بحث محكم | قسم الفلسفة والعلوم الإنسانية | 23 ماي 2022

المنعطف الاستطيقي في فلسفة نيتشه

محاولة لفهم الانتقال من «ميتافيزيقا الفن» إلى «فيزيولوجيا الفن»

عبد الغاني الهيداني
باحث مغربي

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث www.mominoun.com

جميع الحقوق محفوظة © 2022
All rights reserved © 2022

الملخص:

تتغيا هذه الدراسة توضيح المنعطف الاستطيقي في فلسفة نيتشه من خلال تبيان التحول الذي طال المنظور النيتشوي لوظيفة الفن في الحياة؛ فلم يعد الفن مجرد تسلية لتيسير الحياة وتبريرها، كما هو الشأن في «ميتافيزيقا الفن»، وإنما بات الفن الديونيزيسي إمكانية علاج طبي تتحقق من خلال الموسيقى الفعالة بغية توكيد الحياة، وجعل الإنسان المقتدر أكثر إقبالا عليها كما ستوضح «فيزيولوجيا الفن»، حيث أضحت مظاهر الخصومة بين نيتشه من جهة، وفلسفة شوبنهاور، وموسيقى فاغنر من جهة أخرى، مبررة استطيقيا.

مقدمة:

باح فريدريك نيتشه (1844م - 1900م)[1] Nietzsche Friedrich بآرائه الاستطيقية في المرحلة الأولى من حياته الفكرية في كتابه «نشأة التراجيديا»، والتي فسر فيها الوجود تفسيرا ميتافيزيقيا ميثولوجيا، وبرره بوصفه ظاهرة استطيقية[2]؛ فاعتقد في وجود حقيقة خفية وراء ظواهر الأشياء محجوبة عن المعرفة العلمية، مؤكدا أن المعرفة التراجيدية التي تقوم على «الأسطورة» هي وحدها التي تستطيع أن تنفذ إلى أعماق هذه الحقيقة. وقد راح صاحب «مولد التراجيديا» يعمق التفكير في العلاقة بين تجربة الألم التي نعانيها في الحياة، وفي الفن الموسيقي كعزاء ميتافيزيقي يشعرنا بالمتعة والنشوة في عالم الصراعات والآلام والتناقضات.

هكذا، تأثرت استطيقا[3] «نيتشه الشاب» بأعمال أرتور شوبنهاور (1788م - 1860م) Arthur Schopenhauer، وريتشارد فاغنر (1813م - 1883م) Richard Wagner الموسيقية لمواساة الإنسان ميتافيزيقيا؛ فالأوبرا الفاغنرية هي أوبرا ديونيزيسية، بقدر ما هي أوبرا شوبنهاورية؛ لأنها تجسد الحقيقة الديونيزيسية المرعبة التي لا قبل للإنسان بها: حياة المعاناة والآلام. ولأن الحقيقة قد تؤدي بالإنسان إلى

---

1 لم نفرد قولا مستقلا، في هذه الدراسة، لحياة (فريدريك نيتشه)؛ وحسبنا أن نقول، في هذا المقام، إنه بالنسبة لحياة نيتشه هناك شيء واحد اتفق عليه كل من كتب عن نيتشه، وأكده هو ذاته في كتاباته؛ وأعني به أن فلسفته قد امتزجت بحياته، وأصبحت تكون قطعة منها، وأنه يتفلسف بكيانه كله، وبوجوده الكامل، ولا يتفلسف نظريا، أو يفكر في مشاكل تجريدية جامدة فقدت صلتها بالحياة. وهكذا، كان نيتشه يمثل نوعا فريدا من الفلاسفة، نوعا يجعل حياته في هوية مع فكره، ويقضي على كل حد فاصل بينهما، ولا يثق بأي مشكلة عقلية لا تسري مع الحياة في تيارها، ولا تنبع من أعماق شخصية من يفكر فيها على حد تعبير فؤاد زكريا. راجع فؤاد زكريا، نوابغ الفكر الغربي 1: نيتشه، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية، (دون تاريخ)، ص 17

لمعرفة تفاصيل حياة نيتشه (مولده، نسبه، أعماله، أسفاره، مماته، ...إلخ) يمكن الرجوع إلى:

- Charles Andler. Nietzsche sa vie et sa pensée. Editions Bossard Paris. 1921

- فؤاد زكريا، نوتبغ الفكر الغربي 1: نيتشه، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية (بدون تاريخ)، من الصفحة 17 إلى الصفحة 52.

- صفاء عبد السلام علي جعفر، محاولة جديدة لقراءة نيتشه، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1999، من الصفحة 15 إلى الصفحة 49

2 آيات ريان، فلسفة الموسيقى وعلاقتها بالفنون بالجميلة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2010الطبعة الأولى، ص 84

3 حسبنا، في هذا المقام، أن نقدم تعريفا عاما لمفهوم «الاستطيقا» بقلم دانيس هويسمان الذي يقر بأن علم الجمال Aesthetics (وبالفرنسية Esthé-tique) أو الاستطيقا علم معياري فلسفي يدرس المبادئ العامة للموقف الجمالي الإنساني إزاء الواقع والفنون بكل اشكالها؛ فهو علم يحلل المفاهيم والتصورات الجمالية، ويبحث في المسائل التي يثيرها تأمل موضوعات التجربة الجمالية كالأحلام، والقيم الجمالية، والمنهج الجمالي، والقوانين الجمالية. إنه علم الأحكام التقويمية التي تميز بين الجميل والقبيح، وتعبر عن تمثل الإنسان للعالم تمثلا جماليا بجوهر قوانين تطور الفن وأشكاله المختلفة؛ إنه، بذلك، علم ماهية الوعي الجمالي، ووظيفته بصورة عامة، وعلم الفن وماهيته ووظيفته - باعتبار أن الفن أرقى مظهر له = =بصورة خاصة. وبهذا يكون موضوع الاستطيقا هو الظواهر الجمالية المختلفة، وقوانين الوعي الجمالي في الحياة والفن والنشاط الجمالي، وعلاقته بسائر النشاطات الإنسانية الأخرى.

ويضيف هويسمان بأن كلمة «استطيقا» يونانية الأصل Aisthesis «ايستيزيس»؛ وتعني الإحساس أو الإدراك الحسي القائم على أساس الخيال والشعور وسيلة لتمييز موضوعات علم الجمال. ويعد رجل التنوير الألماني ألكسندر باومجارتن A. Boumgarten أول من استخدم مصطلح «استطيقا» للدلالة على علم الجمال في كتاب نشره سنة 1750 باللغة اللاتينية بعنوان «الاستطيقا» Aesthetica، والذي يعد رائدا في الجماليات الحديثة؛ وقد قصد به تأسيس علم مستقل «علم الجمال» يبحث في العلاقة بين الشعور والإحساس والكمال؛ أي قسم المعرفة الحسية الدنيا. وقد جعل مهمة علم الجمال، بوصفه علما فلسفيا، التوفيق بين ميدان الشعور الحسي وميدان الفكر العقلي. ومن ثم، التوفيق بين حقيقة الشعر والفن من ناحية، وحقيقة الفلسفة من ناحية أخرى. راجع دنيس هويسمان، علم الجمال (الاستطيقا)، ترجمة أميرة حلمي مطر، مراجعة أحمد فؤاد الأهواني، تقديم رمضان باسطاويسي محمد، سلسة ميراث الترجمة، العدد 1949، القاهرة، 2015، الصفحات 10، 11، 15

التدمير الذاتي، فلا بد من مواساة الإنسان، من خلال موسيقى فاغنر، إلى جانب المواساة الميتافيزيقية في فلسفة شوبنهاور[4].

أو قل: إن الفكرة الأساسية التي أسس من خلالها نيتشه تصوره الاستطيقي الأول مضمونها: «**يعد الفن الوسيلة العظمى لجعل الحياة ممكنة؛ فالفنان كالساحر، ينقذ ويعالج لأنه الوحيد القادر على تحويل الفزع وعبث الكينونة إلى تمثلات قادرة على جعل الحياة ممكنة**»[5].

بيد أن تحولا عميقا سيحصل في المنظور الاستطيقي لدى نيتشه؛ فقد اتسمت المرحلة الثانية من استطيقا نيتشه بتغير أفكاره ورؤاه الأولى عن الفن، حيث سيقدم نقدا ذاتيا لكتابه الأول، لكن بقي اهتمامه بالفن قائما، كما احتفظ بمفهوميه الاستطيقيين الرئيسين (الديونيزيسي والأبولوني)؛ وقد ترتب عن تغير أفكاره نظرة جديدة لمفهومه عن الفن، وعلاقته بالحياة[6].

إن السؤال الأكثر أهمية الذي قاد صاحب «محاولة للنقد الذاتي»، وبنى عليه تصوره الجديد للاستطيقا هو السؤال الخاص بأهمية الفن الفعال في الحياة الإنسانية. لو شئنا[7] التعبير عن هذه الفكرة بصيغة استفهامية، لقلنا: **إن السمة المميزة للمرحلة الثانية من فلسفة الفن عند نيتشه هي نقل السؤال من: كيف يحقق الفن مواساة ميتافيزيقية؟ إلى التساؤل العميق عن مكانة الفن في تحقيق عزاء في هذا العالم/الآن-هنا.**

إذا كان الفن في «ميتافيزيقا الفن» قد تحدد باعتباره تعبيرا عن نوع من المعرفة العليا تروم تحقيق عزاء ميتافيزيقي لآلام الإنسان ومعاناته، فإن «فيزيولوجيا الفن» لن تحتفظ من الفن إلا ببعده العضلي والحسي دون أن تحتفظ بأي محتوى تراجيدي[8]. أو لنقل: إن فيزيولوجيا الفن لم تعد تهتم بإبراز مصير الإنسان الكامن في أنه منذور للموت، وإنما صارت، كما حددت الفقرة عشرون من «أفول الأصنام»، تبحث عن الجمال[9]؛ فالفن الذي بدأ يبحث عنه نيتشه فيه قوة علاجية هائلة نمتلكه لكي لا تقتلنا الحقيقة القبيحة[10].

---

4 Mathieu Kessler. L'esthétique de Nietzsche. Paris. Puf. (coll. « Thémis philosophie »). 1998., P 139

5 Mathieu Kessler. Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphisique. Presses universitaires de France. Puf. 1999 , P73

6 آيات ريان، فلسفة الموسيقى وعلاقتها بالفنون بالجميلة، مرجع سابق، ص 90

7 يرى طه عبد الرحمان في كتابه «اللسان والميزان أو التكوثر العقلي» أن استعمال ضمير الجمع بدل المفرد، فلأن هذا الاستعمال تقليد عربي أصيل في صيغة التكلم، كما أنه يفيد معنى المشاركة والقرب؛ فيكون ضمير الجمع أبلغ في الدلالة على «التأدب» و«التواضع» من صيغة المفرد الدالة على الإعجاب بالنفس، وتعظيم الذات. طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1998، ص 13

8 Mathieu kessler, l'esthétique de Nietzsche, op, cit, P 111

9 Ibid, P 112

10 Patrick Wotling. Nietzsche et le problème de la civilisation. quadrige, puf, presses universitaire de France. 1995, P184

هكذا، ترجم انتقال الفن من «نشاط ميتافيزيقي» إلى «فيزيولوجيا الفن» التحول الجذري في مشروع نيتشه الاستطيقي، وفي خصوصية تحليله للثقافة[11]، حيث سيتخلى نيتشه، في هذه المرحلة، عن آماله في إحياء الحضارة الألمانية من خلال المواساة الميتافيزيقية. وقد ترتب عن اهتمامه بالأبعاد الإنسانية وحدها تغير مفهوم «الحياة» عنده؛ فلم تعد الحياة تدرك ميتافيزيقيا أو صوفيا بمثابة حياة كلية تعمل خلف صنوف الظهور جميعا، بل يعتبرها نيتشه حياة إنسانية من ورائها مفهوم بيولوجي[12].

فما هي مبررات ومظاهر التحول الاستطيقي في فلسفة نيتشه؟ وما علاقة هذا التحول الاستطيقي بفلسفة شوبنهاور، وموسيقى فاغنر؟ وكيف ستنقلنا استطيقا نيتشه من البحث عن «عزاء ميتافيزيقي» إلى «عزاء في هذا العالم»؟ وما دلالة النقلة الاستطيقية النيتشوية من «إرادة الحياة العمياء» إلى «إرادة الحياة المتصاعدة» من جهة، ومن «الموسيقى الارتكاسية» إلى «الموسيقى الفعالة» من جهة أخرى؟

سنحاول التفكير في هذا الإشكال، وبشكل مكثف، من خلال بسط القول في النقطتين الآتيتين:

- **تبيان التحول الذي طال المشروع الاستطيقي لدى نيتشه من جهة علاقته بفلسفة شوبنهاور؛**
- **توضيح المنعطف الاستطيقي لدى نيتشه من جهة علاقته بموسيقى فاغنر.**

أولا: من استطيقا «إرادة الحياة العمياء» إلى استطيقا «إرادة الحياة المتصاعدة»، أو نيتشه مخاصما شوبنهاور

بدأت ملامح التخاصم بين نيتشه وشوبنهاور تلوح في الأفق، عندما أخذ صاحب «إرادة القوة» يشيد بالحياة، ويحتفي بقيمتها؛ فالمبدأ الديونيزيسي أو كلمة «نعم الكبرى» التي توجب الحياة تبرز الاختلاف بينهما؛ فشوبنهاور لا يعرف سوى إرادة الحياة العمياء. أما نيتشه، فهو ينادي بإرادة القوة)إرادة الحياة المتصاعدة(، ويؤكد أن الفن أقوى من المعرفة؛ لأن الفن يريد الحياة. أما المعرفة، فهي لا تريد سوى الوصول إلى هدفها الأخير، والمتمثل في الإرادة[13].

لقد أعاد نيتشه النظر في مفهوم «إرادة الحياة» عند شوبنهاور لينتهي إلى كلمة «نعم مطلقة» يوجهها إلى عالمنا الأرضي، حيث اكتشف نيتشه في الفن الإغريقي الأول نزعة ضد تشاؤم شوبنهاور؛ إذ يواجه المرء أهوال التاريخ والطبيعة بشجاعة لا تلين، وبكلمة «نعم» للحياة[14]. يقول نيتشه: «لم يكن بوسع شوبنهاور أن

11 Ibid, P 160

12 يسرى إبراهيم، نيتشه عدو المسيح، سينا للنشر، القاهرة، 1990، ص 72

13 صفاء عبد السلام علي جعفر، محاولة جديدة لقراءة نيتشه، مرجع سابق، ص 133

14 Kaufmman Walter. « Nietzsche: philosopher psychologist, Antichrist ». Princiton univerdity press. 4th ed, USA. 1959, P110

يؤله الإرادة (...). لقد بقي متعلقا بالنموذج الأخلاقي والمسيحي (...). وهناك عدد لا متناه من أنماط الوجود المختلفة، وحتى من أجل أن تكون إلاها؛ وذلك، بالضبط، ما لم يكن شوبنهاور ليفهمه»[15].

صحيح أن نيتشه، في طوره الاستطيقي الأول، يتفق مع شوبنهاور في أن الموسيقى تتيح لنا مهربا وفترات من الهدوء والسلام. لكن، في الوقت الذي تتيح لنا فيه الموسيقى عند شوبنهاور الانتقال من الإرادة إلى التخيل، ومن الرغبة إلى التأمل، فإنها عند نيتشه، في طوره المتأخر، تمكننا من أن نعلو فوق عالمنا الأصم إلى عالم وضاء يعبر عن رغباتنا وآمالنا[16]. أو لنقل: **إن الموسيقى في «فيزيولوجيا الفن» لم تعد تروم تسهيل الحياة، بل أضحت وسيلة تستهدف تدعيم الحياة**[17].

فلم تجاوز نيتشه المشروع الاستطيقي لدى شوبنهاور؟ وما هي مآخذه حول مفهوم «إرادة الحياة»، ووظيفة الموسيقى في فلسفة شوبنهاور؟

لئن وجد نيتشه الرومانتيكي في شوبنهاور أحسن من تغنى بالتشاؤم، وأبرع من وصف آلام الحياة، وأعمق من نفذ إلى جوهرها، ووضع يده على مفتاحها المتمثل في إرادة الحياة[18]، فإن نيتشه الديونيزيسي بدأ عمله الموسوم بـ «إنسان مسرف في إنسانيته» بعد أن تحرر من طريقة التفكير التي غرستها فيه فلسفة شوبنهاور، حيث تخلى عن البحث في الأسباب فوق الطبيعية التي تستطيع تفسير أحداث طبيعية؛ وبدلا من ذلك كله، راح نيتشه يسائل الطبيعة كي تمنحه أجوبة عن المسائل المتعلقة بها[19]، بعيدا عن التزييف السيكولوجي الذي وقعت فيه فلسفة شوبنهاور، باعتبارها المعبر عن العدمية في مجال الاستطيقا[20].

لاحظ نيتشه، عام 1888م، أن شوبنهاور فسر القضايا الآتية: الفن، البطولة، العبقرية، الجمال، إرادة الحياة والتراجيديا على أنها ظواهر حتمية للنفي أو لحاجة النفي لدى الإرادة. وهذا ما شكل، حسب نيتشه، أكبر عملية تزييف سيكولوجي وجدت في التاريخ، بما في ذلك تزييف المسيحية. وإذا تمعنا عميقا في الأمر، وجدنا أن شوبنهاور لم يزد شيئا عن إرث التفسير المسيحي سوى أنه عرف كيف يمجد مسائل الثقافة الكبرى للإنسانية المرفوضة أصلا من المسيحية، على أن هذه المسائل مصاغة بروح مسيحية عدمية[21].

---

15 Nietzsche (F), La volonté de puissance, tard, Geneviève Bianquis, Gallimard, N.R.F.1948, P464

16 صفاء عبد السلام علي جعفر، محاولة جديدة لقراءة نيتشه، مرجع سابق، ص 138

17 آيات ريان، فلسفة الموسيقى، مرجع سابق، ص 99

18 عبد الرحمان بدوي، خلاصة الفكر الأوربي، نيتشه، وكالة المطبوعات، الطبعة الخامسة، 1975، ص 11

19 رودولف شتاينر، نيتشه مكافحا ضد عصره، ترجمة حسن صقر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، 1998، ص 140

20 Mathieu kessler, l'esthétique de Nietzsche, op, cit, P 161

21 رودولف شتاينر، نيتشه مكافحا ضد عصره، مرجع سابق، ص 167

إن نقد نيتشه لشوبنهاور، ومعه المسيحية لا يقوم على معرفة برهانية أو استدلالية، وإنما على متطلبات استطيقية[22]. إنه نقد يقوم في نهاية المطاف على الذوق: الذوق الديني الأصيل (الأحكام والاعتقادات كلها مسألة ذوق). بيد أن التمثلات المسيحية تخون ذوقا لصالح قيم وتفسيرات عامية[23].

من هذا المنطلق، راح نيتشه يجدر التفكير في الإلهي على ضوء المعنى الاستطيقي للشخصيات المتميزة، حيث عمل على إدماج أديان أخرى قادرة على التفكير في الإله بعيدا عن الحقد وحساب المصالح المميزين للمسيحية. لهذا، كان يحلو لنيتشه تصور إله راقص وفنان: إنه ديونيزوس الضاحك[24].

هكذا، أدرك نيتشه أن غريزته تتعارض مع غريزة شوبنهاور التشاؤمية؛ فهي تتجه إلى «تأكيد الحياة» حتى في أكثر أحوالها غموضا ورهبة وزيفا. لذلك، نادى نيتشه بالمبدأ الديونيزيسي، على خلاف تصور شوبنهاور القائل بأن «الشيء في ذاته» يجب أن يكون خيرا، مباركا، حقيقيا، صادقا، وواحدا بالضرورة. **فما المقصود بـ «الشيء في ذاته» في الاصطلاح الشوبنهاوري؟**

لقد فسر شوبنهاور «الشيء في ذاته» على أنه إرادة: إنها إرادة تختلف كثيرا عن إرادة القوة الممجدة للحياة، لذلك ظل شوبنهاور مرتبطا بالمثل الأخلاقي المسيحي المتمثل في «الشفقة»؛ فلم يكن شوبنهاور قويا بدرجة كافية تسمح له بأن يقول لـ «نعم» جديدة.[25]

ذهب شوبنهاور في مؤلفه «العالم كإرادة وتمثل» إلى أن كل ما يمد أنواع المأساة بالفاعلية، ويدفعها نحو التسامي هو المعرفة بأن هذه الحياة غير مرضية، ولا تستحق مودتنا وارتباطنا؛ فالروح التراجيدية عنده لا تؤدي إلا إلى التخلي والاستسلام[26]. وحيث إن التراجيديا الإغريقية، لدى شوبنهاور، توقظ في الإنسان تلك المعرفة التي تذكره بأن الحياة ليست جديرة بأن نتمسك بها، وأن السعادة فيها غير ممكنة[27]، فقد تجذرت العلاقة البئيسة بين المعرفة التشاؤمية، والحياة التراجيدية كمرحلة صريحة من العدمية: إنها مرحلة التشاؤم[28] المنكر للحياة.

---

22 Mathieu Kessseler, Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique, op, cit, P275

23 Ibid, P277

24 Ibid, P279

25 صفاء عبد السلام علي جعفر، محاولة جديدة لقراءة نيتشه، ص 134

26 Nietzsche (F), Ecce Homo, op, cit, P 943

27 أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص 153.

28 Mathieu Kessseler, Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique, op, cit, P71

بيد أن نيتشه يقر بأنه من السطحية بما كان أن نعتبر الإغريق الأوائل دعاة لإنكار الحياة؛ فالفنان التراجيدي ليس متشائما، بل إنه يقول: «نعم» بالضبط لكل ما هو إشكالي ومرعب: إنه ديونيزيسي[29]؛ فقد رامت فلسفة نيتشه الوصول إلى توكيد ديونيزيسي للعالم. أو لنقل: إن مهمة فيلسوف المستقبل، في فلسفة فريدريك نيتشه، هي الدخول في علاقة ديونيزيسية مع الوجود شعارها: «حب القدر Amor Fati».

من هذا المنطلق، سيعيد نيتشه النظر في دلالة «التشاؤم الشوبنهاوري» الذي يصفه في «محاولة للنقد الذاتي» بـ «Resignationnisme» كمرحلة عليا من المواساة الميتافيزيقية، كما هو الحال في البوذية، حيث يتخلص الفرد من الرغبة في حد ذاتها[30]؛ مقدما بديلا عنه، والمتمثل في «تشاؤم القوة»[31] المؤكد للحياة، والمحرر من كل قوى التيئيس والإحباط والفشل.

لقد مجد نيتشه الإغريق الأوائل الذين تأملوا بجرأة ذلك الاضطراب المخيف الماثل في قسوة الطبيعة دون أن يلجؤوا إلى النفي البوذي للإرادة الذي يقضي على كل إبداع وكل فعل[32]، بل أعادوا تأكيد الحياة من خلال الإبداع الفني[33]، حيث أضحت أسباب القلق واليأس مصادر هناء وطمأنينة في المنظور النيتشوي الذي يؤهل الإنسان للتحرر من قبضة المتعالي في نضج جديد[34]: تحرير الإنسان من ثقل الوعي الشقي الذي كان يئن تحته، وفتح الطريق نحو الارتباط بالعالم الأرضي[35].

لنقل، إذن، إن البراديغم الفني المتحرر من سلطة المتعالي أضحى الإمكانية الأسمى لتحرير قوى الإنسان الإبداعية، والاعتزاز بالعالم الأرضي[36]. فعندما يشل المتعالي إبداعية الإنسان، ينبعث الفن كترياق؛ لأنه الوحيد القادر على تحويل الفزع وعبث الكينونة إلى تمثلات قادرة على توكيد الحياة[37]، والإقبال على أفراحها وأحزانها؛ وإن كان الفرح لدى نيتشه أعمق من الحزن لأن الأول معرفة أفضل بالأسباب، وتعبير عن مسار روحي سار حتى نهايته، في حين ينتج الثاني عن آرائنا القديمة، ولا يمثل إلا لحظة سلبية من المعرفة[38].

---

29 نيتشه فريدريك، أفول الأصنام، ترجمة حسان بورقية ومحمد الناجي، أفريقيا الشرق، الطبعة الأولى، 1996، ص 32.

30 Mathieu kessler, l'esthétique de Nietzsche, op, cit, P 221

31 Ibid, P 182

32 Mathieu Kessseler, Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique, op, cit, P71

33 صفاء عبد السلام علي جعفر، محاولة جديدة لقراء نيتشه، مرجع سابق، ص 134

34 Mathieu Kessseler, Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique, op, cit, P71

35 Ibid, P 72

36 Ibid, P 72

37 Ibid, P 73

38 Mathieu kessler, l'esthétique de Nietzsche, op, cit, P 194

قسم شوبنهاور الفنون تصنيفا هرميا بحسب مدى تعبير المثل التي تظهر في هذه الفنون عن قوى الإرادة: تتفاوت الفنون فيما بينها بقدر ما تكشف عنه من مضمون معرفي بالنسبة لحقيقة الوجود، لذلك جعل فن العمارة أدنى الفنون لأنها تقدم صراع الإرادة في أدنى مستوياته، بينما جعل فن الموسيقى، الذي يقدم هذا الصراع في أعلى درجات تموضعه بأوضح أشكاله، في قمة الهرم.

بيد أن نيتشه، في طوره المتأخر، سيعيد النظر في هذه التراتبية الشوبنهاورية للفنون[39]، حيث جعل في مؤلفه «إنسان مسرف في إنسانيته» فن العمارة، الذي هو أدنى الفنون تراتبية لدى شوبنهاور، نموذجا للموسيقى التي هي أسمى الفنون لدى شوبنهاور[40].

هكذا، عمل نيتشه على قلب مقاربة شوبنهاور للفنون التي استندت عليها ولادة التراجيديا رأسا على عقب؛ ففي الفقرة 215 من «إنسان مسرف في إنسانيته» بدأت فكرة «فيزيولوجيا الفن» تتبلور لدى نيتشه، وهي فيزيولوجيا تتجاوز «ميتافيزيقا الفن» التي كانت تولي أهمية خاصة لفن الموسيقى[41]. لهذا، كان نيتشه مطالبا بتجاوز التصور الذي بلوره عن الموسيقى في «ولادة التراجيديا».

إنه التصور المستمد من استطيقا شوبنهاور التي تجعل الموسيقى تحظى بمكانة خاصة؛ لأنها لا تكرر أي مثال لموجودات هذا العالم، وإنما تجسد الإرادة مباشرة؛ فهي في هذه الصفة ليست كباقي الفنون التي تتجسد من خلال المثل المعبرة عن موجودات هذا العالم.[42]

إن الموسيقى لا تعبر عن الانفعالات التي تجري لنا كالفرح والحزن والخوف والسرور، بل إنها تعبر عن جوهر هذه الانفعالات، وعن حقيقتها الأصلية؛ فهي لغة عامة كلية تكشف قانون الوجود عن الفرح في ذاته والحزن في ذاته[43]. إن الموسيقى فن قائم بذاته يستمد قيمه الجمالية من قوانينه الخاصة بعيدا عن عالم المحسوسات؛ وهي بذلك، تجسد قوانين الوجود دون أن تحاكي الوجود[44].

بيد أن نيتشه سينتقد في كتابه «جينيالوجيا الأخلاق» تصور شوبنهاور للموسيقى، باعتبارها وسيطا فنيا أصيلا، حيث بات تعامل نيتشه مع الموسيقى تعاملا حذرا على خلاف تعامله معها في «مولد التراجيديا» التي كانت نظرته لها موافقة لتصور شوبنهاور[45]. **فلم الحذر من التصور الشوبنهاوري للموسيقى؟**

---

39 Ibid, P 188

40 Ibid, P 206

41 Ibid, P 206

42 أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص 153

43 المرجع نفسه، ص 153

44 المرجع نفسه، ص 154

45 Mathieu kessler, l'esthétique de Nietzsche, op, cit, P 189

إن الحذر من الموسيقى ليس حذرا من الموسيقى في حد ذاتها، ولكنه حذر من التأويلات الاستطيقية والميتافيزيقية حولها[46]. هكذا، بات نيتشه ينظر للموسيقى كباقي الفنون التشكيلية ليس لها أية مكانة متميزة كما كان الحال في مولد التراجيديا، وإنما أضحت الموسيقى كباقي الفنون الأخرى[47]، ولم يعد لها ذلك التفوق الأنطولوجي الذي كان لها في مرحلة «ولادة التراجيديا» كما أشارت إلى ذلك الفقرة 218 من «إنسان مسرف في إنسانيته»[48].

نسجل أنه منذ 1878م، وبعدما أعاد نيتشه النظر في تحالف الفنان والفيلسوف عموما، وعلاقة الموسيقى بالفلسفة تحديدا، ستنزل الموسيقى من عرشها، بحيث تخلى صاحب «الفن الديونيزيسي» عن حماسته الشوبنهاورية التي دفعته إلى إعطاء مكانة مخصوصة للموسيقى، وربطها بالفكر الفلسفي[49].

أو لنقل: إن صاحب «فيزيولوجيا الفن» بعدما كان يعرف الموسيقى بأنها الفن الأسمى المعبر عن الحقيقة التراجيدية، بات يقاربها بمفاهيم علاجية؛ ساعيا إلى تعميق الهوة الفاصلة بين الطبيعي الفني والطبيعي الفلسفي، أي نقد التحالف بين الفنان والفيلسوف، حيث لم يعد نيتشه يراهن على قدرات الفنان في البحث والتعبير عن الحقيقة كما كان الحال في «مولد التراجيديا»، بل أصبح يشدد على براءة الفنان[50].

أضف إلى ذلك، أن نيتشه عمل على إعادة تأويل مهم لعلاقة الموسيقى بالحركات الفنية. ومن ثمة، العمل على إعادة النظر في أسبقية الاستماع على النظر، وأصل اللغات؛ ففي «ولادة التراجيديا» كان السمع هو خاصية/خلفية الموسيقى، بل أصل اللغات ذاتها. بيد أنه ابتداء من «إنسان مسرف في إنسانيته» أصبحت الحركات Les gestes هي خاصية الموسيقى[51].

لو شئنا التعبير عن هذا التحول الذي حصل في منظورية نيتشه للموسيقى بصيغة أخرى لقلنا إنه في الوقت الذي حظيت فيه الرنة Tonalité بمكانة مهمة عند نيتشه الشاب؛ ومن ثمة، أصبح السمع هو أصل اللغات؛ لأن عبر الرنة يتم التعبير عن أحاسيس اللذة والألم، فإنه ابتداء من «إنسان مسرف في إنسانيته» بات نيتشه يتحدث عن أصل آخر للغات هو الحركة، حيث التعبير عن اللذة والألم لم يعد مرتبطا بالرنة، وإنما بالحركات التي يتم التعبير عنها عضليا، وتواصلها بصريا. لذا، باتت الرؤية ذات أولوية على الاستماع[52].

---

46 Ibid, P 190
47 Ibid, P 191
48 Ibid, P 199
49 Ibid, P 188
50 Ibid, P 188
51 Ibid, P 192
52 Ibid, P 192

هكذا، باتت الموسيقى بدون رقص هي مجرد إيماءات فارغة[53]؛ فالفن الموسيقي، في فيزيولوجيا الفن، أضحى مشيا مكثفا Une marche condencée: المشي بخطوات منظمة، وإيقاع محدد[54]. ومن ثمة، أصبح الرقص معيارا أساسيا للنقد الفيزيولوجي الموجه للموسيقى الرومانسية[55].

لئن اهتم نيتشه، في طوره الاستطيقي المتأخر، بتفكيك العلاقة التي أقامتها استطيقا شوبنهاور بين الفن والفلسفة، فإن الأكثر أهمية من ذلك هو تعديله الأساسي لوجهة نظره في العلاقة بين الفن والحياة؛ فلم يعد الفن مجرد وسيلة لتسهيل الحياة، بل أضحى إمكانية قوية تستهدف توكيد الحياة[56].

ولما كانت الحياة هي معيار التقويم لدى نيتشه، فإن عمق الحياة نفسها هو إرادة القوة التي تعني المقدرة والرغبة التي تسكن كل شخص في أن يهيمن على الآخرين، ويخضع الأشياء لسلطته[57]. **فماذا يقصد نيتشه بإرادة القوة؟**

إن إرادة القوة عند نيتشه هي طاقة خلاقة وإبداعية، وهي مسيرة تخوضها الذات في فضاء لصنع الأشكال والصور. لكن، يمكن اعتبار كل صورة في حد ذاتها تجسيدا خارجيا للقوة، كما يمكن القول إن كل خالق للصور هو شخص تسكنه القوة[58]. وعليه، فالقول بأن إرادة القوة هي إرادة الخلق والصنع هو في حد ذاته تناول جديد لمعنى الحرية والسيطرة يقطع مع التوجه السائد للفكر الفلسفي[59].

إن فعل السيطرة والتحكم المرتبط بإرادة القوة لا يتحقق لدى الكائن إلا بفعل تجاوز الذات لذاتها[60]؛ لتغدو إرادة القوة طاقة ينزع من خلالها الكائن إلى تجاوز ذاته باستمرار نحو المزيد من القدرة والعمل على تحقيق هذا المشروع فعليا، والذهاب به إلى أبعد الحدود. أو لنقل: إن إرادة القوة تتمثل في تحقيق المزيد من القدرة لدى الكائن الحي بهدف السيطرة والتحكم وامتلاك وسائل الإبداع[61].

بهذا المعنى، تصبح إرادة القوة موجودة في كل كائن حي: في النبات والحيوات والإنسان، وهي ساكنة في الغرائز والأهواء والانفعالات والإحساس والشعور[62]. إنها الإرادة الكامنة في كل الطاقات الحية؛ فكل

53 Ibid, P 193

54 Ibid, P 199

55 Ibid, P 202

56 آيات ريان، فلسفة الموسيقى، مرجع سابق، ص 99

57 Michel Haar. Nietzsche et la métaphysique. Gallimard. 1993, P 24

58 نبيل عبد اللطيف، فلسفة القيم نماذج نيتشوية، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، (بدون مكان)، منتدى سور الأزبكية، (بدون تاريخ)، ص 64

59 Granier Jean, Nietzsche, Que sais-je§ P.U.F, 1985, PP 99100-

60 نبيل عبد اللطيف، فلسفة القيم نماذج نيتشوية، مرجع سابق، ص 64

61 كامل محمد محمد عويضة، نيتشه نبي فلسفة القوة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1993، ص 23

62 المرجع نفسه، ص 66

طاقة مهما كان شكلها هي إرادة قوة. وهذه الإرادة تتمظهر في العالم العضوي بما هي انفعالات وغرائز وحاجات، وتبرز في العالم النفسي والفكري بصفتها رغبات وحوافز وأفكار، ونجدها كذلك في العالم اللاعضوي نفسه، حيث تبدو الحياة حالة خاصة من إرادة القوة[63].

لكن، لا يجب أن نفهم من إرادة القوة النيتشوية أنها الإرادة التي تريد القوة أو أنها ترغب في القوة أو تبحث عنها كغاية، كما لا تعني أن القوة هي الدافع إليها[64]؛ فإرادة القوة لا تعبر عن ميتافيزيقا «إرادة القوة»، ولكنها تعبير عن القدرة/القوة التي لا تكف عن الإبداع المتجدد الدائم[65]: إنها إرادة النمو المتزايد التي تأخذ كامل معناها بإعطاء قيمة متزايدة للعالم وتنظيمه بطريقة استطيقية انطلاقا من مركز نشاط تتزايد قيمته[66].

هكذا، تعلن فلسفة الإرادة النيتشوية أن فعل الإرادة هو فعل الخلق، وأن الإرادة في حد ذاتها فرح يحرر الكائن عبر خلق قيم جديدة[67]. أو قل: إن لفلسفة الإرادة، كما يتصورها نيتشه، مبدأين يشكلان الرسالة الفرحة: فعل الإرادة يساوي فعل الخلق، والإرادة تساوي الفرح[68].

بناء على ما تقدم، راح نيتشه ينتقد الفلاسفة الذين حللوا مفهوم «إرادة القوة» من حيث إن القوة هي هدف الإرادة الأخير وحافزها الأساسي[69]، أو من جهة كون الإرادة لا تريد إلا ذاتها[70]. إنه نقد مدمر لإرادة الإرادة التي ترغب في مقدرة لا تمتلكها؛ فتتجلى في إرادة الهيمنة كشكل ارتكاسي للإرادة يدفع إلى العجز والوهن[71]. إن إرادة الإرادة هي إرادة العدم من حيث إن إرادتها للاشيء أفضل لها من أن لا تريد شيئا[72]. إنها الظل الذي تحمله إرادة المقدرة، حيث الظل تعبير عن إفراغ الحياة، واستنزاف قواها الحيوية[73].

صحيح أن نيتشه عندما يؤول العالم بوصفه إرادة قوة فهو ينطلق من إرث شوبنهاور الذي يتحدث عن «إرادة الحياة». لكن، وبخلاف أستاذه، لا يبحث نيتشه عن تأويل العالم بأن يضع له في المقابل «واقعا

63 Nietzsche (F), La Généalogie de la morale1, trad. Hildenbrand et Gratien. Gallimard. 1971

64 جيل دولوز، نيتشه والفلسفة، ترجمة أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1998، ص 102

65 Mathieu Kessseler, Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique, op, cit, P58

66 Ibid, P 60

67 جيل دولوز، نيتشه والفلسفة، مرجع سابق، ص 109

68 المرجع نفسه، ص 108

69 المرجع نفسه، ص 102.

70 Mathieu Kessseler, Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique, op, cit, P60

71 Ibid, P 61

72 Ibid, P 61

73 Ibid, P 62

حقيقيا» هو الإرادة التي تتعلق بالظواهر؛ فإرادة القوة لا تختفي وراء الظواهر، ولا تختزل في مجرد إرادة الحياة؛ فحتى إرادة الموت هي نفسها شكل من أشكال إرادة القوة[74].

هكذا، نجد صاحب «إرادة القوة» يوجه نقدا قويا لمفهوم «إرادة الحياة» الشوبنهاورية قائلا: «من المؤكد أنه لم يلتق الحقيقة ذاك الذي كان يتكلم عن «إرادة الحياة»؛ فهذه الإرادة غير موجودة؛ لأن ما ليس موجودا لا يستطيع الإرادة، وكيف يمكن ما يكون في الحياة أن يرغب أيضا في الحياة»[75]؟

إن إرادة القوة هي صراع متواصل من الكائن ضد كل ما يقف ضد الحياة، ويسعى إلى ابتلاعها. ولما كانت القوة المضادة للحياة، بإطلاق، هي الزمن، فإن إرادة القوة هي جهد نيتشوي للسيطرة على الزمن[76]، حيث إن كل ما كان زمنيا وتاريخيا يصبح أبديا عن طريق العود الأبدي؛ فعن طريق إرادة القوة نسعى إلى توكيد الحياة وتثبيتها في الزمن، وكأن الزمن يصبح البعد المطلق لإرادة القوة التي أرادت أن تصارعه، وتتغلب عليه[77]. **فهل هناك، فعلا، وحدة بين «إرادة القوة» وفكرة «العود الأبدي»؟**

يبدو، منذ الوهلة الأولى، أن ثمة تعارضا بين فكرة «العود الابدي»[78] ومفهوم «إرادة القوة»؛ لأن الإرادة تفترض الفعل، والقدرة على التغيير والتجديد، في حين يفترض العود الأبدي التكرار وعودة نفس الشيء، وذلك في حلقة غامضة.

بيد أن هذا التعارض سيزول في استطيقا نيتشه عن طريق التمييز بين الصيرورة الفردية أو التاريخية، على مستوى عصر أو حقبة، والصيرورة الكلية؛ أي بين صيرورة جزئية، وبين صيرورة ما فوق تاريخية متعلقة بالسنة الكبرى La grande année؛ فالتغيير والإبداع ممكنين على مستوى الصيرورة الفردي

74 نبيل عبد اللطيف فلسفة القيم نماذج نيتشوية، مرجع سابق، ص ص 68-69

75 جيل دولوز، نيتشه والفلسفة، مرجع سابق، ص 103

76 نبيل عبد اللطيف، فلسفة القيم نماذج نيتشوية، مرجع سابق، ص 69

77 بيير بودو، نيتشه مفتتا، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، 1996، ص 69

78 يعد مفهوم العود الأبدي أحد أهم المفاهيم في الفلسفة النيتشوية. وهو يندرج ضمن «الإلهام الصوفي» أو «الوحي الديني» أكثر من اندراجه ضمن الحدس الفلسفي المفهومي. والاعتقاد فيه والعمل بمقتضياته وتعاليمه يتطلب من صاحبه – حسب نيتشه – الكثير من الجرأة والتهور. لهذا وجدنا نيتشه يستعمله كمعيار للتمييز بين النموذج الارتكاسي والنموذج الفاعل، أو بين الضعيف والقوي. فالقوي هو من يستطيع توكيد الطابع التراجيدي للوجود بدون ضغينة وبدون أوهام. وحسب كلوسوفسكي، فإن العود الأبدي يعمل على تفكيك الهويات الثابتة، ويجعل من المستحيل قيام «الذات» بالمعنى التقليدي – الميتافيزيقي للفظ. وحسب دولوز، تقتضي فكرة العود الأبدي إقامة تعالق بين ثلاثة مفاهيم هي: أفول المتعالي، وإرادة القوة، والعود الأبدي. فمع أفول المتعالي وحلول العدمية، تفقد الذات ضامن وحدة هويتها ووجودها، فتتعرض للتفكك والتشظي. وحينما يصير الأنا مفككا، يضطر إلى أن ينفتح على جميع الأسماء والهويات، ويضطلع بجميع الأدوار. وليس العود الأبدي غير أفول المتعالي وتفكك الهوية الذاتية أو القومية. إنها لا تعني غير العودة المتكررة للأشياء ذاتها إلى الأبد. وهذا ما يجعل مفهوم العود الأبدي النيتشوي يتعارض جذريا مع التصور الغربي اليهودي – المسيحي للتاريخ. لأن الأبدية التي يستلزمها العود تقتضي تفكيك بنية الزمن بما هو خط متدرج في تصاعده، وخلخلة التفاضل القائم بين آناته الثلاث، حيث يصبح الماضي والحاضر والمستقبل – على حد تعبير فاتيمو – مجرد كيفيات مختلفة لإدراك التاريخ والأبدية.» محمد أندلسي، أفول المتعالي وأزمة الميتافيزيقا الغربية أو هايدجر من خلال نيتشه، دار التنوير للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 2014، ص 178

والتاريخي[79].لذا، فمناهضة نيتشه للداروينية لا يعني معاداته للفعل الفردي الإبداعي، أو القول بأنه لا معنى له. إن نيتشه يؤكد باعتزاز وفرح على أن الفعل الإبداعي ممكن دوما[80].

لكن، يبقى الفنان المرجع الوحيد للفعل الإبداعي داخل العود الأبدي؛ فالفنان ينظر بعين شاخصة إلى الحقيقة التراجيدية دون أن يسقط في الاكتئاب والضجر، وإلى العود الأبدي دون الوقوع في طابعه المحبط الذي يمثله الثعبان الأسود الكبير الذي نصح «زرادشت» الراعي بأن يغض رأسه.

هكذا، يستمر الفنان في الفعل والإبداع[81]، منفلتا في الآن نفسه من قبضة الوهم الميتافيزيقي، ونتائج الحقيقة التراجيدية التشاؤمية. إنه رجل دقة يعطي الأهمية لما هو ناذر، وما لا يحدث إلا ناذرا، ويهتم بالوحيد والفريد، ولا يبالي بالمنتظم والمضبوط والدائم والمستمر، على خلاف الفيلسوف ورجل العلم التقليديين، الممثلين لتفاهة التشاؤمية، وعدمية النشاط العلمي- التقني.[82]

عندما جعل شوبنهاور من الإرادة جوهر العالم، فقد استمر في فهم العالم كوهم وكظاهر وكتمثل[83]. ومادام نيتشه لم يبلغ نضجه الفكري بعد عندما تعرف على فلسفة شوبنهاور، فإن فلسفة الإرادة الشوبنهاورية استطاعت أن تجذبه إليها بقوة، بيد أن نيتشه المتأخر قد منح لهذه الفلسفة عنصرا جديدا في الإرادة البشرية من شأنه أن يسمح للإنسان بأن يشارك مباشرة في إبداع مغزى العالم. والإنسان من حيث كونه صاحب إرادة، فإنه لا يقف متفرجا خارج بنية العالم، ويضع لنفسه صورا للواقع الفعلي، وإنما هو نفسه خالق ومبدع[84].

ولما كانت إرادة القوة تلقى في طريقها نحو تحقيق مشروعها عدة عقبات أكبرها هو الألم، فإن نيتشه لا يقف موقفا سلبيا أو معاديا للألم، بل يعتبره، مثل اللذة تماما، مسلكا أصيلا للإرادة كي تحقق هدفها[85]. لذا، نجد نيتشه يشيد بالألم الذي يجني الإنسان بتحمله الكثير من العزم والشجاعة والسمو؛ فالإنسان لا يبحث عن اللذة ولا يهرب من الألم، بل يريد أصغر جزء من الجسم الحي، والمتمثل في المزيد من القدرة؛ وفي التوق إلى هذا الهدف نجد اللذة بقدر ما نجد الألم على حد تعبير نيتشه.[86]

---

79 Mathieu Kessseler, Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique, op, cit, P73

80 Ibid, P 74

81 Ibid, P 75

82 Ibid, P 76

83 نيتشه فريدريك، ما وراء الخير والشر، تباشير فلسفة المستقبل، ترجمة جيزيلا فالور حجار، مراجعة موسى وهبة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2003.، 36

84 رودولف شتاينر، نيتشه مكافحا ضد عصره، مرجع سابق، ص 128

85 نبيل عبد اللطيف، فلسفة القيم نماذج نيتشوية، مرجع سابق، ص 70

86 كامل محمد محمد عويضة، نيتشه نبي فلسفة القوة، مرجع سابق، ص 303

هكذا، يقر نيتشه في الشذرة رقم 318 من كتاب «العلم المرح» أنه يوجد في الألم من الحكمة قدر ما يوجد فيها بالنسبة للمتعة، وهو، مثلها، ينتمي إلى القوى الأساسية لحفظ النوع. ولو لم يكن كذلك لماتت هاته القوة منذ أمد طويل. وكونه يؤذي ليس حجة ضده، فتلك طبيعته. يقول نيتشه:

«إني أسمع في الألم أمر قبطان السفينة: «انشروا الأشرعة !» إن معرفة إعداد الأشرعة بألف طريقة هي ما ينبغي للبحار الجريء «الرجل» أن يتمرن عليه، ودون ذلك سيكون مصيره قد حدد بسرعة، ولن يلبث البحر أن يبتلعه. ينبغي لنا أن نعرف كيف نحيا بطاقة مخفضة؛ فبمجرد ما يعطي الألم إشارة إنذاره، فقد آن أوان تخفيض الطاقة لأن هناك خطرا كبيرا، عاصفة تقترب، وحسنا نفعل أن نقوم بما من شأنه أن يجعل «الخسارة» أقل ما يمكن» [87].

ثانيا: من «الموسيقى الارتكاسية» إلى «الموسيقى الفعالة»: نحو الوظيفة الطبية للموسيقى، أو نيتشه مخاصما فاغنر

لئن توسم نيتشه الشاب في ريتشارد فاغنر القدرة على بعث روح الموسيقى في مؤلفاته الموسيقية والأوبرالية، فإن نيتشه الديونيزيسي ما لبث أن انقلب على صاحب «بارسيفال» وقاطعه؛ فانتهت أعظم صداقة عرفها نيتشه أليمة. فالذي أثاره، ولم يعد يحتمله عند فاغنر، يتمثل في ميولاته الاستعراضية، ووضعه القيم الموسيقية موضعا ثانويا بالنسبة للأفكار العقلية؛ فجعل الروح الأبولونية تتغلب على الروح الديونيزيسية في فن الموسيقى[88].

لذلك، بدت موسيقى فاغنر لنيتشه، في نهاية الأمر، وحشية مصطنعة، إلى درجة أنه سماها ب: «السيروكو»، واتهم فاغنر بأنه ليس موسيقيا بالأصالة، وإنما هو بالأصالة خطيب وممثل[89].

كتب نيتشه مفسرا قطيعته مع فاغنر: «بدأت تطلعاتنا تسير في اتجاهات متعارضة»[90]؛ فانصرف نيتشه بحزن عميق عن سماع موسيقى فاغنر لأنها كانت تسبب له إرهاقا جسديا بليغا، وإجهادا فكريا عنيفا، إلى درجة أنه كان يحتاج، في تتبعها، إلى توتر ذهني يستهلك من طاقته العقلية قدرا هو أحوج ما يكون إليه؛ ففن فاغنر يظهر، إذن، كعرض Symptome للاتوازن الجهاز العصبي[91]. لذلك، باتت اعتراضات نيتشه على موسيقى فاغنر من طبيعة فيزيولوجية[92].

87 نيتشه فريدريك، العلم المرح، ترجمة وتقديم حسان بوريقة ومحمد الناجي، أفريقيا الشرق، الطبعة الأولى، 1993، ص 186

88 سعيد محمد توفيق، ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1983، ص 298

89 أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص 160

90 صفاء عبد السلام علي جعفر، محاولة جديدة لقراءة نيتشه، مرجع سابق، ص 139

91 Patrick Wotling, Nietzsche et le problème de la civilisatio, op, cit, P 176

92 Ibid, P 160

من هذا المنطلق، كان نيتشه في حاجة ماسة إلى موسيقى خفيفة راقصة تجدد نشاطه وتفكيره[93]؛ وهذا ما وجده في ألحان بيزيه Bizet الذي كانت أوبراه المشهورة «كارمن» بمثابة كشف عالم جديد بالنسبة لنيتشه[94].

إن موسيقى بيزيه التي شعر معها نيتشه بالاستقرار النفسي، الذي ما لبث يبحث عنه، تبدو كاملة تتقدم خفيفة، مرنة وبأدب مليح. إنها محببة للنفس، ولا تتعرق. يقول نيتشه في «قضية فاغنر»: «فكل ما هو حسن خفيف، وكل ما هو ألوهي يمضي على قدمين رقيقتين: إنه المبدأ الأول لنظريتي الاستطيقية»[95].

هكذا، أرسى نيتشه مبادئ الاستطيقا الديونيزيسية من خلال نقده القوي للموسيقى الفاغنيرية المسممة للجسد من جهة، واعتزازه بموسيقى بيزيه المحررة للعقل، والمحفزة على الإبداع من جهة أخرى. يقول نيتشه: «كم هو مضر لي ذلك التجويق الفاغنيري! ريح السموم أسميه، عرق كريه يغمرني معه (...)، أما موسيقى بيزيه فهي غنية ودقيقة تشيد وتنظم وتنهي ما تبدأ فيه. وبذلك، تكون النقيض لذلك الأخطبوط الموسيقي المسمى «نغمة لا متناهية»[96].

فلم تجاوز نيتشه المشروع الفني لفاغنر؟ وما هي مآخذه على الموسيقى الفاغنرية؟ وما مكانة موسيقى بيزيه في استطيقا نيتشه المتأخرة؟

بعيدا عن الادعاءات الزائفة لأنصار فاغنر المتعصبين، والذين يربطون خصومة نيتشه لفاغنر بالمرض العقلي الذي غزا صاحب «إنسان مسرف في إنسانيته» من جهة، وبشمم الخيانة والغدر المرتبطين بحب نيتشه لزوجة صاحبه (كوزيما)[97] من جهة أخرى، فإن واقع هذه الخصومة كان استجابة لتحول نيتشه الفكري، وتطوره الروحي، على الرغم مما سببت هذه الخصومة من شتى صنوف العذاب: عذاب الوحشة، وعدم الاكتراث له من قبل الجميع[98]. كتب نيتشه موضحا ذلك: «نحن أصدقاء لا يجمعنا شيء، ولكن كلا

93 فؤاد زكريا، نيتشه، مرجع سابق، ص 30

94 المرجع نفسه، ص 31

95 نيتشه فريدريك، قضية فاغنر يليه: نيتشه ضد فاغنر، ترجمة علي مصباح، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2016، ص 12

96 المرجع نفسه، ص 12

97 يرى فؤاد زكريا في كتابه حول نيتشه أن حب نيتشه لكوزيما لعب دورا هاما في حياته النفسية؛ فهو لم يصادف بين النساء من تعادلها ذكاء وجرأة. راجع فؤاد زكريا، نيتشه، مرجع سابق، ص 25

لكن، رغم ما قيل حول قصة نيتشه وكوزيما فإن «أريان» في فلسفة نيتشه تعني أكثر ما تعنيه كوزيما التي اتخذت لديه «صورة الألم»؛ إذ كتب نيتشه يقول: «رجل المتاهة لا يبحث فقط عن الحقيقة، وإنما يبحث دوما عن أريان.»

Kaufmann, W, « Nietzsche the philosopher », op, cit, P 40

98 صفاء عبد السلام علي جعفر، محاولة جديدة لقراءة نيتشه، مرجع سابق، ص 140

منا يجد سعادته عند الآخر، إلى درجة أن الواحد منا يعين الآخر على السير في اتجاهه ويغذيه حتى لو كان هذا الاتجاه مضادا لاتجاهه»[99].

إن خصومة نيتشه لفاغنر لا تعبر عن فشل في إقامة صداقة إنسانية مستمرة؛ لأن نيتشه اعتبر انفصاله عن فاغنر حدثا كارثيا بالنسبة إليه[100]، بل إن هذه الخصومة تمثل نهاية أول فترة في مراحل تطور نيتشه كفيلسوف[101]. أول لنقل: إن الاختلاف بين نيتشه وفاغنر هو اختلاف بالدرجة الأولى حول «أفكار» قبل كل شيء[102]. ولا شك أن نيتشه لو وجد لدى فاغنر ما يلائمه من أفكار لخفت حملته على الموسيقى الفاغنيرية إلى حد بعيد[103].

صحيح أن صاحب «هذا هو الإنسان» يقدم نفسه باعتباره محاربا بصفة أساسية، والهجوم أمر غريزي تتصف به نفسه الطيبة، وإرادته القوية. لكن، هذا لا يعني أن نيتشه يهاجم أشخاصا مخصوصين من أجل هجوم في ذاته؛ وبهذه الطريقة هاجم فاغنر، بل إنه يهاجم زيف الغرائز المهجنة في الحضارة الإنسانية عموما، والحضارة الألمانية تحديدا، والتي تقرن الضعف بالعظمة. إن الهجوم، حسب نيتشه، برهان على الإرادة الطيبة؛ وقد يكون في أحوال، بعينها، دليلا على الشكر والعرفان.[104]

لاشك أن خصومة نيتشه لفاغنر ليست بسبب شخص فاغنر أو أعماله الفنية الأولى، وإنما بسبب «بايرويت»[105] التي أصبحت مركزا ثقافيا للإمبراطورية الألمانية الجديدة التي هاجمها نيتشه[106]، حيث تمكن فاغنر من تشييد مسرحه الضخم في بايرويت الذي كان يحلم فيه بقيام نهضة أوروبية مستوحاة من دراماته الموسيقية؛ وأثناء انتصاره الشخصي بإخراج أفكاره على المسرح، وعرض فنه الجديد على العالم، أحرزت القيصرية الألمانية انتصارها الحاسم على فرنسا، وحققت الوحدة القومية.

---

99 عبد الرحمان بدوي، نيتشه، مرجع سابق، ص ص 71-72

100 نيتشه فريدريك، قضية فاغنر يليه: نيتشه ضد فاغنر، مرجع سابق، ص 5

101 صفاء عبد السلام علي جعفر، محاولة جديدة لقراءة نيتشه، مرجع سابق، ص 140

102 المرجع نفسه، ص 143

103 فؤاد زكريا، نيتشه، مرجع سابق، ص 29

104 Nietzsche (f). Ecce Homo. Trad. Alexander Vialotte. U.G.E. Paris. 1988., P 828

105 بارسيفال: دراما موسيقية تقع في ثلاثة فصول، الموسيقى والدراما، من تأليف فاغنر؛ وهي مأخوذة عن ملحمة فوليرام فون أيشنباخ Volfram, Von Eichenbach، مثلت في بايرويت سنة 1882، وقصتها مستمدة من أساطير مختلفة كتبت عن الكأس المقدسة التي استخدمها المسيح في العشاء الأخير. راجع صفاء عبد السلام علي جعفر، محاولة جديدة لقراءة نيتشه، مرجع سابق، ص 145

106 صفاء عبد السلام علي جعفر، محاولة جديدة لقراءة نيتشه، مرجع سابق، ص 144

ولما شعر فاغنر بقوميته الألمانية، قبل كل شيء، في اتخاذه «الأساطير الألمانية» موضوعات للتعبير عن أفكاره، فإن هذه النزعة العصبية لدى فاغنر كانت سببا لخصومته مع نيتشه الذي رأى في الإمبراطورية الألمانية خطرا حضاريا[107] على الإنسانية جمعاء.

صحيح أن نيتشه تحمس في البداية لمشروع مسرح بيرويت، حيث وجد فيه تحقيقا لحلمه، وهو إنشاء أكاديمية يربى فيها الناس على أساس روح موسيقى فاغنر لخلق الحضارة الجديدة، بيد أن نيتشه أصيب بخيبة أمل فادحة؛ إذ لم يجد سوى مئات الصعاليك من الأغنياء الذين لم يفهموا شيئا من موسيقى فاغنر[108]؛ فيئس نيتشه من فاغنر؛ لأنه لم يجد سوى روحا مسرحية هزلية.

يصور لنا نيتشه، ساخرا من بيرويت، حالة المرء عندما يغادر بيته متجها إلى بيرويت، حيث لا يكون صادقا إلا ككتلة جماهيرية؛ أي كفرد يكذب على الآخرين، ويكذب على نفسه. إن المرء إذ يذهب إلى بيرويت، إذن، يترك شخصيته الحقيقية في البيت، ويتخلى عن لسانه واختياره في ذوقه، وحتى عن شجاعته تلك التي تكون لديه في بيته، ويمارسها ضد الدنيا والعالمين، وهو بين جدران بيته[109].

هكذا، أضحى فاغنر، في عيون نيتشه، مجرد عبقري يفتقر للمواهب العقلية، وعراف مخدوع، ودجال شعبي لا ضمير عنده في ميدان الفن[110]؛ يبحث عن التبليد الاستطيقي من خلال التنويم L'hypnose، رافضا كل وضوح، وكل شكل من أشكال الفكر التام[111].

على هذا الأساس، لم يكتف نيتشه فقط، عام 1888م في كتابه «معضلة فاغنر»، بسحب كل ما قاله من تمجيد لفاغنر عام 1876م، وإنما جزم بأن ظهور الفن الفاغنيري الذي رأى فيه، سابقا، خلاصا وولادة جديدة لمجمل الثقافة الغربية، أصبح يمثل خطرا كبيرا على الثقافة[112]. أو قل: إن نيتشه يئس من عصره، ومن فن فاغنر الذي تصوره قادرا على تجديد الحضارة كلها، بل على خلق حضارة جديدة سامية[113].

---

107 المرجع نفسه، ص 144

108 عندما أتى نيتشه لمشاهدة عروض بايرويت صعقته الصدمة؛ فلم يجد شيئا مما ينتظر، بل وجد مسرحا سطحيا يقوده دجالشعبي يستجدي الحاضرين بنا يرضيهم..قال إنه لم ير فيه غير عجوز يمثل مهزلة مثله العليا. يصبح فاغنر عنده سببا مرضيا على أعضاء الجسم أن تحرك ضده كل دفاعاتها؛ يصبح فاغنر إذن الصورة عن الانحطاط. راجع نيتشه فريدريك، ديوان نيتشه، ترجمة محمد بن صالح، منشورات الجمل، بيروت، الطبعة الثانية، 2009، مقدمة المترجم، ص 18

109 نيتشه فريدريك، قضية فاغنر يليه: نيتشه ضد فاغنر، مرجع سابق، ص 98

110 عبد الرحمان بدوي، نيتشه، مرجع سابق، ص 67.

111 Patrick Wotling, Nietzsche et le problème de la civilisation, op, cit, P 179

112 رودولف شتاينر، نيتشه مكافحا ضد عصره، مرجع سابق، ص 166

113 عبد الرحمان بدوي، نيتشه، مرجع سابق، ص 62

تلخص الفقرة رقم 368 من «العلم المرح» حصيلة نقد نيتشه لفاغنر، حيث أضحى الفن الفاغنيري في استطيقا نيتشه المتأخرة تعبيرا عن موقف استطيقي دون الوعي بأسسه الفلسفية، وتعظيم ذاتي لأعمال فاغنر الفنية التي تروم التأثير على الحشود، وترسيخ تبعيتهم للمسيحية[114].

ولما شكلت «بارسيفال» عملا يمثل لعنة على الحواس والعقل في نفحة حقد واحدة، وردة إلى المثل المسيحية المرضية والظلامية، حيث يتم نفي الذات ومحوها[115]، فإن البعض وجد في «بارسيفال» أكبر ولاء وإخلاص فاغنيري للمسيحية[116]، حيث فكرة التكفير والتوبة تلعب دورا أساسيا في هذا العمل الفاغنيري[117]. لذلك، أراد فاغنر أن يختم حياته مسيحيا مخلصا في آخر أعماله[118].

من هذا المنطلق، شعر نيتشه بأنه قد أساء فهم فاغنر عندما تصوره عودة لميلاد فن اليونان الأصيل، بل رأى في «بارسيفال» النقيض للعبقرية الإغريقية التي حرص على تمجيدها[119]. أو لنقل بتعبير نيتشوي: «إن المسيحي هو نقيض اليوناني الديونيزيسي»[120]؛ فبخلاف المنتوج الفني الديونيزيسي، فإن «بارسيفال» تعتبر رمزا للاقوة العدمية L'incapacité nihiliste لمواجهة المعاناة[121].

لقد اتسمت «بارسيفال» بالطابع الديني، والتركيز على الفضائل الدينية المسيحية، وعلى رأسها فضيلة «الشفقة»، حيث تأثر فاغنر بهذه الفضيلة المسيحية، إلى حد أنه ذهب، في عمله الأخير، إلى القول إن «الشفقة» هي أقوى دافع أخلاقي، وأنها مصدر فنه بلا جدال[122]. وحيث إن الشفقة في نظر نيتشه لا تعبر عن العظمة[123]، فإن «بارسيفال» تعبير عن حالة اليأس التي شعر بها فاغنر؛ ممثلا، بذلك، مرحلة التدهور وأفول الحياة عندما سقط فجأة بلا معين، وتحطم أمام الصليب[124].

---

114 Mathieu kessler, l'esthétique de Nietzsche, op, cit, P 109

115 نيتشه فريدريك، قضية فاغنر يليه: نيتشه ضد فاغنر، مرجع سابق، ص 119

116 لقد تحدث فاغنر عن بارسيفال لنيتشه أثناء اللقاء الأخير بينهما عام 1876، وأخذ يحدثه عن الدوافع المسيحية التي أدت به إلى تأليف «بارسيفال»، ويشرح له الدراما الموسيقية الجديدة، بحيث رام فاغنر من خلال هذا العمل تقديمه إلى الكنيسة راجيا منها المغفرة، والصفح في نهاية حياته؛ هكذا، تبينت الحقيقة لنيتشه، وتبدى فاغنر أمامه تائبا مكفرا، يردد آلام المسيح، وعذابه، في الوقت الذي كان فيه نيتشه يبحث عن ثائر يمجد الحياة، ويقلب القيم. ومن ثمة، تخلى نيتشه عن فاغنر لأنه من المحال، في نظر نيتشه، أن تشع شمس الإصلاح من ذلك الأولمب الزائف، أو أن تبعث الحضارة الديونيزيسية من بعد حفل لاه كذلك الذي وضع فيه فاغنر كل آماله. راجع فؤاد زكريا، نيتشه، مرجع سابق، ص ص 26-27

117 صفاء عبد السلام علي جعفر، محاولة جديدة لقراءة نيتشه، مرجع سابق، ص 146

118 المرجع نفسه، ص 146

119 Copleston, F, « Nietzsche Philosopher of culture », Barnes & Noble Books; 1st American Edition (January 1, 1975), P 112

120 نيتشه فريدريك، قضية فاغنر يليها نيتشه ضد فاغنر، مرجع سابق، ص 111

121 Patrick Wotling, Nietzsche et le problème de la civilisation, op, cit, P 177

122 صفاء عبد السلام علي جعفر، محاولة جديدة لقراءة نيتشه، مرجع سابق، ص 145

123 Nietzsche (F), Eccce Homo, op, cit, P 85

124 صفاء عبد السلام علي جعفر، محاولة جديدة لقراءة نيتشه، مرجع سابق، ص 147

هكذا، يرى نيتشه أن بارسيفال عمل من نتاج المكر والتعطش إلى الانتقام، وسموم تعد في السر ضد الشروط الأساسية للحياة. إنه عمل سيء لأن دعوته إلى العفة ليست سوى تحريض على مناقضة الطبيعة. ومن ثمة، يحتقر نيتشه كل من لا يشعر بأن «بارسيفال» تمثل اعتداء على الأخلاق[125].

تمثل «بارسيفال»، إذن، ردة وعودة إلى المثل العليا المسيحية المريضة المجهولة بلغة نيتشه في «أصل نشأة الأخلاق»[126]، ذلك أن فاغنر يتملق كل غريزة عدمية (بوذية)، ويلبسها رداء الموسيقى، ويدغدغ كل نزوع مسيحي، وكل شكل تعبيري ديني للانحطاط؛ وهذا ما عبر عنه نيتشه قائلا: «لنصغ جيدا، وسندرك أن كل ما نما من تربة الحياة المصابة بالوهن، وكل زيف المتعالي والآخرة تجد لها في فن فاغنر أجل (بتضعيف اللام) ناطق باسمها لا في المقولات، بل في ما يمارسه من غواية على الحواس التي توهن العقل بدورها، وتصيبه بالإنهاك»[127].

ما عابه نيتشه على فاغنر، إذن، ليس كونه مسيحيا، وإنما اعتبر أن الروح الدينية التي كانت تثيره على الدوام تدعو إلى الضعف والاستسلام[128]. لذلك، اعتبر نيتشه أن «بارسيفال» فاغنر لا تعبر عن المسيحية الأصلية[129]؛ لأن اعتقادات فاغنر المسيحية منتحلة تماما، حيث رام من خلالها مسايرة القوى الألمانية الحاكمة التي انقلبت في تلك الآونة إلى التقوى والإيمان[130].

تعبر «بارسيفال»، إذن، عن طور الانحلال الرومانطيقي الذي بلغه فاغنر: كارثة الرومانطيقيين؛ أو بلغة غوته عندما تساءل ذات مرة عن الأمر الذي يمكن أن يكون الخطر الذي يحدق بكل الرومانطيقيين؛ فكان جوابه: «إنه الاختناق باجترار السخافات الأخلاقية والدينية»[131].

لهذا، كره نيتشه الموسيقى الرومانطيقية؛ لأنها مخدر من أسوأ الأنواع، بل حرم على نفسه، بشكل قطعي ومبدئي، سماع ذلك الفن الرومانسي المبهم الطنان الخانق، والذي يحرم العقل من صرامته وحيويته كي يرهقه بكل أشكال الحنين الغامض، والشبق المبهم.

125 نيتشه فريدريك، قضية فاغنر يليه: نيتشه ضد فاغنر، مرجع سابق، ص ص 119-120

126 صفاء عبد السلام علي جعفر، محاولة جديدة لقراءة نيتشه، مرجع سابق، ص 148

127 نيتشه فريدريك، قضية فاغنر يليه: نيتشه ضد فاغنر، مرجع سابق، ص 65

128 فؤاد زكريا، نيتشه، مرجع سابق، ص 27

129 Kaufmann, W, « Nietzsche the philosopher », op, cit, P 42

130 Stern, J. P. « Nietzsche », Fontana/Collins (January 1, 1981) ,P 32

131 نيتشه فريدريك، قضية فاغنر يليه: نيتشه ضد فاغنر، مرجع سابق، ص 22

تأسيسا على ما سبق، راح نيتشه يحذر من خطر الموسيقى الرومانطيقية كل من لديه من المروءة ما يكفي كي يحرص على بعض الصدق في أمور العقل. فهذا النوع من الموسيقى يصيب الأعصاب بالتوتر، ويشعر الإنسان بالوهن، بل إنه يؤنثنا وتجذبنا «الأنوثة الأبدية» فيه إلى الأسفل على حد تعبير نيتشه[132].

لعل عمق اعتراضات نيتشه، في طوره المتأخر، على موسيقى فاغنر من طبيعة فيزيولوجية[133]، على اعتبار أن الاستطيقا ما هي إلا فيزيولوجيا تطبيقية[134]؛ ففي الفقرة 368 من «العلم المرح»، حيث قدم نيتشه حصيلة نقده لفاغنر، سيقدم صاحب «استطيقا الفنان» المسلمة Postulat الأساسية التي ستقوم عليها فيزيولوجيا الفن، والمتمثلة في الفحص الدقيق للوظائف الفيزيولوجية أثناء الاستماع للموسيقى[135]: **ما الذي يريده الجسد، حقا، من الموسيقى[136]؟**

يجيب نيتشه في «معضلة فاغنر» بأن الجسد يريد شيئا يريح: كما لو أن كل الوظائف الحيوانية تريد إيقاعات خفيفة، جريئة، مرحة، واثقة وتشحذ جذوتها وتنشطها، كما لو أن الحياة المرهقة بعبئها الرصاصي تريد ألحانا رقيقة، عذبة وخفيفة تخلصها من ثقلها[137].

لقد اهتم نيتشه بالتفكير في الضعف الطبيعي الذي انتاب أعصابه، وجعل هضم موسيقى فاغنر أمرا ثقيلا بالنسبة إليه[138]؛ إذ لم يعد قادرا على تحمل هذه الموسيقى الموهنة للجسد؛ فلم يعد يتنفس بسهولة حالما تشرع موسيقى فاغنر في ممارسة تأثيرها عليه، وأن قدميه سرعان ما يتملكها الغضب والتمرد عليها لأنهما في حاجة إلى إيقاع، إلى رقص، وإلى مشية. إن قدمي نيتشه تطلب من الموسيقى نشوة في المقام الأول: تلك النشوة التي نجدها في المشية الجيدة، في الخطوة الموقعة، وفي الرقص[139].

هكذا، تمكن نيتشه من توضيح وظيفة الإيقاع المنتظم في تخفيف التوتر العصبي، كما أن الوظائف الحيوية بأسرها تزداد سرعة ونشاطا بفعل إيقاع خفيف، جريء، منطلق، وواثق من ذاته[140]. وحيث إن موسيقى فاغنر تفتقر لكل ما هو جيد خفيف، وكل ما هو إلهي يسير على أرجل رقيقة حساسة، فإن نيتشه وجد عزاءه في ألحان بيزيه الذي كانت أوبراه «كارمن»، في عيون صاحب «فيزيولوجيا الفن»، بمثابة

132 نيتشه فريدريك، إنسان مفرط في إنسانيته، ترجمة محمد الناجي، الطبعة 1، 2009، ص 70

133 نيتشه فريدريك، قضية فاغنر يليه: نيتشه ضد فاغنر، مرجع سابق، ص 96

134 Patrick Wotling, Nietzsche et le problème de la civilisation, op, cit, P 160

135 Mathieu kessler, l'esthétique de Nietzsche, op, cit, P 106.

136 يرى نيتشه في «العلم المرح» أن الجسم يريد أن يصبح خفيفا، وكأن كل الوظائف الحيوية فيه تزداد سرعة، ونشاطا بفعل إيقاع خفيف جريء منطلق، واثق من نفسه. راجع فؤاد زكريا، نيتشه، مرجع سابق، ص 32

137 نيتشه فريدريك، قضية فاغنر يليه: نيتشه ضد فاغنر، مرجع سابق، ص 97

138 صفاء عبد السلام علي جعفر، محاولة جديدة لقراءة نيتشه، مرجع سابق، ص 142

139 نيتشه فريدريك، قضية فاغنر يليه: نيتشه ضد فاغنر، مرجع سابق، ص ص 96-97

140 فؤاد زكريا، نيتشه، مرجع سابق، ص ص 28-29

كشف لعالم جديد[141]: إنه الطريق المفقود الذي وجده نيتشه، والمؤدي إلى التشاؤم الشجاع؛ وهو، بذلك، يمثل نقيضا لكل الأكاذيب المثالية[142] التي أرستها «بارسيفال» فاغنر.

إن الموسيقى التي يبحث عنها نيتشه هي الموسيقى التي تتجدد معها الأفكار، وتبعث في النفس السعادة والنشوة، وتقوي الجسد على الفعل؛ فالموسيقى الفعالة هي التي تمنح الإنسان خبرات لم يحصل عليها من قبل، وتوقظه وتحرره من نفسه، وتقويه على العمل أيضا؛ فكل أمسية موسيقية يتلوها صباح يشرق الأفكار قوية.

إن الحياة بدون الموسيقى هي ببساطة غلطة ومشقة وغربة على حد تعبير نيتشه الفنان[143] الذي يقول: «ألم نلاحظ أن الموسيقى تحرر العقل؟ وأنها تمنح الأفكار أجنحة؟ وأن المرء يغدو أكثر فلسفة كلما أصبح موسيقيا أكثر»[144]؟ وهذا ما حدا بصاحب «قضية فاغنر» إلى بلورة منظور طبي للفن، حيث نعثر على الوظيفة العلاجية للفن في الفقرة الرابعة من مقدمة الطبعة الثانية من مؤلف «العلم المرح»[145]، كما أن بعضا من شذرات «Les fragments posthumes du printemps 1888»، والتي تظم المخطوطات الأكثر أهمية لبلورة مشروع «فيزيولوجيا الفن»، تؤكد على الوظيفة الطبية للفن[146].

إنها الوظيفة العلاجية/الطبية للفن الموسيقي، حيث الفن ليس مجرد تسلية، وإنما آلية علاج فعالة[147]. فعلينا ألا نسمح أبدا للموسيقى بأن تكون مجرد وسيلة ترفيه: بأن تكون أداة للمرح وللمتعة لأن الموسيقى، آنذاك، ستبلغ نهايتها[148].

على هذا الأساس، يقر نيتشه أن كل فن وكل فلسفة يجب أن تعتبر وسيلة علاج، وتوكيد للحياة الصاعدة أو للحياة الماضية إلى الانحدار؛ وكلاهما يفترضان ألما ومتألمين. لكن، هناك نوعان من المتألمين: هناك الذين يتألمون لفائض في الطاقة الحياتية، والذين يطلبون فنا ديونيزيسيا، ورؤية تراجيدية إلى الحياة في باطنها، كما في تجسيدها الظاهري؛ وهناك الذين يتألمون عن فقر وترهل في الطاقة الحياتية، والذين يطلبون

141 صفاء عبد السلام علي جعفر، محاولة جديدة لقراءة نيتشه، مرجع سابق، ص 142

142 نيتشه فريدريك، قضية فاغنر يليه: نيتشه ضد فاغنر، مرجع سابق، ص ص 122-123

143 آيات ريان، فلسفة الموسيقى، مرجع سابق، ص 112

144 نيتشه فريدريك، قضية فاغنر يليه: نيتشه ضد فاغنر، مرجع سابق، ص 13

145 Mathieu kessler, l'esthétique de Nietzsche, op, cit, P 169

146 Ibid, P 170

147 Ibid,,P 170.

148 نيتشه فريدريك، قضية فاغنر يليه: نيتشه ضد فاغنر، مرجع سابق، ص 35

الراحة والسكون والسطح الراكد أو النشوة والصراع ومخدر الفن والفلسفة، والانتقام من الحياة هو النوع الأكثر شهوانية للنشوة بالنسبة لأولئك[149].

إن الألم الإيجابي المؤكد للحياة، والباعث للحيوية والفعل هو المرتبط بالموسيقى الديونيزيسية، حيث لم يخف نيتشه إعجابه الكبير لهذا الفن المقتدر، واعتبره الوسيلة التي بها يستطيع الإنسان أن يبلغ الكمال من خلال ما يحدثه من طرب وجداني.

لهذا، يؤكد نيتشه أن الموسيقى، كما نفهمها اليوم، هي الأخرى انفعال وتفريغ لأحاسيس أوسع بكثير من التضخيم الانفعالي المسرحي؛ فالموسيقى الديونيزيسية تحثنا على الحدس الرمزي للروح من جهة أولى، وتهبنا تلك الصورة مغزى عالميا من جهة ثانية[150]. هكذا، يغدو ديونيزوس الإله الضاحك هو المجسد الحقيقي للألم الفعال المنشط للقوى الحيوية خلافا للإله المسيحي، والإله المنطقي المكرسين للألم الارتكاسي المنكر للحياة-هنا.

يرى نيتشه، موضحا الفرق بين إله الفعل وآلهة الارتكاس بأن ديونيزوس هو الأكثر ثراء في الطاقة الحياتية ربا وإنسانا؛ إنه يسمح لنفسه، لا بالمشهد الفظيع والمرعب فقط، بل بالفعل الفظيع أيضا، وكل ترف التدمير والتفكك والنفي؛ لديه يبدو الفعل الشرير والعبثي والقبيح مباحا تماما كما يبدو مباحا للطبيعة.[151]

بيد أن المتألم من فقر أقصى في الطاقة الحياتية سيكون في حاجة غالبا إلى النعومة وسلام الروح والطيبة، وذلك في التفكير كما في الفعل، أو ما يسمى اليوم إنسانية، وإن أمكن إلى إله يكون إلها خاصا بالمرضى؛ أي منقذا، كما يحتاجون أيضا إلى المنطق، إلى فهم تجريدي للوجود في متناول الأغبياء، والبلهى المنحطين. إنهم يحتاجون إلى شيء من الدفء، وتلاصق يبعد عنهم وحشة الخوف، وانغلاق داخل أفق تفاؤل ملائمة للتبليد على حد تعبير نيتشه[152].

يغدو الألم الديونيزيسي، إذن، الإمكان الأفضل لحب القدر، والإقبال على الحياة في تراجيديتها، بعيدا عن الآلام المحبطة، والدافعة للانسحاب من الحياة. أو لنقل، إن الألم الكبير، المرتبط بالموسيقى الديونيزيسية، رمز للقوة والفعل، بينما الألم الضعيف، المرتبط بالموسيقى الفاغنيرية، رمز للوهن والانحطاط.

إن الألم الكبير، في عيون نيتشه، هو وحده المنقذ الأخير للعقل؛ إنه ذلك الألم الطويل والبطيء الذي يحترق به الإنسان على ما يشبه نارا هادئة؛ إنه الألم الذي يأخذ كامل وقته ليرغم الفلاسفة على الهبوط إلى

149 المرجع نفسه، ص 110

150 لورانس جين، كيتي شيت، أقدم لك نيتشه، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للقاهرة، 2010، ص 20

151 نيتشه فريدريك، قضية فاغنر يليه: نيتشه ضد فاغنر، مرجع سابق، ص 111

152 المرجع نفسه، ص 111

قاع أعماقهم، وعلى أن يزيحوا عن أنفسهم كل ثقة، وكل نية حسنة، وكل مجاملة مخادعة، وكل لين، وكل توسط. أو قل: التخلص من كل الأشياء التي أقاموا عليها إنسانيتهم من قبل[153]. يقول نيتشه: «وإنني لا أدري في الحقيقة إن سيجعل منا هذا الألم أناسا «أفضل»، غير أنني أعرف بأنه يجعلنا أعمق»[154].

بناء على ما تقدم، بدأ نيتشه مرحلة جديدة من مشروعه الفكري عموما، وتصوره الاستطيقي تحديدا، فحدثت القطيعة بينه وبين فاغنر الذي أدخل المرض على الموسيقى: فاغنر كارثة كبرى على الموسيقى[155]. بيد أن نيتشه لم يودع عالم الموسيقى، بل وجد ملاذه في موسيقى بيزيه الخفيفة، والتي يغدو من خلالها شخصا أفضل، وموسيقيا أفضل، ومستمعا أفضل[156].

وفي الوقت الذي أعلن فيه نيتشه، من خلال نصه «قضية فاغنر»، أن صاحب «بارسيفال» مضر[157]، فإنه اعتبر أوبرا «كارمن» التي كتبها بيزيه، إنما خرجت في صورة مناقضة لرومانسية فاغنر، وعرضت الحياة بطريقة واقعية، وواجهت شخصياتها الحياة: أوبرا «كارمن» أفضل أوبرا أخرجت حتى ذلك الوقت على حد تعبير نيتشه المتأخر[158].

يلخص نيتشه إعجابه الكبير بأوبرا «كارمن» لبيزيه قائلا:

«هل تصدقوا؟ استمعت يوم أمس للمرة العشرين إلى رائعة بيزيه. ومرة أخرى استطعت أن أظل في حالة من الخشوع الرقيق حتى آخر المقطوعة. ومرة أخرى لم ألذ بالفرار. هذا الانتصار على نفاد صبري قد فاجأني حقا. كيف أن عملا كهذا يجعل المرء يبلغ الكمال؟ حتى أن المستمع يصبح بدوره «رائعا»! وبالفعل، ففي كل مرة، وأنا أستمع إلى «كارمن»، يبدو لي أنني أغدو فيلسوفا أكثر؛ فيلسوفا أفضل مما أبدو لتفسي عادة: صرت أكثر صبرا، على غاية السعادة، على غاية من الاستقرار، هنديا إلى أبعد الحدود. خمس ساعات من الجلوس المستمر: إنها المرحلة الأولى من القداسة! هل تسمحوا لي بأن أقول أن التجويق الموسيقي لبيزيه هو تقريبا الوحيد الذي ما زلت أستطيع تحمله»[159]؟

153 المرجع نفسه، ص 129
154 المرجع نفسه، ص 130
155 المرجع نفسه، ص 30
156 المرجع نفسه، ص 12
157 المرجع نفسه، ص 7
158 آيات ريان، فلسفة الموسيقى، مرجع سابق، ص 103
159 المرجع نفسه، ص 11

خاتمة

نافل القول في هذه الدراسة أنها أفضت بنا إلى استخلاص النتائج الآتية:

- حصل تحول عميق في «منظورية» نيتشه للفن الديونيزيسي؛ ففي ميتافيزيقا الفن تحدد هذا الفن باعتباره تعبيرا عن نوع من المعرفة العليا تروم تحقيق عزاء ميتافيزيقي لآلام الإنسان ومعاناته؛ غير أن فيزيولوجيا الفن لن تحتفظ من الفن الديونيزيسي إلا ببعده العضلي والحسي دون أن تحتفظ بأي محتوى تراجيدي.

- يمكننا معالجة التحولات التي عرفتها «استطيقا» نيتشه من خلال التحولات التي عرفتها صورة «ديونيزوس» نفسه من جهة، والعلاقة بينه وبين «أبولون» من جهة أخرى؛ ف «ديونيزوس الضاحك» لم يعد يعتبر الحياة لعنة أو ثقلا ينبغي التخلص منها سريعا عن طريق المواساة الميتافيزيقية، بل يسعى إلى إعادة تربية الإنسان لكي يمتلك زمام كينونته، ولكي يكون أكثر قبحا.

- إن انتقال الفن من «نشاط ميتافيزيقي» إلى «فيزيولوجيا الفن» يترجم التحول الجذري في مشروع نيتشه الفكري عموما، وفي منظوره الاستطيقي تحديدا، حيث ستتغير علاقة الفن بالفلسفة. فإذا كان الفن في «مولد التراجيديا» هو الذي يتمحور حول الفلسفة، باعتبارها بحثا عن الحقيقة بكل ثمن، فإنه ابتداء من «إنسان مفرط في إنسانيته» باتت الفلسفة هي التي تتمحور حول الفن؛ فصار الفيلسوف ينظر إليه انطلاقا من نموذج الفنان، والعكس لم يعد ممكنا منذ قطيعة نيتشه مع فاغنر.

- إن الفن الذي يبحث عنه نيتشه، في طوره المتأخر، مرتبط بالجسد وبالصحة، ومعيار تقويمه هو درجة تأثيره على الجسد من جهة، ومدى تحقيقه للعافية من جهة أخرى.

- إن العبارة التي تلخص معنى «الاستطيقا» لدى نيتشه مفادها أن كل فن ضد الفيزيولوجيا هو فن مرفوض، كما أن الدرس الأصيل لفيزيولوجيا الفن يتمثل في أن تقدير الفن عند الفيلسوف هو المكان الذي يتجلى فيه، وبطريقة أصيلة، معنى فكره.

- إن السؤال الأكثر أهمية الذي قاد صاحب «محاولة للنقد الذاتي» إلى مراجعة آرائه الفكرية من جهة، وبنى عليه تصوره الجديد للاستطيقا من جهة أخرى، هو السؤال الخاص بأهمية الفن في الحياة الإنسانية، أي أن يكون الفن دافعا عظيما للحياة، لكن الأمر الجوهري هو ألا يكون مجرد وسيلة لتسهيل الحياة، بل - بالأحرى- وسيلة تستهدف تدعيم الحياة، وتوكيدها رغم طابعها التراجيدي.

قائمة المصادر والمراجع المعتمدة:

- **المصادر المعتمدة:**

1. Nietzsche (F), La Généalogie de la morale1, trad. Hildenbrand et Gratien. Gallimard. 1971
2. Nietzsche (F), La volonté de puissance, tard, Geneviève Bianquis,Gallimard, N.R.F.1948
3. Nietzsche (f). Ecce Homo. Trad. Alexander Vialotte. U.G.E. Paris. 1988.
4. نيتشه فريدريك، أفول الأصنام، ترجمة حسان بورقية ومحمد الناجي، أفريقيا الشرق، الطبعة الأولى، 1996
5. نيتشه فريدريك، العلم المرح، ترجمة وتقديم حسان بوريقة ومحمد الناجي، أفريقيا الشرق، الطبعة الأولى، 1993
6. نيتشه فريدريك، إنسان مفرط في إنسانيته، ترجمة محمد الناجي، الطبعة الأولى، 2009.
7. نيتشه فريدريك، ديوان نيتشه، ترجمة محمد بن صالح، منشورات الجمل، بيروت، الطبعة الثانية، 2009
8. نيتشه فريدريك، قضية فاغنر يليه: نيتشه ضد فاغنر، ترجمة علي مصباح، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2016
9. نيتشه فريدريك، ما وراء الخير والشر، تباشير فلسفة المستقبل، ترجمة جيزيلا فالور حجار، مراجعة موسى وهبة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2003

- **المراجع المعتمدة:**

1. Charles Andler. Nietzsche sa vie et sa pansée. Editions Bossard Paris. 1921
2. Copleston, F, « Nietzsche Philosopher of culture », Barnes & Noble Books; 1st American Edition (January 1, 1975)
3. Granier Jean, Nietzsche, Que sais-je§ P.U.F, 1985
4. Kaufmman Walter. « Nietzsche: philosopher psychologist, Antichrist ». Princiton univerdity press. 4th ed, USA. 1959
5. Mathieu Kessler. L'esthétique de Nietzsche, Paris. Puf. (coll. « Thémis philosophie »), 1998
6. Mathieu Kessler. Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphisique. Presses universitaires de France. Puf. 1999
7. Michel Haar. Nietzsche et la métaphysique. Gallimard. 1993
8. Patrick Wotling. Nietzsche et le problème de la civilisation. quadrige, puf, presses universitaire de France. 1995
9. Stern, J. P. « Nietzsche », Fontana/Collins (January 1, 1981).

10. أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998
11. آيات ريان، فلسفة الموسيقى وعلاقتها بالفنون بالجميلة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2010
12. بيير بودو، نيتشه مفتتا، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، 1996
13. جيل دولوز، نيتشه والفلسفة، ترجمة أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1998
14. دنيس هويسمان، علم الجمال (الاستطيقا)، ترجمة أميرة حلمي مطر، مراجعة أحمد فؤاد الأهواني، تقديم رمضان باسطاويسي محمد، سلسة ميراث الترجمة، العدد 1949، القاهرة.
15. رودولف شتاينر، نيتشه مكافحا ضد عصره، ترجمة حسن صقر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، 1998
16. سعيد محمد توفيق، ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1983
17. صفاء عبد السلام علي جعفر، محاولة جديدة لقراءة نيتشه، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1999
18. عبد الرحمان بدوي، خلاصة الفكر الأوربي، نيتشه، وكالة المطبوعات، الطبعة الخامسة، 1975.
19. فؤاد زكريا، نوتبغ الفكر الغربي 1: نيتشه، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية (بدون تاريخ).
20. كامل محمد محمد عويضة، نيتشه نبي فلسفة القوة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1993
21. لورانس جين، كيتي شيت، أقدم لك نيتشه، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للقاهرة، 2010
22. محمد أندلسي، أفول المتعالي وأزمة الميتافيزيقا الغربية أو هايدجر من خلال نيتشه، دار التنوير للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 2014
23. نبيل عبد اللطيف، فلسفة القيم نماذج نيتشوية، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، (بدون مكان)، منتدى سور الأزبكية، (بدون تاريخ).
24. يسرى إبراهيم، نيتشه عدو المسيح، سينا للنشر، القاهرة، 1990

MominounWithoutBorders

Mominoun

@ Mominoun_sm

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث www.mominoun.com

info@mominoun.com
www.mominoun.com

All rights reserved © 2022

جميع الحقوق محفوظة © 2022