عنها.

---

(1)- Ibid.
(2)- Vladimir Biaggi, **Nietzsche**. op. cit. P 31.
(3)-Ibid. P 29.

لقد كان البديل الذي اقترحه سقراط وهو العقل بالنّسبة لنيتشه المأوى الأخير للإغريق: "لم يكن سقراط ولا مرضاه أحرارا في أن يكونوا عقليّين... لقد كان العقل آخر علاج لهم"[1].

لم يعلموا أنّهم باستبدال العقل مكان الغريزة والتّفاؤل النّظري مكان التّشاؤم الديونيزوسي، إنّما كانوا يعلّقون آخر أبواب العظمة الإغريقيّة، ليتصرّفوا في آخر المطاف كحاملي مبخرة، اعتقدوا في العقل شفاء وعلاجا، فتحول إلى مرض وإدانة سلبية للحياة وللأرض L'ici bas.

إنّ هذه المسألة في أفول الأصنام هي نتيجة المزاج السّقراطي Idiosyncrasie، الغريب الذي تاه بين الغايات الحيويّة والغايات الأخلاقيّة، فعبّر عن رأيه بخصوص المعرفة بتصوّره هذه الأخيرة كفضيلة يتم تحصيلها بالعقل الذي هو عام ومشترك بين النّاس[2].

نيتشه يعتبر سقراط أوّل من حطّ من قيمة الفنّ التراجيدي، إذ لا يرى فيه تمثيلا للحقيقة بل إنّه يتوجّه إلى النّاس ضعفاء الفكر وليس للفلاسفة، وهو ما يمثّل تبريرا واضحا لتجاهله، كما يجعل من يوربيدس المسؤول عن انطفاء الإحساس التراجيدي الحقيقي، لأنه بدأ بالتشكيك في الموروث الميثولوجي القديم. ثم أنه كان صديقا حميما لسقراط و هذا كفيل لتشويه التراجيديا. كما أن الحجة التي يبرر بها نيتشه وجود قطيعة بين الفلاسفة الأوائل الذين يسميهم فلاسفة المأساة، والفلاسفة المتأخرين بداية من سقراط، هي أن المفكرين الهلينيين الأوائل لم يفصلوا الحقيقة عن الحياة، والفلسفة عن الواقع، والحكمة عن الوجود، والقلب الذي شكل ظاهرة الانحطاط يتمثل في وضع المعرفة فوق الحياة، حيث توقف اعتبارها أداة في يد الغريزة وهذا التحول هو الظاهرة الكبرى التي نلمسها عندما ننتقل من الفلسفة التراجيدية السابقة لسقراط، إلى مرحلة سقراط وأتباعه.وهذا الانتصار للمعقولية على الغرائز والذي تم في زمن قصير جدا هو الذي أدى إلى سقوط كل الحضارة اليونانية، فبعدما كان الشعري هو الذي يطفو على سطح الوعي الإغريقي،تم إغراقه وخنقه وإسكاته لصالح المنطقي، وهذا ما شكل في نظر نيتشه، الخطأ المميت لليونان[3] والفلسفة السقراطية هي نقطة انطلاق شرارة الانحطاط من خلال جعل المفاهيم أكثر صدقا من الواقع، والفلسفة

---

(1)- Friedrich Nietzche, **le crépuscule des idoles**, trad :Henri Albert, dixième édition : Mercure de France, Paris, P122 .

(2)- Friedrich. Nietzche, **le crépuscule des idoles**, op. cit. P.P122.123.

(3)- بيير بودو، **نيتشه مفتتا** ، ترجمة أسامة الحاج ط1 (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع 1996) ص10

الأفلاطونية بنظرية المثل، والتي فصلت بصورة نهائية بين عالمين، كل واحد مستقل عن الآخر. والأخطر من ذلك جعل عالم المثل هو الحقيقة، في حين أن عالمنا هو ظل للأول.

إنّ الدياليكتيكي المتفائل الذي نادى به سقراط المسلّح بسوط قياساته، يطرح الموسيقى من التراجيديا أي يدمّر جوهر التراجيديا الذي لا يفهمها إلّا إذا كان تجليّا وتصويرا رمزيين لحالات ديونيزوسيّة، تجسيدا مرئيّا للموسيقى، عالم العلم الذي يخرج من النّشوة الديونيزوسيّة. فالفلسفة التي بدأت مع سقراط كانت إعلانا صريحا عن موت الإنسان، ولهذا فنيتشه عمل على استعادة الحياة التي فقدت منذ زمن طويل، وبانفصال الفكر عن الحياة تحوّلت هذه الأخيرة إلى موضع اتّهام ومجال للمحاكمة والإدانة، وهذا ما جعل نيتشه يشنّ حربا عنيفة ضدّ سقراط، فهو لم يكتف بما قاله في "مولد التراجيديا " بل نجده في أفول الأصنام قد زاد في تجدير أفكاره تلك وأمعن في احتقاره وشتمه بأسوء العبارات : سقراط ينتمي من حيث النّشأة إلى العامّة، سقراط كان من الدّهماء، فنيتشه أشد ما يمقته ووصفه بالفضاعة هو المعادلة السّقراطية القائلة: عقل = فضيلة = سعادة أغرب المعادلات الممكنة التي تقابلها على الخصوص كل غرائز الإغريق القدامى[1].

وهنا سيثمر نيتشه إحدى القصص التي تحكى عن سقراط والتي تدلّ على فوضى غرائزه واعترافه بذلك حيث يقول: "قال غريب خبير بالوجوه لسقراط، عندما التقاه بأثينا بأنّه قبيح، وبأنه ينطوي على أقبح العيوب وأسوء الشّهوات، وقد اكتفى سقراط بالإجابة لشد ما تعرفني جيدا !" [2]

وهناك قضية أخرى شك فيها نيتشه وهي الصورة التي تم نقلها إلينا من طرف القدماء، بمجيء أفلاطون وأرسطو، فهل تم حقا إعدام سقراط؟ أم هو الذي فضل الموت بكامل إرادته يجيب نيتشه قائلا: "لقد أراد سقراط أن يقضي نحبه: ليست أثينا، إنه هو نفسه الذي مد لنفسه كأس سم الشكران، لقد أرغم أثينا على أن تمده إياه ... سقراط ليس طبيبا، همس لنفسه وحده الموت هو الطبيب، أما سقراط فلم يكن إلا مريضا لزمن طويل"[3].

ومنه فموت سقراط ناجم عن إرادته هو، وليس إرادة خصومه أو قضاة أثينا، فعند سقراط انتصرت إرادة العدم والموت على إرادة الحياة والقوة، فتخلى سقراط عن الحياة هو

---

[1]- فردريك نيتشه، **أفول الأصنام**، المصدر السّابق، ص 20.
[2]- فريدريك نيتشه، **أفول الأصنام**، المصدر السابق "قضية سقراط" فقرة 3- 9 ص ص20- 21.
[3] - فردريك نيتشه ،***أفول الأصنام***، ص 24 .

سبب تخليه عن الغرائز القوية واستبدلها بطغيان العقل، وهذا ما يجعل سقراط ليس منحطا فقط، بل هو مؤسس ظاهرة الانحطاط فهذه الظاهرة التي جسدها أخذت تنمو من العالم اليوناني وصولا إلى الأزمنة اللاحقة له، وهذا ما يجعل الفكر والنظر والتجريد يتطورون في مقابل اختفاء الأصل وهو الغرائز، وبالتالي فهذه الأفكار مرفوضة عند نيتشه، فوصفه بأنه اسم الجن السقراطي كل شيء فيه زائد عن حده، كاريكاتوري، إنه مستتر، مبروم، غامض.[1]

ويضيف هل كانت سخرية سقراط تعبيرا عن تمرد؟ عن ضغينة عامية؟ ألم يكن الجدل عند سقراط سوى شكل من أشكال الانتقام ! [2]

فسقراط أجرم في شأن الاحتفال بالحياة، وأجرم في شأن الروح الديونيزوسية ، وهذا الموقف السقراطي المدان نيتشويا يرجع إلى علة في سقراط وأنّه دميم وهجين وليس يونانيا خالصا.

نحسّ في نبرات نيتشه قسوة فائقة حينما يتحدّث عن سقراط وأفلاطون، لكنّه في المقابل يعيد الاعتبار للسّفسطائيين، إذ يتحدّث عنهم بلهجة أكثر تسامحا لأن ثقافة السّفسطائيين تعكس غرائز اليونانيين، لذا فالفكر السّفسطائي بالنّسبة لنيتشه هو الأكثر عمقا وقوّة من الفلسفة السّقراطيّة، لأنّ كلا من بروتاجوراس وجورجياس رفضا التّمييز التّقليدي الذي كان سائدا وثبته سقراط بين الحقيقة والخطأ[3].

ولمّا كان العقل هو مصدر كل خير، كل وعي، فإن هذا التّحديد السّقراطي من وجهة نظر نيتشه جعل اللّعنة تحل على الفلسفة، لعنة الجدل والدياليكتيك الذي يقتضي تجاهل الظّاهر، المتغيّر والمتناقض،واعتبار الحواس- كوسيلة لنقل هذا الظّاهر- قاصرة بل أكثر من ذلك تمّ اعتبارها شريرة ولا أخلاقيّة في حين تمّ اعتبار العقل محلّ ثقة لأنه بإمكانه كشف العلم الحقيقي. وهنا يلاحظ نيتشه نتائج إضعاف الحواس والغرائز والوجود كصيرورة وهي التّماهي والتّطابق بين نظريّة المعرفة والأخلاق أما ما يسمّى "ظاهرة التّخليق"[4]، أي جعل معرفة الحقيقة بالعقل طبعا فضيلة وخير، أما كل ما يأتي عن طريق الغريزة والحواس فهو خطأ ويجب اعتباره شرّا وهذا ما رفضه نيتشه في المعادلة السّقراطيّة.

---

[1]- المصدر نفسه، ص 20 .
[2]- المصدر نفسه، ص 21 .
[3]- عبد الكريم عتيّات، **نيتشه والإغريق**، ص 116.
[4]- محمد الشيخ، **نقد الحداثة في فكر نيتشه**، المرجع السّابق، ص 240 .

هذا العقل يمكن قراءة أثره على الفنون الإغريقيّة، كونه منع المزاوجة التقليديّة بين روح ديونيزوس المرحة المتعربدة، وروح أبولون العاقلة الواضحة، يليه انتصار لهذا الأخير الذي يعني في لغة المسرح القديم الاكتفاء بالحوار دون الموسيقى والمرح. يقول نيتشه: " أكره ديونيزوس على الهروب إلى أعماق البحار، مثلما هرب ليوكورغس ملك الأدميين، وتسبّب في طوفانات الأفكار الصّوفية الزّاهدة لدى طائفة باطنيّة اكتسحت العالم بأكمله وبشكل تدريجي"[1].

كما يمكن قراءته لاعتباره قمع للوهم الفني باسم المفهوم وباسمه أيضا هو قمع للفكر الميتولوجي الخصب الذي يولد من رحم الموسيقى، فتأكّد أنّ الإستيتيقا الجديدة الحقيقية مثلما يمليها سقراط على البطل الفاضل تقوم على مبدأين متلازمين هما:

1. أنّ الحقيقة هي مسعى فطري تتعارض مع الصّخب الديونيزوسي وهو إنكار لطبيعة الشّعوب المتوسّطيّة .
2. الشيء الجميل هو دائما ذلك الذي يدرك بالعقل، أمّ ما عجز عنه العقل فهو قبيح انطلاقا من النّظرة السّقراطية التي سبّبت التّواطؤ من يوربيدس الذي ساهم في انتحار أسمى الفنون عند الإغريق القدامى، ويمكن لنا أن نفهم وبكل وضوح دلالة وحقيقة الفهم الأفلاطوني للفن، ونفهم أيضا لماذا احتقر في جمهوريته الشّعراء وشرع في طردهم[2].

أوّلا من هو أفلاطون؟ أفلاطون بالنّسبة لفيلسوف الجينيالوجيا هو أحد أكبر وجوه الغطرسة النّظريّة في تاريخ الفكر الغربي، وهو الذي جعل الفلسفة بتأثير سقراطي تخوض في السؤال المزعوم بعدما كانت تخوض في السّؤال الحقيقي زمن هيروقليطس والسّفسطائيين[3]

نجد مجمل آراء أفلاطون تتلخّص في طرحه المثالي الذي يرى أنّ البحث عن الحقيقي والأصيل، لا يتمّ إلّا بعيدا عن الصّراعات وعن السّيرورة والنّقائض، فالتّجربة الحسّية حسب أفلاطون لا تقدّم أكثر من الرّجحان والاحتمال وهذا ما تعلّمه من أستاذه سقراط وطوّره بصورة أكثر عمقا، فالحقائق الضّرورية والكلّية فلا يمكن إلّا أن تكون محصّلة بحث عقلي خالص.

---

(1) - Friedrich. Nietzche, **la naissance de la tragédie ou hellénisme et pessimisme**, op. cit. p 109.
(2) - Friedrich. Nietzche. **La naissance de la tragédie ou hellénisme et pessimisme**, p 104.
(3) -Michel Haar, **Nietzche et la métaphysique**, op. cit. p 79.

وإذا كانت المعرفة الحقيقية مرتبطة حصرا بالعقل فإنّ مصدرا آخر لن يكون صالحا لذلك، خاصّة المصدر الفنّي، لذا يجب منع الشّعر القائم على المحاكاة imitation، خاصّة شعر المأساة، فالشّعر بعيد كل البعد عن الحقيقة، والشّعراء يقلّدون دون معرفة حقيقة الأشياء التي يقلّدونها مثلما يفعل هوميروس وهوزيود.

ونفهم من هذا أنّ الفن هو تقليد للعالم المحسوس و الظّاهر وهذا ما يدين الفن كميدان ثقافي، ويجعله لا ينتمي إلى مجال المحسوس الجزئي المتغيّر فقط، وإنّما أدنى بذلك بكثير. فهو محاكاة للمحاكاة، وهذا ما يجعله بعبد عن عالم المثل بمسافتين وليس بمسافة واحدة فقط، كما هو الحال مع العالم المحسوس.

وهكذا فقد وقف أفلاطون في وجه أحسن وأبهى صورة للحضارة اليونانية وهي: هوميروس، التراجيديا، الأسطورة والجسد، فكيف يتصرّف نيتشه أمام هذا النّسيج الأفلاطوني المتماسك، الضّخم والخطير في الوقت نفسه ؟

يقول عنه نيتشه: "أنّه كان لحظة معمّقة للأفول الذي أصاب الإغريق، وبمثابة حصاة مسّت دواليب العلوم الفلسفية والمنظوريّة الجماليّة المسرعة عندهم، ففجّرتها وأدخلت الإنسان في دوّامة العدميّة، وتمّت بواسطتها الرّبط بين الهيلينيّة والعقيدة اليهوديةالمسيحيّة"[1].

فنظرته للفنّ تلاقي في سلبيتها نظرة سقراط فيمكن إجمالها فيما يلي:

1. من ترتيب المثل الأفلاطونية يمكن أن نستشفّ المكانة التي منحها أفلاطون له، وهي مكانة جدّ ثانويّة، فضّل النّظر والجانب المعرفي والأخلاقي لها، بالرّغم من أنّ الإنسان في جوهره جمالي أكثر منه نظري أخلاقي، كما أنّه وضع الخير في القمّة ومثال المثل وأتبعه بالحقّ، وجعل الجمال في المرتبة الأخيرة.
2. يقرأه نيتشه بمثابة نكسة للتّصوّر الإغريقي القديم الذي يؤكّد أنّ الأمل الإنساني هو الإنسان المقوم الجمالي[2].

ما دام الفن هو نوع من الزّائف وعبادة الوهم واستمتاع به، فأفلاطون مثلما تشير مؤلّفاته ينزّل الوهم ضمن المرجعيّة الأنطولوجيّة، فيعتبره محاكاة للمحاكاة، بمعنى أنّ الفن معرفة عابرة وخادعة، نسخة تصوّر السّطور والألوان، ونور الأشياء التي تحاكيها.

---

[1]-friedrich Nietzche, **Par de là le bien et le mal**, trad : Geneviève, Bianquis, Aubier Montaigne (Paris 16/18) p 25.

[2]- محمّد الشّيخ، **نقد الحداثة في فكر نيتشه**، المرجع السّابق، ص 166 .

والشّاعر هو صانع أوهام مغرية، والرّسام هو محاك من الدّرجة الثّالثة، وكل هذا أشبه بلعب أطفال وهو أمر خطير يشوّش راحة المفكّر المثالي[1].

والفن يحمل دلالة سلبيّة، وهو وهم في المراتب السّفلى، سعى أفلاطون إلى نفيه من أجل القيام بقطيعة بين المعرفة الحقيقية والمعرفة المزعومة (الرّأي) (doxa) .

إذا كان أفلاطون قد نبذ الشّعراء والفنّ، باعتباره يقلّد الواقع المحسوس، الذي لا يمثّل الحقيقة فإنّ نيتشه بقلبه للأفلاطونيّة أعاد الاعتبار للفنّ، وذلك بقوله: "إنّ فلسفتي هي أفلاطونيّة مقلوبة، كلّما ازدادت ابتعادا عن الكائن الحقيقي، ازدادت صفاء و جمالا، وصارت أحسن، إنّها الحياة في المظهر كهدف"[2].

فالظّاهر يعني جمال الجسد و بالتّالي فالفن أعلى قيمة من الحقيقة لأنّه يبدع من المحسوس والواقع المتحرّك. والمحسوس من وجهة النّظر المضادّة للأفلاطونيّة هو العالم الوحيد الحقيقي وهذا ما يجعل الفنّ وسيلة وسلاحا مضادّا للعدميّة.

الفن - حسب نيتشه - يفوق العلم في مسألة معارضة النّظرة الغائيّة للعالم، وهذا ما أدركه أفلاطون جيّدا، إذ فهم أنّ العلم والجدل يخدمان فكرة وجود غائيّة كونيّة، عكس الفن الذي يكشف عن الطّابع المأساوي التراجيدي للعالم، لذا وقف أفلاطون موقف المعادي للفن وطرد الشّعراء من مدينته وبهذا القلب الكلي لفلسفة أفلاطون والنّقد الجذري لنسقه يتخلّص نيتشه كليا من الفلسفة المثاليّة التي تعارض الفنّ بالعقل. كما استبدل الدياليكتيك بالفنّ وبالتّالي إعادة الإعتبار للجسد، وتركيز نيتشه على هذا العنصر يعود إلى كونه الظّاهرة الأكثر ثراء، وأكثر قابليّة للفهم من ظواهر الرّوح، وهذا ما يبرّر وضع الجسد في الصّف الأول مقارنة بباقي وظائف الإنسان المتعلّقة به. ويضيف نيتشه في الجزء الثّاني من كتاب "تّأمّلات في غير أوانها" الذي هو تحت عنوان: حدوس الدّراسات التّاريخيّة ومساوئها ساخرا ومتهكّما – على الطّريقة السّقراطية المعروفة في حواراته – من نظريّة المثل الأفلاطونيّة: إنّها تجمع بين عضد بارمنيدس، وجزء من كتف هيروقليدس، وقدم أنبذوقليدس[3]. والشيء الواضح من هذه العبارة اللاذعة هو إسقاط كل أصالة عن فلسفة أفلاطون وبهذا القلب الجذري لنسقه، يتخلص نيتشه كلية من الفلسفة المثالية التي تعارض الفن بالعقل، وتستبعد

---

(1) - Jiménez, **Qu'est ce que l'esthétique**, Gallimard, Paris 1997.P 109.

(2)- Michel Haar, **Nietzche et la métaphysique,** op.cit p 79.

(3)- نقلا عن محمّد الشيخ، **نقد الحداثة عند نيتشه**، المرجع السّابق، ص 248.

هيروقليطس لصالح بارمنبدس، وتسحق السفسطائية بمنطق سقراطي خبيث متحذلق، إن كفاح نيتشه ضد المثالية، مثله مثل كفاح الجسم ضد أمراض دخيلة وخطيرة، يقول نيتشه: "المثالية من الأشياء الغريبة على طبيعتي"[1]، كما أن نظريّته في المثل تجمع عناصر سقراطيّة وفيتاغورية وهيروقليطيّة، لذلك فهو لا يمثّل نموذجا صافيا[2].

يؤكد نيتشه مرة أخرى على كون أفلاطون الفيلسوف الهليني النموذجي والمثالي لكنه، فسد بين يدي سقراط. لكن هذا لا يعني أن سقراط هو السبب الوحيد لفساد هذا الهليني النموذجي، بل هناك سبب آخر ساهم في ذلك وهو المرحلة التي قام بها إلى مصر أين تم تلويثه بالتعصب اليهودي، وتمت دعوته بالتزمت الأخلاقي، المتمثلة في فكرة الخير الأسمى أو المثالي كتعويض لمكانة الآلهة الإغريقية.

وبما أن أفلاطون تحول عن أصله، سواء مدفوعا إلى ذلك أو مريدا ،فإن الآلة النقدية النيتشوية لا تصبر على ذلك سكوتا. وهنا تبدأ ملحمة قلب الأفلاطونية في فلسفة نيتشه.

انطلاقا مما سبق يمكن القول أن حديث نيتشه عن التراجيديا اليونانية، لم يكن بلغة أرسطية واصفة ولا بلغة تاريخية بارطية، بل كان يتحدث عنها، بلغة فنان عاشق حتى الموت. لقد داعبها كما يداعب امرأة حسناء وبدلال طفولي، فهي بمثابة بؤرة الحياة الأبدية وانفتاح لا نهائي نحو الأفاق المجهولة، ومقاومة الموت، وممارسة للذة في الألم وبالتالي فهي معانقة للمتعالي .فعندما نقرأ نيتشه في كتابه "ميلاد التراجيديا "نكون أمام ازدواجية في اللغة مقرونة بازدواجية في الرؤية نفسها. بمعنى أن نيتشه عندما يتحدث عن التراجيديا في العصر الهليني، نلمس في لغته همسا شاعريا ونبرة شفافة، فتسري رعشات الانتعاش واللذة في جسد اللغة، لكن نجد العكس عندما يتحدث عن سقراط، أفلاطون ويوربيدس إذ يصفهم بأقبح الصفات.

من خلال هذا الفصل حاولنا أن نتعرّض وباختصار إلى رأي نيتشه في المسألة الجماليّة مثلما عرفها الإغريق، وقد أوضحنا ذلك بالاعتماد على نظريّة الثّقافة في تحليل واستكشاف شروط القوّة والضّعف في المجتمعات .

---

[1]- فريدريك نيتشه، **هذا الإنسان**، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد1 (دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت 2005)، ص 107.
[2]- فريدريك نيتشه، **الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي**، المصدر السّابق، ص 43.

لقد اعتبر الإغريق شعب عرف العظمة من خلال الفنّ والموسيقى والميتولوجيا، صعدوا بذلك وأحبّوا الحياة، وسعوا إلى المخاطر يتحدّونها، ورسم ذلك في صورة فنّية وفي أعمال مسحيّة يرفعون آلامهم عبر جوقات الموسيقى الديونيزوسيّة.

لقد كان حكم الفلاسفة ما قبل سقراط على الحياة والوجود حكما ثريّا بالمعاني، فقد كانت حياتهم وامتلاء مفرط، لكن وللأسف وقعوا ضحيّة الثّقافة السّقراطيّة وبالتّالي انتصار الفطري والأخلاقي على حساب ما هو تراجيدي وفنّي، لقد انتصر سقراط "المتفائل" على ديونيزوس "المتشائم"، لقد ارتقى سقراط في العقل أفضل وسيلة لمواجهة تراجيديا العالم والحياة، وبالتّالي وقعوا في مرض الوضوح، والبحث عن اليقين النّظري وأفل فنّهم وسادت العدميّة القرون اللّاحقة.

هذه العدميّة هي التي يجدها نيتشه وبشكل آخر تسكن ضمير الإنسان الغربي في صفة الفنّ، تأسّس على مبادئ نافية للحياة، وهي الحكمة الرّومانسية التي سادت القرن التّاسع عشر، فهو يقول في النهاية أن عصرنا الحاضر يفصح عن تعطش رهيب للعلم والمعرفة وكلاهما عدو لدود للتراجيديا، وبهذه النتيجة يعود نيتشه إلى نقطة البدء من بحثه ليؤكد مرة أخرى افتقار الحضارة الأوربية المعاصرة له إلى الروح الموسيقية أو الإحساس الباطني أو القوى الإرادية التي هي بمثابة المصدر الأول للإبداع والخلق الفني، كما أعلن احتجاجا صارخا على المعرفة العقلية وعلى التصورات العلمية وليضع في فلسفته الجمالية بذور هذه الاتجاهات المعاصرة للوجوديين والسرياليين والتعبيريين الذين عادوا إلى أغوار الباطن يستمدوا رؤى جديدة لفنونهم، واكتشافات حطمت القواعد والقوانين العقلية وأساليب المعرفة المنطقية المتوارثة عن الفلسفة التقليدية، وكذلك انتقاده للرومانسية التي بلغت أوجها في ألمانيا على يد شوبنهاور وفاجنر. فالقرن التاسع عشر كان عصر الرومانسية في الفن والحياة بامتياز، وكانت أروبا وبالخصوص إنجلترا ألمانيا وفرنسا المهد الأول لهذه الحركة.

الفصل الثاني:
العدمية الفنية في القرن التاسع عشر وموقف نيتشه منها

المبحث الأول: الحركة الرومانسية

مفهومها:

أ) ـ من الناحية الأدبية

ب) ـ من الناحية الفلسفية

ج) ـ مكانة الموسيقى داخل الرومانسية الألمانية

المبحث الثاني: دورالفن ومركزه في فلسفة شوبنهاور

أ) ـ ماهية الفن عند شوبنهاور

ب) ـ فن الموسيقى عند شوبنهاور

المبحث الثالث: الفن عند فاجنر ونقده

الفصل الثاني:

العدمية الفنية في القرن التاسع عشر وموقف نيتشه منها

المبحث الأول: الحركة الرومانسية.

1) مفهومها:

أ) من الناحية الأدبية: مثلت المرحلة الممتدة من النهضة الرومانسية مجهودا في تأسيس الفّن على العبقرية، ويعني ذلك أن الخبرة الذاتية والحدس العميق يكون لهما فضل الجسم في بناء تصورعن الوجود والأثر؟ يقول موريس بلانشو Maurice Blanchot:**" كان هناك مجهود معتبر من النهضة إلى الرومانسية، في أحيان كثيرة مجهود سامي في رد الفّن إلى العبقرية، والشعر إلى الذاتية، ومن ثم النظر إلى أن ما يعبر عنه الشاعر هو "ذاته"، جوانيته والعمق الخفي لشخصيته، أناه البعيدة والآمال، الغير قابله للتشكيل (....) يضحى مطلب الأثر هو التعبيرعن هذه الجوانية: للشاعر قصيدته المعطاة للإصغاء، وللكاتب خطابه؟ تلك هي في أدنى درجاتها علاقات الفنان بمطلب الأثر الذي يفصح في أعلى درجاته عن إبداعية لا يمكن أن نحدد لها معقولية..." [1].**

فالرومانسية في معناها الأدبي العام تمثل إحدى هذه اللحظات في تغيير صورة المفكر المجرد إلى صورة المفكر الفاعل كفضاء يفرد عن أزمة المعقولية الكلاسيكية المؤسسة منذ عصر النهضة على النموذج المثالي، ثمة عالم المتحرك، في علاقته بماضيه ومستقبله، يقيم جسوره على ما يمكن نعته بـ "المكابدة"، مكابدة اللحظة الراهنة، ومكابدة في علاقته بالموروث، علاقة جديدة بين الذاكرة والمخيلة تصبح فيه الأولوية للتعبير والإفصاح عن المعرفة المجردة والمبنية على البداهات وذلك أن الحياة هي أعظم من أن يجسدها في مقولات.

لقد تميز العصر الرومانسي بأنه عصر بحث عن الذات وإظهار لها، واكتشاف جماليات الطبيعة فيه من جديد.

---

[1] -Maurice blanchot, **le livre a venir**,(édition Gallimard, 1990). PP 45 - 46.

كما شهدت الحركة الرومانسية انصهار الفنون، واعتمد الموسيقيون على أداب العصور الوسطى، وأعطى الكتاب إشارات إلى الموسيقى، وتحالفت العمارة مع الفنون الأخرى، وكان هناك حنين كبير إلى موسيقى العصور الوسطى.

وكتب **"ليست"** و**"فاجنر"** r Wagner مؤلفات موسيقية، وأعاد "سكوت" من جديد عمل **"سيدة البحيرة"** إلى الأذهان من جديد الأبطال الأسطوريين من العصور المظلمة.

وقد وجد الرومانسيون أنّ البيانو والصوت البشري مناسبان من الناحية المثالية لأسر العواطف والانفعالات الإنسانية المراوغة بقوّة تلقائية، فمثلا موسيقى البيانو لـ "شوبان" f Chopin هي جوهر الموسيقى الرومانسية، كما أنها تتميز بأسلوب شخصي، وهي أصلية وحسية، وتعبر عن الحب الرومانسي للحقيقة والجمال المثاليين. وشوبان حسب نيتشه: **"آخر الموسيقيين المحدثين الذي رأى الجمال وعشقه، مثل ليوباردي، هو البولوني شوبان الفذ (لا أحد ممن سبقه أو تبعه يستحق هذا الوصف) لقد كانت له نفس الأناقة الأميرية الاصطلاحية التي كان رفائيل يبديها في استخدام الألوان التقليدية البسيطة،- ليس فيما يخص الألوان، بل فيما يخص التقاليد اللحنية والإيقاعية. لقد كان يتلقاها باعتبارها قد ولدت في جو من اللياقة ولكنها، تلعب وترقص في هذه الأغلال مثل أكثر العقول حرية ورشاقة – وذلك دون أن يزدريها"**[1]

يعود مفهوم الرومانسية Romantisme إلى القرن الثالث عشر حيث ظهرت في الأدب والشعر والفنون جميعها، وكلمة Romantic رومانتكية قد انحدرت من كلمة رومانس Romance وهي بمعنى حكاية أو بمعنى لغة، وتطلق بوجه عام على الدقائق الخرافية الوفيرة التي تميزت بها رومانسيات آداب العصور الوسطى من عام 1200 إلى 1500 [2].

وعندما قامت الحركة الرومانسية فإنها كانت تتعارض مع حركة التنوير، ووصلت إلى أعلى صورها على يد الفيلسوف كانط، وكان من أهم خصائصها أنّها:

---

[1]- فريدريك نيتشه، **إنسان مفرط في إنسانيته**، الجزء. المصدر السابق .شذرة الحرية في الأغلال حرية أميرية.ص165

[2]- هالة محجوب خضر محمد، **جماليات فن الموسيقى عبر العصور**، ط1 (دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية 2007)، ص 232.

1) إما أن تقف وقفة نهائية، وهذا مستحيل في التاريخ على حسب قانون التطور الحضاري.

2) إما أن تنزل من القمة التي بلغتها فاضطرت حركة التنوير إلى أن تبدأ النزول في اتجاه مضاد لاتجاه صعودها، وكان هذا الاتجاه هو الحركة الرومانسية.

لقد حفل القرن الثامن عشر وخاصة النصف الثاني منه بظهور جيل من الأدباء والفلاسفة من دعاة التجديد في إنجلترا، فرنسا، وألمانيا، وتعرضت المبادئ الكلاسيكية لهجومهم المتواصل، مما مهد الطريق لمذهب أدبي جديد هو الرومانسية، والتي تعني ببساطة عالم الأحلام والخيال، ولم تقتصر الدعوة الرومانسية على ميدان الأدب والفّن، بل تعدته إلى المفاهيم السياسية التي تنادي بحقوق الإنسان، ورفض الامتيازات التي يتمتع بها النبلاء بغير حق، فبلغت قمتها بقيام الثورة الفرنسية 1789، ونجد المحللون قد شيدوا بمدى تأثيرها على مفاهيم النّاس وحريات المواطنين واستقلال الشعوب، فمن المؤكد أن الثورة الفرنسية لم يعقبها في فرنسا أحداث سياسية بقدر ما أعقبتها أحداث اقتصادية، أدبية وفنية.[1]

ثارت الرومانسية على جميع القواعد الكلاسيكية في الأدب، وقدمت بديلا لكثير منها، ورفضت سلطان العقل، وتوّجت مكانة العاطفة والشعور، وأسلم الأديب الرومانسي قيادة إلى القلب، فهو منبع الإلهام ومكان الضمير، كما ثارت على من يتمسك بالواقع لأنّه يقتل روح الأديب، ونادت بضرورة اعتماده على الخيال، ورفضت اقتصاره على مشكلة الإنسان والمصير البشري العام، بمعنى أن يكون الأدب موضوعيا ودعت مقابل ذلك إلى حرية الأديب في التعبير عن ذاته ومشاعره حتّى ولو كانت مخالفة للأخلاق والتقاليد الاجتماعية، ولعل هذه الذاتية المغرقة هي التي صبغت شعر الرومانسية بالتشاؤم والحزن والشكوى، إضافة إلى السبب التاريخي اللاحق، وهو خيبة أمالهم في كثير من الثورات والحركات القومية التي ناصروها، ولم تحقق شيئا من المجتمع السعيد الذين كانوا يحلمون به.

بالإضافة إلى ما سبق ذكره نجدها قد ثارت على طرائق اليونان والرومان في الإبداع الأدبي، ودعت إلى أن يكون الأدب عصريا، يعبر عن زمانه سواء في المواضيع وفي الأساليب وجسد فيكتور هيجو الفرنسي هذه الفكرة عندما قال بأنّه يجب أن نخلص الشعر من

[1]- عبد الفتاح الديدى، **علم الجمال** ط1 (مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة 1981)، ص 85.

الموضوعات المأخوذة من عصور غريبة عنا وهذا يعني رفض النظر إلى الماضي والدعوة إلى النظر نحو الحاضر والمستقبل.

قامت الحركة الرومانسية بثورة على كل ما قدم في العصر الكلاسيكي، وبدأ الموسيقيون الرومانسيون، يخاطبون المشاعر الإنسانية ويتعمقون بداخلها، وبدؤوا يبرزون التعبير الخيالي وهو ما لم يكن موجودا عند الكلاسيكيين، وكذلك تمردوا على الاعتدال والرصانة التي كانت تتصف بها الكلاسيكية ويتميز الفّن الرومانسي بعدم ثباته ومظهره الخيالي اللاعقلاني والطابع الذاتي، واختفاء النظام فيه وغموضه، وكثرة اعتماده على الفروض[1].

وفي مطلع القرن التاسع عشر بدأ الأدباء يتحركون في مجال النقد والشعر والرواية، وبلغت الثورة الرومانسية حدها الأقصى بما كتبته **"مدام دي ستايل"**[*] وهي من قادة الرومانسية ومنظريها: إنّ آداب الشمال الأوروبي (الإنجليزي والألماني) أكثر ملاءمة من ذوق كلّ شعب حر من أدب الجنوب الأوروبي (اليوناني والروماني) لأنّها أقدر على تنشئة العواطف النبيلة في الفرد مثل الاعتزاز بالنفس والمخاطرة بالحياة في سبيل الحرية والعواطف المرهفة.[2]

وإذا كانت الرومانسية أدب العاطفة والأحلام، فإنّ الشعر هو أول الأنواع الأدبية التي ظهر فيها إبداع الرومانسيين وفي مقدمتهم **"توماس جراي"، كوليردج"** في إنجلترا، **ولامارتين** في فرنسا، فالثقافة الفرنسية الرومانسية استطاعت أن تشكل من جانبها وبوضوح من خلال تصورات **بود لير** Baudelaire ودي لاكروا **DE LA Croix** جمالية جديدة ترى في الأثر الفني تعبيرا عن انفعال فردي وانطباع أو"ترجمة صارمة" وتجعل منها ميتافيزيقا جديدة تقوم على إعادة تأهيل لعلاقة الفلسفة بالنزوع الجمالي. من خلال هذا العرض نجد أن الأسلوب الرومانسي هو كلّ ما عبر عن الجديد، بينما الأسلوب الكلاسيكي هو كل فنّ قديم أصيل عريق، ولقد كان الرومانسيون ينظرون إلى الموسيقى على أنّها مركز كلّ الفنون وجوهرها، كما احتلت الموسيقى لديهم عرش الفنون باعتبارها أدق ما يعبر عن

---

[1]- هالة محجوب خضر محمد، **جماليات فن الموسيقى عبر العصور**، المرجع السابق، ص 222.

[*]- مدام دي ستايل: كاتبة فرنسية

[2]- عبد الفتاح الديدى، **علم الجمال**، المرجع السابق ص86

كلّ القيم الرومانسية الفنية، فهذه الأخيرة تربط بين الإنسان والطبيعة اللامتناهية، وتراه مركز للمحسوسات والبؤرة التي تلتقي فيها كلّ العواطف والمشاعر.

ويعزى إلى الرومانسية الفضل في بعث وإحياء وتغذية نظرية الإلهام والعبقرية، إذ يُخطئ من يظن أن الحديث عن هذه النظرية قد توقف بعد العصور الوسطى، فالحركة الرومانسية عارضت الحركة الكلاسيكية التي سيطرت قرونا طويلة، ففي حين اهتمت هذه الأخيرة بالعقل ومنحوه السلطان المطلق. اهتم الرومانسيون بالعاطفة وجموحها وجيشانها، وسلموا القياد للقلب منبع الإلهام فمثلا "دي موسيه" يعلن أن أول وأهم مسألة عنده هي ألا يلقى بالا إلى العقل ويقول لأحد أصدقائه ناصحا "اقرع باب القلب، ففيه وحده العبقرية"[1]، وديلاكروا يشبه الرومانسية بأنها حمى الجذل التي تُطيح بكل شيء، وتتغلب على كل شيء، وأنها بمثابة حمم البركان التي لامفر من أن تشق طريقها بكل قوة واندفاع وتخرج إلى الغور.

والخلق الفني والإبداع الفني عند الرومانسيين يستتبع القريحة أو العبقرية والبحث عن العبقرية عندهم يقودنا إلى مصدر إلهي لها، ولهذا فإن الرومنتيكي يعتقد أنه حاصل على نوع من العبقرية، وأن مصدر هذه العبقرية لا يمكن أن يكون غير إلهي، وكان هذا هو سبب ما أنصف به من كبرياء وغرابة.

والرومنتيكي يركن دائما إلى الخيال ويبتعد عن الواقع، "فروسو" مثلا يعترف أنه لو تحولت خيالاته إلى حقائق لما اكتفى بها، بل لظل يتخيل ويحلم، فرغبته لا تقف عند هذا الحد، لأنه لا يزال يجد في نفسه فراغا لا يملؤه شيء، إنه نوع من انطلاق القلب نحو مصدر متعة لا علم له بها، ولكنه يحس بأنه بحاجة إليها[2].

ونيتشه بدوره يعتبر الإلهام ضرب من السكر والنشوة والتحدي، كما أن الخيال الفني ضرب من الحلم أوالهلوسة أوالهذيان، وكان بتهوفن يستمع في داخله إلى سنفونياته، ويُخيل إليه فيما قال أنه يسمع الله يهمس في أذنه. وما أروع خيال "جوته" حينما يتمنى في فاوست أن يكون له جناحان يتبع بهما الشمس في تحليقها، فالخيال يتبع اغتراب الرومنتيكي عن الزمان والمكان لكي يُحلق بروحه في عالم لا زماني .

---

(1)- نقلا عن عبد المعطي محمد، **فلسفة الفن**، رؤية جديدة، د ط (دار النهضة العربية للطباعة والنشر. بيروت 1985) ص30

(2)- علي عبد المعطي محمد، **فلسفة الفن** المرجع السابق، ص30 .

2) الرومانسية من الناحية الفلسفية: الحقيقة أن الرومانسية كانت أكثر من حركة فنية وأدبية، فهي حركة فلسفية أيضا، ووضع الرومانسيون أفكارا خاصة بالسياسة والتاريخ، كما شعروا شعورا قويا بأن الحرية هي عماد الفنّ أكثر من النظام، وخصوا الفنّ بقدر أقل من القواعد والقوانين الثابتة بالقياس بالخلق التلقائي.

والرومانسية من الناحية الفلسفية هي ضد العقلانية، ويطلق اصطلاح **"الفلسفة الرومانسية philosophie romantisme "**أو الرومانسية الفلسفية **Romantisme philosophie** على مذاهب الفلاسفة الألمانيين الذين عاشوا في القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر وأشهرهم فخته Fichte[*]، شلينغ schelling[**]، هيجل Hegel، شوبنهاور Schopenhauer، وتتميز مذاهب هؤلاء الفلاسفة بالخصائص التالية:

1) مناهضة اتجاهات القرن السابع عشر.
2) تحدي قواعد علم الجمال والمنطق واحتقارها.
3) تعظيم شأن الهوى،الحدس، الحرية والتلقائية.
4) التعلق بفكرة الحياة وفكرة اللانهاية[1]

كان للحركة الرومانسية في الأدب الحديث والفلسفة مصادر هامة في فلسفة روسو[***]، وإسبينوزا[****]، وكانط[*****]، وفخته، فقد ابتعد روسو عن الأعراف الكلاسيكية الجامدة في التفكير واللغة، وأكد أن الشعور والتجربة الشخصية مرشدان أكثر

---

[*]- **فخته:** Fichte (1762- 1814) فيلسوف مثالي ألماني، يمتاز عن كانط وسائر لفلاسفة المحدثين، بأنه جمع بين النزعة النظرية الفكرية، وبين النشاط العلمي في الحياة من مؤلفاته "نقد لكتاب أسندا موس" وهذا الكتاب في غاية الأهمية لأنه الأساس لمذهب العلم عند فخته سنة 1794م.

[**]- **شلينغ:** (1775- 1854) Friedrich wilhelmSchelling، فيلسوف مثالي ألماني، يعد أحد كبار المفكرين الذين صاغوا الدياليكتيكية لتطوير المجتمع، بعد أن أصبح أستاذا في جامعة بينا عام 1798، جعل فلسفة الطبيعة هي أحد اهتماماته لينتقل بعد ذلك إلى فلسفة، لأن الفلسفة الطبيعية لا تكفي لتكوين منظمة فلسفية حسب ما يقول.

[1]- جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، الجزء الأول (دار الكتاب اللبناني،1982) ص ص628- 629.

[***]- **روسو:** (1712- 1778) فيلسوف فرنسي، ولد في جنيف وتتلمذ في فرنسا، عاصر **روسو** المفكرين الموسوعيين وفلاسفة الأنوار أمثال، فرانسوا فولتير، وديدرو، اهتم بالمسائل الاجتماعية (أصل التفاوت بين الناس) والسياسة في (العقد الاجتماعي، أو أصول الحق السياسي) والتربوية (إميل أو في التربية) إلى جانب كتب أخرى مثل الاعترافات.

[****]- **إسبينوزا:** Spinoza a Baruch (1632- 1677) فيلسوف هولندي من أصل يهودي اتهم بالمروق عم عقيدة اليهودية لتحكيمه العقل فيها، وهو من أتباه ديكارت في فلسفة المعرفة، ومن القائلين بوحدة الوجود في الإلهيات أهم مؤلفاته الأخلاق مبرهنة بالطريقة الهندسية، رسالة في إملاء العقل، أراء ميتافيزيقية.

[*****]- **كانط: Kant** (1724- 1804) فيلسوف ألماني رائد الفلسفة النقدية، من مؤلفاته، "نقد العمل الخالص" 1781. نقد العملي 1788. و"نقد ملكة الحكم" 1790...الخ.

أهمية للحياة من العقل المجرد، ونبه الشعراء والفنانين إلى جمال المنظر الطبيعي، وعلّمهم كيف يجدون فيه شيئا يستجيب لإلهامات القلب البشري، وعلمت واحدية إسبينوزا التي أكتشفت من جديد بعد قرن من الإهمال - أن الطبيعة والبشرية يمتلكان أساسهما المشترك في الله، وأن الإنسان قد يبلغ سمو الروح والسلام الداخلي والرضا، إذا وحد نفسه بالكون الذي يكون جوهره الله، وأكد كانط في كتابه "نقد العقل الخالص" 1781 أن عالم التجربة الخارجي هو مقياس نتاج أذهاننا الخالصة أو على الأقل مقياس الوعي بوجه عام، حتّى إننا نكون أعظم من العالم الفيزيائي الذي يحيط بنا، ويجد في كتابه "نقد ملكة الحكم"، وفي إحساساتنا بالجميل والجليل في الطبيعة وفي الفنّ وفي أدلة الغائية في الكائنات الحية، افتراض أن العالم قد يكون تجليا خارجيا، لروح أنتجته بطريقة تشبه إلى حد ما الطريقة التي يخلق بها العبقري أعمال الفّن، وأثبت فخته أنّ "الأنا اللامتناهية" تصنع العالم الخارجي لكي تستخدمه في تحقيق ذواتنا[1].

ونشأت في ألمانيا، استجابة لإيحاءات هؤلاء الفلاسفة الذّين ذكرناهم الآن ، تلك الإيحاءات المثيرة إن لم تكن فاتنة، حركة أدبية، كان "جوته" و"شيلر" من أكثر الأعلام البارزين فيها، وكان الأكثر نشاطا في الحركة الرومانسية من حيث هي كذلك، مجموعة من كتاب شباب – شعراء وكتاب مقالات، وكتاب روايات، وكتاب قصص، ونقاد أدبيون، وكان من بينهم بصفة خاصة الأخوان "أوجيست" و"فريديريك" شليجل"، لدفيج تيك" و"فريدريك فون هارد نبرج نوفاليس[*]، وإمرأتان غير عاديتين هما "كارولين شليجل" و"ودوروثيافت" وقد بذلت الحركة جهدا لكي تبعث الروح في مسار الموسيقى الألمانية الحديثة من "بتهوفن" حتى "فاجنر"، وكان فريدريك شلا يخمر مؤسس اللاهوت البروتستانتي الألماني في القرن التاسع عشر، قائدا أيضا في الحركة، وكان من جملة الشعراء البريطانيين الذّين كانوا يدينون كثيرا بإلهامهم لتلك المجموعة "ورذرورث" و"سكوت" و"كوليرج" و"بيرون وشيلي[2] .

---

[1] - وليم كلي رايت، **تاريخ الفلسفة الحديثة**، تر محمود سيد أحمد، تقديم ومراجعة إمام عبد الفتاح إمام ط1(التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 2010) ص 302

[2]- وليم كلي رايت، **تاريخ الفلسفة الحديثة**، المرجع السابق، ص 303.

[*]- **نوفاليس**: Novalis (1772-1801) هو الشاعر فريدريك فون هاردنبرغ تلميذ شيلر، وصديق فخته وفريدريك شلبجل من أهم مؤلفاته Foi et amour – 1799 hymne Sacré – 1800 hymne a la nuit 1798.

ثمة مجهود كشفت عنه أمال الرومانسيين الأدباء والفنانين (ألفريد مرسيه، نوفاليس، هولدرلين[*])، الذّين عملوا على تأسيس رؤية جديدة للتراث من خلال بناء تصور جديد عن وظيفة الفكر وأسلوب تناول الوجود، فالواقع الحقيقي ترجمة للخبرة الحسية وانطباعا بل تيها معلقا في مجال الحسي، ومثل هذا المجهود الفكر الفلسفي الرومانسي في ألمانيا من خلال رومانسية "ييينا"[**] (IENA) أو رومانسية هيدلبرغ[***]، ذلك من خلال الرومانسية عامة تجد جذورها في فرنسا من خلال كتابات روسو Rêveries du promeneur "Rousseau"(Solitaire أو ألفريد موسيه (ADE Musset) ولمارتين Lamartine،كما تجد أرقى تعبيراتها في ألمانيا من خلال أدبيات جوته"Goethe"وقصائد نوفاليس "Novalis" وفي إنجلترا اللورد بايرون"L'Bayreen "، فإن التنظيرات الفلسفية بمعناها الميتافيزيقي تجسدت في أعمال (شيلنغ chelling، شيلر Sheller وشلايمخر shleimacher من خلال المفهوم الميتافيزيقي لتجربة الإرادة والخلاص الجمالي وامتداداته في علاقة الفّن بالفلسفة وهو ما يمكن وصفه بالتأسيس الجمالي لخبرة الحياة.

لقد اكتشفت الرومانسية الألمانية أن المقولات العقلية الثابتة على صيغة الأسلوب المنطقي لا يمكنها التعبير ولا الإمساك بتعدد وحركة "خبرة الحياة".

ذهب فخته إلى نفس هذا الانقلاب في تحديد هوية الذات من خلال خبرة الذات بوصفها إعادة إنتاج للشعور بالذات من خلال المبدأ الفكري لهذه الهوية الأنا هي الأنا، وفخته بدوره يعترف في نظريته تلك أن نسقه هو النسق الأول في الحرية كما يعتبر أن هذه الأمة (فرنسا) هي التي خلصت الإنسانية من القيود المادية، وبالتالي فمذهبه خلصه من الشيء في ذاته وهذا السبق يجعل الإنسان كائن مستقل.

لقد كان قادة الحركة الرومانسية في البداية أصدقاء حميمين لفخته، لكنهم أصبحوا الآن ساخطين على بعض العناصر من فلسفته، إذ يبدو أن فخته غالى كثيرا في التأكيد على

---

[*]- **هولدرلين:** Hölderlin (1770-1843) شاعر ألماني له أعمال رائعة جنّ عام 1802.
[**]- **رومانسية ييينا** بين (1801-1797).
[***]- **رومانسية هيدلبرغ** ما بين (1809-1804).

"الأنا" وقلل من واقعية العالم الخارجي الذي له، مع ذلك حق الواقعية، من جانبه، ومن الصعب أن نعتقد أن كلّ شيء في الطبيعة لا يوجد إلا لكي يؤدي النّاس واجبهم فالأخلاق بدون شك لها مكانتها، لكن الجمال أكثر أهمية والفنان له حقوقه، وقد اهتم الرومانسيون، على عكس فخته بكتاب كانط "نقد العقل الخالص" أقل من اهتمامهم بكتابه "نقد ملكة الحكم" ورحبوا بالافتراض القائل بأن العالم نتاج فنان لا يشبههم تماما، ويقدمون إبداعاتهم في صور جميلة تعبيرا عن بواعث الروح اللامتناهية، وقصائدهم ورواياتهم هي أدوات تعى عن طريقها تلك الروح نفسها، والغرض الحقيقي من الكون هو تطوير الناس ذوي العبقرية الذين يتجلى في أعمالهم الجمال المطلق في صور فنية، ويشعر كل أديب شاب طموح عن يقين تام بأنه عبقري، فهو يشعر بأن الروح اللامتناهية تتدفق بداخله.[1]

إن هذه المرحلة، من وجهة نظرة اجتماعية استمرار في جانب ما ورد فعل في جانب آخر للثورة الفرنسية، فقد بدت هذه الأخيرة في البداية أنها تأكيد رائع للحرية الفردية، وحقوق الإنسان، غير أنها ضلت عن الصواب، ولم يستعاد النظام إلا عن طريق ديكتاتورية "نابليون" التي أنهت النظام الإقطاعي، في ألمانيا الشرقية، لكن على حساب حرمان الأمة من حريتها، وقد أدرك الرومانسيون أنّه من المستحيل الانسلاخ تماما عن الماضي، كما حاولت الثورة أن تفعل، ووجدوا أنه من الضروري تفسير الماضي من جديد بروح جديدة كأن يقيمون مثلا، جمال نقوش العصر الوسيط والآثار القوطية بمنظور جديد، ولذلك خلع الرومانسيون عواطفهم على حضارة العصور الماضية وكسوا الماضي بجمال جديد ومن ثم أصبحت حضارتهم الخاصة غنية وأكثر أصالة.

ولما كانت الرومانسية حركة فنية جاءت كرد فعل على الكلاسيكية في الفّن، فإنها بطبيعة الحال تجلت في تمجيد شليجل للتجاوز المشتهي للأحكام المسبقة وغدت لا أخلاقية شوبرت[*] نظرية فيض الحياة العاطفية للشعراء والكتاب، فتأثير هذا الأخير كان واضحا، وهذا ما عبر عنه نيتشه في إحدى شذرات كتابه "إنسان مفرط في إنسانيته": " رغم أن شوبرت كان فنانا أقل من الموسيقيين الكبار الآخرين فقد خلف أغنى تراث موسيقي". لقد

---

[1]- نفس المرجع السابق، ص 303.

[*]-**شوبرت: Schubert** (1797-1828م) موسيقار نمساوي، له أكثر من 600 عمل موسيقي منها (1819م) la truite و (1826م) la jeune Fille et la mort.

وزعه بسخاء ونبل بحيث أن الموسيقيين سيعيشون خلال بضعة قرون على أفكاره وإلهامه. لدينا في أعماله كنز من الإبتكارات غير المستعملة، وسيجد بعض الموسيقيين الآخرين عظمتهم في استعمالها - لو جاز أن نسمي بتهوفن المستمع المثالي لعازف كمان لكان لشوبرت الحق في أن يقول أنه هو ذلك العازف جنون هولدللين، إنتحار كليست[*]، حاجة فاجنر إلى حياة جديدة، ظهور لوثر وترادف الدين والموسيقى، دعوة غوته إلى تحول كل مبدع إلى إغريقي، ظهور كتاب جان بول ريختر، مدخل إلى علم الجمال 1804 الذي ركز فيه على أن جوهر الشعر الرومانسي لا يمكن التعبير عنه إلا بالموسيقى، ثم كتاب هيسبريس، فكتاب نوفاليس "موريدوسايس[1].

لكن ما يميزها كفكر وكفاعلية نشطة ثقافيا هي أنّها أولى الحركات الفنية التّي شككت في المقولات العقلية الثابتة ومفادها أن الطروحات الميتافيزيقية التي سكنت الفّن وجعلت منه خاضعا لقوانين العقل وحددت طبيعة العلاقة بين الإنسان والعالم هي طروحات عاجزة عن إدراك التعددية والحركية التي تحكمان خبرة الإنسان، فكانت هذه الدعوة ما ميّز مؤلفات فريديريك شليجل "أب الرومانسيين" فكان L'incompréhensibilité نموذجا حقيقيا للإلحاح على خلق كثافة الكلمة والتحدي الأكبر لعقلانية الأنوار ولهيمنة النسق، والميل الذي يسعى لدى الفلاسفة إلى ربط الفّن بالفكر المفهومي وجعله حارس الفلسفة المثالي.

بالإضافة إلى ذلك يؤكد التيار الرومانسي على تحرير الشاعر في شعره وتحرير البطل في روايته، بمنحهما الحرية الكاملة في التعبير عن الشعور والإنصات لصوت القلب المولوع دوما الذي يكون صداه في الطبيعة الشتوية المتمرّدة والحزينة.

والقرن التاسع عشر كان عصر الرومانسية في الفن والحياة بامتياز، وكانت أوروبا بالخصوص، إنجلترا، فرنسا وألمانيا المهد الأول لهذه الحركة الفنية.

---

[*]-**كليست: Kleist** (1759-1810م) شاعر ألماني له أعمال كوميدية وأخرى تراجيدية منها La marquise do (1810) مات منتحرا.

[1]- حسان بورقية " نيتشه ضد فاجنر...أو نقد الرومانسية "، في مجلة **الفلسفة والعصر** ع1، السنة الأولى أكتوبر 1999. ص 106.

وإن شئنا إيجاد تعريف بسيط فيمكن أن نقول عنها أنّها تيار فني حياتي، ظهر في أوروبا في غضون القرن الثامن عشر في إنجلترا وألمانيا، زحف بعدها في القرن التاسع عشر إلى فرنسا وإيطاليا.

عبر "نوفاليس" عن أهداف هذه الحركة، فقال على لسان كلّ الرومانسيين من شكسبير إلى غوته والإخوة شليجل وشاتو بريان ومدام دي ستايل،شوبنهاور وفاجنر "يجب أن يكون العالم رومانسيا، هكذا أجد المعنى الأصيل له،عندما أعطي الأشياء المشتركة معنى حسن المذاق والحقائق المتعود عليها معنى جيب، وللأمور المعروفة شرف اللامعروف (المجهول) لتكون إنعكاس إشباع لانهائي، هكذا أجعله رومانسيا"[1].

وإن شئنا التعرف على هذا المفهوم والاقتراب من عمق هذه الحركة الفنية بهدف إيجاد توطئة سليمة وملائمة لفصلنا هذا الذي يتناول نقد نيتشه للرومانسية الألمانية، في أعمق صورها الفلسفية والموسيقية التي صاغها مواطناه شوبنهاور وفاجنر.

نقول أن الرومانسية هي روح العصر وبعث عن الطبيعي والتلقائي، وفعل العودة إلى الطبيعة، ونفور من الميكانيكة ومن الرؤية الكلاسيكية التي دشنها ديكارت، التي طالها نظر إلى العالم كمكنة وكهندسة إلهية منذ البدء[2].

إن هذا المفهوم الذي حاول فريديريك شليجل إعطاءه لهذه الحركة التي يفهم منها العداء للعقل وللوضوح للطبيعة الساكنة منذ 1739. فالعقل هو ويجب أن لا يكون سوى العبد للعواطف.

كما تجلى هذا التصور الهام في تاريخ الحركات الأدبية والفنية الذي ساد القرن التاسع عشر، وغزى قلوب العامة والخاصة آنذاك، إما كتابة أو تفاعلا سلوكيا، أو حتّى قراءة، قراءة فيلسوفنا الذي نشتغل عليه قراءة مزدوجة، القراءة الأولى: اتصفت بأنها إعجاب وتوق وتفاعل وتشجيع، ومن ثمة محاولة لم تكتمل Inachevée قطعتها القطيعة التي رسمها نيتشه مع أبطال شبابه شوبنهاور وفاجنر وكلاهما من الرومانسيين.

---

[1]- Novalis, **hymne a la nuit**, trad Geneviève, Bianquis aubier Montaigne, paris 1943, P 18.

[2]- **موسوعة المصطلح النقدي** ترجمة، عبد الواحد لؤلؤة ط2 (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1983)، ص 203.

القراءة الثانية: يمكن تسميتها بمرحلة مارد الدّين أي المرحلة التي تلت صدور كتاب نيتشه المعنون "اعتبارات في غير أوانها عام 1874م (نيتشه الحقيقي)"، ونقصد برد الدين الاعتراف النهائي بمزايا شوبنهاور وفاجنر على تكونه، ونمو حسه الجمالي، النقدي والفلسفي، ليأتي بعدها إلى فضحهما في شذرات لاذعة، تبرز صورتهما الفلسفية والموسيقية كنمطين من أنماط العدمية الألمانية بوصفها مرض أصاب الألمان في جوهرها.

تعرف نيتشه على شوبنهاور في غضون الحرب الروسية الدانمركية، حين اشترى بالصدفة كتاب هذا الأخير"العالم كإرادة وتمثل" Le monde comme volonté et représentation فكان ذلك هو الحدث الذي قلب حياته رأسا على عقب، أمسكه نيتشه قائلا: "لا أعلم أي شيطان هتف لي: عد إلى منزلك وخذ الكتاب ... ومن دون عناء فتحت الكتاب الذي غنمت، وتركته يفعل فيي فعلته"[1].

هذه هي الطريقة التي تعرف فيلسوفنا على معلمه الأول شوبنهاور وتأثيره عليه كان واضحا في العديد من المواضع والشذرات، وهذا ما أكده "ميشال هار" حين نبه إلى أهمية العلاقة الموجودة بين كليهما إلى حد تفسير ثنائية ديونيزوس وأبولون في ميلاد التراجيديا بأنّها إعادة موضعة Transposition العلاقة الموجودة بين الإرادة والتمثل التي اشتقت بدورها من التمييز الكانطي بين الشيء في ذاته والفينومين[2].

تأثر نيتشه بثلاثة فلاسفة في حياته الفكرية هم: شوبنهاور والموسيقار فاجنر، وكتاب لانج (تاريخ المادية)، حيث كان لهم أكبر الأثر في آرائه الفلسفية وقد قال نيتشه بعد هؤلاء لست في حاجة إلى شيء.

ونيتشه أيان إيمانه بفرادة شوبنهاور فإنه صرح مرة أخرى في "اعتبارات في غير أوانها" أنّ ثقته قد حصلت مباشرة برغم مرور تسعة سنوات[3].

ولعل أصالة شوبنهاور تكمن أساسا في تكسيره للمألوف الذي سار عليه الفلاسفة حين أسسوا الميتافيزيقا على العقل، وهذا الأخير فهو عنده بمثابة الشمس التي لا تضيء العالم إلا عند وجود جسم يعكس الضوء، ودون هذا الجسم الذي يعاكس وهو الإرادة، فلا وجود لهذا

---

(1)- DANIEL Halevy, **Nietzsche** :ed Bernard Grasset 1944, P 80.
(2)- Michel Haar, **Nietzche et la métaphysique** op.cit, P65.
(3)- Ibid., P 66.

الشعاع،كما أن العالم ما هو إلا موسيقى متجسدة و تجسد للإرادة وتمجيد وإعجاب نيتشه بشوبنهاور يكمن خاصة في تعريف هذا الأخير للفعل الفلسفي والمعروف عنه أنه من القائلين بوحدة الوجود بالمعنى الفلسفي الخالص[1].

إذن وكخلاصة موضعية نؤكد من خلال تحليلنا هذا أن شوبنهاور هو ممثل فلسفي للرومانسية، حيث دعا إلى نبذ العقل ومقولاته وإلى الإعلاء من قوة الإرادة والقلب، وربّما يكون شوبنهاور بصورة أكثر اتساعا بسبب نزعته التشاؤمية، أكثر أهمية بسبب صياغته للمذهب المثالي، الذي يتضمن مذهبه في الإدارة ونظريته في العلة الكافية وتفسيره للفّن بربطه بالمثل الأفلاطونية، واستطاع شوبنهاور حسب نيتشه أن يجسد مثال الفيلسوف، إذ أن كلّ الاحترام يتجه إلى الفيلسوف إلى جرأته وشجاعته وقوّة طبعه ولخروجه عن قاعدة أساتذة الجامعات... إذ عاش ومات فولتيريا[2].

أما علاقة نيتشه بفاجنر**wagner**، فيمكن القول باختصار أنّها أكبر حدث عاشه في مرحلة "ليبزنغ الناجحة" ووصف معبوده هذا "بأنه جني "قريحة ملتهبة" إنسان حيوي ذو شعلة غريبة يتكلم بسرعة فائقة، ويعرف كيف يبث الفرح في حلقة حميمية صغيرة مثل حلقتنا، كنت أيضا لفترة طويلة مسلوبا مثله بشوبنهاور، وتستطيع أن تتخيل مدى الفرح الذي يتخللّني وأنا أسمع حديثه عن هذا المفكر بحرارة لا توصف... مُؤكدا أنّه الفيلسوف الوحيد الذي اعترف بما يفعله جوهر الموسيقى"[3].

وعندما تعرف نيتشه على فاجنر 1868 كان الأول شابا مغمورا في الرابعة والعشرون من عمره، لا يعرفه أحد، أما الثاني فكان موسيقارا عملاقا في أوج مجده وشهرته، وأصبحت موسيقاه عالمية ومنتشرة في جميع الأرجاء، ولكن الموسيقى قد ربطت بينهما برباط الصداقة، وكذلك اتفاقهما على أفكار الفيلسوف شوبنهاور.

وكتب نيتشه مؤلفه "خواطر في غير أوانها" وجعل في هذا المؤلف مقالا خاصا بالموسيقار فاجنر**wagner** يذكر فيه ما الذي جذبه إليه وإلى موسيقاه، ولقد امتدح نيتشه

---

[1]- Patrice Ballon," le crépuscule de z'edole" in le magazine littéraire, N 468 (paris octobre, 2007), P 49.

[2]- فريدريك نيتشه، **العلم المرح**، المصدر السابق، ص 111.

[3]- Tarmo Kunnas, **Nietzche ou l'esprit de contradiction**, étude sur la vision, du monde de poète philosophe, nouvelles édition latines, (Paris 1980), P12.

فاجنر في هذا المقال بصورة لم يمدحه أحد من قبل، فقد افتتن به واستسلم استسلاما كاملا لموسيقاه وكأنّها السحر ورأى في موسيقاه بشيرا بميلاد عصر مأساوي، وبطولي جديد إذ كان يعتقد أن الأسطورة المأساوية لليونان القديمة قد ولدت بالمثل من روح الموسيقى الفاجنرية، كما نلمس تأثره بفاجنر في محاور الحسرة وإرادة الحياة التي تتطابق مع جماليات التراجيديا كما لو كان فاجنر المحي للفكر التراجيدي قبل انحطاطه.

إنّ قصيدة نيتشه سيلحنّها فاجنر، فينتج الالتحام وتجسيد حلم زرادشت فمنذ "مولد التراجيديا" يبدأ الفيلسوف الجينيالوجي بتمجيد أول من نوعه للموسيقار فاجنر، الذي تجسدت خاصة علاقته بشوبنهاور، حيث أن التلاحم بينهما يبرز المنحى الفلسفي للموسيقى، فلقد جسد شوبنهاور لحظة تحول في مسار فكر وموسيقى فاجنر الذي لم يمثل عبقرية موسيقية، فحسب بل له دراسات نظرية عن الفّن، دافع فيها عن أعماله الموسيقية وتولى تفسيرها وهي تلك الأعمال التي كانت بمثابة الانقلاب في عالم الموسيقى، فرؤية شوبنهاور للموسيقى كفن أسمى وكتجسيد لإرادة الحياة قد انعكس بشكل واضح في كتابات فاجنر الذي قبل هذه النظرية باعتبارها تمثل الطبيعة الحقيقية للموسيقى. إن نيتشه قد تأثر في بداية تفكيره بشوبنهاور وفاجنر معا، فقد اعتبر أن موسيقى هذا الأخير هي تجسيد لفلسفة شوبنهاور، وإنّ هذه العودة للفن مجسد في الموسيقى خاصة يجد تأصيله ضمن فلسفة الإغريق الأولى[1].

ودون التعمق في قضية نيتشه مع فاجنر، أوفي فترات الود والجفاء التي تلتها فقط نقول أن فيلسوفنا كان طيلة فترات الود يلتقي مخططا عاطفيا متناقضا: فتارة يحسن أنّه مستخدم من طرف فاجنر ويستعير منه تصوّره الخاص بالمأساوي وأفكاره المليئة بالإلهام بخصوص العنصر التراجيدي الإغريقي وتارة ينتابه إحساس غريب لذيذ بقربه من كوزيما، إبنة فرانس ليزيه التي أحبها نيتشه ولهذا يقول: "إني أقدم كل علاقاتي الإنسانية الأخرى رخيصة، لكن ليس بأي ثمن يمكنني أن أتخلى عن أيامي التي أقضيها في تريبشن، تلك الأيام الحافلة بالثقة المشتركة والمرح والأحداث السارة، المليئة باللحظات العميقة... ولست أدري

[1]- هالة محجوب خضر، **جماليات فن الموسيقى عبر العصور**، المرجع السابق، ص267

ما الذي يمكن أن يختبره الناس لدى فاجنر، فليس في سماء علاقتنا أي غيمة تعكر صفوها" [1].

قد نتفق وجهيا مع بعض النقاد أمثال "كارل ياسبرس" صاحب كتاب "نيتشه" مقدمة لفلسفته" في رده الكثير من الأمور والإشكاليات التي عايشها نيتشه، ومن ضمنها علاقاته مع شوبنهاور وفاجنر إلى أحوال نيتشه النفسية والمرضية المتقلبة، ولكننا نقول ونؤكد أنّها مجرد عارض جانبي لا يتلاءم مع المهام الشاملة لمهام نيتشه العليا ولأهدافه النقدية للحداثة الغربية التي عايشها، وتكبد عناء رفضها.

وقولنا "الحداثة الغربية" التي هي عنوان عام لموضوع النقد عند نيتشه، لا يعني أننا نقصد في هذا العمل كلّ جوانبها الدينية، النظرية، الأخلاقية والسياسية، بل ركز فقط على الحداثة الفنية التي حسب نيتشه وقعت في مأزق متعدد الأبعاد تميزه سلبيات كثيرة منها:

الأولى: تخص شخصية الفنان ذاته، حيث أنّ الفنان الرومانسي هو مثال عن عدم الرضا عن النفس والإحساس بأنه لقيط في هذا العالم وأحاسيسه كلها هي ترجمة للخصاصة... والعوز والغاقة [2].

الثانية: تخص الفن الذي ينتجه، وهو فن إدبار لا إقبال، وهي تغذية عذابات وهنة أيضا، فن لاغري،لا يسعى إلى تغيير الواقع وإلى فرض الإرادة المثبتة على الآخرين، يقضم نفسه بنفسه، كالثعبان لا يجد ما يأكله فيقضم ذيله[3].

الثالثة: تخص طريقة البناء التهجينية في الفّن، وهو حسب نيتشه دليل على غياب تصور جمالي يضع الفنان قانون عمله، وهو ما أدى إلى غياب مفاهيم "النموذج"، الدراية و"الكمال"، كما دل على عدم ثقة الفنانين في قولهم، فأصبح الشاعر يستعين بالفلسفة والموسيقى بالدراما والمفكر بالخطابة[4].

---

(1)- راجع مقدمة الترجمة الإنجليزية لـ: **مولد التراجيديا**، لفريدريك نيتشه، المصدر السابق، ص 12.

(2)- محمد الشيخ، **نقد الحداثة في فكر نيتشه**، المرجع السابق، ص 671.

(3) - Friedrich Nietzche, **la volonté de puissance**, trad G. Bianquis Tome33 eme édition (Gallimard 1951), P.P 41-42.

(4) -Friedrich Nietzche, **Humain trop humain** v012 trad colli et M Montinari, (Gallimard, Paris 1987), P.P 83-84.

لكن ما يجمع الرومانسية عامة ويجعلها رافدا من روافد الحداثة هما مسألتين، أو هما إعادة تأهيل التراث والماضي "La réhabilitation du passé" والشعور بالزمن الحاضر "être de son temps".

لقد كان الفكر الرومانسي اللحظة الثانية بعد عصر النهضة في إعاة بعث وتأويل التراث اليوناني إلى حد السراء، استيعاب الحاضر، وكانت مفاهيم من مثل قوّة الطبيعة وخصوبتها أو مفهوم الأصالة والعبقرية "l'originalité et le génie de la nature" منابع فكرية في التأسيس لمفهوم القوة الخلاقة "la Force créatique"، فكان هؤلاء المفكرون يعاملون هيمنة التراث باستحداثه. كما شعر الرومانسيون بأنهم من زمنهم يكتبون للحقبة الزمنية الراهنة، وأن ذلك هو الطموح الأساسي في إنتاج فكر يعبر عن العصر، لذلك كانت الميتافيزيقا بمعناها الكلاسيكي، بالنسبة لفلاسفة الرومانسية الألمانية ومفكريها غير قادرة على تتبع حركة الوعي الحي، وأنّ النمط الإبداعي المفتوح على التعدد كفيل بالتعبير عن الخبرة الحديثة للزمن، فبودلير مثلا يعتبر الرومانسية "فن حديث" وبالتالي فهو يلتقي مع توجهات الفنّ الحديث الذي كان هو الآخر يؤسس لتجاوز المحاكاة المرئية ويخلق أشكالا للتعبير عن حركة الحياة.

قام المنعرج الإستطيقي منذ نشأته الرومانسية على مفارقة أساسية، فاستطيقا القرن التاسع عشر تعيش على ذكرى الفن اليوناني القديم بما هو المثل الأعلى في ذات الوقت الذي يسعى فيه التفكير الجمالي إلى استباق الثورات الشكلية للطلائعيين وللحداثة أي في ذات الوقت الذي برزت فيه الفكرة القائلة بأن اليونان عرفت الكمال، تلك الفكرة التي سادت نظر الشعراء والفلاسفة أمثال هوندرلين، هيجل، ماركس ونيتشه وإن برز ذلك التصور بصور وصيغ مختلفة.

لذلك يمكن القول أن الحداثة لم تكن أحادية المنحى منذ البداية بل كانت ولا تزال تتأرجح بين الشعور بالحسرة على الماضي البعيد، والابتعاد عن التراث الذي يسيطر على العقول، وهذه الثنائية شدت انتباه عديد الفلاسفة من أهمهم نيتشه الذي تميزت أعماله أكثر من غيره بهذه الثنائية تجلت في نهاية النزعة الإنسانية الموروثة على النهضة، ودحض التصور الديكارتي للإنسان بما هو مالك للطبيعة ومسيطر عليها والتنبؤ بقلق الحضارة الغربية، ولكن

الحفاظ ولو بطريقة خاصة على حسرة اتجاه القدامى وفي ذلك نعثر على تناقض داخل تصور نيتشه للحداثة الميتافيزيقية ولكن بتجاهله للحداثة الفنية [1].

ونيتشه بما هو فيلولوجي هائم مثل هيجل بالحضارة اليونانية جعل في فلسفته المعاصرة للقطيعة الطلائعية قطيعة جذرية مع الموروث اليوناني القديم والمسحي الممتد أكثر من ألفي سنة.

لم يتردد نيتشه بنقد كل التاريخ السابق له بداية من سقراط لإرهاصات العدمية التي كانت فلسفته تعلن عنها والكف عن القول بالفضل الأفلاطوني للتخلي عن الموروث التقليدي أي الكف عن القول بالتصور الميتافيزيقي للفن، وإن كانت فلسفة نيتشه تتحرك حول محور أفلاطوني في القول بأن الجميل ممارسة ذات توجه بيداغوجي وسياسي وذلك رغم معارضته لأفلاطون بإنزال الفّن في الواقع وفي الحياة[2].

ومن محاور اهتمامات نيتشه الانحطاط والانحدار والأزمات العلمية والمعرفية والقيم التقليدية والفنون والثقافة كما أنّه يتخذ مواقف سلبية اتجاه الفّن الحديث من خلال عودة إلى الأصول تجعل من انتصار الفكر الغربي سقوطا وانحدارا ملحوظا، إذ العالم المعيش هو عالم إرتهنته التقنية، عالم يعود إنحداره بعيدا إلى اليونان القديمة السقراطية الأفلاطونية عبر مراحل معروفة مثل الديكارتية وعصر النهضة والوضعية [*].

يتبين لنا من القراءة السابقة أن نيتشه يقف ضد الحداثة، لأن الحضارة التي أنجزتها هذه الأخيرة يجب انتقادها بسبب المصير القائم الذي صنعته للإنسانية ونظرة نيتشه للحداثة يبنى على أساس "المشكل المستشكل" وهي المسألة التي تفرعت عنده إلى سؤالين إشكاليين أولهما: "ما قيمة عالمنا الحديث؟" وثانيهما: "إلى أين يسير العالم الحديث؟ أهو يسير نحو انحداره أم نحو اكتماله؟"[3] ونظر نيتشه إلى الحداثة أيضا نظرة "الناظر المتأمل" الباحث عن "تحديد الحداثة"، ونظر إلى الحداثة كنظرة المقوم الناقد، فعمل على تشريحها ونقدها، ولم

---

[1]- توفيق الشريف ،**المنعرج الإستطيقي للفلسفة** (المجلة التونسية للدراسات الفلسفية التفكير بعد نيتشه 2000- 2001)عدد 28 ص6.

[2]-توفيق الشريف،**المنعرج الإستطيقي للفلسفة** المرجع السابق ص6

[*]- **الوضعية:** Positivisme وهي نزعة فلسفية تقوم بتفسير الظواهر الاجتماعية تفسيرا علميا، ويعتبر أوغست كونت A comte (1788-1857م) من مؤسسيها الأوائل، إذ أشار إليها (الوضعية) في مؤلفه دروس في الفلسفة الوضعية.

[3]- محمد الشيخ، ، المرجع السابق 42.

يترك مجالا من مجالات الحداثة ولا مضمارا من مضاميرها إلا قوّمه بدء من الموسيقى الحديثة إلى مختلف المجالات الأخرى[1].

وقد رأى في هذه المظاهر كلها أن الحضارة الحديثة حضارة تؤوي في ذاتها بذور الانحطاط وتحمل نوازع الضعف والوهن وأن الدولة الحديثة دولة الغوغاء بامتياز، وأن الشخصية الحديثة فقدت عزة أناها وهمتها وأصيبت برذائل الحداثة الثلاث: الإجهاد والفضول والشفقة.

من الأهمية بمكان أن نلاحظ أن مشروع نيتشه الفكري كان قد نشأ وتكامل في أواخر القرن التاسع عشر خاصة إذا علمنا أنه أخضع العقل والميتافيزيقيا التقليدية للنقد الصارم، ويذهب في نقده هذا إلى بدايات الفلسفة اليونانية أي إلى مرحلة ما قبل سقراط، ليتقصى البدايات الأولى للفكر الحداثي، ويواصل انتقاداته لجميع التيارات الفلسفية التي تؤمن بإمكانية تطابق الوعي مع الوجود، وبالتالي فإن استخدامه لفلسفة شوبنهاور يبقى الأساس لتلمس مشروعه النقدي للحداثة خاصة (الفنية) ويرى في هذه الأخيرة أنها غيبت كلّ ما هو عامل إيجابي في الفّن وكل ما هو عامل قوّة مثلما عرفه الإغريق، فقد وقف نيتشه على أدق حدود التشظي الذي يترصد الإنسانية عامة، والإنسان الأوروبي خاصة، ليعلن أن الحداثة التي صنعت الإنسان أدخلته في نهاية المطاف في دوامة الضياع والعدمية، بأن رمت به في عمق الكارثة، فالتصويب النيتشوي كان أكثر خطورة وأكثر صاعقية، إلا أن العصر الذي يعيشه عصر بلا روح، أعمى لا رئتان له.

والإشكال الذي نطرحه بدورنا هنا هو كيف فهم نيتشه المسألة الجمالية؟ مثلما عرضها شوبنهاور وفاجنر انطلاقا من هذه العدمية التي أوضحنا خطواتها في نقاط ثلاث.

أوبعبارة أخرى هل استطاع نيتشه أن يضع حدا وقطيعة مع التصور الميتافيزيقي الرومانسي؟ وهل سيكون تدشينه لتصوره الجمالي على حساب هذا الأخير؟ هذا ما سنوضحه في المبحثين الآتيين بالتفصيل.

ج)- مكانة الموسيقى داخل الرومانسية الألمانية:

لقد حدثت تغييرات عظيمة طرأت على الأحوال الثقافية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية، وأحدث هذا التغير ثورة جديدة في بناء مجتمع جديد في تلك الفترة، كما كانت

[1]- نفس المرجع السابق، ص 43.

هناك بعض الحروب المصاحبة لتلك الفترة مثل الحروب الأهلية والحروب الألمانية، وكان معظمها له تطورات مهمة في الفّن، كما كان لها تأثير على فرنسا من خلال فنانيها ورساميها الموجودين في تلك الفترة مثل: ماني Manet، ديف Degs، ورونير Renair وكذلك امتد تأثيرها إلى الفلاسفة البارزين الذين ينسبون إلى ألمانيا: هيجل Hegel، نيتشه Nietzche، ووشوبنهاور Schopenhauer.

ولقد قامت الحركة الرومانسية بثورة على كلّ ما قُدم في العصر الكلاسيكي، وبدأ الموسيقيون يخاطبون المشاعر الإنسانية ويتعمقون بداخلها، وبدأوا يبرزون التعبير الخيالي، وهو ما لم يكن موجودا عند الكلاسيكيين، ويتميز الفّن الرومانسي بعدم ثباته ومظهره الخيالي اللاعقلاني، والطابع الذاتي، واختفاء النظام فيه وغموضه وكثرة اعتماده على الفروض.

ومن خلال هذا العرض نجد أن الأسلوب الرومانسي هو كلّ ما عبر عن الجديد، بينما الأسلوب الكلاسيكي هو كلّ فن قديم أصيل عريق، ولقد كان الرومانسيون ينظرون إلى الموسيقى على أنّها مركز كلّ الفنون وجوهرها، كما احتلت الموسيقى لديهم عرش الفنون باعتبارها أدق ما يعبر عن كلّ القيم الرومانسية الفنية، فلقد كانت الرومانسية تربط بين الإنسان والطبيعة اللامتانهية، والمكان اللامتناهي، وتراه مركزا للمحسوسات والبؤرة التي تلتقي فيها كل العواطف والمشاعر، وبذلك أدرك الرومانسيون أن الموسيقى أفضل معبر عن اللامتناهي فأصغر وحدتها التون، وليس لها حدود مادية مثل قوالب الحجارة المستخدمة في فن العمارة أو ألوان التصوير، وينقسم النغم الموسيقي من الناحية العملية إلى "أوكتافات" أو"أنصاف تون" أو "أرباع تون" وأعظم موسيقار يعبر عن هذه المرحلة،مرحلة نهاية العصر الكلاسيكي وبداية العصر الرومانسي هو الموسيقار" لودفيج فان بتهوفن" الذي استطاعت أعماله أن تخاطب النّاس كلّهم أو الإنسانية جمعاء[1]، فالموسيقى أعظم وأرفع من جميع الأخلاق فهي الموصل الوحيد إلى العالم الأعلى، عالم المعرفة الذي يشعر به الإنسان.

وتأثير "بتهوفن" كان واضحا من خلال السنفونيات التي قدمها ونيتشه أشاد بهذا الدور وذلك من خلال قوله "غالبا ما تبدو موسيقى بتهوفن تأملا عميقا منفعلا عند الاستماع مرة أخرى استماعا غير متوقع لجزء كان الناس يعتقدونه مفقودا منذ مدة طويلة، وهو براءة النغم، إنها موسيقى على الموسيقى. في أغاني المتسولين أو أطفال الشوارع، في أنغام

[1]- هالة محجوب خضر، **جماليات فنّ الموسيقى عبر العصور**، المرجع السابق، ص 223.

المتشردين الإيطاليين الرتيبة، في أغنية الرقص في ملجأ القرية أو أثناء ليالي الكرنفال، هنا كان بتهوفن يجد ألحانه"[1].

والملاحظ أن موسيقى عصر الرومانسية تمتلك روح فريدة مقارنة مع ما كان سائد، وهي بمثابة روح عصر الرومانسية، ونيتشه بدوره يعترف أنه وضع إصبعه فيما مضى على مسألة مهمة وهي التالية: أليست موسيقانا أشبه ما تكون بشيء مضاد للنهضة في الفنّ؟ أليست لها صلة قرابة بالأسلوب المحاري؟ ألم تظهر في خضم المعارضة للذوق الكلاسيكي، بحيث أنها تحرم كل طموح إلى الكلاسيكية؟ والجواب على مسألة القيمة هذه التي لها أهمية كبيرة لم يكن ليصبح مريبا لو قدرنا حق قدره كون الموسيقى قد بلغت في الرومانسية أقصى نضجها ومداها مرة أخرى، كحركة ارتكاسية ضد الكلاسيكية[2].

وأول من مثل هذه المرحلة المتميزة هو فهو بمثابة روح رقيقة وعاشقة، ولكنها تنتهي كلية إلى القرن الثامن عشر حتى في جديتها ... بتهوفن– أول أكبر رومانسي ... بالمعنى الفرنسي لكلمة رومانسي... كلاهما خصمان بالفطرة للذون الكلاسيكي للأسلوب الصارم – حتى لا نتحدث هنا عن الأسلوب الرفيع[3].

وإذا عدنا إلى "موزرات" فإن أهميته التاريخية ترجع إلى أنّ قام بعمل فريد لم يسبقه إليه أحد من قبل، وهو بناء صرح الأوبرا الألمانية. وفي عام 1791 أخرج آخر أعماله المسرحية الغنائية وهي أوبرا (التاي السحري) وهي أول أوبرا تكتب باللغة الألمانية، فأوبراته ذات نظام واسع وعال ومعقد، وقد اتصف "موزارت" بالعبقري لأنّه من خلال موسيقاه كان يستطيع أن يفتح أمام مستمعيه مجالات من الشعور لولاه لضلت غامضة لديهم لا ينظرون إليها أبدا. فلموزارت علاقة مغايرة تماما مع ألحانه، إن الإلهام لا يأتيه وهو يسمع الموسيقى، بل وهو ينظر إلى الحياة، الحياة المتوسطية النشيطة: لقد كان يحلم بإيطاليا حين لا يكون فيها.

وإذا تتبعنا أثر الحياة الاجتماعية على الموسيقيين السابقين على (بتهوفن) نجد (باخ) قدم أعماله إلى النبلاء الذين خدم لديهم، وكذلك هايدن[*] الذي كان قائد لأوركسترا البلاط عند الأمير، وكان يريد أن يهرب من هذه التبعية، فلقد امتلك هذا الأخير العبقرية بالقدر الذي

---

[1]- فريدريك نيتشه، **إنسان مفرط في إنسانيته** ،المصدر السابق. ص163

[2]- فريدريك نيتشه، **إرادة القوّة**، محاولة لقلب كلّ القيم، ترجمة وتقديم محمد الناجي (إفريقيا الشرق، المغرب 2011)، ص 55.

[3]- فريدريك نيتشه،**إرادة القوة**،المصدر السابق ،ص55 .

[*]- **هايدن** (1732-1809) Franz Josef Haydn أطلق عليه لقب "أبو السيمفونية" وقد كتب أولى سمفونياته عام 1759.

ترتبط فيه الطيبة الخلقية الصافية والبسيطة. إنه يذهب بالضبط إلى الحد الذي تفرضه الأخلاقية على الذكاء، إنه يمنحنا موسيقى لا ماضي لها. وكذلك موزارت الذي أراد أن يتحرر من تبعية البلاط و معاملته له معاملة الخدم، ولكنه لم يفلح، أما بتهوفن فهو الوحيد الذي استطاع أن يضع الأرستقراطية في خدمته، ولم يضع نفسه في خدمتها، وجعل الطبقة العليا تحترمه وتبجله، ويرجع ذلك إلى موسيقاه الرائعة وقوّة تعبيره، ومن خلال موسيقاه استطاع أن يعبر عن أنبل الأهداف الإنسانية الحرية والمساواة، وبذلك أصبحت له مكانة عالية في المجتمع، ويضيف فاجنر لكل ما سبق ذكره عبارة توضيحية عن "بتهوفن" حيث يقول عنه: "أنه لا يبالي أثناء القيام بعمله، ويرى ضرورة إبعاد افتراض المعرفة الفكرية القبلية التي تُقوم المسار التطوري لغرائزه الموسيقية" [1]

ومن بين الذين تمردوا على السادة نجد "فيديليو" عكس ما نجد عند كل من باخ، موزارت، هيديون وبالتالي أحدثت الموسيقى منعرج حقيقي عند بتهوفن، فالموسيقى عنده تختلف عما كان سائدا من قبل والمتمثل في إيثارة الإعجاب، وانتشار أكبر قدر ممكن منها، بل العكس الموسيقية عنده تحمل في طياتها قوّة تصعيد الماهيات وإظهار جانب الخوف والرعب الذي يعكس الجمال والطمأنينة، وعلى الموسيقية أن تكون تجلي لذلك الصراع القائم بين الإنسان وذاته وهي الوحيدة التي تستطيع كشف ماهية العالم ولهذا السبب تعتبر أرقى من كل الفلسفات، ولم تكن هذه المغالاة من جانب بتهوفن فقط بل نجد أيضا باتينا برنتانو الذي يضيف أن الموسيقية هي انكشاف أعلى من كل فكر والعلاقات بين العالم والإنسان الكائن، كما نجد هذه الشخصية (بتهوفن) كثيرة الإطلاع على الفلسفات القبلية في مجال الفن أمثال هوفمان Hoffmann، وشلينغ في فلسفته الفنية الذي يتكلم عن الامتيازات التي تأخذها الموسيقية عن باقي الفنون الأخرى، ويقول في هذا الصدد: "الشكل هو ما يخص الأشياء الأبدية ... الموسيقية هي إيقاع وتناسق الكون المرئي نفسه"[2]. ومن الصفات العامة المميزة لموسيقى بتهوفن هي:

1- احتواؤه على العاطفة والمشاعر العميقة التي أظهرها في سوناتا بيانو 57 opus.

2- امتلاكه لإحساس عظيم، وظهر ذلك في السنفونية الخامسة والسادسة.

---

[1]- Eric Défour, **l'entithéque Music le De Nietzche** of.cit, P22.
[2]-ibid., P22.

3- كان بتهوفن متهورا ومتغير العواطف، وظهر ذلك في جميع موسيقاه.

4- يُظهر الدعابة والتحرر، وهي عناصر مفاجئة في موسيقاه وظهر ذلك في سوناتا Moon light عام 1801 ومنذ أن قدم هذه السوناتا بدأ يحمل شعلة إيقاض الوعي الموسيقي الرومانسي وفي السنة الأخيرة من حياته أسس رومانسية جديدة في الموسيقى تأثر بها الشباب اللاحق به من تلاميذه: برليوز Berlioz وشوبان shubent [1]. ولما كانت كل أوضاع العيش وطرقه تكاد تكون لها لحظة سعادة ، وهي التي يعرف الفنانون الجيدون الإمساك بها ....- ولحظة السعادة هذه قد نجح شوبان في جعلها تغني في قاربيته (barcarole) ، بحيث أن الاستماع إليها قد يجعل الرغبة تراود حتى الآلهة لقضاء مساءات صيف طويلة متمددين في قارب [2].

كان شوبان يرى أن الشكل الموسيقي يكون دائما ذا أهمية كبرى، لأنه يعتبر النظام الداخل التكوين الفني الموسيقي الذي يعطي الحياة، ولا يفهم العمل الفني إلا من خلاله ، ولكن هذا الشكل الموسيقي لا يظهر لنا بصورة مرئية.ويذكر ديلاكروا عن شوبان قوله"كنت أسأل شوبان عما يقيم المنطق في الموسيقى ،فيجعلني أشعر بالهارموني والكونتربوان ، الأمر الذي يعني أن اللحن العائد هو المنطق في الموسيقى، وأن معرفة اللحن العائد معرفة عميقة تعنى هذا العنصر عقلا واستنتاجا في الموسيقى ، وبهذا يعتبر العلم كما بينه رجل مثل شوبان هو الفن بعينه[3].

كما استطاع بتهوفن في الفترة الرومانسية أن يقدم أروع الأعمال الموسيقية المعبرة عن المرحلتين الكلاسيكية والرومانتيكية من خلال السوناتات والسيمفونيات والكونشيرتات، وأخيرا أوبراه الوحيدة "فيديليو"، ومن هذا المنطلق يرى نيتشه أن بتهوفن يذكرنا بشيلر، أو بـ "طيكلا" تحديدا[4].

كما أنه بالإضافة إلى الموسيقيين السابقين الذكر نجد جماعة أخرى نذكر منهم على سبيل المثال لا العصر، ويكن رودر Wakenroder، شليجل، تيك tieck، نوفاليس Novalis وهوفمان كلّ هؤلاء يعلون من شأن الفّن الذي يحتل مكانة عالية على كل العلوم

---

[1]- هالة محجوب خضر، **جماليات فن الموسيقى عبر العصور**، المرجع السابق، ص 225.

[2]- فريدريك نيتشه ،**إنسان مفرط في إنسانيته** ج2 الصدر السابق، ص165

[3]- جان برتليمى، **بحث في علم الجمال**. ترجمة أنور عبد العزيز مراجعة نظمى لوقا (دار النهضة ،مصر 1970) ص341

[4]- فريدريك نيتشه، **إرادة القوة**، المصدر السابق، ص 55.

والوحيد الذي تكون نتائجه موثوقة فيها لأنه يعطي الأفضلية للتخيل والإحساس على الفهم والفكر وهذا ما نجده عند شليجل الذي يصر على مصطلح الخيال الذي يعتمد أساسا على الفهم الآلي بصورة التخيل التي تبحث عن التشكل والتصور والترسيخ.

وكل هذا يدخل ضمن تدخل العقل الذي يُوجد هذه العملية، بينما نوفاليس يضع نوعين من أنماط اللغة، اللغة الأصلية للإنسانية هي الموسيقية وليس المصطلح، وكانت ذو صبغة شعرية، وعلى هذا يمكن القول أن العالم ليس مكتوب بلغة رياضية وإنّما بلغة موسيقية، وأن الروابط الموسيقية هي المنهج اليقيني للعلاقات الطبيعية[1].

ونيتشه بدوره يقر أن هناك خصائص متشابهة ومشتركة فيما بين الموسيقيين الذين ذكرناهم توا وذلك من خلال قوله: "هناك في شومان شيء من إيشندورف، من أوهلاند، من هاين، من هوفمان، من تيك (Tieck) وفي ريشارد فاجنر شيء من فرايشفتز، من هوفمان، من كريم ،من الأسطورة الرومانسية، من الكاثوليكية الصوفية، من الغريزة، من الرمزية، من "سفجور الشهوة" (غاية روسو) فمقطوعة الهولندي الطائر تفوح منها رائحة فرنسا حيث كان الوسيم الغامض هو نموذج المغوي ويلخص فاجنر الرومانسية الألمانية منها والفرنسية، باعتباره يقدس الموسيقى، والرومانسية التي أحدثت ثورة في الشكل"[2].

وبول ريتشر Boul Richter من الشعراء الذين أعطوا مكانة في شعرهم للحلم وهي مكانة حاسمة، والموسيقية عنده تقتضي الأشكال المرئية وتحولاتها الجذرية.فالحلم بالنسبة إليه موطن الخيال ولا يُمكن بحال مقارنة ما يتجلى فيه من مناظر بما تجود لنا الأرض، كما أكثر هوفمان من إستخدام الأحلام في رواياته. وخطورة الموسيقى حسب هوفمان تبرز أثناء العزف على جهاز البيانو والاستماع إلى التموجات الصوتية بدون نزع اليد الذي يعزف، وهذا ما يبين عدم ضرورة كون العازف مبدع، وقد شبهه بالذي يتلقى العالم في شكل مظلم ما وراء المرئي ويكتشفه ويضيف قوله وتعريفه للحلم وللمكانة التي يحتلها وذلك بقوله: "هو رابطة مع الأبدي واللانهائي"[3].

---

[1]-Éric Défour **léstithéque Musicale de Nietzche**, op.cit, P23.

[2]- فريدريك نيتشه، **إرادة القوة**، المصدر السابق، ص ص 55-56.

[3]-éric Défour , **léstithéque Musicale de Nietzche**, op.cit, P 24.

إن قدرة الحواس بالإلمام والغوص داخل الباطن أقرب من التعامل مع الفكر أو المادة حيث نجد ذلك بوضوح في سرعة تحولات الجوانب النفسية من فرح وحزن وما يمكن أن يلاحظ أيضا من قلق ظاهر، ودموع وكل هذا يؤكد ضرورة التعامل مع الحواس.

الطبيعة في كليتها تجتاز كلّ الكائنات، وهذا أيضا ما يمكن أن يأخذ على الحواس حقيقتها أي أن تكون شكل من التفكير والطبيعة أيضا تفكر كما لو كنا نحن أيضا لسنا واعيين وينجر عن هذا في نهاية المطاف أن الإنسان ليس وحده الذي يملك حق القول لأن في المقابل أيضا العالم له أيضا كلمته، وكل واحد له حق القول، وهناك عدد غير محدود من اللغات، وعلى هذا يجب أن يعاد النظر إلى فكرة التنوير المقتصرة على فكرة العقل وتُؤخذ بالنقد.

إذا كان الوضوح مقترن بالتميز وفصل الأشياء فيما بينها، فإن الغموض هو العكس تماما فهو مقترن بالوقت الذي يحل فيه الليل وتفقد الأشياء حدودها وتتبين بنوع من الانحلال فيما بينها وهذا ما يمنع القدرة على الفصل فيهما. وهذا ما يستدعي البحث عن المعيار الحقيقي للمعرفة الحقة الذي يُعتبر إلتقاء بالصدفة بين الذات العارفة وموضوع المعرفة التي تتجه نحوه وهذا ما دفع "إريك ديفور" بأن يقول: "الغموض ليس إلا نتيجة لفقدان الرؤية الجيدة، وهذا ما عبر عنه الرومانسيون وذلك بأن "النهار ابن الليل" إذ يضعون المعرفة المنطقية في الدرجة الثانية في مجال الحياة التي تعتبر هي الأخرى كشكل من أشكال الحياة"[1].

ومن سمات الطبيعة محاولتها السيطرة وإنكار دور العقل وهذا ما ألهب الصراع فيما بينهما، فنرى "نوفاليس" بدوره يقر بوجود علاقتين بالإنسان مع نفسه: أن يكون إناء جامع حيث أن الظواهر الطبيعية المنتشرة والمتفرقة تحتاج إلى ذات تجمعها وتقيم علاقات فيما بينهما. كما نجد جوانب أخرى بعيدة تبدو مهمشة إلا أن دورها لا يقل أهمية كالأحلام المرتبطة بالجانب الطبيعي، ومن هنا نرى أن النظرية الرومانسية لها ما يجعلها قريبة من نظرية كانط "نقد العقل الخالص" الذي يُبين فيه دور الأنا المتعالية، ولكن الأنا عند الرومانسيين تأخذها من وجهتها التجريبية وهذا ما يجعلها معروفة بدورها في قلب القيم على حد قولها الموت يعادل حقيقة البداية والحياة بمعناها الأصلي.

---

[1]- Ibid, P 27.

والفرق بين الظلمة والنور والحلم واليقضة يكمن في الإحساس والفهم والتمييز بين الوحدة النهائية واللانهائية والسببية الميكانيكية[1] ونجد كذلك مأثرة شيلر الكبرى في أنه تجاوز ذاتية الفكر الكانطي وتجريده، وحاول أن يتصور بالفكر ويحقق في الفن الوحدة والمصالحة بصفتها التعبير الأوحد عن الحقيقة.

يرى "هوفمان" أن الموسيقية تحضى عند بتهوفن بقيمة بالغة لأن اللانهائي هو موضوعها، وهي تفتح المجال في المجهول، وعالم ليس له أي علاقة بالحس الخارجي، كما نجد فاجنر في نص من نصوصه يدافع فيه عن الموسيقية 1846 الموسيقى يجب أن لا ترتبط بنصوص أو مصطلحات لأن ذلك سوف يحدد لها معناها و مجالها الدلالي.

فالموسيقية التي أصبحت قادرة على كشف خبايا العالم تملك أيضا معيار الحكم بالصدق أو الكذب، والموسيقى لا تعبر عن الإيقاعات بقدر ما تعبر عن معارف ولغة محضة، ويجب أن تقيم أيضا هذه الأخيرة علاقة مع الرياضيات لتبلغ الدقة في التعبير عن الكون بلغة اختزالية، فأثناء الاصطدام بأعمال بتهوفن وفاجنر فإن كلّ أعمالهم تمتلك لغة حقائق يعجز العقل الوصول إليها.

لقد شخصت مشكلة الموسيقية في العلاقة التي تجمع بين الإيقاع واللفظ وكل من هذين سوف تكون له الكلمة في تحديد معنى ومغزى الموسيقى، وهيلر يرى بأن هناك أنا خارق يختفي وراء المؤلفات الفنية، وأن معنى ومغزى الموسيقى لا يسكن كنهما[2].

وشومان بدوره يطرح تساؤل حول الموسيقية (التي بدون نص وتأويلات)هل تحمل شيء يمكن أن يبعث فيها الروح ويجاوب على أن الموسيقية يجب أن تُفهم أكبر من تلك النغمات والإيقاعات المتسلسلة أي بعبارة أخرى يجب أن ترتبط بالنص الذي يبعث فيها حيوية ونفس جديد.

يرى شومان من خلال تحليله سنفونية بارليوز، أن الموسيقى لا تحمل معنى يتعدى بنيتها الموسيقية، كما أن معناها لا يفهم إلا داخل الصوت أو الإيقاع ويقدم حجة على ذلك وهي أن الموسيقية تغوص بنا بعيدا إلى مناطق وأبعاد لا تكون لنا دراية بها ولا نستطيع

---

[1]- Ibid, P 29.
[2]-Ibid, P 30.

التذكر فيها وبهذا فالموسيقية تتكلم بلغة سرية ورمزية في وصفها للعالم وهي التي تُخفي مفتاحها.

الموسيقى بالنسبة للرومانسيين تعتمد على مسألة اللغة التي تُعبر عليها بالمصطلح الذي يُحدث حسب نيتشه وفاجنر الأصوات التي بدورها تكون لها دلالات على شاكلة الأحاسيس التي تحدث بشكل آلي، وهذا ما يجعل الموسيقية تأخذ مكانة على أساس أنها لغة أصلية.

المبحث الثاني: دور الفّن ومركزه في فلسفة شوبنهاور.

1) ماهية الفن عند شوبنهاور:

لتوضيح الفن عند هذا الفيلسوف، علينا أن نقف عنده ليتسنا لنا تحديد مفهوم الوجود بعدها الفّن و معرفة أبعاده القيمية.

أهم ما يميز أنطولوجيا شوبنهاور هو نقده للعقل واعتبار إياه ثانويا أمام الإرادة، ويمكننا اختصار ما ورائيات شوبنهاور بالقول أن للعالم عنده وجهين: هو الإرادة في مضمونه، في جوهره، وهو الفكرة كتجسيد للحقيقة أوالإرادة، يوضح لنا "دولوز" ذلك مشيرا إلى أن عبقريته ليست في تأسيسه فلسفة إرادة جديدة، بل تكمن أساسا في استخلاصه النتائج القصوى من الفلسفة القديمة، ودفعها إلى أقصى نتائجها، لا يكتفي شوبنهاور بجوهر للإرادة، إنّه يجعل من الإرادة جوهر الأشياء، "العالم مرئيا من الداخل"[1].

وبنزعته المتطرفة هذه في تغليب الإرادة على العقل،أسس شوبنهاور تيارا جديدا قوّيا في القرن التاسع عشر والقرن العشرين، وهو التيار الذي قضى على سيادة العقل وجعل للإرادة السيادة في الحياة النفسية وفي الوجود كلّه بوجه عام.

يتبين من قراءة شوبنهاور أن الإنسان هذا المرمي هكذا في عالم الإرادة من حيث هو جسد، مجموعة غرائز ورغبات لا إمكان لإشباعها،ومن حيث هو روح أو عقل، هو خادم بارع في أداء مهامه اتجاه سيده المطلق. فهو بعامة،مظهر من مظاهر الإرادة لكنه الأكثر إفصاحا عنها كدفع أعمى وعاصفة هوجاء، لا تهدأ، وهذا ما جعل شوبنهاور يصل إلى الحدود القصوى للقرف، وهو ينظر إلى صورة الإنسان المهزومة، والتي تتلاعب بها أمواج

[1]- جيل دولوز، **نيتشه والفلسفة**، المرجع السابق، ص 107.

إرادة الحياة، وبالتالي فالإرادة بمنظور نيتشه هي كسيد مطلق، والعقل بمثابة عبد ضعيف، أشار نيتشه إلى أهمية هذا التصور، فقال عن شوبنهاور: "أنّه حل الترابط بين الجيل الألماني الأخير كله، والحضارة الألمانية كانت إن قدّرها المرء في مجملها حقّ التقدير بمثابة دورة الحاسة التاريخية، وحقل التفكير التاريخي"[1]

لقد تبين لشوبنهاور أن الإنسان في العالم الظاهراتي للإرادة، محكوم بجبرية تامة، إذ منذ بزوغ شمسه حتى غروبها، وهو يعيش تدافع الأقدار عليه، دون أن يكون لديه في ذلك يدّ،فهو في الوجود خطيئة، وما على الإنسان إلا أن يدفع حياته بالتقسيط ثمنا لها.

إن الوجود يأخذ منه كلّ شيء، دون أن يعطيه شيئا مقابل ذلك، وكيف بإمكانه أن يأخذ أصلا، وهو دوما ما ليس هو، إذ هو لغيره وليس لذاته.

وأمام هذه الحقيقة، كان لا بد من الارتياع حتّى التفكير في الخلاص من هذه القدرية القاتلة، ومن الحياة التي تسخر من الإنسان عابثة به، صحيح أن هناك سعادة لكنها مؤقتة، ولا يمكن مقارنتها البتة بالتعاسة التي تفرضها شقوة الإرادة، إذ قليلا جدا، ولوقت قصير، يتحقق إشباع لكنه سرعان ما ينتسخ، إذ أن المطالب جمة ولا نهاية لها، والرغبة دوما مفتوحة على اللاإشباع أصلا. وإذا كان أصل الوجود خطيئة، وإرادة عمياء تخلق مظاهرها بالتناسل باعتبارها محكومة بمبدأ التعدد أو الفردية Principe d'individuation فإنه لا مجال لتحقيق السعادة، ولا حتى الحد من الألم على الأقل بدون الخروج من مبدأ الفردية هذا. فالفرد يموت، وما الأفراد في الأخير سوى وهم لا بد من تجاوزه لتجاوز قانون الموت الذي يستند إلى الزمان والمكان.

يقوم المضمون الأساسي لما ورائيات التشاؤم عند شوبنهاور في اعتقاده أن العالم كما يستحضره العقل لا يفي بمطالب الإرادة، لا يناسبها، وأن السعادة هي أمر سلبي تماما، وأن تحقيق الرغبة لا يتضمن سعادة إيجابية بل هي مجرد إشباع مؤقت للحاجات وهكذا تمضي الحياة بين الرغبة وتحققها أو الرغبة في طبيعتها ألم، بينما تحققها يبعث الشبع والسكينة، وما يبرز هو الغاية فقط، أو امتلاكها الذي يذهب بكل بريقها، فتطل الرغبة من جديد، وحين لا تفعل ذلك فإن ما ينتج عنها إنّما هو حال الكآبة والفراغ والضجر الذي لا ينفع معها صراع أو

---

[1]- Friedrich Nietzche, **par déla le bien et le mal**, op.cit, P161.

جهد لأنّه لن ينتج هو الآخر وكما في الصراع مع الرغبة نفسها سوى الألم [1]. ومن خصائص هذه الإرادة في النسق الشوبنهاوري أيضا:

1) من الوضوح، ما يجعلها تفرض نفسها على كل عقل كبديهيات إقليدس في الهندسة سواء بسواء أي كأنّها البشارة التي يجب أن توضع على رأس كّل فلسفة نقدية[2].

2) العالم كما رآه كّل من شوبنهاور ونيتشه، هو عالم محكوم بالفوضى والاضطراب، محكوم بقانون الصراع والتطاحن الأصل فيه للاختلاف والتخالف، بل للعبث كما يقول شوبنهاور، إذ أن الإرادة العمياء تعمل بلا هدف، بلا معنى، لا غاية بها، والعالم هكذا، مبعث للقرف والتشاؤم والقلق الدائم، إن إرادة مثل هذه حسب هذا الأخير لا إشباع لها، ولا مرضاة أرضية قادرة على تهدئة جموحها[3].

والدليل على أن كلّ هذا الوجود، وهم زوال، قائم بكل وضوح، بالنسبة لشوبنهاور، أن كل الموجودات فيه راجعة أساسا إلى طبيعة الموت، ومجرد التفكير، بقلق يصل حدود الدوار والغثيان، في مسألة الموت، إنّما هو دليل كاف على أن الوجود خطيئة كبرى وأصلانية، فالموت دليل على أن الجوهر الحميمي للكائن هو مجرد إرادة حياة عمياء aveugle vouloir vivre، ولهذا طرحت فكرة الخلاص نفسها كضرورة لا بد منها، خاصة وقد تم التأكد من أن المسافة بين الرغبة والإشباع، تلك التي تبدو للوهلة الأولى قصيرة، لا حدود لها،ليدرك الكائن نفسه راكضا وراء وهم وظلال ليست حقيقية أصلا، وما هذا العالم والوجود الحاضر وكل ما يدور في فلك الحياة وقيدها إلا مجرد أحلام لا حقيقة لها، بالضبط كتلك الأحلام التي تحدث عنها هاملت كما يقول شوبنهاور.

هاتين الخاصيتين هما من تستدعيان حسب شوبنهاور فكرة الخلاص،هذا الخلاص المنشود هو خروج عن طاعة الإرادة وعصيان لأوامرها، وخروج، بل وضع حد لتراجيديا الحياة الموغلة في تراجيديتها، لبست قناع الملهاة، إذن فالانعتاق من سجن الإرادة العمياء وعبثيتها، أمر لا بد منه، والفّن كفيل بتخليصنا في مرحلة ما كما يقول شوبنهاور، وعلى أن الموسيقى، وعلى رأس كلّ الفنون هي المعبر الأروع والأعظم عن جوهر الوجود، وما يقف وراء الظواهر التي تمثل حجاب "المايا" فبالفن يمكن اختراق هذه الحجب باتجاه القبض على

---

[1]- إ.نوكس، **النظريات الجمالية**، (كانط، هيجل، شوبنهاور) تقديم الدكتور محمد شفيق شيا ط1 (منشورات بحسون الثقافية، بيروت)، ص 150.

[2]- عبد الرحمان بدوي، **شوبنهاور**، ط3 (دار النهضة، القاهرة 1965)، ص 71.

[3]- المرجع السابق، ص 273

ماهية الوجود و حقيقته السرية المحجوبة المحتجبة والتجربة الفنية في الخلاص تعتمد على تحرير الإنسان من حدود الزمان والمكان الضّيقة، ويجعله يخترق مبدأ التعددّ أو مبدأ الفردية بالاعتماد على المثل التي تعد مرجعية موضوعية، خارج عالم الظاهر[1].

وشوبنهاور يؤكد أن الطريق في الخلاص لا يتاح للجميع بل هي خاصة بالعبقري والفنان والقديس، هم فقط من يمارسونها باستمرار[2] ويركز على العبقري الفيلسوف فهو وحده القادر على هذا الاختراق والتجاوز بعين ثاقبة، وروح حرة وعقل وقّاد لا يتوقف عن خلق فضاءات الحرية. ولعل مهمة العقل والفلسفة الحقيقية،هي إحداث فجوات وخروقات في الفضاءات المتصلبة، المزيفة، الوهمية الواهمة، باتجاه خلاص مطلق أبدي، لا عودة فيه ولا صيرورة، فقط براءة الخلود، وذلك لا يتم إلا "بالنرافانا"، والخلاص "بالنرفانا" كما سنرى، هو الانسحاب من إرادة الحياة العبثية والدوامية والكاووسية chaotique دون ضجيج، وغروب هادئ وخلود في براءة الخلود.

ولئن كان شوبنهاور يفضل الخلاص بالانسحاب والانطفاء extinction بهدوء مقابلا إرادة الحياة بإرادة العدم والانعدام.

صحيح أن الإرادة هي أصل الشرور في الوجود، وأن المظاهر الفردية التي انقذفت فيها محكومة بالزمان والمكان والسببية. وصحيح أن وجود الإنسان كيفما كان، لا يمكن أن يغطي نفقات الحياة، وأنه محكوم عليه بالشقاء والألم والتعاسة، ورغم كل ذلك، يمكن الوصول إلى الخلاص، رغم كل أسباب القرف والازدراء، وعمق جذور التشاؤم، يمكن تخليص العالم من الشقاء. يمكن تخليصه من ألم الحسرة والندم وتعذيب الضمير الذي هو الحياة بحد ذاتها، فالخلاص يوجد بين يدي الإنسان الذي يمثل الدرجة القصوى من درجات تموضع الإرادة. والذي بسبب ذلك هو الأقدر على تحمل الألم، ولكن ما هي الوسيلة التي يمكن أن يعتمدها الإنسان باتجاه خلاصه؟ هل يكون الخلاص في الانتحار؟

إن في ميلاد الأفراد تمظهرا للإرادة، وفي نمو أجسادهم وقدراتهم ومداركهم يكون تفتح الإرادة العظيم، غير أن الإرادة لا تموت بموتهم، إذ أنها حية أبدا وفي كلّ المظاهر، فموت الأفراد لا يترك شعورا في توازن الكون، في عالم ظهور الإرادة، أي لا يترك فراغا

---

[1]- كمال بكاري، **ميتافيزيقا الإرادة، أرخياء المعنى في الذات والسلطان**، ط1 (دار الفكر العربي، بيروت 2000)، ص 117.
[2]- سعاد حرب، "في الفرد والحداثة عند نيتشه"، **أوراق فلسفية**، العدد الأول، (مطبعة العمرانية للأوفست، الجيزة 2000.)، ص 9.

باعتبار أن موته يتزامن بطبيعته مع ولادة أفراد آخرين. ومادام الموت الطبيعي للأفراد لا يعبر عن موت الإرادة بل يجددّها عبر أفراد جدد، فإن الانتحار لن يكون هو الآخر إلا الدلالة القصوى على جبروتها وعبثها لمظاهرها، بل إنه يختلف تماما مع حرية نفي إرادة الحياة. فـ

"الانتحار بعيد جدا عن أن يكون نفيا للإرادة، إذ أن من يقدم على الانتحار، على تفجير جسده، إنّما لأنه يريد الحياة ويتعلق بسّبلها دون أن تعترض سبيله إلى ذلك مصاعب وعراقيل بّما يمكن إرادة الحياة فيه من التموضع والظهور بصورة طبيعية[1].

فاللجوء إلى هذه الطريقة، إنّما هو طريقة في التعبير بما يتجاوز الصرخة عن الإرادة التي تظهر أكثر ثباتا في الألم. والشقاء والموت كيفما كان، إنّما ينتمي إلى العالم الظاهراتي الإمبريقي، إلى عالم التحولات والصيرورة بما هو عالم كون وفساد. لا يمكن أن يطال البتة الحقيقة الجوهرية المتعالية عن مبدأ العلية، عن مبدأ الفردية التي هي بالأساس الإرادة، فالإرادة بما هي إرادة الحياة، تمثل الجوهر الحميمي للإنسان وكينونته، وما يموت مع الفرد إنّما هي فرديته. ومن هنا اعتبر شوبنهاور الانتحار عبثا، ولا أخلاقيا. مادام لا يعبر سوى عن الإرادة بما يجعلها أكثر سعادة. وبالتالي فالانتحار يعد علامة على تجدد الإرادة الدائم.

ومن هنا لا يمكن أن يكون الخلاص في الانتحار، إذ الانتحار لا يؤدي إلى تدمير الجسد لإسعاد الإرادة التي لا تكف عن خلق وتعذيب مظاهرها. وكلّ انتحار هو إفساح في المجال لولادة مظاهر أخرى، بل إنّه تمظهر سعيد للإرادة[2].

وهكذا يفشل الجسد في أن يؤدي بانفجاره وانتحاره إلى الخلاص، ليطرح السؤال من جديد: كيف الطريق للخلاص؟ يبدو أن الخلاص الذي فشل الجسد في أن يكون طريقا وأداة له، يمكن أن يكون باقتلاع أصل الشر من جذوره، أي يكمن في نفي الإرادة وإعدام الرغبة وإرادة الحياة الفردية والقضاء على لهبها. وذلك بالإقلاع عن الرضوخ إلى أمر الغرائز بقتل الشهوة ورفض مطالب اللذة، ولكن ما هو الطرف الذي يتكفل بهذه المهمة الجسمية؟

---

[1]- كمال بكاري، **ميتافيزيقيا الإرادة، أرخباء المعنى في الذات والسلطان**، المرجع السابق، ص 114.

[2]- Arthur Schopenhauer, **le monde comme volonté et représentation**,tradiction, A bardeau 12éme(édition.PARIS.puf.1989) P500.

يجيب شوبنهاور بأنه العقل، ولكن كيف يمكن للعقل أن يقوم بذلك وهو محكوم بمبدأ السببية، باعتباره مخلوقا إراديا جاء أساسا ليؤدي وظيفة الخادم للإرادة؟ فهل للعبد قدرات تمكنه من التحرر من قبضة السيد؟ كما يرى أن العبد بإمكانه أن يثور على سيده، يكسر أغلاله وينتصب سيدا. وكذلك يفعل العقل – فهذا المخلوق الضعيف، وفي ظروف معينة، يتجاوز الخضوع السلبي للإرادة، ليتجاوزها في ذاتها و يصبح سيد عليها، مثبتا سيادته و سلطانه على عالم الظاهر وعلى الإرادة نفسها، مما يجعلها تستسلم للتلاشي.

إن طريق الخلاص بواسطة العقل يمر بمرحلتين مختلفتين تفضي الأولى إلى الثانية بصورة تلقائية، بالأولى يتبلور خلاص سرعان ما يتبين أنه مرحلي مؤقت، أو على الأقل متقطع منقطع. في حين أن التجربة الثانية يتم فيها الانعتاق النهائي ويكون فيها قضاء العقل المبرم على أصل الشر الذي هو إرادة الحياة.

أما التجربة الأولى فتكون محاولة للخلاص بالفن، إذ حين يتحقق التفتح العظيم للعقل تكون المعجزة، وتنفصل المعرفة وبكل قواها عن الإرادة وطموحاتها، لتصبح نقية خالصة لا تداخلها شوائب وأغراض الإرادة النفعية، الجوفاء،ساعتها، يخرج الإنسان كذات من كونه مجرد مظهر من مظاهر الإرادة، إذ أن "الذات تكف عن أن تكون مجرد مظهر من مظاهر الإرادة"، إذ أن الذات تكف عن أن تكون مجرد فرد، لتصبح الذات المحض ومن دون إرادة للمعرفة. و تسمى هنا بالحالة الجمالية، وهذه أكبر وأعمق تجارب شوبنهاور.

صحيح أن المعرفة حين تكون مقصورة في إطار مبدأ العلية Principe de Raison، فإن قوة البواعث أو الموتيفات les motifes لا تقاوم[1].

ولكنه ما إن تحدث خروقات في مبدأ الفردية وتتحقق معرفة أن ما يقف وراءه، وكلّ المظاهر، هي الإرادة، أو جوهر الشيء في ذاته، وبمجرد الاغتراف من هذه المعرفة، بل حتّى الفرق فيها كذلك، وبعد تهدئة وتسكين الرّد le vouloir بما يجعله يرتخي ويكف عن الهيجان، بمجرد ذلك تفقد البواعث قوتّها، إذ أن الشكل المعرفي الذي يقابلها قد ألغي، بل نسخ واستبدل بمعرفة أخرى مختلفة[2]. متحررة من كل توجيه سابق إلى هدف معين أو غاية

---

[1]-Arthur Schopenhauer., **le monde comme volonté et représentation**,op,cit. P 505.
[2]- Ibid, P 505.

محدودة. "هذا النوع من المعرفة، هو الفن، هو عمل العبقري. فالفن يعيد إنتاج المثل الخالدة التي أدركها عن طريق التأمل المحضّ contemplation pure، أي الجوهري، لكل ظواهر العالم. فضلا عن ذلك، وتبعا للمادة التي يستعملها لإعادة الإنتاج هذه، يأخذ اسم الفن البلاستيكي plastique art (الرسم والنحت و العمارة) فنّ الشعر أو الموسيقى، منبعه الوحيد هو معرفة المثل وهدفه الوحيد هو محاكاة أو التواصل communication مع هذه المعرفة، وتبعا لمجرى الأسباب، والتأثيرات التي لا تنتهي، كما يتبدى في الأشكال الأربعة. يجد العلم نفسه، ومع كل اكتشاف مدفوعا دوما إلى الأبعد، إذ لا يوجد له حد ولا إشباع تام[1]" بينما الفّن، وعلى العكس من ذلك، له حد إذ أنه ينتزع موضوع تأمله من مجرى الظواهر المتغير المستحيل، ويمتلكه أمامه معزولا. هذا الموضوع الخاص والذي لم يكن في مجرى الظواهر إلا جزءا لا دالا partie insignifiante ومستحيلا، يصبح بالنسبة للفن الممثل للكل، المعادل لهذه التعددية التي لا تعرف التناهي والتي تملأ الزمان والمكان[2]، لينشد الفن بعد ذلك إلى هذا الموضوع الخاص "فيوقف عجلة الزمن وتنتفي العلاقات بالنسبة إليه، فما هو إلا الجوهر، وما هو إلا المثال الذي يكون موضوعه"[3].

الفن إذا يحرر الإنسان من حدود الزمان والمكان الضيقة ويخترق مبدأ التعدد أو مبدأ الفردية، باتجاه واحدية الواحد الذي يمثل الجوهر الحقيقي للكل، فهو وكما يعرفه شوبنهاور، تأمل الأشياء بمعزل عن مبدأ السببية. وهو بذلك، يقابل المعارف العلمية والتجريبية التي تخضع للمكان والزمان والسببية.

هكذا يريد شوبنهاور أن يؤكد أن طريق الخلاص هو الطريق الذي يرسم التأمل اتجاهه، ويعقد لذلك مقارنة بين المعرفة العقلية التي تتم في نطاق مبدأ السببية، ليكشف عن كون فائدة وقيمة هذه الأخيرة لا تخرج عن الواقع التجريبي، العلمي، في حين أن المعرفة التأملية ونظرا لكونها تتم بمعزل عن مبدأ السببية، فلا جدوى ولا قيمة لها خارج الفّن، وتبقى هذه المعرفة الخاصة بالعبقري وحده[4] على أن المعرفة العقلية هي تلك التي قال بها أرسطو أما المعرفة التأملية فهي تلك التي قال بها أستاذه أفلاطون، تلك التي نظر إليها أرسطو إنما

---

(1)-Arthur schopenhauer,**le monde comme volontè et reprèsentation** P P 239-240.
(2)- Ibid, P P 239-240.
(3)- Ibid.
(4)- Ibid.

شبيهة "بالعاصفة الهوجاء" التي تمر بسرعة دون أن تكون قد عرفت نهاية ولا غاية لا منبعا ولا مصبا، أما تلك التي نظر إليها أفلاطون، فهي أشبه ما تكون "بشعاع الشمس" يتسلل ببطء لقطع طريق العاصفة وإخماد فوراناتها ودواميتها[1].

فبالتأمل إذا يمكن فتح ثقوب في فضاء مبدأ السببية المغلف، والعبقري وحده بإمكانه أن يتحرر من أسر عالم الإرادة ذلك أن جوهر التأمل العبقري يقتضي نسيانا كاملا للذاتية و لعلاقاتها. وهكذا فالعبقرية ليست شيئا آخر سوى الموضعة l'objectité الأكثر كمالا، أي الاتجاه الموضوعي للروح المقابل للاتجاه الذي يفضي للذاتية، أي للإرادة. ثم إن العبقرية génialité، ترتكز، وفي مستوى معين من الاستعداد، على تثبيت نفسها في الحدس المحض والانفقاد فيه، وعتق المعرفة من عبودية الإرادة التي كانت أصلا مسترقة لها[2] بما يجعلنا نفقد تماما نظريتنا إلى مصالحنا وإرادتنا ونهايتنا. إذ يجب علينا أن نخرج مطلقا، وفي وقت ما، من ذاتيتنا، فرديتنا، شخصيتنا، ألا نكون سوى ذاتا عارفة، خالصة محضة، "عينا شفافة للكون بأكمله" لا للحظة وإنّما لوقت طويل وبتفكر أكثر يكون ضروريا لتحقيق إدراكنا عن طريق فّن محدد، إنّه لا بد من تثبيت ما يطفو على سطح التبدّيات apparences من غموض في صيغ خالدة[3].

إنّ العبقري، الذي يتحرر من ضيق الحيز الزماني والمكاني السببي، يرى العالم في كليته، بل الكون في كينونته، بصفاء ووضوح، ذلك أنه وحده يملك الحساسية المرهفة والنقاء الذهني، بما يمكنه من أن يكون مرآة عاكسة لحركة كينونة الكون، بل يكون متطابقا مع هذه الكينونة كموضوع معرفي غير منفصل عن ذاته العارفة.

إنّ المثل الخالدة هي التي تشده دوما إليها وبقوّة أكبر كلما تقدم باتجاهها، فالخيال هو شرط العبقرية، إذ به تتسع دائرة الرؤية وتمتد إلى ما وراء الموضوعات التي تُعرض للعبقري المتأمل، ولأن هذا الأخير لا يكف عن التأمل ولا يقنع لموضوع واحد فإن إشباعه المعرفي لن يتم إلا بالتجاوز دائما، بل إنّ المجاوزة في حد ذاتها لا تكفي، والتأمل

---

(1)-Arthur schopenhauer,**le monde comme volonté et représentation** P P 239-240.
(2)- Ibid, P P 239-240.
(3)- Ibid

الإستطيقي، وإن كان يحقق سعادة. فذلك مؤقتا. وطالما أنها مؤقتة فهي زائلة لا محالة وبالتالي فهي ليست سعادة بل مجرد إيقاف تعذيب الإرادة ومن هنا فهي سعادة زائلة وسلبية.

إن الوقوف أمام عالم المثل وتأمله وإعادة النظر في عالم الأشباح والصور،هو خلاص مؤقت لا دائم وبالتالي فالحالة الإستطيقية لا تمثل سوى مرحلة يجب أن توصلنا إلى هذه المرحلة الأكثر كمالا، حيث تصبح الإرادة، والتي لم تجد في المرحلة الأولى غير إشباع عابر، مغمورة بشعاع المعرفة.

وإذا كان التأمل منقطعا بالعودة إلى عالم الصور، فإن في هذه الانقطاعات، يجد العبقري نفسه تماما كالإنسان العادي في الخير وفي الشر، ويتوقف عمله بالتالي عن أن يتجاوز كونه مجرد متنفس[1].

ولهذا كان لابد من الخروج من هذه الحالة، حالة العودة إلى الذات والفردية، فبالرغم من أن الفنّ يؤدي إلى الخلاص، إذ أن الفنون بعامة والموسيقى بخاصة، تمثل روح الكون في شكل نغم. يفضي بالسابح فيه إلى سعادة، فإنه خلاص مؤقت، بالرغم من أن الموسيقى وعلى رأس كل الفنون تذهب إلى أبعد من المثل، مستقلة تمام الاستقلال عن عالم الإرادة الظاهراتي، لا علاقة لها به، بل إنّها تنساه، تجهله حتى، وأكثر من ذلك، فإنه بإمكانها أن تبقى في خلودها حتى بعد زوال الكون، فهي وبامتياز موضعة، ونسخة أكثر مباشرة للإرادة[2] إذ أنها الأفصح من بقية كل الفنون تعبيرا عن العالم، وهي تمثل أرقى لغة كونية، وأكبر مفهوم مجرد يمتلك شموليته، بأن يفهمه كل العالم، بل قل إنّها لغات العالم وقد توحدت[3].

بالرغم من ذلك كله، يبقى الهدف المنشود الذي هو الخلاص النهائي بعيد المنال، وإن كانت مرحلة الفّن هذه تفضي إليه في الأخير.

إن معرفة كون الظواهر بكل أشكالها وتنوعها تعود بالأساس إلى أصل واحد، إلى وجود واحد، هذه المعرفة تفضي تلقائيا إلى التفكير في الخلاص من جديد من الفردية، الذاتية الأنانية، كأصل للشر، فهذه الأنانية تحمل الإنسان، في سبيل مصالحه الشخصية إلى ارتكاب

---

[1]-Arthur schopenhauer,**le monde comme volonté et représentation**, P P 244.
[2]- Ibid, P P 329.
[3]- Ibid, P 235.

الأخطاء، فهي مصدر الشرور في العالم، وسبب الحروب والصراعات. ولهذا لا بد من العمل على الخلاص، وتطهير البشرية من أدران حب الحياة كشر مطلق، وغسل الإنسانية من الكره والحقد بالحب الخالد. وهنا يجد شوبنهاور في القيم الأخلاقية الزهدية مفتاح الخلاص.

وبالتالي فالذي يريد الخلاص نهائيا، عليه أن يتمسك بحياة بعيدة عن الأخطاء، بل أكثر من ذلك، عليه أن يسعى لكي يسمو بنفسه إلى رحاب العفة والقداسة. فمن يعيش عفيفا قديسا بعيدا عن الأهواء والنزوات والخطايا هو على موعد مع الخلاص النهائي في نهاية مطاف حياته، إنه موعود ألا يعود إلى الوجود الظاهري من جديد أو كما جاء في البوذية، موعود بالخلاص بالنيرفانا هو الخلاص التام من عالم الإرادة، عالم الكون والفساد، عالم الشرور والخطايا والآلام.

والذي يبلغ حالا كهذا، حال الذروة، فهو يغدو أعلى من مفاهيم الأخلاق وممارستها، وأعلى من مطلب "محبة الآخرين كما نفسه" أو أن "يفعل لهم ما يفعل لنفسه" عليه الآن، وفي مدى أبعد كثيرا أن يحقق سبب وجوده الظواهري، وأن يمقت إرادة الحياة و التي هي لب العالم ونواته، و أخيرا فإن على الإنسان أن يتبرأ من طبيعته، أن يجتث جذر كل رغبة حسية وكل إشباع بها، من خلال تقبل إرادي للفقر، من خلال موت الجسد الذي هو خارج الإرادة وشكلها المرئي[1].

إن التشاؤم عند شوبنهاور نظرية مؤسسة على افتراض واسع وهو أن الإرادة في جوهرها شر، وأن العالم في جوهره إرادة، أو بالتالي كان العالم شرا، وفلسفته تؤكد اتجاها سلبيا نحو الحياة، اتجاها هروبيا انسحابيا، فالحياة في مذهبه شيء ينبغي إنكاره، وإنكارها معناه السير ضد طبيعة الإنسان وطبيعة العالم. لأن هذه الطبيعة ليست سوى إرادة الحياة، كالنتيجة التي انتهى إليها أحد مريديه إدوارد فون هارتمان: العمل على الإنكار التام للإرادة، أبعد من الخلاص الفردي لدى شوبنهاور– عن طريق الانتحار الكوني، وقد ظل دائم الأمل في اليوم الذي سيصل فيه الوعي البشري إلى أقصى مراحل تطوره، فيقدم على الانتحار

[1]- إ. نوكس، **النظريات الجمالية** (كانط، هيجل، شوبنهاور)، المرجع السابق، ص 152.

الكلي، خاصة وأن تطور الثقافة والتطور العقلي إنّما يزيدان قدر الألم والمعاناة ويصاحبها نسيان لقيم الخير الروحية.

هذه هي الصورة التي حاولنا رسمها عن ماهية الفّن عند شوبنهاور والتي نظر إليها نيتشه في مؤلفات عديدة على أنّها رومانسية فاشلة، وحداثة فنية غير موثوق فيها فشوبنهاور "يؤكد نيتشه": في الفقرة السادسة من "جينيالوجيا الأخلاق" سعى إلى الفّن ليزجي التحية للمثال الزهدي، فسقط في تشاؤم الضعف الذي يعلن أن الحياة شؤم وشر، لذا يجب إنكارها والسير ضد طبيعة الإنسان والعالم، وكذلك فكرة الرفاه، التفاهة التي نادى بها زاردشت، الذي نادى بفن وموسيقى انتكاسية، تساعد الكائن وتؤيده في الانسحاب من العالم[1].

وذا كان شوبنهاور يفضل الخلاص بالانسحاب والانطفاء والذي يقابل إرادة الحياة بإرادة العدم، فإن نيتشه الباحث عن الخلاص، ينشده بطريقة أخرى مختلفة تماما، إذ يسير في الاتجاه المقابل للشوبنهاورية، منشدا إرادة الحياة التي هي إرادة القوّة المؤيدة، في أقصى حدود تفتحها العظيم، إلى بزوغ صبح الإنسان المتفوق الأبدي في مطلق فضاء براءة الصيرورة والعودة الأبدية، فالخلاص يكون بتطهير الأرض واستقدام الإنسان المتفوق إليها لا إله غيره، تعج مفاصله بالحياة البريئة الخالدة، بل قل إنّه هو الحياة الأبدية.

والجدير بالذكر أن التخلص من الإرادة في مفهوم شوبنهاور تعد أهم مزايا الشرط الجمالي يقول شوبنهاور:" كنا نحتفل بمهرجان ذهاب الإرادة إلى الجحيم"[2] هذه هي صورة الفن الرومانسي بمسحة شوبنهاورية. لكن رغم هذا يقف نيتشه موقف المضاد لشوبنهاور، الذي رأى أن الخلاص النهائي من عبثية الوجود، وبالتالي عبثية الإرادة يكون بالغروب عنها، والقضاء على إرادة الحياة لا يكون إلا بإعدامها، متسائلا منكرا: متى يعلم النّاس أن حبّ الحياة أكذوبة؟ وتفي الإرادة بالخروج عنه أو الوصول إلى عدم الإرادة، إلى حيث لا إرادة، هو عمل على تكريس مثل عليا أخرى عن طريق الانسحاب من الحياة بالزهد وقتل

---

[1]- فريدريك نيتشه، **أصل الأخلاق وفصلها**، تعريب حسن قبسي، ط1، (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع 1981)، ص 101.

[2]- نقلا عن حسان بورقية، "نيتشه ضد فاجبر"... أو نقد الرومانسية، الإرتكاسية المرجع السابق، ص 111.

إرادة الحياة التي هي إرادة العمى، انطلاقا من إدراك معيّن، يرى أن "زهرة القداسة لا تنمو إلا في أرض يرويها النضال، كما يقول شوبنهاور"[1].

والرد النيتشوي على مثل هذه العدمية الشوبنهاورية ينطلق من كون الإرادة لا تنفي ذاتها، بل إنّها وكما فهمها المثال الزهدي ذاته، إرادة نتجت بالأساس عن عدم وجود الأفضل، وهل يسعى الخيار الوحيد خيارا أصلا؟ وغياب معنى المعنى الأخير الذي يبرر الإرادة، الشقاء، الألم، هو الذي أعطاها المعنى على الأقل. والمثال الزهدي l'idéal ascétique ومن أي زاوية نظرنا إليه، لم يكن إلا لانعدام الأفضل، الذي بفضله، يمكن إيجاد تفسير للشقاء، وردم هوة الفراغ السحيقة، وينغلق الباب في وجه كلّ نوع من العدمية ورغبة في الانعدام. إن التفسير الذي أُعطي للحياة كان يؤدي إلى شقاء جديد أكثر عمقا أكثر حميمية وأكثر تسميما وفتكا، وضع الشقاء في موضع العقاب على ذنب ولكن رغم كل شيء، سيحمل للإنسان الخلاص. أصبح لهذا الأخير معنى ولم يعد مجرد ورقة تعبث بها الرياح، ولعبة للعبث، لقد صار بإمكانه أن يريد شيئا ما، ولم يكن من قبل لما يريده أهمية، ولا لماذا بل كيف يريد شيئا دون آخر، فالإرادة ذاتها على الأقل قد أنقذت. وهذه نقطة هامة جدا وجديرة بأن تحسب كمجهود جبار قامت به الفلسفة الزهدية ممثلة في شوبنهاور الذي استعاد البوذية، لقد صار للإرادة معنى و للألم معنى، وتبين أن العالم كله شر. وألم بلا جدوى، وأن نفي الحياة والإرادة بهذا المعنى هو في حد ذاته إرادة نفي وإعدام. فإذا كانت قيمة الحياة في كونها بلا قيمة، ومعناها في لا معناها وغايتها في لا غايتها، فذلك تثبيت لمعنى وتثمين لقيمة وتحديد لغاية، ولو كان ذلك بالنفي وبالرغبة في الإمحاء والخروج نهائيا من دوائر الصيرورة العمياء، ورفض الحياة بما هي كذلك، كل ذلك يعني، ولنتجرأ على الإدراك؟ إدراك عدم، اشمئزاز من الحياة، ورفضا لتقبل شروطها الأساسية ولكن فهي على الأقل تبقى إرادة العدم إذ يفضل الإنسان أن يكون له إرادة العدم على أن لا يريد شيئا أبدا.

غير أن الإرادة بهذا المعنى هي إرادة سلبية بما هي قوّة ارتكاسية، فبعد أن سلبت الحياة كل قيمة وأفرغت القيم من كل إيجابية، وسحبت من الإنسان كلّ قدرة على التغيير، بل جُرد من إمكانية تقبل الحياة كما هي على الأقل، كما سحبت من الله كل شرعية ومشروعية، بعد ذلك يبقى الهروب من قرف الوجود والخلاص "بالنرفانا" هو الطريق الوحيد للانعتاق.

[1]- Arthur Schopenhauer, **le monde comme volonté et représentation**, op.cit, P 491.

هكذا يفضل إنسان شوبنهاور وبوذا الخلاص بالخمود والانطفاء أبدا بصورة أشد ضعفا وسلبية. فبعد نفي كل شيء، كان لا بد من الانتفاء. وهكذا "تشكل العدمية الارتكاسية" امتدادا بصورة ما "للعدمية النافية" إذ تنتصر القوى الارتكاسية، وتحل محل قوّة النفي هذه التي كانت تقود إلى النصر. لكن "العدمية السلبية" هي أقصى ما تصل إليه العدمية الارتكاسية: الانطفاء بصورة سلبية بدلا من أن تُقاد من الخارج[1].

إن العدمية الارتكاسية النافية هي العدمية المتعبة المرهقة السلبية، التي لا تتأثر ولا ترد الفعل. هذه العدمية تجد في البوذية المثال الأكثر تعبيرا عنها، باعتبارها رمزا للضعف، وبلا هدف غير العدم، وهي بذلك تكون ضد العدمية الفعالة التي لا تبنى إلا بعد الهدم، إذ لا إمكان لسيادة نظام كيفما كان دون أن تسبقه فوضى شاملة تزعزع كل أركان الأنظمة السائدة، تلك هي العدمية التي يراها نيتشه مرحلة ضرورية ضرورة الحياة، فحين تسود هذه العبثية والفوضى وانقضاض الكاوسية وإطباقها على فضاءات المفاهيم والأنساق الفلسفية والعلمية والدينية، يكون في ذلك بشارة تزُف إلى الإنسان، ذلك الحبل الرابط بين الحيوان في الأسفل والإنسان المتفوق من الأعلى. إنّها بشارة بقدوم الإنسان المتفوق أوالإله الحقيقي، وإذ كان موت الآلهة ضروريا، فذلك من أجل إفساح المجال وكلّ الفضاء إلى الإله الجديد القديم، الذي هو الإنسان المتفوق.

على أن الإعلان عن "موت الله" يكتفي بأن يكون إشارة وتنبيها إلى ما يحصل من تشظ وكارثية، هذا الإعلان النيتشوي هو مجرد تصويب إلى أن فكرة الله في الديانات: البوذية واليهودية والمسيحية، هي فكرة عدمية، فالله في المنظور الديني هو العدم المراد الوصول إليه بإرادة نافية عدمية، والقول بأن نيتشه المعلن، يكتفي بالإعلان، بالتصويب، بالإشارة، يعني أنه ليس قاتل الله، بل أنّ الديانات والنظريات الميتافيزيقية هي المسؤولة عن ذلك. فالمسيحية مثلا: "تعلمنا أننا نحن الذين نميت الله. إنها تعزز بذلك إلحادها الخاص بها، إلحاد الإحساس بالخطأ، الحياة الارتكاسية بدلا من الإرادة الإلهية، الإنسان الإرتكاسي بدلا من الله – الإنسان- الله وليس الله – الإنسان بعد الآن ... لقد قتل الإنسان الله، لكن من قتل الله؟ إنه الإنسان الارتكاسي "أقبح العالمين" لم تكن الإرادة الإلهية إرادة العدم تتسامح مع حياة غير الحياة الارتكاسية، وهذه الأخيرة لم تعد حتى تحتمل إلها، هي لا تحتمل إشفاق الله، وهي تقبل

[1]- جيل دولوز، **نيتشه والفلسفة**، المرجع السابق، ص 191.

تضحيته على الفور تخنقه في فخ رحمته...، يختنق الله حبّا بالحياة الارتكاسية، يخنقه ناكرا الجميل الذي يحبه كثيرا"[1] إذ مات الله غرقا في الحب والشفقة، لقد قتله حبه للناس، إذ أن حبهم هو جهنمه التي مات فيها.

هكذا صوب نيتشه إلى أن الله قد مات، وقاتل الله هو الديني الذي يزور التاريخ بمحاولة تثبيت صورة مناقضة للحقائق كما فعل القديس بولس مثلا، بأن أخرج المسيح في صورة مناقضة تماما للمسيح الحقيقي. إذ: كان المسيح الحقيقي على غرار بوذا، "بوذا على أرض ليست هندية" كان متقدما جدا بالنسبة لعصره في بيئته،كان يعلم للحياة الارتكاسية مخرجها الحقيقي، في حين كانت هذه لا تزال تتصارع مع إرادة القوّة[2].

هكذا إذن كشف نيتشه النقاب عن عدمية شوبنهاور خاصة عندما تعلق الأمر في مسألة طريق الخلاص الذي يريده الإنسان، فشوبنهاور يتسلل هاربا من إرادة الحياة إرادة الوجود، إلى إرادة العدم التي تعمل وفقا لمبدأ إعدام الإرادة، ليجد مبتغاه في الشرق القديم، في البوذية التي تعد بالخلاص النهائي "بالنرفانا" أما نيتشه، وإن اعتبر العدمية التي وصل إليها شوبنهاور في مرحلة ما من مراحل تفكيره، والتي تجد حقيقتها في العدمية الهندية البوذية، التي تعد بالخلاص النهائي "بالنرفانا"، فقد عمل على تعميق التشاؤم الشوبنهاوري وسبر أغواره إلى أبعد حد ممكن، حتى تمزيق حجاب "المايا" الذي يمثله التشاؤم بحد ذاته، منتهيا إلى عدمية خلاقة تمثل مرحلة ضرورية لا بد منها باتجاه الخلاص المتمثل في الإنسان المتفوق، والعود الأبدي الذي يعلنه زرادشت، فهذا الأخير، نبي الإنسان المتفوق، حين صعقه "وحي"،صعقه وحي فكرة العود الأبدي، وقف في ظهيرة التاريخ منتشيا بروعة المغاردة والإمحاء كآخر خطوة، كآخر لحظة في التمهيد لاستقبال المتفوق بمسح الأرض وتطهيرها من آثار فكرة الخطيئة ومن التحكيمات القيمة وما يقع ضمن مقولتي الخيروالشر ومن هنا يمكن القول بأن الاختلاف بين شوبنهاور ونيتشه هو الاختلاف بين بوذا وزرادشت.

إن نيتشه عندما حطم النسق الشوبنهاوري بكامله فإنه سيبين أن القيم الفنية تجد أصلها في الموسيقى والشعر والتراجيديا .فالشعر له مكانة هامة عند نيتشه، فهو يضع الشاعر

---

[1]- نفس المرجع السابق، ص 199.
[2]- نفس المرجع السابق، ص 200.

والفيلسوف في نفس المرتبة فالفلاسفة والفنانون هم قبل كل شيء فنانين ،ومهمتهم تتمثل في أن يعزلوا ويحافظوا على كل ما يستحق الدوام.

وبالتالي فالفن والقدرة الإنسانية على الخلق والإبداع عند نيتشه إنما يجدان الأصل في إزدواجية الطبيعة البشرية بمظهريها الحلم والأغنية. على أن الحزن عادة يكمن في أعماق الفرح وهذا ما انفردت التراجيديا اليونانية بالتعبير عنه. لقد كشفت عن حقيقة وطبيعة الأحزان والآلام القابعة في كل فرحة بالنصر تغمر الإنسان وهو يصر على تحدي الطبيعة. هذه التراجيديا إستندت في أساسها إلى الاختلاف بين أبولون ديونيزوس كرمزين لتراجيديا الوجود. وإذا كانت الموسيقى هي التعبير المباشر عن الإرادة أو عن الجوهر الحميمي للشيء في ذاته، فإن نيتشه يؤكد أن النشوة المستمدة من روح الموسيقى إنما هي نشوة خاصة مصدرها الخلاص من الفردية والشعور بأبدية الحياة وراء الظواهر المتفرقة.

وربما يكون النقد الذي يوجه إلى تفسير شوبنهاور للفن هو أنه يهتم كثيرا بجانب المشاهد للفن، أو بجانب المستمع في حالة الموسيقى، ولم ينصف تماما روح الفنان نفسها المبدعة ، ورغبته في التعبير والتواصل.

ب) مكانة الموسيقى عند شوبنهاور:

تأثر شوبنهاور بالآداب الأوروبية المختلفة، إلا أن أثر أفلاطون وكانط على فلسفته في الفّن والجمال كان أوضح على نحو ما يظهر في الجزء المكرس لهذه الموضوعات من مؤلفه الكبير ذي الأجزاء الأربعة والذي نشره عام 1819 بعنوان "العالم إرادة وتمثل".

وعلى الرغم من اختلاف شوبنهاور وكانط اختلافا في الطبع والمزاج العام، إلا أن تأثير هذا الأخير كان واضحا، فقد كان هذا بطبيعته وثقافته تقدميا ذا نزعة عقلية، في حين شوبنهاور بطبيعته وثقافته شكاكا متشائما ذا خيال يجسد المجردات.

إلا أن شوبنهاور أخذ عن كانط الثنائية الميتافيزيقية التي تفرق بين عالمين من الموجودات مختلفين، عالم الظواهر، وعالم الحقائق أو الشيء في ذاته كما يقول كانط[1].

[1]- نقلا عن أميرة حلمي مطر، **فلسفة الجمال** (مذاهبها وأعلامها)، المرجع السابق، ص 145.

يرتب شوبنهاور الفنون في تصنيف هرمي بحسب مدى تعبير المثل التي تظهر في هذه الفنون عن قوى الإرادة، بمعنى أن الفنون تتفاوت فيما بينها بقدر ما تكشف عنه من مضمون معرفي بالنسبة لحقيقة الوجود. وبالتالي فهو يقسم الفنون إلى ثلاث مراتب وذلك على حسب أهميتها فيضع في المرتبة الأولى فن الموسيقى في القمة لأنه الفّن الذي يخلصنا من العذاب وينقذنا من الآلام فهو إذن أرقى أنواع الفنون، وله وضع خاص، ذلك لأنه فن لا يعبر عن الإرادة من خلال المثل كسائر الفنون التي تدخل هذا التصنيف، لأن الموسيقى لا تعبر عن أية قوّة من القوى الطبيعية يمكن أن تترجم إلى مثل كباقي الفنون، إنّها تعبر عن قانون الوجود وعن الإرادة نفسها التي هي وراء قوى الطبيعة،كما لا تكتفي كباقي الفنون، بتبيان الأفكار، أي تجسدات الإرادة، هي تعبير مباشر عن الإرادة نفسها مسموعة، هي الحقيقة الماورائية القصوى للكون تكشف ماهيتها في نغمة حلوة – مرة لا تقاوم، والعالم نفسه هو موسيقى مجسّدة بمقدار ما هو إرادة مجسّدة.

الموسيقى تنفذ وراء الأفكار وتكشف عن الإرادة من حيث هي شيء في ذاته. وتصور النغمات المنخفضة، في انسجام الألحان، الدرجات الدنيا لتموضع الإرادة، أي الطبيعة غير العضوية، وضخامة كوكب الأرض، في حين أن النغمات العالية تصور عالم النباتات والحيوانات. وتسير فواصل السلم الموسيقي في موازاة مع درجات التموضع في الطبيعة، أي الأنواع المختلفة ويمثل صوت المغني الرئيسي اللحن أعلى درجة في تموضع الإرادة، أي الحياة العقلية وجهد الإنسان.وتكمن طبيعة الإنسان في حقيقة مؤداها أن إرادته ُتناضل باستمرار ودون توقف، ولا تشبع أبدا وذلك ما يستطيع المؤلف الموسيقي أن يكشف لنا عنه.

ونجد في المرتبة الثالثة الفنون التشكيلية كفن النحت، فن التصوير، فن الشعر، أما المرتبة الثالثة: فإنه يضع فيها الفن المعماري، لأنه يرى أنه أدنى أنواع الفنون.

وسوف يكون الحديث عن فن المرتبة الأولى أي فن الموسيقى بصفة خاصة، ولكن بداية لا بد وأن نؤكد على أن أراء شوبنهاور وهيجل في فّن الموسيقى متشابهة وهناك اتفاق كبيرا بينهما حولها فكل منهما يعتبرها من الفنون التي يعبر بها وبطريقة غير محددة المعالم

لأنّها تعبر عن المشاعر ذاتها، كما أنّه فّن منفصل عن أي معان أو تصورات لأنه فّن قائم بذاته[1].

إذ أتيحت لشوبنهاور فرصة التواجد بين الفنانين كونه قد ألف قصص وأشعار، إضافة إلى أنه كان مطلعا على كلوديس، وتيك، ولم يغفل هذا الأخير أهمية الدور الذي يمكن أن تلعبه الموسيقى في الكشف عن العالم. ولقد كتب لأمه عندما كان في مقتبل العمر، وكانت هذه الكتابة على شكل تساؤلات مع "بول هوفمان": على أن سر العالم مكتوب بلغة موسيقية.

وأخذت ميتافيزيقا الموسيقية عند شوبنهاور لأول وهلة: "العالم كإرادة وتمثل" فإذا كانت الموسيقى معروفة على أنها أداة الكشف عن الكائن. فهي الأخرى وسيلة تعبير أعلى من الفنون الأخرى[2] كما أن أثر الموسيقى يفوق في قوته ودخوله الذات إثر الفنون الأخرى، فبينما تقدم هذه الأخيرة ظلالا فقط، تتفرد الموسيقى بتقديم الشيء كما هو في ذاته ولهذا فقد قيل دائما أن الموسيقى هي لغة الشعور والعاطفة تماما كما أن الألفاظ هي لغة العقل، بيد أنه لا يغيب من البال، أن علاقة الموسيقى (بالشعور والعاطفة) علاقة غير مباشرة، إذ أن الموسيقى لا تعبرعن الظاهرة، وإنّما تعبر عن طبيعتها الداخلية فقط، داخلية كلّ الظواهر، بل الإرادة نفسها، هي إذ لا تعبر عن هذا المعطى الجزئي، أو ذاك، عن سرور القلب أو ألمه، حزنه ورعبه، فرحه ومرحه، أوسكينته بالذات وإنّما عن طبيعتها الداخلية مجردة من أي شيء آخر، ومجردة من دوافعها الخاصة، ورغم تجردها هذا فنحن قادرون على فهمها تماما.

والموسيقى تعبر عن العالم، كما أنها تكون لغة عالمية، والتي ترتبط في الواقع بشمولية وعالمية الأفكار والمفاهيم، كما ترتبط بالأشياء المعنية، وعلى أي حال فإن شموليتها ليست شمولية فارغة مجردة ولكنها شمولية من نوع مختلف، وترتبط بتحديد شامل ومميز وفي هذا الصدد فإنها تشبه الأشكال الهندسية والأرقام، والتي تمثل الأشكال الشاملة والعالمية لكل الأشياء الممكنة من الخبرة، ويمكن تطبيقها عليها جميعا بصورة بديهية، وهي ليست مجردة، ولكن يمكن إدراكها وتحديدها بشكل شامل ويربط شوبنهاور بين الأصوات والطبيعة.

---

[1]- هالة محجوب خضر، **جماليات فن الموسيقى عبر العصور**، المرجع السابق، ص 257.

[2]-Eric Défour, **l'estithéque Musicale, De Nietzche**. Op.cit, P 40.

يفتتح شوبنهاور مبحثه العالم "كإرادة و تمثل" بتعريف ليبنز للموسيقية: هي دالة عددية لا واعية حيث أن الروح فيها لا تعلم بأنها تقوم بعملية الحساب، وشوبنهاور بأخذ بهذا التعريف مع التغيير الطفيف الذي قام به حيث يقول هي تمرين ميتافيزيقي حيث أن الروح لا تعرف بأنّها تقوم بعملية التفلسف، الموسيقى يمكن أن تعتمد على قواعد جد صارمة تكون قائمة بلغة الحساب، والميتافيزيقيا، تكمن في أن مضمون الموسيقية يكون ُمتأتي من الخارج، حيث أن اللغة تكون محايثة وعالمية وتكون مفهومة بشكل آلي والذي يبين ماهية العالم، وحسب شوبنهاور كلّ الفنون ما عدا الموسيقية هي اجترار وتكرار من حيث الأفكار التي تتصارع في عالم الفينومينولوجيا[1].

والموسيقية والفن تعتبر الوحيدة المستقلة والبعيدة عن الارتباط بالفينومينات في الموسيقى تكون الأفكار في خدمة الموسيقية وكلّ ذلك في خدمة الإرادة، حيث أن الفنون الأخرى تعتمد على خدمة الأفكار، والموسيقية يجب أن تتحرر من الارتباط بالموضوع المادي وترتقي إلى الجانب الحسي الشعوري (الإرادة) فالموسيقى لا يمكن أن تمثل الإرادة بل يمكن أن تصفها، فالأفكار هي تموضعات للإرادة

ويظهر تتبع شوبنهاور للموسيقى الحديثة، في العلاقات العديدة الضرورية التي تحدد منطقة الصوت الموسيقي، ولكن معناها يعمل على الوعي والشعور الموسيقي، كعلامة فقط وليس كالشيء المعني أو المقصود وهكذا فربّما نربط معا تصور شوبنهاور للموسيقى على أنّها جوهر الحياة والأحداث دون أي تشابه مع أي منهما.

أما الموسيقى عند "ليبنز" فهي حساب لا شعوري وعلاقة عددية مرتبة بطريقة معينة وأبعاد ثابتة، كما ربط بين الموسيقى والكون، وأكد على أن النفس البشرية تستجيب لهذه الموسيقى دون وعي

وقد مثل وشبه شوبنهاور تعدد الأصوات لعزف واحد (التي تتميز به اللوحة do) بتعدد الأفكار الناتجة عن وحدة الإرادة، فالأفكار ما هي إلا تموضعات للإرادة، وبهذا فكل موسيقية ما هي إلا تموضعات وتحليلات للنغمة (do) وبهذا يجب أن تكون العلاقات في

---

[1]- ibid, P 41.

جهاز الأوركسترا مشبوهة بعلاقات الأفكار، وهذا ما يدل على أن أصل العالم مكون من مادة لا عضوية، ويتبع التنظيم بشكل إيراشية (توزيعية) حيث أنه تتابع مثلا الإيقاعات من المستوى الأدنى إلى الأعلى، دون تجاهل الحلقة الوسطية التي تقوم بعملية الربط بين المستويين الأدنى والأعلى.

إن ما هو ملاحظ عند كّل الموسيقيين أو الفلاسفة على غرار شوبنهاور في دراستهم التاريخية وتتبعهم مسار الموسيقية هو عدم قدرة تنبؤ هؤلاء لقواعد موسيقية جديدة تكون في المستقبل كما أنّهم يرون أن الموسيقية التي كانت سائدة في الماضي كانت بمثابة رحم وجنين للموسيقى التي أصبحت منتشرة في عصرهم. ولذا يجب أن تفهم الموسيقية بعيدا عن الظروف والروابط التي يمكن أن تعاد على العلاقة بصاحب الفّن وإن كانت هناك علاقة بين الإرادة والنغمة، فالغرض من ذلك هو خدمة الفن لا أكثر ولا أقل[1].

إنّ اليقضة التي تحدثها الموسيقية في نفوس مستهلكي الفن تمثل الأشياء الموضوعية، كل ذلك سوف يساهم في الاستماع للأحاسيس التي تحدثها الموضوعات في النفس، والذي يصف النغمات والإيقاعات ليس حجم الفرح والسرور الذي تحدثه في النفس بل الفرح يجب أن يكون انعكاس فالنغمة والإيقاع يفسران ماهيات الفينومينات، وهذا ما ينفي عنه أيضا تفسير ماهية الفرح والألم والنغمة تصف حركة الإرادة التي تجتاز العالم في كليته، ولهذا كل شيء مرتبط بالإرادة وحتى الأحكام، التي تقوم بتقريرها من فرح وألم هي الأخرى لا تفلت من رقابة الإرادة[2].

كما أن وظيفة الموسيقية تتحدد بدرجة الدقة، فلغة الموسيقية تشبه إلى حد قريب لغة الرياضيات من حيث العدد والأجسام التمثيلية، وكل من هاتين تعتمدان على الجانب التجريدي الحدسي، فالموسيقية لا تدل على الأحاسيس (لا خاصة ولا عامة) بل هي تمثلات الإرادة في عالم (الإنسانية) ويعرفها أيضا بأنها نسخة من النوع الذي لا يمكن أن يكون مماثلا لما هو معتقد فيه[3].

---

(1)- Eric Défour, **l'estithéque Musicale, De Nietzche**. op.cit, P 45.
(2)- Ibid, P 46.
(3)- Ibid., P 47.

وقد قسم شوبنهاور معرفة العالم إلى طريقتين سواء كانت معرفة قائمة على قوانين وقواعد مضبوطة، أو أنها ناتجة عن معرفة نفسية منبثقة مما يسمى الإرادة الناتجة عن الإحساس بالحدس النفسي الداخلي.

إلا أنه بالرغم من تعدد التأويلات إلا أننا نجد في الأخير أن الماهية تكون واحدة وهي خدمة ما يعرف بالإرادة.

ويرى شوبنهاور في الأخير أن الموسيقية لا تحتاج إلى وسيط يقوم بينا وبين الشيء الذي تخوض فيه، عكس ما يمكن أن يلاحظ مثلا في الفلسفة التي تستخدم مصطلحات في حين الموسيقى تعتمد على حدس عقلاني آلي[1].

وهذا ما نلاحظه في تقييم R-Safranski فرنسكي لموقف شوبنهاور من الفلسفة والموسيقية، ويقول شوبنهاور أيضا أن المصطلحات تتتابع فيما بينها لتسفر في الأخير في المعنى الذي تقدم له الذات.

وما نريد الإشارة إليه أخيرا هو أن تحليل شوبنهاور للموسيقى هو بالتأكيد أحد نجاحاته البارزة في كتابه، وهو حين يتكلم عن الموسيقى إنّما يجعل نثره أكثر، ملاءً يجري بيسر وتسري ترجيعات صداه عميقة ولذيذة، ولربّما كان ضروريا الملاحظة أن شوبنهاور لم ير من المناسب، أو من الضروري، جعل سائر الفنون، كذلك ،كشفا مباشرا عن الإرادة، أي عن الواقع. وإلى ذلك، فهو يتنكر لكل نظريات الفنّ ويعتبرها مجرد محاكاة، إلا أن ذلك يتناقض بلا شك، مع جوهر جمالياته التي تعرف الجمال كصفة للعالم حين يجري تأمله لذاته فقط، وباستقلال عن كلّ فعل إرادي. ويمكن القول أن فلسفته في الموسيقى كانت المصدر وكانت في كثير من جزئياتها تقترب بها من التشكيل وتربطها بروح السلام والتأمل الخالص ،فهو بنظرياته في الموسيقى كان أقرب إلى سارتون إله السلام عند قدماء الرومان الذي إنعزل عن عالم الآلهة بعد أن سلبه إبنه حوبيتر القوة والسلطان فعاش متخفيا وراء السحاب.

---

[1]- Ibid, P49.

هي قناعة أخيرة كان على شوبنهاور أن يبلغها ومؤداها أن كل فن أصيل هو تعبير مباشر متوهج عن الإرادة، أو الواقع، وعن شعور الإنسان وحبّه وأمله ورغبته؛ هو إذا أكثر منه مجرد بيان بالأفكار.

المبحث الثالث: الفن عند فاجنر ونقده.

سوف نتطرق بالحديث عن شخصية ريتشارد فاجنر، وهو أعظم شخصية موسيقية في عصر الرومانتيكية المتأخرة، والذي يمثل نهاية القرن التاسع عشر إنّه العبقري المتعدد الجوانب، الذي ترك بصمة في تاريخ اللغة الموسيقية عامة والألمانية خاصة بصورة يشهد له بها التاريخ والموسيقيون على مر العصور، فإن انتصار فاجنر الحقيقي في أنه أحيا في غمرة القرن التاسع عشر المختلف التيارات أسلوب التراجيديا اليونانية بروحها الدرامية التي تجمع في بناء موحد كلّ عناصر الفّن.

لقد استطاع فاجنر أنّ يبتكر بموسيقاه صيغة فنية جديدة هي (الدراما المتكاملة) هذا بجانب موسيقاه التي تحتوي على لحظات من الجمال، وبهذا نستطيع أن نصف فاجنر بأنه مؤلف دراما موسيقية، فهو أول من أدخل نوع الدراما في روايات الأوبرا، فقد أدرك فاجنر من خلال خبرته الموسيقية أن الدراما أقوى السبل لتحقيق الحوار مع الموسيقى، كما أنّها أقوى السبل التي يستطيع من خلالها أن ينفذ داخل أعماق المشاعر الإنسانية الحساسة داخل مستمعيه، ولذلك سميت موسيقاه بالموسيقى ذات المنهج[1].

وتميزت موسيقى فاجنر بأنها كانت لا تسمح للسامع بأن يستجيب للانفعالات التي تثيرها الموسيقى ليشارك في العمل الخلاق، بل هي تفضل إعطاءه كلّ شيء في صورة مكتملة ولا تقتنع بمجرد الإشارة إلى ما يجري في النفس، بل تحاول إعطاءه بيانا كاملا لذلك، ولقد كان اهتمام نيتشه باللحن أكثر من اهتمامه بالكلمة المنطوقة، ولذلك خاض في أعماق موسيقى فاجنر.

[1]- هالة محجوب خضر محمد، **جماليا فن الموسيقى عبرا لعصور**، المرجع السابق، ص 271.

يقول فاجنر "لا ينبغي أن تدخل الموسيقى في المسرحية بصفتها عنصرا بسيطا، إلى جانب العناصر الأخرى، بل لا بد أن نرد لها هيبتها الأولى، وأن لا نرى فيها مساعدة أو منافسة، بل أُمّا للمسرحية"[1]. ومن أهم نماذج الدراما الموسيقية التي كتبها فاجنر:

- رباعية خاتم النيبلونج.
- ذهب الرايين (1854)
- الفاكليرات (1856)
- سيجفريد (1856)
- غروب الآلهة (1874)

وينسب فاجنر قدرا كبيرا مما توصل إليه إلى ما اكتسبه من الموسيقيين السابقين عليه مثل بتهوفن[*]، وكارل ماريا فيبر، فقد استطاع أن يتعلم من الأول أصول البناء الموسيقي، ومن الثاني اكتسب الخبرة في مجال الفّن المسرحي، كما تأثر فاجنر بأقوال الفيلسوف شوبنهاور من خلال عمله الرئيسي "العالم كإرادة وتمثل" واعتبره حدثا كما ذكر ذلك لصديقه هانس فون بولاو في رسالة بتاريخ 26-10-1854: "لقد وجدت كنزا كبيرا في أعمال الفيلسوف الكبير شوبنهاور"....وإلى فرانتز ليست يوم 06-12-1854: "بجانب تطوري الموسيقي البطيء، فإن انشغالي الوحيد الآن برجل قد أتى إلي في وحدتي كهبة من السماء... على الرغم من أنه رجل أدب، إنّه آرثر شوبنهاور أعظم الفلاسفة منذ كانط،إن المفهوم الأساسي عنده هو النفي التام لإرادة الحياة، عابس بشكل مخيف، ولكنه وحده فيه الخلاص"[2].

ولقد حاول فاجنر أن يقولب آراءه في أوبرا (ترستان وإيزوالده) بالرغم من أن شوبنهاور لم تعجبه موسيقى فاجنر.

---

[1]- نفس المرجع السابق، ص 271.

[*]- **بتهوفن:** (1770-1827) luding van Beethoven، هو موسيقي كلاسيكي لقب بـ (الأستاذ) على الرغم من أنه كان معاصرا للعصر الرومانسي، وكان جميع الرومانتيكيين لا ينظرون إليه على أنه رومانسي فحسب، بل يعتبرونه من أعظم الرومانسيين، ترك بتهوفن تراثا موسيقيا عظيما يتمثل في إثنين وثلاثين سوناتا، وتسع سنفونيات، كونشير نتوكمان، وخمسة كونشريات بيانو، أما الأوبرا فلم يقدم إلا واحدة هي أوبرا فيديليو Fidelio.

[2]- حسان بورقيه، **نيتشه ضد فاجبر ... أو نقد الرومانسية**، المرجع السابق، ص 110.

ولهذا نجد أنه حدث في ألمانيا تطوران لهما معنى ومغزى كبيران في فن الأوبرا واستطاعا أن يأخذا أماكنهم في القرن التاسع عشر، أحدهما بداية إشراقه الأوبرا الرومانسية الألمانية وذلك في النصف الأول من القرن التاسع عشر، والأخر موسيقى الدراما على يد الموسيقار فاجنر، وكانت موسيقاه الدرامية لها نظام لحن خاص بها، وبذلك أصبحت الأوبرا الألمانية بأنها ذات عناصر جديدة، بدأت في الظهور في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ومن ابتكارات فاجنر، فكانت تلك الأفكار الموسيقية التي تمثل أوتدل على كل من أبطال رواياته وتسمى "ليات موتيف" ومن أشهر أوبرات فاجنر.

أوبرا الجنيات عام 1834م

الحب المحرم عام 1835م

الهندي الطائر عام 1842م

كوهنجرين عام 1850م

ترستان وايزوالده عام 1865م

الشعراء المغنين عام 1868م

بارسيفال عام 1876م

الأخيرة من قتلت بشكل نهائي علاقة نيتشه به (التوبة إلى الكنيسة) كما أنه ابتكر العديد من الآلات مثل: فاجروتوبا، تجمع صفات الكورنو الفرنسي والترامبون الإنجليزي[1].

سنحاول بعد هذا العرض البسيط والمختصر التركيز عن خصائص الفن الفاجنري وعن الميزات التي تميزت بها رومانسيتة وحكم نيتشه عليها.

ترجع أهمية فاجنر إلى التغييرات التي أحدثتها أعماله، حيث كانت ثورته هارمونية في أسلوبها، الميلوديا، الإيقاع، الشكل، الجرس، ويتحدد التجانس بالمفتاح والنغم، أوتلك الوسيلة الخاصة التي تضمن على سبيل المثال، ظهر ذلك في "الله"، "نقد الملكة"، واعتبر النغم شيئا أساسيا جدا بالنسبة إلى الشكل الكلاسيكي، حتى أنه لم يستطع أي مؤلف سنفوني

[1]- يوسف السيسي، **دعوة إل الموسيقى**، (سلسلة عالم الفكر رقم 46، الكويت 1981)، ص ص 80-86.

تبني ابتكارات فاجنر في ذلك الوقت، وبالتالي ففلسفة نيتشه الفنية تأثرت حتى النخاع بفكر فاجنر الفني وهذا ما نجده واردا في كتابه "ميلاد المأساة" فكتابه هذا حافل بالإستشهادات والمصطلحات الفاجنرية، والمثل الذي ينعته نيتشه القلق الديونيزوسي يتطابق مع ما يطلق عليه فاجنر الحلم، كما يستعمله بتهوفن أيضا، والإشكال القائم بين النغمة والنّص لدى فاجنر يعود إلى الحضارة اليونانية في كتابه "الفّن والثورة" ويستحضره بما يعرف "بالأوبرا والدراما"، فحضور القراءة الرومانسية وتأثيرها كان بارزا في كتاب المأساة خاصة من خلال الاحتفاء بفكر شوبنهاور حول الأهمية الميتافيزيقية للموسيقى والإشادة بعبقرية فاجنر الموسيقية وإذا كان اعتماد نيتشه على كل من هذين في نصوصه الأولى ذلك أن المهمة النظرية الأساسية كانت إثبات أن جوهر المأساة موسيقي في أساسه وأن الأولوية تكون للغنائية في مقابل الشاعرية ، وهذا ما يبرر ميل نيتشه في تأويله للتجربة الجمالية للتراجيديا الشعر الغنائي في مقابل الشعر الملحمي ، ولم يظهر الاختلاف الحقيقي حول مفهوم الموسيقى إلا في الكتابات اللاحقة[1].

أعلن فاجنر ولاءه ظاهريا للفلسفة الرومانسية في الموسيقى وحاول إدماج الفنون بمزج النّص باللحن، ثم وضع هذا كله في مقابل أوركسترا هائل في ضخامته، وتأليف فاجنر لـ: "الأوبرا أو الدراما" يرى ضرورة وجود النّص لخدمة الموسيقى، فتحديد الدراما عنده يبني على النّص، أما فيما يخص الرابط بين الموسيقى والنغمة (الإيقاع) يجب أن يكون محرر، وهذا ما يعرف بالثورة الكوبرنيكية التي أحدثها فاجنر في مجال الفّن والموسيقى عنده هي في ذاتها و لذاتها لا تستطيع الوصول إلى الموسيقية الدرامية.

ويضيف هذا الأخير الموسيقية دون نص لا يمكن أن تدل على أي شيء، ولا يدل على عدم قدرة الموسيقية على الدلالة، ولكن لكون الموسيقية دلالتها عامة هذا ما يجعلها عاجزة دون دعم النّص لتحديد نمطيتها لأن هذا الأخير يصبغها بالفرد نية والمحدودية والفهم وهذا هو الخطأ الذي وقع فيه بتهوفن في نكرانه للنّص، والموسيقية تتعدل على حساب اللفظ (النص)[2].

---

[1]- Eric Defour, **l'estithique Musical de NIETEZCHE**, op cit, P111.
[2]- Ibid, P 113.

ومن بين النقاط التي يعتمد عليها فاجنر هو إعطاء الأولوية للشعر، والوجهة التي يقوم عليها تكون فردية، وهذا تقييم لجون تابيه **Jean, Jacques NAITIER**.

يظهر كتاب "الأوبرا والدراما" لنوعين من الخطابات التي يمكن للغة أن تؤديها لخدمة الغرض الملقى على عاتقها، ويرى أن الألفاظ التي نصادفها في المقاطع الموسيقية ليست بعيدة عن الموسيقى التي تتقاطع معها في خطوط معينة، وهذا ما يختزله فاجنر في الروح الموسيقية التي تجذب المصطلحات والنصوص التي تخدمها.

وقد استخدم فاجنر الأصوات الفردية (السولو) كآلات أوركسترالية، وكان يهتم بوضع خشبة المسرح والإضاءة، مثل اهتمامه بالموسيقى، ولم يعقل استعمال المنبهات والمفاتيح لتصوير الشخصيات والأفكار واستطاع فاجنر بعبقريته الفذّة أن يواجه الماضي والمستقبل في ذروة الحركة الرومانسية في الموسيقى، وكانت مبشرة بالموسيقى القادمة وطوال القرن التاسع عشر وحتى أواخره كانت الأوبرا هي التسلية الموسيقية المفضلة للطبقة البرجوازية.

يرى كارل قايار (Karl Gaillard) أنه ليس من عادته اختيار موضوع ما بطريقة عشوائية، ومن ثم البحث عن النغم والإيقاع الموسيقي اللازم، لكن اختياره لموضوع لا يتوقف عن الجانب الشعري بل وأيضا الموسيقي الذي يقع بطريقة آلية ريثما أكون في صدد كتابة الأبيات الشعرية.

ففاجنر على سبيل المثال يكمن إبداعه الفني في حدود ضرورة النّص إلا أنه لا يجد أصله فيه، إذ توجد النصوص أولا وتليها الموسيقى.

عندما يتحدث فاجنر عن "الموسيقية المطلقة" ثم يعود ولينتقد هذه العبارة لأن الموسيقية حسبه تعود على ذاتها لكي توضح دلالتها بالمعنى الذي يخرج عن هذه الأخيرة هي قدرتها الوصفية.

والموسيقية عنده هي لغة قوية بأتم معنى الكلمة، كما أنها تعود إلى ما وراء الموسيقية وخارجها، والشيء الجديد الذي أحدثه في ميدان الموسيقى هي أن النغمات (الإيقاعات) الشعرية أو الغنائية هي التّي تقوم بتعديل النصوص على شكل أبيات شعرية، والفنان أثناء

عزفه ستكون هناك مقاطع ستسفر على حالة الفرح، وأخرى ستدل على الغضب والبؤس والشقاء، والفنان بدوره يجب أن يحترم كل من هاتين الحالتين ويمثلهما كما يجب.

الموسيقة في المنظور الفاجنري هي كل قدرة عضوية تستطيع مقاومة العضوية الداخلية، ولكي تشكل عضويتها يستلزم عليها تشكيل ذاتها تماهيا مع ماهيتها وهذا ما يجعلها تميل إلى درجة من الدقة.

ما يثير الانتباه في الموسيقى عند فاجنر هو عدم توافق النص مع الإيقاع، لكن خضوع النّص لريتم، وتحديد النغمات والإيقاعات وهذا ما عبر عنه في عبارته "تواصل مع أصحابي" "une communication a mes amis" يقول فاجنر: "يجب أن تكون الإيقاعات أو النغمات وليدة النّص، وأن الفكرة الشعرية قبل كل شيء كانت موسيقية"[1].

اللغة الفنية (الموسيقية) هي لغة مفعمة بالبعث الحسي نتيجة الانطباعات التي تحدثها في الذات، وما الجهاز النطقي إلا أداة لتنفيذ المهمة التي تنعكس عن هذا الانطباع، والشيء الذي يبدو أكثر صعوبة هو محاولة سرد الوقائع الواقعة تحت الانطباعات بقدر من التحيز وعدم تباين شدة التأثر من الواقع والأحداث، ونعت فاجنر الموسيقية في إحدى المناسبات "بأنها لا تستطيع التفكير" إلا أنّه صحّح العبارة في "تواصل مع أصحابي" الموسيقى نوع من أنواع التفكير.

هناك نمطين من الموسيقى، الأولى قائمة على الوسائل والأجهزة، والثانية قائمة على النغمة، وإذا قامت العلاقة بين الطرفين فإن هذا يؤدي إلى نوع من الدقة.

يدعو فاجنر إلى قيام علاقة بين الموسيقية والدراما وهذا أمر يستلزم القيام به، وقد شبه ذلك ببعث الروح من جديد إلى ما يمكن أن يصادف كوجود ميت[2].

وأعطى مثال وهو أن جهاز الأوركسترا والمغنيين يجب أن يكون مدعم بقائد هو الذي يوجههم للقيام بأنماط معينة من السلوكات وينظم العمل في الخشبة، والموسيقية وظيفتها بعث اليقضة في الجمهور لكي لا يستسلم للنعاس والنوم.

---

[1]- Ibid, P 120.
[2]- Ibid., P 125.

يمكن استنتاج أن فلسفة فاجنر الموسيقية كان لها في البداية تأثير كبير على نيتشه، إذ كان هذا الأخير في لقائه الأول مع فاجنر، في عام 1868، فاجنريا منذ وقت. كان عازفا ماهرا على البيانو، ويحسن قراءة نوتة تريستان. كما أن ميلاد التراجيديا تشهد على هذا اللقاء الثقافي، الفلسفي والفني بين شوبنهاور وفاجنر ونيتشه، حول التعبير الجمالي والسياسي للموسيقى. كما أنه اعتقد بالقوة التوليدية للموسيقى الفاجنرية. ويتفكر نيتشه ،هو الذي كان يتألم من قدرية الموسيقى من انحطاطها، في أن رباعية فاجنر تسمح له بإعادة الإستماع إلى ناي ديونيزوس. في الدراما الفاجنرية ينتشر النفس المأساوي للإغريق، العائد إلى ما قبل انحطاطهم، هذا ما كان يأمل به. على الأقل. إلا أن الأمل خاب بسرعة.

أكد نيتشه في مرحلة مارد الديّن أن فاجنر ذو شخصية ارتكاسية[*] تسبب في أزمة فنية وذوقية لم يعيها الألمان إلا بعد أن هضموها وسرت في عروقهم وهذه الأزمة تمظهرت في عدة نقاط أهمها:

1) **السبب النفسي**: أحب نيتشه فاجنر وشعر نحوه بالكراهية في آن واحد، فكانت علاقته به علاقة حرجة إذ ولد فاجنر في نفس العام الذي توفي فيه والد نيتشه، فكان عمر هذا الأخير يقل عن عمر بطله بحوالي ثلاثين عاما، وشعر نحوه بمثل ما يشعر به الابن نحو والده، إلا أنّه ابتعد نفسيا عن فاجنر بعد مؤلفة "فاجنر في بايرويث" إذ تبين بعد انهيار نيتشه الأخير أنّه كان يحب كوزيما زوجة فاجنر، وتصور أنّها أريان وهو ديونيزوس في الأسطورة اليونانية، إذ بعد إصابته بالجنون قد أفصح عن مكنون قلبه، وأرسل قصاصات إلى كوزيما موقعه باسم ديونيزوس وأريان، فحقق بذلك حلمه الخاص على الورق[1]. ويضاف إلى السبب النفسي السابق يأس نيتشه من عصره ومن فّن فاجنر الذي تصوره قادرا على تجديد الحضارة كلها، بل وعلى خلق حضارة جديدة سامية.

2) **السبب الفيزيولوجي:** صرح نيتشه عند نقده لفّن فاجنر الموسيقي أن موسيقاه ليست راحة للأذهان، بل إنهاك لها، كما كانت موسيقاه تسبب له إجهادا فكريا عنيفا يحتاج في تتبعها إلى توتر ذهني، واستهلاك قدرا من طاقته العقلية هو أحوج ما يكون إليه، ومن هنا

---

[*]- **الارتكاسية:** نسبة إلى الارتكاس (Réaction) فهو مفهوم يستخدمه دولوز للدلالة على نموذج العبد الارتكاسي، بمعنى الذي كانت له ردة فعل، ثورة ضد نموذج الإنسان الفاعل (السيد) خالق القيم، لذلك كان الارتكاس يدل على جملة القوى المنفعلة ضد القوى الفاعلة الخلاقة.

[1]- صفاء عبد السلام: السلام علي جعفر، **محاولة جديدة لقراءة فريديريك نيتشه**، المرجع السابق، ص 141.

كان نيتشه في حاجة إلى موسيقى خفيفة راقصة تجدد نشاطه وتفكيره، يقول: "إنّ كلّ ما هو جيد خفيف، وكل ما هو إلهي يسير على أرجل رقيقة حساسة"[1] وهذا ما وجده في ألحان بزييه BIZET الذي كانت أوبراه كارمن بمثابة كشف لعالم جديد بالنسبة لنيتشه وأعظم اكتشاف موسيقي حدث له هو أنّه استطاع من خلال هذه الأوبرا أن يعبر عن الحياة بصورة واقعية.

ولما كان الفن الفاجنري تعبيرا عن انحطاط إرادته فلا شك أنّه بالضرورة سيكون مرضا من الناحية الفيزيولوجية وهذا ما عبر عنه نيتشه في قضية فاجنر قائلا: "إنّ اعتراضاتي على موسيقى فاجنر اعتراضات فيزيولوجية... وحقيقة الأمر أنّي لا أستطيع التنفس بيسر عندما تبدأ هذه الموسيقى بفرض آثارها علي، إذ سرعان ما تثور أقدامي وتتحرر إذ لها حاجة إلى الحركة، الرقص، الإيقاع والسير.... إنهما يبحثان في الموسيقى عن المرح والسعادة والخفة والنشاط، و لكن ألا تعترض معدتي أيضا وقلبي ودورتي الدموية؟ أحشائي كلّما تتكدر، ألا يمكن أن يبح صوتي لها "[2].

هذا القول دليل على أنها موسيقى تفتقد إلى عالم التناغم البسيط الذي ينتشي به الجسد، حيث تعزف الموسيقى لتلي حياة هي الأقرب إلى ما هو جواني فينا ،وهو دليل أيضا على أنها لحظة رومانسية ترفض المزاج الطفولي.

ونحن بدورنا هنا يتبادر إلى أذهاننا تساؤل في غاية الأهمية وهو كالتالي: ماذا ينتظر نيتشه من الموسيقى؟ وأية موسيقى يمكن أن ننعتها أنها تعبر عن الفرح والنشوة؟

إن الاعتراض على موسيقى فاجنر له ما يبرره ضمن الاعتبار النيتشوي الذي لا يعترف إلا بموسيقى للجسد، يكون الإيقاع فيه ارتياحا للإحساس، هي موسيقى تعزف لتأليه حياة هي الأقرب إلى ما هو حيواني فينا فتكون الصحة فيها بالتخلص مما هو إرتكاسي، تكون فيها السعادة حيث يكون العزف متماثلا مع الحياة فتنسينا كل عذاب للتحول إلى تطّهر من أوثان الرومانسية.

---

[1]- نقلا عن صفاء عبد السلام علي جعفر، **محاولة جديدة لقراءة فريديريك نيتشه**، المرجع السابق، ص 142.

[2]- Friedrich Nietzche ,**Nietzche contre Wagner**, œuvres philosophiques complètes trad gean hemery ;clément Rosset(paris Gallimard 1994), P 349

لا شك أنها موسيقى فيزيولوجية تعزف مثل لعب الأطفال ببراءة ودون تقويم مسبق، لهو ووهم جميل يشدنا إلى الحياة تلك هي الموسيقى التي ينتظر سماعها نيتشه، خاصة بعد أن أعلن عن فساد موسيقى فاجنر والتي أصبحت شبحا ملطخا بالرومانسية المتشائمة يصرح نيتشه في مؤلفه "قضية فاجر" **le cas wagner**: "إنّ ما أنتظره من الموسيقى أن تكون مرحة وعميقة كظهيرة يوم من أيام أكتوبر، وأن تكون شخصية، لينة، امرأة عذبة، هيفاء، ممتلئة خبثا و بهاء"[1].

إن نيتشه يطالب بفيزيولوجيا فنية مبدعة، وهذا ما لم يجده في فنّ فاجنر ويمكن أن نعتبر موسيقى هذا الأخير موسيقى رومانسية متشائمة، فن يعبر عن تشاؤم الضعف، ولا يرقى إلى موسيقى صاخبة وهنا نجد نيتشه في شذرة من شذرات كتابه "العلم المرح" يتساءل عن معنى الرومانسية؟ ويجيب قائلا: "إنّها كل فن، كل فلسفة يمكن أن يعتبرا كوسائل ملائمة ومساعدة في خدمة الحياة النامية، المصارعة، إنهما دائما يفترضان وجود معاناة ووجود كائنات تعاني،[2] ويضيف نيتشه: "أن هناك صنفان من المعاناة: معاناة من فرط الحياة، وهي تخصّ الأقوياء الذّين يفهمون الحياة فهما مأساويا، ونمط ثاني من معاناة سببه العوز والفقر والضعف، الأولى يبحث فيها الكائن عن النشوة والدهشة والجنون، أما الثانية فيسعى أصحابها إلى الراحة والصمت والخلاص، عن البحر الهادئ للحاجة المزدوجة لهذا الصنف الأخير تستجيب رومانسية كلّ المعارف، لهاته، الكائنات استجاب ويستجيب شوبنهاور وفاجنر"[3].

بالمقابل نرى نيتشه ينبئ بالتشاؤم الحقيقي الذي هو التشاؤم الديونيزوسي: "تشاؤم المستقبل هذا– لأنه آت؟ لأني أراه آتيا؟ أسميه التشاؤم الديونيزوسي"[4].

سبق لنا أن أشرنا إلى أن نيتشه لم يجد ضالته في الفن الفاجنري، وهذا ما علق عليه سنة 1888م في كتابه "قضية فاجنر" قائلا: "ليس دحض فاجنر الذي يعبر عن هذا الكتاب،

---

[1]- Friedrich Nietzche, **le cas Wagner**, suivi de contre Wagner trad –g- Claude Hemery (Paris Gallimard Faloi), P28.

[2]- فريدريك نيتشه، **العلم المرح**، المصدر السابق، ص 237.

[3]- نفس المصدر السابق، ص 237.

[4]- نفس المصدر السابق، ص 239.

دحضا إستطيقيا فحسب، بل هو دحض فيزيولوجي في المقام الأول: حيث يعتبر نيتشه فاجنر مرضا وخطرا عموميا[1].

أما ما زاد من شعور نيتشه بالمرارة والألم اتجاه فاجنر هو آخر أعماله بارسيفال[*]، إذ وجد أن موسيقاه لا تتوافق مع مثله الديونيزوسي الأعلى في الدراما والذي كان هو وفاجنر متفقين عليه، ومشتركين فيه من قبل، فتحولت هذه الأوبرا من وجهة نظره إلى أوبرا سوقية مصطنعة، وأطلقت عليه اسم (السيدكو) وعندما سمعها هزته هزة عنيفة، وخيبت أمله في فاجنر.

وهكذا تحول موقف نيتشه اتجاه موسيقى فاجنر لأن كلّ ما كان ينشده فيلسوف الجينيالوجيا في الموسيقى هو أن تنقله إلى عالم أنقى وأروع يستطيع فيه أن يعبر من خلاله على أحلامنا وآمالنا، لأنّها تطهر المجتمع من الفساد، كما أن لها المقدرة على أن تضيف إلى حياتنا المليئة بالمشكلات والمتاعب نوعا من الانسجام، وهذا ما يجعل موسيقى فاجنر– حسب- نيتشه مرض وصاحبها مصاب بالعصاب[2].

وهذه الأسباب السابقة الذكر تحيلنا إلى سبب آخر وهو فشل مشروع مدينة المسوخ في بايرويث، فعندما تمكن فاجنر من تشييد مسرحه الضخم الذي كان يحلم فيه بقيام نهضة أوروبية مستوحاة من دراماته الموسيقية، وفي أثناء انتصاره الشخصي بإخراج أفكاره على المسرح، وعرض فنه الجديد على العالم، أحرزت القيصرية الألمانية انتصارها على فرنسا، وكان شعور فاجنر بقوميته الألمانية قبل كلّ شيء اتخاذه من الأساطير الألمانية موضوعات للتعبير عن أفكاره وهذا العنصر مشترك بين جميع دراماته تقريبا، وشخصياته تنتمي إلى مجال الأساطير الألمانية المعروفة في العصور الوسطى، ولاسيما تلك التي وردت في كتاب Grimm[3]

---

(1) - نقلا عن نور الدين الشابي، **نيتشه ونقد الحداثة**، د.ط (دار المعرفة للنشر، القيروان 2005) ص 284.

(*)- **بارسيفال:** Parsifal: دراما موسيقيه تقع في ثلاثة فصول، من تأليف فاجبر، وهي مأخوذة من ملحمة فون أيشباخ، مثلت في بايروبث سنة 1883، وقصتها مستمدة من أساطير مختلفة كتبت عن الكأس المقدسة التي استخدمها المسيح في العشاء الأخير.

(2)- Yannis constantinides, **NIETZCHE** (Hachette, Paris), P 176.

(3)- صفاء عبد السلام علي جعفر، **محاولة جديدة لقراءة فريديريك نيتشه**، المرجع السابق، ص 144.

وهكذا حدثت القطيعة أخيرا لا لسبب فن فاجنر وإنّما بسبب بايرويث التي أصبحت مركزا ثقافيا للإمبراطورية الجديدة التي هاجمها نيتشه ويقول في هذا الصدد: "لن أغفر لفاجنر قط أنّه قد أصبح تابعا بالإمبراطورية الألمانية"[1].

كما يكشف كتاب "حالة فاجنر" **"le cas wagner"** عن جملة من الملاحظات النقدية، تجعل منه محطة نظرية هامة في مشروع نيتشه، من حيث تمحيص النقد والمبررات التي قدمها لتجاوز المشروع الموسيقي الفاجنري، وإن أول تلك الانتقادات وأشملها من الناحية الفلسفية هي اعتبار مشروع فاجنر، إن كان يلخص عصره وحداثته فهو إنّما يلخص عمق "ثقافة منحطة" décadente فنان الانحطاط، ذلك هو التصريح"[2].

وبفعل فاجنر الرومانسي المنحط (شذوذ سيكولوجي) الذي أحدث به أزمة في الذوق وإتيانه بمشاكل هستيرية إلى فوق الخشبة يقول نيتشه: "فاجنر هو كاغليسترو الحداثة في فنه نجد أكثر من ثلاثة محرضات للمتعبين والضعاف التي هي الشراسة Brutalité الحيلة l'artifice، والسذاجة la naiveté فاجنر هو خراب الموسيقى وقد عرف كيف يكشف عن الوسيلة التي بها يزعج الأعصاب المتعبة ومن هنا جعل من الموسيقية مرضا[3].

ونحن بدورنا هنا يتوجب علينا أن نتساءل عن طبيعة هذه الموسيقى التي ترهق، وما معنى هذا الإرهاق، ولهذا نلاحظ أن التحليل الفيزيولوجي الذي يقترحه نيتشه ينصب على طبيعة النغم، دون إهمال أو نسيان الأشخاص الذين يختارهم كلما مهد لعرضه الأوبرالي، ليكشف بدوره أن العروض الموسيقية التي يقترحها فاجنر إنما هي وسيلة لتحريك الأعصاب المتعبة، إنها نوع من التنويم المغناطيسي الذي يعيد القوّة لهؤلاء الذّين بلغوا الإرهاق والعزوف عن الحياة حد لا يطاق ولهذا لاحظ نيتشه الشهوة التي بلغها فاجنر عند جمهور النساء[4]، وكذلك ما خلفه في المسرح والموسيقى الألمانيتين، الفن كعلاج، كمقوي، وبالتالي الفّن كوسيلة لتوجيه النفوس وتهدئة الآلام.

---

[1]- نفس المرجع السابق، ص 144.

[2]- Friedrich Nietzche, **le cas Wagner**, op.cit., P28.

[3]- Friedrich Nietzsche, **Nietzsche contre Wagner,** op.cit, P303.

[4]- Friedrich Nietzche**, le cas Wagner**, op.cit., P30.

ولما كانت موسيقى فاجنر تتجه إلى المسرح فلأنها غير أصلية فالكف الموسيقي يقول نيتشه: "على أنّ تكون فنا للكذب"[1].

كما ذهب نيتشه إلى أن فلسفة فاجنر في الحياة، هي صورة ساذجة لفلسفة شوبنهاور التشاؤمية مع فارق هام، هو أن فاجنر أراد أن يختم حياته مسيحيا مخلصا في آخر أعماله "بارسيفال" على حين ضّل شوبنهاور حتى النهاية غير مكترث بالمسيحية[2].

بمعنى أن فاجبر سقط في شرك الدين أي أنّه فقد القوّة و الشجاعة في الوفاء بمبادئ شوبنهاور الإلحادية وأصبح مخلص مسيحي، عبر عن أفكاره في "نيتشه ضد فاجبر" قائلا: "ليس لديا النية في البقاء مكتوف الأيدي، وهذا المنحط يهدم ما يبقى من رموز القوّة عند الألمان، (الموسيقى) لديا رغبة في أن أطل من النافذة للحظة، أريد هواء، هواء أكثر"[3].

فبعدما شرح فاجنر لنيتشه في عام 1876 دوافعه المسيحية ورمزية بارسيفال، رأى أن إعتقدات فاجنر المسيحية منتحلة تماما وأنّه يهدف من خلالها إلى مسايرة القوّة الحاكمة الألمانية التي انقلبت في تلك الآونة إلى التقوى والإيمان وفي النهاية إدعى نيتشه أن فاجنر ليس ديونيزوسيا وإنّما رومانسي فحسب. ولم يعد ذلك الفنان الدايثرمبي الذي مجده ، وإنّما أصبح مفسرا وموضحا للماضي، ورأى ضرورة قهره والتغلب عليه، لأنّ موسيقاه تعبر عن أفول الحضارة وعن خريفها ولأنّها موسيقى بدون مستقبل.

ويرى بأن الرومانسية المرضية تهدد ألمانيا وأوروبا حتى الآن، وبالتالي ففاجنر هو بالنسبة لنيتشه الوسوسة التي يشعر بها ويرفضها، وسوسة الانحطاط التي تحدث عنها في بداية "هذا الإنسان" لوثة الفاجنرية التي يحملها كأي إنسان، ككل كائن ضعيف، يحملها في روحه كتهديد غرار وثابت، إن نيتشه ضد فاجنر هو رد فعل ضدّ هذا الميل الغادر، وانتصاره يتوقف على تجاوز الذات التي هي هنا التعبير الدقيق الذي يمر عبر الشكل الفنّي الصارم والمستبد لإعادة الكتابة، وهو يكتب، كان نيتشه قد فسر، أي غلب وهو بعيد الكتابة، أخذا غلابا أيضا بالتفسير تلك هي حياة نصوصه التي يتيح لها هنا فرصة إعادة استئناف

---

[1]- Ibid, P 36.

[2]- صفاء عبد السلام على جعفر، **محاولة جديدة لقراءة فريدريك نيتشه**، المرجع السابق، ص ص 145- 146.

[3]- Friedrich Nietzsche, **Nietzsche e contre Wagner**, oP.cit, P28.

تفسير وتجاوز لا نهائيين وهذا ما عبر عنه نيتشه في كتابه "العلم المرح" قائلا: في الفقرة المعنونة تفسير:

أفسرني، وأكذب عليّ!

أنا مفسر نفسي العاجز!

وحده من يرتقي مسلكه الخاص

يبجل معرفتي بنفسي![1]

ذاق عمقه "عاشق الأشكال، الأصوات، الكلمات وبالتالي فنان"، لم يكن هنا رجل أدب، بل فنان، وبالتالي سيد مصيره إنّه الفنّ هنا، كاستئناف تأويلي، والذي يمثل تجاوز الذات الحقيقي الذي سيفتقد إليه الفاجنريين، دائما وسواء كان موسيقى أو كلاما، آنذاك حاربت في نفسي محاربة طويلة وصورة ذلك الميل الأساسي والموجود في كلّ رومانسية تشاؤمية، واستنتجت من بعض التجارب الشخصية، بعد تضحيتها، أحكاما عامة، إن لم أقل إدانة للعالم[2].

استنتج نيتشه أنه من خلال مذهب شوبنهاور وموسيقى فاجنر تحول نموذج الرومانسية إلى نفي إرادة الحياة فتحول بذلك الفن الذي كان بوسعه أن يكون محفزا Stimulant لفهم مأساوية الحياة إلى وسيلة للهدنة والهروب والخلاص الآني والتحول الذي ينتج عنه الطابع المتناقض للوجود وإذا كانت القراءة الرومانسية وتأثيرها بارز في كتاب "ميلاد المأساة" خاصة من خلال الاحتفاء بفكر شوبنهاور حول الأهمية الميتافيزيقية للموسيقى، أو الإشادة بعبقرية فاجنر الموسيقية، إلا أن حدود التميز في طموح نيتشه كانت واضحة في إثبات الاختلاف النظري بينه وبين طليعة الرومانسيين والذي تعمق أكثر وبحدة في الكتابات السابقة.

وسبب القطيعة يعود أيضا إلى تحول فاجنر على يد شوبنهاور من الإيمان بالتغير الفعال إلى روح الاستسلام والتشاؤم، إنكار الذات والموت من أجل الهيام ...إن تريستان وإيزوالده يُرحب بالموت ويتمناه لينتقل إلى عالم آخر ،حيث لا تقوم بين المحبين

---

[1] - فريدريك نيتشه، **العلم المرح**، المصدر السابق، القصيدة 23 تفسير.

[2]- فريدريك نيتشه، **إنسان مفرط في إنسانيته**، ج2، مقدمة المترجم، الفقرة 5.

حواجز، ولا تفصلهما عقبات الحياة، فالموت هنا مخلص للمحبين، وتأثير التشاؤم يربط الحب هنا بفكرة الموت، ويرى في الموت سبيلا للخلاص الحقيقي من مشاكل الحياة [1].

هكذا وجه نيتشه سهامه ضد فاجنر وتجدر الإشارة إلى أنه اعتبر المشروع الموسيقي لفاجنر لم يكن سوى تجسيدا أوبرا ليا ولعل هذا الربط يُذكرنا بتأويل نيتشه للرؤية الإغريقية، بعلاقة شبيهة بين سقراط ويوربيدس اللذان تحالفا ضد المأساة الإغريقية، فتراجيديات يوربيدس– حسب- نيتشه تُمثل تحقيقا نظريا لإيديولوجية سقراط وهذا ما أشرنا إليه في الفصل الأول.

ومشروع نيتشه قائم على الاحتفاء بنوع من القدرة الإبداعية في الفعل والأثر، على فنان ديونيزوسي قوي الإرادة لا شوبنهاور "المربي" ولا فاجنر فنان الطبيعة ولا جوته، إنه مشروع ضد الرومانسية anti Romantisme ، ففي تفسير نيتشه لميلاد الفنّ والحضارة عموما يتجلى تجاوزه لنظريتي شوبنهاور الفلسفية وفاجنر الموسيقية اللتين توقفتا عند العنصر الديونيزوسي ليضيف إليه عنصر أبولون، فالأول رمز الحماس والاندماج والانفعال والتشاؤم (باعتباره إله النشوة والعربدة) أي باختصار رمز الإرادة، وهو الذي يتجسد في الموسيقى والتراجيديا، والثاني رمز مبدأ التفرد والوضوح، في الأول تتجاوز الإرادة مبدأ الفردية، ورغم كل أنواع الدمار تستمر الحياة، يموت البطل ولا تتأثر حياة الإرادة الخالدة بموته، والتراجيديا تصور حياة الإرادة المليئة بعذاب الفرد ومعاناته، أما الفن الأبولوني الإيقاعي (التشكيلي) ينتصر مبدأه على عذاب الفردية، ومعاناة الحياة، فهو يخلد الفرد على حساب الإرادة، لذلك تظل نظرية الألم التراجيدي التي نشأت عن الاحتفال الديونيزوسي بآلام الإله بحاجة إلى مبدأ يخلع عليها الصور الواضحة الجميلة، لذلك كان ذبول الحضارة اليونانية، في رأيه يعود إلى التحلل الفني الروحي الموسيقي– مع سقراط- ومعارضته لنظرة ديونيزوس وتغليب النزعة العقلية المعادية لروح الفنّ، لهذا ثار على فاجنر لكونه وضع القيم الموسيقية في مقام ثانوي بالنسبة إلى الأفكار العقلية.

نيتشه ضد فاجنر هو بشكل آخر ديونزوس ضد بارسيفال إذ منذ "إنسان مفرط في إنسانيته" الجزء الثاني (1879) وفي هذا الإنسان (1889) قال نيتشه: "لقد بدأت أمنع عن نفسي، بشكل قطعي ومبدئي كل موسيقى رومانسية، ذلك الفن المهم الطنان، الخانق الذي

---

[1]- حسان بورقية، **نيتشه ضد فاجنر ...أو نقد الرومانسية الإرتكاسية**، المرجع السابق ص111 .

يحرم العقل من صرامته وحيويته كي يرهقه، بكل أشكال الحنين الغامض والشبق المبهم... فهذا النوع من الموسيقى يصيب أعصابنا بالتوتر ويصيبنا نحن بالوهن، يؤنثنا "الأنوثة الأبدية" فيه ... إلى الأسفل،... إنّ الموسيقى التي كانت موضع شكي حينها وأثارت حذري على الفور هي الموسيقى الرومانسية، ولئن كنت أنتظر من الموسيقى شيئا، فعلى أمل أن يجود علينا الزمن بموسيقى جسور، بارع، يتمتع بصحة جيدة ينتقم من هذه الموسيقى انتقاما خالدا"[1].

إن عشق الفن، بهذا الشكل، لم يمنع نيتشه من مقاومة ظاهرة الانحطاط التي هي التجمل والموسيقى التي ضل يحبها هي تلك التي تغير وجه الحياة وهي تنشد الأهواء بانسجام، حيث يتحدث فيلسوفنا عن الابتهاج، وعن الضحك، مع مقابلتهما للصورة الكاريكاتورية للتراجيديا التي يقدمها فاجنر "الخائن في الواقع التراجيدي"، بالتسهيلات والمهارب التي يمنحها لمبدأ "اللذة" لـ "الإيمان يصير سعيدا" لذلك نفهم لماذا قارن بينه وبين بزييه BIZET- مؤلف كارمن الشهيرة وتوقف عند موسيقى نموذجية للابتهاج التراجيدي، موزارت على الموسيقى أن تكون متوسطية Méditterranienne أن تكون محض موسيقي، موسيقى ابتهاج تطرد: "تشاؤم المحبطين والناقصين والمهزومين"[2].

إن الأسلوب الفاجنري– حسب- نيتشه انتهى إلى نتائجه الكارثية، وهو في الكثير من المناسبات يؤكد على ضجرة واشمئزازه من الجانب الأنثوي في تلك الرومانسية ومن تحميسها الجامح، من تلك المثالية الكاذبة ومن خور الوعي اللذين ظفرا مرة أخرى بواحد من أعلى رحالنا (فاجنر) ضجرت في النهاية ضجرا كبيرا من الشك العنيد الذي كان يتآكلني، ولما أكون قد حكم علي أن أعيش، بعد هذه الخيبة، في حذر وازدراء ووحدة أكثر من أي وقت مضى[3].

إن مرض الموسيقى عند فاجنر يمثل انحطاط الفكر وعدم التوافق في الأفكار هو الأصل، وهذا الأفول شبيه عند نيتشه بما أحدثه سقراط عندما حلت لعنة الجدل والدياليكتيك، وهو بدوره لم يغفل إذ سرعان ما توفر لديه الدليل لإدانة فاجنر وذلك من خلال قوله: "لقد

---

(1)- فريدريك نيتشه، **إنسان مفرط في إنسانيته**، ج2، المصدر السابق، مقدم المترجم، الفقرة 3.
(2)- نفس المصدر السابق، مقدمة المترجم، الفقرة 3.
(3)- نفس المصدر السابق، مقدمة المترجم، الفقرة 3.

انهار فاجنر الذي كان في أوج نجاحه، والذي هو في واقع الأمر رومانسي يائس، وسائر في طريق التدهور، انهار فجأة عاجزا ومحطّما عند أقدام الصليب المسيحي"[1].

وإذا كان الفن عند نيتشه يحمل في طياته الإبداع والعبقرية، فإن فاجنر من وجهة نظره يفتقر خاصة إلى الصفة الثانية وهذا ما أشار إليه في "مؤلفه إرادة القوة" إذ يقول: "إذا كنا نعني بالعبقرية، لدى فنان ما، الحرية الكبيرة في إطار القانون، ولمرح الرباني، والطيش في مواجهة أصعب الأمو، فإن أوفنباخ يملك أكثر من ريشارد فاجنر الحق في أن ندعوه "عبقريا". فاجنر بطيئ وكثيف: إنه أشد ما يكون جهلا بلحظات الكمال الطائشة، كتلك التي يبلغها أوفنباخ المهرج خمس أوست مرات في كل أعماله الهزلية تقريبا. ولكن ربما يجب علينا أن نعني بالعبقرية شيئا آخر"[2].

بهاتين الصورتين، صورة شوبنهاور وصورة فاجنر نكون قد جمعنا وربطنا بين الرومانسية الفلسفية والرومانسية الموسيقية في أسمى تجلياتها في القرن التاسع عشر، وبهما أيضا نفهم الميل الذي سعى إليه الفلاسفة إلى ربط الفن بالفكر المفهومي، وجعله الحارس المثالي للفلسفة.

لكن نيتشه، ومثلما رأينا لم يعد يؤمن بميتافيزيقا الفنان، وبدواعي هذه الحركة في شكلها الرومانسي الشوبنهاوري، الفاجنري، واستنتج أن الرومانسية هي حداثة فنية عدمية لها سببيتها وتبعا لذلك فهي:

1- تجل حقيقي وجديد للذاتية الميتافيزيقية، حيث الفنان في تقمصه للطبيعة والتغني بها يضل لا مفارقيا للذاتية، في حين المبدع حسب نيتشه ليس هو الفنان بل هي الحياة.

2- الرومانسية عودة إلى الغنوص الديني، وإلى تعاليم الأوبانيشاد، ولما كانت تمجّده من قيم رادة للفعل عبر البحث عن مهدئات فهي: "أفيون داخل الفن"[3].

---

[1]- نفس المصدر السابق، مقدمة المترجم، الفقرة 3.
[2]- فريدريك نيتشه، **إرادة القوة**، المصدر السابق، ص51
[3]- نور الدين الشابي، **نيتشه ونقد الحداثة**، المرجع السابق، ص 385.

سعينا في هذا الفصل إلى التعريف بالتيار الرومانسي في صورته الفلسفية، الأدبية والفنية مع إقرار بأنّه مذهب عرف لحظات، كما أنّه في ألمانيا مع فلسفة شوبنهاور ودرامات فاجنر الموسيقية، حاولنا فهم العلاقة التي ربطت، فيلسوفنا بهاتين الشخصيتين، التي تميزت بالإيمان بهما وبقدرتهما على تخليص الإنسان الغربي، والثقافة الألمانية خصوصا من تبعات العدمية،[1] مثلما تميزت بعدها بالمعاداة التامة لمبادئها الفلسفية والفنية فقط ببساطة لأنهما ينطلقان من مبادئ الضعف وينتهيان إلى غايات لا تعلو شأنا عن المنطلقات.

إنّ هذا الفهم الذي أدركه نيتشه وفهمه في شكل رومانسية عدمية، فانية، ارتكاسية، هو ما سنستشكله في الفصل الثالث والأخير في صورة إيجابية، بنائية أي سنسعى للبحث عن التنظير النيتشوي لمسألة الفّن باعتباره اندفاعا فيزيولوجيا، فتمسكه بالموسيقى يجسد انشداده للحياة، وبالفعل فهو لا يتحدث هنا بشكل ميتافيزيقي عن الفّن، بل إنّه يجعل من الحياة والفنّ شيئا واحدا، وذلك هو معنى تأكيده على أنه ليس إستطيقيا وإنّما له فيزيولوجية فنية، فالموسيقى تنشط الإحساس فتمتلك بذلك الإرادة قدرة على الإبداع لا بشكل تأسيسي وإنّما بشكل لعبي،إنّ إبداع إمكانات جديدة للحياة ليس شيئا آخر غير وهم ولعب.

نتائج الفصلين

سعينا في الفصلين السابقين إلى تعيين أمرين مهمين جدا وهما:

الأمر الأول: هو إمكانية تحديد صورة للفّن الإغريقي التراجيدي في أزهى مراحله فهو بالنسبة لنيتشه له أكثر من مبرّر خاصة ضمن المنظور الإستطيقي للعالم الذي يسعى لإحيائه من جديد، حيث وجد في ديونزوس الإنتصار الحقيقي في الفن اليوناني، حيث تحتفل الفلسفة بذاتها بعودتها للجوق الديونيزوسي، وإنّ قرار الفنّ متأصل ضمن ثنائية ديونيزوس وأبولون، حيث تلتقي الموسيقى بالنحت والنظام بالفوضى، فالثنائية السابقة الذكر ُتبرز أن الفكر أصله الملحمة، التراجيديا الإغريقية كتعبير أصلي عن الحياة، ديونيزوس إله الخمرة ولكنه يعاشر البشر ويشرع التقاء السماء بالأرض داخل أحضان الجمالي فيلتحم الإبداع

[1]- **العديمة: Nihilisme** مشتقة من اللفظ اللاتيني (nihil) والتي تعني لا شيء، والعدمية ثلاث أقسام، فلسفية (وهي مرادفة للربيبة) وسياسية (وهي مرادفة للامتناع عن الاعتراف بشرعية القيود القانونية المفروضة على الأفراد) وأخلاقية (وهي مرادفة لإنكار القيم الأخلاقية وإبطال مراتبها. راجع جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، ج2 (دار الكتاب اللبناني 1982)، العمومية ص ص 66-67.

بالقوة. ونيتشه في تمجيده لليونان يقصد العودة إلى المرحلة الماقبل السقراطية إذ كان حكم الفلسفة على الحياة وعلى الوجود حكم ثري بالمعاني، فقد كانت حياتهم ذات امتلاء مفرط، إلا أن لحظة الانكسار والتوقف والانحطاط كانت على يد سقراط الذي بشر بالرجل الديالكتيكي، ولهذا يعتبره نيتشه في مؤلفه "ميلاد التراجيديا" بأول من حطّ من قيمة الفنّ التراجيدي. وكذلك نجد موقفه الصارم والنافذ لأفلاطون الذي إعتبر الفن محاكاة للمحاكاة فهو بهذا لا ينشد إلى الشيء في ذاته، ولا يُمثل إبداعا، وإنّما مجرد وصف للظواطر و في هذا المعنى يكون خداعا شأنه شأن ما تقوم به السوفسطائية.

الأمر الثاني: هو فهم الفهم الذي توصل إليه نيتشه لأهم تيار فني في القرن التاسع عشر، وقصدنا به الرومانسية التي ظهرت حوالي 1770 ومارست تأثيرها في ألمانيا إلى حدود 1790 تقريبا، آخذة مكان عصر الأنوار عصر التجديد الفلسفي في القرن الثامن عشر، ومشكلة ردة فعل ضد العقلانية. مع إلحاح واضح على ضرورة الكشف عن مقام statut الموسيقى في الفلسفة الشوبنهاورية والبراديغم الفاجنري، والرد النيتشوي على عدميتهما كان واضحا، فعدمية الأول كان نتيجة نفس المثل الأعلى الذي أوجدته المسيحية، أما الثاني فيرى ضرورة التحرر من أوثان رومانسيته التي أصبحت في نظر نيتشه تجسيدا لشبح ملطخ بالرومانسية المتشائمة. وهو بدوره يؤكد أنّه حاول بشكل مشين أن يرى في شوبنهاور وفاجنر أثار اختلالات عقلية، فحاول أن يبين لنا نوع الانحطاط الذي يمثلانه.

وحسب اعتقادنا فقد توصلنا إلى فهم الأمرين أو على الأقل، أوضحنا أن الحداثة الفنية مثلما عرفها نيتشه وتنفس هواءها لم تكن ترقى إلى طموحاته الفلسفية والحضارية.إذ كان حضوره واضحا فيما يخص الوصف اللازم لإنسان الحداثة، أي تضخم غرائز المعرفة بما هي الملمح الجوهري على غطرسة هذا النازع الذي أوقف حياته عليه، وإرادة السّيطرة على العالم من منظور نيتشه مهما بلغت شأوا توصيفيا دقيقا لا تفسّر، إنما تؤوّل، فوهم الموضوعية الذي رسّخته المناهج العلمية إرادة هيمنة وليس مطلقا رغبة في الموضوعية، فتداخل أوراق الفكر والشّعور والرغبة يمنعان قيام حقيقة موضوعية.

يرى يانيس كوستنتنيدس Yannis Constinides في كتابه "نيتشه" أن هذا الاعتقاد هو من جعل نيتشه في مسيرته الفكرية يتحول من ميتافيزيقا الفنان إلى ما يعرف

بفيزيولوجيا الفنّ[1] وهو مفهوم محرّر Conception, Libératrice يستعيد ديونيزوس وتستعيد المنظورية[*] وتوّطن الحلم من جديد وتقذف المفاهيم الحقيقية الكلاسيكية في هوة اللاحقيقية.

[1]- Yannis constantinides, **NIETZCHE**, Op.cit, P 161.

[*]- **المنظورية Perspectivisme "**مفهوم أساسي في فلسفة نيتشه ترفض القيم و المقاييس المطلقة، و تقبل حصرا بتأويلات للعالم أما صلاح هذه التأويلات فهي من حيث المبدأ نسبي لأنّه منسوب إلى منظور معين تعبر عنه تقييمات ترجع بدورها إلى مطالب فيزيولوجية للحفاظ على نوع [*] معين من الحياة" راجع فريديريك نيتشه فيما وراء الخير و الشر: ترجيزيلا فالور حجار ط1 (بيروت، غروب في 1995)، ص 15.

الفصل الثالث:

فيزيولوجيا الفن عند نيتشه

المبحث الأول: فيزيولوجيا الفن ودلالة الموسيقى

أ) ـ الفن وتنشيط الحياة

ب) ـ مكانة وأولوية الجسد والموسيقى فيما يخص المسألة الجمالية عند نيتشه

المبحث الثاني: الفن والفكر وإبداع القيم

أ) ـ علاقة الفن بالوهم

ب) ـ اللعب وفكرة الجدية

المبحث الثالث: أثر تصورات نيتشه في جمالية القرن العشرين

الفصل الثالث:
فيزيولوجيا الفن عند نيتشه

المبحث الأول: فيزيولوجيا الفن ودلالة الموسيقى

أ) الفن وتنشيط الحياة

لقد دار حوار نيتشه الفلسفي في مرحلة نضجه حول مصطلح الحياة وإرادة القوة والعود الأبدي الذي يتماشى مع ما يعرف بفيزيولوجيا الموسيقى في الفن، وهذا ما أظهره منذ بداية عام 1886، وهذا المصطلح له إرهاصات قبلية واستعمالات مختلفة ونجد مثلا "كاهوقوريما"، كما نجد أيضا "كانط" الذي كان له الفضل لأنه التفت إلى هذا الجانب[1].

لمصطلح الفيزيولوجيا أهمية كبيرة في البناء الفلسفي النيتشوي فهو محور الفلسفة ضد المثالية، ولأنه يأخذ الجسد كخيط مادي إنه لا يعني الفيزيولوجيا بالمعنى المادي، وبدرجة أقل البيولوجي، بل هي تابعة للحركة التأويلية للجسد كـ "عقل أكبر" أسمى من الروح الذي هو مجرد عرض، وضد كل موقف مثالي يميز بين الجسد والروح، فيزيولوجيا نيتشه تؤكد أولوية الجسد على الروح كونه هو من يبرهن على التعقيد الداخلي العجيب وفرضية إرادة القوة، التي تسمح لنا بالاعتناء أكثر بالعملية التأويلية للجسد مصدر كل تقييم، وهي أساس كل محاولة نيتشوية للتقييم الفيزيولوجي لـ: (الأخلاق، المعرفة، السياسة والفن) الذي نحن بصدده[2].

ويؤكد الإيطالي "جياني فاتيمو" في كتابه "مقدمة لنيتشه" خاصة في العنصر المعنون "إرادة القوّة كفن" أن المفهوم الوحيد الذي يمكن أن يكون عونا لنا لفهم وتفكر العنصر الديونيزوسي élément dionysiaque هو الفنّ. ومنه فإن الاشتغال الفلسفي بالتجربة الأصلية التي تكشف عنها، هو من سيحرر الروح الديونيزوسية للخلق والإبداع[3].

ترى ما هي معنى هذا؟ كيف يمكن استثمار هذه الأفكار لتكوين نظرية عن الفنّ النيتشوي؟

---

(1)- Eric Defour **l'estithéque musicale de Nietzche** OP.cit, P227.
(2)- Yannis, constantinides, **NIETZCHE,** op.cit, P186.
(3)- Gianni I Vatimo, **introduction a NIETZCHE**, trad. Fabienne Sanusi De (Boeck et carsser paris 1991), P96.

تقدم لنا كتب تاريخ الفن نظرة عامة عن مساره، فقد سعى سقراط في فلسفته إلى جعل الجميل هو دائما الشيء الواضح والمعقول، وصنف أفلاطون الفن في آخر مراتب المعرفة فهو موازي للوهم والظّن، وعمل ديكارت على عقلنة الوجود، فصنف المشاعر ضمن ما يناقض العقل، فنزّل الفنّ تنزيلا لا يختلف عن تنزيله الإبستمولوجي للوهم وسعى كانط إلى جعله إعجاب دون أن يخالطه هوى أو فائدة.

هذا السعي من قبل هؤلاء الفلاسفة أتى أكله في القرن التاسع عشر وبطريقة غريبة لم يشهدها الإنسان من قبل وقد رأينا في الفصل الثاني أطروحات "شوبنهاور" و"فاجنر" الداعية إلى التشاؤم والنافية لقيم الحياة.

إن التشاؤم الذي يسعى إليه نيتشه هو التشاؤم الديونيزوسي الفلسفي بامتياز، كونه الوحيد الذي ينظر إلى الوجود على أنه براء، والحياة على أنها شيء يستحق أن يعاش، وصراع دموي يستهوي الأصحاء فقط، تشاؤم القوّة هذا ليس علامة هبوط أو وهن أو قرف، بل بحث عن الحياة في أصلها دون نفي ما هو قاسي وفضيع، بالتالي فالفن الديونيزوسي مثلما يرى دولوز:Gilles deleuze

1- الفن هو حفاز لإرادة القوة، فتصور نيتشه للفن هو تصور تراجيدي، فالفن مثير للإرادة، ومنشط لإرادة القوّة، هذا المعنى يفضح كل تصور ارتكاسي للفّن، فحين كان أرسطو يفهم المأساة كتطهير catharsis أو كتصعيد أخلاقي، كان يعطيها فائدة لكن فائدتها تختلط بفائدة القوى الارتكاسية، والمعروف أن كتاب "فن الشعر" لأرسطو مكرس خصيصا للتراجيديا، وموقفه من هذه الأخيرة هو الفنّ الذي اهتم به نيتشه في باكورة حياته الفكرية، فهو يبدأ بالتنويه بأهمية التفسير الذي قدمه أرسطو، وتأتي هذه الأهمية في الأسبقية الزمانية، إذ أن دراسة أرسطو للتراجيديا هي الأولى من نوعها، لأنها حاولت الكشف عن الأثر التراجيدي لدى المتلقي، أو السامع أو المتفرج، وبعد أرسطو لم يتم تقديم أي تفسير آخر لهذا الأثر، كما أن تفسير هذا الأخير يظهر لمعظم الناس على أنه تفسير صحيح.

لكن هذا الاعتراف لا يعني أن الفهم الأرسطي صحيح بصورة كاملة، أو أن نيتشه يوافق عليه كما هو، فهو بعد هذا الاعتراف يثير مباشرة أسئلة تشكيكية تجعل العبارة الأرسطية المشهورة "التطهير" محل غموض والتباس، وهذا ما دفع نيشه إلى التساؤل عن قصد أرسطو الحقيقي من وراء هذه العبارة التي استعملها "التطهير" فهل يقصد أرسطو أن

التراجيديا طريقة علاجية للأمراض سواء النفسية أو الجسدية أو أن التطهير يتدرج ضمن المباحث الأخلاقية، حيث يكون الغرض منه عملي متعلق بالسلوك اليومي الأخلاقي؟

ويواصل نيتشه التساؤل: "هل صحيح، مثلما يريد ذلك أرسطو، أن المأساة المسرحية تطهر المستمع من الخوف والشفقة، بحيث أنه يعود إلى منزله هادئا و ساكنا"[1].

إن نيتشه يشك في صحة هذا الغرض أو في المجد الأرسطي الذي لم يكتمل، فإن كان أرسطو قد سجل نقطة لحسابه عندما درس التراجيديا، فإنه أخطأ الهدف عندما جعل الغاية القصوى للتراجيديا اليونانية هي مقاومة الخوف والشفقة، فاليونانيون لم يكونوا يسعون وراء الخوف والشفقة إطلاقا .

من دون شك فأرسطو، لم يضرب بشكل صحيح عندما تكلم عن الغاية النهائية للمأساة اليونانية بما أن نيتشه لا يوافق على هدف التراجيديا كما حدده أرسطو، فإنه يقدم البديل في قوله: "إنّه ليس بالضبط نيتهم في زعزعة المشاهدين بالآلام! كان الأثيني يذهب إلى المسرح ليستمع إلى الكلام الجميل: كان الكلام الجميل الشغل الشاغل لسوفوكل!"[2] وهذا يعني أن نيتشه يجعل التراجيديا ذات طابع أدبي وجمالي، وليس عملي.

وهذا ما دفع بنيتشه لتقديم أغراض بديلة للتراجيديا التي حددها أرسطو قبله، وهي أن الهدف الدائم للتراجيديا لا يكمن في التطهير من الشفقة والخوف، وإنما يكمن في ما وراء الشفقة والخوف، أي أن التراجيديا تهدف إلى تحقيق "الفرح الدائم للصيرورة"[3] وإذا علمنا أن الصيرورة تعني بدون منازع البراءة والجانب الجمالي للكون وهذا ما عمل هيروقليطس على تبيانه، وبالتالي يكون هدف التراجيديا أيضا ذات طابع جمالي وليس أخلاقي سلوكي، أو طبي علاجي

وبصورة إجمالية فإن الخطأ الذي وقع فيه أرسطو أثناء عملية تفسير التراجيديا حسب نيتشه هو أنه قام بعملية "تخليق الفنّ" أو "أخلقه الجمال" أي إرجاع الجمالي إلى الأخلاقي، وهذا ما يعارضه نيتشه تمام المعارضة، لأن التفسير الجمالي الهيروقليطي أكثر براءة من التفسير الأخلاقي "أنكمندريس"[4].

---

[1]- فريدريك نيتشه، **إنسان مفرط في إنسانيته** ج1 المصدر السابق شذرة رقم 212 ص1162 .

[2]- فريدريك نيتشه، **العلم الجذل**، المصدر السابق فقرة 80، ص ص 82-83.

[3]- فريدريك نيتشه، **هذا الإنسان**، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، (دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2005)، ص 91.

[4]- محمد الشيخ، **نقد الحداثة في فكر نيتشه**، المرجع السابق، ص 663.

إن الاختلاف بين نيتشه وأرسطو لم يظهر فقط في مسألة تأويل المأساة بل تعدته إلى إشكالية أكثر عمقا وهي قضية تراتبية الشعراء المسرحيين، خاصة إذا علمنا أن سقراط كان يُشيد دائما وأبدا بأعمال يوربيدس وهذا يعني أن المسرحية التراجيدية قد اكتملت عنده ومن هنا يُمكن اعتبارها أكثر نُضجا وتراجيدية من إسخيلوس وسوفكليس. إلا أن نيتشه لا يُوافقه على ما ذهب إليه لأن يوربيدس في نظره هو المُتسبب في قتل التراجيديا .

كذلك نجد كانط الذي بدوره يميز الجمال من كل فائدة، حتى أخلاقيه، إذ يضع نفسه أيضا من وجهة نظر الملاحظ الخارجي، وكأن الأمر يخص موضوع تفكير خارج عن الحياة وعن القدرة الإبداعية للإنسان يقول نيتشه: "كان كانط قد اعتقد أنه شرف الفنّ حين نوّه، في معرض كلامه عن مواصفات الجمال بهاتين الصفتين اللتين تشرفان المعرفة: التجرد والشمول، ولست الآن في معرض التدقيق حول فيما إذا لم يكن ذلك خطأ فادحا. لكنني أريد فقط أن أشدد هنا على أن كانط شأنه شأن جميع الفلاسفة، عوضا أن يستهدف المشكلة الجمالية استنادا إلى تجربة الفنان (تجربة المبدع – الخالق) لم ينظر إلى الفن والجمال إلا بوصفه مشاهدا"[1] لكن مشاهد أقل فأقل موهبة، لم يعد ينظر إلى الجمال إلى نظرة منزّهة وحين يبلور شوبنهاور نظريته عن التجرد (من الفائدة)، يعمم بإعترافه الشخصي تجربة شخصية، تجربة الشاب الذي للفن عليه (كما للرياضة على الآخرين) تأثير مهدأ جنسي[2] يفرض سؤال نيتشه نفسه أكثر من أي وقت مضى:

من ينظر إلى الجمال بصورة منزّهة؟ إن الحكم على الفنّ يأتي دائما من وجهة نظر المشاهد[3]

2- أن الفن هو أعلى قوة للزائف: وهذا التعبير بحسبنا هو أجمل عبارة يمكن أن نصف بها الفنّ لأنه يتجرد في كل لحظة من تقاليد العقلانية ويتحرر من كل سلطة منطقية، قد يسعى العقل إلى فرضها عليه.

والمقصود بالعبارة هنا أن الفنّ الديونيروسي يؤكد أن نشاط الحياة هو فراغ و تمويه وبهجة وإغواء لانهائي، يعمل على اختراع أكاذيب ترفع الزائف إلى مرتبة القوّة الإثباتية العليا، يجعل من إرادة الخداع شيئا، ويثبت نفسه في قوّة الزائف. إن الظاهر بالنسبة للفنان، لم

---

(1)- Friedrich NIETZCHE, **la généalogie de la moral**, trad par Henri Albert (Gallimard. 1964), P3.

(2)- جيل دولوز، نيتشه والفلسفة، المرجع السابق، ص 130.

(3)- نفس المرجع السابق، ص 131.

يعد يعني نفي الواقع في هذا العالم، بل هذا الانتقاد، هذا التصحيح، تلك المضاعفة، ذلك الإثبات إن هذا الإثبات هو ناتج فكر يفترض حياة فاعله كشرطه وملازمه في نظر نيتشه، لم يتم بعد فهم ما تعني حياة فنان نشاط هذه الحياة الذي يلعب دور منشط للإثبات المتضمن في العمل الفني إرادة قوّة فنان بما هو فنان.

إذن يؤكد نيتشه بحسب هذه الخصائص، ومثلما أشرنا على أن الفنّ لا يمثل نشاطا عقليا حتى تتميز به فئة عن الأخرى، وليس له مقاييس ومعايير دقيقة وكلية بحيث أن اكتسابها يمثل شرطا ضروريا لكي يصبح المرء فنان إن سذاجة الجسد تعني عفويته وتلقائيته التي تكفينا لإبداع ما هو جميل وتذوقه، وهذا ما يبرر النقد الجينيالوجي للتصور الكانطي للجماليات، إذ بالنسبة لهذا الأخير يخضع الجمال إلى مقاييس كلية وضرورية أي بمعنى ما أنها ذات صلة بالعقل رغم أنها ذاتية، إن كانط في نظر نيتشه رغم أنه أعاد للفن معناه الأصيل فخلصه من كل نفعية إلا أنه من جهة أخرى جعله مرتبطا بالعقل، فكانط لم يخض التجربة الجمالية وبقي يتكلم عن الفن من خارج هذه الاعتبارات التي تكشف بوضوح أن العملية الإبداعية ليست عملية تأسيسية عقلية، وأنّ الفّن لا يمثل مجرّد تفكير حول الجمالي. إن الأمر لدى نيتشه أعمق من ذلك بكثير فالجمال يسكن أجسادنا ولا يسكن عقولنا، يعيشه الجسد المحرر من هيمنة اللوغوس، الجسد، الإرادة، القوة، الحياة، النشوة، الانفعال، التهيج، كل هذه الأفعال لا يمكن أن يأتيها العقل كملكة تفكير وتجريد وحساب كرّست موت التراجيدي مع سقراط قصد إخفاء وطمس ما للجسد من مستطاع إستيتيقي لذلك يصرح نيتشه بهذا القول: **"لم يولد العقل خلال مدة زمنية هائلة سوى أخطاء"**[1].

هذا يعني أن الجسد يخلصنا من النظرة الأحادية للعالم فننفتح على الاختلاف والمتعدد عبر الإحساس وبذلك يتم التخلص من ثبوتية العقل وصرامة مبادئه، فالجسد المحرر هو في واقع الأمر تجدد لازمني وتحرر من الانطولوجيا والكرونولوجيا ونظرة جمالية للوجود مجسدة لإبداع مستمر لإمكانات جديدة للحياة، كما أنه شكل جمالي للتواصل مع العالم وهو المعنى الأصيل للفن، إذ لا يعني بهذا المنظور غير ذلك اللقاء الجسدي الحسي بالعالم، يقول نيتشه: "يؤثر كلّ نوع من أنواع الفّن بما يشبه تأثير الإيحاء في العضلات والحواس النشطة،

[1]- فريدريك نيتشه، **العلم المرح**، المصدر السابق، شذرة رقم 110 أصل المعرفة، ص 123.

فهو يتجه إلى هذا النوع ذي الحركية الجسدية المرهفة أكثر من غيرها"[1] وتأكيد نيتشه على الفن الديونيزوسي هو إعلاء للغريزة الإستتيقية، وقد ضرب بالمطرقة لينتهي إلى قلب جميع القيم، مطرقته والحرب التي أعلنها صراحة في جل مؤلفاته لا تمثل دعوة للتشاؤم والموت، بل بالعكس هي تشير بحياة جديدة، تكون تجاوز للعدمية، ولكل القوى الإرتكاسية، هذه الحياة الجديدة ستتغذى بوهم جديد، ليس الوهم الميتافيزيقي العقلاني المعرفي، وإنما هو وهم سينتجه الإحساس والحياة، إن هذا الوهم الجديد نابع من القوى الحيوية ومن الرغبة في الحياة مهما كانت صعبة، هذه الرغبة ستفتح المجال للفن الديونيروسي، كتعبير عن قوى الحياة التلقائية، قوى بيولوجية غريزية، عنيفة، تخضع لمبدأ اللذة لا لمبدأ العقل. وهكذا يعتبر أن الفّن هو "العلاج" ضد ضرر المعرفة العقلانية وضد أوهام العقل عندما يُشرع لأوهام جميلة تعبر عن إرادة القوّة، وإرادة الحياة عبر الإبداع الفني، فهذا الأخير يمثل أفضل فضاء لإبداع أو هام للحياة. إن الفكر في هذا المجال سيُمارس كل قوته لاستئصال الأمراض التي خلفتها الأخلاق.

وكل نظريات العقل، وكلّ فلسفة اتبعت المنهج السقراطي، لابد من توجيه الفكر وجهة جديدة يعود فيها لطبيعته ليلتقي فيها بالحياة التي تعبر عن الامتلاء والنشوة، كل ذلك يستوجب لدى فيلسوف الجينالوجيا استبدال مفاهيم الأخلاق مثل، خير شر، بتعابير أخرى تبدو أكثر انسجاما مع الطبيعة والإنسان، هي تعابير تنتمي إلى السجل الجمالي، فيكون الإحساس الظاهر، الجسد، النشوة، القوّة الحيوية، وقد تكون هذه التعابير أكثر تناغما في الكشف عن إمكانات جديدة للحياة، حيث يتملص الإنسان من كل أمراضه، لابد أن تستبدل الأخلاق بالفن، والحقيقة بالوهم، لابد أن يعترف الفكر بذاته وبمعالمه على أنه عالم لا يتحرك ولا يرتعش إلا استتيقيا، كلّ مكوناته جمالية، موسيقية، فينتج بذلك الحلم الأبولوني والإثارة الديونوزوسية، لابد من شرط فيزيولوجي، لابد من الإنفعالية التي تكثفها النشوة نشوة الانفعالات، نشوة كل تهيج عنيف، هي في الواقع نشوة كبحث طويل، وهي متأهبة للانفجار، أساسها هو الإحساس الذي يكثف القوّة "لكل فن فعل منشط، فهو يزيد من القوّة ويثير اللذة (أي الإحساس بالقوّة) ويبسط كل ذكريات الإنشاء الرقيقة فهناك ذاكرة خصوصية تترسب في مثل هذه الحالات ويتجلى فيها من جديد عالم كامن من الأحاسيس، بعيد وعابر"[2].

---

[1]- Friedrich NIETZCHE, la volonté de puissance, trad g. Bianquis tome I 33 éme édition (Gallimard, France, 1951), P385.
[2]- Friedrich NIETZCHE, la volonté de puissance, op, cit, P385.

ب) مكانة وأولوية الجسد والموسيقى فيما يخص المسألة الجمالية عند نيتشه.

الجدير بالذكر أن الفلسفات القديمة والحديثة كانت تفصل في الإنسان بين شيئين هما النفس والجسد وتعتبر أن حقيقته تكمن في أنه جوهر مفكر وما جسده إلا مجرد وعاء أو سفينة يوجهها الربان (ديكارت) وفي أحسن الأحوال اعتبر الإنسان جوهرا واحدا، تارة يكون مفكرا، وتارة يكون ممتدا، ولكن ضمن هذا الاعتبار الأخير وقف لفت الانتباه إلى شيء هام وهو أهمية وأولوية الجسد بالنسبة للنفس أو الوعي، فالجسد هو الظاهرة، الأكثر ثراء، أكثر وضوحا، وأكثر قابلية للهضم من ظواهر الروح، وهذا ما يبرر وضع الجسد في الصف الأول، مقارنة بباقي وظائف الإنسان المتعلقة به، وهذا ما دفع نيتشه ليخاطب المستهزئون بالجسد قائلا: "لأقولن للمستهزئين بالجسد كلمتي فيهم: إن واجبهم ألا يغيروا طرائق تعليمهم، ولكن عليهم أيضا أن يودعوا أجسادهم فيستولي على ألسنتهم الخرص"[1].

نيتشه إذن ينفي وجود الروح والنفس، وأيضا الوعي ويربط الفكر بالبدن (الجسد)، فالنوعية الموسيقية يجب أن تكون خاضعة للحساب، وتتحول إلى أشكال، فدلالة الفيزيولوجيا عنده مرتبطة بعبارة أن الجسد هو الذي يفكر، والموسيقى بدورها منبثقة من الجسد، وبالتالي فنيتشه يدعو إلى التحرر من الأفكار المثالية المتعالية التي تهدف إلى طمس الوجود واحتقار الجسد والغريزة وقد عبر عن هذا قائلا: "إنني لا أسير على طريقكم أيها المستهزئون بالأجساد، لأنني لا أرى فيكم المعبر الذي يؤدي إلى مطلع الإنسان المتفوق"[2].

يمكن اعتبار التصور النيتشوي إذن تصورا ثوريا يقطع قطيعة عنيفة مع كل هذه الاعتبارات السابقة، وإن كان قد قدر نوعا ما، ما ذهب إليه اسبينوزا الذي اعتبر أن النفس تابعة للجسد، وذلك عندما بيّن أنّها تكون متعطلة عن التفكير عندما يكون الجسم متعطلا عن الحركة وأنّه بحسب استيقاض الجسد لصورة هذا الموضوع أو ذلك يكون استعداد النفس للتفكير بهذه الدرجة من الوضوح أو تلك، أكثر من ذلك يرى نيتشه أنّ النفس ليست فقط تابعة للجسد وإنّما يعتبرها جزءا منه يقول في هذا الصدد: "إنني بأسري جسد ولا شيء سوى جسد وما الروح إلا كلمة تُشير إلى جزء من هذا الجسد"[3].

---

[1]- فريدريك نيتشه، **هكذا تكلم زرادتشت**، المصدر السابق، ص 57.
[2]- نفس المصدر السابق، ص 59.
[3]- نفس المصدر السابق، ص 57.

هكذا يتجاوز نيتشه التصورات الفلسفية السابقة وخاصة تلك التي أقرت بثنائية النفس والجسد ويقّر بكون الإنسان ليس شيئا أخر غير جسد وأن الأنا التي اعتبرها ديكارت ماهية الإنسان ما هي إلا وهم منطقي وليست "يقينا مباشرا" لكن بالنسبة لنيتشه "الأنا" ليس شيئا أخير غير الجسد الذي يمثل "عقلا عظيما" وهو أكثر حكمة من العقل بل هو العقل الحقيقي إنك تقول "أنا"، وتنفتح غرورا بهذه الكلمة، غير أن هنالك ما هو أعظم منها، أشئت أن تُصدق أم لم تشأ، وهو جسدك وأداة تفكيره العظمى، وهذا الجسد لا يتبجح بكلمة أنا لأنه هو "أنا"، هو مضمر الشخصية الظاهرة[1]. وبالتالي فالإيقاع الموسيقي لا يكون له قيمة ولا مثير للإعجاب إلا إذا تماشى مع الجانب الفيزيولوجي الذي يُشغل هذه الموسيقية بمقاطعها و الموسيقى في موسيقيته لا تُظهر إلا ما يستطيع أن يُمارسه الجسد الإنساني فالموسيقى بإمكانها أن تظهر جانب القوة أو جانب الضعف كما تتحكم في الموسيقى دلالات غريزية فمثلا يُمكن أن نصادف اختلاف بين جنوب بيزيه وفاجنر في الشمال.

إن الحقيقة التي يصبو إليها نيتشه هو إتمام القوّة، والرفع إلى القوّة العليا، قوّة الحياة. وسيتجسد هذا الأمر في الفّن بما هو مثير للإرادة حيث تتجلى قواها الفاعلة وتبرز من خلال تعبيرات الجسد، ذلك أن الموسيقى هي أرقى أشكال هذا التعبير، إذ تتجلى من خلالها قوى الانفعال وتكثف إثارة الإرادة ، وهذا الجسد ليس ذلك الأنا الذي يشير إلى نفسه في اللغة فيقول "أنا" وإنّما هو هذا الذي يفعل ويتجسد عبر إبداعاته المختلفة بمعنى أن هذا الجسد لا يقول أنا، بل يكون من خلال الفعل، عند نيتشه، حقيقة الإنسان ليست شيئا أخر سوى جسده وما الروح إلا أداة وألعوبة يلعب بها هذا الجسد، وبهذا تصبح الأفكار والمشاعر التي كانت انفعالات للنفس ما هي إلا تشكلات حقيقية للجسد، إذ هو الذي يسكن وراء كل سلوك يقوم به الإنسان ويريده، فكل ما نفكر فيه أو نحس به قد أملاه علينا جسدنا، فهذا الأخير هو الذي يحس ويفكر، فيفرح ويتألم، فالجسد هو الذي يقدر كل شيء فحتى ما كان يُعتقد أنه من تقديرات النفس، إنّما هو من تقديراته هو، فقيمة الخير والشر وقيمة الحق والخطأ، وقيمة الجمال والقبح، إنّما هي قيم يصنعها الجسد.

مع نيتشه تتفتح مرحلة جديدة للجسد، حيث تنكشف قواه الإبداعية ويتخلص من كل التشويهات التي مُورست عليه خلال التاريخ، وأهم أمر تمثل في أجلاء قدراته الجمالية، عبر

---

[1]- نفس المصدر السابق، ص 57

إعادة الاعتبار للظاهر والإحساس، فيصبح كل ما هو جمالي وإبداعي منبعه الجسد، فعبر انفعالاته تنجلي معاني الحياة، وتتدفق الأحاسيس، التي تكشف عن الصيرورة، وإذا كانت الميتافيزيقا في أشكالها المختلفة قد اعترفت بالعقل وميزته عن الجسد فإن الإنسانية كانت تنتظر من نيتشه إعادة النظر في هذه المسألة، فهذا العقل الذي مجدته المدينة اليونانية مع سقراط، وكذلك المدينة الحديثة مع ديكارت، لا يمثل سوى مجال للإخفاء والتمويه، وتجسيد ضعف الإنسان ومهانته، أي أنه المخبأ الذي يختفي خلفه الضعفاء، غير القادرين على مواجهة انفعالات أجسادهم، فهو لا يعبر إلا عن فقر الحياة، إذ هو يقلص من إرادة القوّة ويضع لها حدودا مضبوطة.

إذا كان الفن مثير للإرادة حيث تتجلى قواها الفاعلة والتي تبرز بدورها من تعبيرات الجسد فإن الموسيقى هي أرقى أشكال هذا التعبير إذ تنجلي من خلالها قوى الانفعال وتكثف إثارة الإرادة

يقول نيتشه: "إنّ الموسيقى مثلما نفهمها اليوم، هي كذلك تهييج كلي، تفريع كلي للانفعال لكنها ليست مع ذلك سوى إثارة عالم تعبير انفعالي أشد كثافة"[1].

ولا يقتصر الأمر على الموسيقى فقط وإنّما ينسحب على باقي الفنون الأخرى، التي هي بمثابة لغة تخاطب الجسد، فتنفذ إلى أعماقه وتجلي ما فيه من إرادة قوّة "بأمر من غرائزهم فإن الممثل والمومئ والراقص والموسيقي والشاعر الغنائي انساب وبشكل دقيق وممتزجون في الأصل، لكنهم تخصصوا وابتعد واحدهم عن الآخر– حد التعارض"[2].

وإنّ الإرادة لا تتجلى في فّن بعينه وإنّما تبرز أيضا في الترابط الطبيعي بين الفنون، وهو ما يظهر في علاقة الشعر بالموسيقى. إن الإرادة يصبح لها من الثراء ممّا يجعل فنّا واحد غير كافي للتعبير عنها واستيعابها فتتحوّل هي نفسها إلى فّن فتنكشف قواها اللامتناهية.

"الشاعر هو الذي بقي مرتبطا بالموسيقى لأطول مدة، مثلما الممثل مع الراقص. المهندس لا يشكل حالة أبولونية ولا حالة ديونيروسية: فعل الإرادة الكبير، الإرادة التي تهد الجبال، نشوة الإرادة الكبيرة، هو الذي يدري أنّ يصير فنا هنا"[3].

---

[1]- فريدريك نتشه، **أفول الأصنام**، المصدر السابق، ص 86.
[2]- نفس المصدر السابق، ص 87.
[3]- نفس المصدر السابق، ص 87.

وإن هذه الإرادة لا تثبت إلا في الفرح وفي الجمال، إذ أن قوة الإرادة لا تنجلي إلا بفعل التنشيط الفني إذ يعتبر نيتشه أن سماع الموسيقى بعد مدة طويلة ينعش المشاعر فينتشي الجسد وتنتابه انفعالات الحياة المزدوجة. "حين نحرم من سماع الموسيقى مدة طويلة ثم نسمعها فإنها تسري في الدم بسرعة مفرطة، مثل خمر الجنوب. فتترك الروح فاترة وكأنّها تناولت مخدرا، متسرنمة، كلها رغبة في النوم، هذا بالضبط ما تفعله الموسيقى المرحة خاصة، التي تمنح في النفس الوقت، المرارة والألم، النفور والحنين، وترغمنا على إستلذاذ وإعادة استلذاذ كل هذا وكأنّه في مصفاة مسومة، لكنها حلوة[1].

أما الفنان بحسب تصور فيلسوفنا فيصبح بذلك المتمتع بقانونه الخاص، أي سيكون في غنى عن التصورات الفلسفية والأدبية وحتى العلمية في عملية الإنتاج والإبداع، لأنه هو بنظريته وجسده في احتكاكه من سيرسم ومن سيعبر عن تجربته من دون اللجوء إلى براد يغم فلسفي معين ألف السابقون عنه الحج إليه كمركز إمامة فنية.

إذن نيتشه يؤكد من خلال هذه الأفكار أن البراديغم الحقيقي والأصيل هو الذي يصنعه الفنان المعافى وليس الفيلسوف أو الأخلاقي أو الحكيم أو المتدين لأنه ببساطة مثلما أشرنا في بداية الفصل الأول بأن التقويم الجمالي سابق عن كل التقويمات.

يشير "إيريك ديفور" في كتابه "الجمالية الموسيقية عند نيتشه" إلى تمسك هذا الأخير بفيزيولوجية الموسيقية بالاعتناء بالمعايير القيمية، وهذا بالاعتماد على الأثر الذي تتركه هذه الأخيرة لدى المستمعين، وهذا ما يضع خط رابط بين القيم والحكم الاستطيقي دون نسيان أن المعيار الذي تعتمد عليه القيم يكون مستخلص من الحكم الفيزيولوجي، كما لا ينفي الجانب الغريزي في قدرته على تحديد الجمال والقبح والذي ينمي الشعور بالجمال هو الأحاسيس القوّية وكل هذا سيجعل نيتشه في آخر المطاف يفصل الفن عن الأخلاق ويصبغه على شكل شعار "الفن من أجل الفن" بينما يتضح الحكم الجمالي عند كانط على أساس ما يعجب دون تحقيق أغراض وفوائد، لكن نيتشه يرى أن قيمة الفن تنتج من فائدته في الحياة ومن استعمالاته، والقول أن الجسد يفكر حسبه بمعنى آخر هو إثبات أنه لا يمكن لأحاسيسنا الاستطيقية أن تنفصل عن تغيرات الجسد[2].

---

[1]- فريدريك نيتشه، **إنسان مفرط في إنسانيته**، ج2، المصدر السابق، الشذرة رقم 154 "موسيقى مرحة"، ص 164.

[2]- Eric Défour **l'estithéque Musicale, De Nietzche** op, cit, P231.

وبقدر ما تقوينا الموسيقى بقدر ما تضعفنا السماجة والقبح، إن الحياة تتلاءم مع الجمال لا مع القبح. ويؤكد نيتشه في "أفول الأصنام" أن الجمال هو الموضوع الوحيد لفيزيولوجيا الفنّ قائلا: "لاشيء جميل غير الإنسان... إنّ ما هو قبيح يضعف ويحير الإنسان هذا يُذكره بالفشل والخطر والعجز، وهكذا يفقده قوته، نستطيع أن نقيس بمقياس ديناميكي أثار القبح في كل مرة يهزم فيها الإنسان، إنّه يحس باقتراب شيء قبيح. إن إحساسه بالقوّة وإرادة قوّته وشجاعته ونخوته، كل ذلك ينخفض في حضور القبح، ويتصاعد في حضور الجمال"[1] إذن حضور الفن يعني النخوة والقوّة والشجاعة وحب الحياة بمآسيها، ولهذا فأساس الفن ونهايته هو الموسيقى، فقد اعتنى نيتشه بهذا النوع أكثر من إعتنائها بالأنواع الأخرى من الفنون، ربّما لأنها أقرب إلى العربدة الديونيروسية، بالنظر إلى المرح الذي ينتظر منها لدى سماعنا لها، وهذا ما أكده نيتشه: "في الختام، نحن أصدقاء الموسيقى، وسنظل كذلك، مثلما نظل أصدقاء نور القمر. لا أحد منهما يريد أن ينزع ملك الشمس. يريدان فقط أن ينيرا لياليا ما استطاعا. ولكن سيسمح لنا، أليس كذلك؟ قليلا على الأقل؟ ومنحين لآخر؟ بخصوص الرجل الذي في القمر والمرأة التي في الموسيقى"[2].

باختصار نقول كانت في حوزة نيتشه جميع العناصر النظرية، الفلسفية والجمالية، لكي يجعل مع قطائع الحداثة الفنية موضع تفكير. الموسيقى الديونيزوسية تعبر عن انفجار التنافرفي التناغم الهارموني في ناي أبولون. والقطيعة الهارمونية هذه، النغمية تلعب من دون شك، دورا في السحر الذي يستشعره عند الاستماع إلى تريستان وإيزولت. ويبقى مؤلف ميلاد التراجيديا الشاهد على اللقاء الثقافي، الفلسفي الفني بين شوبنهاور وفاجنر ونيتشه. فظهور هذا الكتاب أسعد الموسقيين ودارسي الموسيقى المحبين للموسيقى الفاجنرية. ويبقى نيتشه ذو نظرة خاصة عندما يتعلق الأمر بالموسيقى إذ هي بالنسبة له كل ما يعبر عن التماسك والتناغم في الحياة فهي تعبر بشكل أو بآخر عن الحياة في كليتها، ويبقى في الأخير حسب نيتشه الذي ضرب بمطرقته الذي سيعلن الحرب على كل الأصنام التي تدعو للتشاؤم والموت، فهو بالمقابل يدعو إلى الحياة وتجاوز العدمية وكل القوى الإرتكاسية.

---

[1]- فريدريك نيتشه، **أفول الأصنام**، المصدر السابق، ص 87.

[2]- فريدريك نيتشه، **إنسان مفرط في إنسانيته**، المصدر السابق، شذرة رقم 169 "أصدقاء الموسيقى"، ص 168.

المبحث الثاني: الفن والفكر وإبداع القيم.

سنسعى في هذا المبحث إلى توضيح أن الفنّ يعني هنا الوهم واللعب، ولا نعني به الفكر والجانب النظري وكيفية إنتاج الحقائق.

وإبداع القيم نقصد بها الروح الذاتية للفرد الذي يتمتع بإرادة قوّة إثباتية كالتي للسادة وبإمكانها رصد معالم جديدة لمستقبل إنساني أفضل.

إن الفّن الذي أراده نيتشه مثلما رأينا ذلك في الإشارات التي جمعناها في المبحث الأول من هذا الفصل هو ذلك الذي يتوافق مع طبيعة إرادة القوّة الإثباتية، خصوصا في وجهها المنظوري الذي يحبذ دائما إقامة مشروع تأويلي على السطح ويرفض مقولات الوحدة الصورية[1].

يُبرز الوجود مع هذا التصور انطلاقا من مراكز اهتزاز وليس مراكز ثبات، من الذعر بدل الأمان والوهم .وعند الإغريق تبرز بجلاء إرادة القوّة المشكلة والخالقة من أجل الكشف عن الفضيع والقبيح في موضوعات جمالية متألقة لتجعله موضوع تحكم، أي مقبولا لما يوّفره من لذة ونشوة[2].

أ) علاقة الفن بالوهم:

قبل البدء علينا أن نوضح فقط أن الوهم، لا نعني به الخطأ لأن هذا الأخير يمكن اكتشافه وتصحيحه، في حين أن الوهم يبقى ملازم لكل مدركات وأعمال الإنسان ببساطة لأنه نابع عن الرغبة. فمفهوم الوهم سيشهد تعميقا مع نيتشه الذي دفع بالمشروع الكانطي إلى أقصاه، ذلك الذي يقر بقدرة المخيلة على إبداع رسومات (Des schèmes) تتوسط ملكة الإحساس والذهن، حيث اعتبر الميتافيزيقا كأوهام نتاجا لنشاط المخيلة. إنّ الميتافيزيقيين قد اعتبروا نظريات سابقيهم أوهاما. ولذلك شكك نيتشه في إرادة العثور على الحقيقة وفي الاعتقاد في الكلمات وفي النحو، وفي الثقة بمبدأ للحقيقة محايث للأشياء، والمسلمات المنطقية.

---

[1]- Yvon Belaval et D'autres, **histoire de la philosophie** III, du xix siècle à Nos Jours, encyclopédie de la pléiade, (Gallimard. Paris, 1974), P319.

[2]- يسرى إبراهيم، **فلسفة الأخلاق** فريدريك نيتشه، ط1 (دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، 2005)، ص ص 243- 244.

كما "أن العالم الخيالي للذات وعالم الجوهر والعقل هو عالم ضروري، إذ توجد فينا ملكة منظمة ومبسطة ومزيفة، مبتدعة لتميزات اصطناعية. إن خاصية عالم الصيرورة هي أنه غير قابل للتشكل "خاطئ" و"متناقض"، فالمعرفة والصيرورة متنافران، المعرفة يجب أن تكون شيئا آخر، يجب أن توجد مسبقا إرادة جعل العالم قابلا للمعرفة، إن نوعا من الصيرورة يخلق هو نفسه وهم الوجود"[1].

وإذا كان مثلا مفهوم الوهم مع فرويد يرتقي إلى مستوى الرغبة وتحقيقها فإنه يبلغ مع نيتشه منزلة خالق للذاتية نفسها، فهو يتحدد كخيال. إن نيتشه يواصل المشروع الكانطي في تأويله للميتافيزيقا بكاملها، كما لو كانت وهما، لقد تمت إعادة الاعتبار للوهم في قوته الخلاقة، وذلك كأصل للنشاط الفني في مقابل مسار المعرفة.

إن تأويل الوهم في آخر التحليل كمؤسس للجماليات، يشترط إعادة الاعتبار لمعناه الذي طالما كان مهمشا. إن المحسوس يصبح فضاء لبسط الظاهر الذي يبلوره نيتشه كوهم. الظاهر، الصيرورة، اللذة، بصورة أكثر جذرية، فإن العالم ذاته الذي يوهب الذات كوهم ولعب هو عالم الظاهر. إن الوهم ينكشف ضمن هذا المنظور الذي افتتحه نيتشه كارتباط شديد بين مبدئي الاستطيقيا والانطولوجيا. إن نيتشه يؤكد على ضرورة الوهم الفني ويعتبر أن الحياة غير ممكنة دون أوهام فالوعي لا يبلغ إلا ما هو سطحي[2].

وّنيتشه يتموضع في هذا المفترق حيث تمر قيمة الوهم فالوهم بمثابة تشبيح (من الشبح) أي فن إظهار الأشباح في قاعة مظلمة، بحيث يكون شرط ولادة الحقيقة التي هي أجدر، كذا يبين لنا "بيار تروتينون" معنى الوهم لدى نيتشه، فهو نتاج للفن، كما أنّه يجسد قوّة الحياة ضد ما يدمر الوجود بواسطة مشروع لا مغزى له هو مشروع نشكله نحن عندما نجعل من الحقيقة أمر ذا قدرة كاملة[3].

ما يقصده "بيار تروتينون" هو أن الوهم وحده بإنكاره لنقيضه الحقيقة – الخطأ يسمح بإسناد معنى لإرادة الحقيقة. الوهم لا يتعارض مع تصور خاطئ لحقيقة الواقع لأن هذا التمييز يفترض أن حقيقة الواقع، حضوره كواقع. وإن هذا الحضور سيقاس بقوّة بداهته

---

[1]- نقلا عن سمير الزغبي، نيتشه، **فلسفة الفن والوهم وإبداع الحياة**، المرجع السابق، ص37.

[2]- سمير الزغني، فلسفة الفن والوهم وإبداع الحياة، المرجع السابق، ص ص 37-38.

[3]- Trotiqnon (pierre), le jeu de l illusion : Réflexion sur NIETZCHE et Freud in Revue dé métaphysique et morale n°2 avril-juin 196, P171.

بالنسبة للفكر. وتكون العودة إلى الأوهام الماضية (التي تجاوزناها) كذب في كل لحظة، إن الوهم يحدث بين استحالتين الأولى هي استحالة أن يكون الواقع حاضرا كواقع والثانية هي أنها تسجيل مواصلة الحياة في حضور الواقع. والفن والوهم وفقا لذلك هو من يعمل على حماية الكائن الحي من الواقع، وذلك ليس بقناع يخفيه، وإنّما بوجه يعطيه إياه في انسحاب وحياء الطبيعة[1]

إنّ الدرس النيتشوي لا يتمثل في تبادل الأدوار التقليدية بين الحقيقة والوهم بأن يضع الوهم في المكان الذي كان يحتله الحقيقي ضمن المنظور الميتافيزيقي، وإنّما في فهم فرع الحقيقي من خلال وهم العالم وهو ما يؤكد حقيقة جميلة جدا مفادها أن الحقيقة هي بنت الوهم، فنيتشه على خلاف غيره من الفلاسفة الذّين نزّلوا مفهوم الوهم، ضمن السجل الأنطولوجي[*]، الإسبتمولوجي [**] والترنسدنتالي[***] أو كذلك باعتباره مفهوما يتحد بما له من معنى سيكولوجي.

أما نيتشه فإنّه ينزل عبارة الوهم تنزيلا جماليا، بحيث أن أغلب النصوص لا تستحضر عبارة الوهم بمفردها بارتباطها بمفاهيم أخرى غير المفاهيم التي لها دلالة جمالية فينتج عن ذلك ترادف بين عبارات مختلقة وهي الوهم، الفنّ، الإبداع، النشوة، الحياة من ذلك تكون الدلالة الجمالية لعبارة الوهم دلالة إيجابية، فهذا التنزيل الاستطيقي لعبارة الوهم يؤدي أولا إلى انتزاعها من حقل الميتافيزيقا في كلّ أشكالها الأنطولوجية والإبستمولوجية وثانيا يؤدي هذا الانتزاع إلى اكتساب هذا المفهوم طابعا إيجابيا بل وأكثر من ذلك يصبح لهذا المفهوم معنى أساسيا، إذ أنه يرتبط بالحياة ويؤدي إلى انتعاشها.

ب) اللعب وفكرة الجدية

إنّ مفهوم الوهم ضمن المرجع الجينيالوجي يمثل مفهوما مركزيا، ذلك أن نيتشه يربطه بكل المفاهيم التي سيستعملها كإرادة القوة، الإحساس، ولهذا يرتقي بمفهوم الوهم

---

[1]- Ibid, P174

[*]- التنزيل الأنطولوجي: خاص بأفلاطون حينا صنف المعرفة إلى الحقيقة ومزعومة وجعل الوهم ضمن الأخيرة ومقهى الفن الذي جعله محاكاة للمحاكاة.

[**]- التنزيل الإبستمولوجي: خاص بديكارت أنزله ضمن نظرية المعرفة وهو مواز للحواس والشيطان المفترض، وديكارت حاول جعل الوهم خارج مرجعية الفكر.

[***] - التنزيل الترنسندنتالي: خاص بكانط حيث يتحدث عن الوهم المنظوري الخاضع لتأثير المخيلة وذلك في كتابه "نقد العقل الخالص" في الجزء المعنون بـ "المنطق المتعالي".

ليرادف بينه والحياة أو أكثر من ذلك الوهم الفني هو الشرط الضروري للحياة المبدعة، هذا الأمر يستتبع منطقيا الحديث عن الرمزية في الفّن. ولو باختصار سنركز على اللعب الذي كثيرا ما سيطر على فلسفة نيتشه فهو بالنسبة له معنى العالم ذاته، فاللعب يتضمن كل الحدوسات الأكثر شفافية والمرتبطة بفهم الوجود كوجود مؤول، وبهذا يتجاوز الوجود معنى القيمة ومعنى المنفعة، كما يتجاوز كلّ سجال يقع فيه الذهن البشري. وقد عبر نيتشه عن أهمية اللعب فقال: "لا أعرف طريقة لتناول المشاكل الكبرى خيرا من اللعب، وهو علامة أساسية ومطلب جوهري لإدراك العظمة"[1].

فهذا القول حسبنا يأتي بفرداته ليؤكد ويبرهن على أن الوجود يجب أن ينظر إليه كلعب الطفل ديونيزوس إذ اللعب يعبر عن الحرية والفرح والبراءة، فهو هنا يريد استعادة النظرة الهيروقليطية الخالصة، التي مثلت العالم بلعب الطفل أو الفنان، ليتعامل معه دون اعتبارات أخلاقية أو حتى دينية، تسوقه نزوة اللعب المستيقظة باستمرار فيهدم ويبني ويخلق من جديد دون أن يعرف معنى جدية المعرفة التي حبس فيها أفلاطون، ديكارت، وكانط أنفسهم.

يجعل نيتشه من اللعب الكلمة الأساسية لكل الفلاسفة الأول والمفكرين الكبار لما قبل السقراطيين، فمن خلال معنى اللعب تمكن هؤلاء من إدراك وتحديد طبيعة العالم في نقائه بعيدا عن كل أسى مرتبط بهم للعوالم الخفية حيث تخبط الفكر الغربي، إلا أن الكلام الأساسي سيكون كلام هيروقليطس الذي مثل العالم بلعب الطفل أو الفنان الذي يبدع فقط للذّة أي صيرورة خالصة دون أساس أو تأسيس عقلي، ذلك أن العقل له قدرة لا محدودة في التشكيل والتشويه وذلك بعناية تثبيت الأشياء فالعالم لا يستوجب أي تفسير سببي لأنه ليس إلا "لعبا جميلا بريئا"[2].

ولذلك كان اللعب هو العبارة الرئيسية للفكر الإغريقي في العصر ما قبل السقراطي. فلدى أنكساغوراس وهيروقليطس نجد أن الكلمة الأولى التي نطق بها تاريخ الفلسفة هي اللعب، واليوم نجد نيتشه استعادة لهذا المعنى الذي طالما خُنق في تاريخ الفلسفة، فهذا التاريخ

---

[1]- Friedrich NIETZCHE, **ECCe. Homo**.op.cit. P67. "Je ne sais d'autre méthode que le jeu pour S'occuper des grands problèmes: c'est un Signe essentiel auquel en Reconnait la grandeur"

[2]- نقلا عن سمير الزغبي، **فلسفة الفن والوهم وإبداع الحياة**، المرجع السابق، ص 113

قد قام على خطأ التفسير الميتافيزيقي للعالم، وهو بدوره في هكذا مناسبة يعتبر نفسه هو الذي سينهي هذا التاريخ الخاطئ وسيجعل مهمة الفلسفة الحقيقية هي تطوير جديد لبساطة الفكر اللعبي ضد الطرق المرعبة للخطأ الميتافيزيقي الذي حدد العالم بما هو صورة لعالم ما ورائي أكثر واقعية، وبالتالي وجب تفكيك الركام العميق للخطأ الميتافيزيقي وهو سيجعل من عالم الأعماق عالما مسطحا مرئيا، فبالنسبة إليه لا وجود لعالم ما ورائي، فما يوجد فقط هو العالم تماما مثلما نجد ذلك في لعبة النرد(*). إنه لعب الصدفة هكذا سيتجاوز نيتشه نمطا من التفكير ساد منذ سقراط يستبدله بتفكير قديم جديد هو الفكري اللعبي هذا الفكر الأخير سينهي الخطاب الميتافيزيقي المستغلق على ذاته والذي لا يسمح إلا بوجود عالمين متفاضلين يفتح عدة عوالم من خلال الإبداع الفني والخلق الجمالي.

إنّ الفّن داخل هذا الاعتبار سيكون نشاطا متجددا يلازم الحياة ويعاند صيرورة الوجود التي لا تعرف النهاية، هنا حتما لن يكون العقل والربط المجرد بين الأشياء هو المنطلق، وإنما اللعب الطفو لي الذي لا يعرف جدية المعرفة، فالجدية هي الوحيدة التي توجد في الإبداع الفني يقول نيتشه: "شيء من الجدية من أجل الحقيقة! كم من أشياء مختلفة يعنيها الناس بهاته الكلمات! والحالة أن نفس الآراء، نفس أنواع البراهين والتحليلات التي يشعر بها، مفكر كخفة استسلم لها، لخيبته، في اللحظة كذا أو اللحظة كذا، أو اللحظة الفلانية، هاته الآراء نفسها قد تُعطي للفنان الذي يكتشفها ويعيش معها لمدة ما، شعور بأن أعمق جدية من أجل الحقيقة، قد تمتلكه منذ ذلك الحين وأنه جدير بالإعجاب، وإن كان فنانا، لكونه لم يظهر منها الرغبة الأكثر جدية في عكس الظاهر بشكل أقل...[1].

كذلك فإن اللعب لا يترجم إلا على عالم بلا غاية وبلا إحداثيات ممكنة، ولا مركز له تؤمه الموجودات، إنّه الفوضى بالمعنى الإيجابي للكلمة في العالم وهو في صفاته ونقائه البكر كما لو لم تمسّه تشويهات العقل "المنظم" هكذا يُطلق اللعب الفني صراح تمثلاننا للعالم فتلغي بذلك كل العوائق المعرقلة ضد الرؤية الصادقة التي لا يشوبها أي تجريد، هنا يكون اللعب مشروع تجربة متواصلة مع الصيرورة البريئة، هكذا تكون محاكمة الميتافيزيقا والثقافة

---

[1]- فريدريك نيتشه، **العلم المرح**، المصدر السابق، شذرة رقم 88، ص 106.

(*)- **لعبة النرد** le dés للعب لحظتان خاصتان برمية النرد: زهور النرد التي نرمي بها، وتلك التي تسقط ثانية ويحدث لنيتشه أن يصور لعبة النرد كما لو كانت تلعب على طاولتين متمايزتين هما الأرض والسماء، فالأرض طاولة إلاهية ترتجف بكلمات خلاقة جديدة بضجة إلاهية، فنيتشه يُصر على طاولتين للحياة اللتين هما زمنا اللاعب أو الفنان "أن تستسلم مؤقتا للحياة، لكي نحدق بها مؤقتا بعد ذلك" أن رمية النرد تثبت الصيرورة، وتثبت وجود هذه الأخيرة.

الراقية ليحل محلها الإبداع الفني الذي سيتكفل بالكشف عن ثراء العالم وتجدد الحياة، مع هذه الفلسفة الجديدة أو بالأحرى هذا التفكير الجديد هو بحق التفكير اللعبي فكل أفعال الإنسان ما هي إلا تحقيق لمشروع لعبي، وهكذا يمكن تأويل كلّ النشاط الإنساني على أنه لعب وهنا نجد من جديد أنّ جدية الحياة لا تتجلى إلا في اللعب، يقول نيتشه: "في جنوة، سمعت ذات مساء وقت الغروب، أجراسا تدق طويلا في صومعة. لم تتوقف الأجراس، وفضلا عن سخب الشارع. كان صوتها يتموج، وكأنّه لا يشبع من نفسه، مسافرا في السماء الغروبية وفي النسيم البحري، كئيبا جدا، طفوليا جدا في الوقت ذاته، وفيه حزن لا ينتهي. عندما تذكرت كلمات قالها أفلاطون، فأحسست بوقعها على التو في قلبي:

لا شيء مما هو إنساني، لا شيء أجدر بالجدية التامة، ومع ذلك..."[1] ولهذا فالفعل الجدّي إلى حدّ الدراما والعميق إلى حد الإلغاز لا يمكن فهمه إلا بإرجاعه إلى طبيعته اللعبية الأولى. هكذا فإن التجربة الوحيدة التي يعرفها نيتشه هي اللعب الذي لا يخضع لقواعد منطقية. وهذا الطرح يسحب به بساط المفاهيم المستخدمة في الفلسفة والعلم ليستبدل مفهوم القانون والضرورة والعلية بمفهوم لعبي هو الصدفة البريئة التي تثبت المتعدد كواحد والواحد كمتعدد[2]. ويشير الزغبي إلى أهمية اللعب في المنظور النيتشوي، فيرى أنها تتحد في ثلاثة مظاهر هي:

1- مشروع لاستثمار الجسد والأرض وتوكيد الحياة.

2- يظهر بما هو قدرة لا متناهية للكشف عن معاني العالم وبالتالي كقدرة تأويلية.

3- ويظهر أخيرا بما هو ذو طابع أنطولوجي عندما يُبين أن طبيعة الأشياء لا تفهم إلا بوصفها لعبة أي غير خاضعة إلى تفسير عقلاني[3].

إنّ هذه الخصوصية المكوّنة لحقيقة اللعب هي التي جعلت من نيتشه فيلسوف يرفض العدمية ويرفض الموت على الشكل الزهدي، إنه فيلسوف الحياة أي تلك الطاقة المتجددة التي لا تنبض، وهذه الحياة لا تجد حقيقتها إلا في الفّن بما هو لعب، فنشوة اللعب تدفعنا دائما إلى حالة أرقى منها وهي الحالة التي يكون فيها الطيران بالنسبة للرقص أو الرقص بالنسبة

---

[1]- فريدريك نيتشه، **إنسان مفرط في إنسانيته**،ج1، شذرة رقم 628 "الجد في اللعب"، ص 239.

[2]- جيل دولوز، **نيتشه والفلسفة**، المرجع السابق، ص 41.

[3]- سمير الزغبي، **فلسفة الفن والوه وإبداع الحياة**، المرجع السابق، ص 116.

للمشي. وإن هذه الحالة هي حالة من السعادة ومن الارتخاء، بحيث نشهد فيها كل الفرح والبهجة إنها حالة تكون فيها النفس خالية من كل هاجس و من كل انشغال، حالة لا يعيشها إلا الفلاسفة والفنانون هؤلاء، فقط لا يقلقون لأنهم مدفوعون دوما بطاقة لعبية وهكذا يختلف الفيلسوف والفنان عن الإنسان العادي، لأن هذا الأخير لا يرى في اللعب إلا معنى سلبي مسموح به أحيانا بأمر من الجانب الطفولي فينا، أما الفيلسوف والفنان هو يرى الجانب الحقيقي الأكثر عمقا وهو الذي يعني حال السعادة والحرية والبهجة[1]. واللعب عند الإنسان العادي هو انعدام للجدية ولكن عكس ذلك يكون الأمر لدى الفيلسوف والفنان، إذ هو الجدية عينها.

ولهذا فاللاعب الرديء – حسب- نيتشه يُمكن تمثيله بشخص يُؤمن بالعقل وبقدرته في إمساك الأشياء والتحكم فيها وفق مقولات ثابتة كالسببية والجوهر والقانون والحتمية التي تسمح بالتنبؤ في العلم هذه اللغة هناك فكرة واحدة هي فكرة الثبات ومن خلالها يريد أن يبقى الناس أكثر ضعفا في الوجود. أما في لعبة النرد فلا توجد إلا الصدفة ولا إمكانية لمعرفة الأشياء مسبقا أو القدرة على التحكم فيها هكذا يصف نيتشه الحياة التي لن تكون علاقتها بها عقلية ودقيقة وإنما ستكون فقط علاقة صدفة ولا يكون لها معنى إلا في جدية اللعب.

إذن هذه هي النقاط التي تخص الطرح النيتشوي بخصوص الفّن حاولنا كشفها فهو مسعى استراتيجي له أبعاده المعرفية، النظرية والفلسفية، ومن شأنه تحديد طبيعة الإنتاج الفلسفي المستقبلي باعتباره رهانا مفتوحا.

المبحث الثالث: أثر تصورات نيتشه في جمالية القرن العشرين

إن وجاهة التصور النيتشوي تبرز خاصة في مستوى تأثيره فيما سيلحق من فلسفات وجدت فكرها مرتبط بما توصل إليه نيتشه من مقاربات جسدت استشرافا لما سيحل بالإنسانية من إشكالات قد تكون هي الأولى بمعالجتها، ولا غرو إن اعتبرنا فلسفة نيتشه ركنا أساسيا من أركان الحركة النقدية التي شهدها الفكر الفلسفي ولعلنا نلمس اليوم بعض تأثيرات الفلسفة النيتشوية في عالمنا المعاصر ونحن نشهد منذ زمن بعيد تحولات عميقة تشق قيمنا على كل المستويات السياسية، الدينية، الاقتصادية، وحتى الفنية ولا غرو إن ادعت فلسفته أنها فلسفة للمستقبل وهو الفيلسوف الذي أقر بأن نصه سيُقرأ بعد زمانه.

---

[1]- نفس المرجع السابق، ص 117.

فلقد شهدت بداية القرن العشرين في الفلسفة تحولات كبرى من خلال بعض الفلسفات كالماركسية والفينومينولوجية، الوجودية والألسنية وقد أفضت هذه التحولات إلى ظهور منعرجاتها وسياقها واتجاهاتها من أهمها ما يُعرف بالمنعرج الإستتيقي للفلسفة الذي استلهم من البراديغم الرومانسي في المثالية الألمانية مع خمسة فلاسفة وهم بداية من هيجل، شلينغ، شوبنهاور، نيتشه وهيدجر[1]. وقد تجاوز هؤلاء الفلاسفة البراد يغم النقدي الكانطي، وقام جميعهم لا فحسب بالإعلاء من شأن الفن وتعظيمه، وإنما بإقرار استحالة اعتبار الفن والجماليات مجرد نوافل ومكملات النسق الفلسفي الموروث أي كتوابع لنظرية في المعرفة أو المنطق أو الأخلاق، بل أصبح الفن يحتل منذ ذلك الحين مكانا مركزيا في الاهتمامات الفلسفية[2].

وتمثل فلسفة نيتشه بوجه خاص البداية الحاسمة لهذا المنعرج فهي التي مهدت إلى ذلك، إذ هي ولئن اعتبرت الفن كوهم، فقد اعتبرته أيضا النشاط الميتافيزيقي والفلسفي الأفضل، بحيث أصبح النظر إلى العالم من ذلك الحين فصاعدا لا يحصل إلا من منظور الفن، يقول نيتشه: "في الفن، يجني الإنسان متعة من رؤية نفسه كاملا"[3]. ويؤكد "دولوز" على هذا التحول الجمالي للفلسفة المتجسدة مع نيتشه وذلك ضمن افتتاحية كتابه "نيتشه"إذ يقول: "يدمج نيتشه في الفلسفة وسيلتي تعبير، الكلمة الجامعة والقصيدة و هذان الشكلان يستتبعان تصورا جديدا للفلسفة، صورة جديدة للفكر والمفكر، يحل نيتشه محل مثال المعرفة واكتشاف الحقيقة، التفسير والتقويم"[4].

فالبنسبة لنيتشه يكشف الفن عن معنى الحقيقة[5]، باعتبارها فاقدة لكل ماهية. إن البحث الفلسفي عن ماهية الحقيقة خلف الظاهر الحسي للأشياء يُصبح لا معنى له بمجرد وجود الأثر الفني، وهكذا لا يكون الفن في غنى عن الفلسفة وإنما يوجد تنافر بين التأويل للعالم بواسطة الفن والتأويل النظري للعالم بواسطة الفلسفة، بل إن التأويل الجمالي للعالم أسمى من الرؤية النظرية له وذلك على الأقل في معنيين:

---

(1)- Marc sheringham, **introduction à la philosophie esthétique** (Payot 1992), P.P294 -295.

(2)- توفيق الشريف، **المنعرج الإستطيقي للفلسفة** المرجع السابق، ص6.

(3)- فريدريك نيتشه، **أفول الأصنام**، المصدر السابق، ص85

(4)- جيل دولوز، **نيتشه**، ترجمة أسامة الحاج ط (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت 1998) ص19

(5)- Marc cherringham, **introduction a la philosophie esthétique** op, cit P238.

1- إنه يُدرك بطريقة أفضل من الفلسفة العمق التراجيدي للوجود لأنه أكثر صدقا وهذا ما نجده لدى نيتشه في مؤلف ميلاد التراجيديا الذي يقوم على فكرة أن الفن هو الوسيلة الوحيدة لتبرير الوجود. إن حقيقة الوجود هو أنه تراجيدي حيث يُقاوم العذاب والموت ولذلك نحتاج إلى تبرير هذا الوجود وهو تصور رافق نيتشه في بقية مساره الفكري ففي اتجاه عبثية الوجود المؤلمة هناك عدة مواقف إنسانية يُمكن تصنيفها إلى صنفين الأولى خسيسة ووهمية وارتكاسية ذات صلة بالإضطغان والأخرى نبيلة وحقيقية خلاقة ومقدامة وهذا ما أشرنا إليه في الفصل الأول.

2- إن التأويل الفني للعالم يفترض وجود أناس سامين أي صنف إنساني أقوى وأشد وضوحا من الإنسان النظري لأن الفن لا يعدو أن يكون غير إرادة القوة وأن هذا الإنسان الأرقى هو القادر على تأمل العذاب المكون لحقيقة العالم وقادر أن يجعل منه مشهدا جميلا. هذا هو إنسان المستقبل الذي وجد في الحقيقة سابقا، إنه ذلك الصنف التراجيدي الإغريقي الماقبل الإنبخاص الفلسفي الأفلاطوني أي قبل ظهور الشيطان سقراط أن تاريخ الفلسفة الغربية ارتبط بانتصار النظري والأخلاقي على حساب ما هو تراجيدي وفني. لقد انتصر سقراط المتفائل على ديونيزوس المتشائم.

لقد ارتأى سقراط في العقل أفضل وسيلة لمواجهة تراجيديا. العالم والحياة، إلا أن نيتشه سيقلب كل ما إنبنى عليه الفكر الغربي، إذ بالنسبة له سوف لن يتعلق الأمر بنقد موضوع من بين مواضيع الفلسفة لأن النقد النيتشوي سيأتي على كل شيء لأنه سينال الأصول، فعلة الداء كانت منذ الجذر الأول، ولذلك أصبح من المستعجل تشخيص الداء لمعالجة هذه الحضارة المريضة. إن أهم ما يمكن أن ينتهي له التفكير عنده ضمن هذا المبحث الذي سعى غلى استكشاف أهمية الفن من وجهة نظره وعلاقته بالوهم، هو أن نيتشه مثل لحظة حاسمة وبالغة ضمن المنعرج الإستطيقي للفلسفة والذي سيمهد بدوره إلى منعرجين وهما المنعرج السياسي والثقافي للإستطيقا، الأول تجسد ضمن العودة إلى الأصول مع هيدجر والعالم بدوره كان يُعاني العدمية حيث تم نسيان الوجود الذي لا يمكن استرجاعه إلا بفضل الكلمة الشعرية[1]. فلقد ارتبط الفن بحقيقة الوجود سواء لدى هيدجر أو لدى نيتشه، فالوجود لديهما قد تم حجبه وتغطيته، ولا يُمكن رفع الحجاب عنه إلا بواسطة الفن، كلا

[1]- توفيق الشريف، **المنعرج الإستطيقي للفلسفة** المرجع السابق، ص10

الفيلسوفين ينتمي إلى الرومانسية التي ماهت بين الجمال والحقيقة يقول شرينغام: "العمل الفني لدى هيدجر تماما مثلما عند نيتشه، له نفس الوظيفة إنه يضمن الكشف عن حقيقة الوجود التي غلّفتها ..." [1]

وإن ما يختلف فيه هيدجر عن نيتشه هو أن الأول اتّخذ من الشعر نموذجا للفن الحقيقي ونفهم هنا "أن جوهر الفن هو الشعر"[2] في حين كان نيتشه قد اتخذ الموسيقى نموذجا، إذ يقول في هذا الصدد: "الموسيقى في ذاتها ولذاتها ليست غنية بالدلالة بالنسبة لكياننا الداخلي، مهما يكن التأثر الذي يجعلنا نعتبرها لغة الإحساس المباشرة قويا، غير أن ارتباطها بالشعر قد وضع الكثير من الرمزية في حركة الإيقاع وفي قوة وضعف الأصوات حتى أننا نتوهم أنها توجه الخطاب مباشرة من الروح وتنبع منها "[3]. ولكن سواء اخترنا الشعر أو الموسيقى فنحن دوما قد خلصنا من الفلسفة واقتربنا من حقيقة الوجود. إن الخيار الرومانسي هو أن نختار بين الفن والميتافيزيقا.

إن العلاقة الحميمية بين الفن والحقيقة تُمثل محور الرومانسية الفلسفية وهو أمر تجسد بوضوح في فكر هيدجر، ففي مؤلفه **"أصل الأثر الفني"** يُبسط كيف أن ماهية هذا الأخير تكمن في الكشف عن انفتاح الوجود الملتحم بانسحابه ضّد الميتافيزيقا التي تحجب الحقيقة الأنطولوجية، إن الفن هو الذي يسمح بتمظهر بانكشاف الوجود الذي هو نفس الوقت الاثنين وانسحاب معا انفتاح وانطواء عالم وأرض.

إن الاستعادة الهيرمونيتيكية لمسألة الوجود تُنزل الشعر منزلة الوجود، فاللغة مجاز وشعر ينجلي ضمنها المعنى ويتم تسريح التاريخ برفع الغمامات بفعل اللغة كشعر فالحقيقة لم تعد محصلة للتفكير بل رؤية مضاءة لا تحجب "الأليتيا" وفي نص أصل الأثر الفني ينكشف الأصل وتنكشف قيمة الفن، أصل الوجود هو الشعر أي شعر هودرلين، فقد اهتم هيدجر بالبحث في ماهية الشعر وفي العلاقة بين هذا الأخير والفلسفة وآثر الشعراء عنده هولدرلين فالشعر هو سكن الكينونة والإنسان يقيم في الوجود شعريا، مهمة الشعر مع هيدجر هو "تأسيس" الوجود باللغة. هكذا يتجلى الاهتمام الهيدجري بالتجربة الجمالية في فن الشعر وذلك من خلال قوله: "الشعر ليس مجرد تفكير اعتباطي شارد، ولا هو مجرد حومان

---

[1]- Marc sherringham, **Introduction àla philosophie esthétique** op.cit.P 240.

[2]- مارتن هيدجر، **أصل العمل الفني** (مع مقدمة للفيلسوف غادامير)، ترجمة أبو العيد دودو ط 1(منشورات الاختلاف الجزائر2001) ص99

[3]- فريدريك نيتشه، **إنسان مفرط في إنسانيته**، ج1 المصدر السابق، شذرة رقم 215 الموسيقى.ص177

التصور والتخيل حول ما هو غير واقعي"[1] والذي تجسد مع هولدرلين، هذا الالتقاء الفلسفي بالفني كأنه تجلي جديد وشكل آخر للثنائي نيتشه ـ فاجنر، وكأن البراد يغم الرومانسي يُزاوج في كل مرة بين فيلسوف وفنان، هذه المرة سيكون فيلسوف وشاعر أي الثنائي هيدجر ـ هوردلين، ذلك أن صاحب "الوجود والزمان" يبحث عن تزاوج بين وجود لفّه النسيان وزمنية جديدة هي في توجهها تفارق الزمنية النيتشوية، الفيلولوجي يقتل الزمن باعتباراته اللازمانية، فزمن نيتشه هو اللازمن، هو العود الأبدي حيث يتجرد التاريخ من زمنيته، فللفنان زمانه الخاص وهو العزف المنبعث من آلة فاجنر الموسيقية، ولكن فيلسوف "الوجود والزمان" يُحول الزمان إلى إنعطاء مباشر للوجود، وهي علاقة تجسدت داخل قصائد برمينيدس وهيروقليطس.

وبالنسبة للمنعرج الثقافي للإستيتيقا فإنه كان استتباعا للمنعرج السياسي، وهو مجسد في الاستلهام الذي تحقق مع أدورنو، فالفن بالنسبة له يُمثل ظاهرة ملموسة تنكشف فيها لا الثقافة فحسب وإنما كل جوانب الواقع المعيش، فالأثر الفني يمتلك قدرة على الفعل في الواقع بفضل شكله أو أسلوبه غير العادي[2].

وهكذا تبرز راهنية الاعتبار النيتشوي الذي يستبدل المعايير السابقة مثل الحقيقة بالإبداع الفني كقوة منتجة للوهم الذي يُغذي الحياة، وبالفعل فإن مثل هذا الاعتبار قد وجد صدى هاما في الفكر المعاصر الذي استبعد الحقيقة والمعرفة ليقيم فضاء تأويليا للعالم، لم يعد هناك مكان لفكرة النسق بل أصبح التأويل والتفكيك هما الممارسة الفلسفية لخطاب ما بعد الحداثة، وأصبحت لا مجرد جزء من خطاب الفيلسوف بل منطلقه ونهايته، لكن رغم كثافة الحضور النيتشوي ضمن الخطاب المعاصر فإنه لم يسلم من النقد وبالتحديد النقد الهيدجري الذي رأى في هذه الفلسفة في آخر المطاف عبارة عن ميتافيزيقا، فهيدجر يُضخم فشل نيتشه في تدمير الميتافيزيقا ولكنه من جهة أخرى لا يدين فكره برّمته لأنهما في الواقع يلتقيان فكلاهما يريان في الفن الملاذ الأخير. إن نيتشه وإن فشل في تدمير الميتافيزيقا فإنه قد نجح في أن أقام منعرجا حاسما أصله هيدجر وأدورنو.

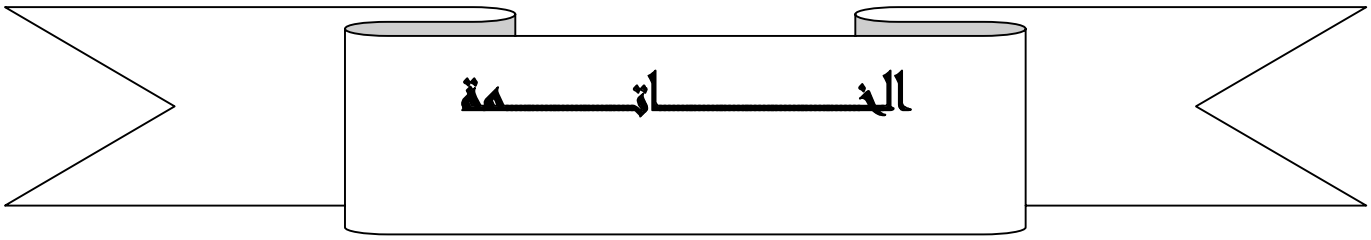
نقول في الأخير أن نيتشه من الأوائل الذين انتقدوا الحداثة وسماتها باعتبارها مسار نحو العدمية، ووفقا لهذا فشبكة المفاهيم النيتشوية تنادي لإعادة الاعتبار لهذا العالم واستعادة

---

[1]- مارتن هيدجر، **أصل العمل الفني**، المرجع السابق، ص96

[2]- نقلا عن سمير الزغبي، **فلسفة الفن والوهم وإبداع القيم**، المرجع السابق.ص131

مكانته الضائعة، بالتناغم مع إعادة تأسيس الثقافة الأوروبية على أسس بديلة، قوامها تأويل جديد يمجد الألم والأرض، والأشكال الجميلة لذات الجمال، وديونيزوس بما هو رمز للاعقلانية، والسكرو الثمالة هو محرر الإنسان الغربي الحديث من طغيان العقلانية وفلسفات التشاؤم. ويبدو أن نيتشه أكثر اتساقا من شوبنهاور، وذلك لإنكاره أن يكون الفن أداة للهروب من العالم، أو التحرر من أعبائه


الخـــــــاتـــــــمة

خـــــــاتمـــة

رغم أن الوظيفة المنهجية للخاتمة أو الاستنتاج هي الوصول إلى حل نهائي وتام للإشكالية أو مجموعة المشكلات المطروحة في مقدمة البحث، إلا أن طبيعة الفكر الفلسفي اللامنغلق، وخاصيته المتجددة والقابلية للفتح والإثارة المتكررة، تجعلنا عاجزين عن وضع نتائج توصف بالنهائية والثابتة، خاصة إذا تعلق الأمر بالموضوع الذي تم بحثه في هذا العمل "النقد النيتشوي لرومانسية القرن التاسع عشر" إذ يمكن أن نستخلص مجموعة من النتائج وهي أن نيتشه خصص مؤلفه "ميلاد التراجيديا" لبحث المسائل الجمالية فهو أعلى من شأن الموسيقى والفّن ورغب في إعادة إحياء الأساطير اليونانية، كما فعل فاجنر في ميدان الأوبرا، إذ اعتبر نيتشه هذا الأخير نموذج النزعة الإصلاحية، إذ كان يرى فيه شخص إسخيلوس اليوناني، الذي كان مولعا به من بين كل الشعراء التراجديين اليونان، وكان يبدو له بمثابة إسخيلوس جديد، لكن مع مرور الزمن، ومع عرض مسرحية بارسيفال في بايرويث إكتشف نيتشه أن فاجنر لم يستطيع أن يكون إسخيلوس بالفعل، من خلال عدم قدرته على تجاوز الإيمان المسيحي، وهذا ما جعله يستغني عن الأمل الفاجنري، إذ انقلب عليه وعلى كافة الألمان. لأن الشعب والفكر الألماني عجز عن تحقيق العصر التراجيدي الأوربي كما نظّر وخطط له نيتشه في مؤلفات ما بعد الوفاة خاصة "إرادة القوة" فالحضارة الغربية المعاصرة لم تبلغ حضارة اليونان بعد، فمهما تصورنا عظمة الثقافة الأوربية عموما والألمانية على وجه التحديد على مستوى الأدبي والفلسفي، فهي متأخرة مقارنة بالإنجاز اليوناني في المرحلة السابقة على سقراط. لذا فاليونان في مرحلة التراجيديا هي نموذج كل حضارة تريد استعادة مجدها وقوتها، وخلق إنسان أرقى من الإنسان المسيحي والمفكر المثالي، فنيتشه ما كان يأمله في المستقبل الآتي وجد في الزمن الماضي لألفي سنة خلت[1]

جعل نيتشه الفلسفة اليونانية تنقسم إلى مرحلتين فقط، مثلما أشرنا إلى ذلك سابقا: مرحلة العبقرية والعظمة مجسدة في العصر الذي سماه "التراجيدي" والذي يمتد إلى نهاية القرن الخامس قبل الميلاد، القرن الذي انطفأت فيه شعلة الفكر التراجيدي كمنتجات "أدبية شعرية مسرحية " واختفت إلى الأبد النظرة التراجيدية للعالم مجسدة في فلاسفة أمثال

[1]- محمد الشيخ، **نقد الحداثة في فكر نيتشه**، المرجع السابق، ص748.

أناكسمندريس، هيروقليطس، وديمقريطس، وأناكساغوراس وشعراء أمثال إسخيلوس وسوفوكليس. وتلت هذه المرحلة الأولى والقصيرة، المرحلة الثانية والأخيرة التي تمثل مرحلة الانحطاط والتدهور متحققة في شعراء مثل يوربيدس وفلاسفة اليونان الكبار: سقراط، أفلاطون وأرسطو طاليس حتى فيثاغورس كفيلسوف متصوف ورياضي منظر.

إن إهتمام نيتشه بالحضارة اليونانية لها ما يبررها فهي وسيلة وأداة لفهم مستقبل الحضارة الإنسانية عامة والشعب الألماني بصورة خاصة وإن كان نيتشه ينفر من الشعب الألماني في زمانه ويتقزز من الثقافة المثالية المنتشرة، متوجها صوب الجنوب نحو قدامة الحضارة اليونانية فعبر عن ذلك في الكثير من شذراته وقصائده مثل قوله:

ألمانيا تجعل المرء مرتبكا تصيرّه

قلت للريح أن تحملني

والطائر علمني التحليق

مررت فوق البحر نحو الجنوب[1]

فإنه بموقفه الاستذكاري أو الرجوعي الأصالي كان يريد ويهدف إلى إصلاح الثقافة الألمانية بالأدوات والوسائل اليونانية، لأن هناك شيء في الألمان يمكن أن يكون هلينيا إذ يمكن تطعيم الحضارة الألمانية المثالية الفاسدة، فقد كان على وعي باستحالة إحياء الحضارة اليونانية كما هي، بل كان يقصد من عودته الدائمة لدراسة اليونان التوجه إلى المستقبل، إنشاء فلسفة غربية جديدة، في الثقافة الألمانية، وما يمكن أن نلاحظه من خلال قراءة نيتشه للمرحلة اليونانية هو إبراز وتمجيد النظرة الأسطورية والجمالية عند الإغريق، كما أراد تمجيد الشرق من خلال إظهار إفتقار الفكر الغربي بدءا من سقراط لهذه الطريقة.

وتجدر الإشارة إلى أن نيتشه يرفض الفلسفة النظرية التأملية الميتافيزيقية مثلما يرفض الفلسفة العملية على حد سواء لصالح الفلسفة التراجيدية. من خلال عرض لمجمل أفكار نيتشه يمكن أن نستخلص النتائج التالية:

1)- إذا كان سقراط وأفلاطون وأرسطو هم عنوان عظمة الفلسفة عند اليونان القديمة، والصورة التي تمثل ذروة الفكر الهليني، فإن نيتشه نسف كل ذلك وأعتبر هذه الفترة فترة بداية الانحطاط والضعف، فالفلسفة اليونانية لم تمت مع موت أرسطو وإنما كان بزمن سابق

[1]-فريدريك نيتشه، **ديوان نيتشه**، ترجمة محمد بن صالح ،ط1(منشورات الجمل كولونيا. بغداد 2005) ص 172

بكثير أي مع سقراط وتلميذه وأرسطو لم يفعل أكثر من تكريس وتثبيت وتعميق الانحطاط الذي بدأ بهما.

2)- الحجة التي يبرر بها نيتشه وجود قطيعة بين الفلاسفة الأوائل الذين يسميهم فلاسفة المأساة والفلاسفة المتأخرين بداية من سقراط، هي أن المفكرين الهلنيين الأوائل لم يفصلوا الحقيقة عن الحياة والفلسفة عن الواقع، والحكمة عن الوجود، والقلب الذي شكل ظاهرة الانحطاط يتمثل في وضع المعرفة فوق الحياة، حيث توقف اعتبارها أداة في يد الغريزة الحيوية. وهذا التحول هو الظاهرة الكبرى التي نلمسها عندما ننتقل من الفلسفة التراجيدية السابقة لسقراط إلى مرحلة هذا الأخير وأتباعه، وهذا الانتصار للمعقولية على الغرائز الحيوية والذي تم في زمن قصير جدا هو الذي أدى إلى سقوط كل الحضارة الإغريقية، وهذه المعقولية لا تعني في الحقيقة إلا قلب المواضع، فبعدما كان الشعري هو الذي يطفو على سطح الوعي الإغريقي تم إغراقه وإسكاته لصالح المنطقي وهذا ما شكل موت الإغريق .

اتسمت الفلسفة عند نيتشه بطابع نقدي واضح وصريح إذ كرس كل مجهداته لفهم ظاهرة الانحطاط أو الروح الإنكارية واعتبرها علة مرض الغرب، ولهذا يتبين من خلال ما عرضناه في هذا البحث أن نقطة انطلاق التفكير النيتشوي هو الإشكال التالي: لماذا ضلت العدمية المحرك الرئيسي لتاريخ الغرب، ولماذا كانت السلطة تحسم لصالح الإرتكاس؟

والمشروع الجينيالوجي الذي يهتم بكيفية تشكل الأفكار وتكونها كان الكفيل بالإجابة عن هذا الإشكال، وبصورة عامة في مسألة الفن لا حظنا أن نيتشه كان وفيا لتعاليم ديونيزوس الأصلية وقد كان ضد عملية الإجهاض الذي تعرضت له التراجيديا الإغريقية على يد سقراط ويوربيدس في القرن الثالث قبل الميلاد وهذا ما أدى إلى أفول الفلسفة اليونانية الحقة. هذا الرفض غذاه وضع ألمانيا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وكان على يقين بضرورة قيام ثورة إنسانية على الإرتكاس إعتقد في البداية أن عمادها هي الحركة الرومانسية التي حمل لواءها رتشارد فاجنر الذي إستلهم أفكاره هو الأخر من فيلسوف التشاؤم آرثر شوبنهاور.

لكن المتفحص لكتابات نيتشه مثلما أشرنا في المتن يبدأ من "اعتبارات في غير أوانها إذ كان هذا تحولا كبيرا على الحركة الرومانسية وهي الإشكالية الأساسية في هذا البحث لأنها كانت تخدم الذوق العام وهو الذوق منحط.

- كانت تشتغل لصالح الدين وتسدي من حيث لا تدري خدمة للمثال الزهدي

- كانت تفتقد إلى براد يغم حقيقي، مثلما كان الفنان يفتقد إلى قانون عمل خاص، وإلى الثقة في قدرة الفن في إحداث تغيير جذري في الثقافة الألمان خصوصا، والتركيز هنا ضروري على الموسيقى باعتبارها الروح التي تسود وتعلى وبخصوص نظرة نيتشه للفن، نقول أنها نظرة تستعيد وتسترد المكانة الأساسية والصور القديمة للفيلسوف الفنان الذي يفرق بين الفكر والحياة، وتوضح هذه الأفكار في عناصر أربعة هي:

1) أن الوجود ذو وظيفة تراجيدية يحوي العذاب، الموت والجراح، لذلك نحتاج إلى تبريره طوال مساره الفكري.

2) أن التأويل الفني للعالم يفترض وجود أناس سامين مثل الإغريق القدماء تماما أقوياء، متفائلين أصحاء رغم الموت والحروب.

3) الحقيقة الميتافيزيقية ليست سوى منظور، وجه للحقائق التي تستشف هي الأخرى من الوهم و مفهوم هذا الأخير تخلص من المنظور الذي كان يصنفه تصنيفا سلبيا.

4) أن الرومانسية أساسها وهن لأنها جمعت أشياء جميلة ثم بعثرتها.

نقول في الأخير أنه ثمة أكثر من مبرر للبحث في مسألة الفن والوهم ضمن تصور نيتشه، وقد تكون العودة إلى نصوصه أكبر دعم لفهم هذه المسألة. فقد توجهت القراءات التي انشغلت بالنص النيتشوي في اتجاه يؤكد هذا الأمر. فالدراسات الجمالية المعاصرة تعتبر أن الفن هو موضوع الفلسفة بامتياز بل أكثر من ذلك توجد حميمية بين الفلسفة والفن إلى أقصى الحدود. فالفيلسوف لا ينفك يستند إلى الجمالي كمحور ينبني عليه الخطاب بأكمله، و"مارك جميناز" يؤكد بدوره على مسألة مهمة وهي أن الفلسفة بالرغم مبارحتها لمجالات متعددة إلا أنها ضلت وفية للفن ولم تنفصل عنه إذ يقول: "منذ الأزمنة الحديثة توجب على الفلسفة أن تنقطع عن الميتافيزيقا وعن الحقيقة وعن الوجود وعن العلم وعن الإيديولوجيات الكبرى،

وإيتوبيات الحداثة وعن الإنسان الذي سلمته للعلوم الإنسانية، ولكنها لم تستطع أبدا أن تقطع بحق صلتها مع الفن(...) إن الفن هكذا ينكشف باعتباره السؤال الأساسي للفلسفة[1].

نفهم من خلال هذا القول شدة تمسك الفلسفة بالجمالي، إذ بينت المدرسة الإنشائية أن هناك التقاء وثيق بين الفيلسوف والفنان، ذلك أن الإنشائي يضم كل مجالات الفكر بما في ذلك الفلسفة، فالفلسفة والفن يشتركان في صفة الإبداع أو بالأحرى هي مبدعة ومعنى ذلك أنها تمثل أثرا فنيا، فكل الأشياء في العالم هي أشياء فنية والأثر لا ينحصر في الفن فحسب بل هو الطريقة التي نوجد بها العالم. فالتزاوج بين الفنان والفيلسوف الذي أكدت عليه الدراسات الجمالية والإنشائية يجد أصله بشكل جلي ضمن البراديغم الرومانسي خاصة مع نيتشه.

قبل الولوج إلى النظرة النقدية التي مارسها الفلاسفة بمختلف مذاهبهم ومنطقلقاتهم، تجدر الإشارة إلى أن هناك صعوبة منهجية تواجه الباحث عندما يحاول نقد ومراجعة وتفكيك أفكار نيتشه، فالبرغم من أن هذا الأخير فيلسوف نقدي إلا أن النقد لا يملك معيار ثابت يمكن أن يقاس عليه وهذا ما يجعل النقد عبث، وهذا الأمر يجعلنا نشعر بالإحراج والصعوبة المبدئية في تحديد معيار النقد النيتشوي الذي يرفض كل معيار مألوف، وأول نقد وجه لنيتشه هو طريقة تأويله للفلسفة السابقة لسقراط، فالبرغم من أنه ومنذ السنوات الأولى من شبابه قد دخل في علاقة حية مع شخصيات الفلاسفة السابقين على أفلاطون إلا أن هذه العلاقة تكشف عن سطحية التأويل وبساطة الفهم، بمعنى أن فهم نيتشه لنصوص الفلاسفة الذين سماهم تراجديين، يظهر أنه فهم اعتباطي في الكثير من الأحيان. هذا من جانب، كما أن الفلاسفة الذين درسوا أفكار الفيلسوف النقدي يجعلنا نصل إلى قناعة مفادها أن "كل نيتشوي انقلب على نيتشه" لأنه كثيرا ما ادعى الأصالة في الأفكار إذ اعتبر نفسه أول من أسس وأعد التعاكس بين الأبولونية والديونيزوسية إلا أن جاكوب بيركهاردت كان قد حدد قبله هذا التعاكس في محاضراته حول الثقافة الهلينية في جامعة بال وقد حضرها نيتشه نفسه بمعنى أنه يتبنى أفكار غيره من الفلاسفة وجعلها من أفكاره الخاصة والأكثر شخصية، كما أن فهمه للتراجيديا يتصف بالسطحية والتحكمية وإهمال التفاصيل المهمة وهذا ما يؤدي إلى التعميم. أما فيما يخص الحرب التي شنها على سقراط فهي غير مبررة بما فيه الكفاية، وليست

---

[1]– géminez: **qu'est ce que l'esthétique**. op, cit P431.

بالشيء الجديد فقد قام الأديب الروماني "كاتو" بوصف سقراط بالقابلة العجوز الثرثار، وكذلك إفساده للشباب.

والظاهر كذلك أن نيتشه يحدد مهمته الفلسفية، كما يراها وهي قلب الأفلاطونية. وهذا يعني القضاء على عالم الماهيات وعالم الظواهر. لكن قلب الأفلاطونية، كما هو معروف ليس وقفا على نيتشه. إن محاولة قلب الأفلاطونية معروفة منذ أرسطو، بل إنها معاصرة لميلاد الأفلاطونية ذاتها[1]. كما يمكن لنا أن نلاحظ وصف أفلاطون بالهجانة، وهذه الصفة تنطبق على نيتشه إلى حد كبير، إذ هناك من أسقط عليه صفة الأصالة والإبداع، إذ لم يصل إلى أفكار مبتكرة بل جمع من هنا وهناك، من شوبنهاور وفاجنر وبالتالي فتجديده كان في المظهر وليس المضمون .

عنوان الانحطاط الأكبر عند نيتشه هي الميتافيزيقا. كما أسسها كل من سقراط، أفلاطون وأرسطو، ولهذا نجد فيلسوف الجينيالوجيا يتحرك داخل جسد جديد من المفاهيم غير تلك التي تعودنا عليها في تاريخ الميتافيزيقا، ستستبدل تلك المفاهيم الصماء التي تمسك بها تاريخ الفلسفة طويلا كالمعقول والحقيقة والمطلق والمتعالي، بعبارات لها صوت جديد وذات صدى جمالي: كالقوة، الجسد، الوهم، الإحساس والحياة. ويبدو نيتشه معايشا لهذه العبارات أكثر من غيرها، ذلك أن مؤلفاته تحفل بها في المقام الأول بإعتبارها تجسد انتعاش الحياة وإمتلائها فهو يرفع من قيمة الفن والجمال والانفعالية والنشوة لأن هذه العبارات تنتمي إلى السجل الجمالي وهي الأكثر تعبيرا عن الحياة.

نقول في الأخير أن نيتشه من أبرز المفكرين المعاصرين، وفكره ينبني على معاداة الحداثة ويستند في عدائه لها على مبدأ العدمية وهو يعني أنه لا قيمة للقيم، أي أن ما كون في العصور السالفة من مبادئ راسخة ثابتة ومثل عليا سامية صارت مع مجيئ الحداثة عدما أفقد القيم كل معنى وكل حقيقة.ولهذا احتار المؤرخون والفلاسفة في تفسير أسطرة نيتشه، واختلفوا في تشخيص أسباب الشهرة الكبيرة التي حاز عليها في أوساط الثقافة الغربية.

في أفكار نيتشه يمكن لأي أحد أن يعثر في نفس الوقت، على ما يحتاجه وعلى نقيضه؟ مع الإغريق، معجبا بهم وكارها لهم، مع الفن وضده، مع الموسيقى والرومانسية والتراجيديا وفاجنر شوبنهاور والميتافيزيقا والدين والأسطورة والعلم والتنويروضدها جميعا.

---

[1]- عبد السلام بن عبد العالي، **أسس الفكر الفلسفي المعاصر** مجاوزة الميتافيزيقا ط1 (دار توبقال للنشر، المغرب1991) ص99

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

قائمة المصادر:

بالعربية:

1- نيتشه (فريدريك)، أصل الأخلاق وفصلها. تعريب حسن قبيسي. ط.1، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. 1981.

2- نيتشه (فريدريك)، أفول الأصنام. ترجمة. حسن بورقية ومحمد الناجي، ط.1. المغرب: إفريقيا الشرق، 1996.

3- نيتشه (فريدريك)، إرادة القوة. محاولة لقلب كل القيم. ترجمة و تقديم محمد الناجي. المغرب إفريقيا الشرق 2011.

4 - نيتشه (فريدريك)، إنسان مفرط في إنسانيته. تر. محمد الناجي. ج. I. المغرب: إفريقيا الشرق. 2002.

5- نيتشه (فريدريك)، إنسان مفرط في إنسانيته. تر. محمد الناجي. ج.II . المغرب: إفريقيا للشرق.2001.

6- نيتشه (فريدريك)، العلم الجذل. ترجمة سعاد حرب.ط1، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع 2001.

7- نيتشه (فريدريك)، العلم المرح. ترجمة حسان بورقية ومحمد الناجي، المغرب: أفريقيا الشرق2000.

8- نيتشه (فريدريك)، الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي. ط1 تعريب سهيل القش.تقديم ميشال فوكو. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع2005.

9- نيتشه (فريدريك)، ديوان نيتشه ط1.ترجمة محمد بن صالح. بغداد. منشورات الجمل كولونيا.2005.

10- نيتشه (فريدريك)، فيما وراء الخير والشر. ط1 ترجمة جيزيلا فالور حجار.بيروت: غروب1995

11- نيتشه (فريدريك)، ميلاد التراجيديا، تر. شاهر حسن عبيد، ط.1، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع.2008.

12- نيتشه (فريدريك)، هذا الإنسان. ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد. بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر2005.

13- نيتشه (فريدريك)، هكذا تكلم زار دشت. تر. فليكس فارس. دون طبعة، بيروت: دار القلم. دون تاريخ.

بالفرنسية:

1- Nietzche Friedrich. ainsi parlait Zarathoustra. traduit par Henri Albert club géant Mayenne1972 .
2- Nietzsche (Friedrich). Ecce Homo, Trad. Alexandre Vialette, 19 éditions. Gallimard, paris,1942.
3-Nietzsche Friedrich, fragments posthumes été 1882-printemps, traduit par Anne - Sophie astrup et marc de Launay, édition Gallimard, paris, 1997.
4- Nietzsche Friedrich, Humain trop humain, vol2 trad. G Colli et M Montinari, Gallimard, Paris, 1987.
5- Nietzsche Friedrich. Le gai savoir. Trad pierre Klossowski, club Français dédition: paris 1957.
6- Nietzsche Friedrich, la généalogie de la morale, trad par Henri Albert, Gallimard.
7- Nietzsche (Friedrich). La Naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque, trad. Geneviève Bianquis, 8em édition Paris, Gallimard, 1983.
8- Nietzsche (Friedrich). La Naissance de la tragédie. ou hellénisme et pessimisme, trad. Jean Mornold et Jaques Morlond, paris, librairie générale française.1994.
9- Nietzsche(Friedrich) la naissance de la tragédie. Traduit de l'allemand par Michel Haar. Philippe lacoue - labarthe et Jean - Luc Nancy édition, Gallimard 1977.
10- Nietzsche (Friedrich), la volonté de puissance. Trad. G. Bianquis. Tome I.33eme édition. France: Gallimard. 1951.
11- Nietzsche (Friedrich), le crépuscule des idoles, trad. Henri Albert, dixième édition, Paris, Mercure de France.
12- Nietzsche (Friedrich). Nietzsche contre Wagner, œuvres philosophiques complètes VIII. trad. Jean Cloud Hemery, clément Rosset (Paris: Gallimard, 1974.
14- Nietzsche(Friedrich) le cas Wagner suivie de contre Wagner .trad-j-Claude hemery paris. Gallimard folio.
15- Nietzsche (Friedrich), Par-delà le bien et le mal. Trad. Geneviève Bianquis, Paris : Aubier Montaigne, 10/18.

المراجع:

بالعربية:

1- أفلاطون، (أوطيفرون، دفاع سقراط، أقريطون أو واجب المواطن، فيدون أو في خلود النفس)، ترجمة زكي نجيب محمود مكتبة الأسرة (دون مكان)، 2001.
2- أفلاطون، فايدروس، (عن الجمال)، ترجمة أميرة حلمي مطر، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع 2000.

3- أندلسي (محمد)، نيتشه وسياسة الفلسفة .ط1.الدار البيضاء: دار توبقال للنشر. 2006
4- إبراهيم (يسري)، فلسفة الأخلاق، فردريك نيتشه، ط.1، لبنان: دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 2005.
5- إ (نوكس)، النظريات الجمالية (كانط، هيجل شوبنهاور) عربه وقدمه د توفيق شيا ط1 بيروت: منشورات بحسون الثقافية 1985.
6- البكاري (كمال)، ميتافيزيقا الإرادة. أرخياء المعنى في الذات والسلطان. ط.1.بيروت: دار الفكر العربي.2000.
7- الديدى (عبد الفتاح)، علم الجمال.ط1 القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية 1981
8- الزغبي (سمير)، نيتشه. الفن و الوهم وإبداع الحياة، ط.1. بيروت: دار التنوير.2009.
9- الشابي (نور الدين)، نيتشه ونقد الحداثة، د.ط. القيروان: دار المعرفة للنشر.2005.
10- الشيخ (محمد)، نقد الحداثة في فكر نيتشه، ط.1. بيروت: الشبكة العربية للأبحاث والنشر.2008.
11- بدوي (عبد الرحمن)، شوبنهاور، ط.3، القاهرة: دار النهضة.1965.
12- بودو (بيير)، نيتشه مفتتا، ترأسامة الحاج ط1بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع1996.
13- برتليمى(جان)، بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مراجعة نظما لوقا مصر: دار النهضة 1970.
14- حلمي مطر(أميرة)، فلسفة الجمال، ألامها ومذاهبها. د طدار قباء للطباعة والنشر والتوزيع1998 .
15- جميناز(مارك)، ما الجمالية. ترجمة شربل داغر ط1 بيروت: مركز الدراسات للوحدة العربية 2009.
16- خضر(هالة محجوب)، جماليات فن الموسيقى عبر العصور.ط1الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر 2007.
17- بن عبد العالي (عبد السلام)، أسس الفكر الفلسفي المعاصر. مجاوزة الميتافيزيقا. ط1الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.1991.
18- بن عبد العالي (عبد السلام)، الميتافيزيقا. العلم والايدولوجيا. بيروت: دار الطليعة.

19- دولوز(جيل)، نيتشه. تعريب أسامة الحاج ط1بيروت:المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع1998.
20- دولوز(جيل)، نيتشه والفلسفة.تعريب أسامة الحاج ط2 بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع2001.
21- ويل ديورانت، قصة الفلسفة. ترجمة، فتح الله المشعشع ط4 بيروت: منشورات مكتبة المعارف 1985.
22- سوفرين (بييرهيبر)، زرادشت نيتشه، ترجمة أسامة الحاج. ط1 بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع1994.
23- عبد السلام علي جعفر (صفاء)، محاولة جديدة لقراءة فريدريك نيتشه، دون طبعة. مصر: دار المعرفة الجامعية. 1999.
24- عبد المعطي محمد (علي)، فلسفة الفن، رؤية جديدة، بيروت: دار النهضة للطباعة والنشر 1985.
25- عنيات (عبد الكريم)، نيتشه والإغريق. ط1الجزائر: الدار العربية للعلوم ناشرون 2010.
26- غرانييه(جان)، نيتشه. ترعلي بوملحم ط1: بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع 2008.
27- مفرج (جمال) ، نيتشه الفيلسوف الثائر. المغرب: أفريقيا الشرق 2003.
28- هيدجر (مارتن)، أصل العمل الفني. مع مقدمة للفيلسوف غادامير، ترجمة أبو العيد دودو ط 1الجزائر: منشورات الاختلاف 2001
29- يوسف السيسي، دعوة إلى الموسيقى، سلسلة عالم الفكر، رقع 46، الكويت، 1981

بالفرنسية:

1- Barth (ROLAND), L'obvie et le l'obtus, puf, Paris, 1974 .
2- Belaval (Yvon) et d'autres, Histoire de la philosophie.III, du xix siècle à nos jours, encyclopédie de la pléiade. Paris: Gallimard. 1974.
3- Blanchot (maurice) le livre a venir, édition gallimard1990 .
4- Constantinides (Yannis), Nietzsche, 1er édition. Paris: Hachette, 2001.
5- Défour (éric), l'esthétique musicale de Nietzsche, presses Universitaires du septentrion; France 2005.
6- Haar (Michel), Nietzsche et métaphysique, paris: Gallimard, 1993.
7- Halévy (Daniel), Nietzsche, Paris: ed. Bernard Grasset, 1944.

8- Jemnez,(marc) qu'est que l'esthétique. Gallimard, Paris. 1997
9- Kunnas (Tarmo), Nietzsche ou l'esprit de contradiction, étude sur la vision du monde du poète. Philosophe. Paris: nouvelles éditions latines 1980.
10- Novalis, hymens et la nuit, trad. Geneviève Bianquis, aubier Montaigne, paris, 1943.
11- Salomé (Lou Andréas) Friedrich Nietzche à travers ses œuvres, traduit par jacques benoist – machin, édition grasset, paris1992.
12- Sherringham(marc) ,Introduction à la philosophie esthétique, payot 1992.
13- Schopenhauer (Arthur), Le monde comme volonté et représentation, a bardeau. 12éme édition. PUF. paris .1989
14- Vattimo (Gianni), Introduction à Nietzsche, trad. fabienne Sanusi, Paris: de Boeck et carsser, 1991.
15- Vladimir (Biaggi), Nietzsche, Paris: Armand Colin, 1999.
16- Walter. F.otto. Les dieux de la Grèce, Puf: paris, 1987.

المجلات:

بالعربية:

1- الشريف (توفيق)، المنعرج الإستطيقي للفلسفة، المجلة التونسية للدراسات الفلسفية التفكير بعد نيتشه. العدد28-29. 2000،2001
2- جبري(إدريس)، "مفهوم التراجيديا عند نيتشه "، فكر ونقد، العدد 15، السنة الثانية الدار البيضاء، دار النشر المغربية، يناير1999.
3- حرب(سعاد)، "في الفرد والحداثة عند نيتشه"، أوراق فلسفية، العددالأول، الجيزة، مطبعة العمرانية للأوفست، 2000.
4- حسان(بورقية)، "نيتشه ضد فاجنر... أو نقد الرومانسية "، في مجلة الفلسفة والعصر ع.1، السنة الأولى. أكتوبر 1999.

بالفرنسية:

1- Trotignion (Pierre), le jeu de l'illusion: réflexions sur Nietzsche et Freud in (revue de métaphysique et morale) N° 2 avril – juin, 1976,

المعاجـــم و القواميـــس:

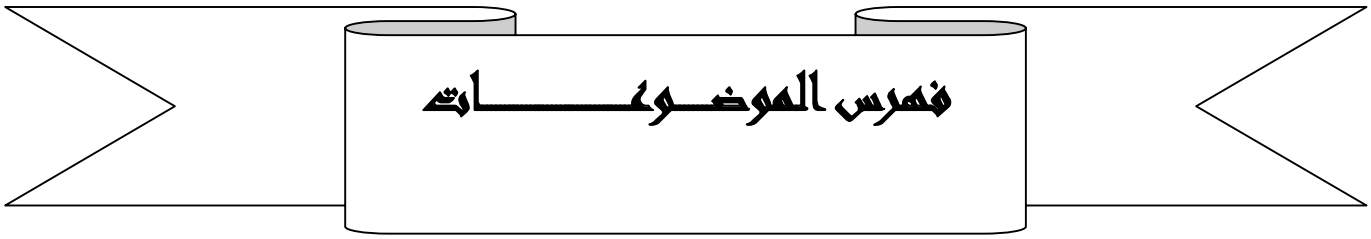
بـاللغــة العربيـــــة:

1- صليبـا (جميــل)، المعجـم الفلسفـي، بيروت: دار الكتـاب اللبنـانـي، 1982.

2- **موسوعة المصطلح النقدي**، تر. عبد الواحد لؤلؤة، ط.2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1983،

باللغـــة الفرنسيـــة:

1- Auroux. (S) et Well (Yvonne), Dictionnaire des auteures et des thèmes de la philosophie, Paris: Hachette, 1984.


فهرس الموضوعات

فهـرس المـوضـوعـات

مقدمة:.....ص01

الفصل الأول: نظرة نيتشه لميتافيزيقا الفن.....ص06

المبحث الأول: الفن عند نيتشه.....ص06

المبحث الثاني: الفن عند الإغريق التراجيديين وسلطة الجينيالوجيا.....ص12

أولا: تصور نيتشه للتراجيديا وللثّنائية الديونيزوسية الأبولونيّة.....ص16

ثانيا: العلو الإستيتيقي في ظاهرتي الحلم والنّشوة ص33

المبحث الثّالث: العقل النّظري السقراطي في الفن وسلطة الجينيالوجيا.....ص37

سقراط وإعلان موت التراجيديا الإغريقية.....ص38

الحقيقة السقراطية وإدانة الحياة.....ص47

الفصل الثّاني: العدميّة الفنّية في القرن التّاسع عشر وموقف نيتشه منها.....ص57

المبحث الأول: الحركة الرومانسية.....ص57

مفهومها.....ص57

من النّاحية الأدبية.....ص57

من النّاحية الفلسفيّة.....ص62

مكانة الموسيقى داخل الرّومانسية الألمانيّة.....ص74

المبحث الثّاني: دور الفن ومركزه في فلسفة شوبنهاور.....ص82

ماهية الفن عند شوبنهاور.....ص82

فن الموسيقى عند شوبنهاور.....ص96

المبحث الثّالث: الفن عند فاجنر ونقده.....ص101

نتائج الفصلين.....ص118

الفصل الثّالث: فيزيولوجيا الفن ودلالة الموسيقى..... ص122

الفن وتنشيط الحياة.....ص122

مكانة وأولوية الجسد والموسيقى فيما يخص المسألة الجماليّة عند نيتشه.....ص128

المبحث الثّاني: الفن والفكر وإبداع القيم.....ص133
علاقة الفن بالوهم.....ص133
اللّعب وفكرة الجدّية.....ص136
المبحث الثالث: أثر تصورات نيتشه في جمالية القرن العشرين.....ص139
خاتمة:.....ص146
قائمة المصادر والمراجع:.....ص153
فهرس الموضوعات:.....ص160