جامعة أبو بكر بلقايد – تلمسان

كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية

قسم العلوم الإنسانية

شعبة الفلسفة

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه L M D

تخصص: الفلسفة والتشكلات الثقافية المعاصرة

# إشكالية الفن والحقيقة عند فريدريك نيتشه

إعداد الطالبة:

كرمين فتيحة

إشراف الأستاذ:

د.رباني الحاج

لجنة المناقشة:

| | | | |
|---|---|---|---|
| أ.د. بودومة عبد القادر | أستاذ التعليم العالي | جامعة تلمسان | رئيسا |
| د. رباني الحاج | أستاذ محاضر – أ– | جامعة معسكر | مشرفا ومقررا |
| أ.د. قواسمي مراد | أستاذ التعليم العالي | جامعة مستغانم | عضوا |
| د. حموم لخضر | أستاذ محاضر – أ– | جامعة مستغانم | عضوا |
| د. عطار أحمد | أستاذ محاضر – أ– | جامعة تلمسان | عضوا |
| د. مونيس بخضرة | أستاذ محاضر – أ– | جامعة تلمسان | عضوا |

السنة الجامعية: 2019/2018

# كلمة شكر

أشكر الله سبحانه وتعالى على توفيقه وتيسيره لي لإنجاز هذا العمل.

كما أتقدم بشكري الخالص إلى الدكتور رباني الحاج على قبوله الإشراف على هذا البحث وعلى مساعداته القيّمة وتوجيهاته السديدة التي كانت سندا لهذا العمل، وأشكر أيضا الدكتور مونيس بخضرة رئيس مشروع الدكتوراه "الفلسفة التشكلات الثقافية المعاصرة -أبنية وممارسات-" وكل أساتذة قسم الفلسفة بجامعة تلمسان الذين أشرفوا على تكويننا وتوجيهنا ومد يد العون لنا.

# إهداء

أهدي ثمرة هذا العمل إلى عائلتي التي كانت سندًا لي .

# مقدمة

**مقدمة**

إن البحث في موضوع الفن والحقيقة الجمالية في تاريخ الفكر الغربي، يفتح أمامنا آفاقا للتساؤل حول طبيعة الثقافة، وتأثيرها على قدرة الإنتاج الفني، وتحليل طبيعة العلاقة بين المتلقي والفن، لأن هناك علاقة تأثر وتأثير بين الإنتاج الفني وثقافة العصر، ويعود سبب الانحطاط الذي شهدته الثقافة الغربية المعاصرة إلى تغييرها للمضمون الحسي للفن، وتجرّدها من التراث الجمالي للتراجيديا في مقابل تأسيسها لمحتوى الفن على نمط العقلانية المجرّدة الذي استلهمته من فكر سقراط، الذي أثر عليها في إنتاجها للفن وعلاقته بالحياة، لذلك سعى الفيلسوف فريدريك نيتشه في إطار دراسته (Frédéric Nietzsche(1844-1900 الجينيالوجية للفن، إلى البحث عن أسباب انحطاط الحضارة الغربية، التي أثرت على الفن وأدت إلى انفصاله عن الحياة، وقد بدأ تحليله من مرحلة فلاسفة ما قبل سقراط إلى غاية مرحلة الحداثة الغربية، وهذا من أجل تقييم مضمون الفن وتحديد قدرته على تطوير الثقافة، ليتضح له أن الفن تجرّد من المعاني الجمالية الحقة ذات البعد الواقعي المحسوس، وارتكز على قاعدة العقلانية الأداتية ذات المرجعيات التقنية والأخلاقية الدينية، التي افتعلت القطيعة بين الفن والحياة، وبهذا يتجه نيتشه في معرض دراسته حول الجمالية إلى إعادة وضع أسس ومعايير يرتكز عليها الفن ليتمتع ببعد إيجابي يدفع إلى الولوج لعالم الحياة بقوة مع حمل ثقل الآلام التي تغمره ومعايشتها، وإحياء جمالية الثقافة التراجيدية والاقتداء بالمسار الوعر الذي سار فيه ديونيزيوس، المبشر بضرورة تأصيل لغة التعايش داخل الوجود الواقعي الأرضي الجميل، والعمل على استرجاع الأثر الجمالي المفقود، وعلى هذا الأساس فإن العالم اليوناني حسب نيتشه عالم عميق، اكتسب سمة الجمالية الخالصة في بداية عهده، ويرجع ذلك إلى مجموعة من المؤهلات التي توفر عليها، وتأتي في مقدمتها الإرادة القائمة على تشريع الأفعال وتوليد أسلوب التحدي والاندفاع القوي لخلق فضاء جمالي، تغذيه روح الفرح والتفوق الأسمى لإحداث التحول الإيجابي في الحياة، لهذا شرع نيتشه في تأسيس الفن على مفاهيم لقيت التهميش من طرف العقلانية، مثل اللاعقلانية، الإرادة، والأسطورة، ونشوة

الاحتفال، والتمثل الجسدي، المشاركة في الفعل الجمالي، وخوض تجربة الحياة، التي يعتبرها الفن المنفذ الصحيح الذي يقود إلى الحقيقة الجمالية الخالصة.

ما يمكن الإشارة إليه أن الرغبة الملحة التي أبداها نيتشه بخصوص نقلته التاريخية إلى عصر التراجيديا اليوناني، كانت بهدف إظهار مكانة الموسيقى التي مثلت ترياقا يحمل ملامح الإيجابية والتفاؤل، وهذا ما يساعد الحضارة الغربية الحديثة في الفترة المعاصرة على الخروج من وضعية التشاؤم والانطواء وإطلاق العنان لمبدأ الإرادة، الذي يضفي القوة على الموسيقى الغربية، فما يريد نيتشه أن يصل إليه في الموسيقى هو استيعاب وملامسة التأثير الذي ينتج عنها، بمعنى أنه يبتغي الاستماع إلى الموسيقى ويطمح إلى استيعاب الدافع المتخفي الذي أدى به إلى الاستماعّ إليها، فالمقامات الموسيقية للفنان بيزيه طاهرة وصالحة في نظره لأنها ترسم خط الرجعة إلى الطبيعة حيث نلامس فيها شفافية السعادة والتفاؤل، وتعيد فينا ملامح الشباب الذي افتقدناه من جراء أساليب التضليل والزيف في مشاعر الاحتفال بالجمالية في الموسيقى، وإظهار طبيعة العلاقة الفنية التي تجمع نيتشه بفاغنر من جهة، وموقفه اتجاه المضمون الجمالي الذي تحمله موسيقى فاغنر وتأثيرها على الجمهور المتلقي من جهة أخرى.

ونحاول في هذه الدراسة إظهار انشغال نيتشه الهادف إلى استرجاع أصالة الحقيقة الجمالية المتخفية والمطمورة، التي يتضمنها الجسد من خلال تحليل ملامحه التي يظهرها في الواقع، والسبب الذي دفع به إلى دراسة الفن وربطه بثقافة الجسد، ويعود ذلك إلى اعتباره وسيلة قادرة على الوصول إلى معنى الحقيقة الجمالية الخالصة، وهو ما يشكّل منعطفا حاسما حقّقه في مساره اللانسقي المنتفض على التيارات والأنساق الفلسفية والجمالية، التي حكمت على الفن بالانغلاق، وألبسته غطاء التحفظ وجعلت موضوعه الأول يتمثل في الغاية الأخلاقية، وبالتالي فإن إعادة خطاب الجمالية إلى مصدره الأساسي المتمثل في الجسد، يحدّد الانفعالات التي تظهر في الشعور الإيجابي كالفرح أو الإحساس السلبي كالحزن، فقيمة العمق التي يصل إليها خطاب الجمالية،

تتضح من خلال استماعنا إلى جوانية ذواتنا. فالإنسان قد يمثل بحد ذاته تكشفا للحقيقة الجمالية، وهذا ما حدّده نيتشه في ثقافة الجسد التي أصبحت من المواضيع المهمشة أو المتروكة عمدا إن صح القول، فإظهار إغراءات ومفاتن وإيماءات الجسد من خلال فن الرقص ومؤشرات دوره، يعتبر رمزا فعالا يفصح بإسهاب عن معنى الحقيقة الجمالية.

وبهدف التحليل الدقيق للإشكالية، لابد من الإجابة على جملة من التساؤلات المهمة التي تتعلق ب:« إشكالية الفن والحقيقة عند فريدريك نيتشه »والتي تتمثل في:

موقف نيتشه من الأصول الفلسفية للفن والحقيقة في فلسفات ما قبل سقراط؟ وما هو تقييمه لفعالية وأهمية البعد الجمالي للثقافة التراجيدية ودوره في توثيق الصلة بين الفن والحياة؟.

وما مدى قدرة نيتشه على إرساء معالم فن يرتكز على مبدأ الفيزيولوجيا المطبقة، وتخليصه من المعايير العقلانية الأداتية التي قيّدته؟

وهل يمكن لثقافة الموسيقى اللاعقلانية أن توطد علاقة الجمهور المتذوق بالإنتاج الفني ؟

تتمحور هذه التساؤلات حول الإشكالية الأساسية التي يطرحها هذا البحث والتي نصوغها على الشكل التالي:

**ما حقيقة الفن وما علاقة الجمالية بطبيعة الحقيقة في فلسفة نيتشه؟**

قد اعتمدنا في إنجازنا لهذه الأطروحة على مخطط عمل، أوضحنا من خلاله المضامين التي يتمحور حولها موضوع أطروحتنا للدكتوراه والموسومة ب:« إشكالية الفن والحقيقة عند فريدريك نيتشه » ترتكز على مقدمة تتضمن تحديدا للإشكالية المدروسة.

وقد تضمنت دراستنا ثلاثة فصول أساسية تصب كلها في المنحى المفاهيمي لفلسفة الفن عند نيتشه، الفصل الأول حمل عنوان:" **نيتشه والتراث الأوروبي: "قول في جينيالوجيا الفن والحقيقة"**، حاولنا في هذا الفصل ممارسة القراءة الجينيالوجية لتاريخ الفن مع تحديد الموقف

التقييمي، الذي أصدره نيتشه اتجاه الفن، حتى نتوصل إلى الإلمام الجيّد بالموضوع، ارتأينا تقسيم الفصل إلى ثلاث مباحث، أخذ المبحث الأول عنوان: **"الأصول الفلسفية للفن والعالم في فلسفات ما قبل سقراط"**، تحدّدت مهمتنا في هذا المبحث في الكشف عن أهم المرجعيات التاريخية والجمالية التي تأثر بها نيتشه، واستلهم منها أهم المعايير الجمالية لبناء نظريته الجمالية، وقد ركزنا على دراسة جمالية الفن وهارمونية الحقيقة عند فيثاغورس، وصيرورة الفن والحقيقة عند هيرقليطس، والفن ومبدأ الوحدة عند بارمنيدس، وهذا من أجل أن نبين قيمة رابطة التأثر التي نسجها نيتشه مع الفلاسفة الما قبل سقراطيين، واتسم المبحث الثاني بعنوان:" **جمالية الفن عند الشعراء الإغريق وفلاسفة اليونان"**، واختيارنا لهذا المبحث يرتبط بالبحث في موقف نيتشه من الأسطورة والدلالة الجمالية من جهة، ومعرفة مفهوم الفن عند الشعراء الإغريق من جهة أخرى، بالإضافة إلى تسليط دراستنا التحليلية على الفن ومبدأ العقلانية عند الفلاسفة اليونان خاصة سقراط وأفلاطون وأرسطو، والتوصل إلى موقف نيتشه من قراءاتهم للفن والحقيقة الجمالية، أما المبحث الثالث كان بعنوان: **"الفن والجمالية في التراث الأوروبي الحديث"** حاولنا البحث في تجربة الفن في العصر الوسيط، للكشف عن ردود أفعال نيتشه النقدية اتجاه القراءة الجمالية للفن من زاوية دينية.

وقد انصب اهتمامنا أيضا على تحليل طبيعة الفن والشاعرية الرومانسية: وتمثل ذلك في حوار نيتشه مع غوته وشوبنهاور وفاغنر، من أجل إظهار أهم المناهل الفكرية والجمالية التي نهل منها نيتشه، لبناء فنّه والتركيز على العوامل التي دفعت نيتشه لرسم مسار الانعطاف عن هذه الاتجاهات الجمالية، إضافة إلى ذلك اهتدينا إلى تحليل مكانة الفن في الحداثة الغربية، ومحاولة تقييم الحداثة من خلال البحث في موقف نيتشه من القراءة الكانطية للفن وأبعاده الجمالية من جهة، والتركيز على تفسير تقييم نيتشه للفن وجدلية الروح عند هيجل من جهة أخرى، والإلمام أيضا بمعالجة نيتشه لأزمة الحاضر، والآثار السلبية التي أفرزتها الحداثة الغربية كالعقلانية الآلية والعدمية والميتافيزيقا والفردانية.

الفصل الثاني حمل عنوان:" **الفن واستطيقا الحقيقة: نيتشه حارسا لعصره**" أردنا من خلاله الوقوف على تحليل العناصر والمبادئ الجمالية المساهمة في تكوين المشروع الفني عند نيتشه، ومقروئية الحقيقة الجمالية عنده، وقد قسّمنا هذا الفصل إلى ثلاث مباحث، المبحث الأول كان بعنوان: "**الفن والحقيقة الجمالية عند نيتشه**" حاولنا في ذلك مناقشة مفهوم الفن في ملحمة التراجيديا، مع التركيز على معيار الجمالية الذي يتأرجح بين أسطورة ديونيزيوس وأبولون، كما اهتدينا إلى الكشف أيضا عن كورس الساتير وأسلوب إبداعه للحقيقة الجمالية، أمّا في المبحث الثاني المعنون: "**الفن وجمالية الحسي**" أظهرنا فيه قيمة الفن والفيزيولوجيا المطبقة عند نيتشه لأجل توضيح العلاقة التي ينسجها نيتشه بين الفن والبعد المادي الحسي، هذا ما يوضح أن للفن دور في إبراز خبرة التعايش، كما حاولنا الكشف عن رغبة نيتشه في إعادة إرساء ملامح متجددة للثقافة الجمالية من خلال اعتمادها على مقومات جمالية فعالة أهمها إرادة الاقتدار وامكانيتها على تغيير حياة الإنسان إلى ما هو إيجابي من جهة، ومن جهة أخرى بيّنا أهمية فكرة الإنسان الأعلى الجمالي التي نحتها نيتشه، الذي يعتبره تكريسا وتمجيدا للأرض لمواصلة تقديسها والوفاء لها، أما المبحث الثالث اتسم بعنوان:" **الموسيقى وفن اللاعقلانية عند نيتشه**" ارتأينا في هذا المبحث إلى تولي تحليل طبيعة الموسيقى، التي ألفتها الثقافة الألمانية، وتسبّبت في وقوفها على هامش الحضارة الغربية، كما اختص بحثنا على الإحاطة المعمقة بموسيقى الجنوب ونمط اللاعقلانية، لتوضيح مسعى نيتشه الهادف إلى تغيير مضمون الموسيقى وإقامتها على أساس اللاعقلانية باعتبارها عقل ثاني، يحث على التمتع بالمعاني الإيجابية كالإرادة وروح التفاؤل والرغبة في خوض تجربة الحياة، بالإضافة إلى فتح آفاق لفهم التأثر الكبير الذي أبداه نيتشه اتجاه موسيقى الجنوب المتوسطي، التي تتضمن أحاسيس القوة والفرح، ودعوته الصريحة بضرورة موسيقى مماثلة لأنغام الجنوب المتوسطي، التي أبدعها نخبة من الفنانين أمثال بيزيه وروسيني وغيرهم، كما حاولنا البحث في قضية الموسيقى وعلاقتها بالجسد، لتحليل المضمون التأثيري الذي تبعث به الموسيقى في

الجسد، والكشف بأن الجسد في نظر نيتشه يعتبرا حكمًا ومقياسا يحدد نسبة الجمالية وتألقها في الموسيقى.

أما الفصل الثالث حمل عنوان: **"الفن والفلسفة النيتشوية في عصر ما بعد نيتشه: الصناعة والتأثير"** تحدّد مسعانا في بيان تأثير نيتشه الجمالي عند بعض نماذج من الفلاسفة المعاصرين من جهة، وتسليط الضوء على مواقفهم النقدية من حدود التصور النيتشوي للفن واستطيقا الحقيقة من جهة أخرى، وقد تضمن هذا الفصل ثلاث مباحث، اتسم المبحث الأول بعنوان: **"حوار هيدغر لنيتشه حول الفن والحقيقة"**، تناولنا بالدراسة والتحليل لمشروع الفن والتشكل الجمالي للحقيقة ركزنا في البداية على الحقيقة الجمالية ومسألة الصراع بين العالم والأرض، ثم أوضحنا طبيعة الأثر التراجيدي ومسألة الحقيقة الجمالية بين نيتشه وهيدجر، كما تطرقنا إلى دراسة قيمة الشعر عند هيدجر والتركيز على هولدرلين وشعر الأرض، ليتم انتقالنا إلى تحديد موقف هيدجر في نقد الميتافيزيقا وتقييمه للمشروع الجمالي النيتشوي وعلاقته بالميتافيزيقا، أما المبحث الثاني كان بعنوان:" **الصورة الجمالية وصيرورة الاختلاف عند جيل دولوز"**، ارتأينا إلى ضرورة البحث في الفن والقراءة الجمالية للحياة و حقيقة الاختلاف في فكر دولوز مع التركيز نقاط تأثير نيتشه على المشروع الجمالي الدولوزي، والانشغال أيضا بتفسير مفهوم الصيرورة الجمالية التي استلهمها دولوز من جمالية نيتشه، وبيان معايير التجاوز التي حققها دولوز على حساب نيتشه في ما يخص السينما والصورة الجمالية، وفي المبحث الثالث: **"الفن وتقييم ثقافة الحداثة"** فقد توجهنا صوب دراسة الفن وخبرة الجسد عند ميرلوبونتي للكشف تأثير نيتشه الذي دفع ميرلوبونتي إلى التصريح باعتماد الفن على فعل المشاركة التي يمارسها الجسد من جهة، والوقوف على أثر الموسيقى اللانغمية عند ميرلوبونتي التي سبق وأن بحث فيها نيتشه مظهرا طابعها الجمالي من جهة أخرى، كما خصصنا بحثنا أيضا لدراسة خطاب الفن بين مفهوم القطيعة والتفكيك، حاولنا في خضم ذلك الوقوف على الفن وقضايا الهامش عند ميشال فوكو بالتركيز على أثر الجسد واللاعقل في تجسيد الحقيقة الجمالية مع بيان الموقف المشترك بين نيتشه وميشال فوكو حول

التمسك بالحياة واستغلال ملذاتها في بلورة تجربة العيش في الحياة، وانتقاد مظاهر التطرف التي آلت إليها الحداثة الغربية، وقد وقفنا أيضا على دراسة الفن وتجربة التفكيك عند جاك دريدا، وبيّنا طبيعة الاتفاق الموجود بين دريدا ونيتشه حول المضمون السلبي الذي آلت إليه الجمالية في مفهومها التقليدي القائم على نشر مظاهر التشاؤم والسلبية في الجمهور المتلقي، وتأييد دريدا لمسألة الدفاع عن البعد الحسي الذي يحرك الحياة ويضفي عليها قوى إيجابية، وتوضيح قيمة مفهوم التفكيك الذي نحته دريدا وتطبيقه على القراءة الفلسفية والجمالية للثقافة ومظاهرها، وتحطيم وثن الميتافيزيقا ومركزية اللوغوس التي سيطرت بقوة على الحضارة الغربية، كما حاولنا التطرق في دراستنا إلى البحث في جمالية الفن و ثقافة التواصل عند هابرماس، ارتأينا في ذلك تحديد موقف هابرماس من قراءته للفن وثقافة الحداثة مستلهما بذلك معايير النقد التي اعتمدها نيتشه في انتفاضه ضد لآثار السلبية التي خلفتها العقلانية، والعدمية والميتافيزيقا، وإبراز دور نيتشه المؤسس لمرحلة ما بعد الحداثة في نظر هابرماس، مع إظهار نقطة الانعطاف التي رسمها هابرماس والتي تميزت بإعلان مفهوم التواصل كبديل عن مفهوم القطيعة أو نقد النقد الذي انتهجه نيتشه في مشروعه الفلسفي، كان اختيارنا لهذه النماذج كتوضيح لطبيعة القراءات المعاصرة للفن عند نيتشه مع بيان حدود التصور النيتشوي التي يقف عندها الفن والحقيقة الجمالية.

-خاتمة

-قائمة المصادر والمراجع

بالنسبة للمنهج الذي اعتمدناه في قراءتنا التحليلية لموضوع إشكالية الفن والحقيقة عند فريدريك نيتشه هو المنهج الجينيالوجي، وهذا يعود إلى عدّة عوامل تتمثل في: الآليات التي يعتمد عليها هذا المنهج لإظهار مظاهر الثقافة الغربية فهو يسعى إلى التحليل النقدي الذي يضرب في جذور الاعتقادات الخاطئة والسلبية وتحطيمها وإرساء في المقابل لمعالم الفكر الصحيح، وتتمثل أهمية هذا المنهج فيما يتعلق بموضوعنا بإبراز طبيعة القراءات الجمالية للفن وتأثيرها على ثقافة

الحضارات، ولا يمكن فهم إشكالية الفن والحقيقة الجمالية داخل الثقافة الغربية إلا بالاعتماد على قواعد المنهج الجينيالوجي لتحليل مكامن الانحطاط والانحلال الثقافي والفني الذي ألقى بظلاله على الحضارة الغربية المعاصرة وبوجه التحديد على المجتمع الألماني الذي بقي عالقا في أغلال التجريد المحاكي للتقليد الرومانسي، ومبادرتنا تتحدّد في تحليل مضمون الثقافة الغربية وتأثرها بظروف العصر وما شهدته من تحولات زادت من عيار الفجوة بين قيمة الجمال الفني الذي حظي به العصر اليوناني التراجيدي، وما أصبح كائنا في العصر الحديث، ومحاولة توضيح مساهمة نيتشه في تفسير أسباب السقوط في براثن السطحية والمحدودية والانغلاق عن حيوية المعنى الجمالي الباطني اللامتناهي.

ونود الإشارة إلى أهم المفاهيم التي أوردناها في هذه الأطروحة: الفن –الموسيقى – الحقيقة الجمالية – التراجيديا – العقل – اللاعقل – إرادة الاقتدار– الإنسان الأعلى – النقد – الجسد.

ومن أهم الدراسات الأكاديمية السابقة التي عالجت نيتشه كموضوع، نذكر:

–أطروحة دكتوراه التي أنجزها جمال مفرج، والموسومة بعنوان« قضايا الثقافة الإنسانية في مشروع نيتشه الثوري » ، التي تمت مناقشتها بجامعة منتوري قسنطينة السنة الجامعية:2004/2003.

مذكرة الماجستير للدكتور عبد القادر بودومة عنوانها:« مفهوم الكتابة وتجربة الاختلاف من خلال مفهوم الكتابة عند نيتشه »بقسم الفلسفة جامعة وهران، السنة الجامعية 2004/2003، وقد اهتم بتحليل موقف نيتشه النقدي للبعد الميتافيزيقي للكتابة وركز أيضا على مسألة الاختلاف الأنطولوجي ومشروع التجاوز للميتافيزيقا الذي أعلنه نيتشه وهيدجر وتاريخ الحقيقة يتعلق بتحقيق مبدأ اللامعنى والاختلاف واللاتمركز داخل اللغة لتجاوز معاني التطابق والتماثل والدلالة الواحدة لمعنى النص وفتحه قراءة تأويلية لتتعدد دلالاته، ويركز المؤلف في هذه الدراسة على نظرية المعرفة عند نيتشه محدّدا نموذج التحول الذي خضعت له المعرفة لتصبح وسيلة للهيمنة الثقافية، ولم يعالج إشكالية الفن والحقيقة الجمالية عند نيتشه.

ونشير أيضا إلى أطروحة الدكتوراه التي أعدّها حميد حمادي الموسومة بعنوان:« التجربة الجمالية في الفكر الفلسفي لفريدريك نيتشه » ، نوقشت بجامعة وهران، السنة الجامعية: 2008/2007، ركز مؤلف هذه الأطروحة على المعايير الجمالية في الفكر النيتشوي، محلّلا مسألة الفيلسوف الفنان التي اعتبرها كمعبر يتم الانتقال فيه من المعرفة الميتافيزيقة إلى الخبرة الجمالية، لكن صاحب هذا البحث لم يخصّص فصلا أو مبحثا لتحليل قضية الفيزيولوجيا المطبقة التي تجسد المعنى الجمالي للفن، كما أنه لم يشر إلى الصلة الوثيقة التي تجمع الموسيقى بالجسد، وتمّ التركيز فقط على موقف نيتشه التأثري بجمالية الثقافة التراجيدية وإرادة القوة والمعنى الجمالي للإنسان الأعلى.

أما بالنسبة لأطروحة الدكتوراه التي أنجزتها فوزية ضيف الله، التي تحمل عنوان:« كلمات نيتشه الأساسية ضمن القراءة الهيدجرية » تمت مناقشتها بجامعة تونس، السنة الجامعية 2011/2010، فإنها ركزت على قراءة هيدجر التحليلية النقدية لأهم المفاهيم الفلسفية التي بحث فيها نيتشه لكنها لم تركز على قراءة نيتشه للفن والجمالية من منظوره الخاص وموقفه التحليلي النقدي للأصول الفلسفية للفن والحقيقة الجمالية في تاريخ الفكر .

كما أن أطروحة الدكتوراه التي أعدّها عبد الرزاق بلعقروز الموسومة:« المساءلة الارتيابية لقيمة المعرفة عند نيتشه وامتداداتها في الفكر الفلسفي المعاصر » التي نوقشت بجامعة منتوري قسنطينة، السنة الجامعية 2012/2011، فإنها اهتمت بتحليل نظرية المعرفة عند نيتشه أكثر من اهتمامها بالجانب الفني والجمالي في فلسفته.

بالإضافة إلى أطروحة الدكتوراه التي أنجزها هجران عبد الإله أحمد الصالحي، التي حملت عنوان: « فكرة الجسد في فلسفة نيتشه »التي تمت مناقشتها بجامعة المستنصرية السنة الجامعية 2012/2011، اهتمت بدراسة تصور نيتشه لموضوع الجسد وعلاقة التضاد التي توجد بينه وبين

العقل، وكانت الدراسة تميل إلى القراءة المعرفية للجسد أكثر من كونها ترتبط بالفن والحقيقة الجمالية.

وفي سياق إنجازنا لهذا البحث اعترضتنا مجموعة من الصعوبات تمثل أهمها في: تعذر إيجاد بعض المصادر الأساسية حول نيتشه التي تخص موضوع دراستي من بينها: كتاب « عن الموسيقى »، وكتاب« الإرادة الحرة والقدر »

– قلة المراجع باللغة الفرنسية والانجليزية حول الفن عند نيتشه

– وجود قلة في عدد المقالات الأكاديمية المنشورة حول موضوع الفن والحقيقة عند نيتشه باللغات الأجنبية

– وجود قلة في الدراسات الأكاديمية السابقة المعالجة لموضوع الفن عند نيتشه

كما أن اختيارنا لموضوع إشكالية الفن والحقيقة عند فريدريك نيتشه كبحث أكاديمي يعود إلى مجموعة من الأسباب الذاتية والموضوعية، بالنسبة للأسباب الذاتية التي دفعت بنا إلى دراسة هذا الموضوع هو الاهتمام الكبير بفلسفة الفن النيتشوية لأنها تناشد بدعوتها الجمالية الإنسان للارتباط بالحياة والتخلص من المظاهر السلبية للعدمية هذا من جهة، ومن جهة أخرى العمل على تحليل قيمة مبدأ الفيزيولوجيا المطبقة الذي اعتمده نيتشه في الفن لتحقيق فعل المشاركة في الممارسة الجمالية للتنصل من أغلال الفردانية وإعادة الاعتبار لثقافة الجسد وتحليل دوره الفعال كمصدر تنبعث منه الحقيقة الجمالية بعدما كان مصنفا في خانة المواضيع التي يمنع الخوض فيها. أما بالنسبة للأسباب الموضوعية المتعلقة باختيار هذا الموضوع تتمثل في إظهار مبادرة نيتشه المتمثلة في إعادة تشييد محتوى الثقافة الغربية، وتأسيسها على منطلق يسترعي الانشغال بالتأويل الذي يعظم شاعرية الألم ورمزية الأرض والواقع

وتقديس جمالية الأشكال الحسية، كما أن القراءة الجمالية التي نسجها نيتشه تعتبر من أهم المرجعيات الأساسية المبادرة بتأسيس مرحلة ما بعد الحداثة في نظر فلاسفة معاصرين أمثال جيل دولوز ويورغن هابرماس وغيرهم والسبب يعود إلى تجاوزه للحداثة وما افتعلته من آثار سلبية حوّلت الفن إلى أداة بدون إحساس.

# الفصـــل الأول

# نيتشه والتراث الأوروبي:

# قول في جينيالوجيا الفن والحقيقة

-المبحث الأول: الأصول الفلسفية للفن والحقيقة في فلسفات ما قبل سقراط

-المبحث الثاني: جمالية الفن عند الشعراء الإغريق وفلاسفة اليونان

-المبحث الثالث: الفن والجمالية في التراث الأوروبي الحديث

# المبحث الأول:

# الأصول الفلسفية للفن والحقيقة في فلسفات ما قبل سقراط

**1- الفن وهارمونية الحقيقة عند فيثاغورس**

**2-صيرورة الفن والحقيقة عند هيرقليطس**

**3- الفن ومبدأ الوحدة عند برمنيدس**

## المبحث الأول: الأصول الفلسفية للفن والحقيقة في فلسفات ما قبل سقراط

إن الحديث عن كلمة الفن في سياقها التاريخي يحيل إلى عظمتها وقداستها عند الشعوب القديمة، وكيف كانت قراءتهم العفوية لهذا المصطلح الذي صنع لنفسه تصورا مختلفًا، ورؤى متباينة مع اختلاف الحقب الزمنية والمكانية، ففي العصر القديم كان معنى الفن Art ينحصر في الطابع العملي، ويقصد به من الناحية الاشتقاقية الصنعة والعمل.[1]

لم يكن ينظر إلى الفن قديما كهدف في ذاته، وإنما اتخذ الفن في الفترة الزمنية البدائية وجهة عملية، تتم ممارسته خلال إقامة طقوس الصيد، وقد تمّ أيضا ربط دور الفن بمعتقدات ميتافيزيقية، تنطوي على أفعال السحر بغية تمكّن الإنسان من إطلاق عنان الاستحواذ المحكم على الطبيعة للظفر بما يبتغيه واستحضار حاجاته.[2]

فالفن بهذا المنظور كان ذائع الصيت في التجمعات الشرقية كمصر مثلا، فقد ناشد هذا الفن الشرقي مآرب الاتسام بميزات تجسد أهمها في اتصال الفن بمعترك الميل الديني، الذي تمّ اسقاطه على مضمون الحياة[3]. في هذه الحقبة الزمنية ارتكز الفن على تصورات ميتافيزيقية، تتمثل في اعتقاد الإنسان أن تصالحه مع الطبيعة يمكّنه من نيل الرضى من الآلهة .

وبالرغم من أن الانبثاق الأول لجماليات الفن كان يضرب بجذوره في ثنايا الحضارات الشرقية، لكن المنعرج الحاسم الذي أحدثته الحضارة الإغريقية، قد ارتسمت ملامحه من خلال اعطاء الفن نمطا خاصا منفتحا على الوقائع الهامة في مختلف المجالات الاجتماعية والسياسية والثقافية، التي تكتنف حياة اليونان القديمة، كما أن التميز الجمالي الذي حفلت به الممارسات الثقافية الإغريقية، قد انعكس بشكل ايجابي على مقاصد جمالية الفن، مما أدى بالفن في نفس

1 وهبة مراد، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة،القاهرة،ط1،ص476

2خضر سناء، مبادئ فلسفة الفن، دار الوفاء للطباعة والنشر ،الاسكندرية،ط2004،1،ص123

3حلمي مطر أميرة، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)،1998،ص18

الوقت إلى نسج خيوط مضمونه من منطلق الاعتقادات والوقائع التي تشوب عصره.[1] بمعنى أوضح أن الفنان كان يقوم أيضا بنحت معنى انتاجاته الفنية التي تلامس مكنونات الوسط المعاش، ويفصح عنها في صيغ متعددة ايحائية، تبادر بكشف ما هو مستعصي السكوت عنه من الوقائع الصعبة.

بالإضافة إلى ذلك فإن مشكلة الحقيقة الجمالية التي ركز عليها نيتشه في دراسته التحليلية للفن، معناها بالفرنسية Vérité، كما تحمل معنى Veritas باللاتينية[2]، قد انحدرت أصولها من العصر اليوناني، حيث تلخص معناها الاشتقاقي من كلمة ألثيا Alétheia والتي تحمل عند اليونانيين معنى استعادة فعل التذكر، مما يجعل هذا المصطلح محكوما في علاقته بالاعتقاد الأسطوري.[3] وهذا ما يحيل إلى القول بأن قيمة الحقيقة مرهونة بمصدرها التي تنبعث منه المرتبط ارتباطا وثيقا بالأسطورة وبُعد المأساة الذي يتخلله الفرح، مما يجعل الحقيقة الجمالية صادقة ذات دلالات رمزية موحية، وفي هذا السياق ركز نيتشه في دراسته التحليلية على مواقف فلاسفة ما قبل سقراط اتجاه الفن والحقيقة، بذريعة أنه وجد لديهم خصائص إيجابية مفعمة بالحيوية والنشوة بعيدة عن الأخلاق في نظرتهم للفن.

## 1- الفن وهارمونية الحقيقة عند فيثاغورس:

شكلت نظرية الفن عند فيثاغورس Pythagore (580ق م-495ق م) ارتباطا وثيقا بين تبجيله المطلق للعدد والفن، اعتقادا منه أن هذا الانسجام يمكّن من تبوء الحقيقة، فالفن عنده له بعد موضوعي يمثل محورا ضابطا يسهم في تسوية أفعال الإنسان من خلال الوظيفة التطهيرية التي تتقلدها الموسيقى.[4]

---

1 الخطيب محمد، الفكر الإغريقي، دار علاء للنشر، دمشق، ط 1، 1999، ص347

2 صليبا جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، (د. ط)، 1982، ص486

3 العتيري رجاة، الحقيقة عند اليونانيين القدامى وعند نيتشه، المجلة التونسية للدراسات الفلسفية، تونس، العدد السابع، أكتوبر،1988،ص33

4 الخطيب محمد، الفكر الإغريقي، مرجع سابق، ص ص347، 348

ولنا في هذا السياق تفسير واضح لما فعله الفيلسوف فيثاغورس الذي أبدى انشغاله المعمق بالمهمة التي كلّف بها الفن، وما حمله من منظومة الضبط الصارم لسلوكيات الإنسان، وهذا يرجع إلى مفعول جمالية الأصداء التي تنشرها الأنغام الموسيقية، التي تعمل على كبح ضلالة الشر والغريزة الشهوانية المجونية، وتحكّم الموسيقى في التخفيض من معيار القلق والتهور، وتنصّل الإنسان من رجس مطبّات الهلاك والمشكلات التي تؤرق كيانه.[1] وعلى هذا الأساس يبادر نيتشه بالقول في ثنايا كتابه الموسوم الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي:« إن حكم هؤلاء الفلاسفة على الحياة وعلى الوجود بشكل عام هو حكم غني بالمعاني بالنسبة لحكم راهن نظرا لأن الحياة التي شهدوها كانت ذات امتلاء مفرط، ولأن وحي المفكر عندهم لم يكن مضلّلا كما نراه عندنا مشتّتا بين رغبة الحرية والجمال والحياة المليئة بالعظمة، وغريزة الحقيقة التي يتمحور سؤالها الوحيد حول معرفة قيمة الحياة بشكل عام.[2] »

ما يمكن أن نستنتجه من خلال ما سبق ذكره، أن فلاسفة ما قبل سقراط قد توجّهوا بتصوراتهم الفكرية ذات البعد الفني العميق إلى اشتهاء معايشة الحياة، وهذا كفيل في نظرهم بالارتماء في بوتقة الحقيقة الجمالية، التي سعوا للوصول إليها بواسطة الفن، ويتضح أن هناك قرابة تجمع بين فيثاغورس ورسول الآلهة هرمس *Hermès الذي وهب له قابلية السؤال عن كل ما هو موجود، وما تتضمنه الحياة من رموز وتعبيرات، دعاه إلى الخوض فيها[3]، هذا ما يفسّر علو

1غادة المقدّم عدره، فلسفة النظريات الجمالية ،جروس برس، لبنان،ط1،1996، ص39،40

2نيتشه فريدريك، الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي، ترجمة: سهيل القش، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،لبنان،ط2،1982 ص42 43

* هرمس هو رسول الآلهة يتخذ مرتبة وسيطة بين الآلهة والبشر، وقد منحت له الآلهة السلطة المخولة لإبلاغ الرسائل الالهية المشفرة إلى الناس مع محاولته توضيحها، ليسهل فهمها ويتخذ ملكة الإلهام والإبداع وسيلتان أساسيتان في ممارسته الشاعرية.

3-Jean François Revel, Histoire de la Philosophie Occidentale, éditions stock, France, 1968, p44

المرتبة التي وجد فيها فيثاغورس والقدرة التي مُنحت له من قبل هرمس على الفهم العميق لنظام الحياة.

وفي سياق هذه القراءة التحليلية، يتم التوصل أيضا إلى حقيقة أن المذهب الفلسفي لفيثاغورس الذي استلهم محتواه من هرمس، مما يحيل إلى احتكامه لعامل التجربة التي استمدها انطلاقا من الرؤية الواسعة والتمحيص المباشر للحقائق، وهذا ما يحدّد الميكانيزمات الأساسية التي تشكّل محور النسق الفلسفي الواسع للفيلسوف فيثاغورس،[1] ويعد ذلك مؤشرا كفيلا بدفع نيتشه إلى الاهتمام بدراسته عن كثب بهدف تحديد المبادئ الرمزية التي يوظفها فيثاغورس في أبحاثه الفلسفية عامة والفنية الجمالية خاصة، وعلى غرار ذلك يبين فيثاغورس من خلال تجربته الفلسفية أن الواقع يتشكل من ثنائيات متناقضة ومتعارضة، أصبحت محورا محركا للعالم، وأن صيغ الصور والأعداد أصبحت تُحكِم قبضتها على العالم[2]، وهذا ما يوضح ارتكاز فلسفة فيثاغورس على مصطلح الكون الذي وُظف مسبقا، وبواسطته كشف عن معايشته لمحسوسية التلاحم الذي يشتمل عليه الكون رغم التناقضات التي تعتريه، وذلك من خلال الإنصات العميق للترابط والديناميكية التي يسير على وتيرتها.

زيادة على ذلك، نشير إلى اعتماد فلسفة فيثاغورس على معيار الوحدة التي يتحلى بها العدد المحرك ودلالة الانسجام الأنطولوجي، مثل هذه المفاهيم أدرجها فيثاغورس في دراساته الجمالية،[3] ولهذا السبب أصبحت الأبحاث الجمالية التي نسجها فيثاغورس معرض قراءة تحليلية من طرف نيتشه الذي التفت إلى المقاييس الفريدة التي اعتمدها هذا الفيلسوف اليوناني، لأنه دخل بأفكاره الجمالية إلى حقل الوجود راسما الجمالية بقلم الواقع.

1-Jean François Revel, Histoire de la Philosophie Occidentale, op.cit.p45
2-France far Ago, la nature, Armand colin,paris,2000,p31
3-Ibid.p31

وتتحدد قيمة فيثاغورس عند اليونان من خلال تشييده للأسس الأولى للموسيقى، بالإضافة إلى تحديده ركائز التصورات الميتافيزيقية التي اتضحت معالمها من خلال اعتبار رمزية العدد تجسيدا للحقيقة القيمة، وهذا بهدف فك شفرات مكنونات العالم.[1] مما يجعلنا نوضح حيثيات المعادلة التي نسجها فيثاغورس، والمتمثلة في وضع العدد كوسيط فعلي، يرسي قواعد الحقيقة الفنية، وقد أوضح أيضا فاعلية توثيق الطابع التأملي لفلسفته بلمسات الجمال الموسيقي، وبالتالي فإن هذه الرابطة التي صاغها فيثاغورس، شكلت منطلقا أساسيا لإبداء نظرته حول الإبداع الفني، الذي أضحى مكرّسا للحقيقة الجمالية، وواضعا لمشعلها، وذلك عندما تتحقق وظيفة التنظيف الروحي الذي تمارسه الموسيقى، [2] حيث يتلخص النسق الفني عند فيثاغورس في ما تتضمنه الموسيقى باعتبارها تحتل دورا علاجيا، يتجسد في كونها ترياق وبلسم يضفي صفاء على نفسية الإنسان.

كما يتضح من خلال القراءة الجينيالوجية لفكر فيثاغورس أنه استلهم تصورات أسس فلسفته الموسيقية خلال زيارته لبلاد مصر، وقد تمحورت معظم أبحاثه حول علم الصوت، وقد أذاع فيثاغورس تصورات بين طلابه، أن الموسيقى التي يبدعها الإنسان تحذو حذو نمط أرضي، وتحقق ائتلافها مع الحركة الفوقية للأجرام،[3] وبما أن الإنسان يعتبر عنصرا متضمنا في ثنايا الطبيعة، فإن ذلك يجعله محددًا وضابطا لجملة الأعداد، بحكم أنه يضع أسس الفن لتلبية رغباته، وأن العلاقات الرياضية تتأسس من خلال خصائص التجاذب والتنافر والتداخل التي تبعثها الأعداد.[4] وبهذا أشاد فيثاغورس في معرض دراسته بأن الأبعاد التي تتأسس عليها الموسيقى تتضمن مقياس القيمة الأخلاقية، والحكم عليها يكون من خلال هذا المعيار.[5] وبالتالي يمكن الإحاطة بالدور الذي

1 جوليوس بورتنوي، الفيلسوف وفن الموسيقى، ترجمة: فؤاد زكريا، المكتبة العربية، القاهرة،(د. ط)،1974، ص28

2حلمي مطر أميرة، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، مرجع سابق، ص24

3 جوليوس بورتنوي، الفيلسوف وفن الموسيقى ، مرجع سابق، ص29

4المرجع نفسه، ص28

5المرجع نفسه، ص28

لعبته معايير النظم الرياضية التي تضبط التناسب والتجانس المطبق في جماليات المقاطع الموسيقية عند فيثاغورس، بالإضافة إلى أهمية القضية التي اشتغل عليها، والمتمثلة في القراءة الجدلية للجمال التي يحكمها محور وحدة الأضداد ذو البعد التلائمي فيما بينها.

بالرغم من إبداء نيتشه السعي الحثيث للمدح والإعلاء من صرح أعلام الفكر السابقين على سقراط، يجسد اشادته من خلال تأليفه لعمله الموسوم « الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي » .[1] إلا أنه انتفض على موقف فيثاغورس من خلال ارتكاز جماليات الموسيقى على علاقات عددية تتميز بمعايير أخلاقية.

فقد تمثل البعد الأساسي لفلسفة فيثاغورس في البحث عن القيمة التي يحتلها التركيب التجريبي للانغام الموسيقية التي تحمل معاني الحقيقة، هذه الدراسات أصبحت تقترن بمدى أهمية تأكيد صدق العدد الذي يتجسد بصفته الحقيقة حسب رأي فيثاغورس.[2] وبهذا يتضح أن مفهوم الفن عند فيثاغورس قد طبع بصبغة رياضية انحصرت في بوتقة القيم الأخلاقية، ومن خلال هذا الطابع يتم بلوغ جوهر الحقيقة، وبهذا يمكن القول أن نيتشه انحاز إلى الفلاسفة الذين يقدسون الحياة الواقعية في فنّهم، لكونه من دعاة البعد الحسي في الفن، ويرفض اتصال الفن بالبعد الأخلاقي.

## 2- صيرورة الفن والحقيقة عند هيرقليطس

لقد تناول نيتشه بالدراسة والتحليل مضمون الخطاب الفكري الذي نحته فلاسفة ما قبل سقراط في أعمالهم الفنية، ومن أهمهم الفيلسوف هيرقليطسHéraclite(540ق م-480ق م)، حيث أراد نيتشه في مضمون مؤلفه الموسوم« الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي » إماطة اللثام عن إرث ثقافة الاعتقادات والتصورات المتنوعة التي استلهمها الفلاسفة الإغريق من أقطاب

1 نيتشه فريدريك،الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي، مصدر سابق، ص42

2 جوليوس بورتنوي، الفيلسوف وفن الموسيقى، مرجع سابق، ص23

وأعلام الفكر الشرقي القديم، فقد زاد مفعول التأثر والتأثير عن حده، ليتم إحداث مقاربة بين الإغريقيين والشرقيين استهدفت اقتران فكر هيرقليطس بزرادشت*Zarathoustra[1]

فقد كانت لعبة التأثر والتأثير منتهجة في دراسة مفهوم الفن الذي تعمّق فيه فلاسفة ماقبل سقراط بغية كشف الحقيقة الجمالية، التي تمّ رسم ملامحها انطلاقا من الفهم العميق لطبيعة الفن، ونشير في سياق دراستنا إلى الفيلسوف هيرقليطس، الذي يعتبر من أبرز الفلاسفة الذين تبنوا الاتجاه الطبيعي، وهذا يعود إلى دخوله ضمن المجموعة الأولى التي أرست دعائم فلسفة طبيعية خالصة، ودليل ذلك يتجلى من خلال قراءته للجمال، الذي يفسره باعتباره رمز تأويلي للحياة المحسوسة المعاشة ذات البعد الواقعي.[2]

مما يفسر لنا بأن الحقيقة الجمالية التي تنبثق من جوانية العمل الفني، تمثل في نظر هيرقليطس، تشكيل تداخل نموذجي بين الضمور والظهور وبين الائتلاف والصراع، فقانون الاختلاف يكرّس قيمة البصمة الجمالية، ليتضح أن الحقيقة التي بحث فيها يتولد منها نور مُشِع يتجاوز غياهب الغموض و الظلام.

كما يتضح بأن تعمق الفيلسوف هيرقليطس في دراسته للحقيقة، كان بهدف الكشف عن عامل التخفي، الذي يقترن ببعد الفيزيس، وبالتالي فإن سر الارتباط الذي يجمع الحقيقة مع جانب الفيزيس يعود إلى تولد هذا الأخير من عالم الخفاء والاحتجاب، فتحليل معنى الحقيقة وكيفية تكشفها واختراقها للمطمور ناتج عن اهتمامه الكبير بقضية الأصل، فالممارسة الأصيلة للفن تقوم على مراعاة قانون ملاحظة التلاقح الذي يحدث بين متناقضين، وهذا ما يبينه نيتشه في قوله:« إن هكذا رؤية جمالية للكون لايمكن أن تكون إلا من صنع إنسان تعلّم من احتكاكه

* يعتبر زرادشت فيلسوف من أصل إيراني، أرسى تعاليم وشعائر الديانة الزرادشتية، ونلمس تأثر نيتشه به خاصة في تقديسه للقوة، متبعا في ذلك أسلوب الفكر الملحمي الذي انتهجه زرادشت، مركزا على تحليل تأملات زرادشت في مؤلفه الموسوم:« هكذا تكلم زرادشت» احتوى على أربعة أجزاء.

1نيتشه فريدريك، الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي، مصدر سابق، ص 40

2غادة المقدّم عدره، فلسفة النظريات الجمالية، مرجع سابق، ص40

بالفنان ومن مشاهدته ولادة عمل فني كيف يمكن لمعركة التعددية أن تنطوي على قانون وعدالة، وكيف يكون الفنان متأملا وفاعلا في نفس الوقت بالنسبة لإنتاجه الفني، وكيف يجب أن تتكاثف الضرورة مع اللعب، والنزاع مع الانسجام لكي تنتج عملا فنيا. » [1]

وبالتالي نستنتج أن الإنتاج الفني يدفع الفنان إلى توسيع آفاق ممارساته الجمالية التي تجمع بين فن التأمل والتصور وبين فن الإبداع العملي والفعلي، ليتم التوصل إلى صناعة فنية مبنية على موقفين مختلفين ومتضادين.

ينتهج الفنان حسب هيرقليطس نفس الطريقة التي شرّعتها الطبيعة لإضفاء الوحدة الجمالية، وذلك من خلال مزاوجته لأنواع من الألوان في قلب الجمالية، لتترجم ايحاء باطني عن الحقيقة الفنية التي تتجلى من خلال مشاهدتها من الخارج.[2] مما يدعو هيرقليطس إلى إبداع إنتاج فني تنسجم فيه المتناقضات والأضداد، ووجودها المطمور يقودها إلى اكتساء صفة الجمالية التي سرعان ما يتم إضفاؤها على الوجود الظاهر، مما يؤدي إلى القول بأن قراءة هيرقليطس للمقصد الجمالي، كانت مفارقة للمثالية وحذت حذو الاتجاه المادي الملموس المتسم بالواقعية.[3] وهذا ما يحيل نيتشه في سياق حديثه إلى الكشف عن موقف هيرقليطس المعظّم للأرض التي يعتبرها منهلا أصليا تنبعث منه السعادة[4]. فالأصل اليوناني الجمالي يحدّده هيرقليطس من وجهة نظره بواسطة الانفتاح على الطبيعة، والإنسان يلامس الجمالية من خلال اعتباره كائنا طبيعيا، يدخل ضمن نمط حركتها

1نيتشه فريدريك، الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي، مصدر سابق، ص62

2غادة المقدّم عدره، فلسفة النظريات الجمالية ،مرجع سابق،ص40

3 المرجع السابق، ص41

4نيتشه فريدريك، ديوان نيتشه، ترجمة: محمد بن صالح، منشورات الجمل ،بيروت،(د.ط)،2009،ص162

وصيرورتها.[1] حيث يناشد هيرقليطس قدرة الفنان على وصف العالم الموجود الكائن بأسلوب تأملي تحولي عميق.[2]

وفي هذا إشارة واضحة إلى اعتماد هيرقليطس في دراسته للفن والجمالية على مصدر يتسم بالموضوعية، وهذا التصور يتفق فيه هذا الفيلسوف مع فيثاغورس، لكن نقطة المنعرج التي رسمها هيرقليطس، تتحدد من خلال تجاوزه لتصورات فيثاغورس المنحصرة في طبيعة مصدر الجمالية المتمثل في هارمونية الأعداد، مما جعل هيرقليطس، يستهدف تقويض هذا المبدأ، ليضع البديل المتجسد في اعتبار المادية كمصدر للجمالية، ليفسح لها المسار لبلوغ الارتقاء والتبلور مثل هالات الأشياء.[3]

وبهذا حاول نيتشه أن يضع معادلة يرتبط فيها الوجود بالعود الأبدي* مستلهما فكرة الصيرورة من هيرقليطس مظهرا بأن كل من الحياة والصيرورة، يدخلان في عملية التأكيد الفعلي للآخر.[4] فقراءة هيرقليطس ترتبط بالدقة والعمق للعالم المادي الذي يكتسي طابع الاستمرارية، كما أن العالم حسب منظور هيرقليطس أسير سلسلة التحول والصيرورة، وعلى هذا الأساس تتم الإشارة إلى احتدام الخلاف بين المتناقضات والأضداد، هو الدافع الذي يلمح إلى المفارقة الموجودة مع فيثاغورس الذي يرى أن هناك تجانس يحكم المتناقضات.[5] وقد أشار نيتشه إلى تشظي وتشرذم الوحدة وبناء معايير التغير في فكر هيرقليطس، وذلك في دراسته المعنونة:« الفلسفة في

1 Roland tour Naire, être et language, éditions l'Harmattan, paris, 2013, p12

2 Bernald Edelman, Nietzsche un contient perdu, presses universitaires de France, 1er édition 1999,p135

3 الخطيب محمد، الفكر الإغريقي، مرجع سابق ص348

* يقصد بفكرة العود الأبدي أن الكون والموجودات تخضع لقانون الصيرورة والخلق من جديد رغم وجود مصير الفناء والموت إلا أن الحياة تتكرر.

4 بنشانع خالد، نيتشه التراجيديا والفن، مجلة دراسات فلسفية، الجمعية الجزائرية للدراسات الفلسفية، الجزائر، العدد 8،أفريل 2017، ص81

5المرجع السابق، ص348

العصر المأساوي الإغريقي » ويظهر ذلك في قوله:« العالم هو نفسه كأس تحتوي على مزيج يجب تحريكه باستمرار .إن كل صيرورة تولد من صراع الأضداد، إن الصفات المحددة التي تبدو لنا دائمة، لاتعبّر إلاّ عن التفوق المؤقت لأحد المصارعين ولكن ذلك لا يوقف الصراع، فالصراع يستمر إلى الأبد.[1] » ما يمكن الإشارة إليه من خلال الفهم النيتشوي لنظرية هيرقليطس أن العالم مرهون بالدوران في دولاب الاستمرارية التي يكتنفها احتدام السجال والتصادم الذي يعد سببا في تواصلها.

بالإضافة إلى ذلك فإن مصطلح التناغم L'harmonie بين الأضداد الذي اعتمده هيرقليطس في فلسفته، يربطه بطبيعة الوجود الذي تنصهر فيه المتناقضات حدّد كتعريف للجمال، قد فسّره العديد من الفلاسفة الذين قرأوا منظورية هيرقليطس للفن،[2] ومن أبرزهم أرسطو الذي أظهر في سياق دراسته أن هيرقليطس شدّد على ضرورة إحداث الانسجام والوحدة الجمالية الداخلية، التي تعكس بدورها رمزية التناسق الجمالي الظاهر المنكشف في الوجود الملموس[3]، وبهذا يبرز التقارب النسبي بين نيتشه وهيرقليطس من ناحية بعد التجسد والتكشف الملموس الذي يظهره الفن.

الأمر الذي لفت اهتمام نيتشه إلى أقطاب الفلسفة السابقين على سقراط أنهم شكّلوا مرجعية متفردة في رؤيتهم الواسعة وذلك بالإفصاح اللامحدود عن الكيان والمكانة الجليّة لوجودهم وانغماس رؤاهم بإيماءات فنية استطيقية، وهذا دليل صريح على أن تشكيلة هؤلاء الفلاسفة الأوائل، كان لها يد في نسج خيوط اللاعقلانية التي تتشبث بالحكم والإقرار الإيجابي المنفتح على الحياة، والتعلق الكبير الذي أظهره نيتشه اتجاه نخبة فلاسفة ما قبل سقراط، يكشف عن انشغالهم

1 نيتشه فريدريك، الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي، مصدر سابق، ص56

2 Claude Henry du Bord, Le grand livre de la philosophie, éditions Eyrolles, paris,2016, p7

3 غادة المقدم عدره، فلسفة النظريات الجمالية، مرجع سابق،ص40

الواسع بفضاء الجمالية الملامس للحياة. فالموقف المناشد للصيرورة في الحياة الذي تبناه هيرقليطس ينتج عنه بالضرورة الإشارة إلى الجوانب المحدودة المتعلقة بالإرث الفكري وقصور نسبة التأثير لتياره الفلسفي على موازين محتوى الفلسفة اليونانية وأعلامها أمثال سقراط وأفلاطون وأرسطو .[1]

ما يمكن الإفادة منه، أن نيتشه يعقد اتفاقا مع تصورات هيرقليطس حول مشروعية التغير وحيوية مفهوم الصيرورة التي شهد لها بالاستدامة والأبدية، فقد اتجه نيتشه في هذا الصدد إلى تفكيك شفرات نظرية هيرقليطس ليوضح مضمونها الذي يقتضي إلغاء هيرقليطس لوهمية الاعتقاد بالارتكاز على وجودين متباينين، واحد ماورائي والآخر واقعي حسي،[2] كما أن القفزة المتبلورة التي وثبها تمحورت حول تخليص العالم من تبعيات وهوامش الأخلاق التي أدخلت الصيرورة في نفق الخطيئة بحجة اتساقها مع المصير الأبدي.

وعلى هذا الأساس فإن إشكالية القراءة العميقة والباطنية لجوهر العالم، قد شكلت محور اهتمام هيرقليطس، الذي أوضح بأن الإنسان العادي ينتهج فعل الرؤية السطحية الناقصة لما ينطوي عليه العالم،[3] ذلك أن الوحدة الجمالية التي يتحدث عنها، لايمكن أن يستوعبها الإنسان العادي بل الفنان، الذي يعي مقدار الاختلاف والمعاناة التي يسقط فيها العالم، إلا أنه يسعى إلى درأ السلبية، وتفعيل نزعة الإقبال على الحياة، حيث يحكم الإنسان العادي على مظاهر العالم بالسلبية، وبأنه عالق في رجس الخطيئة والمأساة والقسوة، وأنه خاضع لقانون التناقض والاختلاف في الموجودات التي يحتويها، لكن هيرقليطس يضيف في سياق حديثه، أن الإنسان الفنان يشترك في رؤيته الجمالية مع الإله في الفهم الجمالي التأملي للعالم، والانتصار على المخاوف.[4]

---

1 Jean François Revel, Histoire de la Philosophie Occidentale, op.cit. ,p58

2 Ibid.,p58

3 نيتشه فريدريك، الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي، مصدر سابق،ص62

4 Xavier Philiponet, « L'école du mouvement », revue Empan, ERES, 2007/2 n° 66, p68

ويتضح من خلال قراءة هيرقليطس بأن التجانس الذي ألقى بظلاله على العالم يتسم بالنسبية، ومرد ذلك يرجع إلى الخلاف المشحون الذي تتجرعه المتناقضات، وهذا ما يحيل إلى التماس فعل ديناميكية التجدد والتبدل التي يحيكها الصراع.[1] وفي ذات السياق يبادر هيرقليطس زيادة على ذلك بالحكم على الجمال، بأنه يدور في دائرة النسبية، والسبب يرجع إلى وجود التباين والمفارقة المفتعلة في أنواع الموجودات، وهذا ما أوضحه في معرض حديثه عندما أحدث مقارنة بين الإنسان والإله، ويظهر في الأخير أن هذا الانسان يتدنى مرتبة عن الإله من حيث المظهر الجمالي.[2] هذا ما يفتح آفاقا للتأويل بخصوص الإنسان الذي وجهت له ردود أفعال سلبية كالتهميش والتدني في نظرية هيرقليطس، هذا ما يتجاوزه نيتشه في دراسته محاولا الإعلاء من قيمة الإنسان وملامسة إيماءات الجمال، فكل إنسان يمكن أن يكون فنان إذا احتكم إلى ملكات الإلهام والتأمل ومعايشة الإحساس الجمالي.

**3-الفن ومبدأ الوحدة عند برمنيدس:**

لقد كابدت الفلسفة نوعا من الفردانية والاعتكاف الذاتي في العصر اليوناني، فالخوض في سياق الفلسفة والفن كان يشوبه التمويه والتضليل، كما أن حالة المأساة والتعاسة، قد ألقت بظلالها على الإغريق وتولد عنها الألم الذي أرّق الفن والفلسفة نتيجة سقوطهما في بؤرة الضياع والتعثر، فقد كان المسعى ينحصر في ايجاد منفذ يبعث على الخلاص للفن والفلسفة في الحضارة اليونانية.

وقد اتفق نيتشه مع الطرح الذي نحى نحوه برمنيدسParménide(540 ق م-480 ق م) بخصوص إماطة اللثام عن الحقيقة الجمالية المضمرة، التي يتضمنها الفن والإذعان للاعتقاد بالثبات، الذي يكتسي الوجود مشددًا على واحديته لا الأكثرية أو التعددية التي يقصيها من

1 ثيوكاريس كيسيديس، هيرقليطس جذور المادية الديالكتيكية، ترجمة: حاتم سليمان، دار الفارابي،بيروت،ط2، 2002،ص168

2 غادة المقدّم عدره، فلسفة النظريات الجمالية، مرجع سابق، ص40

تصوراته للوجود الذي يسميه الكل، [1]هذا ما يجعلنا نلتمس التداخل في الرؤى بين نيتشه وبرمنيدس في تقديس الوجود الواقعي وكليته، وتجاوز فكرة أن هناك حياة أخرى، وبهذا تتضمن قصيدة برمنيدس تجسيد ملامح الوجود التي يتداخل فيها فضاء متناسق محكوم بالسديمية، يتجاوز كل ما يتعلق بالحدود والانقسام[2]، بمعنى أن موقفه من الوجود مفارق لنوبات الاختلاف والتعددية والصراعات ومعتمدا على موضوع الوحدة التي تجمعه.

إن حدوث الصيرورة حسب تصور واعتقاد برمنيدس يكون انطلاقا من تشكيل معادلة متوازنة من طرفين أساسين يتجسدان في الوجود واللاوجود، حيث يستند برمنيدس في توطيد هذه الرابطة التي رسمها بين المتناقضات إلى أسلوب روحاني جواني له تأثير، يحذو إلى اضفاء التوحد، وبالتالي فإن المسؤول عن هذا التلاحم الواقع والحاصل هو اللذة.[3] يبدو أن برمنيدس قد اتخذ قراره بخصوص المسار الذي ينتهجه، في ارتباطه بالرؤية الطبيعية للوجود مظهرا رأيه منها بخصوص أنها صائبة وحقيقية، وهذا ما دفع به إلى إسقاط هذه الرؤية على مضمون قصيدته، هذه القصيدة تزامنت كلماتها مع الطبيعة، مما جعلها الحجة المؤهلة للإفصاح عن اعتناقه لمذهب كفء، يشهد على امكانيته وقدرته على الحذو صوب بداية الحقيقة .[4]

وقد تولدت المخاضات الفكرية للفيلسوف برمنيدس نتيجة الجمع بين مرحلتين مرّ بهما، حيث نحى في بادئ فتراته الفكرية نفس الدرب الذي خاض فيه الفيلسوف الأيوني أنكسمندريسAnaximandre(610ق م-547ق م)، وتبرير ذلك يتجسد من خلال ما تبوأه برمنيدس من ارساء لنظرية فلسفية ذات صبغة طبيعية، فكانت دراساته تنحصر في دائرة العالم، ونردف بالقول ذيوع فاعليته الفكرية خاصة عند وضعه لقاعدة ثنائية الوجود واللاوجود

1 Paul Magendie, La philosophie Al 'épreuve de la création Artistique, l'Harmattan, Paris, 2009, p23

2 Roland tour Naire , être et language, op.cit.,p13

3 نيتشه فريدريك، الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي، مصدر سابق، ص69

4 المصدر نفسه، ص67

الذي أسهب في دراستهما، والفترة الثانية تزامنت انطلاقا من إرثه الفكري الذي خلّده في إطار مبدأ الوحدة في الحياة.[1] وفي هذا إشارة واضحة بأن قدسية الجمال المرتبط بعامل القوة، كانت ذائعة الصيت عند الإغريق، وخاصة في الفترة ما قبل سقراط، فقد كان الاحتذاء الأكبر بما تشكله القوة من تأثير، فقد ترسخت القدرة الجمالية للفن الإغريقي في مرحلة ماقبل سقراط، عندما ضرب بأوصاله في أحضان الحياة المعاشة، فالحقيقة الجمالية يمكن التوصل إلى عمقها عندما يتم استهداف تحقيق قانون التجانس والوحدة كأساس ترتكز عليه الجمالية اليونانية. [2] وعلى هذا الأساس تتضح قيمة التألق في الفن اليوناني الذي أظهر احترافه كوسيط ووسيلة تعمل على نقل التصورات الجمالية إلى المتلقي، فالاعتماد على الحياة كمادة أولية للفن، اعتبر منهل لفهم واستيعاب الجمالية الحقة عند اليونان.

هذا ما جعل برمنيدس يتميز بمسار متفرد في دراساته التي انطوت على الوجود الذي أضفى عليه طابع جمالي من خلال توظيفه للشعر كذريعة للإفصاح عن التعمق في التنقيب داخل ثنايا الوجود والتغلغل في فهمه، كما عرف برمنيدس باستخدامه الواسع لنموذج الرمز الخيالي، الذي تتجلى لمساته من خلال ما تتضمنه أهم قصائده الشعرية المعنون « في الحقيقة » من نسيج حواري فريد يشكل أحد أطرافه الذات والطرف الآخر تمثله الآلهة[3]، هذا التلاقي في الخطاب يمكّن من إماطة الستار عن جمالية الحقيقة التي ترتمي في أحضان الوجود فسعيه الحثيث كان الامتثال للوحدة التأليهية التي يحتويها الوجود.

ومن خلال ما توصل إليه نيتشه في قراءته الجينيالوجية للفن وطابع الوحدة عند برمنيدس تتضح إحاطة فيلسوف المطرقة بانغلاق الفهم البارمنيدي وتفضيله الجاف للوجود الذي يتم اقتحام جوانيته الشاعرية بواسطة ملكة العقل التي يبجلها، ونجده يتبوأ نزعة الإدانة اتجاه اللاوجود العالق

1 نيتشه فريدريك، الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي، مصدر سابق، ص66

2 غادة المقدم عدره، فلسفة النظريات الجمالية ،مرجع سابق، ص ص 38، 39

3 الخطيب محمد، الفكر الإغريقي، مرجع سابق، ص111

في رجس الحسّ المرتمي في ثمالة الصيرورة.[1] قد تتجلى ملامح الاتفاق بين نيتشه وبرمنيدس في فكرة، أن الحياة مصدر للجمالية، غير أن الاحتكام إلى العقل لإبداع الإنتاج الفني، ينوه عن اكتساء الجمالية لطابع المثالية والتجريد، وهذا ما يتجاوزه نيتشه مناشدا بدور الحسي واقتداره على رسم ملامح الحقيقة الجمالية الصحيحة.

1وولتر ستيس، تاريخ الفلسفة اليونانية، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة الجامعية للدراسية والنشر ،بيروت ، ط1، ص41.

# المبحث الثاني :

# جمالية الفن عند الشعراء الإغريق وفلاسفة اليونان

**1-الأسطورة والدلالة الجمالية**

**2-الفن والشعر الإغريقي**

**3-الفن ومبدأ العقلانية عند الفلاسفة اليونان**

## المبحث الثاني :جمالية الفن عند الشعراء الاغريق وفلاسفة اليونان

### 1-الأسطورة والدلالة الجمالية

تحتل الأسطورة مكانة مقدسة في الثقافة اليونانية، وتعتبر العامل الذي يمكن من بلوغ الحقيقة الجمالية الأصيلة، فصور الأسطورة تلعب دورا كبيرا في بلورة العقل الناشئ وتطويره وفق أسسها، كما أنها تتولى مهمة توضيح الممارسة التحليلية التي يزاولها الإنسان إزاء الأحداث المتغلغلة في حياته، وما يجابهه من نزاعات،[1] فالتمثيل الميثولوجي أصبح له دور جدير يبث التعظيم للدولة من خلال ما تنطوي عليه الميثولوجيا من أعراف وضوابط فعالة.

فقد حاول نيتشه أن يمارس عملية تصنيف ميلاد الفلسفة بالعودة إلى جذورها الأولى، وأوضح أن مرحلة الحداثة، توغلت إلى الفترات النهائية الأخيرة من العالم الإغريقي، الذي بات معلّقا في رواسب التدني واللاأصلانية نتيجة انحداره في براثن المسيحية.[2] بمعنى أن مرحلة الحداثة، قد تعثرت في الإلمام الشامل بقيمة الخصائص والمميزات، التي تميزت بها الثقافة اليونانية القديمة، وأهمها الأسطورة التي تُمثل محورها الجمالي.

وهذا ما يدفع حسب نيتشه إلى فقدان الإمكانية اللازمة لاستيعاب المعنى الأصيل، والنفاذ العميق للمرحلة الأولى من الإغريق التي اتسمت بالقداسة والجمالية الحقيقية التي خلّدها شعراء عظماء أمثال هوميروسHomère(899ق م-799ق م) وأسيخلوس Eschyle (525ق م-456ق م) وغيرهم،[3] كما يتحدث نيتشه عن قيمة الأسطورة اليونانية في مؤلفه الموسوم مولد التراجيديا قائلا:« من دون الأسطورة، تفقد الثقافة برمتها عافيتها وطاقتها

1 نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا، ترجمة: شاهر حسن عبيد، دار الحوار للنشر، سورية، ط1، 2008، ص248

2 Nietzsche Frédéric, Introduction Aux études de la Philologie Classique suivie de introduction aux leçons sur l'œdipe roi de Sophocle, trad. François dasture et M Haar, édition encre marine,1994 , p129.

3 Ibid., p129.

الإبداعية الطبيعية، وهذا يعني أن الفضاء المحاط بالأساطير وحده هو الذي يمكن أن يلعب دورًا موحدًا لحراكه الثقافي بمجمله، إن الأسطورة وحدها هي المخلص لكل طاقات الخيال ومعها الحلم الأبولي من طوافها العبثي. »[1] ومن هذا المنطلق ينبغي على الأسطورة أن تمارس الاستدلال بالحجج فيما يتعلق بتصنيف خاصية القبح واللاتجانس على أنها لعبة فنية، يتوجب التعامل بها، والمسؤول المسيّر لها هو جوكر الإرادة الذي تتفاعل معه، وتطبقه على ذاتها في خضم مضمار الفرح اللامحدود المطلق ذو الصبغة السرمدية، فالأسطورة قد تقمصت دور المخلص الذي أصبح يناجيه الإنسان.

وفي هذا إشارة أيضا إلى ضرورة تمرد الفن ومعارضته كل نزعة أو صبغة أخلاقية، لأن الفن في نظر نيتشه، يهدف إلى النضال من أجل تحقيق الصفاء في إطار ممارساته، وينبغي أن يكون الميدان الجمالي خالصا، ومتحرّرا من رواسب الأخلاقية التي تبقيه في دائرة التجريد، لهذا وجدنا نيتشه يهتم بتحليل الأسطورة ذات الصفة التراجيدية ونقصد بالتراجيديا المأساة مشتقة من اللفظ اليوناني Tragicus وهي نوع من الأعمال الفنية ذات الطابع الدرامي ويقصد بها من الناحية اللغوية نشيد الماعز عند اليونان، وهي استعراض فني يعكس الألم و يلهم العاطفة[2] وهذا يعود إلى ارتباطها بالدرجة الأولى بالبحث عن المتعة الجمالية الخالصة المرتبطة بالجانب الحسي، لكن السؤال الذي نطرحه، ينحصر في مدى قدرة الأسطورة التراجيدية على تحقيق المعنى الجمالي، إذا كانت تنطوي في محتواها على خصائص القبح والتنافر.؟[3]

وهذا ما يظهر تلك الرغبة والحاجة الملحة التي استأثرت الإنسان اليوناني على ضرورة التعلق بالأسطورة، بحيث لايستطيع أن يحكم على انضمار أسطورة والتظاهر بتكشف وانجلاء أسطورة

1 نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا، مصدر سابق ، ص247

2 Noëlla Baraquin,Dictionnaire De Philosophie, Armand Colin, Paris, 2000, p301.

3 المصدر السابق، ص257

أخرى أكثر استحداثا منها في العالم.[1]فحسب ما أشار إليه كارل ياسبرسKarl Jaspers (1883-1969)في قراءته الواسعة لفكر نيتشه، أنه قد إنهال بتحليله على الثقافة اليونانية، مبرزا جملة من المؤشرات التي تعلق بها الأفراد الإغريق من ضمنها الأساطير والأمثلة والرموز القديمة، فالطموح المناشد لجوهر الأصالة الإغريقية، كان من مهام نيتشه، وهذا ما قاده إلى التفسير العميق لاتجاهات ماقبل سقراط، وبوجه التحديد فكر هيرقليطس، وتوجه اهتمامه أيضا بأسطورة زرادشت القديمة التي تميزت بطابع شاعري فريد يحتوي على العديد من الرموز ذات مؤشرات جمالية فعالة.[2]ومن هذا المنطلق يتوصل نيتشه إلى الاذعان بأن الثقافة الحديثة تمارس لعبة الرجوع إلى العصر الأسطوري اليوناني القديم لتستلهم قيمته ومكانته القوية انطلاقا من البساطة والوضوح بالإضافة إلى ثراء اشاراته المصاحبة بالدلالات الجمالية.

وبالتالي يبدي نيتشه حنينه العاطفي في قوله أنه في مضمار طيات ثقافتنا تنضمر قدرة متقدة بالقوة قدرة تمارس لعبة الخفاء والظهور، الذي تطلق فيه العنان لأحلامها لترتقي، وفي صميم هذه الفجوة بادرت الموسيقى بإصدار ايقاعات تناغمية هاتفة بعذوبة وجسارة وخصوبة تراتيل الإصلاح الذي قاده مارتن لوثر Martin Luther (1483-1546)، وهذا يقترن أيضا بالصدى الحيوي الذي ولدته استعراضات ديونيزيوسDionysos تهليلا بمجيء فصل الربيع، هذا الاتقاد الديونيزيوسي بالحيوية والديناميكية والعذوبة، توجه له الموسيقى الألمانية الفضل والعرفان بسبب قيمته الإيجابية. [3]فقد تملكت الشعب اليوناني قابلية الرغبة بأهمية عقد أوصال تجاربهم وخبراتهم مع جانب الميثولوجيا المنتشرة في زمنهم، هذه الطريقة كان ينتهجها اليونانيون،

1 Karl Jaspers, Nietzsche introduction à sa philosophie, éditions Gallimard, paris,1950,p370

2 Ibid,p370

3نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا، مصدر سابق، ص249

حيث اعتقدوا أن إحكام العلاقة بالأسطورة، يكون وسيلة صادقة لفهم واستيعاب مضمون الأسطورة.

وحسب ما يظهره نيتشه فإن الحقيقة الجمالية عبارة عن سلسلة تترابط فيها دلالات الاستعارة ومنظومة المجاز، التي أضفى عليها طابع فني قوي، كما يمكن الإجماع على أن الحقيقة هي نتيجة روابط إنسانية، خضعت إلى التلاقح الشعري لإضفاء صبغة الفن الجمالي على نموذج تطبيقها، وأصبحت الحقيقة عند البعض خاصة فلاسفة الاتجاه المثالي، داخلة ضمن نطاق الحكم المكره، نظرا لكونها اكتست سياج الوهم، رغم فعالية خصائصها التي تتميز بقيمة الاستعارة، إلا أنها تشظت في نظرهم من دلالة القوة التي تحملها.[1] لكن نيتشه يرى أن الحقيقة الجمالية رغم اعتمادها على الاستعارة، إلا أنها تحمل معنى واضح، يتحقق في المشاهد الفنية الأسطورية، التي تعتبر بمثابة لغة يفهمها المتلقي، لأنها لغة عالمية منفتحة ومتأججة بمضمون جمالي ثري.[2] فأسطورة ديونيزيوس أصبحت المحرك الذي يقود الفن المسرحي نتيجة تأثره العميق بشعائر هذه الأسطورة، التي تحمل في ثناياها انفعالات متضاربة وثنائية كالتفاؤل والتشاؤم، فالاحتفال الذي يقام على شرف ديونيزيوس، كان له دور في ارساء أسس فن المسرحية،[3] لأن أحداث التعايش مع أسطورة ديونيزيوس، ارتسمت بالتعبير المحاكي للظواهر الطبيعية وممارسة العبادة الديونيزيوسية، تحمل في نظامها نماذج التمثيل المرتبط بالطابع العاطفي المتقلب.

وفي هذا إشارة واضحة إلى الثقافة التي تتنصل من خيوط الأسطورة، وتتجرد منها، يكون مصيرها مهمشا بسبب فقدان أهليتها ومكانتها الأزلية العظيمة، وتعيش على حساب البقايا التي تخلفها الثقافات الأخرى، هذه الثقافة الضائعة هي التي تغزو عصرنا حسب تعبير نيتشه،[4] التي

1 سبيلا محمد، الحقيقة، دار توبقال للنشر،المغرب،ط2، 2005،ص74

2 Karl Jaspers, Introduction de sa Philosophie, op.cit., p371

3 التكريتي ناجي، فلسفة الجمال عند اليونان، دار دجلة، الأردن، ط1،2013، ص66

4 نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا، مصدر سابق،ص248

باتت تؤله التجريد في كل المجالات الحياة قاطعة الصلة مع الأسطورة، بالتالي فإن نموذج الثقافة الهشة الذي اكتنف هذا العصر، قد أصبح حصيلة الفكر السقراطي الذي استهدف تحطيم معلم الأسطورة .

الأسطورة التي يتحدث عنها نيتشه تجمع بين العقلي والحسي معا، فالبعد الواقعي أصبح ينضوي ويتلخص في ملكة الجسد، التي تضبط وتتملك بدورها لجانب الغريزة حيث تتورط أيضا بين دوامة الجنون اللاعقلاني وبين ذروة الحكمة، وبالتالي يتضح اختلافها المشهود مع العقل، الذي يتنافى في دوره مع الجسد باعتباره مبدأ يميل إلى الحقائق الثابتة، لكن ثقافة الجسد استحوذ عليها مسار دائر في بوتقة الأسطورة الخالدة التي تتجذر في ثناياه،[1] وبهذا تجدر الإشارة إلى المكانة العظيمة التي يوليها نيتشه للبعد الجسدي لأنه ينطوي على الأسطورة الجامعة لنقائض تتمثل في اللامعقول والمعقول .

ما يمكن أن يخلفه تلاشي الميثولوجيا هو ضياع الإنسان وفقدانه لهذا السلاح الذي يخلّد أصالته، يجعله بدون هوية، وبالتالي يجد نفسه تائها في ثنايا العصور التاريخية القديمة، ساعيا إلى التنقيب عن الجوهر المندثر، بالرغم من كون هذه الجذور أو الأصول تنحدر في حقبة تاريخية سالفة وغابرة .[2] فالتاريخ يرتبط حتما بقرينته الأسطورة التي تعمل على ارساء أسس خيالية لامعقولة مفعمة بالرموز تجذب الإنسان إلى خوض غمارها والدخول في عالمها ليعيش متزنا آمنا داخلها.
ويشير نيتشه بأن الثقافة الحديثة انتابها عدم الرضا على نفسها واهتدت إلى الاستحواذ والاحتكار على لإرث الثقافات الأخرى، وماتبتغيه من احتواء مطلق للمعرفة، وذلك في خضم اندثار الأسطورة، وعلى هذا الأساس أصبحت مآرب هذه الثقافة، تحفز الإنسان على استغلال لايعرف

1 Roger Pol droit, une brève Histoire de Philosophie, édition Flammarion, paris,2011, p295

2 نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا ، مصدر سابق ، ص248

القناعة،[1] هذه السلبية التي آلت إليها الثقافة الحديثة، يمكن التلميح إليها بدقة من خلال انقيادها داخل متاهة الفردانية والاغتراب العقيم الذي أصيبت به الحضارة الغربية، فقد انجر عن ذلك فراغ معناها وتجميد أسس تقدمها، وتخبطها في هجانة العبث، لذلك نجد نيتشه مهتما بعلاج هذه الحضارة، بواسطة انتهاجه لأسلوب التذكير بأصالة الفرح ومعايشة السعادة الحقة التي عرف بها زرادشت وهذا ما يوضحه في قوله:« الآن نحتفل، على يقين من النصر المشترك،

بعيد الأعياد:

الصديق زرادشت، ضيف الضيوف جاء !

الآن تضحك الدنيا، الستار المرعب انقشع.[2] »

ما يمكن استنتاجه هو دعوة نيتشه إلى ضرورة إنقاذ الثقافة الألمانية من براثن العدمية، وذلك يكون بالعودة إلى الموطن الآمن وهو العصر الإغريقي، وبالتالي فإن نهضة الأسطورة الألمانية واسترجاع ركب تفوقها على الحضارات الأخرى، يكون بإقرارهاأنها ستظل مدينة ووفية بقيمة صرخة التهليلات الديونيزيوسية، وهذا ما كان دافعا صريحا أفضى بالإنسان اليوناني إلى التغلغل في مصاف الاحتفال لمقاسمة الآلهة رمزية المشاعر والقوة التي تفيض منها .

## 2-الفن والشعر الإغريقي:

حاول نيتشه أن يبين جاذبية الفن اللاعقلاني الذي يحدث نوع من التخدير والثمالة في الوعي، ويمنح مؤثرات قوية للمتعة الفنية، فالشعراء اليونان أمثال هوميروس وأيون وغيرهم ينتهجون أسلوب التأويل لمناظر الطبيعة، وذلك بواسطة اتخاذ منحى لاعقلاني ذو طابع فيزيولوجي غريزي، لبلوغ الحقيقة الجمالية المتجسدة والملموسة.[3]فالبطل يمارس التميز والتجلي بإمكانيته القوية النابعة

1نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا ، مصدر سابق، ص ص248، 249

2نيتشه فريدريك، ماوراء الخير الشر، ترجمة: جزيلا فالور حجّار، دار الفارابي، بيروت، ط 1، 2003، ص286

3لاكوست جان، فلسفة الفن، ترجمة: ريم الأمين، عويدات للنشر ، بيروت، ط 1 ،2001،ص21

من اللذة الحسية، التي تشكل المنطلق المبدع والخالق للعالم الأبدي،وتمثل مؤشرا يرمز إلى ملحمة التراجيديا.[1]

ويبين نيتشه المكانة المرموقة التي احتلها شعراء اليونان أهمهم هوميروس وأرخليوكس في قوله:« إن الأقدمين أنفسهم يقدمون إجابة تصويرية ذات مغزى في هذا المجال، حيث يضعون تمثالي هومرHomer وأرخليوكسArchilochus كأبوين وحاملين للشعر اليوناني، جنبًا إلى جنب، في بلاد اليونان، تأكيدًا على أن هذين الرجلين الندّين وحدهما جديران بالاهتمام والاحترام نظرًا لأصالتهما المتساوية، ولأنهما مصدر ذلك الطوفان الناري الذي اكتسح كل التاريخ اليوناني اللاحق . » [2] وفي هذا إشارة واضحة إلى مكانة هوميروس، الذي يعد من أبرز الشعراء الإغريق، وقيمته تتحدّد في إحيائه للتراث الجمالي العفوي للفنان الأبولوني، كما أنه يوصف بالشاعر الحالم الذي تنتابه الحيرة والذهول في رؤيته العميقة التي يرمق بها ذروة مقام ربات الفن« الميوزات »* المتحكمة في قيادة المعركة لأنها ترسل القوة في العالم، كما أن سمة الوضوح التي اتسم بها هوميروس في الوصف والتعبير العميق عن الوقائع، جعلته يحرز تفوقا كبيرا بالمقارنة مع بقية الشعراء، فالإنسان يتأثر بالوسط الذي يحيا فيه، وبحكم أن الظاهرة الجمالية تتخللها البداهة والسلاسة والبساطة، فإن الإنسان الذي يكون متواجدا داخل مجموعة أفراد، يفسح له ذلك أن يكون شاعرا، أما الإنسان الذي تتملكه قوة الإرادة لتتقمص نفسه شخصية وألسنة الغير، فإنه بالتالي يتحول إلى مسرحي،[3] كما يتقلد الشاعر اليوناني دور الموسيقار، وهذا ما اتسم به هوميروس الذي أحدث تلاقحا أصيلا بين الموسيقى والشعر، وذلك يصور بجلاء كفاءة وشجاعة الشعب اليوناني القادر على

1 Jean Garnier, Nietzsche vie et vérité, op.cit, p150

2 نيتشه فريدريك ،مولد التراجيديا، مصدر سابق، ص104

*يقصد بالميوزات ربات الفن التسع، يمتلكن خصائص كالإلهام والإبداع، ولهن أغنيات جماعية مع أبولون تبث التفاؤل والفرح في الذات وإقصاء آثار الحزن والألم.

3 نيتشه فريدريك ،مولد التراجيديا، مصدر سابق،ص ص130،131

التصدي للصعوبات والآلام، وبالتالي يمكن التوصل إلى معرفة السبب الذي يحفز على ضرورة مناشدة الإبداع الفني واستلهام الجماليات، ذلك من خلال تقديس الحياة .

تنتاب هوميروس روح قابلة للتحول والائتلاف والاندماج بفضل خفة دهائه وارادته وتواصله، مما يزيد من درجة الجمالية في قصائده الشعرية، وهذا مايبينه نيتشه في كتابه مولد التراجيديا قائلا:« رؤية الذات تتحول وتعمل كما لو أن صاحبها قد انتقل إلى بدن آخر ،تجسد في إنسان آخر. وهي العملية التي بدأت معها الدراما. وهي مسألة مختلفة عن صاحب الملحمة الحماسية rhapsodist الذي لايتوحد مع صوره بل يرى، كالرسام، هذه الصور خارج ذاته بعينين مليئتين بالتأمل. وهذا هجر للفردانية باللجوء إلى الحلول في شخصية أخرى. » [1]

ويمكن الإشارة إلى ما قامت به الإرادة الهيلينية التي استعملت العالم الأولمبي كآلية عاكسة للنظر إلى صورتها وهي بصدد التشكّل، مما يدفع الآلهة إلى المبادرة بإعطاء دوافع مقنعة لحياة الإنسان بغية مواصلة فعل العيش المشترك، وهذا الظن يجعل الشعب اليوناني، يتصور أنه محاط بالعناية الإلهية التي تحميه من الشرور، وهذه الحماية يُبلّغها الشاعر للبشر، فقد حولت الأوديسة الشاعر إلى وسيط تمثلت مهمته حسب ما أوضحه هوميروس في بعث فرجة الطرب وعظمة الشعر في مكنونات البشر، فالشاعر يؤدي دور الرسول الذي يتلقى الإشارات، ويقوم بتبليغها بمنهج بسيط إلى البشر.[2] وبهذا اعتبر هوميروس الفن صناعة تتم ممارستها، لتضفي ملامح تأثيرية على وسطهم المعاش خاصة أشكال الرقص والغناء ذات البعد المحرك للروح الإنسانية.

وفي ذات السياق يبين نيتشه أن الإنسان الملحمي تتلخص مميزات وملامح شخصه في زرادشت، الذي يجسد ويترجم بطابع شاعري التفوق والارتقاء الجمالي، ويتم كشف خلفياته المؤصّلة

1 نيتشه فريدريك ،مولد التراجيديا، المصدر نفسه، ص131

2جوليوس بورتنوي، الفيلسوف وفن الموسيقى، مرجع سابق، ص24-25

لشذرات الرومانسية، المتمثلة في إيداع رؤية تصورية واسعة بخصوص المعنى الباطني الذي ينطوي عليه الشعر الغنائي الخالص.[1]

وقد كشف نيتشه عن اقتحام زرادشت وتغلغله لمعايشة حيوية التجمعات المرحة التي يطلق لها العنان الإله ديونيزيوس، ويظهر نيتشه المكانة المتميزة التي يحظى بها زرادشت، فهو يمثل نشيدا طاهرا مخلّصا من الانحطاط والمحدودية التي ألقت بظلالها على الرّعاع، ويلمّح نيتشه في سياق حديثه أنه بواسطة هاينريش هاينه Heinrich Heine(1797-1856)، قد تمكّن من استشعار لمحات عن المعنى الأسمى للشاعرية،[2] مبديا إعجابه بطابع الكمال الذي تمتثل فيه موسيقى هاينه، بالإضافة إلى توظيفه المتألق والمتمرّس للغة الألمانية، ولهذا نرى نيتشه جازما في رأيه، فقد شكل مع هاينه نخبة الفنانين الذين تألقوا بلغتهم الألمانية.

بمعنى أوضح أن القوة الإبداعية أحدثت منعطفا كبيرا ساهم في تكوين المصدر الجمالي للفيلسوف نيتشه، وذلك يعتبر دافعا مسؤولا جعل معظم الأبحاث تتوصل إلى الاعتقاد بنزوع نيتشه إلى المثالية ذات الصبغة المجردة الرومانسية، إلا أن فجوة الاختلاف التي تشمل إبطال هذه المزاعم، تكمن في تغيير استراتيجية الرموز الجمالية التي يستند إليها نيتشه في طرحه الفني، والدليل على ذلك يتحدد من خلال اعلائه من قيمة الشاعر المثالي الذي يتجسد بنظره في جنس الإنسان الأعلى* الذي يمنح له الأفضلية في تكوين وتشكل خصائص الجمالية، ولعل كينونة زرادشت تعد أولى في توفرها على سمات ذلك الترسخ.

---

1 Hans Hartmann Devant Les Grands Poètes Allemands ,Nietzsche études ET Témoignages du cinquantaine, éditions martin fluiker, paris, 1950 ,p208-209

2 نيتشه فريدريك، هذا الإنسان، ترجمة: مجاهد عبد المنعم، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ، ط1، 2005، ص48

* يمثل مفهوم الإنسان الأعلى في فلسفة نيتشه نموذجا متحررا من سلطة الدين والأخلاق، يمتلك قدرات لاعقلانية كإرادة القوة، تجعله يقدس الأرض لبلوغ الحرية المطلقة، يهدف إلى بعث المرح والسعادة لتحقيق ثقافة العيش المشترك.

وفي إطار التحدث عن الكمال الجمالي الذي تميز به زرادشت، نشير أيضا إلى الدور الذي يقوم به الشاعر الغنائي أرخيلوكس باعتباره مجسدا لنموذج المثال الأعلى الديونيزيوسي من خلال ما يقدمه من قصائد في اليونان القديمة، التي تضج بأحاسيس وعاطفة وأهواء الحب، حسب ما عبّر عنه يوريبيدس Euripide (480ق م-406ق م) من خلال مؤلفه الموسوم « نساء باخوس »، فإن المتعة والحماسة تنبع من أرخيلوكس حتى في نومه، وتنبعث منه ايحاءات الموسيقى الديونيزيوسية وهو يبعث أسمى لوحات تتضمن القصائد الغنائية وعندما تتبوأ هذه الصور قمة الجمال تتطور لتصبح نصوص تراجيدية.[1]

وهذا ما يبين طبيعة العبقرية الغنائية التي يمتلكها الوعي بوجود عالم متأجج بالرموز تعلو وتيرته أغلال الوضعية الصوفية المبهمة والمصورة للذات، والمفصحة عن الوحدة، هذه الحالة تعبّر بشكل دقيق عن الوسط الوجودي للشاعر الملحمي، الذي يعبر عن سعادته وهو يحيا في أحضان وجود مملوء بالصور، يتعايش معها ليحيط بجزئياتها الجمالية.[2] وهذا ما يوضح فعل التعايش العفوي الذي انتهجه هوميروس في خطابه الفني الذي يمثل ظفرا وانتصارا مؤيدا للوهم الأبولوني، وللطبيعة دور متلاعب في استغلال مثل هذه الأوهام، لبلوغ مآربها، رغم أن المبتغى الحقيقي مطمور ومتخفي بقناع لايتكشف، مهما حاولنا ملامسة الغاية الحقة إلا أن الطبيعة تمارس لعبة التلاعب معنا، تمنح لنا ماهو مخالف لما نطلبه، وذلك على وتيرة ما يناسب أهدافها وهذا ما يجعلنا نصل إلى الحكم في حق الطبيعة التي باتت تتملكها الأنانية. حسب ما يكشفه الشاعر هانس ساكسHans Sachs(1494-1576) من خلال مؤلفه الموسوم « المعنى العظيم » أن المهام التي يجبر الشاعر على القيام بها تتحدد في تحليه بملكة الانتباه والفهم اللذان يمارسهما على الحلم، فالشعر في نظره ما هو إلاّ تعبير صريح عن الحلم.[3]

1 نيتشه فريدريك،مولد التراجيديا، مصدر سابق،ص106-107

2المصدر نفسه، ص108

3المصدر نفسه، ص 80

وعبر ما تترجمه النفس من صور للشاعر، تتمكن العبقرية الغنائية من النظر إلى أناها المتنصل بشكل بعيد وجلي، بحكم أن الآلهة ترعى البشر وتباشر بحمايتهم، فإن الشعب اليوناني مجد هذه الرعاية وكانت في نظرهم أسمى غاية، يهتدون إلى بلوغها وتجسيدها من أجل البشرية، حتى أن فقدان هذه الغاية، دفعت هوميروس إلى الولوج داخل عالم الحزن من جراء الإقبال على الموت الذي لاتتحدد زمانيته مسبقا، وما يرافق ذلك من صدمات الألم المتكرر، ورغم تحطم عصر البطولة الذي ينبأ بموت أخيل، إلا أن البطل اليوناني العظيم تتملكه غريزة البقاء والاستمرار في ممارسة عيشه في الحياة حتى وإن كانت تضج بالآلام والغبن والنكد. وبالتالي يتحدث نيتشه عن جمالية الرسالة الشعرية المشفرة، التي يفسرها الشاعر برموز الأرض وجمالياتها، التي تمثل مصدرا ملهما تتفجر من ثناياه الحقيقة الجمالية.[1]

وقد خضع الشعر الغنائي إلى تحولات كبيرة، تعلقت بما يحمله من مضمون، وبعد أن كان الشعر الغنائي عالقا في ربق الأسطورة ذات التوجه الشعائري الديني، حاول أن يتنصل من هذه النظرة الدينية المحدودة، ليتجاوز أيضا طابع الحكم عليه من ناحية الوزن، وتتم دراسته من جانب المضمون، المتمثل في الأحاسيس ورمزية الشعور الكائن فيه المراد التعبير عنه،[2] وحسب التوضيح الذي قدّمه الفيلسوف نيتشه، تبيّن أن الذات التي يتلفظ بواسطتها الشاعر الغنائي ليست ذاته الحقة، وإنما هي المحور والآلية الذي تمارس الديناميكية في الحياة[3]، وهذا ما تتمخض عنه مفارقة مطلقة تتعلق بذات الفرد الذي يعيش في أغلال الواقع الحسي، فالذات الشاعرة ملهمة مقدسة، يُسمع صدى صوتها داخل ربوع الفضاء التراجيدي بطلاقة.

1 نيتشه فريدريك، ديوان نيتشه، مصدر سابق، ص259

2التكريتي ناجي، فلسفة الجمال، مرجع سابق ، ص69

3 Jacques (collette), l'expérience religieuse et l'idée philosophique moderne de vécue, in ouvrage collectif, édition cerf, 1989, p38-39

فالشاعر اليوناني قد اهتدى إلى توظيف ملكة الخيال، بهدف إحداث التحول في صميم القيم الموسيقية القديمة، التي انتشرت في الوجود القديم، لتحقيق التوافق الموسيقي مع تزامن المضمون، الذي تنطوي عليه الحضارة الهلينية، وهذا ما انجر عنه انقياد الفيلسوف إلى شرعية الدفاع الفعلي عن الأحداث السابقة والسالفة في الحضارة، وحاول أن يرسي دعائم جديدة تتميز بها الموسيقى، تتضمن معايير القيم وتتجه منحى ميتافيزيقي.[1]فالشاعر الغنائي ينبغي أن يكون مشبعا بعنفوانية الردود والإحساس الملامس لصرخة الجنون حتى تتمكن القصيدة الغنائية من الافصاح عن شكلها بالصور، وبالتالي فإن الشاعر الغنائي يستند إلى استعمال الرموز الديونيزيوسية للتعبير عن الموسيقى، وبذلك يقصي الإشارات الأبولونية من اهتمامه، بحكم أنه يعتبر نفسه طرفا متضمنا في الطبيعة، يصفها بالرغبة الأبدية المطلقة.

كما يتناول نيتشه بالدراسة والتحليل الموقف الإغريقي الذي يتخذ من مشاهدة العرض المسرحي منفذا يخلصه من الهمّ وحياة التشظي التي تعيق الوسط المعاش الذي يحيا في كنفه الإنسان الإغريقي، ويدرج نيتشه في سياق حديثه أن الإنسان اليوناني يستلهم في ثنايا روحه الأثر الأصلي الذي تنبثق منه المأساة، وذلك عندما يجسد حضوره كمتلقي لأحداث التراجيديا، التي تتضمنها مناسبة أعياد الإله ديونيزيوس الكبرى، التي تبعث نوع من الثمالة المصحوبة بلذة العظمة.[2]ويتحدّد في مجال دراستنا أيضا الانشغال الدرامي الشاعري الذي توغل فيه نيتشه بتحليلاته المختلفة، فأبحاثه الموسوم« الدراما الموسيقية الإغريقية » تعد مؤشرا واضحا لتفسير المفارقة المطلقة بين الجمهور الإغريقي الذي كان يحضر لتلقي المشاهد المسرحية اليونانية بكل فرح ومشاركة مشحونة باللهفة الاحتفالية الصادقة.[3]

---

1جوليوس بورتنوي، الفيلسوف وفن الموسيقى، مرجع سابق، ص24

2التكريتي ناجي، فلسفة الجمال، مرجع سابق، 65

3 Nietzsche Frédéric ,le drame musical grec, ouevres1, éditions Gallimard, p139-140

بالمقارنة مع الجمهور الألماني الذي يقبل على أدراج المسرح لحضور مشاهد فنية، بهدف الخروج من ربق الروتين والملل الباطني، لأن معايشة خبرة الخلق الإبداعي لا تضم فقط الفنان المنتج للعمل الجمالي، وإنما ينغمس في ثناياها أيضا الجمهور المشاهد الذي يستحضر مشاعره في العمل الفني، وهذا ما يوسع من حدة الهوة الواقعة داخل محتوى الدراما الألمانية التي أفرزت قطيعة وفجوة عميقة مع المتلقي للعمل الفني، حيث أصبح منطويا بعيدا عن فعل المعايشة الحقيقية للفن ككل.[1]

ما يمكن أن نلتمسه من موقف نيتشه اتجاه الشعراء أنه يتبنى مبدأ يمجدهم من جهة لكونهم يرجعون إلى ذواتهم بالدرجة الأولى لفهمها، ويساهمون في كسر هاجس الصعوبة والهمّ من الحياة، وتتجسد مهمتهم في اضفاء طابع ايحائي متنوع على الحاضر، حيث يرى نيتشه أن الشاعر يصف الأحوال العامة التي يعيشها الناس مستعينا في ذلك بأغراض الشعر كالوزن وغيرها من آليات الفن التي تبث نوع من الذهول لدى الناس، فالشاعر حسب نيتشه ينظر إلى نفسه على أنه مقدس يستشعر الوحي المنبث من الآلهة ويتحدث نيابة عنها بكلامها. ورغم الموقف المؤيد الذي أظهره نيتشه اتجاه الشاعر إلا أننا نجده منتهجا لرؤية نقدية نابذة للشعراء من جهة أخرى، والسبب يعود إلى التشكيك في قدرتهم الناقصة على المعرفة، والأشد من ذلك أن الشعراء لاينفذون إلى العمق بل يكتفون بالأمر الظاهر، لأن الأحكام التي يتخذها الشعراء تتخذ طابع العامة المبتذل والناقص.[2] كما أن الآليات التي يستعملها هؤلاء الشعراء حسب نيتشه يشوبها الاختلال والسلبية، خاصة فيما يتعلق بتخفيف هموم الحياة، لكونهم يكبحون دافع الإرادة وملكة القوة والممارسة لتغيير الحياة إلى الإيجاب لهذا يعيب عليهم نيتشه لكونهم يدرؤون ويرفضون الحقيقة الواقعية.[3]

1 Nietzsche Frédéric ,le drame musical grec,p139-140

2بدوي عبد الرحمن، في الشعر الأوروبي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مصر، ط2، 1980، ص131

3المرجع نفسه، ص131

كما أن صور الشاعر الغنائي لاتعدو كونها تكريس وتمثيل سطحي يسيئ للذات الشاعرة، وذلك ما يمكنه من إظهار امكانياته على نعت ذاته، حيث يعتبر نفسه المحور المسير للعالم، فأنيته تتجذر في قصائده الشعرية، والدليل على ذلك ما تشكله نفس الفردية الوحيدة التي تجسد حضورها ووجودها اللافت، فنفس الشاعر تتصف بالأبدية والثبات المحوري للكون من وجهة نظر نيتشه، وبحكم المكانة والتتويج الذي تميز به الشاعر أرخيلوكس، الذي تمت الإشادة به من طرف ايحاءات الوحي المنبعث من معبد دلفي، الذي يعد بدوره مركزا وقاعدة متضمنة للفن الموضوعي، إلا أن نيتشه اعتبره متجردا تماما من صفته كفنان بحجة أن صرخاته مذمومة متقدة بالحقد وأنه قد غاص في الحقل الذاتي.[1]

وانطلاقا من الدراسة التحليلية التي قام بها نيتشه اتجاه طبيعة الشاعر الغنائي الذي يعتبر نفسه فنانا يتضح أن إنتاجاته الفنية قد تملكتها مفردة الأنا، بالإضافة إلى ذلك فإن هذا الفنان يدعي أنه يتربع على عرش قيادة جميع تجارب التاريخ العظيمة ،بالرغم من أنه يقحم حس رغباته ومشاعره الخاصة من مضمون طربه الغنائي الشعري، وهذا يجده نيتشه تعبيرا عن الانحياز المطلق للجانب الذاتي الذي يؤدي إلى محدودية علم الجمال.

كما أن الفضاء الذي يمارس فيه الشاعر الغنائي فنه يعود بأدراجه إلى المعبد الديني، اتسم المسرح اليوناني بطابع المحاكاة الذي يسبق في عهده ظهور المأساة، وقد ارتبطت رمزية مسرح المحاكاة بطابع الإبداع الفني النابع من الطبيعة، كالممارسات الجمالية للطقوس السحرية الخاصة بالرقص والتراتيل السحرية المستخدمة في ممارسات الصيد وغيرها[2]، وهذا يرجع إلى حقيقة أن بداية المسرح، كانت تتجسد في شكل معبد تعرض فيه أعياد دينية، فالمنشأ الأصلي للمسرح، يعتبر استعراضا لإرث الشعائر الدينية والاجتماعية.

1نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا، مصدر سابق، ص105

2التكريتي ناجي، فلسفة الجمال، مرجع سابق،ص65

**3- الفن ومبدأ العقلانية عند الفلاسفة اليونان:**

في أواخر القرن الخامس قبل الميلاد، حدثت العديد من التحولات ضربت بأوصالها في المجتمع اليوناني، ليتم بلورة المنحى السياسي، بإعلان تطبيق النظام الديمقراطي، الذي فسح مجال القبول للإبداع الفني المتجسد في جميع الميادين المتضمنة لفن المسرح، وجماليات النحت وغيرها من الإبداعات، فالمجتمع الأثيني التزم بتطوير ميكانيزمات الطابع القيمي للفن بما يتلاءم ويتوافق مع التحولات التي تمسّ كيان النظام السياسي والاجتماعي المطبّق، وهذا يدل على دخول المجتمع اليوناني ضمن أفق المدنية.[1]

فقد أحدث موضوع الجمالية داخل الحضارة اليونانية سجالا اكتنف وجهات النظر التي تبناها الفلاسفة، حيث انشطرت المواقف بينهم بين من يجمع على تعظيم أفق الجمالية القائم على التقديس والتمتع بقيمة الحياة، وبين من يشدّد على الرؤى النقدية التي تحط من قيمة الفن، والتي تحيل بدورها إلى اتهام الجمالية بالرداءة بحجة التصاقها بالحياة، التي تميل إلى السطحية والهجانة، وهذا الموقف قد نحى فيه فيلسوف الجدلية سقراط Socrate (469 ق م- 399 ق م)وفيلسوف المثالية أفلاطونPlaton(427-347) اللذان انشغلا في نبذ المشهد الجمالي، الذي يعقد أوصاله مع الحياة، فقد سعى أفلاطون إلى تركيب معادلة، تقتضي بتر علاقة الفن بالنمط الرتيب الذي تنزاح فيه الحياة الآيلة إلى الزوال، والسعي إلى عقد صلة وثيقة بين الفن وجمالياته مع المبدأ المثالي الداخل تحت إطار الزهد، وهذا ما جعل نيتشه ينتفض على القراءة الأفلاطونية واعتبارها تشويها للمعنى الحقيقي للفن.

**أ-سقراط وجدلية الفن:**

اهتدى نيتشه من خلال دراسته لتجربة الفن إلى اظهار التأثيرات، التي افتعلها أسلوب التجريد Abstraction في فترة الحداثة ،هي الممارسة الفكرية المثالية التي تعارض الواقع المادي

1 حلمي مطر أميرة، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، مرجع سابق، ص17

الحسي،[1] وما خلّفه من تمويه سلبي وتخدير آلي، ألقى بظلاله على الإنتاجات الجمالية، متسبّبا في إتلاف معناها الحقيقي وتغيير أهدافها، وهذا ما يرى فيه نيتشه إخلالا بقيمة المعنى الجمالي للفن، وذلك بسبب تحوّل العقلانية إلى أداة مبرمجة تستهدف إقصاء الإنسان من محورية الحياة ومعايشتها، بتحويله إلى آلة تستجيب للإلمام بالمآرب الذاتية والانقياد إلى الاغماءات الاستهلاكية والتعبد الإنساني للمداخل التكنولوجية العلمانية، وكان ذلك دافعا واضحا قاد نيتشه إلى تطبيق البحث الجينيالوجي على العقلانية ومرجعياتها، لتبدأ دراسته من الموقف الفلسفي الذي تبناه سقراط بخصوص إذعانه المطلق للعقل وممارسته لأسلوب الجدل، الذي لم يتقيّد به كوسيلة لتحصيل المعرفة المجرّدة المناهضة للعالم الظاهري فقط، بل انطوى دوره أيضا على إحداث نوبات التشظي والقطيعة مع معاني الحياة، وما تتضمنه من جماليات مادية[2].

فالهمّ الفلسفي الذي شغل سقراط تمثّل في سعيه الحثيث للتنقيب عن ملكة الجوهر المجرّد، الذي عثر عليه في العقل، وتحقيقه لخصائص الثبات والمثالية اللامتناهية التي تتعلق بأفق المقدس، وهذا ما يفسر مقاصد سقراط في إدراجه للفن ضمن مجال العقلانية، من أجل تحقيق طموحه في إحداث انعراج كلي عن نزعة الفن الواقعي، التي أشاد بها الاتجاه الديونيزيوسي اليوناني، الذي اعتبره سقراط تصوّرا غارقا في المدنّس.

وبحكم تجلي مكانة الحضارة اليونانية بمؤهلاتها التي مكّنتها من الرفع والاعلاء من مقام المشعل الجمالي، ونسجها لخيوط الفن والحقيقة الجمالية، إلا أنها شهدت تمرّدا تزعمه فلاسفة أمثال سقراط وأفلاطون، الذين شدّدوا على النظرة السلبيةإلى الحياة بحجة أنها تتضمن النكبات

1 Jean-François Dortier, Le Dictionnaire Des Sciences Humaines, Sciences Éditions, France, 2008, p8

2 Jean François Revel, histoire de la philosophie occidentale, op.cit, p58.

والمعاناة والاختلافات، وهي عالقة في غياهب الخطايا المدنسة والآثام، ويتوجب الخلاص منها ومفارقتها، وهذا يلخص بشكل واضح، الرؤى المضادة للجمالية في الحياة .[1]

لقد توصل نيتشه في ظل قراءته للفلسفة اليونانية التي حملت تفسيرات متناقضة للحياة، إلى إظهار المسار الذي ذهب فيه سقراط في نظرته إلى الحياة باعتبارها ركاما مجتثا ومصابا بالسقم، فالموقف المتعصب الذي اعتنقه سقراط اتجاه مملكة الغرائز، قد تعمد اقصائها وتأليه العقل كبديل عنها، ويتفوق عنها في المرتبة، ولهذا يشدّد نيتشه على تفحص نظرة الانتقاص والتهميش التي تعنت لها سقراط بخصوص الفن والحقيقة الجمالية التي تتضمنها الحياة، ونبذه المطلق الذي وجّهه لما هو مادي متدني يتلخص في الجسد، الذي ينظر إليه بسلبية ونفور.[2]وهذا ما يحيلنا إلى طرح جملة من التساؤلات التي أرقت ذهنية الفكر الفلسفي، ويأتي في مقدمتها التساؤل حول طبيعة الآلية التي مكّنت نسق سقراط من التحايل وارساء أسس الميتافيزيقا العقلية المضللة للحياة .

وماهو الدافع الذي أدى بسقراط إلى اعلان ثورة النقد والتحطيم لعصر التراجيديا؟ وسعيه إلى إدخاله في نفق النسيان.؟

اتضحت مغالاة سقراط من خلال تدشينه صفات الإنسان السيء الذي أصبح البديل المعوض للجمالي، ومن الخصائص التي عمل بها سقراط في مهمته هذه أنه ينتهج السخرية من الفرد، والقيام بإقصاء كلي لقاعدة الحس الجمالي، ليضع مكانها قاعدة تتميز بالجدية والاعتدال ألا وهي منظومة الجدل، والشيء الذي زاد عن حدته ومكّنه من التزعم العلني للإطاحة بالجمالية هو التقيد بانتهاج أسلوب التمحيص العقلي، الذي يفكك ويقضي على الحاجيات المحسوسة وتجميدها [3].

---

1محمد الشيخ، نقد الحداثة في فكر نيتشه، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، لبنان، ط 1، 2008. ،ص ص674 675

2 Nietzsche Frédéric, le crépuscule des idoles, introduction d'Henri Albert, Denoël, Gonthier, 1899, p50

3الشيخ محمد، نقد الحداثة في فكر نيتشه، مرجع سابق،ص677

وفي سياق حديثنا عن القراءة الجمالية للفن عند سقراط، حاولنا الإحاطة بموقف النزعة السفسطائية من الفن وسبب تقديسها للإنسان، ويعود ذلك إلى اعتبار أن المنطلق الأساسي للقيم الأخلاقية والفنية، ينبثق من ذات الإنسان، فهذه القاعدة التزمت بها السفسطائية في قراءتها لمضمون الفن، معتبرة إياه حالة مضمونها ومنبعها إنساني أصيل، يتجاوز الاعتقادات السائدة، بأن الفن يضرب بأوصاله في المصدر الإلهي، ونقطة الانعطاف عند السفسطائيين أمثال بروتاغوراس Protagoras(487ق م-420ق م)وجورجياسGorgias(480ق م-375ق م)بلغت حذوها عندما أقرّت بأن القيم الجمالية قابلة للتبدل للتوافق مع التحولات التي تمس مجريات الواقع الإنساني.[1]

تمكن الفيلسوف بروتاغوراس من إرساء دعائم الركيزة الأساسية لفلسفة الفن لينتشر صدى قواعدها خلال فترة ذيوع الحكم الديمقراطي في أثينا، وإقرار بروتاغوراس بمبدأ معيارية الإنسان لكل ماهو موجود، نتج عنه تحقيق طابع النسبية الذي مسّ القيم، وأحكم أوصالها بالمصدر الذي يقصد به بروتاغوراس الإنسان، هذا ما فسح المجال للفهم، بأن الحقيقة الفنية قابلة للتغير والتحول من منطلق قراءة الإنسان لها،[2] ويظهر جورجياس في سياق حديثه أهم الخصائص، التي ساهمت في بناء معايير لذة الفن، التي تضرب بجذورها في جانب التوهم، بأن الإنسان يتجسد باعتباره نصف آلهة حسب اعتقاد هزيودHésiode الذي أذعن لفكرة أن الإنسان يمثل نصف الآلهة ليكون له القوة المطلقة للربط بين الحقيقة وتمثّلها، وإمكانية إماطة اللثام عن ظاهرة التناقض التي تعتري العالم، وإظهار ما يشوبه من الغموض والالتباس و اللامعقولية، هذه الصفات كان لها الأثر العميق في انشاء حقيقة اللذة الجمالية في نظر جورجياس.

لقد شكل جورجياس منعطفا من خلال تحديده للحقيقة الجمالية الرمزية، التي تتشكل بواسطة ما يبعثه الجمال الفني من تأثيرات في مشاعر الإنسان، فقد تجاوز اعتقادات الفلاسفة

1 حلمي مطر أميرة، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها،مرجع سابق،ص20

2 المرجع نفسه، ص23

اليونانيين حول تأليههم للفن الذي اكتسى بعدا عقليا ارتبط بالحقيقة الأبدية حسب تصورهم، واتجه جورجياس إلى إعطاء قيمة لفن الخطابة باعتباره إحياءا لرمزية التراث الشعري، هذا الأخير الذي تظهر أصالته من خلال انطوائه على دراسة الأبعاد القيمية والاجتماعية للإنسان، فتركيزه على فن الخطابة، كان تشبيها لقدسية القصائد الشعرية التي كتبها شعراء عظماء أمثال هوميروس وهزيود وثيوجنيسThéognis الذين اشتهروا بالحسّ الإبداعي المقدس للإنسان،[1] وحسب دراستنا التحليلية نجد نيتشه يتفق في بعض آرائه مع نزعة السفسطائيين حول تعظيم الإنسان الذي يمتلك حضوره الفعّال من خلال قابلية ملامسته للحقيقة الجمالية، وترسيخه لعامل استقلالية ذاته كصورة نمطية بارزة، فالفن المتّحد بالنمط الحسّي يتشكّل كرؤية مستحدثة تتملّكها القوة التي تأخذ بها في مسار الحقيقة الجمالية العظيمة.

فقد كان لشاعرية اللغة عند جورجياس مهمة استشعار حقيقة الأحاسيس والعواطف الإنسانية، فاللغة بهذا تجاوزت محدودية الاستدلال العقلي، وقد أشار في دراسته إلى الأسس والخصائص التي يتميز بها الشعر التراجيدي الذي يعمل على التغلغل في باطن النفس وتطهير ردودها، وحسب منظور جورجياس، فإن الحقيقة الجمالية تتموضع من خلال ما يتضمنه الشعر والخطابة من كلمات رمزية لها أبعاد قيمة تعد ترياق فيه علاج للنفس.[2]

**ب– نيتشه ومثالية الفن عند أفلاطون:**

يتناول نيتشه بالدراسة والتحليل موقف أفلاطون من الفن، موضحا استخدامه كلمة Téchiné ليستدل بها على علم ذو طابع عقلي ينطبق على الفن، وقد احتوى مضمون مؤلفه الجمهورية على نقد لاذع وُجّه صوب الفنون الجميلة التي تتمحور حول المحاكاة، والتي تجعل وظيفتها تتأرجح بين الديناميكية والجمود المتحجّر، وأن إنتاجات هذه الفنون في نظر أفلاطون لها

1 حلمي مطر أميرة، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، مرجع سابق، ص22

2المرجع نفسه، ص22

خصائص جمالية، تنحصر في بوتقة مظهر الأشياء من جانب واحد.[1]ما يمكن أن نتوصل هو محاولة أفلاطون إحداث انشطار بين الفن والمحاكاة، وربط الفن بالفضيلة الخلقية، هذا ما أظهره في محاورة الجمهورية واصفا تجربته الفنية والموسيقية التي برع في تأديتها بالخبرة الجمالية المثالية المطلقة، معتبرا أن المحاكاة تحمل في ثناياها شذرات سلبية، تردف بصفات كالخداع، تسهم في الإطاحة والتشويه، الذي يمس ويحدث تصدعا في صميم التربية، وبهذا أخذ أفلاطون على عاتقه مهمة نبذ المحاكاة والتخسيس من قيمتها بالمقارنة مع ذروة التعالي التي يحظى بها المثال.[2] كما أن وضع إطار مفاهيمي للفن يكون فيه على صلة وثيقة بفكرة المحاكاة، كفيل بالإشارة إلى جوهر الرؤى اليونانية في قراءتها للحقيقة الفنية، ويرى أفلاطون أن فن الرسم والشعر لايتولد منهما الإبداع الجمالي الخالص بل يشكلان تقليد ظاهري، وإنتاج فني نابع من النسخ والمحاكاة، وهذا ما يدفع به إلى تصنيف الفنانين أمثال الرسام والشاعر، واعتبار فنونهم تميل إلى بعث الزيف والخداع وتخدير الأذهان بسحر التأثير الجمالي، الذي تبثه هذه الفنون، التي تصيب الإنسان بالنسيان،[3]هذا ما شكل دافعا صريحا أفضى بالفيلسوف نيتشه إلى إماطة المستور والمتخفي في الأفلاطونية التي اتخذت موقفا رافضا رفض مطلق للفن وممارساته، باعتبار أنه يستند على مبدأ الفينومين المحسوس، الذي يحذو حذو الضلال والخطأ.

وعلى النقيض من ذلك ارتأى نيتشه إلى تطبيق دراسة تفكيكية لمنظومة المثالية الجمالية، التي شيّدها أفلاطون لأنها تسبّبت في التدني والانتقاص من قدسية ومكانة الحياة، لذا حاول نيتشه إحداث شرخ وقطيعة مع ربق الأوهام الميتافيزيقية، التي أذاعها هذا الفيلسوف اليوناني[4]. الذي يبعث نيتشه إلى البحث في تاريخ الحقيقة هو معرفة مدى تمكن الفلاسفة من إحداث قطيعة

1لاكوست جان، فلسفة الفن، مرجع سابق،ص17

2جيمينيز مارك، ما الجمالية ،ترجمة: شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط 1، 2010 ،ص243

3 لاكوست جان، فلسفة الفن، مرجع سابق،ص20

4 Paul Magendie, La Philosophie à L'épreuve de La Création Artistique, op.cit, p 14,15

نهائية مفتعلة بين الحياة والحقيقة، بحيث يستدل الفلاسفة على ضرورة تنصل الحقيقة من ربق الحياة، بحجة أن الحقيقة ثابتة مطلقة وواحدة في حين أن الحياة تكتنفها ثورة التغير والتحول، حيث تفقد الحقيقة دلالاتها إذا ارتبطت بها.[1]

وقد حاول أفلاطون أن يتجاوز التراجيديا مهمّشًا قيمتها الجمالية التي حظيت بها عند اليونان، زاعما أن المحاكاة التي يحتوي عليها الشعر، تدفع شعراء التراجيديا إلى الانشغال بتفعيل الجانب اللامعقول في الإنسان، وهم بذلك يمارسون تخدير ذهنية شعب أثينا، وهذا ما شكل سببا مقنعا أدى بأفلاطون إلى محاربة التراجيديا،[2] معتقدا أن المحاكاة الشعرية سطحية وهمية لا تتوغل إلى جوهر الحقيقة الأصيلة،[3] فالشاعر التراجيدي يمارس التمويه بواسطة التأثير الوجداني، الذي يتعارض بشكل مطلق مع نظام الأخلاق الأرستقراطية، وعليه فإن الشاعر التراجيدي الذي ينتهج أسلوب المحاكاة لايتبع المعايير الصائبة في كشف الحقيقة في نظر أفلاطون.

كما يتضح أن التأثر الواضح والتقليد الأعمى للفن القديم المرسخ في اعتقادات أفلاطون، جعله يميل إلى رافض ومعارض الفن الثوري الذي تزامن في عهده، مظهرا الخلفيات السلبية التي ينطوي عليها، والتي تمثلت في آليات الخداع التي يمارسها هذا الفن، وما يترتب عنه من رؤى نسبية ذات طابع إنساني مزيف، يوطد أوصاله بالنزعة السفسطائية،[4]فالمبدأ الذي شيّدت على أساسه الفلسفة الأفلاطونية، انصهر في شق الطريق، للبحث عن معنى المعرفة مع تمديد المسافة وتعميق الفجوة بين المجال المعرفي وبين الدوافع والرغبات الجسدية الانفعالية ذات البعد الحسي.[5]

ويبين أفلاطون في خطابه الفكري أن الحقيقة الفنية تتصف بالمحدودية عندما تتجلى في الواقع، والدليل على ذلك هو ارتكاز فن الرسم على محتوى، يتمثل في ظاهرة المحاكاة، والفن الذي

---

1زكريا فؤاد، نوابغ الفكر الغربي «نيتشه » ،دار المعارف،مصر،ط2، (د.س)، ص63

2 لاكوست جان، فلسفة الفن، مرجع سابق،ص24

3 Nietzsche Frédéric, le crépuscule des idoles, op.cit., p50

4المرجع السابق، ص18

5 Ibid.,p17

يفضله أفلاطون يوجد في عالم الوضوح le monde intelligible وهو العالم المعقول الذي يتصف بمعاني المطلق والتناغم والحقيقة[1]،وبهذا يوجه نيتشه رفض قوي اتجاه القراءة المحرفة التي تنتهجها الأفلاطونية بخصوص وضعها لجوهر الحقيقة ضمن أطر فوق طبيعية، تدفع إلى معاداة وإقصاء العالم المادي الأرضي، والحكم على الحياة بالسقوط في ربق العدمية.

وهذا ما يخالف الاتجاه الجمالي السابق الذي خطى فيه هيرقليطس الذي تبنى قراءة جمالية لمحتوى الحياة، رغم أنها تحمل مظاهر الألم والقسوة، إلا أن التوغل في مكنوناتها، يعطي رؤى جمالية تكسبنا غريزة الرغبة في العيش.

وقد أقرت فلسفة أفلاطون نظام يعقد الأوصال بين إحكام القبضة على الجسد وبين فكرة الارتقاء والتعالي بواسطة إلزام الإنسان على كتمان وكبح غرائزه الرغباوية ومتطلباته البيولوجية، بهدف القدرة على بلوغ ذروة المعرفة،[2] هذا الفعل يعد الآلية القادرة على التحكم في الطبيعة وتقييد الجسد، هذا ما أشار إليه أفلاطون في المأدبة، بحيث يرى أن الجسد يعتبر علامة واضحة لنزوات باطنية، تتداخل مع ملكة العقل حتى تتجاوز الإطار الحسي وتعلو إلى المجرد.

**ج- نيتشه وواقعية الفن الأخلاقي عند أرسطو:**

شرع أرسطو Aristote (384 ق م-322ق م)في تحليل قراءته للفن بتعمق في بحثه الموسوم« فن الشعر »،وفي خضم هذا العمل الذائع الصيت، روّج لقابلية ممارسة المحاكاة، وكيفية تطبيق هذه العملية التي تقترن بما يفتعله الفن اتجاه الطبيعة، حيث يعتقد بفطرية المحاكاة التي تتفجّر في نفسية الإنسان، ليتم ترجمتها من منطلق التشبيه المبني على فعل ملامسة المادي والإحساس المستحضر في الواقع.

فالوثبة العظيمة التي قام بها أرسطو تمّ تحديدها عن طريق محافظته على المفارقة الحاصلة بين الوجود العقلي والواقعي، كما أنه ضرب بانشغاله أيضا في سياق المحاكاة الجمالية، وجعلها تنفذ

1 Claude-Henry du Bord, Le grand livre de la philosophie, op.cit, p26

2 Platon, le banquet, traduction L.Robin, Gallimard,1989,p17

بمضمونها إلى الاتصال بالطبيعة لاستحضار حميمية مضمونها الجمالي، ليسعى بذلك إلى تحقيق مبتغى مرجو من الفن، المتمثل في استرجاع تواجده المطلوب، وذلك من أجل أن تحظى كل الأشكال الفنية بارتباطها مع الفضائل التي تنعكس بشكل إيجابي، يلبي المآرب بأسلوب أخلاقي.[1]

كما أن السبب الذي جعل أرسطو يكرس معظم انشغالاته لفن المسرح والشعر، تبرره القيمة الفعالة التي تركتها هذه الفنون، وشعبية الإقبال عليها في المجتمع اليوناني نظرا لانطوائها على جوانب تربوية اجتماعية، فآفاق فن الشعر والمسرح لم تكن محدودة، وإنما كانت لها مساهمة علاجية تطهيرية لنفوس الشعب اليوناني، وقد تطرق في مؤلفه الموسوم« فن الشعر » إلى تحليل مضمون المأساة، مبرزا دورها الذي يتجسد في ممارسة التطهير عقب تفعيل الانفعالات كالخوف، فالمأساة تطبق فعل المحاكاة على ما يتبادر من أشراف اليونان، وهذا ما تتفق فيه المأساة مع الملحمة.[2]

وقد اتجه أرسطو إلى استلهام جماليات عصره وأدى به ذلك إلى اتخاذ الأسلوب الخاص للدراسة الشعرية، وأثنى على طابع المأساة في الشعر، من خلال مؤلفاته حول الفن، كما أنه تميّز بتطبيقه للمنهج الاثنولوجي*، الذي استعمله في افتعال نوع من الانشقاق، ليكسر وهمية الاعتقادات السابقة حول اللذة الناجمة عن الفن، ويستهدف تخليص النسق الفني من الوازع الأخلاقي القيمي، ويشدّد على الإقرار بأن المبتغى الذي يطمح إليه الفن يترسخ في نيل وإحراز نتائج اللذة الخالصة المتعالية، التي لا ترتبط بتلبية غرض آخر، وهذا ما يحيل في نظر لأرسطو إلى ارتقاء الفكر الفلسفي.[3] فجوهرية معنى الفن ينسجها أرسطو من خلال ممارسة المحاكاة التي تباشر

1جيمينيز مارك، ما الجمالية، مرجع سابق، ص238

2التكريتي ناجي، فلسفة الجمال، مرجع سابق،ص71

*المنهج الاثنولوجي يقصد به علم دراسة الإنسان كموجود ثقافي، موضوع دراسته يدور حول الجنس البشري والظواهر الاجتماعية داخل الحضارات القديمة، والاثنولوجيا هي قسم من أقسام الأنتروبولوجيا.

3الخطيب محمد، الفكر الإغريقي، مرجع سابق،ص61

بتكريس التصوير الفعلي الذي يرصد ملكة الكلي، وهذا يفارق مزاعم أفلاطون اتجاه الفن الذي يعتقد أنه تقليد لتقليد يفتقر إلى الافصاح الصحيح عن ماهو شامل .[1]

وفي السياق نفسه، أوضح أرسطو نبوغ الشعر وتطور مبادئه الإيجابية في الحضارة اليونانية، واقترنت ممارسة الشعر عنده بأسلوب التخيل الذي يدفع الإنسان إلى الارتماء في أحضان اللذة التجريدية، التي تحتث بصمات الجمال، ومنهلها يضرب بأوصاله في العقل المرتبط بالطبيعة، وبهذا يتوصل إلى وضع مقارنة حول طبيعة اللذة مع أفلاطون مظهرا بأن اللذة في نظره منبثقة من فن الشعر، وتكتسي رداء الطهارة، في حين أن لذة الفن الأفلاطوني تعمل على تلطيخ وتدنيس نفسية الإنسان، وبهذا نلمس وجود اتفاق بين نظرة نيتشه وأرسطو حول الطبيعة، وما تتطلبه، من تصوير وتعبير جريء عن مكنوناتها، ومحاولة كشف ما تنطوي عليه للوصول إلى ذروة الحقيقة الجمالية، التي تختزنها الطبيعة في أعماقها. فالفنان يستهدف استراتيجية محاكاة الطبيعة من أفق خاص متفرد، ينشأ في ثنايا الإبداع المطلق، تسعى هذه الاستراتيجية إلى اتمام المهمة التي تتكلف بها الطبيعة.

كما أن قراءة أرسطو للمأساة توضح بأن لها روابط مع مفهوم الدراما الذي يرتبط مع مفهوم المحاكاة، ولكن ما يعاب على موقف أرسطو من المأساة، أنه لم يتطرق إلى مناهل تأسيسها وكيفية انبثاقها، وبالرغم من مناشدته لقيمة الطبيعة التي منحها الأسبقية لكونها تجسد ملامح الفن المادي، إلا أن تحليله للفن كان له بعد أخلاقي.[2] فالعودة إلى النشأة المبدئية للمأساة، تعتبر بحثا معمقا، واهتماما كبيرا بجذورها في نظر نيتشه، وهذا ما تجاوزه أرسطو في قراءته الفنية الواقعية التي يكتنفها طابع الأخلاق، بالإضافة إلى ذلك فإن نيتشه يبدي حساسية سلبية اتجاه الأخلاق وارتباطها بالفن، وبالتالي فإن الطبيعة كانت قناعا، يدعي به أرسطو اعتناق الواقعية المادية .

وبهذا توصل نيتشه إلى إظهار التعنت الساذج والخاطئ الذي اكتنف تصورات أرسطو حول التراجيديا بعد زعمه، بأنها مصدر يولد الخوف والشفقة، وأنها تدعو إلى فقدان الأمل، وبالتالي

1الخطيب محمد، الفكر الإغريقي، مرجع سابق، ص59

2 France for Ago, la nature, Armand colin, paris, 2000, p50

يصبح الفن خاضعا وعالقا في شباك سلطة التشاؤم،[1] وعلى النقيض من ذلك، يكشف نيتشه الأخطاء ويقدم على تصحيحها، ويتحدد ذلك في اثباته بالدليل قيمة الانفعال في التراجيديا التي تدعو إلى الانفتاح والإرادة.

1لاكوست جان، فلسفة الفن، مرجع سابق،ص89

# المبحث الثالث:

# الفن والجمالية في التراث الأوروبي الحديث

**1- تجربة الفن في العصر الوسيط**

**2-الفن والشاعرية الرومانسية**

**3-حوار نيتشه لغوته وشوبنهاور وفاغنر**

**4-مكانة الفن في الحداثة الغربية**

## المبحث الثالث: الفن والجمالية في التراث الأوروبي الحديث

### 1-تجربة الفن في العصر الوسيط:

لقد شهد الواقع الغربي في فترة العصور الوسطى قراءة خاصة لمفهوم الفن، الذي انطوى مضمونه وفهمه على معيار مادي تجسد في الصناعة، حيث تمّالانشغال في ظل هذه الحقبة التاريخية بالفنون الآلية، وخاصة ممارسة فن التصوير، الذي أصبح يعرف بصفته ممارسة إنتاجية لها علاقة بالتجارة.

فالرابطة التي كانت مفتعلة في العصر الوسيط بين المجال الفني وما يعرف بالصناعة، ساهمت في انقياد الفنانين للقوانين السائدة والسير وفقها، من خلال استعبادهم الأعمى لممارسة الحرف، وفي الوقت نفسه أدى تلاقح الفن بالصناعة إلى حماية إرث التقاليد والأعراف الآلية،[1] وبحكم أن المسيحية أحكمت قبضتها على الفن ليتمخض عن هذه السلطة ملامح الفن الكنسي، الذي انتشر بقوة في عصر النهضة، كانت التجربة الجمالية تتحدّد مادتها في الدين وممارساته، وهذا ما تم تفعيله وممارسته في لوحات مايكل أنجلوMichel Ange(1475-1564)وغيره ممن تفنّنوا في التعبير عن الجمالية بلغة دينية مسيحية،[2] فالفن قد اتسم بطابع أخلاقي مناهض للجمال الحسي، هذا السبب الذي جعل نيتشه يدين الأخلاق الدينية.[3]

كما شهد الفن القبطي تطورا كبيرا باعتباره من أهم أنواع الفنون التي اشتهر بها الفن المسيحي في فترة العصور الوسطى، واعتمد في بناء أسسه على استلهام ايحاءات فنية، تضمنها تراث الفن المصري، واقتباس أفكار الجمالية، التي خلّدها اليونان، وقد تولى الفن القبطي أيضا، إضفاء طابع مختلف، يتسم بلمسة روحية متناسقة.[4] يحتل الفن القبطي دورا قيمًا، يتمثل في

1 حسين علي، فلسفة الفن، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2010، ص136

2صالح أحمد الشامي، الظاهرة الجمالية في الإسلام، المكتب الاسلامي، بيروت، ط1998،1 ،ص79

3 هاشم صالح، الصراع بين العقلانية واللاعقلانية في الفكر الأوروبي، مجلة أوراق فلسفية، مطبعة العمرانية للأوفست، الجيزة، العدد الأول ،نوفمبر ،2000،ص78

4 حسين علي، فلسفة الفن، مرجع سابق، ص144

الاهتمام بالرمز كدلالة مباشرة لسبر أغوار الروح بغية التنقيب والكشف عن المعنى الجواني، لإظهار القيم الروحية المساهمة في بلوغ الانعتاق، وهذا مايمكن الإشارة إليه في فكر توماس الإكويني Thomas D'Aquin (1225-1274) الذي تميز بقراءة متفردة للجمال، وحاول أن يعمل على دمجه مع الإيمان بهدف ارتقاء الفرد في حاجاته المريدة للخير والسعادة.[1]

ويتضح في الحقبة التاريخية للعصور الوسطى أن الفن كان يرزخ في بوتقة الدين المسيحي، وكانت له مبادئ حسب تصور الفيلسوف والقديس أوغسطين Augustin (354-430) الذي أوضح بأن عظمة الإله، تعتبر المنهل الأصيل الذي يبعث على الجمال الخالص، والاعتقاد أيضا بأن ايماءات الإنتاج الفني، الذي يمثل أصله الرب، تجسده تأويلات ودلالات الطبيعة، لتنحصر دلالة مفهوم الفن في الدين وفي علوم النحو والمنطق وغيرها،[2] وبالتالي فإن تصورات أوغسطين بخصوص بواعث الجمال، وارتباطها بالدين والطبيعة كفيلة بتوضيح التأثر الكبير برؤى فلاسفة اليونان، الذين ناشدوا ضرورة ارتكاز الفن على أسس الانسجام والملاءمة والتوافق، الذي ينعكس على الفن بالتعلق الواسع والاحتكام إلى الفضائل الروحية الدينية حسب رؤى أوغسطين[3]، وقد انتهج مع القديس توماس الإكويني أسلوب خاص في قراءة ايحاءات الجمال الفني وأبعاده، فقد تم الاقرار بأن بلوغ ذروة الحقيقة الفنية الروحية، يكون من خلال الاعتماد على مقياس الجمال الفني، وقد اتفق فلاسفة العصور الوسطى على مسلمة، أن الالتحاق بركب الحقيقة الجمالة، التي تعبر عن قدسية الرب تبنى على اتباع نسق الاندماج المبرم بين الجمال والقانون الذي يوفق بين الجانب الحسي والعقلي.[4]

---

1عزت السيد أحمد، الجمال وعلم الجمال، حدوس واشراقات، الأردن، ط2 ،2001، ص23

2جمال مفرج، نشأة علم الجمال وتطوره، مجلة سيرتا، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، العدد12، جوان 1999، ص119

3المرجع نفسه، ص146

4حسين علي، فلسفة الفن، مرجع سابق، ص136

بالإضافة إلى ذلك فإن رمزية الحقيقة الفنية التي انطوى عليها فن القرون الوسطى، قد تمّ تأويلها من خلال بناء العلاقة الوطيدة بين الروح الطاهرة وتشبثها بالعالم الآخر، الذي يعد الأمر الجلل لمعانقة الخلاص، فقد أفصح الفن المسيحي عن مقاصد قيم جليلة، تلخصت في الإيمان والألم والسعادة والتصوف وتقديس الربّ ورمزية فعل التضحية، شكلت هذه الخصال دعوة للتنصل المطلق من رتابة وجمود المعتقدات الوثنية التي نذعن لها نخبة الفنانين اليونان.[1]هناك فرق دقيق يحدث تمفصلا واسع بين الممارسة الشعرية، التي تعمل على استخدام التلاعب السحري بالكلمات، التي يبدعها الفنان الشاعر من ذاته الجوانية ليحولها إلى ذواتنا، فهو يسمو بنا إلى الاستجابة للحالة الشعرية، أما المتصوف فهو منغمر في سر عظيم يفرّد النفس يتنافى مع الجمال المجسّد.[2]

ويتخذ الفن البيزنطي قيمة كبيرة أيضا من بين الفنون المسيحية، نظرا لما تميز به من خصائص وميزات، تجلى أهمها في صفاء المعنى الفني، كما أنه اكتسى طابع شرقي محض نابع من أصالة الفن الشرقي، ومن أبرز أشكاله فن العمارة المنفتح على ثقافة التنوع في الألوان، ويركّز هذا الفن أيضا على الاستدلال الصادق لما يخالج الوجدان، ليتم ترجمته على شكل إبداعات، تتسم بالغنى في أبعادها، وقد حظي هذا الفن بصيرورة تاريخية كبيرة، نظرا للأثر الراسخ الذي لم يطرأ عليه أي تحول، فهو فن الأمراء العظيم راق في عطائه.[3]

أما الفن الإسلامي اتسم ببعد المخيلة، وهذا ماجعله يعد لغة رمزية تحمل قوة كامنة، تستدعي ممارسة التصور الجمالي، وهذا ما تحدّدت معالمه الخطاب الصوفي الإسلامي، الذي تجلت قيمته في امتزاج طابع الرمزية الشاعرية الذي تتداخل فيه معايير وخصائص الفن الإشراقي، هذا ما

1حسين علي، فلسفة الفن، مرجع سابق، ص146

2 برتليمي جان، بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز، دار النهضة، مصر،(د.ط)، 1970 ،ص2017

3حسين علي، فلسفة الفن، مرجع سابق، ص ص138-139

شكّل منعطفا متميزا، قاد الخطاب الصوفي إلى الأصالة الفنية،[1] حيث يحظى الصوفي في الفن الإسلامي بقراءة خاصة للجوانية المستبصرة لماهية الفن، الذي يتعدى رتابة الظاهر المتبدي، وانتهاجه لمعترك الرؤية الميتافيزيقية لفك شفرات المعنى الفني، وعلى هذا الأساس اعتبرت القطعة الفنية المسار الحثيث والناجع لبلوغ آفاق ذروة الحقيقة الجمالية المتعالية عن كل ماهو شكلي، والمتضمنة لمعنى الإبداع الأصيل، ويوضح الفيلسوف أبو حامد الغزالي Abu Hamid Al Ghazali(1058-1111) موقفه من الجماليةفي مؤلفه الموسوم« إحياء علوم الدين » في قسمه الرابع، حيث يبادر بقراءة نوعية لمفهوم الجمال الذي يخضعه إلى التجزئة بين ما يسمى بالجمال الخارجي الحسي الذي يفهم من طرف العامة من الناس ، أما الجمال الداخلي الجواني يرتبط بقرارة القلب، ويبلغه أصحاب المنحى الصوفي، الذين يقرؤون الجمال المنبعث من وحي القلب.[2] وبالتالي فإن هذا الجمال الجواني يلمسه نيتشه في شعر زرادشت الطاهر الذي لا يمكن فهمه إلا الفنان.

وقد تميز الفن الإسلامي بإبداع أساليب مستحدثة رغم تخليده لقيمة الإرث الفني التقليدي، وما انطوى عليه الفن الاسلامي من اعتدال، أضفى عليه وحي الجمالية، خاصة ارتكازه المنفتح على الإنسان، وإلمامه بغاية تحقيق حياة الفرح والسعادة، وسموّه عن التشظي السلبي للحياة الإنسانية ونكباتها.

ويظهر محي الدين ابن عربيIbn Arabi (1165-1240)موقفه من الجمال المطلق خلال تطرقه إلى الحديث عن الإنسان الكامل، الذي تتداخل في ثناياه الخصائص الممثلة لكينونة الإله والوجود، وهذا الانفتاح الذي يشير إليه، يعد رمز الارتقاء الجمالي المنكشف، والذي يعد أيضا

1بوعرفة عبد القادر، التجربة الجمالية في الاسلام، دار لالة صفية، الجزائر، ط1، 2015 ،ص125

2حسين علي، فلسفة الفن، مرجع سابق، ص156

من الميزات الأصيلة المرتبطة بالإله، والتي يحتويها ويمتلكها الإنسان الكامل، وفي ذات السياق يقر ابن عربي بأن مطلقية الفن تشكل وتيرة مرادفة في مضمونها للإنسان الكامل.[1]

وفي هذا الصدد شهد الفن الاسلامي نوع من التحفّظ الإبداعي بحكم السجال الذي اعتركت فيه طائفة الفقهاء وأهل الحديث مع اتجاه الإبداع الفني والذي تولد منه معتقد التحريم الذي أصبح يضبط الإنتاج الفني، ويروّج لبث فكرة التجريد في الفن وانتشار فن العمارة والشعر وغيره من الفنون التجريدية.[2] كما أن ربط الفن بنواعث وأهداف أخلاقية، يؤدي إلى وقوع الفن في قفص التبعية والرداءة، هذا ما يشوه طبيعة الفن وجوهر تفرّده، الذي يميزه عن الأخلاق ذلك أن القيم الأخلاقية، قد تنصلت من ميدان الإدراك لتحقق استقلاليتها في صورة تجريدية نظرية، قد تنشأ التجربة الجمالية من وحي فردي غير أنها تضرب بأوصالها في البعد الاجتماعي، وهذا ما يحيلنا إلى الإقرار بالدور الذي يلعبه عامل اللاشعور الجمعي الذي يتولى مهمة تكوين وإنشاء ممارسة الخلق الجمالي، ويحذو بها في مسار غير محدد أو مرسوم مسبقا. [3]

وبهذا يجدر بالذكر أن اللمسة الجماعية تتجذر في رحم الإبداع الفني، بالرغم من معرفة حقيقة الولادة الفردية للجمال الفني، فالفنان المتحرر الذي يتنصل من ربق القيود التي تنسجها القيم والأخلاق، يبقى عالقا في شباك اللاشعور، وهذا دليل واضح على أن ابداعاته الجمالية، هي في نهاية المطاف افصاح لحقيقة فنية تتجسد معالمها .

ويتضح بأن القراءة الحقة للظاهرة الجمالية في بعدها الإسلامي، تركز على تحديد مفهوم الجمال في صيغة ملكة طبيعية، ويكون الشعور المتعالي مسؤول عن تجلي الجمال بصورة نسبية خالصة ذاتية .

---

1حسين علي، فلسفة الفن، مرجع سابق، ص157

2بوعرفة عبد القادر،التجربة الجمالية في الإسلام،مرجع سابق،ص128

3المرجع السابق، ص85

**2-الفن والشاعرية الرومانسية :**

اتسمت رحلة الفن عبر العصور بقراءات وتحليلات فلسفية مختلفة فمنهم من ربط الفن بالميتافيزيقا، ومنهم من ربطه بالدين، ومنهم من شدّد على ايصاله بالعقل وملكة المجرّد، وفي هذا السياق نتطرق إلى دراسة معنى الفن وأبعاده عند التيار الرومانسي في الفكر الغربي، بهدف معرفة الدلالة التي يعطيها للفن وكيف كان التقويم النيتشوي له. فالمدلول الأدبي للرومانسية يتم تفسيره بمعاني، يتحدد أهمها في إحداث النقلة التي تمس المفكر الفنان، الذي يفتعل القفزة من بؤرة التجريد إلى دور الفاعل، بمعنى أن التحول يكون من النظري إلى العملي والفعلي، هذا ما يمثل مفارقة للرومانسية عن محدودية التوجه العقلاني المثالي الكلاسيكي، الذي طال زمانية مرحلة النهضة.[1]

وقد اشترك أقطاب الرومانسية أمثال نوفاليسNovalis(1772-1801)والشاعر هولدرلينHölderlin(1770-1843) وغيرهم في قابلية التماس تشييد نظرة مستحدثة للتراث، وذلك يكون بواسطة تكوين قراءات مختلفة حول طرق دراسة الوجود، فالعالم الأصيل في نظر ليوتارLyotard(1924-1998) أصبح تعبيرا مباشرا للتجربة المحسوسة، وبالتالي يمكن القول بأن رومانسية فيينا كانت الأجدر في تجسيد مثل هذه الممارسة للفكر في ألمانيا،[2] فالتكوين الاستطيقي لخبرة الحياة نجده في أحسن تعبيراته داخل دراسات شلينج Schelling(1775-1854)ويرجع ذلك إلى دور المعنى الميتافيزيقي لخبرة الانعتاق الاستطيقي.

إن المعنى الإثمولوجي لكلمة رومانسية ينحدر من أصول فرنسية قديمة، وهو مصطلح يحمل دلالة الخبرة العاطفية، وقد استعمل المنحى الوظيفي للرومانسية من قبل في مرحلة العصور الوسطى، وكانت دلالة هذه الكلمة، تتجسد في التعبير عن الأحداث الملحمية للروايات الخاصة بالفروسية ذات طابع شعري وخيالي، التي تمّ تدوين مجرياتها بواسطة اللغة المحلية، وقد ذاع صيت مصطلح الرومانسية في القرن الثامن عشر، وحظي باهتمام كبير تجلى في استعماله خاصة وأن

1 J.F.Lyotard, peinture Initiale, revues « rue Descartes » N°10,1994,P48
2Ibid., p48

هذه المرحلة، قد تميزت بتأليه العاطفة والشعور، فالرومانسية كانت توحي في دلالتها إلى الخيال وإيماءات الإبداع حسب ما أوضحه صومويل جونسونSamuel Johnson (1709-1784).[1]

أما الروائي والأديب ستندالStendhal(1783-1842) الذي يعد من الأعلام المؤسسين، الذين أرسوا دعائم الرومانسية، وضع مفهوما دقيقا لمصطلح الرومانسية باعتبارها الآلية الواقعية المستقلة عن الزيف، التي تتميز بالاستقامة في التعبير، وذلك في طيات مؤلفه الموسوم« راسين وشكسبير » .[2]وهذا يشير إلى أن الرومانسية حسب رأيه، حذت حذو إثبات الذات من منطلق واقعي، وقد أشار ستندال في خضم حديثه أن الأنا الرومانسي يستحيل تجسيده في المرحلة التي عقبت الثورة الفرنسية لنابليون، وذلك يرجع إلى أسباب يرسمها ستندال في معرض روايته الموسومة« الأحمر والأسود » التي تتمحور حول شخصية جوليان الذي اعتنق النزعة المثالية واتبع مسار الكنيسة.[3]

وتتضح عظمة التأثر التي اعترف بها نيتشه اتجاه ستندال، التي دفعته إلى توجيه الثناء له ولأعماله، ويظهر ذلك بجلاء في قوله:« وستندال من أسعد المصادفات في حياتي-فكل شيء هام يحدث في حياتي يتم بالمصادفة – لا بالتوصية –وستندال لا يقدّر وله عين السيكولوجي التي تتوقع الأشياء ولديه قدرة على التقاط الحوادث وهو أعظم سادة الوقائع. وأخيرا وليس أخرًا كملحد مخلص وهو عيّنة نادرة وصعب اكتشافها في فرنسا –وكل التبجيل لبروسبرميريميه ! ....ربما أنا حتى أحسد ستندال »![4]. ما يمكن استنتاجه بخصوص حميمية العاطفة والارتماء في أحضان الخيال، تعد من أهم خصائص الرومانسية الكفيلة بإعطاء تفسير حول طبيعة الرابطة التي تجمع

1 دونكان هيث، أقدم لك الرومانسية، ترجمة: عصام حجازي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1 ،2002،ص10

2 المرجع نفسه، ص152

3 دونكان هيث، أقدم لك الرومانسية، مرجع سابق، ص152

4 نيتشه فريدريك، هذا الإنسان، مصدر سابق، ص52

الفرد بالمجتمع، وإبداع أسلوب لغوي حديث، اعتمده في الإفصاح عن معايشته لآلام ونكبات عصره، فقد كان ينتهج خطابا متميزا واقعيا، جعله معلما عظيما أثنى عليه فلاسفة كبار أمثال نيتشه، الذي اعتبره معبّرا حقيقيا لما يحدث في عالمه.

وحسب ما أشار إليه بلانشو Blanchot(1907-2003) أن الرومانسية بادرت بالبحث المضني حول رسم خط رجعة الفن إلى العبقرية، واعتماد مبدأ العودة إلى الذات خلال الممارسة الفنية، ويتحدث عن الشاعر الذي ينطلق من موقع ذاته، ويكون بذلك الأثر كتجلي، يمكّن من التصوير العميق للباطن الإبداعي المتفرّد الذي يتجاوز خطوط المعقول.[1]

وقد نحت نزعة الرومانسية في الفن نفس النحو الذي سارت فيه الحركة التنويرية، ويرجع ذلك إلى الاشتراك بينهما في بلوغ مآرب الإصلاح الصارم، الذي يقضي بتحقيق الحرية النفسية للإنسان في عالمه الباطني، لتمس هذه الاستقلالية الإنسانية مختلف روابطه في ميادين الفكر والسياسة وغيرها .

تحدّد الظهور القوي للرومانسية في مهمتها التي اتسمت بإظهار إيحاءات معاصرة من الأشكال الفنية، والانفتاح على ثقافة حقيقة المعنى الفني، فالرومانسية حسب شليجل Schlegel (1772-1829) تعتبر نمط مميز من العبقرية التي تنتفض على السلبية والتدهور والانحطاط الذي يكتنف الحياة، والوسيلة التي تفصح بعفوية عن التجارب والخبرات الحديثة، وقد اتجه شليجل إلى تصوير التداخل، الذي يوطّد الصلة بين الرومانسية والشعر العالمي التقدمي، ويبدو أن الشعر الرومانسي رسم لنفسه دورا مهما، تلخص في ارتباطه بأحداث الحياة، واكتساءه بعد اجتماعي، هذا ما دفع به إلى التمييز وإحراز قيمة داخل مخاضات المجتمع الغربي، وبهذا فإن غاية الشعر الرومانسي، هي بناء رابطة وثيقة مع الطبيعة في نظر شليجل، فقد اعتُبر التفاعل العلائقي للشعر الرومانسي سبيلا ومبرّرا صريحا على تجرّده من التصنّع والفبركة.[2]

1 Maurice Blanchot, le livre à venir, édition Gallimard,1990, p45, p46

2 تزفيتان تودوروف، نظريات في الرمز ، ترجمة: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2012ص318

فالجمال عند الرومانسيين له طابع خاص، يتحدد انكشافه وحضوره الحق انطلاقا من إحداث احتواء باطني للأضداد، وهذا ما أكد عليه شليجل خلال دمجه لثنائية الروح والحس بغرض استحضار وتجلي الجمال، فالتجانس الذي يقع بين طرفين متضادين هو تجانس مطلق متفق عليه من قبل الطرفين، وقد أوضح الفنان في مجلة أتينايوم أن طابع الكتابة المتجزئة، التي تتميز بها القطعة الشعرية ليس معناه أن القطعة خاضعة للتقسيم، وإنما هي عبارة عن إنتاج فني، يدور في حلقته الذاتية، التي تتنصل بشكل كلي عن الوجود الرازخ من حولها، وهدفها العمل على بعث الحقيقة الجمالية اللامعقولة المخالفة لأداتية النظام العقلاني،[1] هذا ما يكشف عن تعثر رومانسية شليجل، لكونه ابتغى صياغة الشعر ودورانه في بوتقة مجردة عن الحياة، وهذا ما يتنافى مع دعوة نيتشه إلى ابرام رابطة وثيقة بين الفنون والحياة الواقعية .

وحسب ما أوضحه الفيلسوف شلينج بخصوص رمزية الفن والمبادرة بتصوير ما تمّ العجز عن ذكره، فالممارسة التأويلية التي تمّ اسقاطها على محتوى الفن، تكتسي نموذج لامتناه، [2] شلينج في هذا الصدد بأن صفة اللامتناهي التي تتضمنها العملية التأويلية، لا يمكن الإقرار والتأكيد حول مصدرها المنبثقة منه، وتكون نابعة من مخاضات الإنتاج الفني، يولدها حس الفنان الصانع والمبدع للأثر الفني، وعلى هذا الأساس فإن الفن يستند إلى إعمال أسلوب تعبيري، يقتحم ماهو مطمور ومتخفي، ويتعذر الإذعان العقلي، أن يظهره ويتحدث عنه بالقول، حيث يظهر له الفن عالما مبهما وملتبسا.

فقد يتحلى الفنان بسمة التواضع بحكم المجال الواقعي الذي يرزخ فيه ومراعاته لظروفه وموقف المتلقين من نشاطه الفني، إلا أنه يتخذ في نظر الجمهور مكانة مقدسة، بحيث يمكن وصفه بنصف إله، وهذا ما وصف به رامبو Rimbaud (1854-1891) الشاعر بودلير

1 تزفيتان تودوروف، المرجع السابق،ص188

2 تزفيتان تودوروف، نظريات في الرمز، مرجع سابق، ص317

(1821-1867) Baudelaire.[1] وماجعل بول يوهان يتفق مع شلينج، هو إدراك الانشطار السلبي المؤلم الذي لحق بالأنا، لكنه لم يوفق في معانقة أفق المطلق والارتقاء إليه، ويعد ذلك دافعا لاستشعار عظمة مقاطع القصائد الإغريقية ذات البعد الجمالي الخالد للشعراء أمثال هوميروس، والتي تعد علاجا فعالا لمرض الثقافة في أوائل القرن التاسع عشر[2].

لقد أحدث الموسيقار الألماني لودفيج فان بيتهوفن Beethoven (1770-1827) منعطفا حاسما في مجال الموسيقى اكتنفه الغموض، وذلك من خلال التحول الذي قام به من النزعة الكلاسيكية إلى النزعة الرومانسية، وقد واصل بيتهوفن مساره الموسيقي ذو الصبغة الرومانسية المستلهمة من جوانية الشعور الإبداعي للفنان، فقد أضفت صفة الاستقلالية جمالا رومانسيا على ألحانه ومقطوعاته الموسيقية، وهذا يرجع إلى تنصل موسيقى بيتهوفن من ربق المساندات المادية، التي يقدمها الجمهور والشركات، لكن الانتاجات الفنية لبتهوفن، بقيت عالقة في شباك الكلاسيكية نظرا لإدخال اللمسات الرومانسية في أعماله الموسيقية.[3] لم يستمر نيتشه في موقفه المؤيد لبيتهوفن، حيث وجه له انتقادات تجلى أهمها في ممارسة بتهوفن للمبالغة في أسلوب التفخيم الموسيقي، وكما أن طريقة عزفه للموسيقى، يتخللها التطرف والمغالاة التي أدت إلى سطحيته[4]. وقد أسهب بودلير في وصف ملكة الجمال بأنها شبه في معناه بلهب النار وألم القرحة الذي يقضي ويبتلع ماهو موجود إذ أن الانتاج الجمالي مشحون بجملة من الأحاسيس الجريئة[5]،وفي ذات السياق يبرز روسو في طيات مؤلفه الموسوم الاعترافات أهم الصفات والخصائص التي يكتسيها مذهبه الرومانسي القائم على التعبير الصادر والنابع من جوهر ذاته التي يقدسها،

1برتليمي جان، بحث في علم الجمال، مرجع سابق، ص622

2 جيمينيز مارك، ما الجمالية، مرجع سابق،ص188

3 دونكان هيث، أقدم لك الرومانسية، مرجع سابق، ص145

4ميشال هار، فلسفة الجمال، ترجمة: ادريس كثير، منشورات ما بعد الحداثة، فاس، ط1، 2005،ص63

5برتليمي جان ،بحث في علم الجمال، مرجع سابق ،ص622

ويعتبر مذهبه الرومانسي اسقاطا حقيقيا لما تحتويه صورة الطبيعة. [1] فالطبيعة أصبحت نقطة الالتقاء التي يقرأها كل فنان، وهذا ما يلمح إلى وجود رابط ومادة مشتركة لممارسة الإبداع الجمالي، يسعى إليه أعلام النزعة الرومانسية والفيلسوف نيتشه.

وبهذا فإن لغة الطبيعة يفهمها نيتشه لأنها تنتهج أسلوبا مشفرا في التعبير، ويحتاج إلى ترجمة من خلال الإبداع والممارسة المرتبطة بالإرادة، ويظهر طبيعة التحول الكبير الذي طرأ على أسلوبه الذي استعمله في بداية قراءته للطبيعة، فقد كان يعتمد على مبدأ تأمل ماهو موجود ومتجسد في الطبيعة، مشاهدا لملامحها الجمالية المنحوتة، ليلاحظ بعد ذلك أن الطبيعة أصبحت مُلكًا للإنسان بسبب مصادرتها.[2]فأسطورة الطبيعة تتحدد من خلال كونها الأجدر بتحديد مصير الإنسان الذي كان مرهونا بها، نظرا لشفافيتها في المضمون، ووضوح لغتها المعبّرة، وقراءة بول يوهان للجمالية تعد بمثابة شاهد على ذلك، حيث يرى أن قطعة القصيدة الشعرية، تمثل تعبيرا خالصا وحقيقيا عن الأحداث المتأزمة التي يئن منها عصره، وتعد أيضا تحليلا دقيقا للتصدع والتشظي الذي افتعلته الرومانسية في حق الثقافة الغربية.[3] وهذا ما أثنى عليه نيتشه، واعتبره تفسيرا حقيقيا لما يحدث في عالمه.

تتضمن الدراسة الشذرية التحليل والنقد في الوقت نفسه، وذلك يسمى المنهج الجينيالوجي الذي يعمل به نيتشه، الذي يتوغل بمطرقته النقدية إلى صميم الأنساق الفكرية والفنية، لمعايرة صدق وعمق تحليلاتها، ولعل هذا الأسلوب الجمالي يقترن مع المقاييس التي يعتمد عليها ديدرو Diderot (1713-1784) في النقد الفني، فهي تتجاوز سطحية ومحدودية الوصف، وتركز على ضرورة ممارسة أسلوب التقويم، والحكم بهدف الوصول إلى تحليل طبيعة

1 دونكان هيث، أقدم لك الرومانسية، مرجع سابق،ص30

2 Karl Jaspers, Nietzsche introduction à sa philosophie éditions Gallimard, paris, 1950, p371

3 جيمينيز مارك، ما الجمالية، مرجع سابق،ص188

الأحاسيس التعبيرية من انفعالات، التي تنتج من المتلقي للعمل الفني، وبهذا فإن معنى العبقري حسب ديدرو يتجسد في صورة الذوق، الذي يعبّر عن الإنتاجات الجمالية مع الاحتكام، ومراعاة منظومة من القوانين والأحوال المناسبة، التي تساهم في تجلي إبداع العبقري.[1]

**3-حوار نيتشه لغوته وشوبنهاور وفاغنر:**

**أ- الفن وجمالية الطبيعة عند غوته:**

يسير غوته في نفس المنحى مع نيتشه في مناشدة الطبيعة ويصف الجاذب الذي يحدث بينه وبين الطبيعة التي تمارس لعبتها المستحوذة على الإنسان، فهي تنفتح على الفنان والمتلقي للفن لتفصح عن سر العناصر الجمالية التي تتضمنها بمطلقية، كما أنها تحب معايشة الشيء ونقيضه.[2] بمعنى أن الطبيعة متأججة بالحياة والاستمرارية، وحركتها لولبية متصيرة أبدية دائمة وثابتة. ويعد غوتهGoethe(1749-1832)وهردرHerder(1744-1803)وشيللرSchiller (1759-1805) من أبرز الرواد الألمان المؤسسين الذين أرسوا أسس التيار الرومانسي، ليتم تدشين المبادئ والأهداف الفعلية سنة1775 التي تسعى الرومانسية إلى تحقيقها في مجالات عديدة، أهمها ميدان الأدب والموسيقى، وقد قيّم نيتشه مجهوداتهم خلال دراسته التحليلية للفكر اليوناني وأبعاده الجمالية .

في ذات السياق وضع شيللر الممارسة الشعرية تحت مجهر التحليل، وكشف أنه قبل مهمة الخلق والإبداع الفني، لم تراوده مطلقا أية إيحاءات تترابط بما هو فكري، فالوضعية التي كان عالقًا فيها هي وضعية المزاج الموسيقي القائم على التغير، فحسب ما أوضحه في حديثه أن الإدراك عنده لايتضمن مسبقا غاية معينة، حيث يكون العقل متضمنا للوضعية الموسيقية وبعد ذلك تتولد الفكرة الشعرية.[3] وفي هذا إشارة مشتركة في المقصد النهائي الذي سعى غوته إلى تبوئه من خلال

1 دونكان هيث، أقدم لك الرومانسية، مرجع سابق،ص128

2يوهان فولفانغ فون غوته، مختارات شعرية ونثرية، ترجمة :أبو العيد دودو، منشورات الجمل ، ألمانيا، ط1، 1999 ،ص212

3 نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا، مصدر سابق،ص105 ،106

مساره التحليلي للجمالية، فالفن الأصيل حمل في جعبته مسعى يبادر بتحقيقه، يتجلى ذلك في التمثيل والإفصاح المباشر عن عالم الإرادة، وعن ما يخالجه من نزوات وأحاسيس، وبهذا يتعدى الفن كونه مجرد توضيح بسيط بالأفكار، فهو يفوق محدودية مرحلة التجريد، ليرسم غايته في مرحلة التعبير الصريح والجريء، لإماطة اللثام عن ما يكتنف الطبيعة.

وهذاما يدفع غوته إلى القول في مختارات شعرية ونثرية:« بالطبيعة !إنها تحيط بنا وتعانقنا– نخرج منها دونما ثراء، ونغوص فيها بعمق دونما ثراء. من غير رجاء ولاتحذير تأخذنا في حلقة رقصنا وتواصل الرقص معنا إلى أن نتعب ونسقط من ذراعها.[1] » ما يمكن الإفادة به هو تشبث غوته المطلق بالطبيعة، باعتبارها المفتاح الأنسب لفتح عالم الإبداع الفني، والذي يمكن من خلاله بلوغ الحقيقة الجمالية الخالية من الشوائب السلبية، هذا ما أشار إليه نيتشه مقدّرًا قيمة جمالية عنده، التي أظهرت أوجه الطبيعة وملامحها عندما تمارس لعبة الظهور والخفاء،

وفي هذا الصدد أثنى نيتشه أيضا على القراءات والأبحاث الجمالية التي أبدعها كل من غوته وشيللر وفنكلمان Winckelmann(1717-1768) واصفا جهودهم ومبادراتهم بالشريفة والخالصة، لأنها ضربت بجذورها في الثقافة اليونانية الأصيلة،[2]حيث يفتح ثغرات للتساؤل عن قيمة المبادرات الفنية، التي قام بها هؤلاء الفنانين، وذلك أن طريق التوغل إلى المنفذ الذي رسمه هؤلاء اتجاه الثقافة اليونانية القديمة لتتضح ملامح الضعف والفشل في تحقيق الاندماج الأبدي بين الثقافة اليونانية مع الثقافة الألمانية، الذي كان هدفه انقاذ هذه الأخيرة من براثن السطحية.

وعلى هذا الأساس يدرك نيتشه بأن هذه المعركة الثقافية التي خاضها غوته وشيللر قد تكللت بالفشل لعدم تبوأ جوهر الثقافة الهيلينية، ليفتح باب التساؤلات حول محدودية جهودهما، وتعذر اقتحامهما لباطن الثقافة اليونانية الهيلينية، وعدم بلوغهم مرحلة استيعاب جوهر النهضة للروح الديونيزيوسية وطبيعة ميلاد التراجيديا. وبهذا يتساءل نيتشه عن مدى إمكانية وقدرة أهل

1يوهان فولفانغ فون غوته، مختارات شعرية ونثرية، مصدر سابق،ص211

2المصدر نفسه، ص255

الإبداع الفني المعاصرين على التفوق والنفاذ إلى عمق الثقافة الهيلينية[1]،وذلك لا يكون حسب تصوره إلا إذا انفتحت بوابة مقدسة للثقافة اليونانية لوحدها، وإعادة نهضة الموسيقى التراجيدية، التي تبنى عليها الآمال في الزمن المعاص، معتقدا أنه بإمكان الروح الألمانية، أن تبلغ أوج تبلورها وصفاءها بواسطة إحياء الموسيقى اليونانية.لقد حكم غوته على الطبيعة بالأبدية وقوة غموضها الذي يحيي في الذات الرغبة في كشف المجهول، وهذا ما يتضح في قوله:« تخلق أشكالا جديدة بشكل أبدي، فماهو موجود لم يكن قط، وما وجد لن يعود أبدا–كل شيء يتسم بالجدة، ومع ذلك فهو القديم دوما. نعيش في وسطها ونحن غريبون عنها. تحدثنا بدون انقطاع ولاتبوح لنا بسرّها، ولنا تأثير فيها دوما، ورغم ذلك ما لنا من سلطة عليها.[2] » وفي هذا إشارة واضحة إلى عقد أوصال فكره وإبداعه الجمالي بالطبيعة، ليحقق قرارة إحساسه بجوهرها، فقد شكّل الواقع الفعلي محور مركزي، تتحدّد فيه معايير الجمال الحقيقيّ، كما أن قانون اتصاله المعرفي بالطبيعة، كان يرتكز على مبادئ عقلية، وقد اتخذ من الشعر منفذا ومخلصا ووسيلة لبلوغ الحقيقة الجمالية.[3] واختار البقاء في طيات المعرفة الروحية، لأنه يستشعر نفحات الروح داخل مرمى الطبيعة، وهذا ما يظهر معالم الاختلاف بين غوته ونيتشه في تجسيد مكانة الروح[4].

وبالتالي فإن نقطة الانعطاف التي سجلها نيتشه تمثلت في بلوغه موطن الطبيعة من خلال روح الأسطورة ومظهرها الأبولوني الديونيزيوسي، واكتشافات نيتشه لم تنفذ إلى الباطن الروحي، وبالتالي فإن الروح الأسطورية حسب رؤيته، أصابها التصدع والتشظي في كنف الطبيعة بحكم اخضاعها لقوانين تتنافى مع روحيتها، فقد توجب على أبولون أن يصيغ جانب مادي، يتماشى

1نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا، مصدر سابق ،ص227

2يوهان فولفانغ فون غوته ،مختارات شعرية ونثرية، مصدر سابق ، ص211

3 Xavier Philiponet, « L'école du mouvement », revue Empan, ERES 2007/2 (n° 66,p64

4رودولف شتاينر، نيتشه مكافحا ضد عصره، ترجمة: حسن صقر، دار الحصاد للنشر،سوريا،ط1، 1998، ص ص 210-211

وفق المعايير التي يضعها العلم التجريبي الحسي في الطبيعة، هذا ما أدى إلى تلاشي الأسطورة الأبولونية ونهايتها، في حين توجب على ديونيزيوس، أن يشكل حلقة اندماج مطلقة لاحتواء الطبيعة التي انجر عنها اختلال، شرعية العلم التي أعاقت مصير جمالية.[1]

حسب ما أوضحه رودولف شتاينرRudolf Steiner(1861-1925) من موقف نيتشه وغوته حول علاقة الروح بالطبيعة، توصل إلى الدفاع عن الموقف الفكري، الذي يرى أن العلاقة التي تتوثق فيها أوصال حدس غوته بالطبيعة، تحكمها مقاييس عقلية.[2]بحكم أن العقلانية تكبح بكل قوتها سؤال الحقيقة، وتتعمد نسيانه وعدم الخوض في غماره، تستبعد الواقع والجسد وتعوضه بالعقل.

يدعو نيتشه إلى اقصاء الاعتقاد التطابقي للحقيقة الذي اعتقد به غوته، لأن الحقيقة ببساطة تمثل إبداع عوالم جديدة، فهي تنحت معاني وتصورات جديدة، وتمثل المنفذ اللامحدود للإقبال على حيوية وديناميكية الحياة، فالحقيقة عبارة عن أسلوب للإبداع والبناء الجديد، والتشكل الملموس للمعنى المتجسد، لأن جوهرها قائم على التناقض والتضاد.[3]

**ب–الفن وإرادة الحياة عند شوبنهاور:**

أفصح نيتشه عن تأثره الكبير بشخصية شوبنهاورSchopenhauer (1788-1860) الذي وضع بصمته بامتياز في تاريخ الفكر، وقد أسهب نيتشه في الثناء عليه بسبب احترافيته في التغني بمظاهر الألم، الذي سيّج بردائه على واقع الحياة، حيث تمكن شوبنهاور من التغلغل إلى جوانية الحياة وقراءتها عن كثب، كما أن المنعطف الذي أحدثه حسب تصور نيتشه تمثل في الرؤية التشاؤمية، التي كان يظهرهافي قراءته للواقع معاش، هذا ما حقق لنيتشه ألفة وعودة للحنين والتعطش للروح الديونيزيوسية، وبالتالي فإن تحدث شوبنهاور بلغة العمق والباطن، التي

1رودولف شتاينر، نيتشه مكافحا ضد عصره، مرجع سابق، ص211

2 المرجع نفسه، ص211

3أندلسي محمد، نيتشه وسياسة الفلسفة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2006، ص48

تسبر أغوار الحياة جعلته يتوصل إلى صياغة مفهوم إرادة الحياة.[1] وبهذا نتوصل إلى تفسير مرجعيات إبداع مصطلح إرادة الحياة من قبل شوبنهاور الذي وصف انغلاق الحياة وتأزم حالاتها، واقترح علاجا لتلك الظاهرة في مؤلفه الحياة كإرادة وتمثل، معتقدا أن التنظير لهذا المفهوم يحقق تغييرا، وبهذا يعد مفهوم الإرادة والعبقرية والجنون من أهم التصورات، التي كان يرتكز عليها الفكر الجمالي لشوبنهاور، وهذا ما دفع نيتشه إلى اعتماد هذه المفاهيم، واعتبارها كأساس لصياغة تعريف واضح للفن الديونيزيوسي.

وبما أن شوبنهاور كان من ضمن الفلاسفة الذين أظهروا مكامن الزيف، الذي انطبع به الوعي، فإن فريدريك نيتشه أيد نفس موقف شوبنهاور، حيث ذهب في مؤلفاته الأولى إلى التركيز على ما تخللته فكرة الحقيقة البشعة التي توجد في الواقع، وما يمكن أن ينجم عنها، ولهذا يعرّج نيتشه في طيات كتابه الموسوم إرادة القوة إلى قابلية اعتماده على الفن كسبيل يخلصنا من النكبات والضلال، التي شوهت الحقيقة[2].

لقد كان للنزعة الرومانسية تأثير في الفكر الغربي من قبل الفلاسفة والفنانين، لأنها ساهمت في ظهور موضوعية ميتافيزيقا الفن، التي تمت ممارستها للتوغل في الحقل التأويلي للأشكال الفنية، لبلوغ معانيها وإيماءاتها، وبهذا لم يقتصر شوبنهاور في دراسته على جانب الإفصاح والاستدلال، بهدف تحقيق الجانب التأملي لدلالات الإنتاجات الفنية، بل ركز على مهمة التعبير، المتمثلة في اكتساب الفن لصبغة معرفية، تعد منفذا واسعا يهدف إلى تحقيق الجانب الميتافيزيقي، المتمثل في تبوأ وجود الموجود ،هذه الممارسة التعبيرية، لاتعد تطبيقا تأويليا للفن بدليل أن هناك تباينا شاسعا في مراتب الفنون ومعاييرها ضمن مقياس الدلالة الأنطولوجية الأسمى.[3]

1 بدوي عبد الرحمن، نيتشه خلاصة الفكر الأوروبي، مرجع سابق ،ص11

2تيري ايغلتون، معنى الحياة، ترجمة: عهد علي ديب، دار الفرقد للطباعة والنشر، بيروت،(د.ط،)،(دس)، ص75

3 هار ميشال، فلسفة الجمال، مرجع سابق ،ص33

وبهذا حقق شوبنهاور بصمته في تاريخ الفن من خلال إرساءه نظرية ماورائيات الجمال، هذه النظرية شكلت حلقة متممة لما كان معهودا في الاعتقاد الأفلاطوني سابقا، حيث اعتبر أن فجوة المعاناة وأرق المكابدة، أصابت جوهرية الحياة، وأفقدها ذلك توازنها وبراءتها.

وتلميحات نيتشه لمكانة شوبنهاور ودوره المتفرد واضحة في المفارقة الكامنة بين الموسيقى الديونيزيوسية والطرف الآخر الذي تمثله الفنون التشكيلية الأبولونية، التي تحدّدت في الأصل والهدف، وتم اعتباره الفيلسوف الوحيد الذي أماط اللثام عن الاختلاف الشاسع الموجود بين النزعتين، هذا ما ذكره نيتشه بشكل غير مباشر في مؤلفه الموسوم مولد المأساة، بالإضافة إلى تحديد نبرة التفرد والرقي الذي اتسمت به الموسيقى عن بقية الفنون حسب شوبنهاور والتي استهدفت الطبيعة.[1]

يمكن الإشارة أيضا إلى تلاقي الرؤى بين نيتشه وشوبنهاور في الثناء على الشاعر، لكونه يحمل كفاءة الإلمام بأحوال الطبيعة الباطنية للإنسان وما يختلجها، ومن جهة أخرى اتخاذ موقف الرفض إزاء الشعر الرمزي مع بيان الحجة بأن الرمز يفتعل التشويه للروح الصادقة، التي تتغلغل في الفن، ويعتبر أيضا انحرافا جماليا وهجانة تلحق بالفن، يتسبب فيها الدخلاء الذين لا يمتون بصلة للفن.[2] فالرمز يمثل المجاز، والمجاز يعتبر إنتاج فني يرمز لأشياء مفارقة كليا لما يعرضه، والشعر الرمزي يصفه شوبنهاور بالغريب عن حقيقة الإنتاج الفني، كما أن الرمز لايسدل الستار عن سر منضمر حسب تصور شوبنهاور.

وبهذا وضع ترتيبا متسلسلا لأنواع الفنون مبينا الوزن والقيمة التي يحتلها كل فن من الفنون، انطلاقا من مقياس تكريس الإرادة التي يمثلها، ويحذو شوبنهاور في نفس المسار الذي حذا فيه هيجل، وذلك يكمن في إبرازه للمكانة، التي تتخذها المادة كمكون أساسي للفنون، بحجة اعتبار أن الفن يكرّر صناعة الأفكار، وبهذا تحاول الفنون أن تخلق نفحات من المطلقية، انطلاقا من

1 هار ميشال، فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص174

2 إنوكس، النظريات الجمالية، ترجمة: محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية ،،بيروت،ط1، 1985ص167

المادة التي تتشكل منها،[1] وهذا ما انعطف عنه نيتشه لأنه رفض تصنيف الفنون وتقسيمها، بدليل أن هذا الفعل يؤدي إلى إفراغ الفنون من محتواها والمقارنة بينها، والتشكيك في قدرتها على التعبير عن الإرادة. وقد أحدث نيتشه تغييرا جديدا في دراسته للفن بعد أن لاحظ رتابة التقسيم القديم الخاص بالفنون الجميلة، وعلى إثر ذلك حاول أن يقوم بجديد أساليب الفن، وذلك بوضع أسس تصنيف الفنانين كبديل فعال، يعتمد مقاييس لتوضيح وتعظيم المضمون الذي تنطوي عليه القيم الفنية[2].علاوة على ذلك يوجه نيتشه انتقاده لشوبنهاور الذي اعتبر مفهوم الرغبة له بعد سلبي، وأنها مقيدة بأغلال العوائق كالألم والحزن، إلا أن الرغبة في أغلب حالاتها، تترجم على شكل انفعالات، وهي حالة اختلال تنتاب العقل.[3] فقد تضمن الفكر التشاؤمي لشوبنهاور الطابع الهزلي الذي ألقى بظلاله على نشاطاته الفنية والفكرية، ونظر إلى مفهوم الإرادة على أنها تمارس عملية تكرار إنتاج نفسها. [4] وتبنى موقف التشكيك إزاء جميع الفنون بخصوص قدرتها على التعبير والتصوير المباشر للإرادة، فهو بذلك ينتقص من كفاءتها، كما أنه يعتبر الأنساق ونظريات الفن، تدور في حلقة المحاكاة الافتراضية البعيدة تماما عن التمثيل الحقيقي الملامس للواقع.[5]

وبالرغم من اتخاذ شوبنهاور منحى متفرد من خلال احتكامه لطبيعة الفن الميتافيزيقي العميق، باحثا عن مجال للخلاص، لكن نيتشه يعترض على هذه الفكرة، ولايشاطره في الدرب الذي حذا فيه بغية إيجاد منفذ للنجاة[6]، وما أراد أن يتوصل إليه نيتشه هو التخلص والتجاوز للعراقيل التي اعترضت مسار شوبنهاور أثناء اتباع أسلوبه الفني. حمل نيتشه على عاتقه ضرورة تصحيح التجاوزات التي حدثت في المجال الفني، التي تسبب فيها شوبنهاور الذي نسب التراجيديا

1 إنوكس، النظريات الجمالية، مرجع سابق،ص165

2لاكوست جان، فلسفة الفن، مرجع سابق، ص89

3 نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا، مصدر سابق، ص109

4 تيري ايغلتون، معنى الحياة، مرجع سابق، ص74

5 إنوكس، النظريات الجمالية، مرجع سابق، ص173

6 نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا، مصدر سابق، ص109

والانجازات الفنية والجمالية إلى المنحى التشاؤمي والارتباط بالمثل الأعلى المسيحي الذي يقود إلى الانغلاق.[1]

**ج–العلاقة الفنية بين نيتشه وفاغنر:**

كانت قراءات نيتشه للموسيقى إيجابية اتجاه الرومانسية، استهدفت الحفر في الطبوع الموسيقية، لتلامس الإنتاج الفني المنسجم الذي تميّز به فاجنر حيث أنه يوحي بتعدد الأشكال الفنية التي تضمّنها فنه، وقد جمع بين الموسيقى والمسرح، وتقديسه للشعر الميثولوجي أيضا، وبالتالي يمكن القول بأن هذا الترابط الذي أحدثه فاجنرWagner(1813-1883) في خضم ممارساته الفنية استلهمه من مضمون الموسيقى التي اشتهر بها الموسيقار بتهوفن، وبوجه الأخص ما يتضمنه اتساق الموسيقى ذات الطابع الأوركسترالي وتناغمها مع حميمية الشعر الغنائي، الذي ولّد ممارسة فنية إبداعية موحّدة،[2]وجميع المساهمات الفنية التي انشغل بها الفنانون، تعتبر محاولات اجرائية خضعت إلى معيار الجينيالوجيا الذي طبّقه الفيلسوف نيتشه.

لقد نسج نيتشه خيوط القرابة بين "فاجنر" و"ديونيزيوس" فقد اعتبره ولدا له، وذلك يعود إلى تفسيره لوحدة المعنى الشاعري المتشبّع بالنشوة والأحاسيس المستثارة للموسيقى، التي يتشارك فيها الطرفان. فاستمتاع "نيتشه" بالإنصات إلى الموسيقى الفاغنرية، جعلته يحكم بأنها تمثل المبدأ المتجسد، وتتسم مهمتها أيضا بفعل الإيقاظ للوجدان، وافتعال المواءمة بين ما يتضمنه منحاه الفيلولوجي المنتظم، وما يحتويه واقعه المعاش القائم على الخوف واللاتوازن، والمتعة التي تجسد إنسانيته النيتشوية الحقة.[3]

وبالتالي فإن التأثر الكبير الذي وقع فيه نيتشه بخصوص فاجنر دفعه إلى القول:« أفترض أنني أعرف أكثر من أي إنسان آخر المعجزات التي يقدر عليها فاجنر والعوالم الخمسين من مراحل

1المسكيني فتحي، الهوية والحرية نحو أنوار جديدة، جداول للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2011، ص190

2 دونكان هيث، أقدم لك الرومانسية، مرجع سابق،ص147

3 بدوي عبد الرحمن، نيتشه خلاصة الفكر الأوروبي، مرجع سابق،ص12

الوجد التي لايستطيع أن يصل إليها إلاّ من له أجنحة قوية؛ كما أنني اليوم قوي بما فيه الكفاية لتحويل حتى أخطر الأشياء لصالحي ومن ثمّ أزداد قوة ولهذا فإنني أعتبر فاجنر أكبر المحسنين في حياتي.[1] » وبهذا نستنتج التأثر القوي الذي كان يبديه نيتشه اتجاه فن فاغنر، الذي كان يكتسي بعد شعري مأساوي في موسيقاه، التي مثّلت إحياء لفن التراجيديا الإغريقية حسب اعتقاد نيتشه.

بعد اطلاع فاغنر على الفكر الجمالي لشوبنهاور شرع في صياغة موقفه من الفن، فقد كان في السابق، يفسر قراءته للموسيقى بأنها أداة تهدف إلى تصوير ماهو جمالي، لكنها تفتقر إلى جانب الدراما، ويفسر فاغنر في إنتاجه الفني الموسوم« الأوبرا والدراما » الذي تم اصداره في سنة1851، أن الإنسان المتلقي قد تتملّكه نوبات الاختلال والضياع خلال حضوره للأوبرا، والسبب يرجع إلى التغيير الطارئ على الموسيقى لتتحوّل إلى أداة وآلية مبرمجة.[2] وقد أسهب نيتشه في وصف فن فاغنر وتألّقه في فرنسا، فثورة فن فاغنر تميزت برقة الحواس وإرادة الخيال الجامح، هذا ما يقود نيتشه إلى إظهار انتساب فاغنر إلى النزعة الرومانسية الفرنسية المتأخرة، وعلى هذا الأساس حذا فاغنر حذو نخبة من أهل الفن الفرنسيين أمثال دولاكرواDelacroix (1798-1863).[3]

وفي هذا إشارة واضحة إلى الممارسات الموسيقية الهادئة التي أبدعها فاغنر، واعتبر ذلك إسقاطا صريحا للإبداع الأبولوني، الذي تجلى في أوبرا تريستان في قسمها الثالث، حيث تتميز بتراتب في الإيقاع الصوتي ذو الوزن الهادئ، والشهرة التي توصل إليها في موسيقاه، كانت من خلال التنوع الإيقاعي الذي تفنّن في صناعته، ويتضح ذلك بجلاء من خلال مضمون الأوبرا «

1 نيتشه فريدريك، هذا الإنسان، مصدر سابق، ص58

2رودولف شتاينر، نيتشه مكافحا ضد عصره، مرجع سابق،ص79

3 نيتشه فريدريك، هذا الإنسان، مصدر سابق، ص51

ذهب الراين » التي تحمل في ثناياها دعوة إلى انعتاق الوجود من ربق الغياهب الضلال، وهذا من خلال إيقاعاتها الموسيقية التي تتميز بالطابع المتزن والكئيب[1].

وعلى إثر ذلك اتخذ نيتشه موقف سلبي، ينتقد فيه فاغنر، بحيث جعل كل اهتمامه منصبا على الموسيقى، باعتبارها قضية حاسمة، تستدعي الكشف عن الأسلوب الموسيقي الذي انتهجه فاغنر، الذي احتل مكانة متميزة عند نيتشه إلى أن اكتشف سلبية الولاء الديني الذي حذا فيه فاغنر،[2] فقد كان حضور نيتشه إلى أوبرا تريستان صادما بالنسبة له لكونه كشف عن طبيعة الموسيقى الفاغنرية الخاضعة والمقدسة للدين المسيحي وأخلاقياته المنفرة من محبة الحياة.

وقد تمحورت الدراسة الأكاديمية التي أنجزها نيتشه بعنوان« قضية فاغنر » حول تحليل معاناة وتألم نيتشه من المصير السلبي، الذي آلت إليه الموسيقى، وأزمة السقوط التي انتابتها بعدما كان يعتبرها بمثابة ناي ديونيزيوس.[3] ويوضح أن إيحاءات فن الموسيقى التي تميز بها فاغنر، قد اقترنت بشكل مطلق مع نموذج الخطابة المسرحي، الذي أبدعه الفنان فيكتور هوجو Victor Hugo (1802-1885)، ليكشف بأن هناك علاقة تأثير بين القراءة الفنية التي تبناها فاغنر و فيكتور هوجو.[4] وقد توصل نيتشه إلى الكشف عن تشابه دورهما التأثيري على الحضارة الغربية وسقوطها واغتراب الجمهور المتلقي الذي افتقر كليا لقيمة التذوق الحيوي للفن لغياب الأصالة.[5]

وهذا ما يبين المفارقة الواسعة في الأبعاد بين القراءة النيتشوية وغريمتها الرومانسية حول الفن، وذلك يظهر بجلاء في دراسة نيتشه المعنونة« ميلاد المأساة » فقد اتضح الارتقاء المطلق لمعاني الفرح والسعادة الاحتفالية، واندماجها في قالب حسي حيوي إيجابي تميز به فن نيتشه، كما

1 هار ميشال، فلسفة الجمال، مرجع سابق،ص63

2 نيتشه فريدريك، هذا الإنسان، مصدر سابق، ص ص142،141

3المصدر نفسه، ص ص141،142

4 Jacques Le Rider,« Nietzsche et Victor Hugo », revue Romantisme, Armand Colin, France, 2006/2 n° 132,p20

5 Ibid., p17

أن المنعطف الحاسم تمّ نحته من خلال تغيير ميكانيزمات القراءة التحليلية والاستيعاب المسهب، لتجربة الفكر المأساوية ورؤية نيتشه لها اتسمت بالإمكانية.[1]

إن قراءة نيتشه لمضمون الموسيقى وما يقدمه الفنان دفعت به إلى اتخاذ حكم اقصاء موسيقى فاجنر من رتبة الفنانين الأكفاء، وهذه الرؤية السلبية التي أبداها بخصوص فاجنر، كانت دافعا صريحا، أدى إلى خوض نيتشه غمار الشك، الذي انتاب إمكانية الموسيقى وكفاءتها على منح ارهاصات الإبداع الميتافيزيقي الجواني، وبهذا نجد نيتشه يقول:« الموسيقى الرومنسية كلّها لم تكن نبيلة بما فيه الكفاية، لم تكن موسيقى بما فيه الكفاية لتبقى على حقّ في محلّ ما خارج المسرح وجمهوره.[2] » ما يمكننا توضيحه أن نيتشه كان يعيب على ما ذهب إليه الرومانسيون في إنتاجاتهم الفنية، التي تمحورت على الإفصاح عن الأحاسيس الفردانية التي تؤدي إلى الانغلاق والمحدودية.

وفي خضم نهاية الصداقة الفنية التي شكلها نيتشه مع فاغنر حمل على عاتقه مهمة الانتفاض على الحضارة الألمانية بسبب نوبات الاستلاب، التي أصابتها في منطلقاتها الفكرية، وانخفاض حسّها الحماسي الغريزي، واحتذائها بالدين المسيحي كمنطق تعتمد عليه داعيا إلى المحبة كقناع يخفي وراءه كراهية لليهود، وتقنينه لإرادة الهيمنة في العقل الألماني، هذا الاختلال الذي آلت إليه هذه الحضارة، جعل منها حضارة مثالية وآلية.

وبالرغم من الدراسات والمحاولات التي أقدمت عليها النزعة الرومانسية، لفك الشفرات والتفسير للمؤشرات المأساوية للحياة، غير أن هذه المبادرات بقيت متعلقة بمعاني قديمة كمصطلح الجميل والجليل، هذا ما دفع بالاستطيقا الغربية وبوجه التحديد الألمانية منها إلى التعسف والقصور عن النفاذ بصورة قوية لباطن العالم اليوناني العتيق، وعلى أنقاض ذلك تطرق نيتشه إلى انتهاج

1 Gilles .Deleuze, pour parler, édition minuit,1990,p167

2نيتشه فريدريك، ما وراء الخير والشر، مصدر سابق، ص221

دراسة فلسفية مستحدثة تعمل على استرجاع تشييد الحياة، وتوضيح المعنى الجواني الذي سعت إلى تحقيقه الحضارة التراجيدية اليونانية.[1]

**3-مكانة الفن في الحداثة الغربية:**

إن التطور الذي شهده الفن في العصر الحديث جعله يتجاوز محدودية الذوق لينفتح على ملكة الخيال، ويتسع اهتمامه بالأسلوب الإبداعي الذي يتبعه الفنان، وكيفية تلقي الجمهور للإنتاج الفني والاعتماد على القوانين المتعة الجمالية، وتوظيفها كمبدأ للخلق الفني.[2]وبهذا حاولنا أن نركز على موقف نيتشه من القراءة الكانطية للفن وأبعاده الجمالية.

**أ-الفن وملكة الذوق عند كانط:**

وضع نيتشه الحداثة الغربية داخل مجهر تحليلي نقدي خلال تطرقه إلى دراسة أنساق فلسفية خاضت في مجالات فنية، وأسهبت في تحديد المعنى الجمالي وكيفية تجسده، ونشير في سياق هذه الدراسة إلى موقف نيتشه الذي حاول أن يتعرف على رؤية فلاسفة الحداثة للفن وكيفية بلوغ الحقيقة الجمالية، فزوال الفن الرومانسي قد ناب عنه اكتساح الفن الحديث للصدارة في مجال الاستطيقا الذي ارتكز على تقديس الجانب الذاتي للفنان الذي يمتلك الاستقلالية في أفعاله الانتقائية.

يتطرق الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط Emmanuel Kant (1724-1804)إلى إيضاح مدلول الفن الذي يعني به التمثيل الواسع للأفكار الجمالية، فالفن يقترن في مهمته بمفهوم اللعب الذي يحذو إلى صياغة وولادة موضوع معين، ومنهل الفن يضرب بجذوره في العبقرية التي تعتبر بمثابة الإمكانية التي تنتج أفكار جمالية، كما أن نمط تشكل العبقرية يتكون من حصيلة مبدأ

1Charles Andlers , « Nietzsche sa vie et sa pensée, le pessimisme esthétique de Nietzsche, la Malignité de F .Nietzsche,Galimmard,2éme éditions,1958,p40

2جمال مفرج، نشأة علم الجمال وتطوره، مجلة سيرتا، منشورات جامعة منتوري قسنطينة،العدد12،جوان 1999،ص122

الذكاء والمخيلة،[1] ومن هذا المنطلق شيّد كانط أرضية ثابتة للمفهوم الجوهري لعلم الجمال لتتضح دلالته الماهوية في الإسقاط النقدي الذي يكتسي أطر حكم الذوق، كما أن يقينية كانط حول هذا الحكم، تستجيب للاقتران مع مصطلح الجميل.

بالإضافة إلى ذلك فإن قراءة معنى الفن حسب المنظور الكانط يتمثل حوصلة مترتبة من مخاضات الحرية، كما أن البنية الماهوية للفن حسب تصوره، تتجلى من خلال ارتكازه على كوكبة من الإبداعات وثراء ديناميكيته التي يكون الفاعل فيها ذو طابع إنساني، فالتفرد يجعل الفن يتنصل من ربق العلم، والتجرّد أيضا من رتابة الحرفة والتصنيع المجحف في حق الخلق الفني، لذلك فإن الحرية تعمل على تثبيت نظام عقلي رصين يكون مسؤولا عنها.

كما يعد المثال الجمالي حسب كانط أسمى نماذج الجمال الذي يسعى إليه الإنسان فقط لكونه يتفرد بالاستحواذ على جوهر مجرّد وأسمى درجة من المحسوس، يتمكن انطلاقا من العقل من تعيين أهدافه ومسعاه ،وبالتالي فإن مثال الجمال يتمركز موقعه خارج بؤرة الجمال الحر هذا لأنه يحمل في ثناياه المعنى ومبدأ القيمة ذات البعد الاتيقي والتطبيقي.[2] وبهذا يتنصل حكم الذوق حسب قراءة كانط من رتابة المحسوس، ويصعد إلى مرتبة الارتباط بالفكر، كما يتحدث كانط عن طبيعة الجميل الذي يفتقر إلى أمر مهم يتجسد في المفهوم، هذا المفهوم ينتزع من الجميل إمكانية أساسية هي فعل التمثيل.

إن الحكم على ماهو كائن وموجود يتجلى ويلامس الجمالية يقتضي استراتيجية تضرب في المصدر الذي يترسخ في الخيال الذي يكون الوحيد المسؤول عن ولادة الاحساس المطبوع بإيجابية مقترنة بالمتعة، ويقصي سلبية المعاناة والتقرّح والتألّم، وعلى هذا الأساس فإن القراءة الكانطية المشفرة لحكم الجميل تصرّح بانه لايمت بصلة رجعية الى بؤرة المعرفة، وبهذا يتحدث كانط في سياق دراسته الجمالية عن الحكم الجمالي الذي يدخل ضمن محور التحرر، ويكتسب طابع جماعي

1 إ.نوكس، النظريات الجمالية، مرجع سابق،ص69

2 المرجع نفسه، ص63

منفتح يميل إلى الكلية، وفي الوقت نفسه يعمل هذا الحكم على تنصيل نفس الانسان من خلفيات الأهداف الخاصة والشاملة الموضوعية أيضا،[1] لكن التناقض الذي وقع فيه كانط تمثل في اعتماده على أسس العقل والتجريد والكلية التي تجعل من الجميل يوثق صلته بالجانب المعرفي المثالي.

حمل نيتشه موقفا مناهضا لمشروع النقد الجمالي الذي أشاد به الفيلسوف ايمانويل كانط في دراساته الجمالية، مشدّدا على ضرورة تربع الفن على خاصيتين أساسيتين، تتمثل الأولى في التجرّد من الغاية والخلفيات، أما الميزة الثانية تتمثل في الكلية، ويتوجب على الحكم الجمالي، أن ينطوي عليها، ويطبع بها حسب ما أورده الفيلسوف كانط بخصوص نظرية الجمال، التي تتوقف على فعل التصور الجوهري النقي والذوق والتعالي عن المبتغى والفائدة المرجوة التي يسعى إليها الفنان[2] .

إن تغلغل كانط في خضم أبحاثه الجمالية دفع به إلى عدم إعارة انشغاله بالوسط المعاش المادي، وهذا يفسر القطيعة التي وضعها بين منظومته الجمالية وبين وسط الحياة، ويظهر بأنه حاول الدخول إلى معترك قضية الجمال من باب ميزة التجرد والشمول، وذلك من خلال اعتماده على خبرة خاصة ومتميزة يبديها المتلقي للحكم الجمالي، وهذا ما يبين لنا أن كانط لم يحط بخبرة الفنان الخاصة في ممارسة فعل الخلق، وهذا ما يعتبره نيتشه تصرفا متطرّفا اقترفه كانط عندما استغنى عن الفنان وحكمته الإبداعية في الصناعة الجمالية، واقتصر فقط على خبرة المتذوق للجمال، الذي يفتقر إلى الأصالة والحنكة في الإبداع. وقد سعى نيتشه لمجابهة ربق الحكم الجمالي الكانطي الذي بات رازخا في دائرة مفرغة، عندما زاوج بين الحيادية والجمال من جهة، والخطيئة

1 جيمينيز مارك، ما الجمالية، مرجع سابق، ص167-168

2 مفرج جمال، الإرادة والتأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2009، ص38

التي علق في أغلالها، لما منح للمتلقي الذي يفتقر إلى الإلهام الفني والخلق حق إقرار الحكم على الأعمال الجمالية والفنية من جهة أخرى[1]،

وهذا ماجعل نيتشه يمارس مطرقة المنهج الجينيالوجي لكسر الضبابية، التي تعتري نسق الفكر النقدي الذي أقامه كانط، فلم تنحصر فأس النقد والتفنيد النيتشوي على معترك التصورات الكانطية، وإنما حاول أن يتعدى بتحليله للدافع الذي أفضى بكانط إلى وضع خط نهاية مبكر على قراءته النقدية، والأغلب من ذلك اتجه نيتشه إلى تحليل موقف كانط الذي أسقط النقد في أدنى المراتب، لتعلو عليه المنظومة الأخلاقية والإحاطة أيضا بالانغلاق الكانطي، الذي يخص الحكم الجمالي، واقتصاره على الثبات في دائرة التجرد.[2]وبهذا انتقد نيتشه كانط لأنه استغنى عن الفنان وحكمته في الصناعة الجمالية واقتصر فقط على خبرة المتذوق للجمال.

كما أن التصدع الذي افتعلته النزعة الرومانسية، بالإضافة إلى التوجه الذي دأب فيه كانط من خلال تركيزه على الفينومين، كان بمثابة تحول أفضى بالرومانسية إلى اعتبار الحدس الذهني حدسا فنيا، يجمع بين الأضداد في طيات الإنتاج الفني منها الذات والموضوع، مما أدى إلى ظهور فن مجسد على أساس المعرفة في نظرهم. [3]

**ب–الفن وجدلية الروح عند هيجل:**

يتضح من خلال منظومة الأبحاث التي أنجزها هيجل Hegel (1770-1831) حول الفن، والتي تصرح بالضرورة على القيمة التأليهية التي يتربع عليها الفن، باعتباره فترة فريدة من الوعي الروحي، وذلك من خلال الممارسات التي يقوم بها الفن، الذي يسعى بواسطتها إلى نيل استحسان واكتفاء الجانب الجواني الروحي الذي يمتلكه الفرد. ويظهر التباين الذي يكتنف قراءة

1 Nietzsche Frédéric, la volonté de puissance, trad., Henri Albert, livre de poche, librairie générale, Française, 1991, p445.

2المرجع السابق، ص41

3ميشال هار، فلسفة الجمال، مرجع سابق،ص33

هيجل للمثال الجمالي وبين صيغة أفلاطون لمثاله الفني، ويتضح أن المفارقة بينهما شاسعة، تكمن في إذعان الاعتقاد الأفلاطوني لفكرة أن المثال الفني، ينطوي على رؤى تجريدية مرتبطة بالفضائل لاتخضع للزمان، وخارجة عن أطر التاريخ، في حين يعتبر هيجل مثال الجمال بمثابة قراءة مباشرة للحياة بطريقة حقيقية، ويؤكد في سياق حديثه أن بلوغ مثال الجمال الفني يكون من خلال ما يكتسيه الواقع من جماليات محسوسة وظاهرة[1]. وعلى هذا الأساس يبين هيجل تنوّع الفنون التي تضم الفن الرمزي والفن الكلاسيكي والفن الرومانسي هذه الفنون يعتبرها هيجل إسقاطا مباشر لمثال الجميل الذي ينكشف ضمن أطر التاريخ.

وقد كان هيجل من الفلاسفة المهتمين بالتنقيب في تاريخ الغرب، فقراءته للتاريخ تكتسي طابع التناقض، الذي يؤدي إلى بلوغ نتيجة إيجابية، في حين يشق نيتشه مسارا مختلفا في دراسته التحليلية للتاريخ التي يتخلّلها إظهار نتيجة سلبية تتحتم عن انحطاط تاريخ الغرب.[2] فقد اعتبر الفن منفذا لتخليص الإنسان من الواقع المظلم في نظر هيجل، وحسب قراءته للفن، يتضح أنه يتخذ نفس الدرجة والمستوى مع الفلسفة والدين، وبما أن الفن يستدل على الأسلوب الذي ينتهجه الفكر، فإنه يتمكن من خلاله من بلوغ مرحلة التجاوز لمختلف المواقف المضادة والاختلافات المشحونة بين الثنائيات، التي ينحصر أهمها في ثنائية الحسي والروحي مثلا، والتركيب بينها يتحقق من خلال الاستدلال الواقعي الملموس، الذي تمارسه ملكة الفكر، وهذا ينوه عن الغاية التي يسعى الفكر لمناشدتها، والتي تتجسد في انجلاء الحقيقة، وتجسيدها في صيغ ملموسة عاكسة، لما يخالج مكنونات روح الموجود الإنساني .[3] وعلى هذا الأساس ينطلق نيتشه إلى التفسير بأن موازنة هيجل بين الفن والدين، تحيل إلى اخضاع الفن وجمالياته لقراءة دينية لاهوتية، كما أن محور طبيعة الفلسفة، انطوى على الإله متجاوزا قيمة الطبيعة، وما تحتويه من أبعاد جمالية، ويدرأ

1 جيمينيز مارك، ما الجمالية، مرجع سابق،ص195

2 مفرج جمال، الإرادة والتأويل، مرجع سابق،ص51

3المرجع السابق، ص195

أيضا قيمة الإنسان الذي يدخله ضمن منظومة جدلية نافية لقدراته، وإثر ذلك يتضح أن الحداثة توغلت إلى الفترات النهائية الأخيرة من العالم الإغريقي الذي علق في رواسب التدني واللاأصلانية نتيجة انحداره في براثن المسيحية.[1]

يظهر هيجل أن التنقيب عن موضوع الحقيقة، سيبقى محل دراسة واسعة، يبحث فيها الإنسان باعتبار أنها من الاشكالات التي تثير لديه حافزا شعوريا وحيوية لبلوغ مآربها، لكن هناك مجموعة من التساؤلات، قد تواجه مسار الإنسان، تدور حول ما إذا كان يستطيع الإلمام بالحقيقة.؟

هذا السؤال يفتح سجال النقاش حول التناقض واللاتوافق الذي ألقى بأوصاله في ذوات الممكنات المقبلة على التناهي والفناء، وما تجسده الحقيقة من إرث للمطلق واللامتناهي، وهذا ما يولد أغلال الشك الذي يثار حول مدى إمكانية ارتباط الموجود الزائل بالحقيقة اللامتناهية، التي تترسخ في الجوهر الإلهي[2].

إن الجميل الفني يرتقي في مكانته عن قرينه الجميل الطبيعي في نظر هيجل، ويبرّر هذا التعالي الذي يتميز به الجميل الفني، لأنه نابع من مكنونات ملكة

الفكر، التي تسمو في رتابتها عن ظاهر جماليات الطبيعة، وبالتالي حاول نيتشه أن يمارس عملية تصنيف ميلاد الفلسفة بالعودة إلى جذورها الأولى المبدئية، حتى يوضح أن مرحلة نخبة الفنانين والموسيقيين في العصر الحديث، همشت التوجه المحسوس في الجمالية وانقادت إلى التوجه المجرّد.[3] كما يتجاوز نيتشه تصور هيجل حول الإرادة التي تتمثل في إثبات مدى كفاءتها وإمكانيتها، والعقل الذي قدسه هيجل يمثل موقف ثائرا على الحياة، وأصبحت الإرادة عنده تنطوي على

1 Nietzsche Frédéric, introduction aux études de la philologie classique, op.cit, p129

2 سبيلا محمد، الحقيقة، مرجع سابق، ص9

3نيتشه فريدريك، ديوان نيتشه، مصدر سابق،ص94

طبيعة عقلية، لكن نيتشه يسعى إلى تحديد معنى صحيح للإرادة، بأنها تتجلى في ما تحمله من التغير والتناقض،[1] ويشدّد نيتشه على فكرة أن ارتقاء الفن وبلوغ الحقيقة الجمالية، يكون باجتماع المتناقضات، وتحقيق التداخل الكلي بين القوتين في الطبيعة الأبولونية والديونيزيوسية، والتي تعد مرحلة ضرورية لارتقاء الإنسان إلى ذروة الجمالية.[2]

**ج–تقييم نيتشه لمظاهر الحداثة الغربية**

وجه نيتشه انتقاده للإنسان الغربي الحديث الخاضع بشكل مطلق للمنظومة العقلانية، التي أضحت آلة مخدرة تنهش مشاعره وبعده الحسيّ، فهي بالنسبة لنيتشه أسوء مؤسسة مستبدة.[3] هذه العقلانية الغربية اكتست غطاء الهجانة الممزوجة بالتسلط المقيت، وبوّبت لتدشين مرض الحضارة المتمثل في العدمية الملقاة بظلالها على البعد الأخلاقي والفكري والسياسي، فجذورها ميتافيزيقية حسب ما وصفها شوبنهاور، الذي بحث في جذورها الضاربة في عمق الأديان الشرقية[4]،كما أن الدراسة التحليلية التي قام بها نيتشه حول العدمية واصفا بأنها تسببت في تضييق الخناق على الإنسان الأوروبي، وهمشت متطلباته وأهدافه[5]، وزرعت فيه المشاعر السلبية كالقلق والخوف والجمود الفكري، فكل مجالات الحياة لم تسلم من شر العدمية

وأضرارها، وقد تحدث نيتشه عن مصطلح العدمية الذي يعني باللغة الفرنسية Le Nihilisme وهو مشتق من اللفظ اللاتيني Nihilويقصد بهذا المصطلح رفض القيم الأخلاقية وفصل الإنسان عن الحياة، ونشر الأفكار السلبية والنفي[6]. وبهذا يرى نيتشه نفسه بأنه

1مفرج جمال، الإرادة والتأويل، مرجع سابق،ص61

2 Jean Garnier, Nietzsche vie et vérité, op.cit. p151

3 Nietzsche Frédéric, Le Nihilisme Européen, traduction par Angèle, kremer marietti, édition Kimé,paris,1997, p71

4 Ibid.,p69

5 Nietzsche Frédéric, la volonté de puissance, op.cit., p26

6 André Comte, Dictionnaire De La Philosophie, Encyclopédie Universalis et Albin Michel, Paris, 2006, p1409

دخل في دوامة العدمية، وعايش تأثيرها في جوانيته،[1] وبهذا أعطى لها مفهوما، بأنها شعور سيكولوجي يتملك الإنسان، ويدفعه إلى الدخول في تناقض بين حياة أخرى ماورائية، يناشد بها الإنسان الغربي ويبجلها، وبين حياته المعاشة الحقيقية، التي يشعر فيها بالألم والمعاناة، والعدمية تتلخص في رفض الإنسان لوجوده المعاش.[2]

كما أن القضية الأساسية التي عالجها نيتشه في مؤلفه جينيالوجيا الأخلاق، تمثلت في معالجة أزمة الحاضر، الذي يتخبط في ثناياه الماضي، مما شكل سياجا يتمركز فيه وهم الحداثة، وقد سعى نيتشه إلى كشف هذه الأزمة من خلال الحفر في جذور الماضي واستعادته.[3] لقد حظي العقل باهتمام مبالغ فيه من طرف الفيلسوف السويسري جون جاك روسو، حيث اتخذ العقل قوة، ارتبطت بملكة الشعور، وهذا التحالف تولى دور المحرك الباطني، الذي يسيّر أفعال الإنسان، فالحركة التنويرية في نظر روسو بلغت مقاصدها ومعناها المطلق من خلال التفاعل المبرم بين العقل والشعور، غير أن ممارسة هذه النظرية، تولد عنها إقصاء منظومة الانتقاء والتحرر العقلاني المطلق للإنسان، ودفع إنسانيته إلى التشظي والتفكك، فالانتقاد السلبي الذي وجهه نيتشه للنزعة الإنسانية في مرحلة الحداثة، كفيل بتبرير الإنغلاق في القيم المتعنتة لمعتقد التبجيل الديني، فالحياة في نظر نيتشه تناشد بموقف التحرر المقترن بإرادة الاقتدار.[4]

كما أن منطلق القراءة الجينيالوجية كان يستهدف عملية إعادة القيم إلى منهلها الأولي والأصلي، وتقييمها حسب وضعيتها السابقة، مما أدى إلى تحول موضوع الدراسة إلى التنقيب في قضية القيمة، التي أصبحت تتأرجح حول معايرة قيمة كل من الخير والشر ووجودها في

1 Nietzsche Frédéric, Le Nihilisme Européen, op.cit. p29

2 Ibid., p31

3 Nietzsche Frédéric, la généalogie de la morale, trad.de l'allemand par Isabelle Hilden brand, Paris Gallimard,1987,p53

4 Nietzsche Frédéric, l'antéchrist, trad. de l'allemand par Dominique tassel1997. tassel1997. §6 p 247

العالم.[1] فالإنسان الذي يناهض الحياة الواقعية يكون معتنقا للمثل الأعلى الزهدي طلبا في حياة مختلفة. [2] فهذه الحالة التي يعتنقها الإنسان، تنوه عن أزمة الاختلال والنقص التي تنتاب حياته، مما يجعل ظاهرة المثل الزهدي، تقترن في معناها بظاهرة العدمية، التي تعمل على كبح الرغبة في معايشة الحياة، وإحكام القبضة عليها من قبل القوى الإرتكاسية ذات المنطق الرجعي المتطرف.[3]

نسوق في هذا المضمار ما قام به الفكر الغربي في القرن الثامن عشر، الذي أحدث تصدعا في الاعتقاد السائد بأن الفن صناعة، فقد حاول إظهار مكامن الاختلاف البارزة بين الفنان والصانع، فالفن يعد ممارسة واعية، تتمتع بجمالية الذوق، تقوم بنسج القيم الاجتماعية، وهذا ما يزيد الفجوة عمقا، عندما يبتعد الفن عن إرث الطبيعة، التي يعكسها الصانع كإنتاج إبداعي لكنه يفتقر إلى الوعي المتعالي. وفي هذا إشارة واضحة، إلى المتخصصين في الف، بأنهم لم يبلغوا مرحلة استيعاب جوهر نهضة الروح الديونيزيوسية وطبيعة ميلاد التراجيديا، لأن ثقافة الحداثة فقدت هويتها بسبب أداتية العقل، لدرجة أنه في الوقت المعاصر، تعذر على الفنانين إيجاد أو ضبط المعنى الحقيقي والأصيل للثقافة.[4]

1 Nietzsche Frédéric, La Généalogie de la morale, op.cit,p54

2 Ibid,p13

3 Ibid,p13

4 Ibid,p53

# الفصـــــل الثـــــانـــي

# الفن واستطيقا الحقيقة:

# نيتشه حارسا لعصره

-المبحث الأول: الفن والحقيقة الجمالية عند نيتشه

-المبحث الثاني: الفن وجمالية الحسيّ

-المبحث الثالث: الموسيقى والنزعة اللاعقلانية في الفن عند نيتشه

# المبحث الأول:

# الفن والحقيقة الجمالية عند نيتشه

**1-الفن وملحمة التراجيديا**

**2-معيار الجمالية بين ديونيزيوس وأبولون**

**3-كورس الساتير والحقيقة الجمالية**

## المبحث الأول: الفن والحقيقة الجمالية عند نيتشه

### 1-الفن وملحمة التراجيديا:

لقي الفن انشغالا كبيرا لدى الفلاسفة والمفكرين نتيجة لما يشكله من دلالة رمزية يستدل بها على الحضور الجمالي للموجودات في العالم، ويعد« نيتشه » واحدا من هؤلاء الفلاسفة من خلال ممارسته القراءة الجينيالوجية على الطبيعة الماهوية للفن، وتحليله لأهم البواعث والتأثيرات، التي يخلّفها الفن مع تركيزه على بؤرة الاختلاف والمفارقة، التي ميزت الفن اليوناني، الذي يؤلهه عن الفن الحديث والمعاصر، الذي أصبح في طريقه إلى التلاشي. كما اهتدى أيضا إلى البحث عن مكامن الانحطاط والانحلال الثقافي، الذي ألقى بظلاله على الحضارة الغربية المعاصرة، وبوجه التحديد على المجتمع الألماني الذي بقي غارقا في التجريد، هذا ما جعله يهتم بتفسير أسباب السقوط في براثن السطحية والمحدودية والانغلاق في وجه كل ماهو حيوي باطني لانهائي.

وفي بحثه عن الحلقة المفقودة في الفن الحديث والمعاصر، رسم خط الرجعة الذي يعود به إلى الثقافة اليونانية، بهدف الولوج إلى عمق الفن اليوناني، الذي يعتبره خالصا، وما تتضمنه التراجيديا من أصالة فنية، حاول نيتشه أن يعيد إحياءها من جديد، لذلك نجده يتحسّر على الفن اليوناني الطبيعي المتّقد بالجمال والسعادة، ويتضح ذلك في قوله:« خلفي الأغاني القديمة كانت ترنّ السعادة القديمة ماتت[1] »

ما يمكن الإشارة إليه، هو توضيح نيتشه لجمالية الفن اليوناني، الذي تلاشت قيمته في الثقافة المعاصرة، ليرتسم هدفه في إعادة تخليد الإبداعات الفنية المطلقة، التي تتناغم مع الطبيعة، وتستهوي الرغبة العميقة لبلوغ الخلاص، حيث يتقد في إحساسه الباطني ذلك الانقياد المحتّم إلى التصور الميتافيزيقي، الذي يجعل الطبيعة المنغمسة في الألم والمعاناة، تناشد ملامسة الفرح الدائم

1نيتشه فريدريك، ديوان نيتشه، مصدر سابق، ص32

ومعايشة الأحاسيس المدوّية المطربة والارتقاء إلى ذروة الخلاص المطلق الذي يقترن باسم لاكينونة حقيقية، الذي نتغلغل في ثناياه ونستوعب شكله. وبهذا نجد نيتشه يبحث عن أصل نشأة التراجيديا موضحا ذلك في قوله: « متى إذن يجب أن تكون التراجيديا قد ظهرت؟ ربما من (المرح)،من القوة، من الصحة الوفيرة، من الافراط في الامتلاء.[1]» لذلك نجد نيتشه يصبّ انشغاله حول كيفية تفسير أصل التراجيديا الإغريقية، ووصف عملية البحث حول أصل التراجيديا، التي خاض فيها التقليد الكلاسيكي، لم تنتهج المنطق الجدّي، لأن دراسته للتراجيديا اعتمدت على الأسلوب المجازي، حيث اعتبرها متولدة من رحم الكورس التراجيدي، وهي في الحقيقة عبارة عن جوقة.

وقد اهتدى نيتشه إلى تقييم مواقف الفلاسفة اتجاه التراجيديا اليونانية، ويفتح بذلك باب التساؤلات بخصوص شيللر وغوته لعدم تمكّنهم من اقتحام عالم الثقافة اليونانية الهيلينية ومحدودية جهودهم، انحصرت فقط على إبداء نظرتهم للثقافة التراجيدية، ولهذا السبب يتساءل نيتشه عن مدى إمكانية وقدرة نخبة الفن المعاصرة من التفوق على المحاولات غوته وشيللر، والنفاذ إلى عمق الثقافة الهيلينية، وذلك لايكون حسب تصور نيتشه إلاّ إذا انفتحت البوابة المقدسة للثقافة اليونانية لوحدها.[2]

بالمقارنة مع غوته وشيللر، توسع شوبنهاور في دراسته للتراجيديا، وقد وضع لها مفهوما واسعا، تحدّد في اعتبارها إدراكا للعالم كمعاناة، وبأنها إرادة تتنازع بين أبولون وديونيزيوس،[3]فهي ارتطام وتصدع قوي مفتعل بين ردود الأفعال الإنسانية والنزوات والحاجات والغرائز والخير والشر

1 نيتشه فريدريك، هذا الإنسان، مصدر سابق،ص191

2 نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا، مصدر سابق،ص227

3 Blaise Benoit, « La réalité selon Nietzsche », Revue philosophique de la France et de l'étranger, Presses Universitaires de France, 2006/4 (Tome 131,p407.

فهي تنهل من قدرة اللامعقول، ومن خلال القراءة التحليلية التي قام بها شوبنهاور للتراجيديا، يتضح أنها أدخلت الناس في دوامة الصراع والمأساة الواسعة الأمد، ليخرجوا في النهاية معتنقي مبدأ تطليق الحياة، [1] حيث تحتل التراجيديا في نظر شوبنهاور مرتبة أسمى من بين نماذج الفن الشعري، باعتبارها تصويرا للطرف المخيف الذي يكتنف الحياة، وتمثيل للنزاع الكلي المفتعل بين الإرادة ونفسها، وذلك في أسمى درجات تجليها وتكشفها، لكن الموقف الساخر الذي تبناه نيتشه اتجاه شوبنهاور، اتضح من خلال رفضه إعطاء التراجيديا قيمتها الأخلاقية الخالصة، متهما إياها بأنها مجرد تحريف وتشويه للواقع، وأنها تبعث على الخروج والتنصل من أوصال الحياة والانقطاع معها[2].

وقد تولى نيتشه في إطار مضمون مؤلفه الموسوم مولد التراجيديا عملية تحسين وبلورة بعض التصورات الاستطيقية، التي تحتوي عليها نظريات شوبنهاور في الفن، كما أنه انطوى على دراسة تحليلية موسعة حول روح التراجيديا الإغريقية، فالسعي الحثيث لملامسة الحقيقة الجمالية وبلوغها، يتطلب المكابدة التي تتخللها التضحية، واعتناق أسلوب الكفاح والمواجهة، وشد الأوصال بالحياة، وتحمل عذاب آلامها رغبة في معايشة متعة اللذة المتجسدة في العثور على هذه الحقيقة[3].

ولقد ساهمت التراجيديا اليونانية في بناء الرؤية الجمالية المطمئنة في روح اليونانيين، ذلك من خلال اتقان التراجيديا للعبة القلب المطبقة على مظاهر الحياة، وما ينجم عنها من سلبية وفظاظة، تعمل التراجيديا على بعث الجمالية فيها، إلا أن نيتشه يعتبر ذاته من المنقبين الأوائل عن التصور الحقيقي للتراجيديا، متجاوزا بذلك فهم الفلاسفة اليونانيين السابقين للتراجيديا، [4]بدليل

1 إنوكس، النظريات الجمالية، مرجع سابق،ص170

2 المرجع نفسه، ص170

3 سبيلا محمد ، الحقيقة، مرجع سابق، ص76

4 Michel Haar, Nietzsche et la métaphysique, édition Gallimard, 1993, p 22

أنه لم يتم التطرق إلى المصدر الحقيقي للتراجيديا من قبل، فالتراجيديا تكشف عن اتساع وعمق البصيرة التي يمتلكها الشاعر الغنائي ويعتبرها من معظم الحالات المباشرة.

هذا ما تجسده المأساة المصبوغة بإيحاءات جمالية تقترن بحس المشاركة الاحتفالي، وفي ذات السياق يهتدي نيتشه من خلال مولد التراجيديا إلى كشف لمحات الإبهام ومشاعر الإرباك والالتباس التي تطغى علي الحضور العاطفي، فهذه الدراسة التراجيدية أشبه برواية، لها طابع صوفي، ترتل أصوات غنائية ، تقص أحداث روح هجينة تتخلل التحرك الذي تسيطر عليه رغبات غامضة غريبة سميت بديونيزيوس، حيث تثار موجة من الشكوك والحيرة، بخصوص إذا كان هذا الصوت الذي تصدره هذه الروح يبتغي الإنصات إليه أم أنه يختار الاستكانة والبقاء في الخفاء. إن الأرضية المثالية التي تتربع على عرشها التراجيديا، كانت دافع أدى إلى إبعادها عن تولي دور التصوير العميق للعالم الخارجي، إلا أن ذلك العالم يجسد الحقيقة التي تسد الفجوة الموجودة بين الأرض والسماء، ويشبه نيتشه ذلك بجبل الأوليمب ومن اعتمره من الهيلينيين[1].

وبهذا يشير نيتشه أن استيعابه للأسطورة التراجيدية، يكون بأسلوب تمثلها كرؤية عميقة لوجود الحكمة الديونيزيوسية بالاستعانة المرفقة للذكاء الأبولوني، والسؤال المحوري الذي سلّط نيتشه عليه الضوء في مؤلفه الموسوم مولد التراجيديا، تحدّد في معرفة قيمة المكانة التي يحظى بها ديونيزيوس في الثقافة الإغريقية، باعتباره المنقذ الوحيد، الذي يوصلنا إلى الحقيقة الفنية الأصيلة عند اليونان.

رغم أن الروح الديونيزيوسية تلفظت بأحاسيس الألم والمأساة، والبواعث التي أدت إلى انبثاق مثل هذه المشاعر، كانت نابعة من الموقف العدائي الذي اتخذه اليونانيون نتيجة دخولهم في تضارب عقيم مع ظواهر الطبيعة، مما أحدث فجوة عميقة داخل الإنسان اليوناني.[2]إلا أن حالة المأساة والألم تدفع الفنان إلى الإبداع وبلورة أحواله النفسية إلى الأحسن، وهذا ما يوضحه نيتشه

1 نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا، مصدر سابق،ص123

2 بدوي عبد الرحمن، نيتشه خلاصة الفكر الأوروبي، مرجع سابق،ص11

في كتابه العلم المرح قائلا:« الفنانون يغيرون باستمرار-لا يفعلون شيئا عدا ذلك: وبخاصة كل الأوضاع، كل الأشياء المفروض فيها أن تعطي للإنسان الوسيلة ليحس بأنه طيب أو عظيم، منتش أو سعيد، أو سليم أو عاقل. هاته الأشياء وهاته الأوضاع المختارة والتي تعتبر قيمتها، فيما يخص سعادة الإنسان، يقينية ولا جدال فيها، تشكل موضوع الفنانين: إنهم دائما يترصدونها ليكتشفوا منها (المزيد) وينقلوا منها إلى ميدان الفن[1]» . يبين نيتشه أن قوة الذات الإنسانية تساهم في إنتاج حقيقة الإحساس ومنظورية الحقيقة، التي تتمتع ببصمة واقعية متجسدة في الفعل الحسي، النابعة من القوة واحتدام التضارب والتناقض وفعل المقاومة كلها تعتبر دافعا لبلوغ معنى الحقيقة الجمالية التي نسعى للوصول إليها.

التراجيديا فن لايقطع الصلة بالحياة بل يحكم ويضبط وثاقه بها، فالتراجيديا تمارس عملية الإدراك الصادق للحياة، وتتسم بطابع الاندماج والمشاركة الخالصة في ثنايا الواقع المعاش، أضف إلى ذلك أنها وليدة الانصهار والانغماس الحاصل بين مقصد الصيرورة اللاعقلانية الذي يلعب على وتر الغريزة المعبّر عنها بديونيزيوس وبين قوة محرّة من النزوات نازعة إلى الحلم والاستبصار المضبوط بقوانين، تدعى بالأبولونية.[2] وعلى هذا الأساس نتوصل إلى الاقرار بأن الفن اليوناني يتربع على عرش الكمال والجمع المانع لمزجه بين واجهة الظاهر الاستطيقي الهادئ وبين قوة النشوة التي توجد في جوانية الفن.

ويمكننا الاتجاه إلى إثارة تساؤلات محيرة حول هذا التلاقح الذي أبرمه نيتشه في عنوان مؤلفه بين طرفين متعاكسين هما التراجيديا أي المأساة والموسيقى حول مسارين متضادين، الإغريق والانحلال التشاؤمي، الذي يصبغ جماليات الفن، وما يمكن الإلمام به في البحث النيتشوي العميق، أنه انتهج استراتيجية التحليل التفكيكي للفن الإغريقي بالدرجة الأولى، ولو أننا نتساءل مرة أخرى

1 نيتشه فريدريك ،العلم المرح، ترجمة: حسان بورقية، إفريقيا الشرق للنشر،تونس،ط1،1993، ص184.

2 الشيخ محمد، نقد الحداثة في فكر نيتشه، مرجع سابق،ص676

عن السبب الذي قاده إلى التطرق للتنقيب عن أسطورة التراجيديا، سنجد مبرّر ذلك، يتمثل في مكانتها التي شكلت وزن هائل عند الإغريق، فالتراجيديا كانت لها علاقة بديونيزيوس بحجة أنها تولدت من أوصاله الذاتية[1].بالإضافة إلى ذلك يتضح أن تألق الفنان في الطبيعة يتحدّد بواسطة ممارسته لرحلة العودة إلى الذات، حيث يستمد إبداعه من باطن مشاعره من خلال مكابدته العميقة لما تحتويه رغباته، وما تشكله المخاوف وما تولده المتعة. هذا التشعب في منظومة الأحاسيس، هو مايشكل المادة الأولى لجماليات فنه،[2]وفي إطار الحديث عن الفن وتاريخه وكيفية ممارسة الإبداع الفني والتداخل، الذي يعقد صلة متينة بين الفن والطبيعة، وكل ذلك جدير بالإشارة إلى الدور المهم، الذي قامت به الحضارة اليونانية، لكونها حملت إرث المشعل الجمالي الأول في تاريخها، ويعود ذلك إلى نموذج المثال الاستطيقي، الذي تشكلت معالمه في طيات هذه الحضارة، التي استأثرت اهتمام العديد من المفكرين والفنانين.

إن التساؤل عن المنهل الذي تنبعث منه ماهية الحقيقة ومكابدتها، يبعث على فهم قيمة المذاق الذي تحمله الحقيقة، والذي يعمل على الزيادة من عيار الإحساس بالإمكانية والارادة ودوافع القوة داخل مكنونات الإنسان.[3] ففي خضم ذلك تبدو التراجيديا في حالة تأهب لإنشاد أغنية ميتافيزيقية، تفصح فيها عن إحساسها الشاعري بخروجها من حالة الوعي ورفعها لراية الاستسلام والتراجع في ظل أهازيج السعادة المطلقة، وتعلّقها في أغلال إيقاعات الموسيقى المنبعثة من العالم[4]. كيف يمكن الحصول على المتعة الجمالية في الحياة بواسطة الأسطورة التراجيدية.؟

1 نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا، مصدر سابق،ص129

2 Roger Pol Droit, une brève histoire de la philosophie, édition Flammarion, paris,2011, p299

3 Jean Garnier, Nietzsche vie et vérité, op.cit.,p170

4 نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا، مصدر سابق، ص241

إن مشاهدة الإنسان للأسطورة تمكّنه تبوء ذروة التغلغل في أحضان العالم فرؤيته عميقة، تنساب إلى الداخل، فمن خلال الموسيقى يتجلى الإنسان بإمكانية النظر المسهب لجميع حركات الإرادة في باطنه، لكون الموسيقى قادرة على الولوج إلى صميم الإنسان، وتترجم له دوامة النزاع المشحون بين رغباته الباطنية، وتفسر له نوبة الأحاسيس التي يتخبط فيها، وتعمل على كشفها ظاهريا حتى يتم الإبصار فيها، والتي تتجلى في صورة مجموعة حافلة من الصيغ والأشكال الديناميكية المفعمة بالنشاط، فتنفذ في الحقائق المطمورة الغابرة في صميم اللاوعي، تراود الفنان التراجيدي فكرة الارتقاء إلى السعادة الأسمى في خضم دائرة الواحدية الأزلية، ويبدي موقفه الناقد من عباقرة الجمال، وأنهم قد تعذر عليهم منذ عهد أرسطو إنتاج أي تحليل للأثر الجمالي التراجيدي، وذلك يجعلنا نلتمس حضور جماليات النشاط الفني عند المشاهد[1].

إن طموح نيتشه إلى الخلاص والتحرّر كان الغاية لإيقاظ الإحساس الباطني المتجه إلى التصور الميتافيزيقي، الذي يجعل الطبيعة المنغمسة في الألم والمعاناة، تناشد ملامسة الفرح الدائم ومعايشة أحاسيس الارتقاء إلى ذروة الانعتاق المطلق، الذي يقترن باسم كينونة الحقيقة التي نتغلغل في ثناياها ونستوعب شكلها.[2] يبين في هذا الصدد بأن تلاشي وانتقاص قيمة الميثولوجيا، يعد تصويرا كاشفا مرهونا بانتقاص موازين قيمة القدرات الديونيزيوسية، وبالتالي فإن الرؤية التحليلية والتقييمية لولادة الروح الألمانية، تكشف بجلاء عن هذا التناقض والضعف بصيغة قطعية، وبخلاف ذلك أظهر نيتشه ثناءه على الفلاسفة، الذين تشبعوا بدراستهم للثقافة اليونانية، ووثّقوا روابطهم بها، وابتعادهم عن دوامة المثل الأسمى للهيلينيين، وأشار أيضا بأن الدافع الذي أدى بالثقافة المعاصرة المتفشية إلى معاداتها للفن الحقيقي، يعود إلى حالة الخوف التي انتابتها من جراء

1 نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا، مصدر سابق، ص242

2 Paul Magendie, La philosophie A l'épreuve de la création artistique ,op.cit. , p12

السقوط، وفي الوقت عينه يستفسر نيتشه حول زمانية الثقافة السقراطية هل بإمكانها الأفول بعد التأثير الكبير وانصهارها العميق في تاريخ الثقافة المعاصرة ؟.

وبهذا نوضح أن أسلوب العقلانية والتجريد الذي كانت بدايته مع سقراط، بات مطلبا ووسيلة تحقق بها الثقافة الغربية المعاصرة مآربها الاستغلالية، التي أضعفت الإنسان المعاصر وجعلته مغتربا في حياته، لهذا نجد نيتشه إلى إعادة نهضة الفن التراجيدي، والاقتداء بالإنسان التراجيدي الذي يمثل قوة المأساة المعظمة للوجود الحقيقي، الذي يحكم بالسعادة في الأرض، التي تتمتع بتراث فني تعبيري للواقع،[1] حيث يظهر أن الشعب اليوناني كانت تتملّكه مشاعر الخوف من القوى الهائلة التي تتشبع بها الطبيعة، وهذا ما يحفظ لليونان عظمة الحكمة [2]. ومن أهم الإشكالات التي أرقت الفلاسفة حول موضوع الحقيقة، كان التساؤل عن صانع الحقيقة، ليبين نيتشه أن الإنسان هو من صبغ الحياة بهذا المفهوم، اعتقادا أن الحقيقة مطلقة لا تحتاج برهانا، هذا ما يسميه نيتشه وهم الحقيقة التي أضحت رهينة الفلسفة المثالية.

كما يبين نيتشه في مؤلفه هكذا تكلم زرادشت الموقف السلبي المنتفض، الذي حمله زرادشت اتجاه الفلاسفة والحكماء الذين احكموا القبضة على الحقيقة من طرف العقل لتغدوا ارادة الحقيقة ثابتة محدودة،[3] حسب ما يظهره نيتشه، فإن الحقيقة عبارة عن سلسلة تترابط فيها دلالات الاستعارة ومنظومة المجاز، الذي أضفى عليها طابع فني قوي[4]. يمكّن من الاجماع على أن الحقيقة هي نتيجة روابط إنسانية، خضعت إلى الترابط الشعري لإضفاء صبغة الفن الجمالي على

1 Jean Garnier, Nietzsche vie et vérité, op.cit. ,p148

2 Ibid., p150

3 Nietzsche Frédéric, Ainsi parlait Zarathoustra, traduit par Henri Albert club géant Mayenne, 1972, p371

4 Nietzsche Frédéric, le livre du philosophe, traduit par Angèle Kremer Marietti, édition sigma,.p74

نموذج تطبيقها، وبهذا نجد نيتشه يطرح استفسارات عديدة حول دور الميثولوجيا التراجيدية التي تعكس محتوى الحياة المعاشة، وتدفع الإنسان للتمسك بها.

لكن السقوط المدوّي الذي ألمّ بالتراجيديا اليونانية قد وقع خاصة عندما حدث ذلك التشظي بين الاتجاهين الفنيين الجانب الديونيزيوسي والأبولوني، وهذا ما أدى إلى حدوث خلخلة وتصدع في رحم المجتمع اليوناني القديم، وعلى إثر هذه الأحداث اندفع نيتشه إلى طرح استفسارات حول ضرورة التفكير الصارم بخصوص قيمة الروابط الرئيسة التي تبرم بين الفن والناس. يضيف نيتشه في أطراف حديثه أن تحطم التراجيديا كان مرهونا بشكل أولي بالانهيار، الذي اعترى الأسطورة اليونانية وتأثير نزعة العقلانية المجرّدة، التي تزعمها سقراط وأفلاطون التي عارض الجمال الحسي وأسست لفن تجريدي له مضمون أخلاقي، كما أن اضمحلال قدرة استرجاع مجد التراجيديا سببه الفكر الشمولي المسيطر الذي أطلقت له العنان الحداثة الغربية ليصاب العالم بسببها بظاهرة الاغتراب[1].

1 NietzscheFrédéric, La Généalogie de la morale, op.cit.p64

## 2- معيار الجمالية بين ديونيزيوس وأبولون:

يوضح نيتشه في دراسته التحليلية أن الفن الأبولوني والديونيزيوسي معلمان أساسيان في الانتاج الفني، وقد رفض المفارقة المفتعلة بينهما، مركزا على قانون المماثلة بينهما، وهذا ما يجعله واقعيا في فنه،[1] فقد تمّ إرشاد الفن اليوناني إلى المنحى الصحيح، وذلك بواسطة أسس يمثل أحد معالمها الاتجاه الديونيزيوسي، الذي يعمل على بعث محسوسية الاستثارة في الإنسان، الذي يلجأ إلى الإفصاح والاستدلال الغنائي على رغباته ونزواته، من خلال مزاولته لفنون استعراضية، تعد كمتنفس له مثل الرقص والطرب، أما الاتجاه الآخر الذي يدعى بالاتجاه الأبولوني فإنه يبعث في الإنسان بعد النظر والتمحيص وتلقين الاعتدال والانضباط،[2]. وبهذا فإن نقطة الالتقاء بين الاتجاهين تكمن في الحياة التي تعد المنهل والمصدر الحقيقي لهما.

يمثل ديونيزيوس في نظر نيتشه المبدأ المحرك للنموذج الشاعري المتّسم بالكفاح الذي يتغلغل فيه الألم والمأساة، ويطلق بذلك حرية الغريزة مثل دوامة الشغف[3]، أما أبولون فهو مبدأ يحقق الترتيب، ويكبح السيطرة بقوة على ماهو مثير ومدهش في تاريخ الفلسفة في عصر التراجيدية اليونانية[4]. وفي خضم مخاضات النضال القوية التي قام بها بطل التراجيديا ديونيزيوس في الحياة، توصل نيتشه في قراءته التحليلية إلى الكشف بأن الحياة تفهم من خلال المزاوجة بين ثنائية فعالية الإبداع وغريمها المتجسد في الألم، هذا ما يخلق دافعا لسبر أغوار الطريق الوسط بين الموت

1 Blaise Benoit, « La réalité selon Nietzsche », Revue philosophique de la France et de l'étranger, op.cit., p408

2 الشيخ محمد، نقد الحداثة في فكر نيتشه، مرجع سابق، ص ص 675-676

3 Jacques Goetschel, « Théâtralité hors théâtre : pour lire Nietzsche », revue Les Études philosophiques, Presses Universitaires de France, 2005/2 n° 73, p176.

4 Max Graf, le cas Nietzsche-Wagner, traduit de l'allemand par François d'achet, édition EPEL, paris, 1999-, p77

والأبدية،[1] وهذا ما يكرس عقيدة تقديس الذات من منطلق منحها مصداقية الهيمنة وإبرام رابطة وثيقة مع الحياة، فأسلوب سبر أغوار الدراسات الجمالية، كان طريقا هادفا خطى فيه نيتشه ليلتمس بصيصا من إرث الأثر الجمالي اليوناني.

في حين أن سمة الفنان العفوي تنعكس في معيار الحلم وبذلك ينطوي الإنسان الحالم على جوانيته، ويعلو بصوته المدوي في موطنه الروحي الحالم، ويفسر هذا التصرّف على أن الحالم تعتريه زمانية الفرح الباطن الواسع في فترة حلمه، وحتى يتمكن من معايشة صيرورة هذا الحلم الذي يقترن بحالة الفرح الداخلي[2]. ينبغي عليه أن يمارس التنصل من ربق الواقع الماثل في الشؤم، ومن هذا الجانب فنحن نحلل مثل هذه الحالات من خلال أسلوب الاقتداء والتمسك المطلق بأبولون إله الحلم، الذي يطلق عليه اسم فنان الغيظ، الذي يمكنه أن ينبثق من ثنايا الرغبة الناجمة عن مكامن الضعف ومن مقت تدنيس لقيمة الذات، ويمكن أن ينبع أيضا من قرارة الحب اتجاه الوجود[3]. كما أن هذا الفن يتضمن تحقيق قابلية الثبات والخلود الأبدي من منطلق قانون التملك وإرادة الإنسان المستحوذة على ماهو موجود.

يحاول نيتشه اعطاء مفهوم توضيحي يشرح فيه معنى ديونيزيوس في مؤلفه الموسوم هذا الانسان:« إنه المريد لإلهه وتلميذه. وربما عليّ اليوم أن أتحدث بطريقة أكثر حذرا وأقل فصاحة عن سؤال سيكولوجي صعب مثل ذلك السؤال عن أصل التراجيديا، فالسؤال الأساسي هو علاقة اليوناني بالألم ودرجة حساسيته-هل تظل دائمة؟ أم أنها تختلف؟-هل (شوقه المتزايد دائما للجمال) والاحتفالات والطقوس الجديدة تنمو حقا من الحاجة والمسبغة والكآبة والألم؟[4]. » ما

1 Renate Schlesier, L'extase dionysiaque et l'histoire des religions, revue« Savoirs et clinique, ERES, 2007/1 (n° 8), p.188

2نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا، مصدر سابق، ص98

3 لاكوست جان، فلسفة الفن، مرجع سابق، ص89

4نيتشه فريدريك، هذا الإنسان، مصدر سابق، ص191

يمكن أن نلاحظه من هذا القول كثرة التساؤلات التي طرحها نيتشه بخصوص علاقة الإنسان اليوناني بالألم التراجيدي، ليتضح له أنه يشكل مصدرا للجمال، فالتشكيلة الفيزيولوجية للفن الديونيزيوسي تتركب من متعة المجنون، وتمتزج بعامل التوتر والخوف ومن حموية الدموع هذه المكونات التي يبنى بها هرم الفن الديونيزيوسي.

ويتطرق نيتشه أيضا في دراسته إلى ذكر أهم الخصائص والسمات عن ديونيزيوس بأنه يمثل دور المتكلم، الذي يحتل الباطن ويوصف بالبطل ونبوءته، فتخبط نيشه داخل سيل عارم من التساؤلات التي حفل بها بحثه الأكاديمي المتسم بميلاد التراجيديا، جعله يسعى إلى كشف ملامح الأوصال، التي تجمع الإغريق بجانب الألم[1]. ومدى درجة شعورهم والوقوف ضمن وضع محيّر بين إذا كانت الرابطة بقيت مثلما هي عليه أم أنها خضعت إلى التحول الكلي، وعلى هذا الأساس اتخذ نيتشه موسيقى المرح الديونيزيوسي نموذجا واعتبرها ترياقا يتجاوز هاجس الانغلاق والعدم ويشكل نهاية حاسمة لمزاعم الفردانية، ويرسخ معنى الفرح الطاهر ويمثل تأهبًا وبداية لحالة الاحتفال المتّقد بالابتهاج[2]. ومن هذا المنطلق فإن نهضة الأسطورة الألمانية تبدي اقرارها بأنها ستظل مدينة ووفية بقيمة صرخة التهليلات الديونيزيوسية.

أما الفن الأبولوني يتشكل من خصائص تتجسد في الجمال والحلم والليونة وهيام التأمل، ويبادر بتشييد معالم واقع تحكمه ضوابط ومعايير تركز على رباطة جأش العواطف وترويضها والتحلي بصفة الهدوء،[3] وبعث النور والصلح، ذلك ما يحدث تقاربا بين أبولون وبين الشمس في توهجها الداعي إلى إذاعة السلم في روح الإنسان، حيث يظهر مفهوم أبولون الحاجة إلى الشمول والاكتمال ويحدد رمزية الوضوح و الطهارة يستدل على الذوق البسيط والدقة.

1 نيتشه فريدريك، هذا الإنسان، مصدر سابق، ص63

2 Renate Schlesier, L'extase dionysiaque et l'histoire des religions, op.cit. p187

3 Jean Garnier, Nietzsche vie et vérité, op.cit.p151

بالإضافة إلى ذلك فإن قراءة نيتشه المجملة لمفهوم الفن تتمثل في اعتباره افصاحا لما يخالج مشاعرنا لما تستقبله من نماذج ايحائية كيفية البعد تتضمنها الطبيعة، وبالرغم من شكلانية الفن عند نيتشه سواء كان مأساويا أو انفعالي أو ناعما هادئا، إلا أنه يعد حصيلة احتواء لنمط الجدل المبني على التناقض والترابط في الوقت ذاته بين الفن الديونيزيوسي والفن الأبولوني بمعدل مفارق هذا الفن التكاملي القوي يلقبه نيتشه بفن الحياة[1].

يقول نيتشه:« لاشك في أن عباقرة الجمال ليس باستطاعتهم أن يعطونا أدنى فكرة عن هذه العودة إلى هذا الموطن الأصلي ،عن الصلة الأخوية التي تربط بين كهنة الفن الموجودين في إطار التراجيديا ،أو عن الفرح الأبولي والديونيسي الذي يحسه المتلقي، في تشخيصهما المتواصل للصراع بين البطل والقدر، عن انتصار النظام الأخلاقي للعالم، أو التنفيس عن العواطف من خلال التراجيديا كجوهر للمأساة.[2] » يبرز نيتشه في سياق قراءته الواسعة أن الجانب اللاعقلاني للفن الديونيزيوسي المنضبط، يسد ثغرة الانتقاص من خلال اعتباره متمّما للفن الأبولوني، الذي يتمتع بالاستقلالية التلقائية، حيث يتم دخول الفن الأبولوني والديونيزيوسي في دوامة التوحد الأصيل، وهذا ما يحدث في صلب التراجيديا التي تمارس الفهم والاستجابة لإيحاءات موسيقى الألم الخاصة من ناحية، والإذعان لموسيقى اللذة والنشوة القوية من ناحية أخرى، وذلك من أجل ضبط وتثبيت مبدأ الأسطورة التراجيدية، مما يؤدي إلى تربّعها على عرش القدسية في الفن.

يكشف مفهوم ديونيزيوس عن الحاجة للإلهام والعاطفة ومعايشة الألم الذي يخترق الواقع اليومي وما يبعث على الغموض[3]. كما يلمّح نيتشه في قراءته التحليلية إلى التقارب المشهود بين هيرقليطس الذي يتصف بقوة الصلابة والعظمة وبين ديونيزيوس الذي يعبّر عن الحيوية

1 Jean Florence, Une scène pour l'adolescent : l'école du jeu », revue Études théâtrales, L'Harmattan, 2005/2 (N° 34, p14

2نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا، مصدر سابق،ص242

3 Jean Garnier, Nietzsche vie et vérité, op.cit,p151

والانفعال والاحتفال فهو يرقص على ذروة كل الممكنات يمثل مصدرا للسعادة[1]. ويشكل تألق هيرقليطس وديونيزيوس طفرة التفوّق الجمالي حسب نيتشه نظرا لتفعيلهما الفوضى والانفعال في الفن.[2] وبهذا يبلغ الممثل الفنان ذروة تفوقه عندما يتمكن من احياء واستحضار الفعلي للجمال الديونيزيوسي وتفعيل حس الصيرورة لهيرقليطس الذي يميط اللثام عن كل ماهو متخفي ويرسخ أصالة الحقيقة.[3]يعثر الإنسان على خبرة معايشة النشوة في الفن الديونيزيوسي الذي أعلن عن تشظي مفهوم الفردانية، ورغم ألم المعاناة التي يكابدها، إلا أنه حذا حذو الاقتران بأبولون الذي يحتذي بفعل المواساة والهدوء والرصانة المروضة للجنون الديونيزيوسي.

كما تتسم النشوة الديونيزيوسية بالصيرورة والتواصل حيث تعمل على اقصاء الهواجس والعوائق التي تعتري هذا العالم، فالإنسان الذي يعيش هذه النشوة بعمق تغرق في جوانيته النفسية جميع الخبرات الفردية السابقة، وفي خضم هذا الاندفاع المطلق يقع انقطاع يشوب وجود الأشياء الطبيعية العادية، ويفرّقه عن الوجود الديونيزيوسي، غير أن الانعطاف يحدث في حالة ارتداد الإنسان وعودته إلى طبيعته واستيعابه لعمق الحياة الواقعية، حيث تتغير حالته وينقاد إلى عالم الزهد الذي يندفع فيه إلى إلغاء الإرادة.

يبين نيتشه نقطة الالتقاء التي تجمع بين الإنسان الديونيزيوسي وشخصية هاملت، بحيث أنهما يمتلكان القدرة على التغلغل في عمق الأشياء ويتمتعان بقابلية الفهم والإذعان الدقيق للوقائع، بالتالي يعي الإنسان داخل هذه الوضعية أن الفعل ليس له تأثير في إحداث التحول أو القلب لحقيقة الأحداث، ويعتبر أن من السذاجة أن يتصور الغير دور الفعل وتمكّنه من افتعال

1 Bernard Edelman, Nietzsche un contient perdu, op.cit., p136

2 Ibid., p129

3 Jacques Goetschel,« Théâtralité hors théâtre : pour lire Nietzsche »,op.cit., p177

التغيير في صميم الأحوال، ويتمكن من إقرار النظام في مطاف حياة تكتنفها الفوضى[1]. ولقد أرق سؤال الحقيقة الفكر الفلسفي وهذا ما يؤكد عليه نيتشه في مؤلفه ماوراء الخير والشر:« إرادة الحقيقة التي ستؤدي بنا أيضا إلى مجازفات عديدة، تلك الحقّانية الشهيرة التي تكلم عليها الفلاسفة جميعا بإجلال حتى الآن.[2] » فالموقف الرافض والمتنافي الذي يتخذه هاملت Hamlet وديونيزيوس من الفعل مرده إلى الفهم الحقيقي والتغلغل في العمق لاستيعاب جوهر الحقيقة المرعبة وإبعادها، وهذا ما يؤدي إلى طمس وتلاشي الفعل، ففكرة الوجود الأبدي تلاشت، فأصبح الإنسان مصدوما بحقيقة التيه والعبث الذي ألقى بظلاله على الوجود، وعلى اثر ذلك يطبق نيتشه منهجه الجينيالوجي على موقف ديونيزيوس وهاملت الرافض للفعل ويتوصل إلى التصريح أن الفعل قد يكون له دور إيجابي فعال داخل الفن، بدليل أن معايشة احتفالية الفن تعد فعلا صادقا من باطن أنفسنا هذا ما يشعرنا بالجمال الأبدي[3].

بالرغم من وجود بعض التجاوزات التي قام ديونيزيوس إلا أن نيتشه يبدي شدّة إعجابه بأسطورة ديونيزيوس، دفعت به إلى اتخاذ طريق الخضوع المطلق له ومحاكاة أفعاله وقيمه، وأن اقتداء نيتشه به جعله يحدث نوع من الوحدة والانصهار الروحي الذي يعقده مع ديونيزيوس، وبالتالي فإن ذروة التأثر النيتشوي أفضت به إلى انتهاج فعل القراءة المعمقة لخصائص وسمات القوة التي تميزت بها هذه الأسطورة ودلالاتها وصفاتها، التي أصبحت تضرب بجذورها الحقيقية في أرواح الفلاسفة اليونان، الذين ارتبطوا بالطبيعة، ووُجدوا في المرحلة المتقدمة على الفيلسوف سقراط[4]. إذا كان الإنسان المتلقي يحكم النوازع التي تتفجر من داخله وتقوده إلى التجلي والوضوح، غير أنه يظل مُصرًّا في رأيه على تصور موجة الأحداث الفنية المنبعثة من الوجود التراجيدي المصوّر على

1 نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا، مصدر سابق،ص125

2نيتشه فريدريك، ماوراء الخير والشر، مصدر سابق، ص21

3 نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا، مصدر سابق،ص125

4 بدوي عبد الرحمن، نيتشه خلاصة الفكر الأوروبي، مرجع سابق،ص10

خشبة المسرح، ويمعن النظر في أفعال حيث يذعن للوقائع الدرامية بشكل معمق، رغم ذلك يغتبط إلى هروبه للجمالية التي يفتعلها البطل التراجيدي بالرغم من هروبه إلى الوجود اللاواعي[1]. وفي هذا إشارة واضحة إلى الفهم بأن إغفال البحث حول مسالة الواقع الذي نرتمي فيه، وصعوبة استيعابنا العميق لعالمنا بصورة واسعة، هذا ما يكون سببًا أيضا لنا لاعتبار الحلم تصورا لتصور آخر، مما يوضح بشكل جلي احتكام الطبيعة ومناجاتها الجوانية لعظمة الفنان العفوي وإبداعاته الفنية العفوية التي تنحصر هي أيضا في اعتبارها مظهرا لمظهر آخر.[2]وبالتالي يتضح بأن هذه الديناميكية التي يباشرها الفن الديونيزيوسي، يمكن بلوغها انطلاقا من حالة التنافر الموسيقى، لأنها تحتل مكانة تبجيلية لإمكانياتها التي تحتذي بها في استدلالها الجمالي الفعّال لوجود العالم، فالموسيقى تمتلك الأولوية وتعمل على اطلاعنا الواسع، لما نستطيع استيعابه من خلال الاستدلال على حضور ووجود العالم من منطلق الجمالية، هذه النباهة والاقناع الذي تتمتع به الموسيقى يجعلها تحتل الموقع الثاني الذي يلي العالم.

لقد شكل محور الفيلولوجيا اليونانية الانشغال المبدئي الذي انطوت عليه أبحاث نيتشه التي تميزت بقراءة تحليلية، لما تضمنته الفيلولوجيا من أشكال شتى تجسدت في الفن والأدب وغيرها، التي تخص التاريخ اليوناني، والغرض الذي نحته نيتشه مفاده سبر أغوار هذه العلوم للظفر بالرؤية الديونيزيوسية الأصلية والحقيقية المنفتحة على معانقة الحياة، التي أراد أن يبلغها، ليترسخ فيها ويتبناها، بالإضافة إلى سعيه لفك شفرات المسار الذي يقوده إلى ملامسة أصالة الجوهر الروحاني[3].

1بدوي عبد الرحمن، نيتشه خلاصة الفكر الأوروبي، مرجع سابق، ص240

2 نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا، مصدر سابق،ص99

3 بدوي عبد الرحمن، نيتشه خلاصة الفكر الأوروبي، مرجع سابق،ص10

إن الروح التي تتفرد بها الموسيقى يتغلغل في جوانيتها الفرح المأساوي، الذي يدفع بنا إلى الاحساس بوجود العلاقة الوثيقة، التي يتداخل فيها ماهو منكشف وماهو مطمور، فالروح الموسيقية التي يسهب نيتشه في وصفها يتولد من ثناياها نوعان من الموسيقى الديونيزيوسية وأبولونية، ويشكلان أسلوبين مختلفين في منهجية الإلقاء الصوتي[1] وهذا ما يخلق بينهما نوع من شحنة التنافس، حيث تتضمن الموسيقى الأبولونية تركيبة ألحان وإيقاعات تتميز بالتراتب والتسلسل وامتداد مدته وقد تنطوي الأنغام الموسيقية الأبولونية على لمسة الإبداع في الصوت ذو المستوى المنخفض، كما أن لها خاصية أخرى تبرز الأنغام باندفاع إيقاعي قوي يدفع إلى الانفتاح على ممارسة التأمل.

### 3- نيتشه وكورس الساتير:

إن السؤال المحوري الذي يعالجه نيتشه في مولد التراجيديا يتجسد في ابداء نظرته الحقة للفن والتاريخ، وبحكم خضوع قراءات نيتشه الفكرية إلى بلورة وتفسير مختلف من قبل مفكرين وفلاسفة متأخرين، إلا أن القراءة الشاملة حافظت على الانطباع النيتشوي[2]، وفي خضم التجلي الأولي لعصر التراجيديا اتضح أن الكورس هو النتيجة أو المشهد الذي يتمخض من صميم الممارسة التأملية، التي يبادر بها الإنسان الديونيزيوسي في تصوراته، ومعرفة قيمة أسطورة ديونيزيوس، ومكانتها عند الإغريق باعتبارها المنفذ الوحيد، الذي يوصلنا إلى الإحاطة بأصل التراجيديا عند اليونان.

فالتحدث عن قضية الساتير ينبعث من رحم الكورس الديونيزيوسي، وهذا يعد حسب تصور نيتشه بالأمر المدهش والمحير لكون أصل التراجيديا بوجه التحديد يتحدّد مكانه خارج دائرة

1 هار ميشال، فلسفة الجمال، مرجع سابق،ص63

2 Eugen Fink: la philosophie de Nietzsche, traduit par H. Hilden Bend et A. Linden berg, les éditions de minuit, paris, 1965, p 40.

الكورس[1]، كما أن جدارة الكورس الشعبي وبراعته تحدّدت من خلال احترافه في تقييم الانفعالات العاطفية وردود الأفعال، وما تخلقه الأسطورة على المسرح من صور يرتمي فيها المتلقي.[2] وقد اعتبر اليونانيون أن الساتير كائن وليد الطبيعة متسم بصفة الملائكية والإلهام والارتقاء، يتصف بسمات جمالية تحتويها الطبيعة، تتغلغل فيه روح المرح وتبجيل الآلهة ويتجرد من رواسب الوهم والاضطراب والانحراف، ويشبه نيتشه جوقة الساتير برجل المراعي الذي يعانق الطبيعة فجوقة الساتير هي حصيلة الشوق والحنين، الذي يضرب بأوصاله في رحم الطبيعة، وهذا ما تحدّد في اعتقاد اليونانيين الذي اعتبروا الساتير مجسدا للطبيعة الأولى الخالصة المجرّدة من ربق المعرفة، ولم تنهشها المآرب والغايات المعرفية، وهذا ما فتح منفذا للتساؤل حول كيفية تمكّن الشعب اليوناني من تقديس رجل المراعي والإعلاء من مكانته،[3] كما يوضح نيتشه مبادرته بخصوص اخضاع مسألة الأثر التراجيدي لتوضيح بديهي، وهذا من خلال التلميح إلى قضية التنافر الموسيقي، وهذا دليل واضح أدى بنيتشه إلى إحداث تداخل صريح يقوم بين ملكة فهمنا لمفهوم الإرادة، التي ترتبط بشكل مباشر من خلال التأمل والإحاطة بالتراجيديا، ويمكن في الآن ذاته البحث في مفهوم الإرادة انطلاقا من التوغل وراء هذه الرؤيا الواسعة العميقة[4].

فالبحث التحليلي عن مسألة الحقيقة الجمالية والمصدر الذي تولدت منه، يتضح لدى نيتشه بأنه كان في السابق متنصلا ومتحرّرا من قيود الحياة، فالحقيقة كانت ترتبط بالمطلق الأزلي، ليصبح موطنها وجودا مفارقا متجاوزا لمحسوسية التناهي تتغلغل فيه مفاهيم الجوهر والعلة والأفكار المثالية العقلانية التي نحتها أفلاطون.[5]الفن الديونيزيوسي يبعث على معايشة طقوس سحرية

1نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا، مصدر سابق، ص123

2 Jean Florence, Une scène pour l'adolescent : l'école du jeu », Études théâtrales, L'Harmattan ,2005/2 (N° 34),p19

3نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا، مصدر سابق،ص126

4المصدر نفسه، ص258

5 زكريا فؤاد، نوابغ الفكر الغربي"نيتشه"، دار المعارف، مصر،ط2، ص63

متميزة، تفضي بالإنسان إلى الاندماج مع غيره وإلى إحياء فعالية التحام الإنسان مع الطبيعة والأجدر من ذلك مناجاته.

يعرض نيتشه مبادرة المفكر شليجل حول اهتمامه بتحليل منظومة الكورس اليوناني مُبديًا رأيه بخصوص معنى الكورس، حيث يعتبره شليجل أنه يعد تمثيلا للمشاهد المثالي، ويتضح عند إحداث مقارنة بين موقف شليجل وبين المزاعم التقليدية التي كانت سائدة قديما، فالتراجيديا تتلخص في شكل الكورس الذي يتبدى في ظاهره، وبالتالي ما يبعث على التساؤل في نظر نيتشه هي تلك المفارقة التي نفتعلها عند المقارنة[1]. التي تعقد بين فئة الجمهور المتفرج الذي نراه على خشبة المسرح وبين الكورس خلال هذه المقابلة، وعندها يتسنى لنيتشه الوصول إلى معرفة ما إذا كان الجمهور يبلغ المثالية ويقترن بالكورس التراجيدي، هذا ما يرفضه نيتشه، فلم يتقبل ما ذهب إليه شليجل، ولم يتفق مع ما تبناه الألمان عندما أضفوا صفة المثالي على كل شيء[2].

في موقف آخر يبين نيتشه التناقض الذي علق فيه شليجل الذي يجده يزعم بأن المشاهد المثالي يعني به المشاهد الذي يترك الأحداث والوقائع الفنية التي تقدم على خشبة المسرح تبعث فيه تأثيرا بمنأى عن ماهو جمالي، وينفذ إلى البوتقة التجريبية الملموسة، حين يدخل المغني ضمن سياج الطبيعة، يعي نفسه كمحور أساسي لمعرفة مجردة كليا من الرغبة، فالهدوء الذي يكتسح الطبيعة، يوسّع من حدة الفجوة داخل مبدأ الإرادة ، وإحداث اختلاف بين الطبيعة وقوة الإرادة التي يتم الإفصاح عنها من خلال الأغنية، وبهذا تنتج لنا معرفة مجردة خالصة تبدي سعيها نحو تنصيلنا من الإرادة وتعسفها[3].

1زكريا فؤاد، نوابغ الفكر الغربي"نيتشه"، المصدر السابق، ص119

2نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا، مصدر سابق،ص119-120

3المصدر نفسه، ص110

يمكن التأمل بواسطة الخبرات الجمالية التي يستمدها المتلقي الوضعية التي تخالج الفنان التراجيدي، الذي يتوغل في معترك مهمة الخلق الجمالي لشخصه، يمكن من التصديق أن مهنة الفنان التراجيدي تتجرّد من كونها محاكاة للطبيعة، لكن طموحه ورغباته الديونيزيوسية، تستحوذ وتلمّ بمتجليات ما يحتويه هذا العالم، بهدف تكوين معطى لجميع الظاهرات في هذا الوجود ومن خلال تحطيمه.

نلمح في هذا الصدد إلى الإبداع الفني لرفائيل الذي أظهر في لوحته الفن العفوي الذي يضرب بأوصاله في الثقافة الأبولونية، بحيث يركز على مسألة التغير من مظهر إلى مظهر آخر، وبهذا فاللوحة تترجم لنا إسقاط لحالة الألم الأبدي والسابق كركيزة ومبدأ متفرد للعالم، وبالتالي في هذه اللوحة يتمثل المظهر بصفته معاكس لظاهرة التناقض الأبدي ومعناه صانع الكيانات، من خلال هذه اللوحة يظهر انعكاس العالم الأبولوني الجمالي المترفع ومراتبه التحتية، التي تتضمن الحكمة، مما يجعلنا نتوصل الى التيقن من استناد على بعض[1] .إن المتخصصين في الفن لم يبلغوا مرحلة استيعاب جوهر نهضة الروح الديونيزيوسية وطبيعة ميلاد التراجيديا، فالثقافة فقدت هويتها لدرجة أنه في الوقت المعاصر، قد تعذر على العصور الفنية إيجاد أو ضبط معنى الثقافة[2].

يعلق نيتشه على موقف أرسطو المنتقد للكورس باعتبار أنه بعيد عن التأثير في النشأة الجذرية للتراجيديا[3]، واهتدى نيتشه بذلك إلى وضع الكورس التراجيدي في مجهر التحليل الدقيق لأنه يعد المحور الرئيس والمبدئي للدراما الأولى، فالكورس التراجيدي كان له دور مهم تجلى في كونه المتلقي الأسمى للصور الجمالية، لأنه يكتسي طابع الشعبية، ويجسد الصبغة القانونية الأخلاقية المستقرة التي تعتمد عليها اليونان وتتحرك بموجبها. وبهذا يتوصل نيتشه إلى إدراك أطراف المعادلة

1نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا، مصدر سابق، ص99

2المصدر نفسه، ص226

3المصدر نفسه، ص119

التي يحركها الساتير هذا الموجود الطبيعي، الذي يحكم رابطته بالمجتمع الثقافي بذات الوتيرة التي يعقد فيها الساتير الوثاق بين الموسيقى الديونيزيوسية والحضارة، لكونه مثالا يحتذى به في الإفصاح عن أسمى الأحاسيس الخالصة للإنسان، فالساتير في اعتقاد اليونانيين يعد الوسيط الأقرب إلى الآلهة[1]. ، وهذه الصداقة والعناية الشاعرية تجعل الآلهة الساتير، يتلقى ما تبعثه من رسائل، فما تشعر به الآلهة في قرارتها من حرقة المعاناة تنشره بواسطة الساتير على شكل حكمة منبعثة من ثنايا الطبيعة المقدسة من طرف اليونانيين، الذين كانت تنتابهم الدهشة من جراء عظمة الطبيعة.

وفي نفس السياق كشف شيللر من خلال دراسته التقييمية التي مست الجذور السامية لفن المأساة، المفارقة الحاسمة التي تفصل كورس الساتير، الذي يعبّر عن العالم من خلال صور مثالية ملهمة صادقة حقيقية عن رجل الثقافة، الذي يتصف بالأنانية والنرجسية لدرجة أنه يذعن بأن نفسه هي الحقيقة المتفردة الخاصة في الوجود،[2] فكورس الساتير أي رجل المراعي يرفض اعتقادات رجل الثقافة الذي يبدي حقيقة مزيفة مصطنعة تمارس التنكر بقناع الحقيقة المتفردة، ويشير نيتشه في هذا الصدد أن الإنسان الغربي المعاصر لايعير أي اهتمام للساتير، ويعتبره مزيفا للثقافة ويتخيل بأنها تجسد الطبيعة، فالساتير حسب نيتشه أضحى نموذج الإنسان الذي يحتذى به عند اليونانيين، ويسعون لمحاكاته، كما أن الكورس التراجيدي يتلخص بصفته محاكاة فنية تم رسمها لتجليات الطبيعة، حاول نيتشه أن يبث نوع من المجازفة بافتعال نوع من التغيير والحركية في مؤلفه المعنون مولد التراجيديا، بحيث أنه يضع قطيعة مع الصور التي تتألف وتتوحد فيها الأنغام والهادئة المتوازنة التي يخلفها اليونانيون[3].

1 نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا، مصدر سابق، ص127

2 المصدر نفسه، ص127

3 Roger Pol Droit, une brève histoire de la philosophie, op.cit.,p299

فالقراءة المعاصرة للجوقة تحمل اختلاف واضحا يظهر من خلال الدور الذي اتسمت به الجوقة اليونانية القديمة، وبالرغم من أن مضمون الجوقة يدور حول الغناء والرقص، لكن القراءة المعاصرة للجوقة، تظهر اختلاف واضح بين الجوقة الحديثة والجوقة اليونانية، والمقارنة تكمن من خلال الدور الذي كانت تؤديه الجوقة اليونانية، التي اتسمت بالإفصاح عن الحقائق الفنية المكنونة في عمق المشهد وتوضيحها، فمهمة الجوقة تتحدد من خلال موضوع المسرحية وشخصياتها ووظيفتها، وبالتالي تتأرجح بين ماهو بطولي وثانوي[1].وقد اتضح لدى نيتشه أن الأشياء الموجودة في الحياة لاتنطوي عليها خصائص الثابت والفردي والواحد، وهذا ما ينطبق أيضا على الحقيقة التي تتجاوز أفق الواحد والثابت والمطلق، ليظهر أن هناك حقائق متعددة تقترن بعامل التغير، وما يمكن الاشارة إليه أن نيتشه انتفض على مزاعم الفلاسفة المثاليين، الذين أغدقوا طابع الواحدية والثبات على الحقيقة، ليهتدي إلى فتح آفاق التعددية في الحقيقة التي تتأصل داخل الحياة، وترتسم بذلك ملامح التعدد الثقافي والانفتاح أيضا، ويصل نيتشه إلى بيان أن أصالة الوجود في هذه العالم، تتجلى بشكل سديد فيما تتضمنه من عوامل فعالة كالتعدد والتغير والصيرورة، هذا ونستنتج أن الحقيقة انحصرت في الأفكار التي يحملها عقل الإنسان الذي انساق إلى التنقيب عن موطن يلجأ فيه، ليجده داخل الحقيقة، وفي سياق الاختلاف المشهود بين الجمهور والكورس اليوناني يتوغل نيتشه في هذا البحث ساعيا إلى إظهار الصورة التي يتخذها الجمهور الحقيقي، الذي ينبغي عليه أن يذعن لفكرة، أن ما يشاهده هو عبارة عن إنتاج فني يتجرد من الأحداث الفعلية التجريبية، في حين أن ما كان يتوجب على كورس التراجيديا اليوناني هو منح الصلاحية والحق للجمهور المشاهد على المسرح حتى يجسد حضوره الأصيل[2] .

1التكريتي الناجي، فلسفة الفن، مرجع سابق،ص71

2نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا، مصدر سابق،ص120

فحسب تصور نيتشه فإن الجمهور المثالي الجمالي هو الذي يتصف النباهة والحذاقة حتى يتمكن من الإلمام بالمعنى الحقيقي للفن، الذي يشاهده، ويعرض بطريقة جمالية، فالأغنية الشعبية تعد تمثيلا عاكسا للجوانية الأصيلة التي تتضمنها الموسيقى المنتشرة التي تغطي أنحاء الوجود، وقداستها تكمن في تمثيلها لصيغة اللحن الحقيقي، الذي يبتغي بدوره توفير شكل مقارب له داخل بؤرة الحلم، يقوم بالإفصاح عنه بواسطة الشعر[1]. وقد تولى شيللر صياغة تحليل دقيق لماهية الكورس، وذلك في مقدمة مؤلفه الموسوم« عروس مسينا » إذ يعطي بذلك توضيحا كافيا لمفهوم الكورس، الذي يعتبره بمثابة سياج ديناميكي تكتسي به التراجيديا ذاتها حتى تتمكن من التنصل من الواقع، وتحظى بالعناية لأسسها المثالية وانعتاقها الشعري، هذا الموقف الذي اتخذه شيللر بخصوص الكورس ودوره في التراجيديا، كان بمثابة رد فعل عنيف مضاد للانحراف، الذي تحرّض عليه النزعة الطبيعية في الفن وتصديا لما آلت إليه نزعة الوهم، التي أدخلت الطابع العام في ثنايا الشعر الدرامي لكن نيتشه يشير بأن نزعة شيللر وغوته تحذو حذو المثالية الكاذبة.[2]

يبين نيتشه أن الاغنية الشعبية هي تبرير مبهج على غريزية الإنسان الطبيعة الجمالية التي تفتعلها أبولون وديونيزيوس هذه الايحاءات بعثت تأثيرات عميقة في جوهر الأغنية الشعبية وعملت على تفعيل أبديتها في كل المراحل التاريخية شهدت مناشدة عظيمة وأثيرية للأغنية الشعبية، فالاتجاه الفني الديونيزيوسي هو بمثابة المحرك الفعال الذي يطلق العنان الديناميكي للأغنية الشعبية.[3] ويشيد نيتشه أيضا بالكوميدي، التي يعتبرها التحرر الفني الذي يتنصل من ربق العبثية،

1نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا، مصدر سابق، ص113

2المصدر نفسه، ص121

3المصدر نفسه، ص113

فالفن أضحى وسيلة تعمل على بعث الخلاص، والفن اليوناني كان يصبو إلى الانعتاق والنجاة من خلال الاستعراضات التي يقوم بها كورس الساتير الذي يطلق العنان لترتيل الأغاني الديثرامب*. [1]

يوضح نيتشه حقيقة أنه لم يكن هناك مسافة فاصلة بين الجمهور المشاهد في العصر اليوناني عن العروض الفنية، كما هو متداول راهنا في المسارح بل إن الجمهور المتلقي، كان يلمّ بجميع أطراف المشهد الثقافي، ويُدخل المشاهد في ملكة الخيال لتتغلغل جوانيته في التأمل، ويتصور ذاته تنتمي إلى مجموعة الكورس. وبهذا يجدر بنا القول أن ما تضمنه كتاب نيتشه« ميلاد التراجيديا » يحمل في جعبته مقاطع موسيقية تحذو حذو المعاصرة والتلاقح مع ايماءات الإيقاع في الواقع، وهذا يحدث من خلال ارتباط الموسيقى بآليات وميكانيزمات، تعمل على بلورتها كالجوقة ووسائل العزف المتطور، التي تضفي على الموسيقى طابع رمزي مقدس يدعو إلى ماهو جواني أصيل.

*يمثل الديثرامب أهم مسرح إغريقي تأسس بواسطة ديونيزيوس، ويتلخص في الكورس الذي ينشد قصائد دينية مصحوبة بطقوس الرقص الغنائي

1المصدر نفسه، ص126

# المبحث الثـــانـــي:

# الفن وجمالية الحسّي

**1-الفن والفيزيولوجيا المطبقة**

**2-إرادة الاقتدار عند نيتشه**

**3-الإنسان الأعلى والحقيقة الجمالية**

## المبحث الثاني: الفن والجمال الحسيّ

### 1-الفن والفيزيولوجيا المطبقة:

يتخذ الفن في قراءة نيتشه الجمالية مفهوما متميزا يصنع لذاته خصائص مختلفة عن المعنى التجريدي الذي كان متداولا في السابق، يعطي اعتبارا كبيرا للمظهر والباطن، وبذلك وأصبحت الواقعية طابع يعتمد عليه الفن لبلوغ حقيقة جمالية فعلية ، فالمظهر يشكل دلالة ورمز لمحاكاة الواقع[1]. حيث يعد الفن أسلوب ترغيبي يدعو إلى استحسان وتوثيق الأوصال بالعالم، بحكم أن الفن التراجيدي يعتبر ترياق، يعمل على تحسين روابط الإنسان مع وجوده بخلاف ظاهرة العدمية.

أراد نيتشه أن يعمل على إلغاء التجرد الكانطي المتغلغل في رحم الفن، وأن يردف للفن تعريفا مستحدثا، وأن يكون نازعا إلى اكتساح أغوار مملكة إرادة القوة التي تمارس اجتثاث كلي في ثنايا ذروة المادية المحسوسة، بهذا المنظور النيتشوي يتم الوقوف على وحدة معنى الفن التي تتعالق مع النزوع المحسوس، ففطرة الأسباب المادية، تبث في مكنوناته الإقبال على الفن باعتبارها طريقا مرصودة للإلمام المطلق بشذرات الذوق، وهذا ما يعد حجة للفهم الصحيح للفن من زاوية التصور النيتشوي[2].

ومن أبرز المصطلحات التي ركز عليها نيتشه في دراسته للفن، نذكر مفهوم الفيزيولوجيا المطبقة، الذي يقصد به اعتماد الفن على البعد المادي الحسي بمعنى ربط الفن بالحياة المعاشة، يركز نيتشه على ملامح التأثير الناجمة عن فيزيولوجيا الفن خاصة مبدأ الثمالة الذي يعتبر مهما للإبداع الفني، ويعد ظاهرة ذات زمانية محدودة، تعمل على الإلمام بالدلالات والفهم البديهي للأشكال، والإقبال على تكرار صناعتها وصياغتها حسب الرغبة وعدم الانشغال أو الإحاطة

1 Paul Magendie, La philosophie A l'épreuve de la création artistique, op.cit., p 144.

2 Nietzsche Frédéric, La volonté de puissance, op.cit, p440

بدلالة الحقائق الأولية المتجسدة بشكل قبلي.[1] وبهذا يتضح أن الفنان حسب المنظور النيتشوي، تتملّكه غريزة التسلط والاستحواذ على الحالات الإبداعية، التي يعمل على خلقها من وحي قدرته.

كما نجد لمحات الفيزيولوجيا المطبقة أيضا عند الموسيقار هوجو فلف Hugo Wolf (1860-1903) ركّزت موسيقاه بالدرجة الأولى على المظهر والوضوح المتجلي، فالانعطافة التي أحدثها هوجو فلف تمثلت في بلورة محتوى الرومانتيكية والزيادة من فعل الإيحاء المجسّد والمادي الذي تباشره الموسيقى.[2] بالإضافة إلى ذلك فإن موسيقى فلف تجسدت في دور الوسيط الذي يحقق وصل موسيقى تريستان المفضلة لدى نيتشه بطابع الموسيقى الجديد الذي نحته المدرسة اللانغمية الذائعة الصيت في مدينة فيينا[3].

وهذا ما يحيل إلى التوضيح بأن وضع نيتشه لمعايير الفيزيولوجية المطبقة يوحي بتشديده على البعد المادي المحسوس الذي يتركب منه النشاط الفني، واستعانته أيضا بثقافة فن الجسد الذي يضفي طابعا إرادي وأكثر ديناميكية اتجاه العمل الفني. وبهذا فإن الفن يمتلك لغة خاصة متفردة مشفرة، لا يمكن فك شفراتها إلا بواسطة من كان فنانا يحيا ثقافة المكابدة والتعايش مع ما هو جمالي.[4]

فالظاهرة الجمالية كفيلة بحسم التفكك والانشقاق الحديث والمفتعل بين الفنان العالق في ذاته العبقرية التي تحذو في اتجاه فردي، وبين المتلقي للفن الذي يسعى إلى معايشة التجربة الجمالية وبلوغ الحقيقة، وبهذا يحدث تلاقح واتصال بين ثنائية الفنان والمتلقي للعمل الفني بهدف الوصول إلى الحقيقة الفنية، ويظهر نيتشه بأن مصطلح الإرادة والجهد يجسدان المعيار الأساسي لارتقاء

1هار ميشال، فلسفة الجمال، مرجع سابق،ص58

2جوليوس بورتنوي، الفيلسوف وفن الموسيقى، مرجع سابق،ص259

3المرجع نفسه، ص259

4 Nietzsche Frédéric, la volonté de puissance, op.cit. , p336

الفنان، ويعطي لهما مرادفا يدعى بالأسلوب الكبير، كما أن فن الرقص أصبح يحتل الصدارة في مصاف الفنون، هذا ماجعل نيتشه يرسي فن الهندسة الكلاسيكية ذات الأطر والمعايير التي تستدل على أصالة الفن الحقيقي، ويتمثل أهمها في خصائص الممارسة والمشاركة والاحتفال والمعايشة الملموسة للفن[1]. حيث يبدأ النشاط الفني بإيقاظ مؤثرات نفسية، تحرّك الإحساس في البداية، ليتم بعد ذلك ترجمتها في حركات الرقص التي يقوم بها الجسد الإنساني ودخوله في إطار ديناميكية الجمال، وهذا الاتجاه الذي حذا فيه أن الإبداع الاستطيقي يقود إلى الحقيقة المطلقة من خلال الفيزيولوجيا التطبيقية، التي تعتبر الجسد محورا للجمال الحقيقي، وهذا ما يكشفه نيتشه في مؤلفه الموسوم« نيتشه ضد فاغنر » [2].

إن اخضاع الجمال لخطوة الحكم يعود إلى أسباب يفسرها نيتشه في الإحساس بحب التملك وغريزة القوة المنسجمة، التي تمكّن من تصور الوجود بأسلوب جمالي، وهذا ينجم عن إبداء شعور الحب اتجاه الوجود لدرجة الإفصاح عن ماهو مبهج، وبالتالي يفتعل الجميل تعقيدا ينبغي فك شفراته، لأن الفن يصرّح بضرورة إذعان ذواتنا لعبارة أن الفن ينبئنا إلى حقيقة حب الحياة، بالإضافة إلى ذلك فإن المبادرة الإيجابية التي قام بها نيتشه تمثلت في وضعه لأسس تصنيف الفنانين بهدف تفكيك مركبات الالتباس والإبهام التي طغت على فن فاغنر وشكلت دافعا لاتخاذ الموقف الحاسم من فهم واقتحام غمار الحياة[3].

فالتصور التشاؤمي اكتسح نزعة الفن الرومانسي وتسبّب في الانغلاق على الحياة والتمسك بالنظرة الفردانية، التي انطبعت بها أفكار الرومانسية، مما أدى إلى دخولها في متاهة الاغتراب عن قيمة الحياة، وقد وجه نيتشه ردود فعل نقدية ضربت في صميم الثقافة الألمانية التي

1لاكوست جان، فلسفة الفن، مرجع سابق، ص91

2المرجع نفسه، ص21

3المرجع نفسه، ص89

تميزت بطابع موسيقي، يميل إلى الرومانسية التي تخلّف تمويه سلبي ملتبس بواسطة إيقاعاتها.لأن المادة الفنية عند الرومانسية لها طابع تجريدي مثالي، فالفن في نظر شوبنهاور يمثل استقلالا وتحرّرا من برزخية الاضطهاد الذي تبثه الرغبات والنزوات، ويمنح القابلية لممارسة التأمل، حيث تعتبر معرفة الأفكار تجسيدا لمنبع الفن، ويعد إيصال المعرفة الهدف الذي يسعى إليه الفن.[1]

وهذا ما يقودنا إلى طرح التساؤل حول مدى إمكانية تخطي نيتشه لهاجس الميتافيزيقا الذاتية التي تعد المصدر المحوري الذي تتشكل منه الجمالية الكلاسيكية والرومانسية، وهذا ما يبعث نيتشه إلى رسم خط الرجعة اتجاه التوغل القوي الذي يمارسه الفن داخل معترك الحياة، ومحاولة دراسة بواعثه المتأتية من أسلوب« الرسم المنظوري » الذي يتجسد بصفته المبدأ الرئيسي لمصدر الحياة، ودافعا لصيرورتها ونداءا يدعو الكائنات الحية لفعل التعايش من خلال الانصهار الذي يحدث بين الجواهر والموجودات.[2] فالميتافيزيقا لعبت دورا في اختلال الفكر الألماني واضمحلال معنى الإنسانية في الحضارة، وهذا ما جعل الشعب الألماني شعبا تائها بلا وطن، وهذا ما قاله نيتشه في مؤلفه العلم المرح:« إننا نحن الذين بلا وطن متنوعون ومختلطون فيما يخص الجنس والأصل باعتبارنا« ناسا عصريين » » .[3]

وبالتالي فإن التخلص من حالة الضياع يكون بواسطة تجاوز الميتافيزيقا والارتباط بالحياة، رغم العوائق التي تتواجد فيها، فلغة التفوق الجمالي في العالم كان مبدؤها الانشطار والخلاف بين أبولون وديونيزيوس، وهذا ما يترتب عنه رؤيا كاشفة لباطن العالم.[4]

1لاكوست جان، فلسفة الفن، مرجع سابق،ص165

2 المرجع نفسه، ص92

3 نيتشه فريدريك، العلم المرح، مصدر سابق،ص245

4 Max Graf, le cas Nietzsche-Wagner , op.cit. , p77

وفي السياق ذاته يظهر نيتشه بأن درجة الإبداع والتفوق التي يصل إليها الفنان تكتنفها حالات من الإبهام والالتباس، ويتمتع بميزة سلبية كردود الأفعال الهيستيرية وله أيضا ما يميزه من ناحية سعيه إلى التعالي والنزوع إلى ماهو إنساني، فالفنان يتواجد ضمن أفق مختلف عن ماهو طبيعي بمعنى أن مايتسم بالسلبية وما يحكم عليه بأنه مرضي، ينظر إليه الفنان على أساس أنه عادي وله الامكانية المطلقة التي تجعله يتولى زمام حالات الانتكاس . وهذا ما يصرّح به نيتشه في قوله:« ألا يجب علينا، نحن الفنانين، أن نعترف لأنفسنا بأن هناك تنافرا مقلقا فينا، بأن لكل من ذوقنا وقوتنا المبدعة طريقة غريبة في أن يكون ويبقى لذاته[1]» .بمعنى أن ملامح الجمال الحقيقي الذي ينبع من قرارة الفنان ومن مصدر أحاسيسه تتصاعد فيه القوة والنشوة التي يحققها في الواقع، ولهذا يشير لاكوست بأن ردود الفعل النفسية التي تؤرق الفنان، تنعكس إيجابا على إنتاجه الفني. وبالتالي فإن فكرة المشاركة في التجربة الجمالية أرخت لأصالة مصدرها وبدايتها مع العصر اليوناني، والفن الديونيزيوسي يتربع على قاعدة الفرح الأزلية التي يمكن التماس صداها أيضا في طيات الألم نفسه، وبهذا يعد الراعي والكافل الذي يضم الموسيقى والأسطورة التراجيدية.

وفي هذا إشارة واضحة بأن الفن الديونيزيوسي يعرّفنا بكل ما يجب إحداثه لتلاشي الألم، فنحن مجبرون على الانغماس في النظر إلى مخاوف الوجود الفردي والعمل على تجاوزه[2]. وبهذا يسعى نيتشه إلى وضع ظاهرة المشاهد الجمالي تحت مجهر التحليل لمعرفة معناها، وجعلها ممارسة متساوية مع فنان التراجيديا، هذا ما يساعد على استيعاب ولادة الميثولوجيا التراجيدية، حيث أنها تتشاطر مع الفن الأبولوني السعادة والمرح الشامل المتعلق بالهيئة الشكلية، غير أنها في الآن نفسه ترفض الفرح، وتستلهم إحساسا، يقترن بالممارسة الملحمية الساعية إلى تفضيل البطل المتحدي الذي يتوغل في خضم النزاع الذي يقود إلى الانتصار داخل الحضارة.

1 نيتشه فريدريك، العلم المرح، مصدر سابق،ص236

2 Paul Magendie, La philosophie A l'épreuve de la création artistique, op.cit., p147

وإذا لم يتم بلورة وتحقيق تفوق الحضارة لانتمكن من إضفاء القوة على الفن، لأنه يرتبط بأبعاد كثيرة كالميل الفطري الذي يساهم في الإبداع [1].وبالتالي فإن انغلاق الحضارة الغربية على عقلانية آلية تستمد ميكانيزماتها وشروطها من الأخلاق الدينية، بات هاجسا يهدد تفكك قيمة الذوق الفني في الغرب.

**ب–الفن و خبرة التعايش:**

يدعو نيتشه إلى وضع مخطط لإعادة تشييد رؤية ومنظومة منفتحة على مواجهة الحياة، وما تحتويه من اختلالات، ويتناول بالتحليل أهم ركائز نظريته الجمالية التي يريد إرساءها، أهمها الإنسان الذي يعد معلما أصيلا يقاوم هواجس العالم، ويفك شفرات إرادة الحياة [2]. رغم أن فكرة التوتر والعبثية والتشيؤ، قد أحكمت قبضتها على العالم، إلا أنه يمكن تخليصه من هذه الشباك بفضل الفن، الذي يتضمن القوة والاقتدار على تغيير التصور التشاؤمي المشحون بالعبثية والخوف الذي يخنق العالم وتحويله إلى تصوّر وأفكار تفاؤلية وإيجابية، تعقد رابطة قوية مع الحياة.

لهذا نجد نيتشه يقول:« « العالم الحقّ » نحن ألغيناه: فما العالم الذي تبقّى لنا؟ عالم الظّواهر ربّما ؟ ولا هذا !فمع العالم الحقّ، ألغينا أيضا عالم الظّواهر.[3]» ما يمكن تفسيره أن العالم أصبح مهدّدا بداء السطحية والأداتية، الذي أصبح يحطم شيئا فشيئا الحقيقة الفنية العميقة والصادقة الموجودة في الطبيعة التي تدفع الحلم إلى التلاشي كليا. فجمالية الأفكار تتحقق بالالتحام مع الحياة، وتتجسد في التسامي وتهذيب الخوف الذي يكون من خلال بلوغ الفن للحقيقة، وهذا في نظر نيتشه يعد خبرة معاشة، نتوصل إليها بواسطة المشاركة الاحتفالية داخل العمل الفني.

---

1 Nietzsche Frédéric, le livre du philosophe, op.cit.,p49

2بدوي عبد الرحمن، نيتشه خلاصة الفكر الأوروبي، مرجع سابق، ص15

3 نيتشه فريدريك، ديوان نيتشه، مصدر سابق، ص216

كما يرتبط الفن أشد الارتباط بالحقيقة، فالانصهار الذي يحدث في الطبيعة بين النور والظلام يعد حقيقة تستدعي التوصل إلى خبرة الإدراك، فحسب ما أقرّ به الفنان شيلينج، الذي توصل من خلال ممارساته الفنية إلى إثبات أن الرسم الفني يحمل في ثناياه ثورة مصيرها الأبدية، يتزعمها مبدأين أساسين متناقضين من وحي الطبيعة النهار والليل، هذا الانغماس في الأضداد يشكل استجابة لصوت الحقيقة التجريبية التي تحتويها الطبيعة حسب تفسير شيلينج.[1]

وبحكم معرفة نيتشه أن إثبات وحدة الموجودات المقترنة بفكرة الفردانية، تسببت في نشر الشر، لهذا سعى إلى تحطيم صنمها بواسطة الفن، الذي يقدم الحدس والفرح المحتمل في الحياة[2]. فإقراره بظاهرة الفرح الاحتفالي، التي يتألف منها الفن، يعد تحليلا واضحا للتركيبة الأصيلة التي ينشأ منها النشاط الفني المعتمد على المبدأ الفيزيولوجي، وهذا يعد تجاوزا لما ذهب إليه شوبنهاور بخصوص اعتباره أن لحظات التصور والإبداع الجمالي، تتسم بسرعة استقلاليتها المرادفة لتعليق الإرادة، مما يعتبره نيتشه كبحا للجمال وصورته[3].

ويمكن القول أن الحقيقة الفنية تحكمها رموز معبّرة عن فن الجسد، مما يشير بأن الجمالية عند نيتشه عبارة عن إسقاط لفيزيولوجية مطبقة في الحياة.[4] فالاختلافات التي شنّها نيتشه اتجاه الفنان فاجنر كانت ذات صبغة فيزيولوجية انقضّت على فن فاجنر الذي اتصف بالمثالية. من

1هار ميشال، فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص37

2 Paul Magendie, La philosophie A l'épreuve de la création artistique, op.cit. p144

3 لاكوست جان، فلسفة الفن، مرجع سابق، ص50

4 Jacques Goetschel, « Théâtralité hors théâtre : pour lire Nietzsche », op.cit., p160

خلال دراسته لاتصال« فاجنر الشيطاني » يتجه نيتشه إلى بلوغ مآرب وانجلاء الإمكانية الفنية المطلقة التي تتضمنها الطبيعة والانفتاح عليها، وذلك من خلال فك الرابطة بين الفنون[1].

وحسب ما أقر به نيتشه، فإن الفنان يتواصل بصدق مع من يفهم بإبداع الفن، ويتلقاه بنشوة احتفالية، وبهذا يكتسب صفة الفنان، ويمكن الإشارة إلى تعيين انفتاح الفن على ملكة إرادة القوة. فالواقعية تتحدّد في الجسد، الذي يتداخل بين الجنون والحكمة، يتعارض مع العقل الذي يؤمن بمبدأ يتبعه إلى تخيل أسطورة الحقائق الثابتة[2].فالاستعراض وفعل التلقي الحي يعتبر من الأساليب الفعالة في التعبير الصادق عن قوة الفن، وبهذا يركز نيتشه على فن الرقص الذي يدرجه ضمن مصدر جميع الفنون باعتباره تكشفا يفصح عن مكنونات التلاقي الجسدي والايحاء الأصيل للإبداع الفني[3]. وبهذا يتطرق نيتشه إلى الحديث عن الفن العصابي الذي ينسجم فيه الانفعالي بالناعم، وذلك نجده بشكل جلي في الممارسات الطقوسية لفن الرقص القديم، الذي يحمل حركات عنيفة وقوية، يتخللها الانضباط المتجلي والدقة، هذا ما يصادق عليه داروينDarwin (1809-1882) بتصريحاته المستدلة على قاله نيتشه بخصوص الفن الذي يتنصل من ربق كونه فن حلم[4].

وبالتالي فإن إيقاعات التناغم ومتعة الفرح المتداخل مع الجنون الصاخب، أصبحت بمثابة شعائر تتم ممارستها في قوانين الرقص لدى القبائل القديمة، وما تتضمنه أيضا من ممارسات أدائية كالأغاني العاكسة لحالات المأساة، والمتداخلة مع الجنون، هذا ما شكّل منفذا واسعا لاستشعار الوحدة البدائية الأصلية[5]. كما يتضح داخل السياق الفني أن خصائص المشاركة الاحتفالية والمتعة

1 لاكوست جان، فلسفة الفن، مرجع سابق، ص91

2 Roger Paul Droit, une brève histoire de la philosophie, op.cit.p295

3 لاكوست جان، فلسفة الفن، مرجع سابق، ص91

4 إنوكس، النظريات الجمالية، مرجع سابق، ص176

5 المرجع نفسه، ص175

التي يشعر بها الإنسان المتلقي تجعله يتوغل في غمار الكمال، وعلى إثر ذلك ظهرت اتجاهات جمالية معارضة، يتمثل موضوعها الفني في التجريد الجمالي، في مقابل تجميد وإطاحة عامل الغريزة الذي يتم الاعتماد عليه في الإنتاج الفني.[1]

وقد ثار نيتشه على القراءات الجمالية التي ألغت فعل الغريزة ودورها في احياء الحقيقة الجمالية، ويكشف بذلك عن دلالتها التي تتحدد من خلال تفاعل المتلقي وتوغله الحسي داخل الإنتاج الفني، وتحقيق التوحد والاندماج بينهما ففعل المعايشة الملموسة للفن هو المسار الصائب الذي يقودنا إلى أوطان الحقيقة الجمالية حسب نيتشه، بمعنى أن الجمال يتحقق بشكل متجسد من خلال فيزيولوجيا مطبقة عبر قصدية بيولوجية، وهذا ما أكد عليه في تركيزه على المصدر الغريزي النابع من الفن، خلافا لما ذهب إليه كانط، الذي وضع موازين الحكم الجمالي في دائرة القبول المقترن باللامبالاة فهو بهذا يتجرد من القصدية الفيزيولوجية التي تسعى إلى التحقق.

وقد انتقد نيتشه موقف فرويدSigmund Freud(1856-1939) وماتحمله نظرية التسامي التي قمعت الجانب البيولوجي الغريزي المحرك للخلق الجمالي[2]. وذروة الاختلاف التي أحدثها نيتشه، تمثلت في التركيز على المصدر الحسي الذي يتأصل في قرارة الفن، وقد أثنى في وصفه على روائع الفنانين أمثال رافائيلRaphael (1483-1520)الذي أنتج لوحات لفن الرسم، التي يمتزج فيها الإبداع المنبعث من البعد المادي[3].

حسب قراءة جان لاكوست للتصور الفني عند نيتشه، يتضح أن ظاهرة الفرح والنشوة الفيزيولوجية، تظهر بجلاء ما يتغلغل في الجسد من شعور عميق بالمطلق، بحكم انطواء حالة اليقظة على جانب من المعقولية والقبول، لأن اليقظة تضعنا في جوهر الواقع، فالقيمة التي تحظى بها،

1 Nietzsche Frédéric, le crépuscule des idoles, op.cit, p63

2لاكوست جان، فلسفة الفن، مرجع سابق، ص50

3المرجع نفسه، ص90

تجعلها الوسط المعاش الذي نحياه بوعي بالنظر إلى الإبهام والالتباس السلبي الذي يغمر مكنونات حياتنا الواقعية، فإن الانعتاق والخلاص، يكون في الدخول في حياة الحلم التي تنعكس علينا[1]. وعلى هذا الأساس نجد نيتشه يبني أماله في الزمن المعاصر على فكرة، أنه يمكن للروح الألمانية أن تبلغ أوج تبلورها وصفاءها بواسطة الموسيقى، اقتداءا بثقافة التعارض بين ديونيزيوس وأبولون في باطن الروح اليونانية، وهذا يمثل لنا أكبر أحجية أو شيء غامض يجذبنا في الطبيعة الهيلينية.[2] فالألم والمأساة من أهم الميزات التي تولدت من مخاضات الروح الديونيزيوسية، ويوضح نيتشه في سياق حديثه أن المبعث الذي أدى إلى انبثاق الألم كان مرده إلى الموقف العدائي الذي اتخذه اليونانيون نتيجة دخولهم في تضارب عقيم مع مظاهر الطبيعة وهذا ما أحدث فجوة عميقة في نظر نيتشه للإنسان اليوناني الذي تبنى نزعة الخوف ازاء الحياة[3].ورغم ذلك تملكت الإنسان اليوناني رغبة التحرر من هذا الشعور السيء، ليربطه بالفرح من خلال الفن، فما يمكن أن يهدف إليه الفنان في عمله الفني، هو الوقوف على وتر الثبات والاندفاع إلى تبوء الانتفاض لبلوغ التغيير، وبالتالي فإن تركيبة الفنان الديونيزيوسي تتشكل من رغبة تفعيل ثنائية التحطيم بغية التجديد والبناء التي تعد تفسيرا موضحا لقوة الفيزيولوجيا المطبقة [4].

يعي الإنسان المتلقي تفسير الأفعال التي تنتج من البطل الفنان، فهو يحيا خبرة التفوق المبتهج خلال تولي هذه التصرفات تحطيم صاحبها التي افتعلها، حيث يشعر المتلقي على إثر ذلك بالشعور المنبعث من جراء مشاهدته للمعاناة، التي يكابدها البطل، إلا أن ذلك الألم يتلفظ نشوة السعادة المطلقة، وبهذا يهتدي نيتشه إلى تحليل طبيعة الانشطار الذي يحدث في جوانية الذات

1نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا، مصدر سابق،ص95

2 Jean Garnier, Nietzsche vie et vérité, op.cit. p152

3بدوي عبد الرحمن، نيتشه خلاصة الفكر الأوروبي، مرجع سابق، ص11

4لاكوست جان، فلسفة الفن، مرجع سابق، ص89

المشاهدة بسبب السحر الديونيزيوسي الذي ترتوي به التراجيديا اليونانية[1]. وهذا ما يدفع إلى توضيح مسألة ارتباط الإغريق المفرط بالجمال الذي يمتد على مستوى الانفتاح على أبعاد التسلية و تنظيم الاحتفالات، وبالتالي فإن كل هذه الديناميكية المتأججة باللهفة إلى الفن، قد نتجت عن أسباب سيكولوجية تعبر عن الحرمان والانتقاص الشعوري والألم.

**ج–الفن وأداتية الأخلاق**

أبدى نيتشه موقفا نقديا لاذعا صوب هالات المذاهب الأخلاقية المنطوية على أوهام تضليلية محرّفة عن الأطر الصحيحة، فقد خضعت نخبة أصحاب النفوذ لفعل الغطرسة وممارسة الاستحواذ التي افتعلها العبيد ذوي الطبقة المتدنية، والمسؤولة عن تدشين مبادئ القيم الزائفة محدودة، تنتهج أسلوب الهدم والتحطيم لفكرة الارتقاء، وتحقيق الطموح العالي للإنسان[2]. فالأخلاق ارتدت صبغة دينية وتحولت إلى عدو مناهض للحياة، وهذا راجع إلى تهميش وإدانة الأفعال والرغبات التي تشتمل عليها الحياة.

وحسب ما يظهره نيتشه في مؤلفه الموسوم أفول الأصنام، أن معارضة الأخلاق للطبيعة، تتم من خلال نظرة التعصب المفرطة، التي تبثها العقائد الأخلاقية الدينية[3].فالتحالف الثنائي الذي أبرم بين الفلسفة المثالية ونظرية الأخلاق الدينية التقليدية، تولد عنها قرار إطلاق ثورة الاحتفاء بالوعي والتقديس الأخلاقي المطلق للنفس على حساب تدنيس الجسد وتهميشه.[4]والفن هو إمكانية إبداع الجمال، لتحقيق إيماءات التجاوب الإيجابي لدى المتلقي، لبلوغ مآرب المتعة الفنية المتغلغلة في الطبيعة، فالفن يعبر عن قدرات الفنان الباطنية، التي يجسدها في الواقع، ويتولد من

1نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا، مصدر سابق،ص240-241

2بدوي عبد الرحمن، نيتشه خلاصة الفكر الأوروبي، مرجع سابق، ص 14

3 Nietzsche Frédéric, le crépuscule des idoles, op.cit , p35

4بيدوع سمية، فلسفة الجسد ، دار التنوير للطباعة والنشر، تونس، (د.ط )،2009،ص83

ثناياها إحساس جميل في نظر المتلقي والفنان معا. يشير نيتشه في سياق حديثه عن الكثير من الصور التي تعكس ظاهر الحياة التي تؤدي إلى إنشاء سعادة أخلاقية تتجسد في صيغة المواساة والرحمة أو احراز التغلب القيمي الإتيقي، وعلى أنقاض هذه النتيجة المتحصل عليها يتخذ نيتشه موقفا رافضا للاتساق الأخلاقي بالتراجيديا، موضحا ذلك في تصريحه بأن الأثر التراجيدي لاينبغي أن ينبثق من مناهل الأخلاق، ذلك أن هذا الترابط يحيلنا إلى إعادة أسطوانة الجفاء الأخلاقي الذي كان ذائعا في علم الجمال في حقبة العصر القديم.[1]

وفي هذا إشارة واضحة إلى وحدة مفهوم الجمال التي يطمح إليها أفلاطون حسب قراءته، فهي تنطوي على مصطلح الجدلية، ووضع معايير خاصة بفن الجمال في طيات محاورة فيلابس في أعلى الدرجات يجعل الفن قائما على ممارسة التطهير والتهذيب الأخلاقي المطبّق على اللذة والعمل على فصلها عن الجميل وربطها بالمسلمات العقلية أخلاقية.[2]بخلاف ذلك يسعى نيتشه إلى التوضيح بأن الظاهرة الجمالية تتكشف في صورة شاعرية للأحاسيس، التي تتولد من رحم القوة المتصاعدة في حدتها، يتفاعل فيها الفنان المبدع والمتلقي للنشاط الفني، حيث تجمع بينهما علاقة مبنية على المشاركة الاحتفالية في التلقي.

**2-إرادة الاقتدار عند نيتشه:**

حاول نيتشه أن يضع الثقافة التشاؤم الرومنسي تحت مجهر التحليل النقدي البنّاء، ليصل إلى تعويض هذه المظاهر السلبية بمظاهر تفاؤلية إيجابية، تتسم بها الثقافة الجمالية التي ينبغي أن تعتمد على مقومات جمالية فعالة أهمها إرادة القوة ومفهوم الإنسان الأعلى، وهذا ما يفسر بشكل واضح اهتمامه بدراسة مفهوم الإرادة وإمكانيتها على تغيير حياة الإنسان إلى ما هو

1نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا، مصدر سابق،ص257

2لاكوست جان، فلسفة الفن، مرجع سابق، ص26

إيجابي، لارتباطها بالاقتدار.[1] وعلى هذا الأساس يتطرق نيتشه إلى تفسير إرادة الحقيقة في مؤلفه الموسوم "ماوراء الخير والشر" باعتبارها معيار للبحث في قيمة الحقيقة الجمالية التي تتجسد في الفن .

وقد أرسى أسس وميكانيزمات الجمالية التي تدعى بفيزيولوجيا إرادة القوة ذات الجانب الفعلي والتطبيقي، بحيث أن موضوع الجمالية عند نيتشه قد تعدى المحدودية التي اتسم بها تفسير الحكم الجمالي عند كانط ، فالحكم الجمالي عند نيتشه يتجاوز رواسب ميتافيزيقا الظواهر الكانطية، لأنه يتكون من متعة القوة ذات البعد الفعال الذي يلعب دورا في احتواء المعاناة والألم وضمّه إلى الجمالية[2].

وبالتالي يظهر نيتشه بأن الصفات السلبية كالشر والقبح تعد كشفا عن اللاإمكانية وعدم الفاعلية، التي تخضعها إرادة القوة إلى عملية إعادة الصنع وبلورتها على نحو إيجابي، لتصبح إرادة القوة الوسيلة، التي يتم من خلالها ممارسة الاستيعاب نفسيا وفيزيولوجيا، لقراءة الظاهرة الجمالية التي أضحت تضم الفنان كجزء منها باعتباره المتملك والمنتج للنشاط الفني، لأن إرادة القوة تمثل خاصية أساسية لدى الإنسان[3].وفي خضم ذلك يوضح خصائص الإرادة التي تتضمن في أسسها إنشاء أشكال تحتوي على النشوة، التي هي ظاهرة جمالية، فالإرادة تعتمد على قانون تعمل عليه في عالمها في العصر اليوناني مارست الإرادة عملية التأمل الواسع كما أنها باشرت بإظهار ما تكتنزه

1 Benoît Queste, Le Statut De L'apparence et Le Conflit entre L'art et La Vérité Chez Nietzsche, revue Le Philosophoire, Éditeur : Vrin, France, n° 18, mars,2003, p177

2لاكوست جان، فلسفة الفن، مرجع سابق،ص90

3آلان دي بينوا، هايدغر ناقدا نيتشه، مجلة الاستغراب، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، بيروت، العدد الخامس، 2016، ص333

بواسطة العبقرية وملكة الفن، لأن غايتها الأسمى ارتكزت على تطلّعها إلى تفوق انتاجها وتكلّلها بالقدسية والكمال[1].

بالإضافة إلى ذلك فإن البحث الأولي الذي قام به نيتشه، تمثل في استيعاب جوهر أهم المفاهيم التي نسجها تصور شوبنهاور كالإرادة والتشاؤم، ومن ثمة استخدامها حسب ما يفضي إليه نيتشه، فبالنسبة لشوبنهاور كان ينظر إلى مفهوم الإرادة من زاوية خاصة، تكتسي رداء أنطولوجي تتصف بخصائص أهمها الاستقلالية والاستقرار واللاتغير، كما أنها كونية شاملة ودائمة لاتنتهي[2].

بالرغم مما حققه شوبنهاور في تاريخ الفن من خلال ارساءه لنظرية ماورائيات الجمال، هذه النظرية شكلت حلقة متممة لما كان معهودا في الاعتقاد الأفلاطوني سابقا، حيث اعتبر شوبنهاور أن فجوة المعاناة وأرق المكابدة، ارتطمت بجوهرية الحياة، مما أفقدها توازنها وبراءتها، واستلهاما لما أبداه أفلاطون في محاورته المشهورة الموسومة بالمأدبة،[3] أنه يمكن النجاة والنفاذ من نفق الظلام المخيّم على الحياة بواسطة ملكة الفن، التي يتفق عليها شوبنهاور وأفلاطون باعتبارها الترياق الحقيقي المطهّر من دناءة الحياة.

كما أن مفهوم الإرادة في نظر شوبنهاور، يحرز مكانة ضمن موقع الأشكال الخالدة، التي تتميز بالثبات واللاتحول، بالإضافة إلى تواجدها خارج أطر مستقلة عن المكان والزمان الذي يقيدها، وهذا يتحدد قبل أن تتجسد الإرادة في ذوات الأشخاص،[4] وبالتالي شكلت فكرة شوبنهاور عن إرادة الحياة عاملا ساعد نيتشه على بلورة فكرة الإرادة وتجريدها من أغلال

1نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا، مصدر سابق، ص97
2جيمينيز مارك، ما الجمالية، مرجع سابق، ص276
3المرجع نفسه، ص277
4المرجع نفسه، ص276

التشاؤم، الذي بثّه شوبنهاور وطبعها بطابع الإيجابية، ليفصح نيتشه في المقابل بأن انعتاق الفرد وتخلّصه من ربق المعاناة والبؤس، يكون بتنصله من فكرة عدمية إرادة الحياة، التي مثلت عاقبة هجينة، أرقت كيان الفرد في هذا العالم من خلال تعسف قوانينها، التي تنص على تفكيك علاقة الإنسان بجملة الرغبات والمتطلبات التي تشمل الحياة، بالإضافة إلى فرضها نظام الانعزال الكلي للإنسان عن الحياة حتى يتمكن من عتق ذاته من الألم والمأساة .

كما يظهر لاكوست بأن نيتشه قد استلهم فكرة التكهن التي أبداها ستندال بخصوص ما آلت إليه أوروبا نتيجة دخولها في ربق العدمية وإجحاف الألم، الذي طغى على الإنسان الغربي الحديث عقب تلاشي عبقرية قوة الإرادة التي خلّدها إرث ثورة نابليون، مما شكّل دافعا صريحا أفضى بالإنسان الحديث إلى التنقيب عن علاج للفتور والألم بواسطة اتباع ايماءات الخيال، فهو يهدف إلى تفعيل شعوره الفاتر من خلال التوهم والسعادة المحظورة، واستحضار مظاهر المأساة، التي تزيد انشغاله والاستمتاع بالمظاهر السلبية كالمرض،[1] وبالتالي نتوصل من خلال هذه القراءة التقييمية بأن إرادة الحياة التي أرساها شوبنهاور برمجت على التشاؤم، وكانت بمثابة سياسة تحرّض على الانتحار وبتر الرابطة مع الحياة كذريعة لحصول الإنسان على انعتاقه بخلاف نيتشه الذي اعتبر طريق الخلاص في معانقة الحياة، وعيشها بحب وتفاؤل.[2]

ومن هذا المنطلق يتضح أن مفهوم إرادة القوة كان مخالفا لاعتقاد شوبنهاور الناحت لمفهوم إرادة الحياة التشاؤمية، وهذا ما أشار له نيتشه في الشذرات التي تلفظ بها زرادشت، موضحا أن إرادة القوة لاتمثل صفة تتضمنها الحياة فقط، وإنما تجسد الأصل الجواني الذي تتضمنه الحياة.[3] وبحكم أن التاريخ يرتبط بالأحداث والتراكمات والإبداع ينجم عن حالات من الألم والمأساة،

1لاكوست جان، فلسفة الفن، مرجع سابق،ص86

2 Nietzsche Frédéric, Ainsi parlait Zarathoustra, op.cit.p320

3 ريمون غوش، في الفلسفة النيتشوية، مرجع سابق، ص148

ليتولد عن ذلك فكرة أن مفهوم الحياة تتلخص في إرادة القوة[1] لتصبح الإرادة حسب التصور النيتشوي متجاوزة للبعد الفردي، وتجسد حالة من التعددية تتأسس على طابع إرادة الجماعة.[2]

حسب ما أظهره نيتشه في مؤلفه الموسوم إرادة القوة أن الغاية الأساسية لا تتلخص في السعادة، بل تنطوي على الإحساس العميق بالقوة الفعالة.[3] فإرادة القوة تتبع المنهل الذي يحذو فيه الفنان، كونها تزخر بقوة الخلق الذي يساهم في بعث الجمالية داخل الموضوعات والأشياء في الحقل الجمالي، وقد صوّرت الأعمال الجمالية العظيمة للإرادة وما خلّفته من تصوير يجسد كيان آلهة الأولمب بجلاء من إسقاط للرؤية الجمالية، وقد تمخض عنها نشوب نزاع تورطت فيه الإرادة الهيلينية مع اتجاه العبقرية، وهذا يعد كمناظرة ومقارنة للإبداع الفني، فحكمة الصراع المفتعل مفاده بلوغ ذروة الألم حتى تسمو مكانة هوميروس، الذي تخلدت تسميته بفنان العفوية، الذي يكون مناشدا وملاحظا للتفوق، الذي تحرزه هذه الإرادة[4].بناء إرادة القوة كان بهدف تسوية وتصحيح اعتقاد تضليل الحياة، والتوقف عن توجيهها في منحى خاطئ، وبعث روح التراجيديا، التي تصبغ الحياة بصبغة تفاؤلية ديونيزيوسية مرحة، وبالتالي فإن طبع العالم والإنسان بطابع إرادة القوة، يسهم في إعطاء هوية لماهو غامض ومبهم في الحياة.[5] فالإرادة هي المادة الأولى التي يتشكل منها الفن اليوناني لأن الإرادة كانت تمارس هندسة الموازنة والمقاربة بين نزعة أبولون وديونيزيوس، فالتصادم والتوحد الذي يحدث بينهما، يولد إرث جمالي قيمته تظهر في مكونه الإنتاجي وهي الإرادة[6].

1 Nietzsche Frédéric, Ainsi parlait Zarathoustra,op.cit.p372

2 Benoît Queste, Le Statut De L'apparence et Le Conflit entre L'art et La Vérité Chez Nietzsche, op.cit., p178

3 Nietzsche Frédéric, la volonté de puissance, op.cit., p70

4نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا، مصدر سابق،ص97

5 Nietzsche Frédéric, la volonté de puissance, op.cit., P 216

6 Nietzsche Frédéric, le crépuscule des idoles, op.cit. p65

تطرق نيتشه في ديوانه إلى نسج قصيدة حول مفهوم الإرادة الأخيرة، التي ترتهن بنهاية تتمثل في الموت، لكن رحلته في الخيال يتخللها النصر وتتفجر بقوة الشجاعة والاستعداد الاحتفالي الراقص للمواجهة في الحروب متسلحا بالتحدي وهو يرتمي في الموت، ومع ذلك يعتبر ذاته منتصرا.[1] يقول نيتشه:« من الممكن تفسير حياتنا الغريزية بأسرها بوصفها تفرّعا وتشكّلا عن صورة أصلية واحدة من الإرادة–أعني إرادة القدرة.[2] » نشأت إرادة القوة في خضم التناقض اتجاه الحياة بين ثنائية الايجاب المؤيد لها وبين السلب الرافض لها، فإرادة الحياة التي قال بها شوبنهاور كانت في منحى خاطئ تمثل نفي ذاتها أي أنها حكمت على نفسها بالفناء والانتحار.

يظهر نيتشه بأن مصطلح الإرادة والقوة يجسدان المعيار الأساسي لارتقاء الفنان، حيث يعطي لهما نيتشه مرادفا يدعى بالأسلوب الكبير، وفي خضم ذلك يوضح نيتشه خصائص الإرادة، التي تتضمن في أسسها إنشاء أشكال تحتوي على النشوة التي هي ظاهرة جمالية،[3] كما أن الارادة تعتمد على قانون تعمل عليه في عالمها، ونظرا لاحتلال فن الرقص الصدارة في مصاف الفنون، نجد نيتشه يضع أسس لفن الهندسة الكلاسيكية ضمن أطر ومعايير، تستدل على أصالة الفن الحقيقي، والترابط الوثيق، الذي يجمع الإرادة بالاقتدار، هو ذاته الاقتران الذي يربط الإرادة بصفتها الماهية بالوجود الحقيقي.[4] وأصبحت إرادة القوة الوسيلة التي يتم من خلالها ممارسة الاستيعاب نفسيا وفيزيولوجيا لقراءة الظاهرة الجمالية التي أصبحت تضم الفنان كجزء منها باعتباره المتملك والمنتج للنشاط الفني. الفيلسوف يتوجب عليه التعرف على ما تقتضيه الحاجة والفنان

1نيتشه فريدريك، ديوان نيتسه، مصدر سابق،ص270

2نيتشه فريدريك، ماوراء الخير والشر، مصدر سابق، ص67

3لاكوست جان، فلسفة الفن، مرجع سابق،ص91

4فوزية ضيف الله، قراءة في ماهية الاقتدار عند نيتشه، مجلة دراسات انسانية واجتماعية، جامعة وهران 1، العدد5، 2015، ص126

يتوجب عليه الابداع، فالفيلسوف يتوجب عيه المشاركة الوجدانية العميقة مع الألم الكوني الشامل مثل قدماء الفلاسفة اليونان.[1] .

كما أن حقيقة التفلسف والفن تكون بالانطلاق الحقيقي للحكم على الوجود فالإرادة عامل الأبدي الخالد التي تختلف في معاييرها عن أخلاقية العقل.[2] يتحدث نيتشه مندهشا بأن قوة الإرادة التي نمتلكها، قد تدفعنا في بعض الأحيان إلى الهلاك وأذية أنفسنا وغيرنا من المستضعفين، وما يحدث لنا صورة نموذجية تمثيلية عما يقوم به العظماء اتجاه الغير من الضعفاء[3]. لذلك ينبغي حسن استعمال إرادة القوة دون إلحاق الضرر بالغير، وهذا ما يقودنا إلى التحدث عن مؤلفات نيتشه، التي تعرّضت للتحريف من أهمها مؤلفه الموسوم بإرادة القوة، فهذا المصطلح تمّ اقرانه بالسيطرة والاستحواذ، وهذا ما شهدناه في سياسة هتلر النازية، لكونه اطّلع على كتابات نيتشه إلا أنه تمّ تغيير مقاصدها في اتجاه سلبي.

### 3-الانسان الأعلى والحقيقة الجمالية:

الدراسة التي أنجزها نيتشه حول العود الأبدي والإنسان الأعلى، تلخص محتوى حول ما يميز بلورة ماهية الإنسان واستيعابه الروحي للواقع الخارجي، حيث يرمز الإنسان الأعلى للإنسان الفنان، الذي يقبل على الحياة بلهفة، وينظر إليها بنظرة إيجابية جمالية، تنبعث من ثناياها ارهاصات القوة، وعلى هذا الأساس نتوصل إلى فكرة أن الإنسان عندما يكون قويا تتجلى جمالية الوجود من حوله، وبذلك يصبح إنسانا أعلى، تتحدّد مهمته في إبداع الجمال، بهدف فتح آفاق الثراء التصويري الجمالي العفوي البريء للحياة، وتنصيلها من هاجس الوهم العدمي الذي همش قيمها.

1 Nietzsche Frédéric, le livre du philosophe, op.cit. p47

2 Ibid., p41

3نيتشه فريدريك ،العلم المرح، مصدر سابق،ص72

يكشف نيتشه في دراسته التحليلية أن فكرة الإنسان الأعلى تتولد من الصميم الباطني للإنسان، الذي يحيا خبرة الحياة الواقعية، فالإنسان الأعلى لا يمكن أن يجعل من ذاته إلا مجموعة إماءات، تفصح عن طبيعة حياته الواقعية، التي تقدس كيان الجسد.[1]فقد ساهمت شروط الطبيعة في تجاوز نيتشه لفكرة شمولية الإنسان، ليطرأ عليها التغيير، وتصبح قراءة مستحدثة ،تتلخص في فكرة إنسان الطبيعة الأعلى .

توضح لوسالوميهlous salomé خلال انجازها لمؤلف موسوم :« نيتشه من خلال أعماله » قراءة تحليلية لنموذج الإنسان الأعلى، الذي نحته نيتشه مبرزا بأنه إنسان محارب يتميز بالتصدي والقوة والصلابة، التي يتحلى بها الفنان، فالإنسان الأعلى يتجاوز الوصف الشهوي العدمي.[2] فالتفوق على ضلالة المعتقد المسيحي والتخلص من ربق العدمية يكون من خلال الإنسان الأعلى، الذي تتصاعد مرتبته مرتبته عن البشر، ويؤمن بالإرادة، ويجسد أهدافه التي تتضمن الوفاء والتعظيم للأرض.[3] حيث أن نموذج الإنسان الأعلى الذي استحدثه نيتشه ابتغى من خلاله حسب قراءة لوسالوميه، أن يتجرع كامل قوته ونشاطه الطبيعي، ويكون بديلا مناهضا لنموذج الإنسان الأخير، الذي تغدق عليه المسيحية بأخلاقياتها المضلّلة والضعيفة، المتشائمة، وتصنع منه إنسانا عدميا تائها يتوهم مناجاة زائفة.

بالرغم من أن عبارة الإنسان الأعلى لم تكن من وحي إبداع نيتشه ،وإنما استلهمها من خلال اطلاعه المسبق على قراءات لوكيان، وراج استعمال هذه العبارة أيضا في الأعمال الفكرية التي قامت بها نخبة الفكر الألماني أمثال هردر وغوته إلا أن المنعطف الفعّال الذي افتعله نيتشه

1نيتشه فريدريك، مكافحا ضد عصره ،مرجع سابق،ص212

2 Andreas Lous- Salomé, Friedrich Nietzsche à travers œuvres, trad.j. benoist,ed.Grasset,paris,1992,p156

3 Ibid,p156

في خضم دراسته، تمثل في نحث معنى متفرد ومستحدث للإنسان الأعلى[1]. يتعارض بمطلقية مع التصوّر الشائع عن العلوم المجردة، فإبداع فكرة الإنسان الأعلى، تعد مبتغى مطلق تحذو القيم الأخلاقية النيتشوية إلى تجسيده، وذلك بدافع مناهضة أفكار التمويه الزائفة والمهمشة، التي تنضوي عليها براثن القيم الأخلاقية المسيحية القديمة[2].

وبهذا يدعو نيتشه إلى ضرورة اتصاف البشر، واتعاظهم بصفات الإنسان الأعلى، الذي يعتبر تكريسا وتمجيدا للأرض، لمواصلة تقديسها والوفاء لها، ويبطل في هذا الصدد المزاعم التي تعتقد بوجود عالم مختلف عن الأرض، فزمانية تواجد الإنسان الأعلى في نظر نيتشه، تتعارض مع فكرة كونه آخر الموجودات، ويناشد في هذا الصدد بضرورة ربط الإنسان الأعلى بنموذج الكائن العرضي الذي يتواجد ويتجلى بشفافية[3].

كما يبين في فلسفته الأخلاقية أن التبجيل لمميزات الإنسان الأعلى قد ذاع صيتها، عندما بادر زرادشت بالإفصاح عن موت الإله المسيحي، واختار حياة الأرض، ليخلق البديل عنه الذي يبعث على الإيجابية المتمثل في الإنسان الأعلى، المعظم لقداسة الأرض وعطائها[4]. يبادر نيتشه في مؤلفه المعنون« هو ذا الرجل » بسبر أغوار الطبيعة التكوينية للإنسان الأعلى، الذي يتعارض مع نماذج مختلفة من البشر المحكوم عليهم بالعدمية كالإنسان المستضعف المسيحي، الذي يتخبط في القيم الأخلاقية[5]. وقد أثرى نيتشه في التغنّي بالأرض وجمال مناظرها الطبيعية العفوية، وثرواتها ويتضح ذلك في قوله:« فيك الحرّية فيك الحياة، أيّتها الآية في الجمال[6] »

1 Kaufmann, w, Nietzsche, New Jersey. Princeton university press,1974,p308

2 Nietzsche Frédéric, l'antéchrist, op cit §5 p 246.

3 Kaufmann, w, Nietzsche .op.cit, p312

4 Nietzsche Frédéric, Ainsi Parlait Zarathoustra, op.cit. p59

5 يسري ابراهيم، فلسفة الأخلاق، مرجع سابق،ص293

6 نيتشه فريدريك، ديوان نيتشه، مصدر سابق، ص30-31

ما يمكن أن نستنتجه من هذا القول هي رمزية الوجود الحقيقي الذي يشعر به الإنسان خلال تواجده في عالم الحياة الأرضية، وما تحفل به من خصائص كالإرادة والحرية والخصوبة. يتضح التجلي للإنسان الأعلى وبلوغه نفس المرتبة مع إرادة القوة والعود الأبدي، وذلك في ثنايا دراسة التي أنجزها نيتشه حول زرادشت، وقد أدلى أيضا بموقفه من تطور البشرية، وذلك في حصول التكرار لحركة الحياة الإنسانية، التي وجدت سابقا، وانطلاقا من قانون العود الأبدي ستعود مجددا[1]. لقد تنبأ نيتشه بحضور زرادشت الذي يحدث اشراقا متوهجا في هذا العالم، وتقام على شرفه المشاركة الاحتفالية التي تتغنى بعذوبة الظهيرة، وتتفجر بطاقة الحقيقة الجمالية، التي تلهف لها نيتشه بقوة، ويظهر في مؤلفه الموسوم هكذا تكلم زرادشت بأن مفهوم الظهيرة المتأجج بطاقة نورانية، لم يتبدى ويتجلى للإنسان من قبل.[2]

وفي موضع آخر يقول نيتشه في إطار تعظيمه للأرض:« على الأرض أشعر أنيّ علوت.[3] » ومن هذا المنطلق نتوصل إلى التوضيح بأن الإنسان الأعلى ليس إنسانا خارقا غريبا بل إنسان الطبيعة الأرضية يقدس الحياة، يتقمص وظيفة الفنان، الذي يسعى إلى تصوير الحياة كتحفة فنية، ترتسم فيها مقروئية التفاؤل الإيجابية وتنتفض على العدمية، حسب ما تطرق إليه كارل ياسبرز في تحليله لموقف نيتشه من الإنسان، يتضح أن اهتمامه ينحصر في المستقبل، الذي ينبغي بلوغ ركبه بواسطة هذا الإنسان، فالانشغال الأساسي لنيتشه يتحدد في خوض بحث واسع للعثور على الإنسان الأعلى.[4] لذلك دعا إلى ضرورة اتصاف البشر واتعاظهم بصفات الإنسان الأعلى، الأعلى، الذي يعتبر تكريسا وتمجيدا للأرض، لمواصلة تقديسها والوفاء لها، ويبطل نيتشه في هذا

1رودولف شتاينر، نيتشه مكافحا ضد عصره، مرجع سابق، ص212

2 Nietzsche Frédéric, Ainsi parlait Zarathoustra, op.cit.p396

3 نيتشه فريدريك، ديوان نيتشه، مصدر سابق،ص30

4 يسري ابراهيم، فلسفة الأخلاق، مرجع سابق،ص294

الصدد المزاعم التي تعتقد بوجود عالم مختلف عن الأرض،[1] الإنسان الأعلى هو التحول الذي يحدث في الحياة الانسانية، وهو تحول يتميز بأكثر حكمة وقوة فيما يخص العود الأبدي، فهو لايؤثر في التكرار المماثل لنفس الأحداث بطريقة دورية تتكرر، ونيتشه يحب الحياة ليستعيدها ويتذكرها إلى ما لا نهاية[2]. ما يمكن الإشارة إليه بخصوص مضمون خطبة زرادشت التي تمحورت حول درجة الارتقاء التي بلغها الإنسان الأعلى، يكشف نيتشه عن الموقع الحقيقي الذي ينتمي ويتواجد فيه، وهي الأرض التي يجسد قيمتها ودلالتها الجوهرية.

يركز نيتشه في دراسته على القيمة التي يشكلها الإنسان الأعلى، وناشدت بها خطابات زرادشت، فهو يعتبره متفوقا متجاوزا لقوقعة ذاته وأسمى من اعتباره مجرد ثمرة أخيرة في نظر المسيحية، التي تمارس الكبح على الإنسان، وتمنع ارتقاءه[3].يرجح نيتشه في قوله إلى إمكانية تحول الإنسان العادي إلى انسان أعلى أو إعادة خلق نفسه كإنسان أعلى متميز في الزمان، الذي يتواجد فيه، رغم أنه يقرّ بصعوبة التحول إلى الإنسان الأعلى، إلا أن ذلك يقتضي التحلي بالقوة والقدرة على التنصل من تبعات التراث الماضي، وأن يتفرد بتفوقه في الأرض، وأن تترسخ في ماهيته دلالة إيجابية. وحسب تفسير كاوفمان لمفهوم الإنسان الأعلى الذي حدّده نيتشه يتوصل إلى كشف عظمة الذات، التي ينطوي عليها الإنسان الأعلى، فهي المعيار الذي يعطي له معنى حقيقي، ويكرس دلالة الموجود الفعال، والنموذج الذي يبتغي كل البشر بلوغه [4].

كما أن الرؤية النيتشوية للإنسان الأعلى، تتلخص في التميز الذي تمثله في شخصية الإنسان الديونيزيوسي، الذي يترفع عن نزواته، ويضبط عبثية أحاسيسه، ويجسد قوة الإرادة، ويرتمي في الحياة، هذا الإنسان الأعلى يرمز إليه نيتشه بشخصية جيته الذي روّض ذاته على

1يسري ابراهيم، فلسفة الأخلاق، مرجع سابق، ص290

2 Roger Pol droit, une brève histoire de la philosophie, op.cit, p301

3 Nietzsche Frédéric, Ainsi parlait Zarathoustra, op.cit. p396

4يسري ابراهيم، فلسفة الأخلاق، مرجع سابق، ص294

الاستقلالية. ويكشف كاوفمان من خلال الخطبة التي قام بها زرادشت أنه يدعو إلى توثيق أوصال الإنسان الأعلى بميزة العلو لأن بلوغ، الصدارة يكون من خلال تفوق وعلو الإنسان على نفسه.[1] فقيمة الإنسان تتجسد في كونه يمثل رابطة احتواء تتضمن خصائص الإنسان الضعيف الذي يعجز عن الصنع والإبداع وخصائص الإنسان الأعلى القادر على الإنتاج والتفوق.

حسب ما ذهب إليه الفيلسوف الفرنسي ميشال أنفراي Michel Onfray بخصوص فهمه لطبيعة الإنسان الأعلى، الذي قال به نيتشه، بأنه يتخطى جميع احتمالات التشاؤم والبؤس والسلبية[2]. وبهذا يمكن الإشارة إلى ارتباطه بالجمالية، فالغرض الرئيس من استحضار نيتشه لمفهوم الإنسان الأعلى هو إضفاء الجمال على الإنسان والإعلاء من قيمته .بالإضافة إلى ذلك يثني نيتشه على الدور البطولي، الذي قام به نابليون، لأنه ساهم في الولوج إلى العصر الكلاسيكي للحرب ومن خلال قدرته الفعالة أعاد قيمة الارتقاء بالإنسان في الحضارة الأوروبية[3] بإرادته، تمكّن من تأكيد قوة ذاته في ظل أغلال التعصب المنتشر في الحضارة الغربية، كما أنه استرجع إرث القديم للطبيعة المنسي إلى الحياة، عازما على جعل الحضارة الأوروبية تتربع على عرش الأرض.وبهذا اعتبر نيتشه ذاته الإنسان الأعلى الذي يبتغيه الناس، غير أنه تراجع عن موقفه هذا، ليصرّح بعد ذلك أن نخبة العظماء لم تخلق بعد، لذا يتوجب ارتقاب ولادة الإنسان الأعلى من أصول عظيمة،[4] يحظى بقوة تتجاوزنا، يتمتع بغريزة الحيوية لتسيير الحياة، معارضا لعقلانية سقراط المنغلقة، ورافضا لمعتقد الحياة الأخرى.

1 Kaufmann, w, Nietzsche. op.cit,p309

2 Anfray Michel, la sagesse tragique du bon usage de Nietzsche, livre de poche, librairie générale française, 2006,p126

3 فريدريك نيتشه، العلم المرح، مصدر سابق، ص230

4 ريمون غوش، في الفلسفة النيتشوية، مرجع سابق،ص151

# المبحث الثـالث:

# الموسيقى والنزعة اللاعقلانية في الفن عند نيتشه

1- الموسيقى وهامش الثقافة الألمانية

2- موسيقى الجنوب ونمط اللاعقلانية

3- الموسيقى وعلاقتها بالجسد

## المبحث الثالث: الموسيقى والنزعة اللاعقلانية في الفن عند نيتشه

يعتبر البحث في قضية الموسيقى وتأثيرها على ثقافة الحضارة الغربية من المواضيع التي أثارت انشغال الفيلسوف فريدريك نيتشه(1844-1900) الذي اهتدى إلى تحليل طبيعة وموضوع الإيقاع الموسيقي في الحضارة الألمانية، ليكشف عن تفشي ظاهرة الاستهلاك للموسيقى العقلانية الأداتية ذات الإيقاع الأخلاقي الديني المثالي، الذي تتسرب منه فكرة الرفض للحياة ومناجاة العالم الآخر، فالبحث عن أسباب اختلال الموسيقى وتراجع حيويتها كفيل بإظهار التأثير التمويهي الذي مارسته النزعة الرومانسية التجريدية، والأخلاق الميتافيزيقية أيضا.

ولهذا سعى نيتشه إلى تغيير مضمون الموسيقى وإقامتها على أساس اللاعقلانية باعتبارها عقل ثاني يحث على التمتع بالمعاني الإيجابية كالإرادة وروح التفاؤل والرغبة في خوض تجربة الحياة، تنحدر الجذور الأولى للفظ الموسيقى من اليونان، فالتصورات التي تمّ ابداؤها حول الموسيقى كانت تتخذ منحى أسطوري باعتبار أن الموسيقى فن أبدعته أسطورة الفن موزى Musé[1]. فالموسيقى وما تتضمنه من أناشيد كانت تستعمل كآلية فعالة يتذرع بها الفنان حتى يتجنب المصاعب والأسقام.

فالبعد اللاعقلاني للموسيقى يضرب بجذوره في ثنايا الموسيقى التراجيدية اليونانية التي يندمج فيها الإيقاع الأبولوني والديونيزيوسي، وبالتالي فإن الإشكالية الأساسية التي يهدف نيتشه إلى معالجتها تتمثل في معرفة خصائص اللاعقلانية في تغيير مسار الفن والموسيقى.؟

وهل يمكن لثقافة الموسيقى اللاعقلانية أن توطد علاقة المتلقي للفن بالحياة من جديد؟

1جوليوس بورتنوي، الفيلسوف وفن الموسيقى، مرجع سابق، ص24

## 1-الموسيقى وهامش الثقافة الألمانية:

يشكل سؤال القيمة الجمالية للموسيقى ودورها في الحداثة الغربية موضوعا شائكا لقي دراسة واسعة من طرف نيتشه، الذي أوضح بأن الحداثة الغربية قد نتجت عنها ممارسات تطرّفية تسبّبت فيها مظاهر عديدة: كالعقلانية والميتافيزيقا والأخلاق الدينية والفردانية والعدمية، أدت إلى تغيير جوهر الحقيقة الجمالية وتحريفه، لذلك اهتدى نيتشه إلى الحفر في أصول وبواعث العقلانية انطلاقا من أغلال فلسفة سقراط وأفلاطون المسؤولة بشكل مباشر عن تدمير ركائز وأسس الفلسفة الحقة.[1]

كما يظهر في تفسيره للاعتقادات المسبقة التي كان يحملها سقراط عن انطواء الفن على التجريد ومنافاته لجمالية الحسي في الحياة، هذا ما يوضحه نيتشه في قوله:« لم يكن لفيلسوف أصيل أذان صاغية للحياة، وبقدر ماهي الحياة موسيقى كان هو ينكر موسيقى الحياة-وإنها لخرافة فيلسوف قديمة أن تُعتبر كلّ موسيقى صوت صفارات إنذار. »[2] ما يمكن أن نستنتج من ذلك أن تصورات الفيلسوف المعترضة على طبيعة الحياة المحسوسة جعلته يضع قطيعة مع الموسيقى التي تولدها الحياة، وذلك يفسر بقاءه في ربق الجدل السقراطي والمثالية، التي ساهمت بدورها في بلورة الأساليب الوهمية والتمويهية التي انطبع بها العقل. هذا ما أفضى بنيتشه إلى التشكيك في قواعده التي مارست أفعال الكبت والإقصاء والمراوغة والإضمار، مما أدى بموسيقى نيتشه اللاشعورية إلى معارضته.[3]

فالأحكام المسبقة التي يبعث بها العقل تدفع الإنسان إلى هاوية الخطأ، لذلك توجب الشروع في تفكيك مؤسسة العقل من أجل صياغة جديدة لطبيعة اشكاليته، وضبط مبادئ وأطر

1 Nietzsche Frédéric, le crépuscule des idoles, op.cit., p14

2نيتشه فريدريك ،العلم المرح، مصدر سابق،ص240

3 Blaise Benoit, « La réalité selon Nietzsche », op.cit. p408

استخدامه، وتنظيم طبيعة أوصاله بمفاهيم أخرى كمفهوم الجسد ومنظومة اللاعقل، ذلك أن غاية نقد العقل تلخصت في استعادة معناه الذاتي وامكانياته ووجوده الحقيقي بعد أن واجه اغترابا في السياق الكرونولوجي للفلسفة.

ويهدف نيتشه إلى تطبيق منهجه الجينيالوجي على خطاب الميتافيزيقا الذي انطوى على صيغ وتصورات تقليدية كالهوية والتقديس المركزي للذات، هذه المفاهيم لقيت تبعية مطلقة في الحضارة الغربية.[1] ويشير أيضا بأن فكرة العالم الحقيقي قد اكتنفها الغموض واللبس ليتم إلغاؤها، وذلك بسبب فكرة العدمية، فالقيمة والمعنى قد تمّ تنصيلهما وتجريدهما من ثنايا العالم ليصبح مهمشا بلا هوية.[2]

ولهذا السبب يصف نيتشه الثقافة الألمانية بالمريضة فقد تمّ برمجتها على آلية الانقياد والقبول المتمثل في اعتبار أن كل ما يوجد في هذا العالم يحكمه طابع الجمالية، وسقوطها في براثن الاستهلاك السريع جعل منها ثقافة صناعية منحطة.[3] وما يفسر هذا الاختلال الحضاري أن المجتمع الغربي انتهج سياسة تكنوقراطية استغلالية أطلقت العنان لأخلاق الضعف والجمود الفكري والإغماءات الاستهلاكية وتحطيم أصالة الذوق الفني.

كما أن النظرة التشاؤمية التي رمق بها نيتشه الحضارة الغربية تفسر تعنت الإنسان الساذج لمزاعم مناجاة العالم الآخر ورفض الحياة الأرضية والإذعان للمثال الأعلى المنطوي على الزهد، بالإضافة إلى التدني في قيمة الجمالية واختلالها من خلال ما أفرزته الإنتاجات الفنية المتأخرة لريتشارد فاغنر.[4] التي أضحت مناشدة لشعائر دينية نسكية، تحمل رؤية تشاؤمية اتجاه الحياة

1أندلسي محمد، نيتشه وسياسة الفلسفة، مرجع سابق ،ص38

2 Nietzsche Frédéric, le crépuscule des idoles, op.cit., p36

3 Eric Blondel, Nietzsche, le corps et la culture, philosophie d'aujourd'hui, PUF, 1986, p303

4رودولف شتاينر، نيتشه مكافحا ضد عصره، مرجع سابق،ص78

الأرضية، وهذا مايصفه نيتشه بالرداءة التي اعتورت فن الموسيقى وسقوطها الخطير في أغلال أخلاق الضعف.

لهذا السبب انتقد الشعب الألماني الذي أصبح غارقا في بؤرة المثالية بحكم تجرعه المفرط للفكر التجريدي وانقياده الأعمى للدين المسيحي وتقيده بسلاسل العلم الذي انتزع منه ذاتيته وافراغه من محتوى ارادة القوة، وهذا ما جعل الشعب الالماني يعاني قصورا غريزيا.[1] كما يتناول نيتشه بالتحليل والدراسة أن الموسيقى الحديثة تكتنفها المحدودية وعدم القدرة على اللحاق بركب الأسلوب الكبير، وهذا يرجع إلى العديد من الأسباب تأتي في مقدمتها انتهاج الموسيقى نفس المنحى الذي حذا فيه أسلوب الفن الباروكي الهادئ، كما أن الايحاءات ذات البعد الدراماتيكي التي كانت تستند إليها الموسيقى الحديثة جعلت أفعالها انتقادية اتجاه التعبير الإيجابي ومنتفضة ضد كل ما ينوه عن الإصلاح وغير مؤيدة لبوادر النهضة الغربية.

وقد جعل نيتشه كل اهتمامه ينصب على الموسيقى باعتبارها قضية حاسمة تستدعي تحديد الأساليب الموسيقية التي انتهجها نخبة من الفنانين أبرزهم شوبنهاور الذي تأثر به نيتشه، واستمد منه روح الإرادة في الموسيقى، وقد مفهوم الموسيقى عند شوبنهاور من خلال اعتبارها الحقيقة الماورائية المطلقة للعالم تبين بجلاء جوهرها وكينونتها في أنغام رائعة فالمرتبة الأولى تحتلها الموسيقى لقداستها وتأثيراتها التي تأسر بها انفعالات الإنسان، كما أن العالم بذاته يعد موسيقى قائمة بذاتها حسب اعتقاد شوبنهاور.[2]

الموسيقى لها تأثير بالغ فهي تعطي جوهر المعنى الصادق في ذاته للمتلقي بخلاف بقية الفنون التي تقتصر على إنتاج ماهو سطحي، الموسيقى عبارة عن تجريد تباشر بترجمة ما تختزنه لغة الشعور والأحاسيس المضمرة بصوت عال، فمهمة الموسيقى في اعتقاد شوبنهاور تدور حول

1 نيتشه فريدريك، هذا الإنسان، مصدر سابق، ص ص161-162

2 انوكس، النظريات الجمالية ، مرجع سابق، ص171

التعبير عن الفيزيولوجية الباطنية للظاهرة النفسية، يظهر بذلك المحدودية والنقص التي تعتري محتوى الموسيقى وانفعالاتها، فالتيار الفلسفي المثالي الذي يعتنقه يفضي به الى اتخاذ مبدأ النفي للرابطة المبرمة بين الموسيقى والحياة[1].

وبهذا التمس نيتشه ملامح الفردانية والتشاؤم في نظريته الجمالية، وذلك كان سببا وجيها أدى إلى انتقاده مع فاغنر.[2] وبهذا يصرح زرادشت بضرورة حسن توظيف العقل واعتماده كوسيلة لتقديس الإرث الجوهري للأرض واستحداث ممارساتهم التقييمية لكل الموجودات وذلك يكون بالتحلي بروح الإبداع والخلق.[3]

ويتضح أيضا أن القراءة المبدئية للرومانسية كانت تحمل معاني إيجابية من طرف نيتشه، ويظهر ذلك في الثناء الذي وجهه لموسيقى باخ التي يصفها بالصانعة، وموسيقى بتهوفن التي تميزت بألحانها الشعبية المرتبطة بالحياة، وفيها تتجلى ملامح المتعة والذوق الموسيقي الديونيزيوسي، بخلاف الموسيقار موزار الذي تميزت أنغامه الموسيقية بطابع التأمل النظري المتنصل من خبرة الحياة وشعبيتها.[4] لكن الثورة التي فجّرها نيتشه على التيار الرومانسي شملت تفكيك سمفونيات بتهوفن التي اكتنفتها المغالاة والمبالغة في أسلوب التفخيم الموسيقي وحادت عن صدق الجمالية الطبيعية.[5]

فقد اشترك فلاسفة العصر الحديث أمثال شوبنهاور وكانط وهيجل في آرائهم التي انصبت على الإجماع بخصوص فهم طبيعة لغة التعبير التي تستعملها الموسيقى المنطوية على الإبلاغ الجامع عن حالات لاشعورية متنوعة كالفرح والألم والمأساة التي تتأصل ضمن أسلوب ذاتي يفك شفرات

1 انوكس، النظريات الجمالية ، مرجع سابق، ص172

2 Christine Daigle, Mathieu Kessler, L'esthétique de Nietzsche, coll. Revue Thémis Philosophie, Société de philosophie du Québec, Paris2000,n1, p212

3يسري ابراهيم نيتشه عدو المسيح ابن سينا للنشر القاهرة،( د.ط )، 1990 ،ص88

4هار ميشال ، فلسفة الجمال، مرجع سابق،ص63

5المرجع نفسه،ص63

ماهو مكنون في هذه الأحاسيس.[1] بحكم أن الموسيقى عند شوبنهاور تنفرد عن بقية الفنون ذلك لأنها تنتهج أسلوب الإفصاح عن الشيء في ذاته لإيضاحه فهي تنفذ إلى الباطن ولاتكتفي بماهو متجلي منكشف، إلا أنها باتت تدور في حلقة التجريد الذاتية لا أن تتعدى حدود الإضافات الموضوعية المستمدة من العالم الظاهر.

بما أن فترة إعجاب نيتشه المبدئي بفن فاغنر حدّدتها أسباب مختلفة أهمها إبداعه لألحان موسيقية نابعة من أعماق الروح المتخبطة في المأساة والألم، بالإضافة إلى إضفائه أسلوب التمرّد الساخر في نظريته الموسيقية الجمالية، وهذا ما لا يمكن لأي فنان موسيقي آخر أن يوظفه إلاّ من نفذ إلى أعماق العذاب المؤلم في الحياة. [2]

وقد تناول نيتشه بالدراسة والتحليل نظرية فاغنر الموسيقية التي تقوم على مبدأ أن المبتغى المنشود يتلخص في المأساة، أما الأداة التي تحققه تتمثل في الموسيقى، غير أن واقع نشاطه الموسيقي أثبت عكس ذلك، لأن الهدف الأساسي في نظر فاغنر قد تلخص في الموقف أو المشهد، وبذلك تصبح وظيفة المأساة والموسيقى عنده مجرد أداة لإبلاغ تفاصيل المشهد[3]وبالتالي يصبح الدور الأداتي للموسيقى مقتصرا على تجسيد رموز ودلالات الممثل الدرامية، كما أن نظرية فاغنر الموسيقية غيّرت وضعية المأساة للتحول إلى آلية مركبة لمجموعة من المشاهد الدرامية.

كما يطلق نيتشه على فاغنر كنية الموسيقار« المنقّب في عالم المتناهي الصغر » لكن هذا الوصف يبقى نظريا غير مطبق في الواقع[4] ،لأن فاغنر لا يبتغي انتهاج هذا الأسلوب، ويختار بخلاف ذلك النطاق أو الفضاء الواسع، لكي يبقى منغلقا منضويا ساكنا في ظلال الظلام، فهو

1جوليوس بورتنوي، الفيلسوف وفن الموسيقى، مرجع سابق،ص242

2نيتشه فريدريك، قضية فاغنرنيتشه ضد فاغنر، ترجمة : علي مصباح، منشورات الجمل،بيروت،ط1، 2012،ص94

3نيتشه فريدريك، العلم المرح، مصدر سابق،ص235

4المصدر السابق، ص94

بالتالي لا يعي قيمة الأسلوب والذوق الإيجابي المغاير الذي يملكه، فالدراما لم تكن هدفا حسب فاغنر بل اقترنت مع الموسيقى لتكون مجرد كوادر موظفة في إظهار الاستعراض المجسّد للممثل،[1] وبالتالي يصف نيتشه الجمهور المتلقي الذي يدخل إلى المسرح في بايروت بعدم اختلافه عن القطيع، لأنه مجرد تماما من رقة الحس الفني بسبب غياب الذاتية في الفضاء الفاغنري الذي أصبح يشكل تهديدا كبيرا في مجال الفن خلال العصر الحديث، فالثقافة الموسيقية أنذاك حذت حذو التجريد ومناجاة العالم الآخر المتجاوز لحياة الأرض.[2] وبهذا نجد نيتشه يصف الموسيقى الألمانية بأنها تجرّدت كليا من قيمة الذوق العالي، واقترنت بالذوق السيء والرديء، الذي يعتمد على ألحان مضطربة فاسدة غير متوازنة، فالشعب الألماني حسب تعبير نيتشه قد فقد إمكانية الفهم والاستيعاب لمعنى وجوهر الموسيقى.[3]بمعنى أن الدور الأداتي للموسيقى عند شوبنهاور و فاغنر تلخص في تجسيد رموز ودلالات الممثل الدرامية، ويردف نيتشه في حديثة أن وضعية المأساة في نظرية فاغنر هي أداة لمجموعة من المشاهد الدرامية، وعلى هذا الأساس أضحت المأساة بمثابة غريزة في نظر فاغنر يعتمدها في نشاطه الفني .

الرأي النقدي المنتفض الذي أبداه نيتشه اتجاه الذوق الموسيقي الذي أنتجه فاغنر كان إظهارا لرداءة الحس الايقاعي واعداما قاسيا في حق النشوة الموسيقية، وهذا ما أوضحه بدقة في قوله:«« الحقيقة » هي أن هاته الموسيقى تجعل تنفّسي يضيق بمجرد أن تؤثر علي. »[4] بمعنى أن نيتشه عبّر عن احساسه المنفّر والمروّع اتجاه موسيقى فاغنر،هذا الأخير الذي أصبح يعتبره نيتشه

1 Max Graf, le cas Nietzsche-Wagner, traduit de l'allemand par François d'achet, édition EPEL, paris, 1999, p81

2 Ibid., p81

3 Nietzsche Frédéric, l'antéchrist suivi de Ecce Homo,op.cit,p123

4 فريدريك نيتشه، العلم المرح، مصدر سابق ،ص235

صنما من أصنام الفلسفة ينبغي تحطيمها لأنها شكلت حاجزا منغلقا لا يستوعب معنى الحيوية والسعادة الجمالية في الفن.

وبالتالي فإن قياس ومعايرة مضمون العصر الحديث يتوقف على تحليل موقف فاغنر باعتباره اللغة التي تتحدث بها الحداثة، التي تجرّدت من العفوية والحياء، وبالرغم من المكانة المتميزة التي كان يحظى بها فاغنر في فكر نيتشه، إلا أنه اكتشف تمرّده السلبي المتمثل في ولاءه الديني.[1] ،لذلك يرى نيتشه أن الفيلسوف ينبغي عليه ألاّ يتجاوز فكر فاغنر لأن مهمة الفيلسوف تتطلب الانشغال المستمر بظروف العصر، وذلك يكون مرهونا حتما بمعرفة الجوانب الإيجابية والسلبية التي تكتنف فكر فاغنر وما يمكن أن ينفع ويضر في فكره الجمالي.

فالموقف السلبي الذي حمله نيتشه على الألمان بخصوص الانغلاق والانحطاط يعود إلى انحراف العقل عن مساره الصحيح، الذي حاذ عن إبداع الاحتفال في الثقافة.[2] كما أن ذروة الانفصال والقطيعة التي وصلت إليها صداقة نيتشه بفاغنر تكمن في أسباب حددها نيتشه تمثل أهمها في إقباله على مناشدة القضايا التي رفضها وندّد بها نيتشه من بين هذه المواقف معاداة السامية وخضوعه المطلق لأخلاق المسيحية وهو حسب نيتشه فنان مندس في ثوب الرومانسية اليائسة التي تنبعث من ظلها التشاؤمية. وبهذا يعتبر فاغنر صانعا لموسيقى مبنية على أساس النغمة اللامتناهية المتعارض مع الايقاع والمتسببة في إحداث تصدع داخل التناسب الزمني في الموسيقى، الذي كان رائجا في الثقافة اليونانية السابقة على سقراط، وذيوع الفوضى في اللحن.[3] هذا ما يحيلنا إلى التصريح بأن دور فاغنر لم يهدف إلى البناء الصحيح لفن الموسيقى وتحقيق رقيها بل انصب دوره على الاخلال بأسسها وألحانها.

1 Max Graf, le cas Nietzsche-Wagner ,op.cit. p24

2 Nietzsche Frédéric, Le crépuscule des idoles,op.cit,p988

3نيتشه فريدريك، قضية فاغنر نيتشه ضد فاغنر، مصدر سابق ،ص104

هذا ما يخلق مفارقة واضحة بالمقارنة مع الموسيقى التراجيدية التي ترمي بالمستمع في طيات الأنغام الموسيقية المضبوطة الاحتفالية التي تشتد فيها السرعة ثم تتراجع، هذا النوع الموسيقي المفضّل لدى نيتشه ويسميه « موسيقى الرقص المتناغمة المرهفة. » [1] ولهذا يعتبر نيتشه شخصية زرادشت ترياقا من المرض الذي أصابه خلال رضوخه لفن فاغنر، ويجد فيه رغبة إنسانية سامية مختلفة عن رغبات وجدها منحطة في فاغنر.[2] كان زرادشت يمثل دور المخلّص الروحي أو بالأحرى الأنشودة المفضلة التي تؤنس روح نيتشه والتي تسرح به في فلك الجمال الطاهر والبريء المتجاوز لخطيئة الأخلاق المسيحية التي علقت في كنف جماليات الموسيقى الفاغنرية.

## 2-موسيقى الجنوب ونمط اللاعقلانية:

يوضح نيتشه في دراسته الجمالية بأن اللاعقلانية تعتبر الجانب الداخلي المطمور والمندس في جوهر العقل والذي تصدر منه ايماءات العفوية والقوة الثائرة التي تؤدي إلى الانفتاح على الحياة، ويتكشّف ذلك الإحساس داخل الموسيقى التراجيدية الطبيعية.[3] وهذا ما يفضي إلى القول بأن نيتشه لم يهدف إلى تدمير العقلانية من جذورها ، بل انتقدها وحاول أن يضفي عليها روح مختلفة ليساهم في انفتاحها على نقائضها، فما يريده نيتشه هو إعادة أسس ثقافة مشبعة بإرادة القوة التي تعطي الشرعية للانفتاح على الحياة، وتجاوز هامش الثقافة الأخلاقية.[4]

قراءة كارل ياسبرز للموقف النقدي الذي تبناه نيتشه اتجاه العقل يشير إلى اسقاط الشك على العقل، ولم يقترن ذلك بالتعصب الدوغمائي وإنما الغاية منه إعادة نحت مسار جديد

1نيتشه فريدريك، قضية فاغنر نيتشه ضد فاغنر، مصدر سابق ، ص103

2المصدر نفسه، ص6

3جان لاكوست، فلسفة الفن، مرجع سابق،ص89.

4 Patrick wotling, Nietzsche et le problème de la civilisation, paris, puf, 1995, p296

للعقلانية تسعى إلى بلوغ منافذ الحقيقة. [1] كما يسعى من خلال أسلوبه الجينيالوجي في البحث إلى إعادة خطاب الجمالية لمصدره الأساسي المتمثل في الجسد، فأسلوبه يحدد انفعالات واستعارات الجسد التي تتبدى في الشعور الإيجابي كالفرح أو الاحساس السلبي كالحزن.[2] فقيمة العمق التي يصل إليها خطاب الجمالية تتحدد من خلال استماعنا إلى جوانية ذواتنا[3]، وعلى هذا الأساس نستنتج أن وظيفة الفن اللاعقلانية في نظر نيتشه تشمل مفاهيم جديدة كانت محظورة ومهمشة من طرف العقلانية، والتي تتمثل في الخيال والأسطورة ونشوة الاحتفال والتمثل الجسدي، فانتهاج الفن لأسلوب عملي كان بهدف قلب القيم وتغييرها من الأساس بما يتلاءم مع إيجابية الحياة.

وفي سياق دراستنا لأهم خصائص الفن الحقيقي في نظر نيتشه تحتل الأسطورة قيمة جوهرية بصفتها قوة إبداعية لها دور المحرك الذي يساهم في انفتاح الثقافة[4]. فالأسطورة يعتبرها نيتشه مصدرا لإرادة الخيال وهي السبيل المخلّص الذي يمنح الإنسان فسحة التحرر من ضغوطات الحياة ومشاكلها، وبالتالي فإن ثقافة العصر الحديث تخلت عن البعد الأسطوري وفقدت ديمومة الإبداع الطبيعي، مما جعل هياكلها تدور في حلقة التجريد والمثالية العقلانية المحرّفة، أصبح وجودها مؤقتا يحيا على أنقاض علامات الانحلال والعبثية والاغتراب التي تفرزها الثقافات الأخرى. وعلى هذا الأساس نتوصل إلى القول بأن اقصاء الأسطورة من الثقافة يجعل الإنسان تائها داخل عالم الاستلاب الزائف، الذي يفرض عليه ثقافة مصنّعة تهدف إلى تقييده بواسطة العقلانية وكبح علامات تحرره الخيالي واللاعقلاني.

1 يسري ابراهيم نيتشه عدو المسيح، مرجع سابق، ص88

2 Eric Blondel, Nietzsche le corps et la culture, op.cit., p175

3 Nietzsche, Frédéric, la volonté de puissance ,, op.cit ,p335

4 نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا، مصدر سابق، ص247

وبخلاف ذلك فإن التداخل الأصيل الذي يجمع الموسيقى بالميثولوجيا يجعل الرابط بينهما تأثيري تأثري، لدرجة أن انحطاط أحدهما ينوه بشكل سديد عن تفكك الطرف الثاني، كما أن تلاشي قيمة الأسطورة يعد تصويرا كاشفا ومرهونا بتلاشي موازين القدرات الديونيزيوسية، وهذا ماشهدته الروح الألمانية التي قضت على الأسطورة وواجهت على إثرها الافتقار والانتقاص والضعف في فكرها الثقافي.[1]

فالعلاقة الشرطية الموجودة بين الأسطورة التراجيدية والموسيقى تخلق للمستمع عالما ينسى فيه الألم الذي يكابده في حياته.[2] يبين نيتشه سمة التفرد التي وصفت بها الموسيقى اليونانية وبوجه التحديد الموسيقى التي أبدعها ديونيزيوس وسبب هذا التميز الذي حظيت به يكمن في سحر الايقاع الذي تصدره وتنسج بواسطته أوصال متينة مع الجسد هذا ما يمثل الجانب الطبيعي للنزعة الديونيزيوسية الذي اشتهر باحترافيته في الموسيقى.

وبالتالي فإن نقطة الانعطاف التي أحدثها نيتشه تمثلت في بلوغه موطن الطبيعة من خلال روح الأسطورة ومظهرها المزدوج الأبولوني والديونيزوسي، وقد استنتج من خلال تحليله للموسيقى الألمانية غياب نفحات القوة الديونيزيوسية الثائرة ، التي تفككت على إثرها معاني الثقافة.[3] وقد تطرق نيتشه أيضا إلى البحث عن ايحاءات وآثار النبرة الموسيقية القوية ذات التأثير الانفعالي الإيجابي التي أصبحت مفقودة كليا في الشمال ليلتمس ألحانا مختلفة عن ما كان ذائعا في الشمال، وجدها مفعمة بالإرادة والطاقة تمثلت في موسيقى الجنوب.

وهنا تتبادر لنا تساؤلات حول ما السر الذي جذب نيتشه إلى موسيقى الجنوب؟

1 نيتشه فريدريك، مولد التراجيديا، مصدر سابق، ص258

2 Blaise Benoit, « La réalité selon Nietzsche », op.cit.,p408

3نيتشه فريدريك ،العلم المرح، مصدر سابق،ص237

كما أن تقييم كفاءة وقدرات مجتمع ما في نظر نيتشه، لا تتوقف على ثقافة الموسيقى التي أنتجتها أنامله، وإنما يقتضي أيضا مراعاة ملكة الخلق التي تتضمنها مخيلته وما تنتجه من أساطير تراجيدية. يقول نيتشه:« لنفرض أنّ أحدهم يحبّ الجنوب، كما أحبّه، بوصفه مدرسة شفاء كبيرة للروح والحواس، بوصفه فيضا شمسيًّا جامحا وشفافيّة ضوئية يغمران وجوداً متجبّراً ومؤمناً بذاته.[1] » ما يمكن أن نستنتجه من هذا القول أن نيتشه قد استشعر قوة الموسيقى في جنوب أوروبا، لكونها تنطوي على مؤهلات الحقيقة الجمالية التي يصبو إليها، ويتمثل أهمها في رهافة البعد الحسي و إشراقة شمس السعادة فهو يعتبرها دواء يشفي من أمراض الحضارة الغربية التي تؤرق ألمانيا خاصة.

إن ما يبرّر تلهف نيتشه إلى الاهتمام بقضية الموسيقى يقترن بتنقيبه العميق عن ايماءات الاحتفال التراجيدي التي امتزجت فيها البراءة بالجنون، فقد أراد أن يبحث عن طابع موسيقي يشبهها ليجده في الجنوب، لهذا فإن مسألة سفر نيتشه على ضفاف المتوسط جعلته مصمّما على تكريس بواعث وارهاصات ثقافة المستقبل التي لم يجدها في الشمال ليحيط في قراءاته الفكرية والجمالية بمفاهيم استوحاها من المتوسط مثل مفهوم الظهيرة الكبرى هذا المفهوم الذي تداوله نيتشه بكثرة في كتب عديدة مثل ماوراء الخير والشر والعلم المرح وغيرها، وهذا ما ينوه بشكل سديد عن معنى الحقيقة الجمالية التي تحتويها الحياة في أرجاء المتوسط ،حياة لطالما نسجها في غياهب خياله ولم يقدر على تحقيقها في أرض الواقع خلال تواجده في ألمانيا، كما أن مناشدة نيتشه لمفهوم الظهيرة التي تشع شمسها في المتوسط واضحة بجلاء في مؤلفه الموسوم" ماوراء الخير والشر:« يا ظهيرة الحياة !يا زمن الشباب الثاني ياحديقةً صيفيّة !

ياسعادة قلقة في الرّصد والتّرقب والاستطلاع [2] »!

1نيتشهفريدريك ، ماوراء الخير والشر، مصدر سابق،ص237

2 المصدر نفسه، ص286

ما يمكن توضيحه هو إعلان نيتشه القوي بعودة مرحلة الشباب مرة أخرى من خلال جمالية الظهيرة، وما تبعثه من أجواء السعادة والفرح، أجواء فقد شكل ملامحها في موسيقى فاغنر التي أحدثت تصدعا رهيبا في روح الموسيقى قلبت الإيجاب إلى السلب ، شوّهت الذوق الموسيقي وبعثت على تشظي وتشرذم العلاقة بين الفنان والمتلقي للفن.

إن موسيقى الجنوب التي يتم وصفها بالمتوسطية تتخللها خصائص تتمثل في القوة وروح الانتشاء والمرح تفيض بألحان منتفضة، وفي الوقت ذاته عفوية مما أفضى بنتشه إلى المناشدة بضرورة إقامة الموسيقى على معايير الجنوب المتوسطي، الذي وجده بارزا بحذافيره في موسيقى بيزيهBizet (1838-1875)التي أدهشت نيتشه وماتركته ملحمة أوبرا كارمن من إعجاب جمالي فائق يضرب بأوصاله في الثناء المفرط الذي أبداه نيتشه اتجاه الثقافة الفرنسية[1]، كما أن درجة تلهف نيتشه للحظة المتوسطية والتغني بالموسيقى الجنوب أصبحت متداولة ومتكررة في أشعاره وأبحاثه، وهذا خلال كثرة سفره إلى البلدان على ضفاف المتوسط هذه تعد ايماءات ابتغى أن يصنع منها ثقافة قائمة على أساس الحياة والحيوية والشغف.

ما يمكننا أن نتوصل إليه في دراستنا حول موقف نيتشه من الموسيقى هي تلك الرغبة الملحة التي غمرت تنقيبه عن موسيقى يكون مفتاح أنغامها هو الحياة، وهذا ماوجده في المنظومة الموسيقية التي أبدعها الموسيقار الفرنسي بيزيه، وبهذا يقول نيتشه:« بيزيه العبقري الأخير الذي رأى جمالاً وإغراءً جديدين، الذي اكتشف شذرةً من جنوب الموسيقى.[2] »

فتوجيه وصف الثناء للموسيقار بيزيه ينوه عن اتسامه بالكفاءة اللازمة وامكانياته على إحداث تلاقح وابداع الفرح في ثنايا المأساة واضفاء الائتلاف بين هذه الثنائية، ويشيد نيتشه أيضا بإمكانية بيزيه على تفعيل مقومات الرقص وعمله على اظهار ثقافة المفاتن والجاذبية في الجسد.

1 Nietzsche Frédéric, l'antéchrist suivi de Ecce Homo, op.cit, p118

2نيتشه فريدريك ، ماوراء الخير والشر، مصدر سابق،ص236

يبين نيتشه ذهوله ازاء ملحمة تريستان في قوله:« لا أزال أتطلع إلى عمل يضاهي(تريستان)في سحره الخطر، هذه الكيفية المخيفة والحلوة مع هذا للأبدية ؛لقد بحثت بين الفنون جميعًا ولكن عبثًا.إن كل روائع ليوناردو دافنشي تفقد سحرها مع أول نغمة في (تريستان)؛ إنها الرائعة الكبرى على الإطلاق.[1] » بمعنى أن موسيقى تريستان كان لها صدى قوي هز كيان عالم الجنوب مما أفضى بنيتشه إلى صياغة معادلة حول الذوق الموسيقي، لمعرفة نسبة التكافؤ بين سرعة الحس الايقاعي باعتباره عاملا مثيرا، وبين درجة الاستجابة التي تترجمها نشوة الاحتفال والرقص وبهذا تكون الحقيقة الجمالية وليدة مراحل يمر بها الفن.

بالإضافة إلى صرخة الفن المتقدة بالسعادة التي تلفظت بها موسيقى بيزيه نجد نيتشه يثني على رواد موسيقى إيطاليين أمثال الموسيقار الإيطالي روسينيRossini (1792-1868) وجاستي ودورهم العظيم في انتاج مقطوعات موسيقية مرحة وبهيجة، ذلك ما صرّح به نيتشه في معرض دراسته الموسومة« هذا الإنسان » حيث يقول: « أنا لاأعرف كيف أستغني عن روسيني وأقل من هذا أستغني عن مقابلة الجنوبي من الموسيقى المايسترو بليتر وجاستي من البندقية. وعندما أقول وراء الألب لاأقصد إلا البندقية ».[2]وبالتالي فإن رائعة فن الجنوب المتوسطي لم تقتصر على فن بيزيه الفرنسي بل حظيت إيطاليا بمحفل فني احتفالي لقي ترحيبا واعجابا من طرف نيتشه.

فالإنتاج الفني الحقيقي في نظر نيتشه يبعث بتأثيرات تحفيزية وتنبيهية لتفعيل الخبرة الجمالية الابداعية في ذات المتذوق ومعايشتها داخل حالة خاصة، يصفها نيتشه بالثمالة.[3] بالإضافة إلى ذلك فإن الثقافة اليونانية التراجيدية جعلت الغريزة شرط ومبدأ ضروري للإبداع الجمالي ولتحقيق ديمومة الحياة.[4] وقد كشف نيتشه من خلال قراءته التقييمية لموسيقى المتوسط

1 نيتشه فريدريك، هذا الإنسان، مصدر سابق،ص57

2المصدر السابق،ص59

3 Nietzsche Frédéric, la volonté de puissance, op.cit., p821

4 Patrick Wotling, Nietzsche et le problème de la civilisation, op.cit. p234

أنها تعتمد في مقدمتها على عامل الاختلاف والتنافر المشحون بين ثنائية أسلوب الذوق الجمالي للفنان وبين قوته الابداعية، فثورة التفاوت التي تحدث بينهما يصفها نيتشه بالحالة النفسية الغريبة التي تتفجر في العمل الفني بجمالية ينحتها البعد العميق للذوق، هذا مايذكره فيقول:« بحيث أن موسيقيا مثلا يستطيع أن يبدع أعمالا قد تناقض كل ما تتذوقه وتستلذه أذنه كمستمع مدلّل وقلبه كمستمع: ولن يكون بحاجة لأن يعي هذا التناقض !كما تدل على ذلك تجربة شبه شاقة من فرط تكرّرها فإنه من السهل علينا أن نذهب في ذوقنا أبعد من ذوق قوتنا المبدعة دون أن نجمّدها مع ذلك أو نمنعها من الانتاج. » [1]

وبهذا يتشكل إحساس المغامرة لدى الفنان خلال ممارساته الإبداعية للفن وبحثه عن الحقيقة الجمالية المتخفية، وإيجادها يتطلب عوامل كالانفعال والخبرة المعاشة لتجربة الفن وفعل المشاركة الذي يجتمع فيه الفنان والمتذوق الذي يتحول بعد عملية تنقيبه عن الحقيقية الجمالية إلى فنان أيضا.

وفي هذا الصدد يتحدث نيتشه عن خصوبة المرح والتفاؤل النابع من موسيقى بيزيه التي تتسم بطابع إفريقي جنوبي.[2] لأنها المصدر الذي تتفجّر منه تأثيرات السعادة المخلّصة من وطأة وبرزخية المثال الأعلى النسكي، الذي نادت به موسيقى فاغنر المتسلطة، التي نشرت ملامح العدمية والتشظي في الأوبرا والمسرح ،لتشهد الحضارة الألمانية على اثر ذلك انعدام عفوية الفنان وتجرعه لمظهر التصنّع الذي انغمس فيه المتلقي أيضا، بالإضافة إلى افتقاره للذوق الحسي الصادق في العمل الفني. ولهذا يقول نيتشه في مؤلفه الموسوم العلم المرح :« لا أحد يأتي معه إلى المسرح بحواس فنّه الدقيقة، ولا حتى الفنان الذي يعمل للمسرح: هناك لانكون إلا ناسا، جمهورا،

1نيتشه فريدريك ،العلم المرح، مصدر سابق ،ص236

2نيتشه فريدريك، قضية فاغنر نيتشه ضد فاغنر، مصدر سابق ،ص14

قطيعا. » [1] بمعنى أن الجمهور والفنان أيضا قد تحوّلوا إلى آلات مصنّعة ،أو بأصح العبارة إلى أشخاص أحياء أموات انعدمت عندهم رهافة الإحساس ولهفة المعايشة للفن، وأصبحوا يتدافعون بقوة نحو عبثية فن نسكي ذو طابع فاغنري يقود إلى عبثية الذوق سببه انعدام عفوية الفنان وتصنع المتلقي، فالرغبة النيتشوية الملحة تستهدف بلوغ عالم موسيقي يستوفي ايماءات الكمال الذي يساعده عل التنصل من حالة الاضطراب النفسي الذي يتخبط فيه فالموسيقى تطلق العنان للحركة والسعادة في الجسد.

فالتبعية العمياء لموسيقى التشاؤم ذات الخلفيات الدينية الزهدية تسبّبت في قتل إحساس المستمع، لهذا فضّل نيتشه الاستماع إلى رائعة بيزيه كونها ألهمت عاطفته بمشاعر المطلقية والكمال، وقادته إلى الحقيقة الجمالية المؤسسة على الاندماج بين التجويق الموسيقي لأنامل بيزيه ومشاركة المتلقي الذي يشعر بإحساس الأفضلية في الحياة، لأنه ينفذ ببصيرته إلى أعماق مصدرها وفيها يتخلله شعور مزدوج بين المتعة والخوف.[2] وهذا ما وجده نيتشه في موسيقى بيزيه التي تقود إلى حب الذات وتتسرب من ألحانها ايماءات الألم التراجيدي العذب، وتتخبط فيها شذرات الحس المرهف ذو الأثر الجنسي.[3] ليظهر بأن هذه الموسيقى لها بعد شعبي عملي فعاليتها بنائية، بخلاف موسيقى فاغنر التدميرية التي تدّعي الأسلوب الفاخر لكنها في الحقيقة تقود إلى الملل والانحطاط.

كما أن توهج الأشعة التي تنبثق من الظهيرة أثارت دهشة نيتشه فهناك ذروة الجمالية التي يلامسها الفنان ويبتغيها،[4] وهذا كفيل في نظره برسم خط الرجعة والالتفات إلى أصالة الجذور الفنية الضاربة في كينونة الموسيقى الديونيزيوسية لكونها تحتضن مؤهلات كالإرادة والتفاؤل وتعزيز قيمة التفاعل الاحتفالي، كل ذلك يمكن الحضارة الألمانية من اختراق ظاهرة العدمية وإعادة

1نيتشه فريدريك ،قضية فاغنر نيتشه ضد فاغنر، مصدر سابق ،ص236 ،235

2 المصدر نفسه ، ص12

3نيتشه فريدريك ، ماوراء الخير والشر، مصدر سابق، ص12

4 Nietzsche Frédéric, Ainsi parlait Zarathoustra, op.cit. p397

تصليح علاقتها مع الحياة[1].وفي هذا السياق تقتضي بنا الإشارة إلى توضيح ما كان يطمح إليه نيتشه في أبحاثه حول الموسيقى وهي دعوة الثقافة الألمانية إلى الاحتذاء بالثقافة التراجيدية وثقافة الجنوب المتوسطي، بهدف الشفاء من مرض الفردانية والميتافيزيقا والعدمية الذي بات يؤرق العقل الغربي الألماني خاصة.

### 3-الموسيقى وعلاقتها بالجسد:

حاول نيتشه أن يسترجع أمجاد السؤال الجينيالوجي المتمثل في<< كيف أحيا؟>> وتفكيك السؤال التضليلي المحدود المتمثل في <<ماذا أعرف؟>> الذي طغى على فكر الإنسان لعصور، وعلى إثر ذلك سعى نيتشه إلى قلب المفاهيم لمعرفة أبعادها وقيمتها في الحياة، ليتم تحديد طبيعة مفهوم الغريزة في حفظ قيمة الجسد، بالإضافة إلى قدرتها على تجسيد الجوهر الماهوي للفرد.[2]فحسب نيتشه يتضح أن حقيقة الفرد يتم ترجمتها ومعرفتها من خلال ما تظهره أهدافه الواقعية ورغباته في الحياة، فهو يعتبر دور الفكر ثانويا يعمل على الربط بين الاختلاف الذي يحدث داخل عالم الغرائز.[3] يعطي نيتشه مفهوما متميزا عن الحياة إذ يعتبرها بمثابة أغنية يلحنها الفنان ويعبّر عنها الجسد من خلال الرقص.[4]ويوضح نيتشه أن خلفيات التحقير والتدنيس التي وجهت إلى الجسد كان العقل المجرد هو المسؤول عنها، فالغرائز تشكل طفرة تتضمنها إرادة القوة وتتمتع بأبعاد تتلخص في الشمولية والرغبة وقوة الانتقاء.[5] فقد انتفض نيتشه على ديبلوماسية التطرف التي تعنتت لها الثقافة الغربية والسبب يعود إلى الترويج لفكرة الخلاص

1 نيتشه فريدريك، هذا الإنسان، مصدر سابق،ص197

2بيدوع سمية، فلسفة الجسد،مرجع سابق ،ص85

3المرجع نفسه، ص85

4 ألكسيس فيلونينكو، نيتشه هو فيلسوف الحياة، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد 112-113، 2000،ص58

5 ريمون غوش، في الفلسفة النيتشوية، مرجع سابق، ص ص146-147

ونبذ الحياة واحتقار الغرائز والأحاسيس وإصدار حكم الإعدام في حق الجسد وتحريم التحدث عنه أو اظهار مفاتنه، هذا ما يعتبره نيتشه حكما خاطئا وتفويضا إجراميا ينتهك الخصائص التي تضفي جمالية على الحياة[1]. فالهدف الأساسي الذي جعل نيتشه يبحث في موضوع الجسد كان من أجل إعادة فهم الإنسان من باطنه من جهة، بالإضافة إلى تركيزه على تحطيم الحواجز التي أقصت الجسد ومنعته من التعبير عن معنى الجمالية من جهة أخرى، وسعيه إلى إبرام انسجام بين البعد الجسدي والبعد النفسي، بغية وصول الإنسان إلى مرحلة التوازن التي يعي فيها قابلية التعبير عن مايختاره الجسد وما يريد إيصاله من معنى.[2]

وبهذا فإن ضمور الجسد وأفوله بدأ مع فكر سقراط العقلاني التجريدي الذي أصاب بصيرة الإنسان بالعمى نتيجة إقصاءه لمحسوسية الجسد وتحطيمه لقيمة البعد المادي مدّعيا أن المنحى الغريزي في الجسد يقود إلى الانحراف وضبط الذات من الانحلال يكون بالاحتكام إلى العقل.[3] وبهذا يعرض نيتشه قراءة اسبينوزا الفلسفية للجسد مبرزا فيها دوره الإيجابي والأهمية التي يحظى بها لكونه لم يتطرق إلى حدود الجسد، بالإضافة إلى تجاوزه لفكرة المقارنة بين الجسد والوعي والدعوة إلى إحداث توازن بينهما وضرورة تواضع الوعي.[4] حسب اعتقاد اسبينوزا فإن اعتماد الجسد على قوانينه الطبيعية، يجعله قادرا على تطبيق العديد من الممارسات التي تترك أثر الانبهار لدى العقل، فقد تعرّض الجسد للتهميش بسبب ادعاءات، روّجت لها النزعات الموضوعية والأخلاقية، التي ألصقت صفات الضعف والنقص والمحدودية في الجسد.[5] لهذا حمل نيتشه على عاتقه مهمة الحفاظ

1بيدوع سمية، فلسفة الجسد ،مرجع سابق،ص83

2 المرجع نفسه،ص85

3 Nietzsche Frédéric, le crépuscule des idoles, op.cit, p24

4بيدوع سمية، فلسفة الجسد ،مرجع سابق، ص84

5 Nietzsche, Frédéric, la volonté de puissance, op.cit ,p331

الحفاظ على شرعية الجسد كرمز تعبيري، ينبغي الاعتراف بدلالته الأساسية في الحياة ، وكمصدر تنبعث منه القوة والحيوية التي تتجلى عندما يوضح الواقع معنى إيماءاته التصويرية[1].

وعلى غرار التوجه الفني العميق الذي حذى حذوه نيتشه يمكن إيضاح أبرز الخصائص التي أضفاها نيتشه على الموسيقى، واتخذها أنموذجا باعتبارها بلسما قويا يقصي رواسب الكراهية والنفور، ويقضي على ربق مرض الحضارة، الذي يدعى بالعدمية، فالموسيقى النيتشوية هي بمثابة إحياء خالص لقدسية الإرادة المتكشفة في التأثير الجسدي، حيث تسعى إلى نشر ثقافة التحدي والتفاؤل، وإلغاء كل ما ينوه عن الانهزام والاستسلام والعمل على إحداث قطيعة مع حيثيات المعتقد التشاؤمي الذي يقصي الإنسان من نشوة الحياة، فقد امتلك نيتشه جرأة التحليل النقدي الذي انقاد به إلى ضرب مطرقته في المواضيع المحظورة، التي تمّ التكتّم عنها والتعمّد في تهميشها من بين هذه المواضيع نذكر الجسد الذي واجه أحكاما سلبية في حقه.

كما أن ارتقاء مكانة الجسد في الفكر الجمالي عند نيتشه تتحدد بوضوح في دراسته لقضية الموسيقى والتي طرح على إثرها سؤال وجيه تمثل في :« ما الذي ينتظره جسدي كله من الموسيقى إذن؟. »[2] وبالتالي نستنتج أن ما يهم نيتشه هو المضمون التأثيري الذي تبعث به الموسيقى في الجسد، فالجسد في نظره يعتبرا حكمًا ومقياسا يحدد نسبة الجمالية وتألقها في الموسيقى، كما تختلف القيمة بين الجسد والوعي حسب المجال وإذا كانت القراءة العلمية للجسد تتلخص في اعتباره حصيلة من الإمكانيات المضمرة وتتحدد فاعليته من خلال انفصاله عن الوعي، إلا أن نظرة نيتشه للجسد تختلف عن الاعتقادات الأخرى فالمركزية والأصل يتربع عليها الجسد، أما الوعي يعتبر آلية يستخدمها الجسد.

1 Patrick wotling, Nietzsche et le problème de la civilisation, op.cit, p111

2نيتشه فريدريك ،العلم المرح، مصدر سابق ، ص235

ما يريد نيتشه أن يصل إليه في الموسيقى هو استيعاب وملامسة التأثير الذي ينتج عنها حيث يقول:« إننا نود نستمع إلى الموسيقى ونرغب في فهم السبب وراء استماعنا » .[1] بمعنى أن تحليل المستمع إلى الموسيقى له أثر جمالي يستمتع به ويطمح إلى استمراره ولانهايته، فمقامات الموسيقى طاهرة وصالحة في نظره، لأنها ترسم خط الرجعة إلى الطبيعة حيث نلامس فيها شفافية السعادة والتفاؤل وتعيد فينا ملامح الشباب الذي افتقدناه من جراء أساليب التمويه والتوهيم.

يعتبر نيتشه نفسه صوتا للحقيقة المضمرة والمتخفية والتي يساهم في تجليها وتكشفها عندما يحيا الإحساس الباطني لذاته، ويبادر بفعل التمرد والانتقاد لظواهر الوهم والزيف التي تفشت في تاريخ العصور[2].ليضحى موضوع الجسد كموضوع مسكوت عنه في تاريخ الغرب، مما أدى به إلى اكتساء صفة الطابو المحرّم الذي لا يمكن التجرأ على ذكره أو حتى ربطه بالفن، لذلك نجد نيتشه يصبو إلى تشكيل معادلة تتركب من ثلاثة عناصر تقود إلى تحقيق الحقيقة الجمالية الأصيلة وهي الموسيقى والإرادة والجسد ،فالجسد يمثل لغة الموسيقى حسب نيتشه .

يقول نيتشه:« على أية حال فلنفرض أن إنسانًا يشعر الفرد بأن قضية الموسيقى هي قضيته هو الشخصية ،إنها تعبير عن انفعاله هو؛ في هذه الحالة سيجد هذه المقالة خفيّة ورقيقة للغاية. ولكي يكون الإنسان خفيًا ومنتشيًا وسط مثل هذه الظروف ومع الآخرين لكي يستخرج فكاهة طيبة الطابع من ذات المرء حيث يتم تبرير أية درجة من الصلابة —هي الإنسانية نفسها.[3] » وبالتالي فإن الموسيقى لاتقتصر وظيفتها على إيقاظ الانفعالات في الإنسان فقط، وإنما تسعى إلى ترويض العقل، وذلك بالاستعانة إلى وظيفة الحواس لإعمال الوعي، وذلك بغية إماطة اللثام عن حقائق يافعة قد تم التغاظي عنها، وهذا ما يحقق الوظيفة المتميزة للفن، حيث أنه

1 نيتشه فريدريك ، مولد التراجيديا، مصدر سابق ، ص258

2نيتشه فريدريك، هذا الإنسان، مصدر سابق،ص173

3المصدر نفسه، ص161

لايقتصر على بث الانفعالات سلبية تحرك الإنسان فقط، وإنما ينطوي الفن على ماهو إيجابي حيث يجعل الإنسان ينفتح على المعرفة الواسعة بقيمة العالم الذي يحيا في ثناياه.

يحاول نيتشه أن يقوم بدور الواعظ والمرشد للإنسان الغربي في اختيار الذوق الموسيقي الصادق، الذي يمكّن من إحداث تجاوب فعال بين المتلقي والإيقاع الموسيقى، كما أن هذا التجاوب تلخصه عوامل يدخل فيها حضور الإرادة والحيوية والتفاؤل، الذي يترجم حسب نيتشه في فن الرقص الاحتفالي المعبّر عنه في الجسد. وهذا ما يبينه في قوله:« عليه أن يسمع موسيقى مافوق أوروبية تبقى على حقّ أيضا في حضرة غروب الشمس السمراء في الصحارى، موسيقى نفسُها أليفة النخيل وموطنها بين الضواحي المتوحّدة الكبيرة الجميلة التي تعرف كيف تحول بصحبتها.[1] » وعلى هذا الأساس يمكن التوضيح بأن الموسيقى تشكل منعطف هام في سياق الحقيقة الجمالية، لكونها تخترق الجانب الماورائي للنفس الإنسانية، وتمثل بقوة صرخة الهمّ والمكابدة والنضال الذي يتخبط فيه الإنسان، فهي تتميز بالتفرد والخصوصية في إتمام التجربة وتطهيرها وصياغتها لتسهيل توغلها إلى أهواء القلب، كما أنها تمثل ممارسة استرجاع وكشف شمل الأحاسيس المطمورة في كياننا الباطني ومانكابده من آلام وأحداث، فتوثيق الرابطة التي تجمع الجسد بالثقافة التي تقوم بانجلاء واماطة اللثام عن أصالة التاريخ، الذي يرمز إلى القوى الديناميكية والمادية، فالثقافة وسيلة تترجم مكنونات الجسد الطبيعية، وبالتالي فإن مزاوجة تاريخ الثقافة مع تاريخ الجسد يؤدي إلى سبر أغوار العيش في الحياة.

1 نيتشه فريدريك، ماوراء الخير والشر، مصدر سابق ،ص237

# الفصل الثالث:
# الفن والفلسفة النيتشوية في عصر ما بعد نيتشه: الصناعة والتأثير

-المبحث الأول: حوار هيدغر لنيتشه حول الفن والحقيقة

-المبحث الثاني: الصورة الجمالية وصيرورة الاختلاف عند جيل دولوز

-المبحث الثالث: الفن و تقييم ثقافة الحداثة

# المبحث الأول:

# حوار هيدغر لنيتشه حول الفن والحقيقة

1- الفن والتشكل الجمالي للحقيقة

2- هولدرلين وشعر الأرض

3- هيدجر ونقد الميتافيزيقا

## المبحث الأول: حوار هيدغر لنيتشه حول الفن والحقيقة

### 1- الفن والتشكل الجمالي للحقيقة:

تمثل قراءة مارتن هيدغر للفن تصويرا لنموذج الاختلاف والمغايرة التي يجسدها العمل الفني باعتباره سبيلا يمكن من بلوغ تكشف الحقيقة، وإظهار صدقها النابع من ماهو كائن، فالهدف الأساسي من استعراض وحضور معنى الحقيقة في الإنتاج الفني، يتجلى في ممارسته لفعل إظهار الوجود، هذا ما يبين بشكل جلي وجود تسلسل في العلاقة التأثيرية التي تضم العمل الفني والوجود والحقيقة .[1] ويبين هيدجر أن الطبيعة الحقيقية للعمل الفني، تتجاوز صفة الإنتاج الصناعي أو الحرفة الآلية التي يتم إحكام صناعتها أداتيا بل إن المادة الأولية للإنتاج الفني الصادق، تتمثل في الأثر الناجم عن الصدام التاريخي الأصلي المشحون بين ثنائية المتجلي الظاهر وبين المطمور المتخفي.[2]

فتلك الرابطة تساهم في تكوين ماهية الحقيقة، ويطمح الفنان بذلك إلى تبوئها بواسطة احتواء ثقافة الاختلاف، لهذا فإن أسلوب البناء الفني، يتجرد كليا عن كونه ينتج كحرفة إرادية أو تخيلية، لأن هذا الأسلوب يجعل الفن يميل إلى السطحية والآلية والأداتية، وذلك يتسبب في إفراغ ماهيته الجمالية الأصيلة. ويضيف هيدجر خلال عملية وصفه للإنتاج الفني، أنه يتنافى مع نمط المحاكاة، مظهرا أن الفن لا يمثل أداة تتجلى داخل إطار مادي أو تمثل كشفا لطبيعة الواقع الذي نرتمي فيه، لذلك اعتمد على نموذج التجسد في المعبد اليوناني* الذي يتجاوز أثر محاكاة

1 Joël Balazut, « La thèse de Heidegger sur l'art », Nouvelle revue d'esthétique 2010/1 (n° 5), p. 152

2 هار ميشال، فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص ص69

*يرمز المعبد الإغريقي إلى أصالة الفن المادي المجسد في الأرض، والهدف من اقتداء هيدجر بالمعبد اليوناني كان من أجل تجاوز فكرة الفن المجرد المثالي وتجسيد معنى المادي للحقيقة الجمالية واعتبار الأرض أحد أهم العوامل التي يعتمد عليها الفن عند هيدجر.

شيء لايتلخص في تصوير موضوع معين.[1] بل يمثل بخلاف ذلك ثورة ترسي دعائم العالم، وتستدعي الحضور الحيوي للأرض، حتى يتم فك شفرات الظهور الجمالي المتّقد الذي ترسخه الحقيقة، ولهذا السبب يركز هيدجر على ضرورة التعمق في طرح تساؤلات تضرب في صميم ماهية العمل الفني، والسبب الواضح الذي يفضي إلى مثل هذا الفعل التساؤلي هو من أجل اكتساب السؤال لطابع من الخصوصية والتفرد، الذي يزيده قوة الجرأة على البحث حول مصير العمل الفني، وما إذا بقي محافظا على موقعه الأصل أو فقدانه ضمن الزمن التاريخي الراهن، وهذا ما يفتح أيضا إمكانية أخرى للتساؤل حول كفاءة تجسد العمل الفني وتحقيقه، والاستفسار أيضا حول جملة العوامل والمبادئ التي ينبغي توفيرها لاستحضار العمل الفني.[2]

وبهذا أصبحت قضية الأصل ومعناه من منظور القراءة الفنية من أبرز القضايا التي ارتبط بها تفكير هيدجر، موضحا ذلك في قوله :« الفن يظهر الحقيقة .الفن يبرز بوصفه المحافظة الموقفة لحقيقة الموجود في العمل الفني. بعث الشيء، جلبه بواسطة الوثبة المتدفقة من جوهر الأصل إلى الوجود، هذا ما تعنيه كلمة الأصل.[3] » فالمعنى الذي نتوصل إليه بخصوص مفهوم الأصل، يقترن بشكل أساسي بالعودة إلى الوجود حيث يكون الفن مسؤولا مباشرا عن تحقيق توغل الموجود الإنساني في باطن الوجود، وبهذا يعتبر الدازين* مؤشرا يمكن من الانفتاح والولوج إلى حقيقة الوجود.[4]بحكم أن طريقة بناء السؤال الذي يتمحور حول البحث عن الوجود الحقيقي، قد تمّ استلهامها من المرجعيات الإغريقية بهدف إحياء إرادة فعل التفكير المتجدد، الذي يتساءل عن ما

1هار ميشال، فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص67

2هيدجر مارتن، أصل العمل الفني، ترجمة: أبو العيد دودو، منشورات الجمل، ألمانيا، ط1، 2003،ص153

3المصدر نفسه، ص152

* الدازاين مصطلح ألمانيDASEIN يتركب من قسمين DA ترمز إلى كلمة هناك، والقسم الثانيSEIN يتم تفسيرها بالوجود الحاضر، ويوظف هيدجر هذا المصطلح للإشارة إلى الموجود الإنساني ووجوده المتغير عبر الأزمنة الثلاث الماضي، الحاضر، المستقبل.

4 هيدجر مارتن، الكينونة والزمان، ترجمة: فتحي المسكيني، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2012 ، ص407

تم تهميش البحث عنه، وفي هذا إشارة واضحة لمفهوم الحقيقة عند هيدجر في قوله:« الحقيقة بوصفها انكشافا وكينونة–كاشفة ليس مجرّد تفسير للفظ، بل هو ينبثق من تحليل سلوكات الدازين، التي تعوّدنا أن نسميّها لأوّل وهلة« حقيقية » . »[1]

يسهب هيدجر في التحدث عن شاعرية أرض اليونان وسر النور الذي ينبعث منها، وما تجسده حقيقة الجمال الذي يتمثل في إظهار المتحجب واستحضاره، وبهذا نجد هيدجر يعرف الفن:« فالفن بما هو إظهار اللامرئي عبر إبانته، هو الطراز الأسمى للعلامة(Signe). والحال أنّ قاعدة هذه الإبانة وذروتها تنتشر في القول بوصفه غناءً شعرياً. ولكن الإغريق يرون أنّ ما ينبغي إبانته، أي ما ينبغي أن يظهر ويتألّق انطلاقاً من ذاته، أي الحقيقة، ليس، ولايمكن أن يكون، سوى الجمال.[2] » وبالتالي فإن الفن أصبح لزاما على الشعب اليوناني لأنه السبيل الذي يقود إلى استحضار وجود الحقيقة الجمالية الشعرية للفرد، وقد أوضح هيدجر عظمة فهم برمنيدس وهيرقليطس لمسألة التداخل والوحدة المفتعلة بين اللوغوس والوجود.

كما يكشف هيدجر عن التصور المنسجم والمتناغم الذي حملته ثنائية الوجود واللوغوس، فهما يشكلان وحدة غير متناقضة بحكم أن اللوغوس حسب هيدجر يتلخص معناه في مفهوم الفيزيس، فيتولد عن هذا الانسجام والوحدة تصورات جمالية أصيلة حول الوجود،[3] بالرغم مما تحمله التقنية من خصائص إيجابية كونها تساعد الإنسان على النفاذ إلى رحم الطبيعة والاستعراض داخلها لإثبات تواجده وحضوره، إلا أن هيدجر يبرز ماهية الاختلاف الموجود بين الإبداع والصناعة، فيما يتعلق بالإنتاج الفني، حيث تتمثل وظيفة الفنان في اعتبار نفسه وسيلة تنفذ إلى

1 هيدجر مارتن، الكينونة والزمان، المصدر السابق، ص405

2 هيدجر مارتن، إنشاد المنادى، ترجمة: بسام حجار، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص90

3 Heidegger Martin ,Introduction à la métaphysique, trad. G Kahn, PUF, paris , 1958, p139

باطن الفن، ليثبت حقيقته في حين يتضح دور الحرفي الصانع، الذي يمارس الاستحواذ والهيمنة على حرفته التي صنعها.[1]

فهذه المفارقة تحيل إلى اعتبار العمل الفني خلقا جماليا متنصلا من قيود الحكم المسبق، فهو يتجسد بتفرد متجلي متحرر من ربق نزوات الفنان وقدراته العقلية، مما يجعله متطلبا توفير الحماية من طرف الإنسان الذي تجتمع فيه الأزمنة الثلاث أي الدازين،وهو الركيزة الأساسية للفن بواسطته تتمكن الحقيقة من الإلمام الكلي بذاتها.[2]

كما ركز هيدجر على الحركة الدولابية التي يشكلها كل من الفنان والعمل الفني، ومعرفة تأثير بعضها اتجاه الآخر، لذلك نجده مهتما بالإحاطة الشاملة للطبيعة الأولية للعمل الفني، ويجد بأنه يتلخص في دلالة الشيء، ويتخذ صفة الموضوع الطبيعي الثابت، وبهذا يقترح هيدجر مثال عن لوحة فان غوغ الفنية التي تختزن قوة جمالية باطنية، تكتسي بعد إبداعي راق من خلال ألوانها الموحية،[3]والتي تشهد تخريبا وتشويها لصورتها الجمالية من طرف الجمهور المتلقي لها، بسبب كثرة تداولها واستعراضها في المعارض الفنية، وهذا ما يفضي إلى التصريح بأن الإنتاج الفني يمتلك طبيعة نابعة من الشيء القابل للتغيير.[4]

وقد يبذل الفنان جهدا كبيرا لإنتاج العمل الفني من خلال اعتماده على ملكة التفكير، لتحديد شكل المادة الفنية أولا، ثم يليه الجهد الجسدي المتمثل في تجسيد ذلك الإبداع في صورة جمالية، لكن المنهل الأولي الحقيقي، الذي يبني أطر عمله الفني والذي يبقى مرسخا في التاريخ، يضرب بجذوره في الشعر والميثولوجيا.[5] وهذا ما يفضي بهيدجر أيضا إلى التعمق في معرفة مصدر العناصر الموظفة في العمل الفني، محلّلا بذلك لوحة الأحذية المشهورة التي أبدعها الفنان فان غوغ،

1 لاكوست جان، فلسفة الفن، مرجع سابق، ص102

2 المرجع نفسه، ص104

3 Joël Balazut, « La thèse de Heidegger sur l'art », op.cit., p.149

4لاكوست جان، فلسفة الفن، مرجع سابق، ص97

5هار ميشال، فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص74

ويتوصل من خلال قراءته التحليلية لها إلى الفهم بأن الأحذية بصفتها أداة، يتحدّد دورها في إمكانية الاشتغال، ويتحدّد غرضها في تلبية الصوت المدوّي للأرض وإظهارها بجلاء[1] وتساهم أيضا في استحضار الوسط الذي توظف فيه وهو الحقل، ويرمز في أصله إلى العالم، ومن منطلق تحليل هيدجر، يتبين أن الأرض والعالم، يجسدان معنى العناصر الجمالية، فمنشأها يكمن في ذاتها، وهذه الحقيقة يبادر بظهورها الإنتاج الفني.[2]

يتضح أن هناك توافقا في الرؤى بين هيدجر وهيجل حول طبيعة الإنتاج الفني الذي يتم عرضه في المتاحف، وهو ينوه عن إبداع فن متلاشي لازمه الموت، وذلك بسبب ضياع قيمة الحرية وميزة التنوع التي تبثها داخل الإنتاج الفني، مما أفضى به إلى السقوط في براثن التشيؤ، فالتفسير الهيجلي للفن يحمل طابع ذاتي، وهذا ما يعارضه هيدجر، كما أن موت الفن تسبّب فيه أيضا استحواذ عامل التفوق والمغالاة الذي أحرزته الاستطيقا من خلال هيمنتها المفرطة على جانب الإحساس والشعور وفقدان الوعي، هذه الخصائص والأبعاد اتسم بها فن المقطوعات الموسيقية التي ألّفها ريتشارد فاغنر،[3] وهذا ما يشير إلى اشتراك هيدجر مع نيتشه في نفس الموقف النقدي الرافض لموسيقى فاغنر الممارسة لفعل تخدير الأحاسيس والمشاعر، التي تسهل سقوط الجمهور في أغلال التقديس لتراتيل الدين المسيحي الرافض للحياة وفن العيش.

فتجاوز العاطفة المقيدة للفن حسب أسلوب فاغنر، قد تم تعويضه بنموذج الفيزيولوجيا المطبقة التي أسسها نيتشه، لكن هذا العامل لا يعتبر كافيا بالقدر الذي يبتغيه هيدجر من الفن، لكونه يسعى إلى إبداع المطلب اللامتناهي والمطلق في طيات الفن، وهذا المطلب يرتبط بقوة بالحقيقة التي تتخذ نموذجا أكثر تحررا، ولا ينحصر في بوتقة الإحساس.[4] وبهذا يعيد هيدجر

1رباح سلوى، فلسفة الفن عند هيدجر، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، سوريا، العدد5، 2017، ص737

2المرجع السابق، ص97-98

3لاكوست جان، فلسفة الفن، مرجع سابق،ص96

4المرجع نفسه،ص96

صياغة معادلة تتطلب توثيق الصلة التي تجمع الفنان وإنتاجه الفني بالمصدر الأصلي أي الفن، ويستلزم أيضا إخضاع الحقيقة المتكشفة والمتجلية لممارسة تفكيكية وتنقيبية بهدف الإلمام بماهية الفن المتغلغل في ثناياها، ليتم التوصل بأن ماهية الفن لا توجد في العمل الفني المتمرد الذي يتعارض في مادته مع قانون الطبيعة.

وفي سياق الحديث عن موت الفن، يحدث هيدجر انعطافا فعالا إزاء موقف الرومانسية وتقديسها المبالغ للفنان على حساب الحقيقة الفنية، موضحا أنها تعتبر الفنان مصدرا مسؤولا ومبدعا لصناعة الإنتاج الفني، لكن هيدجر يؤكد على الدور الديناميكي والأساسي، الذي تمثله الحقيقة الفنية المتغلغلة في ثنايا الإنتاج الفني، وقدرتها الفعالة على إرساء ثقافة الإبداع لدى الفنان.[1] كما يشير هيدجر بأن انتكاسة الفن الحديث يعود سببها أيضا إلى الفجوة التي خلفتها جمالية كارل ماركسKarl Marx (1818-1883) وجورج لوكاتش Georg Lukacs(1885-1971) لكونها حطمت مآل الرجوع إلى التراث اليوناني القديم، حيث توجد إيماءات التنافر والاختلاف المرتبط بالتجانس، ولهذا ينبغي على العمل الفني الواقعي، أن يتسم بالكلية والتناسق في الصورة والشكل، لكن ذلك بات صعبا في خضم الاختلال الذي اعترى الشكل بسبب احتوائه على آثار مأساة الإنسان.[2]

وفي هذا إشارة واضحة إلى ارتباط الإنسان بالحقيقة الجمالية، وقد أصبحت الحياة حسب اعتقاد هيدجر أكثر تطلبا ولهفة لملامسة الفن ومفاضلتها له، بالمقارنة مع الحقيقة، فقد اهتدى الأفراد إلى التسلح بالفن لاتقاء تأنيب الحقيقة حسب اعتقادهم[3].ويسعى هيدجر في معرض محاضرته الموسومة أصل العمل الفني إلى التعمق في معالجة مسألة الفن مبرزا عمله التحليلي الذي

1هار ميشال، فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص72

2جيمينيز مارك، ما الجمالية، مرجع سابق،ص360

3 Habermas Jürgen, le discours philosophique de la modernité, Gallimard, paris, 1988 ,p153

يستهدف فض المعنى والإلمام الدقيق بالأنساق والاتجاهات الجمالية التقليدية ونظرياتها في الخلق الفني،[1] وقد أرّقت قضية الفن الحديث فكر هيدغر، فقد شكل انعطافا حيّر المفكرين الذي تخصّصوا في قراءة فكره حول وضعه اقتراح بزوغ نهضة مفاجأة للأسطورة اليونانية، فقد شدّد نيتشه وهيدجر على عظمة الإرث الفكري العريق الذي نحته فلاسفة ما قبل سقراط، وما يمتلكونه من رموز أصيلة، اتضحت لهم بعض من شفراتها حول حقيقة الوجود، وبالرغم من قيمة المكانة التي يحتلها نيتشه في فكر هيدجر، وهذا ما أشار إليه ميشال هار الذي أبدى اندهاشه من أبحاثه الدقيقة والفاحصة التي خصّصها حول نيتشه، فقد أيقن هيدجر ضرورة تحليل التجربة الجمالية التي أبدعها نيتشه خلال تأليفه لمؤلفه الموسوم« ميلاد التراجيديا » هذه الدراسة شكلت منعطفا لبداية قراءة جديدة للعالم، يتم التعبير فيها عن المظاهر التي تكتنفه بلغة جمالية للإبداع في تفسيره.

إن حضور العمل الفني واستمرار توهجه يرتكز على ما يعرف بأنطولوجيا التواصل التي يؤسسها هيدجر، اعتمادا على تطبيق مبدأ الفهم اتجاه الفن، ليتم انتهاج التأويل، بهدف الإلمام الدقيق بحالة الإنسان في ثنايا الوجود، فالمعنى التواصلي حسب هيدجر، يرتبط بالتداخل الموجود بين الوجود الإنساني والزمان، وهذا ما يقوده إلى اتخاذ بعد تاريخي [2]

**أ– الحقيقة الجمالية ومسألة الصراع بين العالم والأرض:**

إن الصلة التي تجمع العالم بالأرض وارتباط الانكشاف بالاختفاء، يمثل أحد أهم العوائق التي تعتري أصل العمل الفني، ويتمثل الدور الكبير الذي يقوم به الإنتاج الفني في إعلان الانفتاح الكلي للحقيقة خلال ضبطه لعملية التكافؤ في الروابط المبرمة بين الأطراف المتناقضة، فالفنان يقدس قيمة الأرض مركزا على ترسيخ أصالتها، لكونه يستنفذ المتحجب من طيات المتجلي، وبحكم أزمة التصدع والتمزق التي تتخبط فيها الأرض إلا أن أغلال التمزق تتجذر في ثنايا

1لاكوست جان، فلسفة الفن، مرجع سابق،ص95

2 عبد السلام بنعبد العالي، التراث والاختلاف، دار التنوير، بيروت،(د. ط)، 1985،ص49

المنكشف، ليكتسي صلابة وسياجا يحميه، وبهذا يوضح هيدجر أن سبب حدوث التمزق في صلب مركزية الأرض يتمثل في الشكل القائم على النزاع.[1] وعلى هذا الأساس يصيغ معادلة داخل العمل الفني تتشكل من أربعة أطراف، يمثلها الفنان والحقيقة والأرض والعالم، مشيرا في قراءته التحليلية إلى انقياد عفوية الفنان اتجاه الحقيقة التي لا يمكنه أن يتحكم فيها، بل يصبو إليها الإنتاج الفني، لتتحقق في ثنايا التكون الذي تتربع في محوره الأرض، والتي تحكم على نفسها بالتخفي، وتنفذ بهذا في كنف النسيان، فلعبة الغياب لا تمارسها الأرض فقط، بل يشارك فيها العالم أيضا، نظرا لما يحجبه من وقائع إلا أنه يمثل طرفا متشظيا في جذوره الأصلية المطمورة المتمثلة في الحقيقة، وبالتالي يرتهن ظهوره بواسطة الخلق الفني، غير أن هذا الظهور الواضح يتجسد في ثنايا الأرض .[2]

فالصراع القائم بين الأرض والعالم يضفي طابع جمالي حميمي على حقيقة الإنتاج الفني، وفك الصراع والتناقض بين الأرض والعالم، يكون بواسطة العمل الفني الذي يمثل رابطة وثيقة تجمع بين قوتين متصارعتين[3]، اتخذ الفن مهمة البناء والترميم لحطام التفكك الأنطولوجي بدليل أن ماهية الحقيقة الجمالية، يحققها الإنتاج الفني انطلاقا من ثقافة الاختلاف السائد في الطبيعة، لتجسد الأرض بذلك موقع احتوائي يتغلغل العالم في باطنه.

وفي ذات السياق يشير هيدجر إلى احتمال توتر العالم نتيجة الأحداث التي تقع فيه، وتؤثر على ماهية العمل الفني، ويتنبأ في تفسيره بأنه يمكن أن يطرأ تغيير في ماهية الفن، ويكتسب نوع من الغرابة والقلق والتشظي، ويصبح معارضا لذاته في حالة خضوع العالم للتقنية وتصدعه، وبالرغم من أن هيدجر لم يبدي حكما قاطعا عن اختلال الفن بل إن ذلك عبارة

1هار ميشال، فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص ص70-71

2 المرجع نفسه، ص70

3 رباح سلوى، فلسفة الفن عند هيدجر، مرجع سابق، ص738

عن ترجيح واحتمال عن التلاشي الذي يمكن أن يصاب به.[1] وهذا ما يدعو هيدجر إلى إعلان حماية الفن في إطار إرساءه لمفهوم تاريخية الفن، الذي يقصد به تولي الاهتمام والرعاية بماهية الحقيقة التي تمّ تشكيلها داخل الإنتاج الفني، فالفن حلقة متصيرة ومتواصلة من التاريخ، وهذا الأخير يخضع للتشكل التكويني من طرف الفن.[2]

ويشير هيدجر في تحليله بأن انفتاح الإنتاج الفني وتبوئه لدرجة الحقيقة، يمثله المعبد اليوناني بوصفه المنحوتة الفنية المتحررة من رتابة المحاكاة، ويتضمن ميزتان أساسيتان يتمثل أولها في اعتبار المعبد موقع تكشف وتجلي للمحتوى الذي يتضمنه العالم، أما الميزة الثانية للمعبد تتمثل في كونه الموطن التأصيلي لعظمة الأرض، هذه الصفات تضفي صفة الإبداع الفني على المعبد،[3] فالمعبد اليوناني يبين رمزية الأرض التي تعددت معانيها، فحين تكشف الأرض عن المصدر الأولي، الذي أبدع منه العمل الفني، المتمثل في مادة الرخام، يرتبط المعبد أشد الارتباط بمادته الطبيعية المنبثق منها التي تتجسد في الأرض، وتحمل بدورها معاني المقدس والملغم والمضمر، يظهرها المعبد للإغريقين للالتماس السبيل الصحيح في حياتهم.[4]

تمثل الأرض المحور الأساسي تضرب بجذورها في اعتقاد اليونان بسبب ارتباطها بمفهوم الليثي بمعنى المضمر والمطمور والمتخفي، فالعمل الفني هو الوسيلة التي تكشف عن استعباد الأرض وفعل التعنيف الذي تتعرض له بسبب العالم، فالعمل الفني يستحضر المركزية العميقة داخل العالم.

وفي خضم التفوق الذي أحرزه الإنتاج الفني وبحكم ميزة التفرد والوحدة التي يتسم بها، فإنه سينتج نزاع مشحون، يعترك فيه عالم البساطة العفوي الأبولوني المرتبط بمآل الأفراد مع الطرف النقيض المتمثل في الفضاء الملغم والمعتم والمتخفي الذي يرمز للأرض في صورة ديونزيوس، وذلك

1رباح سلوى، فلسفة الفن عند هيدجر، مرجع سابق، ص72

2هيدجر مارتن، أصل العمل الفني، مصدر سابق، ص152

3لاكوست جان، فلسفة الفن، مرجع سابق، ص100

4 Hubert L. Dreyfus, « Heidegger et l'articulation du nihilisme, de l'art, de la technique et de la politique », Poésie 2006/1 (N° 115),p50

يجسد تصويرا لثنائية الصراع المتغلغل في الفن بقراءة نيتشوية .[1] وبهذا يتوصل هيدجر إلى الإقرار بأن بلوغ الانتاج الفني لذروة المطلقية والتمام يكون من خلال افتعال المساواة والاعتدال الذي قد يكون صعبا في المكايلة بين طرفين متضادين تاريخية العالم ورمزية اختفاء الأرض.[2]

**ب–الأثر التراجيدي ومسألة الحقيقة الجمالية:**

حتى يعالج هيدجر مسألة الراهن الغربي اهتدى إلى ضرورة التنقيب في ثنايا التراث التراجيدي اليوناني، وما يحتويه من آثار وجوانب إيحائية، تستدعي كشف المنسي والمتروك، وهذا ما يتضح بشكل جلي في أسطورة الملك أوديب التي يتحدث عنها هيدجر، مظهرا انطوائها على مجموعة من المفاهيم المتناقضة، التي تحمل معنى جوهري كالنزاع والاختلاف والتشابه والتفرد والوحدة، وبالتالي ترتبط هذه المفاهيم فيما بينها لتمثل دعوة للبحث عن الحقيقة في الوجود والاستفسار عن طبيعة المستقبل، فجميع هذه المفاهيم يمكنها فتح آفاق التخمين حول قضية الوجود الحقيقي، فهي تضفي جمالية وتجديد على قضية الميتافيزيقا الغربية.[3] وعلى هذا الأساس فإن نقطة الانعطاف التي حققها هيدجر خلال قراءته لطبيعة التراجيديا الإغريقية، تمثلت في تركيزه على أسطورة الملك أوديب وصراعه مع المصير المتخفي بالمقارنة مع انشغال نيتشه بأسطورة ديونيزيوس وأبولون خلال بحثه في التراجيديا، فالسبب الحقيقي الذي أفضى بالملك أوديب إلى النفاذ في طيات المأساة، يرجع إلى الموقف المحيّر من إيجاد منفذ للتنصل من ربق زلات الوقوع، كما يشترك هيدجر مع الشاعر هولدرلين في تحليل طبيعة المأساة التي تتضمن في جوهرها بعد إنساني، وتتلخص قيمتها الجمالية في طرح مسألة البحث عن قضية الوجود[4].

1لاكوست جان، فلسفة الفن، مرجع سابق، ص101

2المرجع نفسه، ص101

3 الفريوي علي الحبيب، مارتن هيدجر الفن والحقيقة، دار الفارابي، بيروت،ط1، 2008،ص111

4المرجع نفسه،ص112

كما أن القيمة التي حظيت بها التراجيديا الإغريقية تلخصت في اعتبارها المادة الفنية الأولى في دراسات نيتشه الذي أدرك أن المجال الذي تنطوي عليه التراجيديا، تمثل في الفن، ومن الواجب الالتزام بمهمة حمايته والحفاظ على ماهيته بالاحتكام إلى قيمة الدلالات الرمزية التي يتضمنها، وتنقيب الفن عن إيماءات الحقيقة المطمورة، [1] وهذا ما يشير بشكل صريح إلى استلهام هيدجر فكرة حماية الفن والمحافظة عليه من استطيقا نيتشه، ليفصح بأن إقبال المتلقي على العمل الفني، يتطلب ضرورة الوعي بمهمة الحفاظ على جماليته ومادته الفنية بأسلوب شعائري وطقوسي، يتعايش معه بكل كيانه لأن إهمال قيمة العمل الفني أو بأصح العبارة تلقي العمل الفني دون إبداء المبادرة لحمايته، قد يدفع به إلى الوقوع في مطبات النسيان والعبث، مظهرا أن مهمة الحماية اتجاه الفن لا تتلخص في طابعها الآلي المتمثل في إحكام الغلق عليه في المتحف، ولا يقصد بالمحافظة على الفن بها إبداء شعور التمتع اتجاه تلقي الجمهور لجماليات العمل الفني أيضا، بل يقصد بها امتلاك المتلقي لإرادة الحماية اتجاه ايحاءات الحقيقة وايماءاتها التي أطلقها الإنتاج الفني في خضم الواقع المعاش.[2]

فالمقدس الذي تتغنى به التراجيديا يتسم بصفة السرمدية، ويلقي بحضوره في الزمان اللامتناهي الحاضر في جميع الحقب الزمانية، كما أن الفترات التاريخية لا تمتلك مسؤولية التأسيس الفعلي لإبداعات الإنتاج الفني، لأن الفن هو الذي يكلّف بإرساء دعائم التاريخ، ويمنحه هوية لمضمونه، فقد أصبح حضور التاريخ لدى الإنسان مرهونا بمدى تجلي وتمظهر الحقيقة الجمالية التي ترسى في الوسط المعاش، ليلامسها الإنسان نتيجة ترسخها العظيم في طيات الإنتاجات الفنية.[3] إن التساؤلات التي طرحها هيدجر حول دلالة الحقيقة وطبيعة ماهيتها ونوع الرابطة التي تجمعها

1 Nietzsche Frédéric, Fragments posthumes XIV, trad.J.C. Hémery, Gallimard, Paris, 1977,p144

2هار ميشال، فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص72

3المرجع نفسه، ص77

بالوجود، جعلته يبحث في القراءات الفلسفية اليونانية السابقة للحقيقة، مركزا على أفلاطون الذي ربط الحقيقة بمفاهيم ميتافيزيقية كالهوية والمطابقة، مما أدى إلى اخضاع الحقيقة للمجال المعرفي.

كما يتضح أن نصوص أفلاطون لها بناء مغلق مثالي، وهذا ماتتمحور عليه أسطورة الكهف التي تعالج جوهر وماهية الحقيقة، بحيث يتولد عن ذلك تقسيم أفلاطون للموجودات على أساس ذلك، كما يترتب عن هذا أيضا ظهور تصنيفات متنوعة داخل الحقيقة وتغييرات في معناها وفي موقع تواجدها، وذلك ما يقود هيدجر إلى إخضاع النصوص الأفلاطونية إلى الممارسة التأويلية.[1] قراءة أفلاطون للأسطورة تتلخص في تعارضها مع المحسوس، وتوضح ظاهرة التغير التي استهدفت ماهية الحقيقة، بحيث يعتبر أفلاطون أن الميتافيزيقا أصبحت مصدر يتفرع منه التكوين الذي يعتبر أيضا بدوره منبع تصدر من طياته الحقيقة، وقد احتذت أسطورة الكهف كدلالة للتغيير والتعالي المثالي للحقيقة الثابتة باعتبار عالم الأفكار العلوي موقعها الأصلي.[2]

وبخلاف ذلك فإن مفهوم الإلثيا حسب هيرقليطس ارتبط بمعنى« اللاانحجاب في جوف الظلام الحالك » [3] من خلال اعتقاد الفلاسفة السابقين، يتضح أن قوة تجلي الوجود المندس واتضاحه مرهون بخوض عملية التأمل، فقد نادت به التراجيديا التي تعرضت إلى السقوط، وأدى ذلك إلى تصدع مضمونها، وإفراغها من التجربة المأساوية، لينجم عن ذلك ظهور أزمة الميتافيزيقا التي قامت بدرأ حقيقة الوجود.

وقد أوضح هيدجر في موقفه أن التراث التراجيدي الإغريقي لم يتم الإفصاح عنه بالشكل الكامل بسبب عملية الترجمة التي أخلّت بمضمون الوجود الحق، مما شكل دافعا لدى هيدجر إلى

1 Heidegger Martin ,Introduction à la métaphysique, op.cit.p137

2 الفريوي علي الحبيب، مارتن هيدجر الفن والحقيقة، مرجع سابق،ص80

3 Heidegger Martin, les concepts fondamentaux de la métaphysique, trad. Pascal David, Gallimard,paris,1985

الارتحال بفكره والبحث عن منفذ للتنصل من أغلال الميتافيزيقا التي حجبت الحقيقة، مركزا في دراسته التحليلية على فكر هيرقليطس وبرمنيدس.[1] كما أن الحجة التي تذرع بها هيدجر في عودته إلى فكر فلاسفة ما قبل سقراط، ويعتبر ذلك الوسيلة التي تمكّن تاريخ الغرب من فك قيود الميتافيزيقا،[2] وعلى هذا الأساس نستنتج بأن التراث الإغريقي يعتبرا معلما أساسيا، ومرجعية أصيلة يستند إليها الفكر الغربي المعاصر، بالرغم من تعرّضها للتحريف في الترجمة، واتهامها بالالتباس والإبهام.

وهذا ما دفع هيدجر إلى ممارسة تحليله النقدي في مؤلفه الموسوم« ماهية الحقيقة » الذي تطرق فيه إلى فصل الحقيقة عن براثن الميتافيزيقا الذاتية التي تقام على أساس المطابقة، ليتم اخضاع مجال حقيقة الوجود لتغيير مطلق، يقضي بتكشف الحقيقة حتى يتم إظهار ما تم اضماره وعدم التفكير فيه، واسترجاع معنى الحقيقة من منطلق جذورها بواسطة ما تمتلكه اللغة من قوة مجازية واستعارية، كونها تمثل مسكن للوجود، وهذا ما سيمكّن من تحطيم أصنام الميتافيزيقا، يحمل الإنتاج الفني موقفا التزاميا اتجاه الحقيقة الفنية المترسخة في كينونته، وبهذا فإن الدور المحوري في الفن لا يمثله الفنان، بحكم أن هناك قضيتان احتلتا ذروة البحث، يتمثل أولها في ضرورة إنتاج الحقيقة الفنية في ثنايا العمل الفني، وثانيها يتمثل في تولي الالتزام برعايتها، فكلاهما لا ينبثقان من الفنان بل من العمل الفني.[3]

وحسب ما أوضحه المفكر الصوفي يعقوب بوهيم Jakob Bohme (1575-1624)بخصوص التوهج الذي يبلغ قمة انفتاحه في حالة استثنائية، وهي عندما يتوغل في الجسد، ويضفي عليه قوة من الضياء المبلج، لكن هذا التوهج سرعان ما يؤدي إلى اسقاط الجسد في مغبة النسيان والاضمار، وبالتالي تشترك الحقيقة والتوهج في افتعال حالة من التحجب،

1 الفريوي علي الحبيب، مارتن هيدجر الفن والحقيقة، مرجع سابق،ص112-113

2 المرجع نفسه، ص113

3 هار ميشال، فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص73

لكن الخروج من نفق التخفي والمطمور، يكون بواسطة الموجود المتمثل في الإنتاج الفني الذي يسهم في استدعاء واستعراض الحقيقة من جديد.[1] وبهذا يتحدّد لنا أن القراءة الهيدجرية للإنتاج الفني اتسمت بطابع واقعي، لتحذو الحقيقة الفنية في نظره حذو البعد الحسي، والدليل الواضح على ذلك هو تقديس جمالية المعبد في قراءته التحليلية للفن، وهذا يكشف عن قمة تأثره بالفلاسفة ما قبل سقراط خاصة هيرقليطس، لكن التجاوز الذي قام بها هيدجر، تمثل في اقصاء التصور التقليدي، الذي يذعن لفكرة الموازنة والاقتران بين مصطلح الإبداع والصناعة داخل الممارسة الفنية، والهدف من ذلك أنه أراد أن يعيد للأرض مجدها وقيمتها من خلال إظهاره لما تحتويه من عناصر وخصائص ايحائية، تضفي جمالية وتنصلها من ربق المادة والأداة، لأنها تبخس من قيمة الأرض وتهجنها وتخضعها لاستغلال ثرواتها .

**2-هولدرلين وشعر الأرض:**

أحدثت قراءات مارتن هيدغر حول الفن والشعر، تصويرا لنموذج الاختلاف والتغير السياسي الذي شهدته الاستطيقا في الفترة الأولى من القرن العشرين، وقد شملت دراساته إبراز الواقع المعاش وأحواله المتردية،[2] يحاول هيدجر أن يعرف العمل الفني باعتباره تجليا، وإفصاحا للصلة التي تجمع العالم بالأرض داخل بوتقة يسميها بالشكل المكثف الذي ينوه في معناها بالشعر، وبالتالي فهو يتجاوز سطحية المحاكاة أي التقليد، ويتنصل أيضا عن كونه يمثل أسلوب اسقاط نموذج محدّد على المادة الفنية،[3] حيث يمثل الشعر الكلمة الافتتاحية، والمحور الرئيسي الذي يعتبر من أهم مصادر التاريخ، بحكم قدرته على بناء جوهر الموضوعات، ويمكن من ذيوع صيت

1لاكوست جان، فلسفة الفن، مرجع سابق، ص103

2جيمينيز مارك، ما الجمالية، مرجع سابق،ص355

3هار ميشال، فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص73

الفن، وهذا مايحيل إلى الإشارة بأن الشعر له دور الداعم في إرساء معالم وأسس المعبد لكونه قادرا على استيعاب لغة المقدس.[1]

وفي ظل ذيوع التوتر والاختلال الذي ألمّ بالحضارة الغربية، يسعى هيدجر إلى الاستفسار حول قيمة دور الشعراء في التصدي لهذا الاختلال الحضاري الراجع إلى التقنية التي أحكمت قبضتها على العالم، موضحا أن انتشار الحيرة والقلق الأنطولوجي مرده التواجد القوي للمقدس والتأصل العظيم للإله الذي يعد سلاحا يتذرع به الشعراء كهولدرلين وريلكه Rilke(1875-1926) من خلال التغني بجوهر القلق، وبهذه الطريقة يتمكن الشاعر من التحدي والتغلب على عبء الاستخدام السلبي للتكنولوجيا، بحكم أن المقدس يملك سلطة وقوة لامتناهية، لهذا نجده في موضع الادانة والسخط من طرف التقنية بسبب عجزها عن الاستحواذ عليه وإقصائه.[2]

كما يحظى الشاعر بمهمة التأسيس والابداع حسب ما يصرح به هولدرلين، والحجة في ذلك أن مهمة تكرار إبداع المادة الفنية التي يباشر بها الفن أي أخذها من المنبع الأولي، قد تم تحديد طبيعتها وماهيتها مسبقا بواسطة الشاعر، باعتباره مركز التكوّن.[3] ومن هذا المنطلق يتضح بأن الشعر يتولى مهمة المخلّص للأشياء من سطحية تكرار توظيفها، وينصلّها من زيف ووهم الكونية والرتابة التي تعلق في رواسبها، فالشعر يضفي جمالية وتجديدا على التسمية للموضوعات، مما يحقّق لها الكمال. ومن هذا المنطلق يتضح فضل الشعر على الموجود الإنساني، الذي يعيش بطريقة شعرية طاهرة في كنف الأرض، يتمكن بفضل ذلك من ترسيخ وجوده بأسلوب خالص، فالكلام الشعري هو نموذج مقدس، يمتلك قابلية إرساء أسس ودعائم الثقافة، وبهذا تتضح العلاقة الطردية والترابطية الموجودة بين الفن والشعر والحقيقة، فموقع الشعر يضرب بجذوره داخل الفن الذي يعتبر بمثابة رؤية أنطولوجية مستحدثة.

---

1هار ميشال، فلسفة الجمال، مرجع سابق ، ص74

2 المرجع نفسه، ص76

3المرجع نفسه، ص74

ويوضح هيدجر أن قصيدة اليونان التي كتبها هولدرلين لم تنطوي فقط على حياة اليونان بل ارتكزت على طبيعة العلاقة الموجودة بين الأرض والسماء، وهذا ما يبرزه هيدجر في قوله:« إنّ الأرض والسماء والصلة بينهما، إنما تشكل جزءاً من انتماء أكثر غنىً. وما تكتمه الرسالة يصرّح به تخطيط القصيدة الذي نحن بصدده. وما هو مؤكّد أنّ هولدرلن يسمّي هذا« الانتماء الكلّي » في« شذراته الفلسفية. [1] » » تتحدد مهمة الفن في كشف طبيعة الرابطة بين العالم والأرض والتصريح بها في الوجود، فهو لا يتدخل في إنتاجها، لهذا نجد هيدجر يجرد ماهية الفن من ربق الحرفة، ليحتكم الفن إلى الشعر حتى يتمكن من الاستلهام من الأصل، وتصوير صلة النزاع المفتعلة بين العالم والأرض، وعلى هذا الأساس يتضح أن اللغة اكتست طابع ايحائي فهي بمثابة الموطن الواسع لهذا الوجود بدليل أن اللغة تفكك ماهو مضمر ومندس في الإنتاج الفني.[2]

هناك ترابط مزدوج بين اللغة والشعر حسب هيدجر، ذلك أن المرتبة الأولى التي يحتلها الشعر تضرب بأوصالها في الأسبقية التي تحرزها اللغة في وظيفتها، حيث أنها تضيء أفق تجلي الموجودات بالإضافة إلى أنها من الناحية الجينيالوجية، تعتبر قصيدة شعرية، وهذا يعود إلى تمتعها بقدرة قوية على فك الشفرات الغامضة والإحاطة بجوهر العالم، لدرجة أن جميع الفنون أصبحت تنطوي في مضمون مادتها الفنية ورسالتها الجمالية التي تبتغي الإفصاح عنها على طابع ميثولوجي قديم، يكتسي نموذج شعري، ينفتح على دلالات تتركب في جوهره رابطة بين ثنائية النمط المتجلي الذي يمثله العالم والبؤرة المغلقة المتجسدة في الأرض التي تعتبر موطنا متخفيا، يحتكم إليه الشعر ليبرع في تصوير أفقه الخاص.

بحكم أن اللغة تتولى مهمة التفسير وفض الملغم الذي يكتنف ماهية الصلة المبرمة بين العالم والأرض، وما تتميز به بصفتها رمزا ومعنى، إلا أن هناك محدودية تعتور إمكانية اللغة العادية المتداولة في الوسط المعاش، لكونها تمارس ترجمة الجانب السطحي الذي يغطي العالم، ويتعذر عليها

1 هيدجر مارتن، إنشاد المنادى، مصدر سابق،ص91

2 هار ميشال، فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص74

النفاذ إلى العمق، وينتابها مرض النسيان للإرث الذي تحمله الأصوات وصدى أنغامها، بالمقارنة مع ذروة التفوق التي يحتلها الشعر من خلال بثه السلاسة في الكلمة حتى تتمكن من التلفظ بصدى حسي عالي، ويكون فعل نطق اللسان مدوّيا بصدى واضح للإنصات والاستجابة.[1]

وفي سياق هذه الدراسة يتوصل هيدجر إلى توضيح معنى الفن الذي يستخدم آليات فعالة، تتمثل في ملكة الإبداع و فعل الحماية هذه الوسائل تمكنه من ترسيخ واستحضار الحقيقة،[2] وبهذا يعتبر فن الشعر فنًا متميزا ومتفردا بحكم ارتكازه على ميزة الإخلاص والتقدير التي تسمح له بترسيخ حقيقة الموجود، هذه الحقيقة لا تنكشف لكل الفنون بل للفن الذي يفهم لغة التخفي واللاتحجب في الآن ذاته، إن محدودية نظرة الفن حسب هيدجر التي تنسب جميع الفنون إلى الشعر، ينجم عنه موقف التفريط والتغافل عن القيمة الجمالية التي تحتويها الفنون التشكيلية، والحطّ من كفاءة وخبرة الفن العملي التطبيقي المستند لوسائل أداتية والمعتمد على التأمل، وتهميش الدور الجمالي الذي يمثله الجسد، هذا ما يبين بجلاء تضييق هيدجر لفرص ظهور واستحضار الحقيقة التي لا تتبدى إلا في ثنايا الفن.[3]

**3-هيدجر ونقد الميتافيزيقا:**

ارتأى هيدجر إلى الاستفسار حول سبب تعثر الغرب واجتياح الميتافيزيقا لتفكيره، ونسيانه لمعنى الوجود الحق وإذعانه لفكرة وجود الموجود، ليسعى في هذا الصدد إلى الالمام بالبواعث والمرجعيات التاريخية للميتافيزيقا، حيث يدخلها ضمن أحد المجالات الدراسة الفلسفية الأنطولوجية، محلّلا في الوقت ذاته الواقع المعاش الذي طغى عليه العلم، وحكم عليه بالتشظي، والسبب في ذلك يعود إلى الفلسفة اليونانية التي تزعمها سقراط وأفلاطون، فقد دشنت للواقع العلمي المسيطر، لتتبلور هذه الهيمنة في الفلسفة الحديثة على يد ديكارت وفلاسفة التنوير

1هار ميشال، فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص75

2لاكوست جان، فلسفة الفن، مرجع سابق، ص105

3المرجع نفسه، ص107

بالإضافة إلى تأثير الفلسفة الوضعية لأوغست كونت Auguste Comte(1798-1857)،[1] فالعصر الحديث لم يشهد تغيرا وتقدما إيجابيا بل وقع في مطبات الانحطاط، وهذه الأوضاع اقترنت بتفوق العقلانية في هيمنتها القوية على الطبيعة، بالإضافة إلى ظاهرة العدمية التي لعبت دورا كبيرا في الإخلال بمعنى الحضارة الغربية.

توصل هيدجر إلى التوضيح بأن جرأة القوة التي تمتع بها نيتشه خلّفت إعصارًا فكريًا زعزع تاريخ الفلسفة بحكم مساهمته في إعلان نهاية الحداثة من جهة، واستفحال الاعتقاد الميتافيزيقي وشموليته من جهة أخرى،[2] وبالرغم من وجود اختلاف فكري بين نيتشه وهيدجر إلا أن نقطة التوافق بينهما، تحدّدت في نقد الحداثة الغربية وإظهار آثارها السلبية المترتبة في العقلانية الآلية، فهدف نيتشه كان متمثلا في جعل الفن وسيلة لضبط الاختلال والتسلط الذي شهده العلم، وذلك من أجل إحياء الفوضى في الوجود، وتحقيق اللاتناهي بواسطة الفن، كما أن الاستحواذ على الحياة تطلب الاعتماد على إرادة الاقتدار التي يتحلى بها الفنان المبدع لاختراق هاجس الحقيقة الميتافيزيقية، لأن فهم العالم أصبح مرتبطا بقراءة تأويلية لفك شفرات سرّه المضمر، ويتضح أن الوجود هو سلسلة لامتناهية من التأويلات، وبهذا يعتقد نيتشه أن الفنان الذي يمتلك إرادة الاقتدار يهتدي إلى النفاذ والتوغل العميق إلى باطن الوجود لسبر أغواره، لذلك فإن انتقاده للميتافيزيقا ارتهن بعدم تكشف حقيقة الوجود، كما يوضح نيتشه أن الإنسان يتحول إلى فنان عندما يستند إلى فعالية إرادة الاقتدار هذه الأخيرة ارتقت إلى رتبة المصدر الأساسي، لتكشف الحقيقة في العالم، فالحقيقية الجمالية التي يبلغها الفن حسب نيتشه، تكمن في إلمامه الشامل بالوجود والموجود على حد السواء،[3] لكن هيدجر اعتمد على الشعر كوسيلة فعالة

1 جيمينيز مارك، ما الجمالية، مرجع سابق،ص356

2 Michel Haar, Nietzsche et la métaphysique, op.cit. p134

3 Heidegger Martin, Nietzsche I et II, trad. P.Klossowski, Gallimard, paris, 1971, p82

للكشف عن تحجب الوجود وانفتاحه، فالثورة النقدية التي فجرها هيدجر على ميتافيزيقا الحداثة، جعلته يحدّد مهمته المتمثلة في رسم خط الرجعة إلى الأصل للتنقيب الفعلي عن حقيقة الوجود اللامفكر فيه كونه بات موضوعا مسكوتا عنه في تاريخ الفكر الفلسفي.

إن التساؤل حول الطريقة المثلى لتذكر الوجود ذلك أن النسيان الوجود بلغ حدّته في فترة العصر الحديث نتيجة الاذعان المفرط للفلاسفة بتقديس الذات، وجعلها مصدر للمعرفة في مقابل درأ الوجود، [1] فالفكر الغربي الحديث لم يبادر بالإحاطة الشاملة والعميقة للفكر اليوناني، مما أدى إلى مغالاة التصور الميتافيزيقي وإفراط تجاوزاته التي تمثلت في إخفاء الوجود.[2]

وبالتالي فإن التأريخ للميتافيزيقا كان انطلاقا من فلسفة أفلاطون المثالية ليتواصل وجودها التأثيري، ويضرب بعروقه الأخيرة في فكر نيتشه، بالرغم من منح نيتشه الأولوية للفن مقابل الحقيقة حتى يصبح الفن وسيلة عظمى لبلوغها، فقد توصل هيدجر إلى الإدراك من خلال مؤلفه الموسوم« نيتشه » في قسمه الأول بأن المراحل التي سار عليها نيتشه في فكره، أظهرت تركيزه على تحطيم وثن العقلانية الأفلاطونية، مما أدى إلى سقوط وتشظي عالم الظاهر لكن سرعان ما استرجع تكشفه وتجليه لمرة أخرى من خلال الفن ذو المكانة الرمزية.[3] وبالرغم من الاصلاحات التي بادر بها نيتشه في فلسفته من ضمنها محاربة العدمية باعتبارها ظاهرة سلبية، وعمله على اختراق الميتافيزيقا، واقصاء ظاهرة التشاؤم من إرادة الحياة التي أرسى أسسها شوبنهاور إلا أن ذلك لم يمكّن نيتشه من التنصل من براثن الميتافيزيقا في نظر هيدجر، الذي نعته بالفيلسوف الميتافيزيقي الأخير، وساهم في انتشارها داخل الفكر الفلسفي.[4]

1 الفريوي علي الحبيب، مارتن هيدجر الفن والحقيقة، مرجع سابق،ص119

2المرجع نفسه، ص121

3Heidegger Martin, Nietzsche I et II,Opcit., p166

4Ibid.p277

كما أن انتفاض نيتشه ضد وثن العدمية المسيحية عوضه بعدمية أخرى تجسدت في إرادة الاقتدار، هذا المفهوم يضرب بأوصاله الأولى في أغلال ميتافيزيقا الذات. وتأسيسه لإرادة الاقتدار ارتكز على مبادئ متفردة تلخصت في اقصاء الملامح النفسية والأنثروبولوجية التي كانت عالقة بها سابقا حتى يتمكن من تجسيد قراءة مختلفة، لكنه في الأساس حقق مشروع ميتافيزيقا الإرادة، بالرغم من الانعطاف الذي قام به اتجاه اعتقادات شوبنهاور السلبية لإرادة الحياة.[1] فالإرادة عند نيتشه لا تستهدف الارتباط بالقوة من أجل توظيفها لتحقيق الانفتاح على الحياة بل تستخدم كآلية لافتعال الاستحواذ والغطرسة، هذا ما حذا حذوه الاعتقاد التقليدي لفلاسفة العصر الحديث الذين لم يتوصلوا إلى الإدراك الصائب لدلالة الإرادة التي كان مصيرها مسيجا بملمح ميتافيزيقي الذي أضحى ظاهرة تشوه معنى الإرادة ويجرّدها عن معناها الصحيح.[2]

وقد توصل هيدجر من خلال عمليته التحليلية النقدية إلى الفهم بأن إرادة الاقتدار كانت ذريعة قوية، ضاعفت من استفحال ظاهرة ميتافيزيقا الحضور داخل الحضارة الغربية، فإرادة الاقتدار لها خلفيات سلبية، وكانت عاملا فاعلا في درأ حقيقة الوجود، والحكم عليها بالنسيان،[3] بالإضافة إلى إظهار التمويه النيتشوي الزاعم بتخليص العالم من هاجس النسيان للحياة، إلا ان هذه الأخيرة أصبحت إرادة محدودة لها أفق ضيق، هذا ما يحيل إلى القول بأن نيتشه سار على نهج المؤسسين للميتافيزيقا، فإذا كان ديكارت اعتمد الكوجيتو المنحصر في بوتقة التفكير أي« أنا أفكر » التي تؤدي إلى تجسد الذات، فإن نيتشه اعتمد كوجيتو ميتافيزيقي، يتمثل في« الأنا أريد » بمعنى أن توظيف نيتشه للإرادة، كان كأداة استحوذت بمطلقية على

1Heidegger Martin , Nietzsche I et II , op.cit,p394
2Ibid,p362
3Ibid,p212

الذات وأرغمتها على ممارسة أفعال تفوق استطاعتها مما أدى إلى انقياد الذات لنفسها بشكل طوعي.

ويكشف هيدجر عن ظاهرة ارتباط الميتافيزيقا بمفهوم التعالي الذاتي، الذي وجد عند كانط سابقا، وبقي رهين الميتافيزيقا، لكونه ظل متعنتا لفكرة العالم الترنسندنتالي المثالي المبني على تقديس الذات، وهذا ما حذت فيه أيضا الفينومينولوجيا المثالية لهيجل التي ناشدت بالروح المطلق، ليصبح التعالي محورا أساسيا للمعرفة، بلغ ذروته مع تصورات فيلسوف المطرقة نيتشه، فقد أوضح هيدجر أن نيتشه تذرع بحجة محاربة الميتافيزيقا بواسطة اعتماده على أسلوب ميتافيزيقي نفسه1 ، والدليل على ذلك أنه لم يتنصل من مزاعم الفكر الثنائي المبني على المتناقضات كما أن ملامح الميتافيزيقا عند نيتشه تجسدت بعمق حسب رأي هيدجر في مشروع العود الأبدي[1] بالإضافة إلى أن هاجس التوهم ببناء مشروع الإنسان الأعلى أصدق دليل على مساهمة نيتشه في ميتافيزيقا الذات، الأمر الذي جعله لا يعي مقدار فكرة الحقيقة انطلاقا من مبدأ لا احتجاب، هذا ما أحالنا إلى الاستنتاج بأن نيتشه سار في نفس النهج الذي حذا فيه دعاة الميتافيزيقا الذين قدسوا الذات وساهموا في تعاليها. [2] وقد أظهر هيدجر أيضا أن فكرة قلب الأفلاطونية وتعويض العالم المثالي بالعالم الحسي التي اقترحها نيتشه لم تكن حلاً فعالاً، لأن العالم المثالي جسّد أرضية تبجيلية في ذهنية الغرب وليس من السهل قلبها، فمحاولة نيتشه كانت تدور في حلقة الميتافيزيقا لا أكثر.[3]فالتأسيس الأفلاطوني للميتافيزيقا، ساهم في إفراغ المحتوى الحسي الذي يتضمنه اللوغوس، وغير مفهومه الأصيل وأدخله ضمن عالم المثالية والتعالي بالمقارنة مع الاعتقاد الذي

1 قواسمي مراد، انبثاقات فلسفة الكائن- الكينونة من فلسفة إرادة القوة، مجلة مقاربات فلسفية، الجزائر، العدد3، 2016، ص88

2 Heidegger Martin, Nietzsche I et II op.cit,p235

3 Heidegger Martin, Essais et conférences, trad. A préau, Gallimard, paris,1962, p150

أذعن له هيرقليطس في السابق حول الاندماج المطلق الموجود بين اللوغوس والوجود الذي لا يتناقض.[1]

وبهذا مارست الميتافيزيقا عملية تخدير الفكر ليرتمي في عمليته التحليلية إلى الاهتمام بماهية الموجود الإنساني، فالماهية حسب هيدجر ترسخ مبدأ التحول والكثرة داخل الحياة الواقعية.[2] كما يبدي موقفه المتحسّر من تلاشي ثقافة السؤال داخل العقل الغربي، فالسؤال له دور فعال في كسر هاجس الميتافيزيقا التي أفضت إلى عبثية التفكير وأزمة التكتم والنسيان وترك الوجود الحقيقي عمدا،[3] وحسب تعبير هيدغر فإن الإنسان الغربي أصيب بلعنة العصر الحديث التي تمثلت في كونه يحيا تائها في العالم، وهذا ما يفتح أفق الحديث عن موضوع القضية الأنطولوجية في نظر هيدغر التي أضحت مرهونة بحالة الكائن وما ألمّ به من انغلاق وفقدان للقيم للإنسانية، فقد أصبح موضوعا لا مفكر فيه، تعرض للتهميش والترك عمدا، مما أدى إلى تفشي الفردية.[4] وبالتالي فإن خروج الإنسان من حالة القلق والعبث، يتطلب انتهاج ثقافة السؤال حول الوجود الحقيقي المتخفي، وضرورة تجاوز وهم الوجود الزائف بواسطة التحلي بالمسؤولية والوعي بقيمة الوجود الذي ينتمي إليه الموجود البشري، فالانشغال بالوجود سيخرج الإنسان من هاجس التوتر والضياع.

فقضية اللامفكر فيه أي حقيقة الوجود شغلت اهتمام الفكر الغربي لتعذر الخوض فيها وقابلية استرجاعها، مبرزا قدرته على تبوء الحقيقة من انتهاج نفس الأسلوب الذي عمل به الإغريق، وهو طرح السؤال الأنطولوجي الذي يستدعي الغاية منه كشف حقيقة الوجود المتخفي.[5] فالقراءة الإغريقية للوجود كانت أصيلة ومباشرة متجرّدة من الرواسب الميتافيزيقية، لكن اعتماد

---

1 الفريوي علي الحبيب، مارتن هيدجر الفن والحقيقة، مرجع سابق،ص122

2 Heidegger Martin, Nietzsche I et II ,op.cit,p170

3 Heidegger Martin, Qu'appelle-t-on penser ? Trad. A Becker et Granel, PUF, Paris,1959, p22

4جيمينيز مارك، ما الجمالية، مرجع سابق ،ص356

5 الفريوي علي الحبيب، مارتن هيدجر الفن والحقيقة، مرجع سابق، ص113

الفكر الغربي على عامل الترجمة كوسيلة للإلمام بالوجود جعل هذه طريقة تكتسي بعد هامشي غير مباشر يفتقر للأصالة .

وبهذا فإن تلبية النداء لصدى الوجود يعتبر عاملا أساسيا، يدعو السلطة للتفكير من أجل تفعيل المعنى لطرح السؤال حول ضرورة استحضار اللامتكشف وتذكر المنسي،[1] وتفكيك هاجس الميتافيزيقا يكون من جذورها المبدئية التي تتغلغل في فلسفة أفلاطون، والتجاوز الكلي لها، يكون بالاستناد إلى التجربة الفكرية التأملية لفلاسفة ما قبل سقراط أمثال هيرقليطس وبرمنيدس، لكونهم أتقنوا ممارسة التساؤل العميق والتفكير الشامل والجامع لحقيقة الوجود بأسلوب جمالي جوهري، وصياغتهم لمعادلة التلازم والضرورة التي تقتضي إحكام العلاقة بين الفكر والوجود والتوحيد بينهما كعملة واحدة، ليتضح من هذا أن الفكر أداة لانكشاف الوجود المتحجب.[2]

وبهذا نستنتج أن الدافع القوي الذي جعل هيدجر يتوغل إلى تاريخ الميتافيزيقا بهدف التنقيب عن حقيقة الوجود المتخفية التي تم نسيانها، لهذا يسعى إلى استرجاع قيمة جوهرها ومعناها الذي يجده ضروريا للانقياد في اتجاه سؤال الوجود،[3] وانتقاده للميتافيزيقا ليس مرهونا بإعلان الانتفاضة بين التيارات الفلسفية، بمعنى أن محاربة الميتافيزيقا أصبحت محددة ضمن سياق تأويلي، تتعدد فيه المواقف والرؤى بين الفلاسفة، ويكشف هيدجر أن الإذعان بأسلوب دقيق لخطاب اللوغوس على نحو ما كان متداولا لدى فلاسفة ما قبل سقراط، يعتبر أمرا صعبا، وقد يتعذر أيضا القضاء على ظاهرة الميتافيزيقا بشكل نهائي، لكن ذلك لا يمنع إمكانية البحث في مضمونها،[4] بالرغم مما حمله موقفه النقدي للميتافيزيقا إلا أن انطواء مشروعه الأنطولوجي على مفاهيم كالوجود والدازين، وما يرتبط به من تعالي، يمثل منبعا أساسيا تنبثق منه الميتافيزيقا

1 الفريوي علي الحبيب، مارتن هيدجر الفن والحقيقة، مرجع سابق، ص116

2المرجع نفسه، ص124

3 المرجع نفسه، ص77

4 المرجع نفسه، ص126

أيضا.[1] وممارسة المنهج الهيرمينوطيقي على النصوص قد استلزم من الفيلسوف أيضا تطبيقه على الوجود الإنساني، بهدف التعمق في الإلمام بحقيقة الوجود الإنساني، والتطرق إلى تحليل سبب الاذعان الخاطئ لموضوع الوجود الإنساني الذي احتل الصدارة كوجود أولي.

1 François Joran, « La pensée métaphysique de Heidegger. La transcendance du Dasein comme source d'une métaphysique naturalise », revue Les Études philosophiques 2006/1 (n° 76), p60.

# المبحث الثاني:

# الصورة الجمالية و صيرورة الاختلاف عند جيل دولوز

1- الفن والقراءة الجمالية للحياة وحقيقة الاختلاف

2- دولوز ومفهوم الصيرورة الجمالية

3- السينما والصورة الجمالية

## المبحث الثاني:الصورة الجمالية و صيرورة الاختلاف عند جيل دولوز

### 1- الفن والقراءة الجمالية للحياة و حقيقة الاختلاف

تمثل قراءة جيل دولوز Gilles Deleuze(1925-1995) للفن مسارا متفردا يرتبط بالدعوة إلى معايشة الحياة والدفاع عن سديميتها، فهذه القراءة الجمالية اعتمدت على نموذج فعل الإبداع و إرادة القوة وقدرة التغيير كأساس محوري بنيت عليه النظرية الجمالية لجيل دولوز، حيث نجد أثر الانسجام الذي يحدث بين الفن والحياة في فلسفته، مرتبطا بما تضمنته الشذرات الجمالية التي أبدعها نيتشه، وهذا ما يرجح لنا القول بأن المفكر دولوز يعتبر قارئا ومحللاً لجينيالوجيا الفن النيتشوي المتسم بمضمون تأثيري، ينظر إلى الوجود كظاهرة جمالية، ليصبح موضوع الانشغال والإيمان بالظاهرة الجمالية مرهونا بالواقع المعاش الذي يستلزم إقبالا كبيرا لفهم مكنونات الإبداع الجمالي الطبيعي داخل العالم، فالانتقال الكلي لفكرة الوعي بالجمال وتطبيقها، قد سجل منعرجا واضحا في مجال فلسفة الفن، ومفهوم الإيمان بالجمالية قد عوض المجال المعرفي انطلاقا من الإذعان المطلق للحالة التي يوجد عليها هذا العالم حسب تصور دولوز.[1]

وقد أعطى بذلك مفهوما جديدا لفلسفته تمثل في« فلسفة الحدث » ، ويراد بهذا المفهوم ارتماء دراسته الفلسفية والجمالية في معالجة الوقائع والأحداث التي تكتنف العالم، ويرجح ذلك أيضا بأن وظيفة الفنان والفيلسوف متناغمة ومتداخلة، تتحدّد من خلال الاشتغال وفق منهج منفتح على الحياة، تضبطه الاستمرارية وحيوية الصيرورة التي من شأنها، أن تجعل هذا المنهج الحيوي قائما على التغيير، يفضي إلى تأسيس بُعد الفوضى الخلاقة التي تحمل في نظر دولوز ثورة التجديد والمقاومة في الفن.[2] فحملة المعارضة التي تشنّها العدمية ضد الحياة، تجعل الفن أكثر قوة وتحدي بصياغته لمفاهيم إيجابية، يتمثل أهمها في مفهوم الفرح والانفتاح وفعل المعايشة والرقص

1 Deleuze Gilles, cinéma:l'image-temps, éditions de minuit, paris, 1985, p172

2أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز سياسات الرغبة، دار الفارابي ،بيروت،ط1، 2011،،ص250

والاحتفال والرغبة، مما يجعل الفن خارجا عن نمط الآلية والعقلانية الأداتية التي هدّدت بتناهي ثقافة العيش المشترك.

لا يعد الفن في نظر دولوز منزّها عن الالتزام أو هدفا في ذاته أو عملا فردانيا منغلقا، بل إن الفن يعمل لصالح الحياة، فهو الأسلوب الحقيقي الدقيق الحاذق المتمرّس الذي يمكّن من إظهار ورسم معالم الحياة،[1] فالمحرك الأساسي والطاقة الإبداعية التي يُصنع بها هي الوقائع التي ينتجها والتي تجعله غاية مكتفية بنفسها، فهو يصنع عالما مختلفا متعارضا مع ما هو ظاهر، عالما يتعارض مع محاكاة عالم آخر، عالم مصدره هو ذاته، ويلمح دولوز في قراءته التحليلية النقدية للتجربة الجمالية إلى الكشف بأن ارتكاز نيتشه على التأويل الفني لمنظومة القيم، كان بهدف إضفاء التوهج على الحياة للتخلص من براثن العدمية، ويبين بيتر هالوارد في مؤلفه حول دولوز أنه قد انتقل إلى إبداع نشاط ميتافيزيقي جديد متميز يتفرد به الفنان، يدعو إلى الإقبال على الحياة والمشاركة في احتفالها لتجاوز الاعتقاد الميتافيزيقي الكلاسيكي المعارض للحياة والمقدس لإرادة العدمية.[2]

وقد أبدى دولوز تأثره من قراءته لمهمة الفن ودوره عند نيتشه الذي يتلخص في تحرير الحياة من جميع القيود والأغلال الميتافيزيقية المتسببة في إقامة قطيعة بين الفن والواقع المعاش، وتجاوزه لبراثن التجريد والمثالية، التي سارت على نهجها التيارات الاستطيقية السابقة التي همشت الفن، وأبعدته عن الواقع، وهذا ما اتضح بشكل جلي في موقف أرسطو من الفن الذي اعتقد أن المأساة

1فيليب مانغ، جيل دولوز أو نسق المتعدد ، ترجمة: عبد العزيز بن عرفة، دار الحوار، اللاذقية،(د. ط)، 2003 ، ص111

2 أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز سياسات الرغبات، مرجع سابق، ص221

تتمثل في مفهوم التطهيرcatharsis* الذي يحذو حذو القيم الأخلاقية المتعارضة مع الحياة المحسوسة.[1]

وقد تجاوز دولوز أيضا الاعتقاد السائد لدى فلاسفة العصور الوسطى بخصوص أن العالم يتحرك بمبدأ غائي، ويصحّح ذلك بتأكيده أن العالم يمثل في نظره نسقا من الألحان المتناغمة التي تجعلنا غير قادرين على التفريق بين الفن والطبيعة، هذه الوحدة الإبداعية يحسّ بها الفنان بشكل كبير لكونه يعتمد على المؤثرات الانفعالية لإظهار أنغام العالم،[2] ويتمثل الخلاص في مفهوم الفن في الدخول إلى معترك الحياة واستحقاق معايشتها، هذا ما يخالف كلمة الخلاص في الاعتقاد المسيحي الذي يحث على الانغلاق والنفور من الحياة ومناجاة ما هو متعالي وماورائي، فالفنان في نظر دولوز يجعل الحياة مادة فنية، يبلور من خلالها السلبي إلى الإيجابي، والقبيح إلى الجميل، والمعاناة إلى انتشاء، بواسطة ما تشكله إرادة القوة كوسيلة لبلوغ الجمالية، وهذا ما يوضحه دولوز في كتابه الموسوم نيتشه والفلسفة قائلا :« يقدّر نيتشه أنه صنع أوّل فلسفة إرادة، فكل الفلسفات الأخرى كانت آخر كوارث الميتافيزياء. إن لفلسفة الإرادة كما يتصوّرها، مبدأين يشكّلان الرسالة الفرحة: فعل الإرادة = فعل الخلق، الإرادة = الفرح » .[3]

وبهذا نتوصل إلى تحديد نقطة الالتقاء التي تجمع دولوز بنيتشه، وتتمثل في اعتبار الفن انعتاق، يتحقق في الحياة الأرضية القوية، بصفتها المصدر الأصيل للإبداع الفني. بالإضافة إلى مفهوم الاختلافLa Différence الذي وظّفه دولوز في فلسفته الجمالية، فقد أصبح هذا المصطلح أكثر تداولا واستعمالا في المجال الثقافي، وذلك في الفترة الأخيرة من الستينيات، ويقصد

* يقصد بمصطلح التطهير باليونانية catharsis ويحمل معنى العلاج في نظر أرسطو ويختص بالجانب النفسي للجمهور المشاهد للمسرحية، والتطهير يتخذ دور الإثارة الفنية لتحريك إحساس الشفقة والمأساة لدى المتلقي باعتباره هدفا يرتبط بالتراجيديا، وهو تأثير انفعالي يخلص النفس من الاحساس السلبي .

1المرجع نفسه، ص217

2أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز سياسات الرغبات، مرجع سابق،ص220

3 دولوز جيل، نيتشه والفلسفة، ترجمة: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 1993 ، ص108

به خلق فكرة التعارض بهدف مواجهة التسلط الثقافي، فالثقافة المعاصرة قد فرضت نمط التماثل والتطابق الذي يقتل روح الإبداع[1] وقد اعتمد أيضا على مفهوم التكرار، مشيرا في كتابه الموسوم« التكرار والاختلاف » أن قوة الفن تتحدّد في اتسامه واعتماده على بعد التكرار، الذي يتضمن في باطنه إبداع الاختلاف.[2] وهذا ما يرجح إلى الترابط المحكم بين هذين المفهومين لتكوين القدرة الإبداعية للفن، حيث يشترك دولوز ونيتشه في فكرة أن أسلوب التكرار الذي تتّبعه الفنون، يعتبر قاعدة أساسية من قواعد الحياة، بدليل أن الفن ينطوي على فكرة الشبيه ويدعى التكرار.[3] ويصف دولوز أيضا قيمة الأصالة التي يتميز بها أسلوب الكتابة عند نيتشه اذي يجمع فيه بين الشذرة والقصيدة هادفا بذلك إلى تحقيق جمالية الإطار الخارجي للنص الذي تندمج فيه الكتابة والفكر[4]

فالدراسات التحليلية التي تناولها دولوز حول فلاسفة أمثال باروخ سبينوزا Baruch Spinoza(1632-1677) ونيتشه وميشال فوكوMichel Foucault (1926-1984)وغيرهم، لا تنحصر في كونها مجرّد نماذج للبحث بل تعتبر هذه الشخصيات حسب تصوره كممارسات وخبرات حية للفكر، نظرا لما يتصفون به من حذاقة وبراعة في الخلق الفكري[5]. وبالرغم من مرور فكر جيل دولوز بثلاثة مراحل إلا أنه فكره، بدأ منشغلا بشكل أساسي بالفلسفة وتاريخها، ليتم انتقاله إلى التأسيس المتفرّد لفلسفة قوامها الاختلاف، لتحذو دراسته في الأخير منصبة في مجالات الفن والسينما والأدب، هذه الحلقات الفكرية المندمجة مع بعضها

1 طوني بينيت، مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، ترجمة: سعيد الغانمي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2010، ص ص53 ،54

2 أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز سياسات الرغبة، مرجع سابق، ص235

3المرجع السابق ، ص235

4 الشابي نور الدين، دولوز قارئا نيتشه: حول الفلسفة والاختلاف، مجلة دراسات فلسفية، الجمعية الجزائرية للدراسات الفلسفية، قسنطينة، العدد3، 2014، ص43

5 دولوز جيل، حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة، ترجمة: عبد الحي أزرقان، افريقيا الشرق، المغرب، ط2، 1999، ص35

البعض، شكّلت أفق التنقيب عن الحقيقة الجمالية، فربط الفن والفلسفة بمفهوم الاختلاف معناه كسر حاجز الدغمائية والآلية في المقاصد الفكرية، حتى يمتلك الفيلسوف والفنان مقاصد وإرادة خيرة في البحث، فثقافة الاختلاف والتغير ومناشدة قانون التعارض المفتعل بين الإرادات لبلوغ ذروة التفاضل، وقد سعى نيتشه أيضا إلى تكريسه في إرادة الاقتدار، حتى يحدث تعارضا مع تصور كانط الذي يعتقد أن الإرادة تتلخص في الجوهر الذي يدرأ تحت ستار الظواهر، فالإرادة تصيغ معادلة متكافئة حتى تصير اقتدارا، وبهذا يتوجب على الظاهر أن لا يعترض على الحياة لنتمكن من الارتماء في معايشتها.

إن ما يسعى إليه نيتشه ودولوز في القراءة التحليلية للجمالية عند كانط هو أن فصل الفن عن المحسوس وصبغه بطابع المثالية المتعالية، يجعله مفارقا ومنفصلا عن التجربة الجمالية نفسها، بمعنى أن الفن المجرد المتعالي عند كانط يتم النظر إليه، انطلاقا من انفعالات وردود فعل المتلقي المقترنة باللامبالاة وإهمال دور خبرة المبدع، فإذعان كانط المطلق لفكرة أن شرف وقيمة الفن يتحدد من خلال إضفاء خصائص الشمول والتجرّد، وهذا ما يلمّح بأن كانط قد سار في نفس الاتجاه الذي حذا فيه الفلاسفة السابقين أمثال أفلاطون وديكارت، لأنه لم يدرس قضية الجمالية انطلاقا من خبرة الفنان الصانع والمبدع، بل ركز على قراءته للفن باعتباره مشهدا. [1]

نجد شوبنهاور أيضا متّبعا اعتقاد كانط حول مفهوم الجميل باعتباره متجرّدا عن الغاية، بمعنى أنه يجعل الجمالية تجربة ذاتية مجرّدة، وبهذا فإن الطرح الذي وضعه نيتشه بخصوص من يتصور الجمال بنموذج خالص، يواجه الاعتقاد السائد بأن الممارسة التقويمية للفن يكون المشاهد مسؤولا عنها، هذا كفيل بالتبرير بأن فلاسفة التجريد والمثالية المتعالية لم يتطرقوا إلى قراءة الرابطة الوثيقة المفتعلة بين الفن والحياة، هذا ماعرف به كانط الذي وثّق الصلة بين الفن والذات.[2] وبحكم تقدير دولوز لقيمة النقد الكانطي للفن إلاّ أنه يجد فلسفته تشكل خطابا جماليا ترنسندنتالي مجرّد، وعلى

1الزغبي سمير ،نيتشه: الفن والوهم وابداع الحياة، دار التنوير، بيروت، (د. ط)، 2009،ص107

2أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز سياسات الرغبة، مرجع سابق، ص218

أنقاض ذلك يهدف إلى مفارقة ذلك التصور بإحداث تناغم ديناميكي بين الفن والحياة[1] ويوضح في نظريته الجمالية أن الفن ينبغي عليه أن يرتبط داخل العالم الذي نحيا في طياته، وأن لايقترن بعالم مثالي ترنسندنتالي، فإنتاج الفن في تصوره ينبغي أن يتولد من التكرار الذي يرمز للوسط المعاش.[2] ولعل مفهوم التكرار الذي اعتمده دولوز في فلسفته الجمالية يقترن في المعنى بمفهوم الصيرورة والعود الأبدي عند نيتشه، وبهذا يشير دولوز في كتابه المعنون ب:التكرار والاختلاف إلى مقاصد نيتشه اتجاه العود الأبدي موضحا ذلك في قوله:« العودة هي الصيرورة- متطابقة للصيرورة ذاتها. العودة هي إذا الهوية الوحيدة، إنما الهوية بوصفها قدرة ثانية، هوية الاختلاف. » [3] بمعنى أن فكرة العود الأبدي تمثل الاستمرارية وديمومة الحياة التي تتعاقب في زمانيتها، ويتخللها نمط التجدد والاختلاف الذي يضفي تعريفا بقدرتها وحركتها الجمالية في الوجود .

وفي سياق آخر نذكر الارتباط الذي يحدث بين مواقف دولوز ونيتشه واسبينوزا حول انتقاد الأحاسيس والمشاعر المتشائمة، والدعوة إلى انتعاش العاطفة بإيماءات السعادة ورغبة الاستمتاع بجمالية الظاهر الحسي.[4] يتحدث دولوز عن الترابط في الأدوار التي يقوم بها كل من الفن والفلسفة، والدعوة المشتركة والمناشدة لتقديس جمالية الأرض.[5] فالفضاء اللامتناهي واللامحدود يتغلغل في أعماق الحياة، ويتعذر بلوغه ومعايشته إلا بواسطة الفن الذي يمتلك قدرة فائقة على النفاذ إلى هذا الفضاء العميق من خلال منظومته الإبداعية.[6]

---

1المرجع نفسه،ص218

2 Rodowick, d.n, Deleuze 's time machine (n y :duke university press, 1997,p203

3دولوز جيل، الاختلاف والتكرار، ترجمة: وفاء شعبان، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009، ص116

4 روجيه بول دروا، أساطين الفكر، ترجمة: علي نجيب ابراهيم، دار الكتاب العربي، بيروت،(د. ط)، 2012، ص218

5 Yves Charles Zarka, « Éditorial. Deleuze et la philosophie, revue Cités, Presses Universitaires de France , 2009/4 (n° 40), p. 5

6 دولوز جيل، ماهي الفلسفة، ترجمة: مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1997، ص182

كما نجد دولوز متحدثا في مؤلفه ماهي الفلسفة عن الرابطة المحكمة التي أبرمت بين الفن والفلسفة والعلم نظرا للاشتراك في الممارسة التأثيرية والإدراكية،[1] وهذا ما يوضح بأن الفن لم يتنصل من منظومة العلم والفلسفة بل بقي متصلا بها، فارتباط هذه المجالات مع بعضها كان بهدف اشتراكها في غاية واحدة، تتمثل في فك شفرات السؤال المحيّر ما الحقيقة؟ الذي أرّق الفكر منذ القدم، لكن الانعطاف الذي أحدثه الفن، تمثل في مهمته المرتبطة بفعل الخلق الجمالي، حيث يعتبر الفنان خالقا للمؤثرات الانفعالية في الأشكال الفنية خاصة الموسيقى. وهذا يبينه دولوز في قوله:« إن التناغمات الموسيقية هي انفعالات. هذه التطابقات في الأنغام أو في الألوان، أكانت انسجامية أو تنافرية هي انفعالات موسيقية. » [2]

وبهذا فإن لعبة الانسجام والتنافر التي يمارسها الفن والموسيقى تشير إلى تجربة الانفعال التي لا يمكن أن يتوفر عليها العلم، ومن أهم الخصائص التي يرتكز عليها الفن الدولوزي نذكر قيمة دور الاستعارة التي أصبحت تشكل الماهية الجوانية للفن، فمحتواها يقوم على فكرة التغير والصيرورة، مما يسمى بالإمكانية التركيبية للفن التي تناشد الطابع التجديدي داخل أشكال الفن.[3] وبحكم أن العالم ينطوي على مبادئ ثقافية تجعله يرتكز بشكل أساسي على عالم المونتاج الذي يمكن من الإبداع المتجدد، فالقضية التركيبية تمكّن من بناء قاعدة الاستعارة التي تتعمق في أفق الحقيقة.

يوضح دولوز بالإضافة إلى ذلك خصائص الصورة الفنية التي تتضح معالمها مباشرة في فعل التنفيذ بشكل أولي، وهذا ينفي الاعتقاد الشائع بأنها تتجلى في فكر الفنان مبدئيا، فالصورة الفنية في نظر دولوز لها رابط بالحياة، تجعل الفنان مستقلا في ارتباطه بالموضوعات. والفن في نظره

1 دولوز جيل، ماهي الفلسفة، المصدر السابق، ص143

2المصدر نفسه، ص172

3 أحمد عبد الحليم عطية ، جيل دولوز سياسات الرغبات، مرجع سابق، ص235

يتنافى مع مبدأ العلة ومحاكاة الوجود أو السرد التاريخي للذكريات القديمة أيضا، لأن تأثيرات الفن تتحرّر من الممارسة الوظيفية التي يرتبط بها العلم، فالفن تجربة يتعذر تقسيمها وتفرقتها.

وبهذا ترتكز الدعوة الجمالية للفن عند دولوز على اختراق ماهو معلوم ومتجسد وحاضر للوصول إلى المجهول، وتجاوز المركزية وتسليط الضوء على الهامش للإفصاح عن المنسي والمتروك، فالفنان ينقب عن ديمومة الإبداع والخلق التي يجدها في المجهول، وبهذا العمل الفني يخضع لصناعة دقيقة وإنتاج متفرد من طرف الفنان، يطبعه بمفهوم الرغبة ونشوة الإحساس، فما يميز الفن الدولوزي هو عدم حصره في إطار المشهد أو العرض فقط، بل يمنح المتلقي له شعورا عظيما كأنه يدعو إلى المشاركة والاحتفال، لتتجسد بذلك وظيفة الفن في إبداع لغة مختلفة وجديدة، تتولد من باطن لغة متداولة تتحدد في إظهار المعنى المتخفي للكلمة الشاعرية التي لقيت التهميش من طرف العقلانية.

حيث يتجه دور الفنان إلى البحث داخل أعماق الوجود الذي يخترقه حتى يتمكن المتلقي من النظر إلى موضوعات متميزة غير مألوفة متفردة، فما يبنيه الناس من تصورات في العالم كمظلة يحتمون بها، يخترقها الشاعر والفنان لكي يصنع رؤية عميقة، تكشف ما يوجد في العمق.[1] وهذا ما يجعل دولوز معارضا لاعتقاد فرويد المتمثل في اعتبار الفن وليد ذكرى قديمة، فالفنان يمتلك قدرة الخلق التي تجعله لا يعتمد على الذاكرة، فوظيفتها داخله ليست أساسية وإنما محدودة ثانوية.[2] ليتخذ الإحساس في المقابل دورا أساسيا في إبداع الفن.

وبهذا يتضح البعد الفيزيولوجي للفن حسب دولوز بواسطة الانسجام والتناغم الذي طبع به الكون، فهو ناجم عن الوحدة الموجودة بين الطبيعة الحسية والفن باعتباره جزءا نابعا منها، وهذا ما يضفي على الكون تعبيرات حسية مؤثرة، كأنه يشبه اللوحة الفنية حسب اعتقاد دولوز، ويشبه سيمفونية موسيقية متناسقة في إيقاعاتها، وهذا ما يوضحه في قوله:« إن هدف الفن بما

1دولوز جيل، ماهي الفلسفة، مصدر سابق، ص209

2المصدر نفسه، ص175

لديه من وسائل مادية، هو أن يعريّ المؤثر المدرك من إدراكات الموضوع ومن حالات الذات المدرِكَة، وأن يعرّي المؤثر الانفعالي من المشاعر كمعبر من حالة إلى أخرى. فاستخراج كتلة من الإحساسات (يعادل إبداع) كائن حسيّ خالص. »[1] بمعنى أن الفن يبعث بتأثيرات تحفيزية وتنبيهية لتفعيل خبرة الإبداع الجمالي ومعايشته، وذروة الاختلاف التي جسدها نيتشه ودولوز، تمثلت في التركيز على المصدر الحسي الذي يتأصل في قرارة الفن، والذي يمكّن من امتزاج الإبداع الجمالي المتجسد مع البعد الفيزيولوجيا الحسية.

وفي سياق حديثنا عن القراءة الجمالية للفن التي اشترك فيها نيتشه دولوز، ننوه بالذكر أيضا عن موقف الدفاع والتأييد الذي التزم به دولوز اتجاه فكر نيتشه، موضحا ذلك في مؤلفه الموسوم« نيتشه » الذي يدعو فيه إلى ضرورة تجنب القارئ الدخول في متاهة الإذعان للمقاصد المعكوسة التي ترتبط بمفاهيم كثيرة، وظفها نيتشه في فلسفته خاصة ما يتعلق منها بمفهوم إرادة الاقتدار التي يفسرها دولوز بفهم إيجابي يرتبط بحرية الاختيار،[2] وتجريد هذا المفهوم من معاني الهيمنة والتملك والمغالاة التي حرّفت الإرادة عن مسارها الصحيح، فقد شكلت إرادة الاقتدار حسب نيتشه مشروعا توفيقيا يربط بين المبادئ النقدية باعتبارها أحد المفاهيم الأساسية التي نحتها في فلسفته، جاعلا منها مبدأ أصيل تطبع به جميع القيم لتصبح قيما إيجابية، وتكمن أهمية توظيفه لإرادة الاقتدار في إرساء ثقافة الإيمان بمنظورية الحياة، واعتناق ثقافة العيش داخلها برغبة قوية، وبهذا ركز دولوز على قضية العلاقة بين القوي والضعيف، وتجاوز الفهم الخاطئ بخصوص أن الأجدر بالتحكم هو القوي لكونه يمارس تسلطه لإخضاع الضعيف.[3]

ويسلط دولوز تحليله النقدي أيضا على الفهم الزائف لمفهوم العود الأبدي الذي يفضي إلى الاعتقاد بانه منبثق من تصور الحضارات القديمة، كما يعترض على التصور الساذج لفكرة أن

1دولوز جيل، ماهي الفلسفة، مصدر سابق، ص175

2 دولوز جيل، نيتشه، ترجمة: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998، ص86

3 المصدر نفسه، ص77

العودة الأبدي يتمثل في الرجوع إلى الشيء نفسه، وبخلاف ذلك يدعو دولوز إلى ضرورة الفهم بأن العود الأبدي يرتكز على مفهوم الصيرورة، وهذا ما نوّه عنه في قوله:« إننا نفهم أن نيتشه لا يتعرف إطلاقا على فكرته عن العودة الدائمة لدى سابقيه من العصر القديم. فهؤلاء لم يكونوا يرون في العودة الدائمة وجود الصيرورة بماهي كذلك، واحد المتعدد، أي العدد الضروريّ، المنبثق بالضرورة من كل الصدفة. وربما باستثناء هيرقليطس، لم يكونوا قد رأوا« حضور القانون في الصيرورة واللعب في الضرورة » »[1] وبهذا نستنتج أن الكون يتنصل من كل تفسير اعتباطي، فهو يتأسس وفق قانون متناغم ومتناسق، يتركز على صيرورة، وهذا ما يشير إليه دولوز الذي يذعن بشكل مطلق للحياة المعاشة التي تتميز بالحيوية والحركية والتجدد المستمر.

كما يسعى دولوز إلى نزع الشكوك حول قراءات نيتشه المتأخرة التي تزامنت مع حالة الجنون التي أصابته، موضحا أن الجنون له دور في إبداع تصورات جديدة بخلاف من ينظر إليه بسلبية.[2] فقد يفسح لنا الجنون المجال لقراءات متميزة وجريئة تعالج قضايا الواقع الراهن، وقد تتصف الدراسات النابعة من أفكار الجنون بمنظور يلامس الطبيعة الباطنية للإنسان والعالم بأسلوب جامع وشامل، وعلى هذا الأساس فإن ما نتوصل إليه من خلال دراستنا لمواقف الفكر الدولوزي هو رؤية ملامح فيلسوف متأثر بشكل كبير بنيتشه، الذي ألهمه قدرة التفكير بإيجابية اتجاه الحياة، وحنكة الحفاظ على الفن كرسالة يتوجب تبليغها للارتقاء بالإنسانية إلى ما هو أفضل، وهذا ما لاحظه نيتشه ودولوز في التراث التاريخي للحضارة الإغريقية التي قدست دور الأصيل للفنان الذي دافع عن الحياة وضرورة ارتباط الفرد بها، [3]

يتحدث دولوز في مؤلفه الموسوم « نيتشه »عن شدة تأثر نيتشه بديونيزيوس في قوله:« أنا تلميذ للفيلسوف ديونيزوس، وكان بِوَدي أيضا أن يتم اعتباري سَتيرًا لا قدّيسا(...)وآخر

1دولوز جيل، نيتشه، المصدر السابق، ص41

2 المصدر نفسه، ص127

3 المصدر نفسه، ص70

شيء كنت لأعد به هو إرادة جعل البشرية« أفضل » » ،[1] وبهذا نستنتج أن أسطورة ديونيزيوس حظيت بقيمة متميزة في فكر نيتشه نظرا لما تتصف به من خصال إيجابية، تبعث على التفاؤل والارتقاء والإرادة والمقاومة، هذه الصفات لها قدرة المساهمة في بناء حضارة قوية، وهذا ما ناشده دولوز خلال تمجيده للحضارة الإغريقية، بخلاف ما تشهده الحضارة الغربية المعاصرة من تدهور وتردّي في الأوضاع التي تسبّبت في اختلال جوهر العالم، والمسؤول عن هذا الانحطاط، يتمثل في الصناعة العقلانية الآلية التي حاولت تضييق مساحة الفن، وتشويه محتواه الحقيقي، لذلك نجد دولوز موظفا مفهوم المقاومة، ويدعو الفن أن يتسلح بها حتى لا يسقط في أغلال العقلانية الأداتية المبرمجة على الثبات.

## 2-دولوز ومفهوم الصيرورة الجمالية:

نجد دولوز يعتمد على مفهوم الصيرورة والاختلاف في نظريته الجمالية حتى يتصدى لأفعال السيطرة السلبية التي تبثها التقنية، وهذا ما يظهر لنا ملامح التشابه مع مفاهيم الصيرورة ونظرية قلب القيم والتغيير التي أطلق لها نيتشه العنان في فلسفته، فالفن يحتل الدور الأساسي في النفاذ إلى العمق للتنقيب عن المفاهيم، ذلك أن مفهوم الحقيقة من منظور الاختلاف، لا يكون واضحا من خلال الاستدلال على ظهوره بل يدخل في عالم التحجب والإنسان لا يمكن أن يحدّد وجوده.[2] إلا بالارتكاز على خبرة الفن الذي يتحول إلى نموذج نبيل، يمنح القابلية للفنان على إبداع ما هو جديد وإضفاء القيمة الجمالية على الوجود، الفن هو الإشارة والدلالة واللغة التي يتلفظ بها معنى الوجود، ليعلو بالفرد إلى أعلى درجة من المتعة المعاشة بعيدا عن أثر المعاناة الواقعية.

موضحا ذلك في قوله:« ولكن هل سوف تجد الفلسفة الطريق التي تقود إلى المفهوم، وذلك استنادا إلى الفن باعتباره وسيلة لتعميق الرأي ولاكتشاف آراء أصيلة، أم ينبغي مع الفن

1 دولوز جيل، نيتشه، المصدر السابق، ص63

2 Deleuze Gilles, Pour Parler,op.cit.p231.

قلبُ الرأي ورفعه إلى الحركة اللامتناهية التي تستبدله تحديدًا بالمفهوم.؟ » [1] وبهذا يتضح لنا أفق التساؤل حول مكانة الفن، ودوره داخل الفلسفة التي تمارس بحثها عن المفهوم، ليبين لنا دولوز أن الفلسفة ستعثر على ضالتها المنشودة في المفهوم، من خلال المبادرة القوية التي يقوم بها الفن بواسطة أفعال المقاومة والمواجهة والتغيير التي يمارسها في الواقع، والفنان يتمتع بقدرة فض ما هو غامض ومبهم وتحويله إلى فن ظاهر ومرئي،

وهذا ما يشبه الممارسة الجينيالوجية للفن التي يتبعها نيتشه مستخرجا المتجلي من المضمر وإعلان تكشفه الجمالي المرادف للحسي، وبهذا فإن الفنان المتمرّس يساهم في إبداع إنتاجه الفني بطريقة التساؤل الفلسفي الذي يسعى من ورائه إلى بلوغ الحقيقة، وجعل الفن مسرحا لمعالجة مسائل تتعلق بالجمال وفعل معايشة الفن ومسعى التنقيب عن الحقيقة الجمالية، حيث يعطي دولوز قيمة عظيمة للإحساس، ودوره في إضفاء ألوان إيجابية ساحرة على المواد الفني، هذا ما أوضحه أيضا الفنان بول سيزانPaul Cézanne (1839-1906) في إبداعه لجماليات الرسم التي ربطها بالبعد الحسي لتدخل في عالم الصيرورة.[2] وحسب ما يوضحه دولوز فإن المؤثر الوجداني له دور فعال، يضفي الاستمرارية والصيرورة على الإنتاج الفني بمنأى عن حضور الفنان والصانع في هذا العمل، فالمؤثر الوجداني يكتسي صفة الخلود عندما يتم تجسيده في المادة الفنية، ويشرع الفنان في تحويل وظيفة المدرك إلى وظيفة المؤثر بواسطة المشاعر الوجدانية والروابط التي يصيغها في العمل الفني،[3] وبالتالي فإن استعمال دولوز لمصطلح الصيرورة والترحال في نظريته الاستطيقية، كان بمثابة وسيط ورابط يحكم التحول الذي يحدث من المدرِك إلى المؤثر.[4]

1 دولوز جيل، ماهي الفلسفة، مصدر سابق، ص159

2أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز سياسات الرغبة، مرجع سابق، ص216

3 دولوز جيل، ماهي الفلسفة، مصدر سابق، ص171

4 أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز سياسات الرغبة، مرجع سابق، ص 214

يرى دولوز أن هناك رابطة وثيقة تجمع الفن بالصيرورة، رابطة تفسر الانسجام الذي يحدث بين الفنان وإنتاجه الفني، ويمكن أن تتصل الصيرورة بالفن من خلال علاقة الجمهور المتلقي للإنتاج الفني، [1] حيث يصف دولوز الصيرورة كممارسة تتحقق في الفن، تتجاوز اعتقاد كونها مجازا، فالفنان لا يتمكن من تصوير نشاطه الفني إلا إذا صار النشاط داخل السياق التصويري للفنان، فيصير موضوعا مختلفا عن نفسه، فهذا الموضوع يتنصل من جانبه الذاتي، وذلك يحدث أيضا مع الفنان الذي يتجرد من ذاتيته، بمعنى أن الفنان يمكنه أن يصور موضوع الفني عندما يصيره فيه أي يدخل في عالم الصيرورة، وهذه العملية تصبو إلى تجاوز الذاتية.

وهذا ما يكشف البعد الفينومينولوجي في قراءة دولوز للصيرورة الموجودة في العلاقة بين الذات والموضوع، فقد أصبحت الصيرورة بمثابة الوسيط الذي يصل الفنان بالعالم، لتتسم نظرة الفنان للعالم تتسم بالاستمرارية والديناميكية والنشاط، ودور الفن لا يتحدّد في تصوير الأحداث الموجودة سابقا في العالم، بل ترتكز مهمته على فعل المشاركة في الخلق الجمالي للواقع، فالفنان بصفته مؤلف يبادر بقدرته على بث الجمالية التي سرعان ما يتحرر منها عندما يعرضها أمام المتلقي.[2]

وبهذا يتضمن الإنتاج الفني في نظر دولوز، تشكلات أنطولوجية تتحرر من منتجه ومن المتلقي ومن أية خبرة، وهذا ما أوضحه دولوز في دراسته للمشهد الذي يبقى محتفظا بجماليته رغم تنصله من نموذجه وصانعه، وبهذا فإن حضور الإنتاج الفني وترسخه في الواقع، يكون متنصلا عن منتجه أي الفنان في حالة إذا تمّ عرضه أو لم يتم عرضه، بالرغم من ذلك إلا أن الإنتاج الفني يبقى محتفظا بمؤثراته الحسية، ونجد نفس الموقف عند هيدجر الذي تطرق أيضا إلى دراسة مهمة الحماية والحفظ المتعلقة بالفن، حيث يخضع العمل الفني إلى الحفظ من طرف المتلقي الذي يشعر

1 دولوز جيل، حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة، مرجع سابق، ص94

2 المرجع نفسه، ص70

بالدهشة خلال تذوقه وتلقيه لعروض جمالية غامضة تمتزج بالمألوف. [1] إن قراءة دولوز للجمالية كانت تطبيقية عملية تجرّدت من الجانب النظري للعمل الفني، فمبادراته في السياق النقد الفني، قد تجاوزت مبادراته التجريدية النظرية، والقسم الذي خصّصه للحديث عن الفن في مؤلفه الموسوم« ما الفلسفة » اتجه من خلاله إلى الممارسة العملية، هذا ما ينوه عن اتباع منطق جديد اتسمت به مرحلة ما بعد الحداثة التي أعلت من قيمة التطبيق، وتجرّدت من سطحية الدراسة النظرية، بدليل أن الواقع أراد أن يتنصل منها.[2]كما أن وظيفة الإحساس حسب دولوز تعبيرية تتوقف على انتقاء طبيعة المادة الموافقة والمناسبة، فالإحساس وسيط للتحول من مادة لأخرى، ويذكر أن في مجال الأدب ينتقي الأديب كلمات جديدة بهدف إضفاء طابع إدراكي وجداني يتوافق مع كتلة المشاعر التي تتأجج في جوانية الفنان.[3]

كما يتحدث دولوز عن الموسيقى بوصفها الشكل الفني المتفرد الذي يدعو إلى التغيير المطلق اللامحدود ليرتبط بما هو كوني، فالموسيقى هي مجموعة من الخطوط القابلة للتحول اللامحدود،[4] ويرى دولوز أن المصدر الأول الذي تخلق منه الموسيقى والفن التشكيلي، يتمثل في الحواس وجانب الإحساس، وهذا ما نشهده أيضا عند نيتشه الذي يجعل من الفيزيولوجيا المطبقة القائمة على الحواس معيارًا أساسيا للفن، وبلوغ الفن للحقيقة الجمالية، يتطلب اعتماده على آليات حسية كالرغبة وإرادة القوة وتدخل الجسد في التعبير عن جمالية الفن، فالجسد في نظر نيتشه يحمل قدرة عالية للحكم على درجة الاحتراف الجمالي الذي تتضمنه الموسيقى التي يتم عزفها، فهي قائمة على أساس شرطي، يتحدّد في ترك الأثر الجمالي في المتلقي، حيث يمثل الفن والموسيقى ترياق يحمل المعاني الإيجابية والتفاؤل، وهذا ما يساعد الحضارة الغربية على الخروج من

1 أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز سياسات الرغبة، مرجع سابق، ص215

2 المرجع نفسه، ص ص211-212

3 المرجع نفسه، ص217

4 فيليب مانغ، جيل دولوز أو نسق المتعدد، مرجع سابق،ص92

قيد التشاؤم والانطواء، فالأحاسيس والمشاعر المكبوتة والمكبوحة، تفصح عنها الموسيقى التي يجدها نيتشه ودولوز أكثر اقتدارًا واتسامًا بالانفعال الهادف .

لذلك نجد دولوز ينتهج نفس الوتيرة التي سار عليها نيتشه في قراءته لطبيعة الموسيقى، موضحا أن التراتيل والمقاطع الغنائية المشبعة بالأحاسيس، تمثل وسيط للموجود للإثبات مركزه ومكانته في الوجود الأرضي، وبهذا يصبح التعبير مجموعة من الرموز والعلامات لتأكيد الوجود، فالفن يبتغي الانفتاح على أسلوب الاختلاف الذي يتجاوز التشابه، وينطوي على مبدأ التنسيق المتعدد الذي يجعله يملك أفقا تعبيريا، يتضمن إمكانيات وقدرات كبيرة تندمج في قوة واحدة يتسم بها الأثر الإبداعي.[1] وبحكم أن طبيعة الفن تمردية في نظر دولوز، لذلك نجده يلجأ لدعوة ومناداة الشعب المستضعف، فالمحرك الأساسي للفن هو الألم والمعاناة التي تمثل باعتباره كفاحا ضد القمع والعبودية، وبهذا يتجلى موقف دولوز الذي يتجاوز الطرح الماركسي القائل بأن مهمة الفن تتحدّد في تفجير الثورة، والدعوة إلى إحداثها، فالفن لا يخدم ولا يتعلق بالقضايا السياسية، بل ترتبط قوته في ترجمته لمشاعر المأساة التي تكتنف الوجود، وخلال تلقي الإنسان للفن، يكون استحضار الحقيقة داخل الإنتاج الفني، عندها يتنصل من ربق التصورات السطحية ورتابة الوسط المعاش، ويتوغل في أعماق الانفتاح الذي يغمر الإنتاج الفني، فإنه يمكننا القول بأن عملية الحفظ الذي يسهب هيدجر في دراستها أو بأصح العبارة استمرارية وأبدية الإنتاج الفني أضحت مرهونة بتجلي الحقيقة الجمالية، وهنا يتفق كل من دولوز وهيدجر في الممارسة الجدلية التي يرتمي فيها المتذوق والإنتاج الفني.[2]

### 3-السينما والصورة الجمالية

تشكل مسألة السينما أحد أهم المواضيع اللامفكر فيها في السياق التاريخي الفلسفي وهذا يرجع لأسباب كثيرة من بينها أن نشأة فن السينما جاءت متأخرة بالنسبة للظهور الأول الذي

1 فيليب مانغ، جيل دولوز أو نسق المتعدد، مرجع سابق، ص97-98

2 أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز سياسات الرغبة، مرجع سابق،ص216

شهدته فنون مختلفة كالنحت والرسم والموسيقى وغيرها[1] وبهذا فإن قراءة دولوز لمشروع السينما تتلخص في انجازه لمؤلفين الكتاب الأول بعنوان « السينما-الحركة » الذي عالج قضية ترتيب الصور والعلامات التي تستدعي ممارسة وظيفة الحفر الأركيولوجي، الذي يمكن الفيلسوف من التوغل للإلمام بجوهر وطبيعة الصورة لإظهار وانجلاء أصوله الفلسفية، أما الكتاب الثاني الموسوم« السينما- الزمن » يعتبر دراسة مكملة للدراسة الأولى من حيث التحليل الفكري والمشاهد أيضا، وذلك يكشف عن الارتباط العضوي بين مؤلفيه.[2] وقد دخلت وظيفة الفن ضمن علاقة متكافئة مع السينما والفلسفة، لتصبح الغاية المشتركة بين هذه العلوم الثلاثة هي التفوق على عبثية الفوضى وتجاوز التصور السطحي للوجود والنفاذ إلى عمق السديم.[3] بالرغم من أن الفلسفة قد عالجت قضايا الإبداع الخاص بالفن التشكيلي غير أنها لم تتطرق من قبل إلى دراسة جماليات الفن السينمائي، وفي هذا الصدد يسعى دولو الى نزوع الفلسفة للاهتمام بجماليات السينما مضحا ذلك في مؤلفه الموسوم« الصورة – الزمن » [4]

يكشف دولوز في قراءته للفن عن الصلة القوية التي تجمع السينما بالفلسفة، وهذه الصلة المحكمة تظهر بجلاء قيمة الدور التحليلي الذي تمارسه جمالية حركة الصورة والصورة الزمنية للبعد الأنطولوجي، فالسينما تشكل إذن مشروعا يناشد التطور نظرا لما يمتلكه من وسائل كالنقد والتحليل بطريقة موضوعية،[5] قد تكون أبحاثه حول السينما بصفتها أحد أشكال الفن تألقا وتميزًا من المبادرات السينمائية الأولى التي لقيت التهميش من طرف الفلسفة، فبداية بحثه السينمائي كانت بعنوان« الصورة-الحركة » خلال سنة 1983 ويردفه ببحث حول« الصورة-الزمن »

1 أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز سياسات الرغبة، مرجع سابق، ص254

2المرجع نفسه، ص261

3 Deleuze Gilles, Pour Parler, op.cit., p170

4 فيليب مانغ، جيل دولوز أو نسق المتعدد، مرجع سابق، ص125

5 Suzanne Hème de Lacotte, « Deleuze et la critique »,revue Mouvements 2003/3 (n°27-28),p128

كجزء ثاني بعد سنتين،[1] فأبحاثه حول السينما كان لها طابع تأثيري بقي مستمرا حاليا ليتسم بنظرية السينما ويمكن تسميته بالفيلم.

كما يتحدث دولوز في مقدمة كتابه الأول حول قضية السينما، موضحا أن المنظر السينمائي لا تقترن مهمته مع ما يفعله الفنانون في مجال المعمار والموسيقى والرسم فقط، بل يتعدى ذلك ليتم اعتباره بمثابة مفكرين، لكونهم ينتهجون ممارسة فكرية، ترتبط بمعايير ثنائية الصورة والحركة وثنائية الصورة –الزمن، وبهذا فهو يتجاوز ذلك التفكير المجرّد المتعلق بالمفهوم من خلال تصريح دولوز حول السينما، يتضح أن هناك رابطة عضوية تجمع الفيلسوف بالسينمائي، وهذا ما مكّن الفيلسوف من فتح آفاق فكره داخل مجالات الخلق الجمالي،[2] وقد أوضح دولوز في مقدمة كتابه« ما الفلسفة » أن المصطلحات في مجال الفلسفة، قد تجاوزت براثن تصور الماهية، ونظهر في ذلك محاولة الفيلسوف نيتشه الذي مارس أسلوب قلب القيم، لتجاوز اعتقادات الماهية وأظهر منحى مختلف للتفكير والذي اتسم بالصورة في بعدها الجمالي.[3]فالدراسة التي أثارها دولوز تمثلت في طبيعة العلاقة بين الفلسفة والسينما وإمكانية الارتباط بينهما، وبهذا نجد الحضور الفلسفي واضح في تداخله مع الخلق الفني، وهذا ما يتم إظهاره في المنعطف الجمالي للفلسفة الذي حققه نيتشه في علاقته بموسيقى الفنان فاغنر وتجلى ذلك في كتابه« مولد التراجيديا » وذلك يمثل انتقال نيتشه من حالة الفيلسوف إلى حالة الفنان.

وعلى هذا الأساس تعتبر وظيفة الإبداع السينمائي حسب دولوز حلقة وصل تجمع ما بين جمالية المفاهيم وإبداع الصور وهذا ما تسعى وظيفة الفلسفة إلى تحقيقه، فالإبداع يتجسد في حركية المشهد الذي يتكشف بجلاء بواسطة الصور السينماتوغرافية كونها تعد وسيلة رمزية

1 أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز سياسات الرغبة، مرجع سابق، ص 213

2 المرجع نفسه، ص259

3 المرجع نفسه، ص274

للتغيير.[1] ويتضح في مبادرة دولوز المتمثلة في توطيد علاقة الفيلسوف بالفن أنه قد تطرق إليها نيتشه من قبل من خلال إعلانه بأن الفيلسوف في المستقبل، سيتحول بجدارة إلى فنان مبدع، يتوغل إلى أعماق العصور القديمة، يبين الارتباط المحكم الذي يجمع بين الممارسة الإبداعية التقنية داخل الميدان السينمائي وبين الانشغال الفلسفي الذي يبديه الفيلسوف، وهذا ما يوحي إلى الاتصال بين جمالية الخلق الفني السينمائي وبين التفكير الفلسفي.[2]

يعتمد فن السينما على أساليب ووسائل مفاهيمية تضرب بأوصالها في تاريخ الفلسفة اليونانية، وبوجه التحديد في أسطورة الكهف للفيلسوف أفلاطون، فهذه الأسطورة قد تحدث عنها في مؤلفه الموسوم« الجمهورية » فأسطورة الكهف تتضمن صور ومشاهد، تتمثل في السيناريو الذي يحمل إشارات ودلالات ورموز الأمثولة التي تتحدث بصفة مباشرة مع المخيلة،[3] كما أن توظيف دولوز لملكة النقد في أبحاثه الجمالية وخاصة السينمائية، يحمل معنى مختلف يتجاوز تحطيم المعاني والمفاهيم السابقة، وتعويضها بأخرى بل على العكس من ذلك، فإن وظيفة النقد السينمائي عنده يكتسي طابع إبداعي وهو المسؤول عن تكوين وصناعة المعاني جديدة بأسلوب فلسفي تكون أكثر انفتاحا وتلاؤما مع ما يواجه الفيلم من إشكالات.

حيث يعتبر الضوء من العناصر الأساسية التي تتوفر عليها أسطورة الكهف، فهو يتضمن بعد منظوري، ويمثل مركزا لتجلي الصورة وعرضها، وعلى هذا الأساس فإن الأسطورة الكهف، قد اتسمت بالجانب السينماتوغرافي مما يحيل إلى التفسير بأن الفلسفة بادرت بقراءة تطبيقية للسينماتوغرافيا منذ العصر اليوناني.[4]

1 أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز سياسات الرغبة، مرجع سابق، ص257

2 المرجع نفسه، ص258

3المرجع نفسه،ص254

4المرجع نفسه، ص255

كما أن المحاورة الأفلاطونية هي نص فني يتجرد من المعطى الواقعي، يرتكز على عناصر متميزة كالرمز والأسطورة والارتباط اللامحدود بالمخيال، هذا ما يمثل معنى الخلق الجمالي، فشخصية سقراط تتخذ دورا رئيسا في المحاورة التي تجمعه بمحاور آخر، مما يشكل بعد منظوري واخراج متناسق لسيناريو المسرحية،[1] وقد اختلفت القراءات الفكرية بين الفلاسفة أمثال بوفري ودولوز حول فكر نيتشه ،فحسب اعتقاد بوفري أن نموذج ارادة الاقتدار التي أبدعها نيتشه كانت في نظره بمثابة مبدأ أساسي مرهون بالعيش في هذا العالم وبهذا يستنتج بوفري ان نيتشه سعى لإحداث توافق ارادة الاقتدار بمفهوم العود الابدي بحجة انه ناشد بأبدية الحياة وصيرورتها وهذا ما ينوه بشكل سديد عن انتهاج نيتشه نفس المنحى الذي دأب فيه كانط سابقا،فقد أرسى دولوز معالم فلسفة الأخلاق من خلال ربط الفلسفة بالمنحى اللافلسفي الذي يستدعي قابلية الانتماء إليه، وهي التجربة الجمالية التي تترجمها السينما، بالرغم من أن التلازم الفلسفة بالدراسة الفنية منذ القديم إلا أن هذا الارتباط المستحدث للفلسفة بالفن، عرف تغييرا كبيرا في المضمون والقصد.

بالإضافة إلى ذلك فإن التحدث عن مسألة السينما يقتضي أهمية تفسير مفهوم الصورة الذي يحمل قيمة فلسفية واستطيقية أيضا فانطلاقة دولوز تحدّدت من خلال ممارسته التفكيكية التي تستهدف معنى« الصورة–الحركة » واعتمد في ذلك على دراسات هنري برغسون Henri Bergson (1859–1941)حول الحركة وذلك في كتابه "المادة والذاكرة" ويظهر برغسون في هذه الدراسة علاقة الصورة بالحركة، وهذا بحث أولي يسبق التدشين الأساسي والمبدئي لفن السينما،[2] الكتاب الأول المعنون« السينما الصورة–الحركة » يفسر فيه دولوز طريقة وأسلوب الربط والاتصال الصور والعلامات مثلما تتضح وتتجلى داخل السينما، بمعنى أن دولوز ركز في كتابه الأول على عملية تصنيف الصور والعلامات مثلما تتكشف في السينما.[3]

1أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز سياسات الرغبة، مرجع سابق، ص255

2 المرجع نفسه،ص262

3المرجع نفسه، ص263

فالنموذج المبدئي للصورة تحدد في بعد الصورة–الحركة، وما شهدته هذه الثنائية من تحولات تعددت، لتشمل الصورة المدركة التي تتحول بواسطة الحركة إلى الصورة الانفعالية، لتصل إلى مرحلة الصورة الفعل في النهاية، ويلي ذلك عملية البحث التي يقوم بها الفيلسوف المتعلقة بأسلوب التركيب الذي يدخل ضمن الخلق الجمالي السينماتوغرافي.[1] حيث يهدف دولوز إلى تأسيس منطق المعنى وقوة الدلالة داخل الأفكار السينمائية حتى تنتج فنا بصريا وصوتيا، يتميز بمضمون جوهري خالص لا يشوبه الاختلال والبساطة الساذجة في المفاهيم.

ويشمل تركيز دولوز على دراسة الصورة والحركة والزمن والجسد داخل مجال السينما، بإيضاح اهتمامه ومناشدته لقيمة الجسد في الواقع المعاش، لذلك نجده يباشر بتطوير آلات نصية لها قدرة تعبيرية فائقة، تعتمد على المجالين الفلسفي والأدبي معا، وتتمكن من تصوير القيم الجمالية لرغبات الإنسان، وبالتالي نلتمس مناشدة دولوز للرغبات في دراسته للسينما وديناميكية الجسد التي تتبدى داخل الزمن في الوسط الاجتماعي. فالصورة في اعتقاد دولوز، قد تنصلت من بعدها الماهوي الذي كان متجذرا في السابق داخل النظرية المثالية لأفلاطون، ويفارق أيضا تصورات أرسطو المرتبطة بالتطهير، وبخلاف ذلك أضحت الصورة متجسدة للعيان قابلة للعرض مرتبطة بما هو مرئي تبث في جوانيتنا ثقافة الوعي المنفتح على الواقع.[2] غير أن دولوز طبق مشروع الاختلاف الذي يتجاوز التبشير النيتشوي، ليرتقي في قراءته الجمالية للسينما، معتبرا أن المنظر السينمائي ينتمي إلى جماعة الفلاسفة والمفكرين، وهذاما لم يعهده فكر نيتشه، بحكم أن عملية التفكير لا تقتصر على الاهتمام بالجانب الماهوي، لتتعدى ذلك وتنشغل بجوانب متميزة كالصورة–الحركة، الصورة–الزمن التي يعتبرها منعطفا جديدا في علاقة الفلسفة بالفن.[3]

1أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز سياسات الرغبة، مرجع سابق، ص264

2 المرجع نفسه، ص274

3المرجع نفسه، ص260

كما أن القراءة المعاصرة للصوت تترجم الصورة كأنها ديناميكية جسد ينفتح بشكل مباشر على جسد آخر، بحيث أن الصورة أصبحت الأسلوب والوسيط التواصلي والخطابي، لكونها تتضمن رصيدا واسعا من اللغة،وعلى هذا الأساس تتوثق الرابطة بين جانب السينما وجانب الموسيقى، والتداخل الواضح بين ما هو مرئي وسمعي، يحيل إلى التفسير بأن الصورة أصبحت تحمل معنى جمالي أولي في بعده التاريخي بالمقارنة مع الصوت الذي، فقد رمزيته خارج نموذج الصورة . وقد أصبحت قضية بزوغ تكنولوجيا الصورة وهندسة الاستطيقا من المواضيع الأولية الرئيسة التي طرح حولها نقاش فلسفي عميق ضرب بجذوره في العصر اليوناني وبوجه الخصوص داخل النزاع بين أفلاطون والسفسطائيين، والذي فصل في هذا النزاع هي الثورة المعاصرة لتكنولوجيا الصورة[1] بمعنى أن الصورة هي القاعدة التي تجسد بداية التعبير والتصوّر، مما يؤكد حضورها الأساسي ضمن عصر الشاشة، حيث تمثل السينما ميدانا للتصور الفلسفي من جهة، أما الفلسفة تعثر في السينما على ما تتميز به جمالية الخلق والإبداع الذي يثري مجالاتها.

1أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز سياسات الرغبة، مرجع سابق، ص275

# المبحث الثالث:

# الفن وتقييم ثقافة الحداثة

**1-الفن وخبرة الجسد عند ميرلوبونتي**

**2-خطاب الفن بين مفهوم القطيعة والتفكيك**

**3-جمالية الفن و ثقافة التواصل عند هابرماس**

## المبحث الثالث: الفن وتقييم ثقافة الحداثة

### 1-الفن وخبرة الجسد عند ميرلوبونتي:

يحتل الفن في نظر موريس ميرلوبونتي Maurice Merleau ponty (1908-1961)مكانة عظيمة بصفته المصوّر الذي يفصح عن ارتباطنا الجسدي الباطني العميق بالعالم باعتباره أصل الحقيقة الفنية، حيث يتولى الإنتاج الفني الوصف والكشف عن هذا الانتساب المطمور بواسطة دلالات ورموز، تحمل المعاني الجوهرية لجمالية التداخل والانسجام مع العالم،[1] وبهذا ندرك وجود أثر الفيزيولوجيا المطبقة في الفن التي سبق واعتمدها نيتشه، حيث يمثل الإنتاج الفني دلالة رمزية تعبر بوضوح عن استحضار الوجود الذي يترسخ في أفق الأبدية الحالمة والخيالية، مقابل تنصله من تبعيات التاريخ، وبهذا يتوصل ميرلوبونتي في تحليله إلى توضيح التقارب المشهود بين الفن والوجود ومعايشتهما لتجربة الأبدية.[2] وهذا ما تظهره أيضا قراءة نيتشه للفن الذي يظهر مكانته الجمالية داخل الحياة، من خلال الاعتماد على روابط كإرادة الاقتدار والصيرورة ومتعة فعل العيش والاحتفال.

كما أن النموذج الفني الذي يقتدي به ميرلوبونتي يتمثل في موقف الرسام بول سيزان الذي انتهج مسارا متميزا في فن الرسم، اتسم بارتباطه الوثيق بعامل التاريخ، واتجاهه المناهض والمعارض للبعد الذاتي المنغلق والاحتكاري الذي سبق وأن انتهجه التيار الفني الانطباعي، الذي انصب انشغاله حول الحالة الجمالية الذاتية التي تتكون بواسطتها الموضوعات في مقابل إهماله للواقع التي تحيا فيه هذه الموضوعات.[3] فالتأثر الكبير الذي يبديه ميرلوبونتي اتجاه بول سيزان يعود إلى تعلق الفنان بالعالم تحذو مهمة الفنان حذو الانفتاح والتركيز على إظهار تألق الطبيعة التي تلقي بسطوتها وفعاليتها لتتملك فعله الإبداعي اليدوي، وترسخ أثرها فيه، وهذا ما يوضحه

1هار ميشال، فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص77

2المرجع نفسه، ص78

3المرجع نفسه،ص78

ميرلوبونتي في قوله:« عالم فريد يتراءى من خلال نسيج عالمي الذاتي، وللحظة أجدني أعيش في هذا العالم. ولست آنذاك سوى استجابة لذلك النداء الذي يوجه إلي. » [1]

بهذا يشترك ميرلوبونتي في رأيه مع سيزان بخصوص الحالة التي يكون عليها الفنان الرسام الذي يستجيب للقوة الإيحائية التي يبثها العالم في قدراته، ليتحول إلى ذات مندمجة مع قوة العالم تحت تأثير التشارك في الممارسة الخلقية والتي تمنح الفنان وسيلة للنفاذ إلى عمق العالم بصورة واضحة مرئية، فالصورة الفنية الطبيعية يمارس تبصّره بواسطة الفنان الذي يمثل المصدر الإدراكي له،

يتحدث بونتي عن البعد اللامحدود الذي يميز العالم موضحا الفنان يحدث خطوة فعالة في اتجاه علاقته بالطبيعة التي ينسجم معها بشكل كلي بحكم التباسها فهو ينتج حقيقة اللاتمركز المنعكسة في الأعمال الفنية التي يرسمها وهي تشكل مصدرا لنفسها لا يتدخل فيها الفنان كما ان تطلع الفنان الى ترسيخ قيمة نفسه خلال شروعه في ابداع رسوماته فذلك يبرر طموحه الهادف إلى فك شفرات واظهار صعوبة القدرة على استيعاب وفهم اللبس والابهام الذي تفتتن به الطبيعة ورحلة الانتقال التي تحدث للرائي الذي يقصد به المنتج للفن ليصبح مرئي متأمل فيه أي نشاط فني و يسعى الفنان أيضا إلى الكشف عن طريقة التنصل والتحرر المطلق الذي يقوم به المشهد الفني من ذاتية الفنان الذي أنشأه.

وفي سياق التحدث عن الفن وعلاقته بالواقع المعاش نجد ميرلوبونتي مهتما بالبحث في الموسيقى أيضا، وما تمارسه من تأثير يقود المستمع إلى التحرر والاحتفال بمتعة الحياة، وهذا ما يركز عليه في قوله:« بالرغم من أنه قد يكون من المستحيل بلوغ الموسيقى اللانغمية دون المرور بالموسيقى الكلاسيكية- فكلّ فنان يستعيد المهمة من بدايتها، فهو لديه عالم جديد يبغي تحريره بدلا من أن يعي كلّ كاتب، في ما يتعلق بنظام الكلام، بأنه يستهدف العالم ذاته الذي كان يهتم به سابقا الكتّاب الآخرون. » [2] وهنا نسلط تحليلنا على مفهوم الموسيقى اللانغمية التي سبق وأن

1 ميرلوبونتي موريس، المرئي واللامرئي، ترجمة: سعاد محمد خضر، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ط1، 1987، ص23

2ميرلوبونتي موريس، ظواهرية الإدراك، ترجمة: فؤاد شاهين، معهد الإنماء العربي، القاهرة،(د. ط)، 1998، ص161

بحث فيها نيتشه مظهرا طابعها الجمالي وما تتركه من أثر في نفسية المتلقي، فروح الموسيقى التي يصفها نيتشه لها خصائص تميزها عن غيرها، يستحيل تطبيق الإيقاع عليها وعزفها، ويستحيل الإنصات إلى ألحانها أو عرضها، فهذه الموسيقى تبث في العزف لمسات الإلهام والإبداع الذي يتغلغل إلى مكنونات الوجدان، لبلوغ ذروة الإحساس الأبدي الذي يحتل موقع الوسط بين البهجة والمرح والانفتاح وبين البؤس والمأساة.

ويوضح ميرلوبونتي أن الفن يعتمد على فعل المشاركة التي يمارسها الجسد، فما ينحته الجسد يعبّر عنه الفن في صورة الحقيقة الجمالية، فالفن يستعرض خبرة الجسد المتكشف، فهو يمثل مؤشرا فعالا يمكّن من توثيق الصلة بين الماضي والحاضر، حيث تترجم فيزيولوجيا الفن القوة الإبداعية التي يتضمنها العالم.[1] يقول ميرلوبونتي:« لاأستطيع أن أفهم وظيفة الجسد الحي إلاّ بإنجازها بنفسي وبالقدر الذي أكون فيه جسداً ينهض نحو العالم. »[2] انشغال ميرلوبونتي بموضوع الجسد وقيمته ينوه بشكل صريح عن تأثره بنيتشه الذي قدس الجسد وأعتبره وسيلة لكشف الحقيقة الجمالية، فقد استهدف نيتشه الجسد كموضوع للبحث، ليعيد فهم الإنسان من باطنه، ومهمته ارتكزت على تحطيم الحواجز التي تقصي الجسد، والسعي إلى ابرام انسجام بين بعد الجسد وبعد النفس، وذلك حتى يصل الإنسان إلى مرحلة التوازن التي يعي فيها قابلية التعبير على ما يختاره الجسد.[3] وقد أحدث نيتشه مفارقة مطلقة بين الجسد البشري والوعي ومفاضلته كانت لصالح الجسد، بحكم امكانيته وقدرته الفعالة على التعيين والتحديد الذي يقود إلى الجذور الأولى، والتنصل من التصورات السابقة التي كانت تلتصق بالجسد.

1 Franck Robert, « Écriture et vérité », Revue internationale de philosophie, Association Revue internationale de philosophie, 2008/2 (n° 244), p.153.

2 المصدر السابق، ص74

3بيدوع سمية، فلسفة الجسد، مرجع سابق، ص85

بناء على ماسبق يتضح أن هدف ميرلوبونتي تمثل في محاولته تحقيق قدرة الرسم على كشف الترسخ المادي المتمثل في الجسد، لكن فكرة ربط الفن بالجسد عند ميرلوبونتي مفارقة للقراءة الفنية للجسد حسب نيتشه، فالجسد عند فيلسوف فينومينولوجيا الإدراك، يتخذ موقع الوسيط العالق الذي لا يندمج في البعد الباطني الذاتي ولا يكتسي سياجا خارجيا موضوعيا.[1] ولقد انصب انشغال ميرلوبونتي حول ابداع التكوين الفني والجمالي لتشكل الحقيقة غير أن هذه الحقيقة تتولد من مخاضات العالم باعتباره الجوهر النابض بالحياة الذي تتحدد بداخله أجسادنا وتكتسي بعدا جماليا نابعا من العالم، لكونه يتسم بالاتساع المطلق ولا ينحصر في الثوابت الموضوعية بل يرتبط أيضا بالأبعاد الذاتية[2]. وتركيز ميرلوبونتي على تكوين معايير الفن يقوم بالتعبير عن حقيقة فينومينولوجية باطنية وذاتية لا تنحصر في بوتقة البعد الخارجي السطحي والموضوعي .

يركز ميرلوبونتي في دراسته لفن الرسم بشكل محوري على انطواء مضمونه الأساسي واحتكامه على المبدأ التوضيحي للوجود المدرك، حتى يتمكن الرسم من نشر ايحاءات ذاتية ذات طابع جمالي[3] وبهذا يكشف ميرلوبونتي أن التوهج والاستثارة التوضيحية التي يثيرها الوجود المدرك تتلخص في دلالتين، يتحدد أولها في اعتبار العالم موضحا ومظهرا لنفسه نتيجة تشكله من أشكال وموضوعات، تتسم بالسلاسة والانفتاح، تتخللها الازدواجية تارة تكون متغيرة وتارة أخرى تكون ثابتة، وتركز على تأرجحها بين التجلي والظهور، وبين التحجب والاختفاء، أما فيما يخص الدلالة التوضيحية الثانية التي يثيرها العالم، فتتمثل في التوهج والتوضيح الذي يبثه العالم في ثنايا الجسد

1 هار ميشال، فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص79

2المرجع نفسه، ص77

3المرجع نفسه، ص78

المدرك الواعي الذي يعتبر بذاته متضمنا للنقيضين قد يكون حسيا ملموسا ويكون مجرد متخفيا أيضا.[1]

يتحدث ميرلوبونتي عن الحقيقة الجمالية التي ترتبط بمفهوم الكشف عن الباطن، واختراقها حاجز المعقول، فهي تتميز بمعاني التجلي ومؤثرات الإدراك الذي يعكس العالم.[2] إن التألق الذي حققته القراءة التفسيرية الفينومينولوجية لميرلوبونتي حول الفن جسد ذروة الانعطاف، فيما آلت إليه قوة فنه التي أماطت اللثام عن ترابط الوهم بالواقع وتمركزه في مرتبة الوسط بين بناء الجسد المدرك وبناء الموضوعات وبالتالي فإن غاية هذه المعادلة التي تتشكل من ثلاثة أنواع من البنيات هو انتاج فن رسم جمالي بصبغة موضوعية

1 هار ميشال، فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص78

2 Franck Robert, « Écriture et vérité », op.cit., p160

## 2-خطاب الفن بين مفهوم القطيعة والتفكيك

### أ-الفن وقضايا الهامش عند ميشال فوكو

تتسم القراءات الفكرية لميشال فوكو بالتجدد المتواصل في طرح مواضيع لها صلة بالحداثة، تضرب في صميم ما هو منسي أو متروك عمدا أو ما ألصقت به بصمة الطابو في الحضارة الغربية، ويكشف في مقدمة دراسته الموسومة« حفريات المعرفة » أنه يتجاوز وصف ذاته بصفات محددة ثابتة عن شخصه، بل يسعى إلى بث خصائص التجدد والصيرورة والتغير في ذاته المفكرة وفي حياته، ليضفي طابع الاختلاف في أسلوب دراساته الفكرية،[1] ولقد انطوت أبحاثه على أسلوب القطيعة اتجاه الأفكار والنظريات الفلسفية السابقة، وهذا ما ينوه عن وجود ملامح التقارب بين فوكو ونيتشه، هذا الأخير الذي انتهج أسلوب نقد النقد بهدف تغيير ما هو سلبي إلى الإيجابي، والشروع في تفكيك مؤسسة العقل من أجل إنتاج صياغة جديدة لطبيعة اشكاليته وضبط ميدانه ومبادئ وأطر استخدامه، وتنظيم طبيعة أوصاله بمفاهيم أخرى كمفهوم اللاعقل، وهذا ما يكرس حسب نيتشه طابع التحرر الملامس لقضايا الهامش والاختلاف والتعدد الحداثة في تصور نيتشه، لا تزيد عن كونها وهم، يقوم بدرأ جماليات الماضي وأصالته، فتأسيسها كان بهدف تعويض تابوت الميتافيزيقا القديمة.[2]

لتتجلى ملامح التأثر بشكل واضح في دراسة ميشال فوكو لموضوع اللاعقل أي الجنون الذي تمّ التكتم عنه وعدم الانشغال بدراسته، وهذا ما دفعه إلى تأليف كتابه الموسوم« تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي » الذي يشير فيه إلى قراءته الهادفة التي تميط اللثام عن القضايا المهمشة في مرحلة الحداثة التي تستحق البحث حول طبيعتها وتاريخها وتأثيرها على الواقع المعاش.[3] فتجربة اللاعقل التي عايشها نيتشه وأرّقته في الفترات الأخيرة من حياته، نجد ميشال

1روجيه بول دروا، أساطين الفكر، مرجع سابق، ص ص227-228

2أندلسي محمد، نيتشه وسياسة الفلسفة، مرجع سابق،ص44

3المرجع السابق، ص228

فوكو مركزا على دراستها كموضوع لا يستند برجوعه إلى ما بحث فيه فلاسفة سابقون أمثال إيراسم وديكارت، وهذا ما يرجح إلى التوضيح أن ميشال فوكو يضع قطيعة مع التصورات المبتذلة التي تسرد تاريخ اللاعقل بأسلوب نظري، فهو لا يهدف إلى تأريخ الجنون، بقدر ما يساهم في إخضاع الجنون لتشريح عملي، ومعرفة طبيعته كممارسة، وكيف يتم التعامل معه كظاهرة من جهة، وكيف يتم تفسيره سيكولوجيا من جهة أخرى، لفهم صفات السلب والانحراف والاختلال التي ارتبطت به. [1] بالإضافة إلى قراءة معنى اللاعقلانية نجد ميشال فوكو مهتما أيضا بدراسة طبيعة الفن ودور الجمالية في إثبات مكانة الذات الإنسانية وإحكام رابطتها بالحياة، موضحا ذلك في قوله:« الفكرة التي مفادها أن الأثر الفني الرئيسي الذي يجب الاهتمام به، والمنطقة الكبرى التي يجب على الإنسان فيها أن يطبق قيمًا جمالية، هي ذاته، هي حياته الخاصة، هي وجوده، وسنصادف هذا من جديد في عصر النهضة، لكن بشكل مختلف، كما سنصادفه في تأنّق القرن التاسع عشر، إلا أنها لم تكن سوى فترات وجيزة. » [2]

إن ظهور معنى الحقيقة الجمالية حسب تصور ميشال فوكو، يتحدّد في النداء القوي الذي يصدره الفن لإيقاظ وعي الإنسان بذاته الخاصة ووعيه بالواقع المعاش الذي يحيا فيه، وذلك ما يبينه نيتشه في قراءته لأصالة الفن الذي يحمل في ثناياه مسعى يبادر بتحقيقه يتجلى في التمثيل والإفصاح المباشر عن عالم الإرادة، وعن ما يخالج من نزوات وأحاسيس ذاتية في الإنسان، فالفن يتعدى كونه توضيح بسيط بالأفكار فهو يفوق محدودية مرحلة التجريد ليرسم غايته في مرحلة التعبير المرئي لإماطة اللثام عن ما يكتنف العالم.

وقد أظهر ميشال فوكو موقفه المحير من موجة التصدع التي اكتنفت الحداثة ومجالاتها مركزا على مصير الفن في الحضارة الغربية الحديثة، فقد أصبح مهدّدا بالتقنية التي يمكن أن تنزع علاقته بالإنسان والحياة أيضا، وذلك ما يبينه في قوله:« إن ما يحيّرني هو كون الفن في مجتمعنا لم تعد له

1روجيه بول دروا، أساطين الفكر، مرجع سابق، ص228

2فوكو ميشال، همّ الحقيقة، ترجمة: مصطفى المسناوي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006، ص ص87-88

علاقة بغير الأشياء، لا بالأفراد أو الحياة، كما يحيرني كون الفن ميدانا متخصصا، ميدانا للاختصاصيين الذين هم الفنانون. لكن ألا يمكن لحياة كل فرد أن تكون عملا فنيا؟ لماذا تكون اللوحة أو البيت موضوعات فنية دون أن تكون حياتا كذلك؟. »[1] وعلى هذا الأساس يتضح لنا أن حياة الإنسان، أصبحت موضوع دراسة مكثفة لدى ميشال فوكو الذي اتفق في تصوره مع نيتشه بخصوص التأسيس العلائقي للذات وفعل تجسدها في الحياة، يكون بما تبادر به من أفعال وخبرات،[2] انطوت قراءة فوكو الموسومة ب:« تاريخ الجنسانية »على تحليل طبيعة القلق الذاتي عند الإغريق، ومبادرتهم في البحث عن منفذ فعّال للتنصل من ربق التوتّر الذي يعلقون في أغلاله والذي تمثل في الارتباط بالحياة، وحسن توظيف ملذاتها لإيجاد ضالة طريقهم، وهذا ما يعد تكوينا أساسيا، ينتهجه الإنسان لبناء منظومة وجوده الحقيقي ونمط بعده النفسي بشكل خاص أيضا، وبهذا يذكر فوكو المفارقة الواضحة الموجودة بين انغماس اليونان في لذة الحياة وبين الموقف السلبي الذي اتخذه الدين المسيحي من الحياة عموما.

لهذا نعتبر فوكو فيلسوفا ومؤرخا توغل بتحليله إلى عمق الحداثة، ليمارس القطيعة داخل تاريخها،[3] يصرح برغبته الكبيرة في اكتساء صفة الهيليني وإلمامه المطلق بقضايا الفكر الإغريقي، وهذا ما ينوه بشكل سديد عن الارتباط كل من نيتشه وفوكو بالثقافة الإغريقية، والمناشدة إلى التمسك بالحياة واستغلال ملذاتها في بلورة تجربة العيش في الحياة، وقد تكون الحياة من منظور الحضارة الاغريقية مرتبطة بالأسطورة لكن ميشال فوكو يبدي موقفا نقديا اتجاهها، لذلك يتخذ منحى مختلف عن الفلاسفة السابقين الذين قدسوا الأسطورة وربطوها بتصوراتهم الفكرية والجمالية، لينعطف فوكو في فكره مصرحا بإقصائه المعلن للأسطورة التاريخ التي تتغلغل فيها خصائص

1فوكو ميشال، همّ الحقيقة، مصدر سابق، ص76

2المصدر نفسه، ص77

3روجيه بول دروا، أساطين الفكر، مرجع سابق، ص230

كالاستمرارية والصيرورة مؤسسها لفكر القطيعة. التي يمارسها على تاريخ الفكر الإنساني ليقصي التصورات السلبية التي تسببت في تهميش تاريخ الغرب وقيمة الإنسان أيضا. [1]

بالإضافة إلى ذلك فإن قضية الانشغال بالذات التي عالجها فوكو في كتابه الموسوم تاريخ الجنسانية تتلخص في فهم موقع الذات في العالم الذي توجد، ودورها الأساسي اتجاه الحياة وهذا ما أظهره في قوله:« فقاعدة أنه ينبغي الاهتمام بالذات هي على كل حال واجب ينتقل بين عدد من المذاهب المختلفة، وقد اتخذت أيضا شكل موقف، وطريقة للسلوك، وقد أثرت في طرق للعيش، وقد تطورت في إجراءات وممارسات ووصفات كانت تفكر، وتفصل وتحسن وتعلم. » [2] فالبحث عن الأسلوب الذي تنتهجه الذات في ممارستها لفن العيش، قد مثّل مصدر دراسة واهتمام لدى الحضارة اليونانية التي نظرت إلى العلاقة بين الذات والحياة كأنها إنتاج فني، يتضمن الحقيقة الجمالية، وهذا الموقف اشتركت فيه القراءات الفكرية لنيتشه وميشال فوكو في الدعوة إلى انفتاح الإنسان على الحياة في عمقها، لكونها تضفي شعورا إيجابيا وجماليا عند معايشتها.

يحاول ميشال فوكو أن يؤسس لفكرة أن فهم الذات لذاتها، يرتكز على الارتباط بتاريخها، فهي قادرة على بلورة طبيعة حياتها إلى الأفضل حتى وإن أصرّت على المعايشة الذاتية الخاصة التي قد ترجح إلى إبعادها عن المؤثرات السلبية للواقع، فبإمكانها أن ترسم خط الرجعة إلى الماضي حيث تجد فيه ما يدفعها إلى البقاء والاستمتاع بالحياة، وبذلك يقول فوكو:« فإذا كان التحول إلى الذات هو صرف النظر عن انشغالات الخارج وهموم الطموح والخوف من المستقبل، فإنه يمكننا حينئذ أن نلتفت إلى ماضينا وأن نعيد تجميعه، وبسطه أمام أعيننا حسب مشيئتنا وأن نقيم عليه علاقة لا شيء يمكنه أن يأتي لتعكير صفوها. » [3]

1فوكو ميشال، همّ الحقيقة، مصدر سابق، ص34

2 فوكو ميشال، تاريخ الجنسانية، ترجمة: محمد هشام، افريقيا الشرق، المغرب، (د. ط)، 2004، ص44

3 المصدر نفسه، ص66

وفي نفس السياق يكشف فوكو عن التباين المطلق والواضح الموجود بين قضية الاهتمام بالذات عند الشعب اليوناني وبين الشعوب المعاصرة، ليتضح له أن وضع الذات كمحور أساسي، قد خلق أزمة المركزية في المجتمعات الغربية المعاصرة بحكم سقوط الذات في ربق الاغتراب والضلال والظلم[1].حيث يوضح فوكو في خضم مؤلفه المعنون« همّ الحقيقة » عن أبرز التحولات التي شهدها القرن التاسع عشر، ويأتي في مقدمتها نزعة التقديس الذاتي التي اعتنقها الإنسان الغربي، لتبلغ ظاهرة التأليه الإنساني ذروة التطرف في الحضارة الغربية، ولهذا السبب يحاول فوكو أن يبحث عن الأسباب التي شكلت هذا النموذج الإنساني المؤله لذاته، ليوجه تحليله النقدي اتجاه نظرية الإنسان الأعلى التي أسسها نيتشه، بالإضافة إلى تفسيره لمسألة المناشدة به لتجسيده في الواقع.[2] فما نتوصل إليه من خلال هذه الدراسة أن فوكو يدين القراءات المحرّفة لمفهوم الإنسان الأعلى النيتشوي التي طبعته بطابع تأليهي، فما يستنتجه فوكو من قراءته للمقاصد الحقيقية التي نسجها نيتشه في تبشيره بالإنسان الأعلى، هو التأكيد على تجرّده من صفة القداسة أو أنه سيتربع على عرش الألوهية،[3] بل هو إنسان يتحلى بإرادة القوة، إنسان شجاع يتحدّى المصاعب، موطنه الأساسي هو الأرض فكل إنسان يمكنه أن يصبح إنسانا أعلى عندما يناضل من أن أجل التمتع بالحياة.

**ب–الفن وتجربة التفكيك عند جاك دريدا:**

إن الرغبة القوية التي تدفع الفيلسوف إلى وضع ثقافة الحداثة الغربية تحت مجهر التحليل النقدي، تتحدّد في إيجاد الأسباب الحقيقية التي أدت إلى انحراف الحداثة عن مسارها الصحيح، ومعرفة سبب تراجعها عن أهدافها المبدئية، فقد كانت تزعم في البداية تحقيق التحرر الإنساني وتمجيد قيمة العقل وبلوغ التقدم، لتتحوّل الأهداف إلى صور لإيديولوجيا التسلط والسيطرة على

1فوكو ميشال، همّ الحقيقة، مصدر سابق، ص88

2 المصدر نفسه، ص30

3 المصدر نفسه،ص30

الإنسان، وذلك بواسطة الاستخدام السلبي والاستغلالي للعقل الذي احتل موقع المركزية المسيطرة في الثقافة الغربية.

وبهذا نجد الفيلسوف جاك دريدا Derrida Jacques(1930-2004) يواصل انتهاج نفس المسار الذي حذا فيه فكر نيتشه النقدي الذي انتفض على العقل الغربي، وعلى خطاب الميتافيزيقا الذي أصبح من المهام الأولى التي عالجها دريدا منتهجا مبدأ المساءلة التي تضرب داخل الفلسفة، لفصلها عن المفاهيم السطحية التي أخلت بمحتواها الجوهري،[1] معتمداً في دراسته الفلسفية على مرجعيات فكرية، أهمها فلسفة نيتشه التي اعتبرت من أهم المناهل الفكرية المؤسسة للمشروع التحليلي نقدي، الموظف لكشف المظاهر الزائفة والتقدم الآلي والأداتي، الذي ألقى بأطيافه على الثقافة الغربية، وجرّدها في المقابل من مضمونها الجمالي العفوي.

وبهذا نتوصل إلى إدراك الاتفاق الموجود بين دريدا ونيتشه حول المضمون السلبي الذي آلت إليه الجمالية في مفهومها التقليدي القائم على نشر مظاهر التشاؤم والسلبية في الجمهور المتلقي، وهذا ما أوضحه دريدا في قوله:« الاستطيقيا القديمة، حسب نيتشه، كانت استطيقيا خاصة بالمستهلكين السلبيين والمتلقين، فكان لابد استبدالها باستطيقيا خاصة بالمنتجين(...). كما ينبغي أن تتبع استطيقيا أنثوية استطيقيا ذكورة. »[2] وبهذا نستنتج أن قراءة دريدا للتقييم الجمالي الذي توصل إليه نيتشه كشفت عن طبيعة الاستطيقا في صورتها التقليدية التي كانت تتخللها ملامح أنوثة المرأة المتميزة بالضعف والمحدودية التي أثرت بدورها بشكل سلبي على فعل الاستجابة والتلقي من طرف الجمهور، لهذا تطلّع نيتشه إلى إرساء معالم جمالية ذات ملامح ذكورية يحركها طابع القوة والإرادة اللامحدودة التي تحدث تأثيرا قويا لدى المتلقي.

كما يتضح لنا أن مسألة الدفاع عن البعد الحسي الذي يحرك الحياة ويضفي عليها قوى إيجابية، قد تطرق إليها دريدا أيضا في كتابه الموسوم« المهماز »، حيث يشير إلى موقفه الرافض

1روجيه بول دروا، أساطين الفكر، مرجع سابق، ص253

2 دريدا جاك، المهماز، ترجمة: عزيز توما، دار الحوار،سوريا،ط1، 2010، ص ص 118،119

لأفعال الكنيسة المناهضة لثقافة الرغبة والشهوة الجمالية، مظهرا أن إيديولوجيا المنع والتحريم التي تؤسسها الكنيسة تؤدي إلى القضاء على الحياة وإقصائها،[1] وبهذا فإن نزعة تقديس الحياة ومعارضة كل من يهدف إلى تحطيمها، نجدها أيضا عند نيتشه، وحسب ما أوضحه هابرماس بخصوص القراءة الفلسفية التي أسس لها دريدا أنها تستلهم مبادئها التأسيسية من منهل الفكر النيتشوي، بالإضافة إلى اعتمادها على المشروع الفلسفي لإدموند هوسرل.[2] ليتضح لنا أن طبيعة التكوين الفلسفي لدريدا قد تمّ صقلها بطابع نقدي يرتكز على تحليله لثقافة الغرب التي سيطر عليها اللوغوس، وكشفه عن المعنى السلبي الذي انطوت عليه فلسفة الحضور المتسبّبة في تهميش الكتابة وإضمار قيمتها، ليعتمد في مهمته الفلسفية التحليلية على مبادرة نيتشه الذي أحدث تغييرا جذريا، فقد قام باستعادة مركزية الكتابة وخلاصها من أغلال مركزية اللوغوس، فقدرة نيتشه تحدّدت في اعتباره أول من بادر بفك الرابطة التي تجمع الدال بالمدلول.[3] يستند دريدا إلى أسلوب التأويل الفيلولوجي الذي أبدعه نيتشه ليبين ان النص يتقن احترا التكشف والتحجب في المعاني وهذا ما يجعل مسؤولا عن إبداع حقيقته بنفسه[4]

لكن مبادرة دريدا تميزت بتطبيق مصطلح التفكيك على القراءة الفلسفية والجمالية للثقافة ومظاهرها، فمصطلح التفكيك Déconstruction الذي اعتمده الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا في منظومته الفلسفية، يقصد به عملية الاختراق والتجاوز للمعاني الغامضة والمعقدة .[5] وتسليط الضوء على التعارض الذي يشمل ميكانيزمات التراث المنسي في الحضارة الغربية مع

1دريدا جاك، المهماز، المصدر السابق، ص129

2 HABERMAS Jürgen, Le Discours Philosophique De La Modernité, Traduit de l'allemand par Christian Bouchind homme et Rainer Rochlitz, Editions Gallimard, France, p210

3 Derrida jacques, De La Grammatologie, Minuit, paris,1967, p31

4 Derrida Jacques, La Dissémination, Seuil, paris, 1972, p71

5حسيبة مصطفى، المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2009، ص144

الخبرة الحيوية للأفعال الخطابية الرائجة في مختلف ميادين العلم،[1] مستهدفا بذلك إلغاء الحاجز الذي يفصل الفكر العقلي عن الفن اللاعقلي، والغاية من ذلك هي فسح المجال للفكر لكي يلقي بأطيافه على الأثر الميثولوجي، مما يجعله أسلوبا للكتابة رائجا يعتمده المؤلف في نصه.

كما تتأسس فلسفة جاك دريدا على معاني أساسية كالاختلاف والتفكيك والمركزية المتعلقة بالصوت والعقل، مستهدفا بذلك إحداث انعطاف شامل يتجاوز فكر الحداثة، فالمقصد الأساسي للتفكيك عند دريدا يتعلق بفعل القراءة المنتهجة في النص بهدف فض المعنى الملغم والمضمر الذي يتضمنه النص، فهو يبعد مفهوم الهدم والنقد الذي اعتمده نيتشه عن معنى التفكيك الذي وظّفه كأسلوب لفهم البناء اللغوي ومعاني النص.[2] هذا ما يبينه دريدا في قوله:« إن التّفكيك، بأيّة حال، ورغم المظاهر، ليس تحليلاً Analyse ولا نقداً Critique. »[3] فالتجاوز الذي قام به دريدا اتجاه النقد الجينيالوجي الذي أسسه الفيلسوف نيتشه، تمثل في توظيف مفهوم التفكيك الذي يقصي تصور الثنائية، وإلغاء مشروع المركزية التي كان يستحوذ عليها اللوغوس، فالتفكيك يتلخص في إعادة تحسين وبلورة مسار الفكر، واقتحام فضاءات النصوص لمعالجة المعاني الملتبسة.

ويتميز نمط قراءة دريدا للنصوص بطابع متفرد يتجاوز رتابة الأسلوب المباشر ليقتحم النص بقوة ويفك شفراته المبهمة، ويستحضر معانيه المطمورة المتخفية والواضحة المتجلية أيضا، وهذا ما ينوه بشكل سديد عن قراءة دريدا التي تقصي أنماط الكتابة المتضمنة للأبعاد الميتافيزيقية والأنطولوجية لكونها تضفي علامات الاختلال والآلية، لهذا السبب تناشد بحضور عقل الحداثة المسيطر، لترتكز دعوة دريدا على إعطاء الأسبقية والقيمة لمادية النص، وإمكانيته على توليد

1أحمد عبد الحليم عطية، جاك دريدا والتفكيك، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2010، ص202

2دريدا جاك، الكتابة والاختلاف ، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2000، ص58

3المصدر نفسه، ص60

دلالات مختلفة منتهجة مشروعا تفكيكيا، يجزئ أطرافها التكوينية.[1] وينصب انشغال دريدا أيضا حول توثيق الصلة بين المعنى والعلامة باعتبار أن الوسيط الذي يجمع بينهما يتجسد في النص، فالعلامات التي يتضمنها النص يمكن فك شفراتها للإلمام بالمعنى أي الحقيقة التي تنضمر في النص هذا من جهة، كما حاول دريدا أن يكون رابطة بين ثنائية الفكر والكتابة نظرا لتواتر الوظيفة بينهما بحكم اعتبار الكتابة بمثابة الوسيلة التي تترجم ما يختزنه الفكر.

لهذا حمل دريدا على عاتقه مهمة استرجاع الأسبقية للكتابة وإزاحة اللغة من الأولوية لأن الكتابة تشكل النص الذي يحمل معنى جوهري، يفضي إلى الحقيقة بالإضافة إلى مساهمته في منح الأسبقية للرسم على حساب المغالاة التي مثلها الصوت.[2] وعلى هذا الأساس ارتأى دريدا إلى ضرورة تفكيك تصورات ميتافيزيقا الحضور التي قدست أولوية الصوت مقابل إخفاء الدور الأساسي الذي تمثله الكتابة[3]، والسبب الواضح الذي يدفع الميتافيزيقا الغربية إلى منح الأولوية للكلام الذي يكرس وعي اللوغوس هو من أجل إثبات وجوده الفعلي بخلاف الكتابة التي تمنحها دور ثانوي بسبب قدرتها على إسقاط المنهج التأويلي على النص، لتتنوع القراءات وهذ ما ترفضه الميتافيزيقا،

لذا نجد أطياف التمرّد والانتفاض الذي أبداه نيتشه اتجاه اللوغوس ومؤسسته المستبدة التي أضاقت الخناق على الكتابة واضحة في الفكر التفكيكي لدى دريدا، فالميتافيزيقا تقدس الصوت باعتباره رمزا للحضور الواعي وتنقص من قيمة الكتابة اعتقادا بأنها تمارس التحجب واخفاء الدلالة واستلابها، فالغاية من التفكيك استهدفت التخلص من سيطرة ميتافيزيقا الحضور من ناحية والانتفاض ضد التصورات الفلسفية الساذجة التي أذعن لها فلاسفة بخصوص تحطيمهم الكلي لوثن الميتافيزيقا من ناحية أخرى، وهذا ما يبرز سمة التفرد التي تقدس بها المشروع التفكيكي

1أحمد عبد الحليم عطية، جاك دريدا والتفكيك، مرجع سابق، ص201

2روجيه بول دروا، أساطين الفكر، مرجع سابق، ص253

3 Derrida jacques,DeLa Grammatologie, op.cit. p149

لدريدا. الذي كشف عن تعثر محاولة نيتشه على مجاوزة الميتافيزيقا، وظل مكبلا هو كذلك بأغلال النزعة الذاتية المتمثلة في الإعلاء من قيمة الإنسان الأعلى، ليسهم نيتشه أيضا في تأسيس معالم ميتافيزيقا مبنية على استعارات، واجهت بدورها التعثر في إقصاء مرض العدمية الذي ظل يؤرقها في باطنها.[1]

1 Heidegger Martin, Nietzsche I et II , op.cit. p273

### 3-جمالية الفن و ثقافة التواصل عند هابرماس:

تشكل فلسفة التواصل التي أسسها الفيلسوف الألماني يورغن هابرماس مشروعا يهدف إلى تحليل الرؤية النقدية المحدودة التي وجهت نحو الحداثة وأبعادها، فقد حاول إحداث ثورة التجديد في التصورات المغلقة والسلبية التي تعنت لها الفلاسفة والفنانين في الفترة المعاصرة بسبب تورط الفن وخضوعه لهيمنة المجتمعات الصناعية، فالهدف الذي سعى هابرماس إلى تحقيقه، تمثل في تفعيل عالم التواصل، ومحاولته تصحيح الاعتقاد الخاطئ الذي يحمل موقف سيء إزاء العالم التكنولوجي، لهذا نجد هابرماس يناشد بأسلوب نظري يكشف عن الدور الإيجابي لآليات التكنولوجيا والتقنية، لكونها توفر الجهد، وتساعد على نشر الإبداعات الجمالية والإنتاجات الفنية وتبليغها للمتقي بسلاسة وسهولة، فهي بذلك تضفي استحداثا وإقبالا كبيرا على الخبرة الاستطيقية.[1]

في الزمن الذي تعددت وتنوعت فيه قراءات الفلاسفة للفن، ظهرت مسألة الاختلاف حول طبيعته التي لم يتفق حولها الفنانين، فإذا كان فيلسوف فينومينولوجيا الروح هيجل ينظر إلى الفن باعتباره تكشفا حسيّا للمطلق، فإن النظرة الحسية للفن، تتحول إلى خبرة ميتافيزيقية حسب الفهم النيتشوي، ليتخذ الفن التزاما أنطولوجيا عميقا، تركز في استحضار الحقيقة واستعراضها حسب التصور الهيدجري، ليتحول الفن بعد ذلك إلى موقف تمردي يعكس صرخة الكفاح، ويصبو إلى التغيير والتنقيب عن الحقيقة، وذلك حسب اعتقادات النظرية النقدية لأدورنو.[2]

وبهذا نتوصل إلى التيقن بأن الفن أحدث انعطافا عظيما في الواقع، لكونه تنصل من أغلال سباته الخاضع بمطلقية لقوانين عصره، واكتسى على النقيض من ذلك موقف المناهضة اتجاه راهنية الأوضاع التي تكتنف الحياة المعاشة، وساهم في بث الإرادة لدى الراغبين في بلورة

1جيمينيز مارك، ما الجمالية، مرجع سابق ، ص406

2 المرجع نفسه، ص409

الوسط المعاش، وبهذا أصبحت فعالية الفن لا تتوقف في اعتباره الأداة الموظفة للتغيير بل قدراته تعدّت ذلك، ليغدو هدفا منشودا من طرف خطاب الحداثة.[1] ومن هذا المنطلق تناول هابرماس بالدراسة والتحليل مصير الفن داخل الحداثة من جهة، وارتكازه أيضا على فهم آليات التحول التي طرأت على الثقافة الغربية من جهة أخرى، وفي هذا الصدد يكشف هابرماس عن التأثير النقدي للحداثة الذي نقله نيتشه إلى مشروع البحث الفلسفي لمدرسة فرانكفورت، وذلك في الفترة التاريخية التي عقبت الحرب العالمية الثانية.[2]

فالانشغال الكبير الذي أبداه هابرماس اتجاه نقد الحداثة أيضا، ارتكز على المشروع النقدي الذي أسس له الجيل الأول من مدرسة فرانكفورت، وبالرغم من الاعتقاد أن فلاسفة فرانكفورت قد عرفوا بنزعتهم الماركسية، إلا أنه في الحقيقة قد تبين أن نيتشه شكّل مرجعية التأثير الأولى في فلسفتهم، ليوضح هابرماس في مؤلفه الموسوم« القول الفلسفي للحداثة » أن فلاسفة مدرسة فرانكفورت خاصة أدورنو وهوركهايمر أظهروا أثر التبعية المطلقة لفكر نيتشه المناهض للحداثة الغربية وعصر التنوير من جهة الذي سقط في ربق العدمية، وذلك يعود إلى سبب تجاوزه للتراث الأسطوري وطمسه من التاريخ، ليتم التأسيس للعلم كمحرك أساسي للحضارة الغربية، كما أن نيتشه قد سلط الضوء على الأبعاد الآلية والأداتية التي طبع بها العقل الغربي، ليتم انتهاج مسار مختلف، يتمثل في جعل الفن وسيلة للانعتاق والنجاة من حياة الوهم، وهذا ما ركز عليه مشروع مدرسة فرانكفورت، بصفته وثبة لإحداث تحول إيجابي في الواقع المعاش.

وبالرغم من الانتقادات التي وجهت إلى فكر نيتشه، بالإضافة إلى تباين واختلاف القراءات التأويلية لفلسفته إلا أن قضية البحث حول العدمية، شكلت نقطة توافق مشروعه الجينيالوجي مع موقف هابرماس الذي تصدى لها مركزا على أصل تشكلها السلبي، بهذا يقول هابرماس:« نيتشه يدرك ومن قبله كونت النتائج النقدية للتقدم العلمي التقني من حيث أنها تجاوز

1 جيمينيز مارك، ما الجمالية، المرجع السابق، ص409

2 Habermas Jürgen, le discours philosophique de la modernité, op.cit. ,p192

للميتافيزيقا. » [1] فبالرغم من انطواء العلم والتقنية على بعد نقدي يصبو إلى مفارقة التصور الميتافيزيقي إلا أن إساءة استغلال العلم والتقنية، ساهم في الإبقاء على جذور الميتافيزيقا، وبهذا يستند هابرماس إلى موقف نيتشه اتجاه الصورة السلبية التي ظهرت بها الحداثة المؤسسة على مبدأ مركزية العقل، مظهرا مبادرة نيتشه النقدية التي اتسمت ببحثه عن مسار للانعتاق والخروج من متاهة عدمية العقل، ليتحدد في نداء المناجاة الذي يدعو من خلاله إلى استرجاع قوة الجمالية ونشوة الفرح التي يبعثها ديونيزيوس، وهذا ما يمثل نقطة التعثر النيتشوي التي وقف عندها هابرماس مبرزا انتقاده للتصور المتعلق بالاستنجاد ومناجاة أسطورة ديونيزيوس، ويعتبر ذلك سقوطا في براثن الفكر اللاهوتي الذي ينتظر لحظة الانعتاق، فقد تمسك نيتشه بالدين مقابل انتقاده للعقل.

بالإضافة إلى ذلك يوضح هابرماس في قراءته التحليلية النقدية أن المسار الذي انتهجه نيتشه في مرحلة شبابه، يتبع نفس الاتجاه الفني الذي أسس له فاغنر، بحيث ارتكز فن الموسيقى عنده على محتوى ديني ودلالات أسطورية، بهدف إعادة تخليد العلاقة مع الطبيعة، معتقدا أن ذلك ساهم في نهضة المجتمع،[2] ولكن سرعان ما توصل نيتشه إلى انتقاد فن فاغنر الذي بات مرتميا في الحقل الرومانسي، ليسعى من جديد إلى تأسيس موسيقى تتربع على إحياء رموز أسطورة ديونيزيوس.[3]

وقد تحول الفن مع نيتشه وخلال تأليفه لمولد التراجيديا إلى وسيلة تقودنا إلى الحياة والتمتع بجمالها كأنها لوحة فنية، ليصبح الألم والمعاناة أحد العناصر التي يجب أن يتوفر عليها الفن باعتبارها طقوسا دينية، لتتحول بذلك دعوة الفن إلى التأسيس للميتافيزيقا،[4] كما يوضح هابرماس بأن إبداع نيتشه لمفهوم إرادة القوة يشكل تعبيرا عاكسا لمشروع ميتافيزيقي متجسد في روح

1هابرماس يورغن، المعرفة والمصلحة، ترجمة: حسن صقر، منشورات الجمل، مصر، ط1، 2001، ص 336

2 Habermas, le discours philosophique de la modernité, op.cit. p107

3 Ibid,p108

4 Ibid,p116

ديونيزيوس، وهذا ما يرجح إلى تورطه في إعلان العدمية والميتافيزيقا، الذي ساهم في صناعتها عندما بشّر بقدوم الإنسان الأعلى الذي سيعيد الانفتاح إلى العالم،[1] فالفن أصبح هو نفسه ميتافيزيقا عند نيتشه، اعتبره منفذا ينجي من أغلال الوهم والاختلال الذي أصاب الحياة.

وعلى هذا الأساس يوضح هابرماس أن مفاضلة نيتشه لمكانة الذوق الجمالي حكمت عليه بالخضوع المجبر للهيمنة الميتافيزيقية، بحكم أنه لم يلجأ للاستدلال بالمقاييس الأولية للذوق الاستطيقي، بالإضافة إلى إعلاءه لمكانة ديونيزيوس الذي جعل منه فنانا وفيلسوفا في الوقت ذاته، ليجعل نيتشه من ذاته في المقابل من آخر الأتباع والتلاميذ الأوفياء لديونيزيوس باعتباره مصدر إلهام له.[2]

بالرغم من أن هابرماس كان من الأعضاء التابعين لمدرسة فرنكفورت إلا أن صمّم على احداث انعطاف كلي مناهض نتيجة معارضته لمعظم القضايا التي طرحها نيتشه وأصحاب النظرية النقدية أمثال هوركهايمر وأدورنو، وخاصة في ما يتعلق بفكرة صناعة الثقافة التي كان لها صيت تخديري، نجم عنه النفور من التكنولوجيا، بهذا انقاد هابرماس إلى تصحيح الإذعان الباطل الذي يقضي، بأن توثيق رابطة الفن بالمنظومة الاقتصادية لا يقود إلى تهميش أو تشويه الإبداع الفني،[3] وفراغه من ثقل دلالاته الجمالية، ليصبح وسيلة مبتذلة للترويح عن الفرد، وعلى هذا الأساس يوضح هابرماس في قوله أن :« الثقافة يجب أن يُدافع عنها ضد الفرد، منشآتها، مؤسساتها ووصاياها تضع نفسها في خدمة هذه المهمة، وهي لا تهدف فقط إلى إنجاز وتوزيع مواد معينة بذاتها وإنما إلى المحافظة على هذه الأشياء. »[4]

ما يمكن ملامسته من قراءة هابرماس للثقافة هو مساهمته في تغيير النظرة الخاطئة الساذجة التي أرختها النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، التي تدّعي أن الإقبال على الثقافة، يعتبر بمثابة

1 Habermas Jürgen, le discours philosophique de la modernité, op.cit,p117
2 Ibid. p159

3 جيمينيز مارك، ما الجمالية، مرجع سابق،ص406

4هابرماس يورغن، المعرفة والمصلحة، مصدر سابق، ص ص 320-321

متنفس وتسلية، تخلّص الفرد من رتابة التوتر والمشاكل التي تؤرقه في حياته، على النقيض من ذلك فإن الدخول إلى عالم الثقافة، يفترض ممارسة فعل التعايش وتجاوز الاستهلاك السطحي، وبهذا حاول هابرماس الإعلاء من قيمة أجهزة الإعلام، لكونها تساهم في إثراء التواصل اللغوي، وتوثيق الروابط الذاتية التي تيسر قابلية الانسجام والتوافق بين البشر، بالإضافة إلى تثمينها لمشروع الخطاب العمومي، وهذا ما يحيل إلى اعتبار أجهزة الإعلام وسيلة أكثر انفتاحا على التطور الحاصل، فهي تعكس شفافية تصوير خبرة الخلق الجمالي للمتلقين، وينطوي دورها على تحقيق مطلب السعادة، فهذه الوتيرة الإيجابية التي تحققها وظيفة أجهزة الإعلام، تبين بجلاء أنها غير متصلة بالتعاملات التجارية، وتحرّرها بالكامل من نشر نمط الإغماءات الاستهلاكية. [1]

ويظهر هابرماس من خلال دراسته التحليلية لموقف أدورنو وهوركهايمر الذي يحمل معاني سلبية اتجاه العقل الأداتي، الموظّف تحت قيود تسلّط المجتمع الصناعي الذي يحدث تأثير سلبي، يدخل العالم في نفق الانسداد والظلام وضيق النظر، على النقيض من ذلك يساهم هابرماس في تفكيك التعنت الفكري لتصور الانغلاق والتحجر العقلاني، ويعوّضها بفكرة العقل التواصلي الذي أبدعه هابرماس، وهو مؤسس على إطلاق العنان لثقافة الحوار المشترك والتفاهم، وتكريس مشروعية الخطاب النقدي المتحرر من أبجدية السيطرة والبرمجة الآلية، وتجسيد نموذج التقارب في طبيعة العلاقات بين البشر من خلال بلورة مضمون الحداثة بالاعتماد على العقل التواصلي.

يعتبر المشروع الفكري الذي أسسه نيتشه تمهيدا فعالا لبزوغ مرحلة ما بعد الحداثة حسب تصور هابرماس الذي أوضح بأن إرساء نيتشه لموقفه النقدي إزاء تسلط العقلانية على ثقافة الغرب، ساهم في التأسيس لمرحلة فلسفية جديدة، تجاوزت الحداثة وهي فترة ما بعد الحداثة التي شكلت بدورها انعطافا في الانشغال الفكري للفلاسفة المعاصرين، ليتجه هيدجر ودريدا إلى الاهتمام بممارسة التحليل النقدي لمسألة الميتافيزيقا التي أرّقت ثقافة الحضارة الغربية.[2] هذا ما يفسر أيضا بأن معظم أبحاث هابرماس حول الجمالية التي جاءت في فترة متأخرة تعبّر عن البعد التواصلي للفن، وتجرّدها من فعل النقد المتمرد والمناهض لمشروع الثقافة المصنّعة وللنظام

1 جيمينيز مارك، ما الجمالية، مرجع سابق،ص406-407

2 Habermas Jürgen, le discours philosophique de la modernité, op.cit.,p103

الاقتصادي، وهي بهذا الأسلوب تتجاوز محدودية النظرية النقدية التي أسسها هوركهايمر وأدورنو، وعلى النقيض من ذلك توسّع هذه الأبحاث الفنية آفاقها للحفاظ والإبقاء على موقع الفن وتثمين قيمته داخل الحياة الآنية، بالإضافة إلى ارتكازها على ميكانيزمات تساعد على الإبداع وبث الحيوية والحركية في محتوى الفن، واعتباره رسالة ينبغي الاحتذاء بها وإسقاطها على الفن المعاصر، وهذا ما يحيل إلى الفهم بأن الأبحاث الجمالية التي نحتها هابرماس تشكّل دعوة ومناشدة، لتعظيم تاريخ الفكر في مرحلة ما بعد الحداثة، فهي لم تنجز بعد مما يوحي إلى اعتناق هابرماس لموقف المحافظ اتجاه قضايا عصره.[1]

يتوصل هابرماس في تفسيره إلى تجاوز فكرة وجود عقل واحد، يخضع لشرط التحول إلى سلاح للاحتكار والظلم، ويشير في المقابل إلى تولّد نماذج متعددة من العقلانية التي تضرب بأوصالها في جميع المجالات، وهذا ما يؤدي إلى تجلي صور متنوعة منها العقل الجمالي والعقل العلمي والعقل الاقتصادي والعقل الأخلاقي ...الخ[2]، هذا ما أفضى بهابرماس إلى التعليق حول ظاهرة الاستحواذ المعرفي الذي أضحى متغلغلا في الجمالية، مما فتح آفاقا لتحليل أبعادها، وهذا ما يرجح إلى إمكانية تحول الجمالية إلى منظومة مسيطرة، يفسح لها المجال للاستحواذ على الأشكال الأخرى من العقلانية من جهة وإحكام قبضتها على الواقع المعاش من جهة أخرى، ليتضح في الأخير موقف هابرماس من هذا الاختلال الذي انتاب أشكال العقل والذي تحدد في دعوته لإحداث الانسجام والمواءمة بين هذه الأشكال المتنوعة للعقل، غير أن قابلية تجسيد هذا الائتلاف في أرض الواقع اكتنفها العجز والتعذر.[3]

1 هابرماس يورغن، الحداثة وخطابها السياسي، ترجمة :جورج تامر، دار النهار للنشر،بيروت،ط1، 2002، ص17-18

2 جيمينيز مارك، ما الجمالية، مرجع سابق، ص407

3 المرجع نفسه، ص407

# خـــاتـمـــة

**خاتمة:**

يتبين مما سبق أن اهتمام نيتشه بالدراسة التحليلية النقدية للفن كان بهدف البحث عن معيار الجمالية عبر مختلف العصور التاريخية من جهة، والإحاطة بمستوى الارتقاء الثقافي في الحضارة الغربية من جهة أخرى، واعتبار الإنتاج الفني مقياسا تقاس به الثقافات، فقد أظهر تأثره الواضح بثقافة الفن اليوناني الذي يشتمل على الارتباط الوثيق بين الأسطورة الديونيزيوسية والأسطورة الأبولونية، وما يحدثه من ممارسة جمالية تبلغ ذروة الفرح والسعادة المطلقة ولغة التجسد في الواقع، مبينا إمكانية الفن على تغيير التصور التشاؤمي المشحون بالقلق الناجم عن التوتر والعبث والتشيؤ الذي أحكم قبضته على العالم إلى أفكار تفاؤلية وإيجابية تعقد رابطة قوية مع الحياة، كما أن السؤال المحوري الذي اهتم نيتشه بتحليله في مؤلفه الموسوم مولد التراجيديا، تحدّد في معرفة مدى قدرة ديونيزيوس ومكانته في الثقافة الإغريقية، باعتباره المنفذ الوحيد الذي يوصلنا إلى الإحاطة بأصالة الحقيقة الفنية عند اليونان. حيث يمثل ديونيزيوس في نظر نيتشه المبدأ المحرك للنموذج الشاعري المتّسم بالكفاح، الذي يتغلغل فيه الألم والمأساة، ويطلق بذلك حرية الغريزة مثل دوامة الشغف، أما أبولون فهو مبدأ يحقق الترتيب ويكبح جماح يسيطر بقوة ماهو مثير ومدهش في تاريخ الفلسفة في عصر التراجيدية لليونانيين، بالإضافة إلى الحديث عن التأثير الكبير الذي تركه فلاسفة ماقبل سقراط في أبحاث نيتشه، لأنهم توجّهوا بتصوراتهم الفنية والجمالية إلى الدعوة بهدف تحقيق ثقافة العيش المشترك داخل الحياة، وهذا كفيل في نظرهم بالارتماء في عالم الحقيقة الجمالية، التي سعوا إلى تحقيقها بواسطة الفن. ويضيف نيتشه في أطراف حديثه أن تحطم التراجيديا كان مرهونا بشكل أولي بالانهيار الذي اعترى الأسطورة اليونانية، بسبب تأثير نزعة العقلانية المجردة التي تزعمها سقراط وأفلاطون ومعارضة الجمال الحسي، والتأسيس لفن تجريدي له مضمون أخلاقي، كما أن تلاشي قدرة استرجاع مجد التراجيديا، كان بسبب الفكر الشمولي المسيطر الذي أطلقت له العنان الحداثة الغربية ليصاب العالم بظاهرة الاغتراب، وعلى هذا

الأساس حاول نيتشه أن يوظف شروط الطبيعة في تجاوز فكرة شمولية الإنسان، ليطرأ عليها التغيير وتصبح قراءة مستحدثة تتلخص في فكرة إنسان الطبيعة الأعلى الذي يترفع عن نزواته، ويضبط عبثية أحاسيسه، ويجسد قوة الإرادة في الحياة.

وهذا ما يحيل نيتشه في سياق حديثه إلى الكشف عن موقف هيرقليطس المعظّم للأرض، التي يعتبرها مصدرا أصليا، تنبعث منه السعادة، فالأصل اليوناني الجمالي يحدّده هيرقليطس من وجهة نظره بواسطة الانفتاح على الطبيعة، فالإنسان يلامس الجمالية من خلال اعتباره كائنا طبيعيا، يدخل ضمن نمط حركتها وصيرورتها، وبهذا يناشد هيرقليطس قدرة الفنان على وصف العالم الموجود بأسلوب تأملي عميق.

وقد اهتم نيتشه بتحليل سبب الاختلاف في مواقف الفلاسفة اتجاه طبيعة الفن منهم من يُجمع على تعظيم أفق الجمالية القائم على التقديس والتمتع بقيمة الحياة، ومنهم من يشدّد على الرؤى النقدية التي تحط من قيمة الفن، والتي تحيل بدورها إلى اتهام الجمالية بالرداءة بحجة ارتباطها بالحياة، التي تميل إلى السطحية والهجانة. وفي هذا إشارة واضحة أيضا إلى قيمة الحوار الجمالي التقييمي الذي أقامه نيتشه مع غوته وشوبنهاور وفاجنر، مبرزا اهتمامه أيضا بتقييم التصورات الجمالية الكانطية، وهذا من أجل التوصل إلى تقييم معنى الفن وأبعاده عند التيار الرومانسي في الفكر الغربي، ليتم الوصول إلى فكرة أن القراءة الرومانسية للجمالية، ارتبطت بالتراتيل الدينية المسيحية، التي تدعو إلى التشاؤم ورفض الحياة. كما أن ذروة الانفصال والقطيعة التي وصلت إليها صداقة نيتشه بفاغنر تكمن في أسباب حدّدها نيتشه، تمثل أهمها في إقباله على مناشدة القضايا التي رفضها وندّد بها من بين هذه المواقف معاداة السامية، وخضوعه المطلق لأخلاق المسيحية، ليبين نيتشه بهذا أن فاغنر فنان مندس في ثوب الرومانسية اليائسة، التي تنبعث من ظلها التشاؤمية.

وبالرغم من تعرّض الفن إلى ظاهرة التحريف التي انتابته بسبب عوامل متعددة كالميتافيزيقا والأخلاق الدينية والعقلانية التقنية والفردانية والعدمية، إلا أن نيتشه حاول أن يحدث انعطافة قوية، استهدفت إعادة تأسيس الفن على قواعد أساسية، تتمثل في إرادة القوة ومبدأ الفيزيولوجيا المطبقة، الذي يتلخص في تحقيق التناغم بين الجسد والفن، وتفعيل حسّ المشاركة الاحتفالية، واستحضار الأسطورة، لأن اقصاءها من الثقافة، يجعل الإنسان تائها داخل عالم الاغتراب، الذي يفرض عليه ثقافة مصنّعة، تهدف إلى تقييده بواسطة العقلانية وكبح علامات تحرّره الخيالي واللاعقلاني، كما أن اهتمام نيتشه بتحليل موضوع الجسد، وتعظيم مكانته في الفن يعود إلى ممارسة الفهم الجينيالوجي لجوهر الذات الإنسانية والعمل على تفكيك أصنام العقلانية والأخلاق الدينية، التي حكمت على الجسد بالتهميش والرفض، وحرمته من حق الافصاح عن القيم الجمالية، فهو يمثل الوسيلة الفعالة لبلوغ الحقيقة الجمالية وتجسدها، وهذا ما مكّنه من توثيق الصلة بين الجسد والنفس، لتحقيق التكامل والتوازن الذي يمكنه من فهم إرادة الجسد وتمثلاته الجمالية، وبهذا فإن ذروة الاختلاف التي أراد أن يحققها نيتشه، تمثلت في التركيز على المصدر الغريزي المادي المرتبط بالفن، مناشدا في ذلك روائع الفنانين أمثال رفائييل الذي أنتج لوحات فن الرسم، يمتزج فيها الإبداع الفني مع الجانب الفيزيولوجي الحسي، وعليه تميزت قراءتنا لنيتشه أيضا بتحديد قيمة الحياة وكشف الرغبة الكبيرة في معايشتها، فذلك يجعلنا نعيش الحقيقة الجمالية ونشعر بها، وقراءتنا تجاوزت السرد الكرونولوجي، وارتقت إلى ذروة الممارسة الجينيالوجية، التي عالجت مفاهيم أساسية في المشروع الجمالي عند نيتشه، التي تعرضت بدورها إلى التهميش والغموض في تاريخ ثقافة الغرب، كما أن الموسيقى التي يهدف نيتشه إلى تحقيقها، تخترق الجانب الماورائي للنفس الإنسانية، وتمثل بقوة صرخة الهمّ والمكابدة والنضال الذي يتخبط فيه الإنسان، فهي تتميز بالتفرد والخصوصية في إتمام التجربة وتطهيرها وصياغتها، لتسهيل توغلها إلى أهواء القلب، كما أنها تمثل كشفا للأحاسيس المطمورة في كياننا الباطني. والبحث عن إيحاءات وآثار النبرة الموسيقية القوية ذات التأثير الانفعالي الإيجابي، التي أصبحت مفقودة كليا في الشمال، تحدّد

وجودها في موسيقى الجنوب المتوسطي، تتخللها خصائص القوة، وروح الانتشاء، والمرح، وتفيض بألحان جريئة، منتفضة، وعفوية بريئة في الوقت نفسه، وبحثه استهدف الموسيقى التي يكون مفتاح أنغامها هو الحياة، وهذا ما وجده في المنظومة الموسيقية التي أبدعها بيزيه لأنها تقوم على مبدأ الحيوية والشغف، تلهم الجانب العاطفي بمشاعر المطلقية والكمال.

ولازال تأثير نيتشه موجودا في التراث الفلسفي والجمالي في عصر ما بعد الحداثة، رغم ظهور قراءات فلسفية معاصرة، تتجاوز فكر نيتشه، لكنه يبقى المنهل الأساسي الذي نهلت منه فلسفاتها. لأن الفيلسوف نيتشه كان محللا للقضايا اللامفكر فيها والمنسية والمتروكة عمدا، مركزا على فك شفرات العام الأرضي الذي استبدله الدين المسيحي بالعالم الآخر، فقد شهد الفن في عصر ما بعد نيتشه ثورة التجديد في المعايير الجمالية، التي اهتم بها الفلاسفة، الذين مارسوا قراءة تحليلية للمضمون الجمالي عند نيتشه، أبزهم مارتن هيدجر وجيل دولوز وميشال فوكو وجاك دريدا ويورغن هابرماس وغيرهم، ورغم المبادرة التي قام بها هؤلاء الفلاسفة من إبداع جمالي، يتجاوز فكر نيتشه إلا أن هذا الفيلسوف، يعتبر المدشن الأول لمرحلة مابعد الحداثة، والسبب يعود إلى تجاوزه للحداثة وما افتعلته من آثار سلبية فصلت بين الفن والحياة.

# قائمة المصادر والمراجع

## قائمة المصادر والمراجع:

### أ- المصادر باللغة العربية:

- فريدريك نيتشه ، الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي، ترجمة: سهيل القش، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، ط2، 1982

-فريدريك نيتشه، ديوان نيتشه، ترجمة:م حمد بن صالح، منشورات الجمل، بيروت، (د.ط) 2009

- فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ترجمة: شاهر حسن عبيد، دار الحوار للنشر، سورية، ط1، 2008

- فريدريك نيتشه، ماوراء الخير الشر، ترجمة: جزيلا فالور حجّار، دار الفارابي،بيروت،ط1، 2003

- فريدريك نيتشه، هذا الإنسان، ترجمة: مجاهد عبد المنعم، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2005

- فريدريك نيتشه ، العلم المرح، ترجمة: حسان بورقية، افريقيا الشرق للنشر، تونس، ط1، 1993

- فريدريك نيتشه ، قضية فاغنر نيتشه ضد فاغنر، ترجمة : علي مصباح، منشورات الجمل، بيروت، ط1، 2012

### ب-المصادر باللغة الفرنسية:

-Frédéric Nietzsche, Fragments posthumes XIV, trad.Hervier, Gallimard, paris, 1978

-Frédéric Nietzsche, Ainsi parlait Zarathoustra, traduit par Henri Albert club géant Mayenne, 1972,

-Frédéric Nietzsche, le livre du philosophe, traduit par Angèle Kremer Marietti, Aubier, Flammarion,paris,1969

-Frédéric Nietzsche, l'antéchrist, trad. de l'allemand par Dominique tassel, 1997.

-Frédéric Nietzsche, la volonté de puissance, trad., Henri Albert, livre de poche, librairie générale, Française, 1991

-Frédéric Nietzsche, introduction aux études de la philologie classique, suivie de introduction aux leçons sur l'œdipe roi de Sophocle, trad. François dasture et M Haar, édition encre marine, 1994

- Frédéric Nietzsche, Le Nihilisme Européen, traduction par Angèle, kremer marietti, édition Kimé,paris,1997

- Frédéric Nietzsche, la généalogie de la morale, trad.de l'allemand par Isabelle Hilden brand, Paris Gallimard,1987

-Nietzsche Frédéric, le crépuscule des idoles, introduction d'Henri Albert, Denoël, Gonthier, 1899

- Frédéric Nietzsche ,le drame musical grec, ouevres1, éditions Gallimard.

**ج-المراجع باللغة العربية:**

-أحمد عبد الحليم عطية، جاك دريدا والتفكيك، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2010

-أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز سياسات الرغبة، دار الفارابي ،بيروت،ط1، 2011

-أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، (د. ط)،1998

-أندلسي محمد، نيتشه وسياسة الفلسفة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2006

-إنوكس، النظريات الجمالية، ترجمة: محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية، بيروت،ط1، 1985

-بدوي عبد الرحمن، في الشعر الأوروبي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مصر، ط2، 1980

-برتليمي جان، بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز، دار النهضة، مصر،(د. ط)، 1970

-بيدوع سمية، فلسفة الجسد ، دار التنوير للطباعة والنشر، تونس، (د. ط )،2009

-تيري ايغلتون، معنى الحياة، ترجمة: عهد علي ديب، دار الفرقد للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط،)،(دس)

-تزفيتان تودوروف، نظريات في الرمز ، ترجمة: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2012

-ثيوكاريس كيسيديس، هيرقليطس جذور المادية الديالكتيكية، ترجمة: حاتم سليمان، دار الفارابي،بيروت،ط2، 2002

-جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2000

-جاك دريدا، المهماز، ترجمة: عزيز توما، دار الحوار،سوريا،ط1، 2010

-جان لاكوست، فلسفة الفن، ترجمة: ريم الأمين، عويدات للنشر ، بيروت، ط1 ،2001

-جمال مفرج، الإرادة والتأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009

-جيل دولوز، ماهي الفلسفة، ترجمة: مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1997

-جيل دولوز ، نيتشه والفلسفة، ترجمة: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 1993

-جيل دولوز، نيتشه، ترجمة: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998

-جيل دولوز، الاختلاف والتكرار، ترجمة: وفاء شعبان، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009

-جيل دولوز ، حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة، ترجمة: عبد الحي أزرقان، افريقيا الشرق، المغرب، ط2، 1999

-جوليوس بورتنوي، الفيلسوف وفن الموسيقى ، ترجمة: فؤاد زكريا، المكتبة العربية، القاهرة،(د. ط)،1974

-حسين علي، فلسفة الفن، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2010

-خضر سناء، مبادئ فلسفة الفن، دار الوفاء للطباعة والنشر ،الاسكندرية،ط1،2004

-دونكان هيث، أقدم لك الرومانسية، ترجمة: عصام حجازي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1،2002

- رودولف شتاينر، نيتشه مكافحا ضد عصره، ترجمة: حسن صقر، دار الحصاد للنشر، سوريا، ط1، 1998

- روجيه بول دروا، أساطين الفكر، ترجمة: علي نجيب ابراهيم، دار الكتاب العربي، بيروت،(د. ط)، 2012

- سمير الزغبي ، نيتشه: الفن والوهم وابداع الحياة، دار التنوير، بيروت، (د. ط)، 2009

- صالح أحمد الشامي، الظاهرة الجمالية في الإسلام، المكتب الاسلامي، بيروت، ط1، 1998

- عبد القادر بوعرفة ، التجربة الجمالية في الاسلام، دار لالة صفية، الجزائر، ط1، 2015

- عبد السلام بنعبد العالي، التراث والاختلاف، دار التنوير، بيروت،1985

- عزت السيد أحمد، الجمال وعلم الجمال، حدوس وإشراقات، الأردن، ط2 ،2001

- غادة المقدّم عدره، فلسفة النظريات الجمالية ،جروس برس، لبنان،ط1، 1996

- فتحي المسكيني، الهوية والحرية نحو أنوار جديدة، جداول للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2011

- فؤاد زكريا ،نوابغ الفكر الغربي «نيتشه » ،دار المعارف، مصر، ط2، (د.س)

- الفريوي علي الحبيب، مارتن هيدجر الفن والحقيقة، دار الفارابي، بيروت،ط1، 2008

- فيليب مانغ، نسق المتعدد أو جيل دولوز، ترجمة: عبد العزيز بن عرفة، دار الحوار، اللاذقية، 2003

-هابرماس يورغن، المعرفة والمصلحة، ترجمة: حسن صقر، منشورات الجمل، مصر، ط1، 2001، ص 336

-هابرماس يورغن، الحداثة وخطابها السياسي، ترجمة :جورج تامر، دار النهار للنشر،بيروت،ط1، 2002، ص17-18

- مارتن هيدجر، أصل العمل الفني، ترجمة: أبو العيد دودو، منشورات الجمل، ألمانيا، ط1، 2003

- مارتن هيدجر، الكينونة والزمان، ترجمة: فتحي المسكيني، دار الكتاب الجديد المتحدة،بيروت، ط1، 2012

- مارتن هيدجر، إنشاد المنادى، ترجمة: بسام حجار، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994

- مارك جيمينيز، ما الجمالية ،ترجمة: شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط 1، 2010

-محمد الخطيب، الفكر الإغريقي، دار علاء للنشر، دمشق، ط 1، 1999

- محمد سبيلا، الحقيقة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2005

-محمد الشيخ، نقد الحداثة في فكر نيتشه، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، لبنان، ط 1، 2008.

- ميشال فوكو، همّ الحقيقة، ترجمة: مصطفى المسناوي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006

-ميشال فوكو، تاريخ الجنسانية، ترجمة: محمد هشام، افريقيا الشرق، المغرب، (د. ط)، 2004،

-ميشال هار، فلسفة الجمال، ترجمة: ادريس كثير، منشورات ما بعد الحداثة، فاس، ط1، 2005

-موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، ترجمة: سعاد محمد خضر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1 ،1987

-موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، ترجمة: فؤاد شاهين، معهد الإنماء العربي، القاهرة،(د. ط)، 1998

-ناجي التكريتي ، فلسفة الجمال عند اليونان، دار دجلة، الأردن، ط1، 2013

-وولتر ستيس، تاريخ الفلسفة اليونانية، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة الجامعية للدراسية والنشر ،بيروت،ط1،(د. س)

-يسري ابراهيم، نيتشه عدو المسيح، ابن سينا للنشر القاهرة،( د. ط )، 1990

-يوهان فولفانغ فون غوته، مختارات شعرية ونثرية، ترجمة :أبو العيد دودو، منشورات الجمل، ألمانيا، ط1، 1999

**د- المراجع باللغة الفرنسية:**

-Andreas Lous- Salomé, Friedrich Nietzsche à travers œuvres, trad.j. benoist, edition. Grasset, paris, 1992

-Bernald Edelman, Nietzsche un contient perdu, presses universitaires de France, 1er édition 1999,p135

-Charles Andlers , « Nietzsche sa vie et sa pensée, le pessimisme esthétique de Nietzsche, la Malignité de F .Nietzsche,Galimmard,2éméeéditions,1958

-Eugen Fink: la philosophie de Nietzsche, traduit par H. Hilden Bend et A. Linden berg, les éditions de minuit, paris, 1965

-Eric Blondel, Nietzsche, le corps et la culture, philosophie d'aujourd'hui, PUF, 1986

-France far Ago, la nature, Armand colin,paris,2000

-Gilles Deleuze, cinéma: l'image-temps, éditions de minuit, paris, 1985

-Gilles .Deleuze, pour parler, édition minuit,1990

-Hans Hartmann Devant Les Grands Poètes Allemands , Nietzsche études ET Témoignages du cinquantaine, éditions martin fluiker, paris, 1950

-Jacques (collette), l'expérience religieuse et l'idée philosophique moderne de vécue, in ouvrage collectif, édition cerf, 1989

-jacques Derrida, De La Grammatologie, Minuit, 1967

Jacques Derrida, La Dissémination, Seuil, 1972, p71

-Jean François Revel, Histoire de la Philosophie Occidentale, éditions stock,France,1968

-Jürgen Habermas, le discours philosophique de la modernité, Gallimard, paris, 1988

- Karl Jaspers, Nietzsche introduction à sa philosophie éditions Gallimard,paris,1950

-Kaufmann,w, Nietzsche. New Jersey. Princeton university presse, 1974

-Martin Heidegger, Nietzsche I et II , trad. P.Klossowski, Gallimard, paris,1971

-Martin Heidegger, Introduction à la métaphysique, trad. G kahn, PUF ,paris,1958

-Martin Heidegger, les concepts fondamentaux de la métaphysique, trad. Pascal David,Gallimard,paris,1985

-Martin Heidegger, Nietzsche I et II,trad.p.klossowski,Gallimard, paris,1971

-MartinHeidegger, Essais et conférences, trad. A préau, Gallimard, paris,1962

- Martin Heidegger,Qu'appelle-t-on penser ? trad. A Becker et Granel, PUF, Paris,1959

-Max Graf, le cas Nietzsche-Wagner, traduit de l'allemand par François d'achet, édition EPEL, paris, 1999

-Maurice Blanchot, le livre à venir, édition Gallimard,1990

- Michel Haar, Nietzsche et la métaphysique, édition Gallimard, 1993

-Onfray Michel,la sagesse tragique du bon usage de Nietzsche, livre de poche, librairie générale française, 2006

-Patrick wotling,Nietzsche et le problème de la civilisation,paris,puf,1995

-Paul Magendie, La philosophie Al 'épreuve de la création Artistique,l'Harmattan,Paris,2009

-Roland tour Naire, être et language, éditions leHarmattan, paris, 2013

- Platon, le banquet, traduction L.Robin, Gallimard,1989

-Roger Pol droit, une brève Histoire de Philosophie, édition Flammarion, paris, 2011

**د-المجلات باللغة العربية:**

-آلان دي بينوا، هايدغر ناقدا نيتشه، مجلة الاستغراب، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، بيروت، العدد الخامس، 2016

-ألكسيس فيلونينكو، نيتشه هو فيلسوف الحياة، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد 112-113، 2000

-بنشانع خالد، نيتشه التراجيديا والفن، مجلة دراسات فلسفية، الجمعية الجزائرية للدراسات الفلسفية، الجزائر، العدد 8،أفريل 2017

-جمال مفرج، نشأة علم الجمال وتطوره، مجلة سيرتا، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، العدد12، جوان 1999

-رباح سلوى، فلسفة الفن عند هيدجر، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، سوريا، العدد5، 2017

-العتيري رجاة، الحقيقة عند اليونانيين القدامى وعند نيتشه، المجلة التونسية للدراسات الفلسفية، تونس، العدد السابع، أكتوبر،1988

-فوزية ضيف الله، قراءة في ماهية الاقتدار عند نيتشه، مجلة دراسات انسانية واجتماعية، جامعة وهران 1، العدد5، 2015

-قواسمي مراد، انبثاقات فلسفة الكائن- الكينونة من فلسفة إرادة القوة، مجلة مقاربات فلسفية، العدد3، 2016

-هاشم صالح، الصراع بين العقلانية واللاعقلانية في الفكر الأوروبي، مجلة أوراق فلسفية، مطبعة العمرانية للأوفست، الجيزة، العدد الأول ،نوفمبر،2000

- الشابي نور الدين، دولوز قارئا نيتشه: حول الفلسفة والاختلاف، مجلة دراسات فلسفية، الجمعية الجزائرية للدراسات الفلسفية، قسنطينة، العدد3، 2014

**هـ-المجلات باللغة الفرنسية:**

-Blaise Benoit, « La réalité selon Nietzsche », Revue philosophique de la France et de l'étranger, Presses Universitaires de France, (Tome 131,) 2006

-Benoît Queste, Le Statut De L'apparence et Le Conflit entre L'art et La Vérité Chez Nietzsche, revue Le Philosophoire, Éditeur : Vrin, France, n° 18, mars,2003

-Christine Daigle, Mathieu Kessler, L'esthétique de Nietzsche, coll. Revue Thémis Philosophie, Société de philosophie du Québec, Paris,n1, 2000

-Franck Robert, « Écriture et vérité », Revue internationale de philosophie, Association Revue internationale de philosophie, (n° 244), 2008

-François Joran, « La pensée métaphysique de Heidegger. La transcendance du Dasein comme source d'une métaphysique naturalise », revue Les Études philosophiques (n° 76), 2006

-Hubert L. Dreyfus, « Heidegger et l'articulation du nihilisme, de l'art, de la technique et de la politique », Poésie (N° 115), 2006

-J.F.Lyotard ,peinture Initiale, revues « rue Descartes » N°10,1994

-Jacques Goetschel, « Théâtralité hors théâtre : pour lire Nietzsche », revue Les Études philosophiques, Presses Universitaires de France, n° 73, 2005

-Jacques Le Rider, « Nietzsche et Victor Hugo », revue Romantisme, Armand Colin, France, n° 132, 2006

- Jean Florence, Une scène pour l'adolescent : l'école du jeu », Études théâtrales, L'Harmattan , N° 34,2005

-Renate Schlesier, L'extase dionysiaque et l'histoire des religions, revue « Savoirs et clinique, ERES, (n° 8), 2007

-Suzanne Hème de Lacotte, « Deleuze et la critique »,revue Mouvements (n°27-28), 2003

- Van de Wiele Jozef. Heidegger et Nietzsche. Le problème de la métaphysique. In: Revue Philosophique de Louvain. Troisième série, tome 66, n°91, 1968

-Xavier Philiponet, « L'école du mouvement », revue Empan, ERES, n° 66, 2007

-Yves Charles Zarka, « Éditorial. Deleuze et la philosophie, revue Cités, Presses Universitaires de France , (n° 40), 2009

**و–المعاجم بالعربية:**

- جميل صليبا ، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، (د. ط)، 1982

–طوني بينيت، مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، ترجمة: سعيد الغانمي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2010

- مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، القاهرة،ط1

- مصطفى حسيبة ، المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2009

**ز–المعاجم بالفرنسية:**

-André Comte Sponville, Dictionnaire De La Philosophie, Encyclopédie Universalis et Albin Michel, Paris,2006

-Claude Henry du Bord, Le grand livre de la philosophie, éditions Eyrolles, paris,2016

-Jean-François Dortier, Le Dictionnaire Des Sciences Humaines, Sciences Éditions, France, 2008, p8

-Noëlla Baraquin, Dictionnaire De Philosophie, Armand Colin, Paris, 2000

# الفهرست

## الفهرست

**كلمة شكر**

**إهداء**

**مقدمة**..... **1**

**الفصــل الأول: نيتشه والتراث الأوربي: قول في جينيالوجيا الفن والحقيقة** **13**

**المبحث الأول: الأصول الفلسفية للفن والحقيقة في فلسفات ما قبل سقراط**..... **14**

1-الفن وهارمونية الحقيقة عند فيثاغورس..... **16**

2-صيرورة الفن والحقيقة عند هيرقليطس..... ..... **20**

3-الفن ومبدأ الوحدة عند برمنيدس..... **26**

**المبحث الثاني: جمالية الفن عند الشعراء الإغريق وفلاسفة اليونان**..... **30**

1-الأسطورة والدلالة الجمالية..... **31**

2-الفن والشعر الإغريقي..... **36**

3-الفن ومبدأ العقلانية عند الفلاسفة اليونان..... ..... **45**

**المبحث الثالث: الفن والجمالية في التراث الأوروبي الحديث**..... **56**

1-تجربة الفن في العصر الوسيط..... **57**

2-الفن والشاعرية الرومانسية..... **62**

3-حوار نيتشه لغوته وشوبنهاور وفاغنر..... **68**

4- مكانة الفن في الحداثة الغربية..... ..... **79**

**الفصــل الثــانــي: الفن واستطيقا الحقيقة: نيتشه حارسا لعصره** **88**

**-المبحث الأول: الفن والحقيقة الجمالية عند نيتشه**..... **89**

-الفن وملحمة التراجيديا..... ..... **90**

2-معيار الجمالية بين ديونيزيوس وأبولون..... 99
3-كورس الساتير والحقيقة الجمالية..... 106
**-المبحث الثاني: الفن وجمالية الحسي**..... 114
1-الفن والفيزيولوجيا المطبقة..... ..... 115
2-نيتشه وإرادة الاقتدار..... ..... 126
3-الانسان الأعلى والحقيقة الجمالية..... ..... 132
**-المبحث الثالث:الموسيقى ونزعة الفن اللاعقلاني عند نيتشه**..... ..... 138
1-الموسيقى وهامش الثقافة الألمانية..... ..... 140
2-موسيقى الجنوب ونمط اللاعقلانية..... 147
3-الموسيقى وعلاقتها بالجسد..... 155
**الفصل الثالث: الفن والفلسفة النيتشوية في عصر ما بعد نيتشه: الصناعة والتأثير** 160
**المبحث الأول:حوار هيدغر لنيتشه حول الفن والحقيقة**..... 161
1-الفن والتشكل الجمالي للحقيقة..... 162
2-هولدرلين وشعر الأرض..... 175
3- هيدجر ونقد الميتافيزيقا..... 178
**المبحث الثاني: الصورة الجمالية وصيرورة الاختلاف عند جيل دولوز**..... 186
1- الفن والقراءة الجمالية للحياة وحقيقة الاختلاف..... 187
2- دولوز ومفهوم الصيرورة الجمالية..... 197
3-السينما والصورة الجمالية..... 201
**المبحث الثالث: الفن وتقييم ثقافة الحداثة**..... ..... 208
1- الفن وخبرة الجسد عند ميرلوبونتي..... 209

2- خطاب الفن بين مفهوم القطيعة والتفكيك..... 214
3- جمالية الفن و ثقافة التواصل عند هابرماس..... 224
**-خاتمة**..... 230
**-قائمة المصادر والمراجع والمعاجم**..... 236
**-الفهرست**..... 248

**الملخص :**

يسعى الفيلسوف فريدريك نيتشه في إطار دراسته الجينيالوجية للفن إلى الكشف عن طبيعة القراءات الجمالية للفن وتأثيرها على ثقافة الحضارات، بادئا تحليله من مرحلة فلاسفة ما قبل سقراط إلى غاية مرحلة الحداثة الغربية، وهذا من أجل تقييم مضمون الفن وتحديد قدرته على تطوير الثقافة، ليتضح له أن الفن تجرّد من المعاني الجمالية الحقة ذات البعد الواقعي المحسوس، وارتكز على قاعدة عقلانية أداتية لها مرجعيات تقنية وأخلاقية دينية، افتعلت القطيعة بين الفن والحياة، لهذا ارتأى نيتشه إلى ضرورة تشخيص مرض الحضارة الغربية، وأسباب الانحطاط التي ألمت بالفن وانفصاله عن الحياة، ليتحدّد موقفه في إعادة إحياء جمالية الثقافة التراجيدية، مبادرا بفكرة تأسيس الفن على مفاهيم لقيت التهميش من طرف العقلانية مثل اللاعقلانية، الإرادة، المشاركة الاحتفالية، وخوض تجربة الحياة، التي يعتبرها الفن المنفذ الصحيح الذي يقود إلى الحقيقة الجمالية الخالصة.

**الكلمات المفتاحية:** الفن، الحقيقة، إرادة القوة، الثقافة، الجمالية، الموسيقى، اللاعقلانية، الجسد، التراجيديا، أسطورة ديونيزيوس.

**Le résumé** :

Dans le cadre de son étude de la généalogie de l'art, le philosophe Frederick Nietzsche cherche à révéler la nature des lectures esthétiques de l'art et leur impact sur la culture des civilisations, Il a commencé son analyse du stade de philosophes pré-Socrates au stade de la modernité occidentale, afin d'évaluer le contenu de l'art et de déterminer sa capacité à développer la culture, Pour lui, il est clair que l'art est dépourvu des vraies significations esthétiques d'une dimension réelle et tangible, et repose sur une base rationnelle rationnelle comportant des références morales techniques et éthiques, qui a créé une séparation entre art et vie. Pour cette raison, Nietzsche a vu la nécessité de diagnostiquer la maladie de la civilisation occidentale et les raisons de la dégénérescence de l'art et de sa séparation de la vie, afin de déterminer sa position pour faire revivre la culture esthétique tragique, L'idée d'établir l'art sur des concepts marginalisés par le rationalisme tels que l'irrationalité, la volonté, la participation cérémonielle et l'expérience de la vie, considérée comme l'art de la scène qui conduit à la pure vérité esthétique

**Les mots clés**: L 'Art, La Vérité, La volonté de puissance, La Culture, L'esthétique, La Musique, L'irrationalité, Le corps, La tragédie, Le Mythe Dionysos.

**Abstract** :

In the framework of the genealogical study of art, philosopher Friedrich Nietzsche seeks to reveal the nature of the aesthetic readings of art and their impact on the culture of civilizations, He began his analysis from the stage of the pre-Socratic philosophers to the stage of Western modernity, in order to evaluate the content of art and determine its ability to develop culture, It is clear to him that art is stripped of the true aesthetic meanings of the concrete real dimension, and based on a rational rational basis, which has technical and moral religious references, which created the separation between art and life, That is why Nietzsche considered the need to diagnose the disease of Western civilization, and the reasons for the decay of art and its separation from life. To determine his position in reviving the aesthetic of tragic culture, initiating the idea of establishing art on concepts that have been marginalized by rationalism such as irrationality, will, ceremonial participation and the experience of life, which he regards as the true performing art leading to the pure aesthetic truth

**Keywords** : The art, The Truth, The Will of Power , The culture, The aesthetic, The Music, Irrationality , the body, The tragedy, The Legend of Dionysus.