

نيتشه والموسيقى

«الحياة من دون موسيقى مجرد خطأ، ألم ومنفى».

نيتشه

«الموسيقى توحد كلَّ الخواص داخلها. إنها تملك أن ترفع بالذات، تعبت بها، تثير حماسها. وتملك عبر رقتها ونغمتها السحرية أن ترقق من المزاج الخشن. ولكن هدفها الأساس يتضح حين توجه أفكارنا وأهدافنا باتجاه الأشياء الأسمى، حين ترفع من قدراتنا على التساؤل».

نيتشه

١

كان نيتشه Nietzsche منذ مرحلة مبكرة من حياته يملك موهبة موسيقية طبيعية. أحد أصدقائه يستعيد من أيام الدراسة قدرته الفائقة على «الارتجال» تفوق حتى قدرة بيتهوفن المعروفة. على أنه في هذه المرحلة المبكرة كان يتأرجح بين كونه موسيقياً ودارساً للاهوت أو لفقهِ اللغة. في رائعته هكذا تكلم زرادشت، يسأل: «تحت أي اسم أصغي لزرادشت الفريد هذا؟ أعتقد أنه قريب للعمل السيمفوني». الموسيقى، التي هي الأكثر مباشرة بين قوى التعبير، وسيلة مثالية لأسر اللحظات الفردية الخاصة. «النغمات الموسيقية المتألفة، يقول هو، تذكرني اليوم بشتاء وبيت وعزلة مطلقة، وما تنطوي عليه هذه من مشاعر: أحسب أنني سأواصل العيش على هذا المنوال إلى الأبد».

فوزي كريم^(١)

نيتشه بعد ١٨٦٥ توقف عن نشاط التأليف الموسيقي لسنوات ليبدأ المفكر الموسيقي فيه، ولقد شرع، أول ما شرع، بتأمل موضوعه «الشكل / المضمون» الشائكة، التي سنأتي على ذكرها لاحقاً، مبتعداً عن المفهوم الرومانتيكي للموسيقى، الذي تألق بصورة استثنائية مع فاغنر Wagner. فالموقف الجمالي الرومانتيكي يؤكد القيمة الرمزية في الموسيقى، وتأثيرها الشعوري والنفسي، واللاوعي أيضاً. وهو موقف يتعارض مع الموقف الجمالي الكلاسيكي السائد، في أن الموسيقى لا هدف لها غير ذاتها، وأن الفكرة كامنة في النغمة Tone.

حين بلغ نيتشه الرابعة عشرة كان محافظاً بصرامة. في واحدة من ملاحظاته في دفتر يومياته يصف ذاتته بما يلي: «أشعر بكرهية دائمة لكل هذه الموسيقى الحديثة، ولكل ما هو غير كلاسيكي. موتسارت وهايدن، شوبرت ومندلسون، بيتهوفن وباخ، هؤلاء هم روح الموسيقى الألمانية وعليها أراهن». كان أحد ثلاثة من أصحابه، في مرحلة الدراسة المبكرة، بندر وكراغ. وكان الثلاثة يشكلون جماعة أطلقت على نفسها اسم «جيرمانيا»، تُعنى بالفكر والفن، والموسيقى خاصة. وكانت تجتمع بشكل دوري في عطل المدارس الرسمية وأوقات الصيف لمناقشة مراسلاتهم، ونشاطهم في العزف الموسيقي. ولا تتعد عن محور مناقشة موسيقى فاغنر. وبالرغم من أن نيتشه كان أكثر محافظة في الذائقة الموسيقية من صاحبيه، صار في هذا التجمع يقرب آفاقاً موسيقية

من مرحلة نضجه حوالي ١٨٦٢، حتى مرحلة جنونه في ١٨٨٩، أنجز نيتشه في حقل التأليف الموسيقي ١٥ أغنية، ٩ قطع على البيانو المنفرد، وعملاً كورالياً مع الأوركسترا، وبضع قطع بيانو لأربع أيدي، إلى جانب اسكيتشات غير مكتملة. لم ينشر من نتاجه الموسيقي وهو حي إلا عملاً كورالياً صغيراً عام ١٨٨٧، ثم نشرت أخته أليزابيث بعد موته عمليتين صغيرين، ولكن البقية نُشرت بين عام ١٩٢٤ وعام ١٩٧٦. ولن أعرض لهذه الأعمال في كتابتي هنا، بل سأقتصر على نيتشه الفيلسوف في الشأن الجمالي، الموسيقي.

وكان نيتشه شاعراً أيضاً، له مجموعة من القصائد تجد موقعها دائماً في مختارات الشعر الألماني. كما أن نصّه الثري الذي يهدف للمعالجة الفلسفية لم يكن بعيداً عن الشعر. حتى أن كتابه الأشهر هكذا تكلم

فالموقف الجمالي الرومانتيكي يؤكد القيمة الرمزية في الموسيقى، وتأثيرها الشعوري والنفسي، واللاوعي أيضاً. وهو موقف يتعارض مع الموقف الجمالي الكلاسيكي السائد، في أن الموسيقى لا هدف لها غير ذاتها، وأن الفكرة كامنة في النغمة tone

زرادشت كثيراً ما يدعى في كتب السيرة بـ«قصيدة ملحمية». ولقد كانت هذه القصيدة الملحمية مصدر إلهام لعدد من الأعمال الموسيقية لكل من شتراوس R. Strauss ومالر Mahler وديليوس Delius. ولكن

نيتشه عن احتقار فاغنر لأن موسيقاه كذبت على الناس وشجعتهم على الكذب على أنفسهم. كان يعتقد أن موسيقى فاغنر تنتج مشاعرَ شفقة وضعف، وتعرقل بصورة فعّالة قدرات مستمعه على أن ينمو وينضج. وهذا الرأي، الذي يخالف رأي محبي فاغنر بالتأكيد، يكشف عن مفهوم مركزي في فكر نيتشه يتعين في إمكانية الخلاص من خلال الخبرة الجمالية. وبخلاف المعالجة الدينية التي افترضها فاغنر في أوبراه بارسيفال، فإن معالجة الخبرة الجمالية تستدعي معانقة للمعاناة كلها، إلى جانب اللحظات النادرة من البهران والنشوة. المعاناة هي عنصر أساس في حياة الكائن، ومعالجة نيتشه الثورية لهذه المشكلة تعتمد التخلص من القيمة السلبية التي أمليت على المعاناة الإنسانية من قبل الدين. إنه يعانق المعاناة كجزء ثمين وعضوي من الوجود الانساني. القضاء على المعاناة هو تجريد هذا الوجود الانساني من بعض غناه، ومحاولة إعطائه معنى الأجر المقدم لآخرة فردوسية قادمة. إنه يهاجم بضراوة قبولنا الأعمى لـ«هدية» المبادئ الأخلاقية من يد العوالم الميتافيزيقية. فقط في لحظات البهران الجمالي نملك أن نعانق كلَّ خبرتنا بصورة حقيقية وصادقة.

حين ازدادت حماسة نيتشه تجاه فاغنر استطاع مقابلته شخصياً عام ١٨٦٨، وعُقدت بينهما علاقة متينة. للسنوات الخمس التالية كان نيتشه ضيفاً دائماً على بيت فاغنر، وأحد أهم مناصريه

جديدة. صار أكثر قرباً من موسيقى روبرت شومان، وخاصة عمله الغنائي بييري والفردوس، وبضعة أعمال لفرانز ليست Franz List. على أن ذائقته ظلت كلاسيكية محافظة بصورة عامة. أما تأثيرات فاغنر وشوبنهاور فلم تتضح إلا بعد ستينيات القرن التاسع عشر، في حين ازدحمت أفكاره بشأن الخبرة الجمالية، التي قاربت أفكارهما، في وقت مبكر.

حين ازدادت حماسة نيتشه تجاه فاغنر استطاع مقابلته شخصياً عام ١٨٦٨، وعُقدت بينهما علاقة متينة. للسنوات الخمس التالية كان نيتشه ضيفاً دائماً على بيت فاغنر، وأحد أهم مناصريه. وعند منتصف السبعينيات بدأت صداقتهما تبهت، إلى أن قررا الانفصال عن بعض عام ١٨٧٦. ظل نيتشه بقية حياته أقسى منتقديه حديثاً وكتابة. ويعزو النقاد علّة هذا الخلاف إلى التباين الشخصي في علاقة غير صحيّة من الناحية النفسية. كان فاغنر شخصية تتّصف بالأنانية والتعالي، وحبّ الجاه، والاستحواذ على نساء الآخرين، واستغلال حماسة نيتشه الشابّ بالغ الحساسية. ومن هذا المنطلق تُرى هجومات نيتشه على فاغنر مدفوعة في المقام الأول بمشاعر الاستياء والغضب. أصبح ينظر إلى موسيقى فاغنر لا كتوكيد وإقرار بخبرات صاحبها بقدر ما هي وسيلة هرب ونفاق. وعلى حدّ كلماته: «نحن جميعاً نخاف من الحقيقة»، ولعلّ أردأ تجلّ لهذا الخوف هو في استخدام الموسيقى، التي تمثل جوهر الصفاء والحقيقة، للهرب من الحقيقة. لم يتوقف

بعد فترة قصيرة من خبرته الفاغنرية، في صيف ١٨٦٢، حدث تطوران مهمّان في وعي نيتشه الموسيقي،

ولقد أزعج نيتشه أن يتعامل فاغنر مع المسيحية، التي لعبت دوراً هاماً في تشكيل وإفساد (على حد تعبيره) الثقافة الغربية، بهذه السطحية

الأول: إنه بدأ يحدد بجدية الخطوط الأولية لفلسفته الجمالية في الموسيقى، والثاني: إنه قصر جهده على تأليف الأعمال القصيرة على آلة البيانو، فهو بدل اعتماد العمل الضخم في التأليف الموسيقي صار يميل إلى مقطوعات البيانو القصيرة وإلى الأغنية. ومن الواضح أن وراء هذا التغير وازعاً عملياً، كامناً في يسر أدائه عبر آلة أو آلات محدودة. هذان قاده بصورة مباشرة إلى منجزات رفيعة في تأمل الموسيقى كمسعى معرفي. تأثر عميقاً بمظهريّ الموسيقى الرياضي والشكلي، بالإضافة إلى سلطتها العاطفية، التي عززتها في داخله تأثيرات موسيقى فاغنر.

إن إيمان نيتشه بخواص الموسيقى المتّسمة بالقدرة على تجاوز حدود الخبرة البشرية، وبقدرتها على التعبير عن الحقائق الجوهرية، لم يتغير طوال حياته. ولعلّه ذهب أعمق حين صار يميّز فارقاً بين الموسيقى عاطفية المركز، والموسيقى مركّبة المركز.

وبالتوجه ذاته انتفع من علوم اللغة وفقهها في الفهم الموسيقي. لقد أظهر في وقت مبكر قدرات استثنائية في عالم اللغة اليونانية، اللاتينية، الفرنسية، والإيطالية. دفا تر

هذا الرأي المندفح بحماسة جاء على أثر استماعه لأوبرا بارسيفال التي وضعها فاغنر، والتي انطوت على معنى «الخطيئة»، والسعي للخلاص عبر الافتداء ذي المنحى المسيحي. ولعل هذا الميل لفكرة الافتداء المسيحية لدى فاغنر، بالرغم من إلحاده الذي عرفه نيتشه، لم يكن في حقيقته غير ستارة. ولقد أزعج نيتشه أن يتعامل فاغنر مع المسيحية، التي لعبت دوراً هاماً في تشكيل وإفساد (على حد تعبيره) الثقافة الغربية، بهذه السطحية.

في هذه الفترة كان نيتشه قد تعرف على أوبرا كارمن للموسيقى الفرنسي بيزيه، ووقع في غرامها. كان يعتقد بأنها تعكس الروح الديونيسي، ويصفها بأنها «تقبل عليك بخفة، وطواعية، ولطف. إنها صافية، فما هو حسن هو إضاءة، وكلّ مقدّس يتحرك على قدمين غضّتين». صار يقرن موسيقى بيزيه بمناخ الجنوب الدافئ، الصحي، وصار يقارنها بأوبرا فاغنر «الباردة، الموحشة، الرطبة» التي تعكس المناخ الألماني الذي يورث المرض الروحي. وهذا الميل لا يُخفي حقيقة أن نيتشه صار يقضي سنوات مرضه المتأخرة في تورين جنوب إيطاليا.

على أن نيتشه، الذي وقع تحت تأثير فاغنر عام ١٨٦٨ وانتزع نفسه من هذه العلاقة عام ١٨٧٦ وبقي على امتداد ١٢ سنة من اضطرابه العقلي يحاول أن يجتثّ الفاغنرية من كيانه، ظلّ ضعيفاً إزاء تأثير الأخير كلما سمع موسيقاه.

على أهميته وسيط وناقل للمضمون. وفضيلة الانتصار للمضمون على الشكل بارزة في كتاباته الجمالية في شبابه. ولقد ظلت كذلك حتى مراحل نضجه.

على أن نيتشه، الذي وقع تحت تأثير فاغنر عام ١٨٦٨ وانتزع نفسه من هذه العلاقة عام ١٨٧٦ وبقي على امتداد ١٢ سنة من اضطرابه العقلي يحاول أن يجتث الفاعنرية من كيانه

٢

فعل تأثيره العميق ولسنوات بفاغنر، ولأنه هو ذاته كان تعبيرياً كموسيقي وكشاعر وناثر، وجد نيتشه نفسه موزعة بين نقيضين: أفكار فاغنر وموسيقاه الثورية الجديدة وأفكار شوبنهاور الميتافيزيقية بشأن الفن، وجلال النزعة الكلاسيكية المتمثلة بـ«شكل السوناتا» Sonata Form وبالموروث اليوناني.

كان نيتشه قد تقبل الكثير من أفكار شوبنهاور، ولكنه عرضها لمصفاة تجربته الفلسفية هو، من أجل أن تلائم حدائته وحادثة مجتمعه. كان نيتشه يشعر بعمق أن المُدركات الفردية لـ«الحقيقة» المطلقة أو الكلّية، كما تراها فلسفة شوبنهاور والسابقين عليه، إذا ما عبرت مصفاة علم النفس، فسيكون من الصعب الجزم بصحتها، وصحة الحقائق الكونية، حتى صار هذا الانتقال من الحقائق الكلّية المجردة إلى الوجود العيني للكائنات الفردية، يحتل الجزء الأكبر من فلسفته. الحقائق الكلّية، كما نعرف، كانت هدف الفلسفة منذ

ملحوظاته تبرز اهتمامه بأدب اليونان القديم وبالآدب الاسكندنافي، وتُظهر مبادرات نظرية حول التطور الموسيقي / اللغوي، نضجت في كتابه ولادة التراجيديا من روح الموسيقى الذي أنجزه بعد ثماني سنوات. لقد اكتشف رابطاً بين نبرة الصوت Tone ودرجة النغمة Pitch. وعلى أساسه أعتقد أننا «عبر علوم اللغة وجدنا أن اللغة كلما ازدادت قدماً كلما اغتنت في نبرة صوتها، بحيث يصعب التمييز الحاسم فيها بين الكلام وبين الأغنية».

اللغات العريقة، يوضح نيتشه، تضي على قاموسها الصغير تنوعاً في نبرة الصوت من أجل إيصال التعبير عن الانفعال، وعن الحاجة والمشاعر. ثم يتابع دراسة عملية التنقية التدريجية لقاموس اللغة وقواعدها، رابطاً إياها بالتوسع الموضوعي لخبرة اللغة في الحياة العملية. فبمقدار ما تصبح اللغة وافية لمتطلبات الواقع، بمقدار ما تصبح إشارات الدالة مشوشة على مدلولاتها وبمقدار ما «تفصل نبرة الصوت فيها عن الكلمات». وهذا يسهم في إضعاف فهم الواقع الحقيقي. حتى صرنا نفكر بأن لغتنا ذات المفاهيم الدقيقة والتي تعتمد معيار الأسود والأبيض في التمييز وافية وصحيحة في الوصف. لذلك فإن في العودة إلى الموسيقى، اللغة الأولى، نستطيع ثانية التعبير عن «حالة اللا تكوّن» التي تحيط بنا حقاً.

انشغل نيتشه أيضاً بمسألة علاقة الشكل الموسيقي بالمضمون. وهي علاقة شغلت مؤلّفي ونقاد الموسيقى منذ مرحلة الباروك حتى اليوم: هل الشكل الموسيقي إناء تُصب فيه مادة المضمون، أم أن الشكل، في ذاته، هو مضمون الموسيقى؟ كان، وظلّ يعتقد بأن الشكل

والجمال. ترك جانباً «المثل» الفلسفية المبكرة التي يمكن أن تجعل من علم الجمال كونياً خاضعاً لمقاييس نهائية، واختار علم جمال ملائماً للتنوع الذي تسعى جماليات الفلسفة لتحقيق التجانس فيه.

إن المثل القديم الذي يقول: «الجمال كامن في عين الرائي» يلخص الجانب الأكبر من «مشكلة» علم الجمال. فبالرغم من أن الجميع يتقبل فكرة «وجود» الجميل حقاً، ما من أحد يتفق على «معياري» مُعتمد في الحكم الجمالي. ما سعى إليه نيتشه أنه جمع بين طرفي التعارض: القبول الكلي بوجود الجمال، والقبول الكلي بالغموض الفردي في انعدام المعيار.

إذا كانت الحقائق الكليّة غير موجودة،

أو على الأقل متعذرة على الإدراك، فالحقيقة لا بد أن تكون كامنة في داخل كل واحد منا، الحقيقة تُستمد من علاقتنا نحن بحالة محددة من حالاتنا، الحقيقة تُخلق من قبل إرادتنا وفعالنا. ولذا فإن مهمة الفيلسوف ليست في أن يطول ذرى المفاهيم التي جعلت كليّة، ويحملها ليعيدها إلينا نحن الذين نعيش في عالم الاحتمالات والمصادفة، ولكن ليتمكننا من اكتشاف حقائقنا نحن، ويلومنا إن لم نفعل ذلك. الفلسفة لا يمكن أن تُجرّد بعيداً عن حياتنا العملية. وبذلك وضع نيتشه الفيلسوف داخل فاعلية وقرارات الحياة اليومية التي نألفها جميعاً، لا داخل المفاهيم المجردة. وبدل أن يستمد قوة الفلسفة

اليونان، وهذا التحول الأساسي لا بد من أن يمنح فلسفة هذا الشاب المُربك المرتبك ميزته الثورية.

التماسُ مع الكائن الحيّ، ودراسة الأفراد كأفراد، يمنح نثر نيتشه حرارة خاصة بالتأكيد، مقارنة مع نثر الفيلسوف كانط، الذي كان يتعامل مع «تجريدات» في ملاحظته للحقائق الكليّة. أفلاطون من جانبه حلّ هذا الإشكال عن طريق تثبيت عالم «المثل» خارج الزمان والمكان. فإذا كان الهدف هو محاولة تثبيت شيء ما على أنه حقيقة كليّة، رغم اختلاف الحالة وتغير الزمان،

فإن أيّ مراجعة للظروف الفردية في مسار كانط هذا سوف تتلف العملية الفلسفية برمتها، لأن طبيعة الفرد الزمانية والمكانية تتعارض مع

الكليّات المطلقة المتعالية على الزمان والمكان معاً. ولذا اختار نيتشه التوجه النقيض، أن يعانق الظروف الفردية للإنسان، وأن ينبذ فكرة الحقيقة الكليّة.

ما «الحقيقة»؟ يجب نيتشه بأنها «جيش متحرك من الاستعارات، المجاز المرسل، التشبيه والتشخيص: باختصار إنها مجموعة من العلاقات الإنسانية التي كُتفت بصورة شعرية وبلاغية، حوّلت، زُخرفت، ومع الاستعمال الطويل بدت للناطقين بها مشروعة ومتماسكة...». في قلب هذه الرؤية تكمن فكرة الجمال النيتشوي. فهو فضّل أن يحتكم إلى التعامل مع هذه الحالات المتفرقة التي وجد عليها الأفراد أنفسهم، للفن

إن إيمان نيتشه بخواص الموسيقى المتمسمة بالقدرة على تجاوز حدود الخبرة البشرية، وبقدرتها على التعبير عن الحقائق الجوهرية، لم يتغير طوال حياته

العناصر الترابلية موجودة في الموروث الكلاسيكي كترابط الكورال بالبروتستانتية، وآلة «البوق» بالملوك، و«النير» بالصيد، و«الطبول» بالحرب، و«الناي»

انشغل نيتشه أيضاً بمسألة علاقة الشكل الموسيقي بالمضمون. وهي علاقة شغلت مؤلفي ونقاد الموسيقى منذ مرحلة الباروك حتى اليوم

بالرعاة. ولقد استُخدمت كثيراً من قبل باخ، وبيتهوفن الكلاسيكيين. هذه الإمكانية التي غفل عنها هانسلوك يسرّت على نيتشه الانتفاع منها في موسيقاه هو، إلى جانب ما كان يثير إعجابه من جديد الموسيقى فرانز ليست، وبيرليوز Berlioz في تأليف «القصيدة السيمفونية»، التي تعتمد موسيقاها على منهاج أو برنامج أدبيّ معدّ مسبقاً. ثم أن تصورات هانسلوك بشأن «الجمال» ظلت ملتبسة هي الأخرى في رأس نيتشه. لذلك حين وضع عمله الموسيقي تأملات مانفريد (١٨٧٢) كان طبعاً في قياد مزاجه ورغبته «البربرية المفرطة، المتولدة من عاملي تحدّ وسخرية»، كما يذكر في إحدى رسائله:

«ثمة شيء ما غير عقلائي فيها... خاصة في موسيقى مانفريد هذه، شيء من مشاعر ضارية حزينة ولكن بسخرية. إنها أشبه ما تكون بغبطة تهكم جحيمي... حتى العنوان تهكمي هو الآخر. فأنا نادراً ما أفكر بقصيدة مانفريد للشاعر بايرون Byron، التي كنت أدهش بها في صباي، إلا باعتبارها سخفاً رتيباً وهذياناً لا شكل له». إن بايرون أحد أهم رموز الرومانتيكية، وما استهجان

من موضوعية تامة عارية عن كل الظروف التي تستلزمها، جعل فلسفته تنمو عبر الخبرة الإنسانية، لتصبح أكثر كمالاً بفعل امتلاء الخبرة الحية.

يعتقد نيتشه بأن قيمة الخبرة الجمالية تتضاعف إلى الحد الذي تبلغ فيه الأفق المعرفي. وهذا أمر حقيقي بالنسبة للموسيقى بصورة خاصة، لأنها كما يعتقد توصل الحقائق ببعض بصورة أكثر مباشرة من اللغة. في تأمل أسلوب الإيصال عند نيتشه، الذي يتمتع بالعضوية والبيان، يمكن الافتراض بأن موسيقاه تمثل أداة بلاغية أخرى للتعبير عن شبكة الأفكار ذاتها، التي تفيض في أعماله الأدبية. إن افتقاده للدربة الموسيقية الطويلة قادت فيضه الموسيقي إلى تلقائية واضحة، في حين سمحت له دراسته الأدبية والفلسفية الطويلة أن يصبح أكثر عمقاً في كتابته.

إن هناك أكثر من مفهوم ملتبس لم يستطع نيتشه أن يوفر له إيضاحاً كافياً. فما هو جوهر الموسيقى، وما هو هدفها؟ وهل جوهرها يكمن في استثارها للمشاعر؟ وهل تمثيلها للمحتوى هدف أم جوهر، لأنها قادرة على تقديم أكثر من محتوى؟ وما هو المحتوى هذا؟

كان هانسلوك Hanslick، وهو أبرز منظري الموقف الجمالي الكلاسيكي، يحاول أن يفصل بوضوح «المحتوى» الموسيقي الحقيقي Content عن «الغرض» Object، الذي هو شيء ما غير موسيقي ومستثنى بصورة تامة. ولكنه بفعل صرامة تصوراته غفل عن إمكانية أن تكون الموسيقى قادرة على إيقاظ أفكار بعينها، أفكار ذات طبيعة تصويرية Pictorial عبر عناصر مترابطة. هذه

الفلسفة الغربية بالنسبة لنيتشه انتهت إلى هاوية «العدمية» Nihilism، وللخروج من المأزق يقترح هجرانها عبر طريقة جديدة للتفكير. النموذج الأمثل لهذه الطريقة الجديدة يكتشفها نيتشه في الفكر ما قبل الفلسفي لليونانيين في الشعر والموسيقى.

إن لغة نيتشه الشعرية المتدفقة، واعتماده التأليف في جمل منقطعة لنفسها Aphorism وشظايا Fragments، جعلته عرضة لاتهام نقاد الفلسفة بأنه ليس فيلسوفاً يعتمد الأسلوب الذي ينتظم مجموعة متماسكة من الأفكار، شأن كل الفلاسفة. وهذا الاتهام يبدو صحيحاً عن قرب، ولكن عن بعد كاف يمكن أن يتضح لنا الأسلوب الذي ينتظم مجموعة الأفكار بصورة متماسكة. يرى مايكل ألين جيلسباي M. A. Gillespie، في دراسته «سياسات نيتشه الموسيقية»، بأن الفنّ وحده يقدر أن يحقق طريقة في التفكير ديناميكية ومتماسكة البنيان في آن واحد، بحيث تعكس بصورة أصيلة جوهر الحياة. ولقد استغنى نيتشه عن أسلوب «الفلسفة المنهجية» Systematic Philosophy المعتاد لدى الفلاسفة، باستثناء أفلاطون، وأبدله بأسلوب «الفلسفة الفنية» Artistic. ولفهم نظام وشخصية تفكيره يتوجب علينا فهم فنه.

إن الفنّ بالنسبة لنيتشه يعني دائماً الموسيقى. فقد بدأ نشاطه الإبداعي معها منذ طفولته، ومعها بدأت أولى ممارسته للتأليف، وأولى المطامح لتحقيق النجاح. وظل أصدقاؤه الأكثر قرباً من الموسيقيين وعلى رأسهم

نيتشه إلا نزعة «تعبيرية» جديدة لديه ولدى الشعر الألماني آنذاك، ولديه ولدى الموسيقى التي ستأخذ بهذا «التنافر» بعيداً، على يد جيل شوينبيرغ Schoenberg فيما بعد. الموسيقى والشعر يخترمان داخل قلب الفيلسوف، ليشقا طريقاً خارج مدار الرومانتيكية، التي تجذرت فيه دون شك. إن خروج الشهير على فاغنر جعله أكثر قرباً من أفكار هانسلك. وفاغنر في رأيه، حاول تحطيم الأشكال القديمة للسوناتا وللسيمفونية والرباعية... الخ، وفي ذلك تحطيم للموسيقى الخالصة Pure Instrumental Music. ولكن محاولاته لنفهم تحديدها هانسلك بأن «محتوى» الموسيقى هو «شكل يتحرك بصورة نغمية» أو هو «تشكيل نغمي» لم تكن كافية، وأن تأليفاته هو تتعارض مع تلك التحديدات. فهو يأمل، مثلاً، بأن تكون واحدة من أعماله الموسيقية، وقد وضع لها عناوين تنطوي على محتوى بيب، تعبيراً مؤثراً عن فلسفته.

إنه يعترف بأولوية الموسيقى على الكلمة، أو على أيّ غرض مفترض خارجها، فالموسيقى لا تزداد وضوحاً أو انكشافاً من خلال الكلمة، بل هي توضح الكلمة، وتسمو إلى ما وراء الكلمات، في عوالم خبرة عvisية على الإدراك العقلي. ولكنها لن تحصل بسبب ذلك على استقلال شكلي، أو على جوهر موسيقي مستقل بذاته. هنا نشعر بأن نيتشه ظلّ أميناً لرومانتيكته التي حاول تجاوزها. وبالتالي ظلّ قريباً من فاغنر، بالرغم من رفضه المبدئي لموقفه الجمالي وكثافة تعبيره عن اللاوعي الدفين والحدس («منطق الطبقات السفلى من الوعي» بتعبير فاغنر).

واضحة.

إن متابعة «شكل السوناتا» في نصّ نيتشه لتبدو عملية مشوّقة بقدر ما هي شاقّة. فالثيمات الثلاث تتوزع على ثلاثة أقسام. والثيمة الأولى (سقراط - العقل - الخرافة) في أقسامها الثلاثة تقابلها (الأخلاق - الأخطاء - المصلحون) في الثيمة الثانية. ولك أن تتخيل كيف تنمو هذه الثيمات في تقاطعها مع بعضها في مرحلة «التطوير»، وكيف تنتهي بها الحال في مرحلة «التلخيص». كل ذلك يتواصل دون أن تفارقنا صورة نيتشه الموسيقي - الشاعر - الفيلسوف لحظة واحدة.

٤

قلنا سابقاً إن نيتشه قد رجع، في بحثه عن طريق خلاصه الفلسفي من هاوية «العدمية»، إلى التراجيديا اليونانية وإلى الفلاسفة الذين سبقوا سقراط. رجع إلى الشعر والموسيقى، المتمثل في الفيثاغوريين. فهم في رأيه من جهّز أول قاعدة للمصالحة بين الفلسفة والموسيقى، بين «أبولو» إله القياس و«ديونيسوس» إله النشوة، عن طريق تثبيت القاعدة الرياضية للموسيقى، والقاعدة الموسيقية للرياضيات. إنهم بهذا المعنى قادرون على تحويل كلّ الاختلافات النوعية، من تناقضات وتنافرات، إلى اختلافات كمية، وبهذا يملكون القدرة على إدراك العالم بكل تناقضاته وتنافراته كمؤلف رياضي موسيقي متناغم وعقلاني بصورة مبدئية. إن جوهر العالم كله في رأيهم، وهو بهيئة موسيقى

فاغنر. ولذا ستكون الموسيقى بالضرورة على رأس اهتماماته الفكرية، فأربعة من كتبه خصّت بها: مولد التراجيديا، فاغنر في بايرويث، مسألة فاغنر، نيتشه ضدّ فاغنر. كما أن اهتمامه العميق بها أثر على طريقته في بناء نصّه الكلامي. وهذا واضح في كتبه الأخيرة حيث وظّف الأشكال الموسيقية لتنسيق حكمه (إذا صحّت

فما هو جوهر الموسيقى، وما هو هدفها؟ وهل جوهرها يكمن في استنارتها للمشاعر؟ وهل تمثيلها للمحتوى هدف أم جوهر، لأنها قادرة على تقديم أكثر من محتوى؟ وما هو المحتوى هذا؟

بها ترجمة (Aphorism) في كلِّ موحّد. وهو في مقدمة كتابه مولد التراجيديا يسميه «موسيقى»، ويدعو كتابه زرادشت بـ«سيمفونية».

كتابه الأخير غسق الآلهة Twilight of Idols بُني بناءً موسيقياً. ولقد كرّس جيلسباي دراسته التي أشرت إليها سابقاً، لمتابعة نصّ الكتاب الذي بني بناء «السوناتا». و«شكل السوناتا» الذي يستعمل في حركات منفردة للسوناتات أو السيمفونيات، يتكون عادة من ثلاثة أجزاء: العرض Exposition - التطوير والتفاعل Development - ثم التلخيص Recapitulation. وعادة ما تنتهي ببيان ختامي يُسمى Coda. في العرض تقدم الأفكار أو الثيمات الأساسية، وهي قد تكون اثنتين أو ثلاث ثيمات مختلفة. في مرحلة «التطوير». أما «الكودا» فجملة قصيرة تستعمل لإيصال الحركة إلى نهاية درامية

والتناغم، والضرورة، والعبث ببعض في لحظة الخلق الفني. فقط عبر الفنّ والفنان يملك المرء أن يمسك بطبيعة العالم الهارمونية ومن ثم التراجيدية.

هذا المفهوم للموسيقى كـ«هارموني العالم» لدى نيتشه هو القاعدة التي تتحول فيها «العدمية» التي لا تفهم التناقضات إلا خلوّاً مطلقاً من المعنى، إلى «ثقافة تراجيدية» تفهم التناقض باعتبارها صفة مميزة للكون المتناغم. وإسبغ هذا التناغم على التناقضات، والذي يعزوه نيتشه إلى الموسيقى، يُدعى أيضاً «إرادة القوة The Will to Power».

«إرادة القوة» تفترض تعارضاً بصورة مسبقة، ولكنها

قلنا سابقاً إن نيتشه قد رجع، في بحثه عن طريق خلاصه الفلسفي من هاوية «العدمية»، إلى التراجيديا اليونانية وإلى الفلاسفة الذين سبقوا سقراط

تُخضعه في داخلها. وهذا ما يراه نيتشه جوهر كل شيء. وهذا الجوهر هو ما تمثله الموسيقى. ولذلك فهي فن أساس، ومصدر كل فنون الإنسان الأخرى، ومن ضمنها الكلام، منذ أصبح الإنسان حيواناً عاقلاً بسببه. «الإنسان ككلٌّ مظهرٌ موسيقي». والموسيقى كتمثيل (كتمظهر) Representation لإرادة القوة إنما تعبّر عن حقيقة الإنسان والكون الجوهرية، عن الحياة ذاتها في أكثر معانيها شمولاً.

إن هارموني التعارضات، ذلك الذي تفترضه «إرادة

تُعرف على وتر واحد، يمكن أن يُعبّر عنه بالأرقام بصورة مجردة. وهذا لا يتضمن معنى الخلاص من التناقضات. على العكس، فالاحتفاظ بالتناقضات ضرورة أساس لتوفر الهارموني. إن هارموني العالم هو وحدة المتعدد، وتناغم الميول المتصارعة. وإذا ما كان التناقض عنصراً في كل شيء، فإن التناغم بالتالي كامن في كل شيء أيضاً. وهذا الرأي الفيثاغوري هو مبدأ «هيراكليتوس» Heracletus.

إن «هيراكليتوس» الذي رأى وسمع «الارتطام الأبدي للأموج وإيقاع الأشياء»، فهم الطبيعة كصيرورة، وقد تمثلت له في شكل تناقضي، في شكل فعاليتين متناقضتين تنزعان بكبح إلى الوحدة. عالم التناقض والصيرورة هذا يبدو للإنسان الاعتيادي منحى باتجاه اللامعنى، ولكنه للإنسان الذي يملك أذناً استثنائية يبدو منحى للتناقض باتجاه الهارموني. هذا هو جوهر التراجيدي، حيث هارموني العالم وجماله يبدوان مستحيلين دون تناقض، ودون معاناة بالتالي. إن معنى الموسيقى كفن «ديونيسي» معبّر عن هارموني العالم، وكامن في «المعنى الرائع للتناظر الموسيقي Musical Dissonance... الديونيسي بكل فرحه الأصيل حتى في الألم، إنما هو الرحم المشترك للموسيقى وللأسطورة التراجيدية». ولا يفهم هذا ويُعطى شكلاً عن حق إلا من قبل وعي جمالي، من إنسان تعلّم من الفنان، ومن لحظة نشوء العمل الفني، كيف يحمل الصراع بين الأطراف المتنافرة قانونه في داخله، وكيف يقف الفنان متأماً فوق العمل الفني، وفعلاً في داخله، وكيف يرتبط التعارض،

ميل نيتشه لشكل السوناتا الصارم في بناء كتابه الأخير الذي عرضنا له سابقاً، يعطي مفتاحاً لتفسير ثالث لهذا التكرار الأبدي، يسميه «جيسباي» بـ«المبدأ الجمالي»، لأنه شكليّ بصورة جوهرية. وبسبب طبيعة التركيب التي تنطوي عليه عملية التقدم والنمو، والدائرية أو التكرار، فإن شكل السوناتا هو التمثيل الأكثر ملاءمة لـ«إرادة القوة» باعتبارها «التكرار الأبدي». إن ثيمات «العرض» - مرحلة شكل السوناتا الأولى - تعود ثانية في مرحلة «التلخيص»، ومن ثم تؤسس بناءً لحنياً دائرياً. إن «الشكل» بكلّيته هو عملية هارمونية، تهدف إلى حل التوتر الهارموني الأصلي، والتعارض بين ثيمات «العرض» عبر نمو تلك الثيمات.

التعبير الموسيقي لـ«إرادة القوة» النيتشوية، إذن، يجد كماله في «شكل السوناتا» التي تمثل «التكرار الأبدي» خير تمثيل. فالمذهب الميتافيزيقي في فهم «التكرار الأبدي» ينعكس في «دائرية» الشكل ذات البناء المعماري، والمذهب الوجودي ينعكس في معرفة أن آخر وجود جحيمي للإنسان هو وجود ضروري كضرورة وجود الإنسان السوبرمان الذي يتطلع إليه. هذا التقدم من التنافر إلى الهارموني التام، ومن التوتر في مرحلة «العرض» (متمثلة في انحدار الحياة التي يراها نيتشه في أفكار سقراط، الذي أنكر تعارضات الشعر والشاعر، وأنكر التراجيديا، وأنكر ديونيسوس، كما يراها متمثلة في أفكار المسيحية) إلى هارموني الحياة في لحظاتها الأسمى والأوطأ، حياة العصر التراجيدي (الذي يتمثله نيتشه في شخصه هو - مقابل سقراط، وفي

القوة» في نفسها وتمثله الموسيقى، غير كاف، ولا يقدر أن يعزز نفسه ككل متماسك إلا إذا كان «لحناً» Melody مؤسساً بصورة كافية، وكاملاً. فإذا كان كل هارموني منفرداً في ذاته، ولا علاقة له أساسية بكل هارموني آخر، فهو عارض، وطارئ، وغير مستقر بالضرورة، وسريع الزوال. والموسيقى، باعتبارها تمثل جوهر ما هو كائن، يجب أن تحتضن الوجود كله. كل هارموني، متنافراً كان أو تاماً، يجب أن يقيم داخل الميلودي (اللحن) الذي تؤسسه هذه الموسيقى. إن «شكل السوناتا» في رأي نيتشه يمثل لحناً Melody شاملاً وكاملاً كهذا.

وإذا ما وجد جوهر الإنسان، وجوهر الكون في «إرادة القوة» تعبيره الأسمى في الموسيقى، فإن وجوده، أو «التكرار الأبدي» Eternal Recurrence، يجد خير تمثيل له في «شكل السوناتا». فعلى المستوى الكوسمولوجي (الكوني) يضمن ذلك «التكرار الأبدي» تلك الصفة الكلّية، وتبعاً لذلك يضمن تلك القاعدة لكل حدث، والقاعدة لكل تعارض، داخل وعبر «دائرة» المتتالية العلية» أو السببية. إن «شكل السوناتا» هو ممثل هذه «الدائرية» وهذا «التكرار الأبدي». ولذلك بنى نيتشه بصورة موسيقية، جسراً على الفاصل الميتافيزيقي الرئيسي بين «الجوهر» و«الوجود»، إذ إنهما عنصران للكلّ الموسيقي المتماسك.

إن لفهم «التكرار الأبدي» مذهبين، أولهما مذهب ميتافيزيقي يراه عملية كونية. والآخر وجودي يراه كخبرة لجحيم الكائن الإنساني المتمثل بتلك «الضرورة» التي تتحكم بكل إمكانات الإنسان المريعة. ولكن

التراجيديا - مقابل المسيحية).

هذا الاجتهاد الخامس بأنها تتولد بفعل «الشكل ذي المغزى» في ذاته Significant Form. وإذا كان الشيء ذو المغزى يشير بالضرورة إلى دلالة ما، فما الذي يشير إليه هذا الشكل؟ ما الذي تدل عليه وتهدف إليه الموسيقى الخالصة Pure Music؟ الجواب سيكون: «لا شيء خارج ذاتها».

نحن نملك حاسة جمالية، وفعاليتها كامنة في تأمل العلاقات المعقدة في الشكل، وهي منفصلة، شأن أيّ فاعلية للإنسان، عن الحياة الغريزية وعواطفها المعروفة. العاطفة الجمالية ليست عاطفة حول أشياء ولا أشخاص أو أحداث أو أحاسيس، ولكنها عاطفة حول علاقات، علاقات شكلية كتلك التي بين النوتات الموسيقية التي تؤلف اللحن. التنظيم الشكلي هو جوهر الفن، والتعرف على الشكل لذاته يولد العاطفة الجمالية. ولكن بعض

عرفنا أن نيتشه يرى الموسيقى تعبيراً عن «إرادة القوة» الممثلة بـ «التكرار الأبدي»

الفنون تتطلب، إلى جانب التنظيم الشكلي، عناصر مثل الخصائص الحسية للون والنغمة، وما تنطوي عليه أشياء الحياة اليومية، والأفكار الأدبية من مباشرة. كل هذه تقدم عواطف إضافية على العاطفة الجمالية الخالصة، بفعل التواصل الاجتماعي، والذاكرة، وما يفرضه العقل من معاني رمزية على الصور. الفنون تعاني في هذا الشأن بدرجات مختلفة. إلا أن علماء كالفيزيائيين لا

٥

عرفنا أن نيتشه يرى الموسيقى تعبيراً عن «إرادة القوة» الممثلة بـ «التكرار الأبدي». وهو لم يتعد عن شوبنهاور الذي سبقه، إذ رآها الأخير تعبيراً عن «الإرادة» The Will (سننصرف إلى شوبنهاور بعد حين). على أن كلا من أرسطو وكانط وهيغل قد رآها تعبيراً عن المشاعر. في حين اجتهد هانسل كمان عرفنا فيما سبق، بأنها ليست تعبيراً، بل هي صوت وحركة، وآخرون رأوها معرفة وفكر.

أحب أن أتوقف عند اجتهاد خامس لا يقل تأثيراً عن اجتهاد نيتشه، يرى أن هناك حاسة خاصة، وطاقة بعينها في العقل، معنية بتشكيلات الجمال. وهذا الاجتهاد لا ينكر العلاقة العاطفية، ولكنه يرى في هذه العاطفة شيئاً خاصاً لا يشبه العواطف الاعتيادية المألوفة، فهي تتولد بفعل استثارة الجمال، وهي فريدة ولا علاقة لها بالعواطف التي تنطلق من استثارة حواس الإنسان المعروفة. فاللوحة قد تثير شيئاً من هذه العواطف المألوفة لأنها، بصورة ما، تمثل شيئاً ومعنى خارجها، وبذلك تستثير الذاكرة وما يرتبط بها من مشاعر. وكذلك الشأن مع ما يسمى بـ «موسيقى البرنامج» Programme Music، وكل موسيقى تعتمد حكاية أدبية مثل الأوبرا. ولكن هذا الضرب من الاستجابات العاطفية لا تمثل بالضبط الغبطة الجمالية الحقيقية. وإذا ما تساءلنا عن الإثارة العاطفية التي يولدها الفن، ما هي؟ يجب

يمكن الانتفاع منه، واستلهامه، كما رأينا الشاعر داخل نيتشه، وكما سنرى الشاعر في ريلكه. إن إشكال «الشكل» و«المضمون» وعدم الانشغال العميق به، وعدم الإحساس به، لتبدو لي أحد أهم مشاغل الشاعر العربي المفقودة. لأنه، قديماً وحديثاً، يخلط بين هذا «المضمون» وبين الموضوع أو «الغرض» الذي يحيا خارج كيان النص الشعري. ولذلك يبدو عالم الأفكار، والتأمل الفلسفي، وعوالم الموسيقى الجدية الداخلية، وعوالم فنون التشكيل، تبدو جميعاً ثقيلة الوطأة عليه ما دامت أفكاراً. وهو يغفل، عن جهل أو قصد، بأن المشاعر الجمالية ذاتها، تلك التي قدّمها الاجتهاد الخامس، ليست بعيدة عن التأمل الفكري والفلسفي، وأنها ليست لعبة ألفاظ وأشكال عضلية وزخرف. وليست لعبة مخيلة خالصة، جوهرها الاعتبار الجاهل الذي لا يرتك بينوع خبرة داخلية (خبرة حياة وخبرة ثقافة ووعي...).

إن الاجتهادات التي تحدد أهداف الموسيقى كثيرة، منها ما يمنح مباحج حسية للأذن، أو ما يستثير عواطف بفعل التجانس الذي في الموسيقى فيطهر هذه العواطف، ويعيد إليها توازنها. وهي في هذا تشبه هدف «التراجيديا» عند أرسطو. أو أنها تفرض نظاماً على العقل اللاواعي شأن دور الإيقاع Rhythm عند أفلاطون. أو إنها تشغل العقل عن طريق خلق صلة وصل بينه وبين الحدس والمخيلة والأفكار. كل هذه الاجتهادات قد تبدو ثانوية بجانب خصيصة الموسيقى النادرة المرتبطة بـ«المادة» التي توظفها، وهي مادة الأمواج الصوتية،

يعاني من هذا. ولو كانت الرياضيات فناً إذن لكانت فناً سامياً، إذ لا موضوع فيها لم يتشربه الشكل. إنها تأمل العلاقات المجردة عن أي أشياء ذات صلة خارجها. ولذلك يحاول هذا الاتجاه في فهم العاطفة الجمالية بأن يعتبر موسيقى الآلات، التي لم يشترك فيها النص الأدبي مباشرة أو على نحو غير مباشر، موسيقى مجردة أو خالصة، لأن الصوت فيها يملك جسداً فيزيائياً رقيقاً. وإذا ما احتفظ بها حرة من أي دخيل أدبي فهي أسمى الفنون، وقد يليها فن العمارة منزلة، بسبب الجانب النفعي فيه. مع فن الرسم لا نستطيع نحن أن نتأمل أشكاله دون رؤية الأشياء والموضوعات التي تلازمها. حتى أخطر الفنانين لا يجد مهرباً من ضرورة تقديم أو

ما يجعل الإنسان فناً هو حساسيته ومخيلته،
في حين ما يجعل الإنسان موسيقياً هو أذنه

تمثيل هذه الأشياء على قماشته. أما الأدب فيقل منزلة تبعاً لوجهة النظر هذه، لأن معنى الكلمات، وليس نظامها الشكلي، هو الذي يمتلك السيادة في الشعر، في حين تبقى العلاقات الشكلية وحدها التي تمتص الموضوع في الفن الخالص: تمتصه، وتشربه، وتستقل منفردة كأشكال لا تحيل إلى دلالات خارج نسيجها المركب ذاته. إن هذه العلاقات الشكلية تمثل كل مغزى تماسكها الداخلي الخفي الذي ينتج العاطفة الجمالية. هذه الاجتهادات قد لا تكون متباعدة عن بعض، للحد الذي يمنع الشاعر عن رؤيتها مزيجاً مذهلاً

نيتشه ياكبار. إن غوته لم يتخلَّ عن الحياة، بل أقام في مركزها، وتحمل من عبثها ما استطاع وما لم يستطع.

إن تحوّل نيتشه ضد فاغنر لم يكن بعيداً عن تأثيرات غوته، فهذا الأخير كان على معرفة بالتعارض الذي يسم «عصره النثري»،
التعارض بين جوهر الإنسان وبين براعته

إن ما استهدفه معها هو «الكليّة» Totality. إنه كافح ضد انفصال العقل، الحسية، الشعور، الإرادة... ودرّب نفسه على الكمال. إنه خلق نفسه. كان غوته، في قلب عصر لا واقعي، الواقعيّ المقتنع...». وهذه «الواقعية» Realism ذات معنى محدد، ولا تنطوي على أيّ معنى من المعاني المبتذلة السطحية التي شاعت معها في أيامنا هذه. إنها عند غوته الوجه المتعارض مع الاسمية «Nominalism» (التي لا ترى المفاهيم المجردة إلا مجرد أسماء لا غير). وهي أيضاً الوجه الرفض للفلسفة المتعالية Transcendental (التي تؤمن بالجواهر الثابتة وراء الظواهر الحسّية)، والرفض لتقيضها في الفلسفة الوضعية (اعتماد قوانين الظواهر، والعدول عن البحث عن مبدأ العالم والحقائق المطلقة)، لأن ما يشترك به هذان الاتجاهان للعقل هو الوله بالتجريد، الذي يراه غوته الثقب المميت، حيث يتاح للعقل عبه بأن يهرب إلى الحرية الواهمة من المسؤولية، التي تشاركه فيها الحواس والمشاعر والإرادة. إنه يهرب هذا التحرر للعقل عبر مغامرة التهيام المتعالي، أو عبر الاستنتاج

تماماً مثل فريدة خصيصة الرسم مع اللون، والنحت مع الحجر، والأدب مع الكلمات والأفكار. لكن ما يجعل الإنسان فناً هو حساسيته ومخيلته، في حين ما يجعل الإنسان موسيقياً هو أذنه، وميله الملحّ إلى معالجة الصوت المحرر من أي تجسيد، وقدرته الغامضة على تحويل الصور البصرية، والأفكار المجردة، والتوتر الحاد، وكثير من أشياء الحياة إلى ذلك المزيج من درجات النغم Pitches، والإيقاعات والألوان الصوتية Timbress، والهارموني والسرعات Speeds، والتلون الصوتي Dynamics التي هي الموسيقى. مع موسيقيين غزيري الإنتاج مثل موتسارت وشوبرت وبنجامين برتن Benjamin Britten تملك أن ترى كيف تتوهج عقولهم بفعل إثارة خارجية، بصورة تتماثل مع مشاعرهم بفعل المادة التي يتعاملون معها.

٦

كانت جذور غوته متأصلة في مرحلة متخيّلة، حيث المفاهيم الأخلاقية والجمالية والدينية واحدة في كلّ لا يتجزأ. وهذه الوحدة حطّمت في «العصر النثري» Prosaic Age.

هذا رأي نيتشه، ومصطلح «العصر النثري» إنما هو لغوته، الذي تخيل تاريخ الأفكار في أربع مراحل، يشكّل هذا أرذلها. ولقد سبقه عصر الشعر، وعصر الدين، وعصر الفلسفة. في عصر النثر يستهجن غوته التبجيل المتطرف للعقل، وللحسّية المفرطة، وللشعور وللإرادة كلاً على حدة، في مقابل «واقعيته» هو، التي تحدث عنها

الرياضي الذي يخلق ظاهرة، حتى لو كانت تجريبية، متطابقة مع نظامه التجريدي. إنه بمتابعته للفلسفة المتعالية تبينت له خطورة أن يبني العقل، وهو مخدر بظموحه المتعالي، عالماً من الكبر بحيث يعجز الإنسان فيه عن الحياة والحب. يمنعه من أن يمارس فيه واجبه اليومي بتلقائية، ويتفحص صفاء قلبه واستقامة عقله.

وإذا ما انحرف العقل الإنساني «المتعالي» باتجاه «الوضعية» العلمية فهو ضال أيضاً برأي غوته، لأنه يحيل الكون إلى لعبة رياضيات، وحقل تجريب بحيث يبعده من جديد عن إدراك الإنسان. لأن حقيقة هذا الإدراك تكمن في الرؤية المتوازنة، بحيث تكون المدرجات الأخلاقية والجمالية والدينية واحدة وعبر انسجامها وحده يملك العالم أن يكون بيتاً آمناً للإنسان.

«دع الكلمة تُسمى عروساً، والروح عريساً
إن من يغني باسم حافظ يعرف زواجاً
كهذا»

إن تحوّل نيتشه ضد فاغنز لم يكن بعيداً عن تأثيرات غوته، فهذا الأخير كان على معرفة بالتعارض الذي يسم «عصره النثري»، التعارض بين جوهر الإنسان وبين براعته، بين ما هو عليه وبين ما يستطيع فعله. كان عصره يليق بلقب «عصر الموهبة». وأعراضه هذه واحدة في الفن وفي الحياة. الحياة مذعورة، مع كل عصر التنوير التي هي عليه، بسبب عودة الكوايس القديمة: حكايات السحرة وأقزام القوى السحرية. وفي الفن هناك أصوات عالية الموهبة، ومشاعر غضب معبّر عنها بتقليلات ماهرة، واعتزاز بالإيمان باللامعنى. عالم خال من المعنى يبحث عن مهرب من الضجر اللانهائي، من لا معناه عن طريق كلمات دون لحم ودم، وأشكال دون محتوى. ومحاولة تجريد الشعر من الأشياء والأفكار

نيتشه يكتب عام ١٨٧٠: «مع غوته، وبفعل طبيعته الملحمية، يصبح الشعر علاجاً».

في عام ١٨٨٩ كان نيتشه يراقب سائق عربية لا يتوقف عن ضرب حصانه في شارع في مدينة «تورين». وما أن اندفع باتجاه الحصان لحمايته ملقياً ذراعيه حول رقبته حتى انهار. أحد أصدقائه، ويدعى أوفريك أعاده إلى مدينة بازل، ثم إلى مصحّ للأمراض العقلية في فينا. بعدها لم يستعدّ صحته العقلية، وقضى السنوات الباقية من حياته تحت رعاية أمّه وأخته. وبالرغم من أن ملكته العقلية ظلت موضع تكهّنات، إلا أن حبه للموسيقى وقدرته على العزف على البيانو بقيتا ناشطتين حتى موته عام ١٩٠٠. كان يقضي معظم فترة ما بعد الظهيرة في مصحّ فينا يعزف مرتجلاً على البيانو، وبعد أن خرج من المصحّ إلى بيت والدته في نوميغ، صارت الأم تستخدم بيانو العائلة لمراقبة حالة ابنها المعتلّ. كانت ما إن تسمع الموسيقى تتدقّق من الغرفة المجاورة حتى تعرف بأن ابنها نيتشه في حالة معنوية عالية.

الهوامش

- ١- فوزي كريم: شاعر وكاتب ورسّام عراقي مقيم في لندن. له دواوين شعرية منها ليل أبي العلاء (٢٠٠٧)، آخر العنبر (٢٠٠٥)، السنوات اللقيطة (٢٠٠٢)، قارات الأوبئة (١٩٩٥)، جنون من حجر (١٩٧٧)، أرفع يدي احتجاجاً (١٩٧٢)، حيث تبدأ الأشياء (١٩٦٨)، الأعمال الشعرية (٢٠٠١). وأبرز كتبه النقدية: صحبة الآلهة (٢٠٠٩)، تهافت الستينيين: أهواء المثقف ومخاطر الفعل السياسي (٢٠٠٦)، الفضائل الموسيقية (٢٠٠٢)، ثياب الإمبراطور: الشعر ومرآة الحداثة الخادعة (٢٠٠٠)، ومن كتبه في السيرة الذاتية العودة إلى غاردينيا (٢٠٠٤)، ومدينة النحاس (١٩٩٥).

المصادر

- Safransky, Rudiger. 2002. Nietzsche: A Philosophical Biography, London: Granta Books.
- Liebert, Coerges. 2004. Nietzsche and Music, Chicago & London: University of Chicago Press.
- Kohler, Joachim. 1998. Nietzsche and Wagner: A Lesson in Subjugation, New Haven: Yale University Press.
- Moritz, Benjamin T. 2002. The Music and Thought of Friedrich Nietzsche. Illinois: Northwestern University.
- Gillespie, Michael Allen, and Tracy B. Strong, eds. 1984. 'Nietzsche's Musical Politics,' in Nietzsche's New Seas: Explorations in Philosophy, Aesthetics and Politics. Chicago: University of Chicago Press.