فلسفة

فريدريك نيتشه

فاغنر في بايروريت

ترجمة وتقديم
قحطان جاسم

Translated by
Kahttan Jasim

الرافدين

فاغنر في بايرويت

فردريك نيتشه

ترجمة وتقديم: قحطان جاسم

تُرجِم كتاب ريتشارد فاغنر في بايرويت من كتاب:

Friedrich Nietzsche, Untimely Meditations

Edited by Daniel Breazeale. Translated by R. J. Hollingdale Cambridge: University Press, 1997

وصدر الكتاب بالألمانية تحت عنوان:

Unzeitgemässe Betrachtungen

Translated by Kahttan Jasim

الطبعة الأولى: يونيو ـ حزيران، 2021 (1000 نسخة)

Arabic Translation Copyrights@Dar Al _ Rafidain2020

(C) جميع حقوق الطبع محفوظة/ All Rights Reserved

حقوق النشر تعزز الإبداع، تشجع الطروحات المتنوعة والمختلفة، تطلق حرية التعبير، وتخلق ثقافةً نابضةً بالحياة. شكراً جزيلاً لك لشرائك نسخةً أصليةً من هذا الكتاب ولاحترامك حقوق النشر من خلال امتناعك عن إعادة إنتاجه أو نسخه أو تصويره أو توزيعه أو أيٍّ من أجزائه بأي شكلٍ من الأشكال دون إذن. أنت تدعم الكتّاب والمترجمين وتسمح للرافدين أن تستمرّ برفد جميع القراء بالكتب.

لبنان ـ بيروت/ الحمرا

تلفون: 345683 1 961+/541980 1 961+

بغداد ـ العراق/ شارع المتنبي عمارة الكاهجي

تلفون: 9647811005860+/9647714440520+

info@daralrafidain.com
daralrafidain@yahoo.com
www.daralrafidain.com
dar alrafidain
Dar.alrafidain
@daralrafidain

تنبيه: إن جميع الآراء الواردة في هذا الكتاب تعبّر عن رأي كاتبها، ولا تعبّر بالضرورة عن رأي الناشر.

ISBN: 978 - 9922 - 643 - 18 - 2

فردیریک نیتشه

فاغنر في بايرويت

ترجمة وتقديم

قحطان جاسم

www.daralrafidain.com

مقدمة

نبعت علاقة الفيلسوف فردريك نيتشه (1844 ـ 1900) الحميمية بالكاتب الألماني ومؤلف الأوبرا الشهير ريتشارد فاغنر (1813 ـ 1883) من حب نيتشه العميق للموسيقى ومعرفته الكبيرة بها، حيث إنه كان منذ صباه عازفًا بارعًا على البيانو.

حدث اللقاء الأول بين فاغنر ونيتشه عام 1868 عندما كان نيتشه يبلغ من العمر 23، وكان فاغنر وقتها يكبر نيتشه بواحد وثلاثين عامًا. وقد تطورت هذه العلاقة، بحيث أصبح نيتشه صديقًا وثيقًا لعائلة فاغنر أيضًا، مما جعله يكثف زياراته المنتظمة لهم، على الرغم من أنه كان يعيش في مدينة بازل التي كان يعمل في جامعتها بصفة أستاذ للغة القديمة، بينما كان فاغنر يسكن مع عائلته في مدينة تريبشن التي تبعد نحو ساعتين عن بازل.

وما وطد هذه العلاقة أيضًا هو تأثر فاغنر ونيتشه وحماستهما لفلسفة ورؤية شوبنهاور عن الحياة والفن، حيث «رأى شوبنهاور الحياةَ على أنها مأساوية بشكل أساسي، وشَدّد على قيمة الفنون في مساعدة البشر على التغلب على مآسي الوجود، ومَنَح مكانة الصدارة

للموسيقى باعتبارها أنقى تعبير عن الإرادة الجادة التي تكمن وراء عالم المظاهر وتشكل الجوهر الداخلي، جوهر العالم».[1]

وقد رأى نيتشه مثل شوبنهاور أن مبادئ الفن ترتبط ارتباطًا وثيقًا بقوانين الحياة، وأن التعاليم الجمالية قد تُنَمّي أو تكبح كل القوى الجوهرية فيها، وأن اللوحة أو الصورة أو السمفونية أو القصيدة أو النصب يمكن أن تحوز القدرة على أن تكون متشائمة أو فوضوية أو مسيحية أو ثورية، كما هي الفلسفة أو العلم تمامًا.[2] ويبدو هذا واضحًا في كتابه «فاغنر في بايرويت» أيضًا.

كذلك ترك فاغنر في نيتشه تأثيرًا كبيرًا، وقد أشار نيتشه إلى ذلك في كتابه «هو ذا الإنسان»، الذي يُعتبر سيرة ذاتية صادقة، حيث تكلّم فيه على أسلوب حياته وطريقة تفكيره وعلاقاته، وطريقة الأحكام التي أطلقها على الآخرين.

وعلى الرغم من تعمق الخلاف الذي حصل بعد ذلك بين فاغنر ونيتشه والنقد الصارم الذي وجهه نيتشه إلى فاغنر وموسيقاه وكتاباته، فقد شدد نيتشه على عدم وجود عداءٍ أو ضغينة شخصية نحو فاغنر أو حتى ديفيد شتراوس اللذين انتقدهما في نصين من نصوصه التي ذُكِرت أعلاه، وأن ما

---

(1) انظر:

Emrys Westacott, https://www.thoughtco.com/why_did_nietzsche_break_with_wagner 2670457_, updated March, 2019.

(2) انظر المقدمة:

T.N. Foulis, Freiderich Nietzsche, *The Case of Wagner, Nietzsche contra Wagner and Selected Aphorisms*, tr. Anthony M. Ludovici, (Edinburgh and London), p. 3.

يهمه هو أعمالهما وتصوراتهما، وأن ذكر اسميهما في تلك الانتقادات هو أمر تتطلبه الكتابة عن الآخرين. وقد أشار نيتشه إلى ذلك مؤكدًا «كيف أن صداقته مع فاجنر كانت أسعد تجربة في حياته وأكثرها قيمة ـ وكيف كاد انقطاعُه عنه أن يقضي عليه». وقد أعلن فاغنر من جانبه أيضًا أنه «وحيد» بعد أن فقد «ذلك الرجل»، أي نيتشه.[1]

وعلى هذا الأساس يدحض المترجم أنتوني لودُفيشي، الذي قدم لأول مرة ترجمة لنصوص نيتشه حول فاغنر إلى الإنكليزية عام 1911، ومنها: («قضية فاغنر» و«نيتشه ضد فاغنر»)، التأويلات التي أشارت إلى تخلّي نيتشه تمامًا عن تقييمه وتعظيمه لأعمال فاغنر. ويضيف المترجم بهذا الخصوص: «إلى أن نيتشه اعترف في كتابه «هو ذا الإنسان» بأنه «مَدِين للموسيقي العظيم، وبحبه وامتنانه له ـ وكيف أن فاغنر الألماني الوحيد الذي كان يعني شيئًا كبيرًا بالنسبة إليه على الأقل».[2]

كان نيتشه يرى في فاغنر عبقرية يمكنها أن تُعيد بعث الثقافة الألمانية والأوربية من الماضي وتجدّدها نحو المستقبل. وقد حسب في الفترة الأولى من علاقته بفاغنر بأنه وجد فيه الإنسان الذي كان جاهزًا لقيادة هذا الاتجاه والمضيّ قدمًا لتوجيه الناس نحو العظمة التي ماتت مع العصر القديم.

وبحلول الوقت الذي بدأ فيه حَدَثُ افتتاح مهرجان بايرويت عام 1876، وجد نيتشه في عبادة فاغنر والمشهد الاجتماعي المحموم الذي

---

(1) T.N. Foulis, p. 3

(2) Ibid, p. 3.

يدور حول مجيء وذهاب المشاهير، وضحالة الاحتفالات المحيطة به غير مستساغة،[1] ثم إنه رأى في النجاح الضعيف الذي حصل عليه فاغنر بعد افتتاح المهرجان المناسبةَ التي أعاد على ضوئها تقييم فاغنر وأهمية موسيقاه. وهو ما عبر عنه في رسالة إلى صديقه روده في رسالة بتاريخ 17 آب 1869، حيث استخدم عبارة «سابق لأوانه» أو «في غير أوانه»، التي منحها لنصوصه عنوانًا فيما بعد، لشرح فشل فاغنر في تحقيق اعتراف شعبي واسع النطاق. وقد وصف نيتشه فاغنر في هذه الرسالة بأنه «واقف متجذرًا في سلطته، مع نظرته دائمًا إلى أبعد من كل ما هو زائل ـ «سابق لأوانه»، بالمعنى الأفضل للكلمة».[2]

وقد اكتشف نيتشه بمرور الزمن أن فاغنر لم يكن هو الرجل الذي يتوافق مع تصوره حول التجديد، ورأى أنه وهب فاغنر جزءًا كبيرًا من التقييم الذي هو في الحقيقة يعود له أكثر مما لفاغنر، حتى إنه كتب في آخر هذا الكتاب الذي نترجمه أن فاغنر «ليس نبي المستقبل، كما قد يود أن يظهر لنا، بل مترجِم الماضي وموضِّحه».[3]

صدر كتاب «ريتشارد فاغنر في بايرويت» في أواخر عام 1876 في نفس العام الذي افتتح به المهرجان الأول في بايرويت الذي عُرضت فيه أوبرا فاغنر. وهو من بين أربعة نصوص كان نيتشه قد كتبها بين الأعوام 1873 ـ

---

(1) Emrys Westacott, op., cit.

(2) انظر مصدر الاقتباس ما ورد في مقدمة كتاب:

Daniel Breazeale (ed.), *Untimely Meditations*, tr. R. J. Hollingdale, (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), p. xiv.

(3) انظر الصفحة الأخيرة من نص هذا الكتاب.

1876. وكان يفكر أصلًا بإصدار ثلاثة عشر نصًّا، إلا أنه لم ينجز منها سوى هذه النصوص الأربعة، وقد صدرت بشكل منفصل. ثم صدرت فيما بعد في كتاب واحد بعنوان «تأملات قبل الأوان» أو خارج زمنها، والتي ترجمنا ثلاثةً منها حتى الآن ومن بينها: «شوبنهاور مربيًا»، و«فاغنر في بايرويت» و«ديفيد شتراوس ـ المعترف والكاتب»، على أمل ترجمة آخر نص في الكتاب لاحقًا.

وعلى الرغم من أن عناوين الكتب الثلاثة تتعلق بأسماء ثلاثة شخصيات ألمانية مهمة في الثقافة الألمانية، وتوحي بأنها موجهة إليها، ناهيك بإمكانية ملاحظة تأثيرات أفكار وتصورات شوبنهاور وفاغنر فيها، فإن هذه الكتب، مع ذلك، شددت على النقد الثقافي وتوجيه نقدٍ صارم إلى المؤسسات التعليمية والنظرة إلى التاريخ، كما دعت إلى ضرورة السعي إلى بناء مؤسسات تعليمية وثقافية جديدة. ناهيك أيضًا بنقدها للثقافة الألمانية الحديثة وعلاقتها واستخدامها للتاريخ، واعتبارها متزمتة وتفتقر إلى المثال والحماسة.[1]

لم تلقَ النصوص وقتها اهتمامًا كبيرًا ولفترة طويلة، غير أنها أصبحت في السنوات الأخيرة في محطّ اهتمام القراء والباحثين على السواء، لِمَا لها من أهمية في كشف جانب آخر غير معروف عن نيتشه، أو لأنها تقدم، على الأقل، فهمًا جديدًا لتطوره الفكري والفلسفي، إذ إنها تحتوي على «مناقشاتٍ مبكرة ومهمة حول مواضيع «نيتشه» الأساسية: مثل العلاقة بين

---

(1) انظر:

Paul Bishop (edition), *A Companion to Friedrich Nietzsche: Life and Works* (UK: Camden House, 2012), p. 43.

الحياة والفن والفلسفة، وشخصية «الذات الحقيقية» وتنميتها، والتعليم وحيويته (البعد الإيروتيكي)، والفرق بين الخكمة الحقيقية ومجرد المعرفة (أو «العلم»)».[1]

المترجم: قحطان جاسم

بتاريخ 30.9.2020

(1) انظر:

Daniel Breazeale (ed.), Untimely Meditations, op., cit., p. vii.

(1)

لكي يمتلك الحدث عَظَمةً يجب أن يتحد شيئان: عظمةُ الروح لدى أولئك الذين يحققونه وعظمة الروح في من يعيشه. لا يوجد حَدَثٌ له عظمة في حد ذاته، على الرغم من أنه ينطوي على اختفاء أبراج كاملة، أو تدمير شعوب بأكملها، أو أسس دول شاسعة، أو ينطوي على ملاحقة قوّى هائلة منخرطة في الحرب، وخسائر هائلة: لقد نسف التاريخ الكثير من الأشياء من هذا النوع كأنها رقائق ثلج. يمكن أن يحدث أيضًا أن ينجِزَ رجلُ القوةِ عملًا يضرب الشعاب المرجانية ثم يختفي عن الأنظار دون أن يترك أي انطباع، مجرد صدًى حاد قصير، ثم ينتهى كل شيء. ليس لدى التاريخ شيءٌ يذكره فعليًا، كذلك، حول حوادثَ اقتُطِعَت وحُيِّدَت. وهكذا كلما رأينا حدثًا يقترب يغالبنا الخوف بحيث إن أولئك الذين سيجرّبونه لن يكونوا جديرين به. عندما يتصرف أحد، في الأمور الصغيرة أو العظيمة، ينظر دائمًا إلى هذه الصلة بين الفعل والاستجابة، ومن يعطي يجب عليه التأكد من أنه يجد متلقين ملائمين لمعنى هديته. وهذا هو السبب في أن عملًا فرديًا لإنسان عظيم في حد ذاته تُعوزه العظمة إذا كان العمل قصيرًا ودون صدًى أو تأثير، لأنه في اللحظة التي أُنجز فيها ذلك، يجب أن يكون قد أخطأ فيما يتعلق بضرورته في ذلك الوقت بالضبط: لقد فشل في تعيين الهدف الصحيح وأصبحت الصُّدْفة سيدةً عليه ـ في حين أن كونك عظيمًا ولديك فهمٌ واضح عن الضرورة ينتميان بعضهما إلى الآخر بصرامة على الدوام.

لذا يمكننا أن نترك بسعادة أي شك حول ما إذا كان ما يحدث الآن في بايرويت ضروريًا ويحدث في الوقت المناسب لأولئك الذين يشكّون في فهم فاغنر للضرورة نفسها. يجب أن يبدو بالنسبة إلينا بإيمان كبير أنه يؤمن بعظمة عمله مثلما يؤمن بعظمة أولئك الذين جرّبوه. يجب على كل من يُمنح الاعتقاد أن يشعر بالفخر بالحقيقة، سواء كانوا قليلين أم كثيرين - لأنه لا يُمنَح إلى الجميع، لا إلى عصرنا كله ولا حتى إلى الشعب الألماني كما هو في الوقت الحاضر، أخبرنا بنفسه في خطابه المكرّس في 22 مايو 1872، وحتى مخالفته في هذا سيكون بمثابة عزاء له، فلا أحد منا يجرؤ على القيام بذلك. قال عندئذ: «عندما بحثت عن أولئك الذين يتعاطفون مع خططي، كان لدي أنتم فقط، أصدقاء الفن الخاص بي، أغلب أعمالي وإبداعاتي موجَّهة لهم: منكم فقط كنت أتوقع دعمًا في عَرْض هذا العمل في شكلٍ نقيٍّ وغير مشوَّه، لأولئك الذين أظهروا اهتمامًا جادًّا بفني على الرغم من أنه لم يُقَدَّم لهم حتى الآن إلا في شكلٍ نجسٍ ومشوّه».[1]

يستحق المُشَاهد في بايروت المشاهدة أيضًا، ليس هناك شك في ذلك. سيكون لدى المراقِب الحكيم الذي انتقل من قرن إلى آخر لمقارنة الحركات الثقافية الجديرة بالملاحظة الكثير ليراه هناك، سيشعر كما لو أنه دخل فجأة في ماء أدفأ، مثل شخص يسبح في بحيرة يقترب من تيار ينبوع ساخن: لا بد من أن تأتي هذه المياه من مصادر أخرى أعمق، كما يقول لنفسه، الماء المحيط به، والذي له في أي حال من الأحوال أصل ضحل، لا يمكن أخذه بالحسبان. وهكذا، فإن جميع الذين يحضرون مهرجان بايرويت سيشعرون بأنهم رجال غير مناسبين: إقامتهم ليست في هذا

(1) تحدث في حضور حفلٍ وضع حجر الأساس لمسرح المهرجان في بايرويت.

العصر بل في مكان آخر، وفي مكان آخر أيضًا يمكن العثور على تفسيرهم وتبريرهم. لقد اتضح لي أكثر من أي وقت مضى أن «الشخص المثقف»، بقدر ما هو نتاج هذا العصر الحالي كليًّا، يمكنه أن يتناول كل ما يفعله فاغنر يفكر به فقط عندما يُقَدّم له في شكل محاكاة ساخرة ـ حيث إن أي شيء يفعله ويفكر به فاغنر قد حُوكِيَ بسخرية بالفعل ـ وأنه سيترك الحدث في بايرويت أيضًا مُنارًا من أجله فقط بنفس الفانوس غير السحري لصحفيي صحفنا الظرفاء ـ وسنكون محظوظين إذا توقف الأمر عند محاكاة ساخرة، لأنه يوجد فيها روح الاغتراب والعداء التي يمكن أن تبحث عن طرق مختلفة تمامًا لتفريغ نفسها، وقد قامت بذلك أحيانًا. مثل هذه الدرجة غير المألوفة من الحدة والتوتر بين الأضداد ستجذب أيضًا انتباه هذا المراقب الثقافي. إن قدرة فرد واحد، في سياق متوسط عمر الإنسان، على إنتاج شيء جديد تمامًا قد يثير سخط أولئك الذين يلتزمون بالتدرج في كل تطور كما لو كان نوعًا من القانون الأخلاقي: هم أنفسهم بطيئون ويطلبون البطء في الآخرين ـ وهنا يرون شخصًا يتحرك بسرعة كبيرة، ولا يعرف كيف يفعل ذلك، وهم غاضبون منه. لأنه لم تكن هناك علامات تحذير لمثل هذا المشروع في بايرويت، ولا حوادث انتقالية، ولا شيء وسيط. الطريق الطويل إلى الهدف، والهدف نفسه، لا أحد يعرفه سوى فاغنر. إنها أوّل رحلة بحرية للعالم في مجال الفن: ونتيجة لذلك، كما يبدو، لم يُكتَشَف فنٌّ جديد فحسب، بل هو نفسه. كل الفنون في العصر الحديث، كفنون معزولة وغير مكتملة أو فاخرة، حُطَّ من قيمتها تقريبًا، وذكريات الفن الحقيقي غير المؤكدة والمنسقة بشكل سيئ التي استَمْدَدْناها نحن الحداثيين من اليونانيين قد ترتاح الآن بسلام أيضًا، فيما عدا أنهم قادرون

الآن على التألق في ضوء فهم جديد. لقد آن أوان أشياءَ عديدةٍ كي تندثر. هذا الفن الجديد هو نبيٌّ يرى النهاية تقترب من أشياءَ أخرى غير الفنون. يجب أن تترك يده المؤثرة أثرًا مزعجًا للغاية في كامل ثقافتنا المعاصرة بمجرد أن يهدأ الضحك الذي أثارته المحاكاة الساخرة منه: مع ذلك، دَعِ المرح يستمر لبعض الوقت!

نحن، من الناحية الأخرى، نحن تلاميذ القيامة، سيكون لدينا الوقت والإرادة للتفكير العميق والجاد! الضجيج والثرثرة التي استمرت حول الفن حتى الآن، التي يتحتم علينا أن نجدها مزعجة بشكل مخجل من الآن فصاعدًا ـ كل شيء يفرض علينا الصمت لمدة خمس سنوات فيثاغورية. من منّا لم تتسخ يديه وقلبه في خدمة أصنام الثقافة الحديثة؟ من لا يحتاج إلى ماء التطهير، مَن لا يسمع الصوت الذي نبهه: كُنْ صامتًا وطاهرًا! كن صامتًا وطاهرًا! مثل أولئك الذين يستمعون إلى هذا الصوت فقط مُنحنا نحن *البصيرة القوية* أيضًا التي يجب أن نشاهد بها الحدث في بايرويت، وفي هذه البصيرة فقط يكمن *المستقبل القوي* لهذا الحدث.

عندما وُضِعَ حجرُ الأساسِ في ذلك اليوم في أيّار عام 1872 على تلة بايرويت وسط هطول الأمطار وتحت سماء مظلمة، قفل فاغنر عائدًا مع بعضنا إلى المدينة، كان صامتًا وبَدَا أنه يُحدّق إلى نفسه بنظرة لا توصف بالكلمات. كان اليوم الأول من عامه الستين: كلّ ما مضى كان تحضيرًا لهذه اللحظة. نحن نعلم أنه في أوقاتِ الخطر الاستثنائي، أو بشكل عام في أي نقطةِ تحوّلٍ حاسمة في حياتهم، يعتصر الناس كلَّ ما مروا به في بانوراما داخلية متسارعة بشكل لا نهائي، ويُعاينون الحوادث البعيدة بنفس الحدّة كما يفعلون في الحوادث الحاضرة. ما الذي لم يشهده الإسكندر الكبير

ربما في اللحظة التي تسبب فيها أن تَشْرب آسيا وأورُبا من الكأس نفسها؟ ما الذي كان ينظر إليه فاغنر بداخله في ذلك اليوم، على أية حال ـ وكيف أصبح ما هو عليه وماذا سيكون ـ نحن الأقرب إليه نستطيع أن نرى إلى حد ما أيضًا: ومن خلال وِجهة النظر الفاغنرية الجوّانية هذه فقط يمكننا أن نكون قادرين على فهم أعماله العظيمة نفسها ـ *وبهذا الفهم نضمن خصوبتها*.

(2)

سيكون من الغريب إذا فَشِل أفضل ما يمكن أن يفعله المرء وأكثر ما يحب عمله في أن يصبح حضوراً واضحاً في التكوين الكلي لحياته، وفي حال الرجال ذوي القدرات الاستثنائية، يجب ألا تصبح حياتهم مجرد انعكاس لشخصيتهم، كما هو الحال مع الجميع، ولكن أولًا وقبل كل شيء، يجب أن تكون انعكاسًا لذكائهم وأكثر قدراتهم شخصيةً. حياة الشاعر الملحمي سيكون لها شيء من الملحمة يتعلق بها ـ كما هي الحال مع غوته، الذي يصرّ الألمان، بالمناسبة، بشكل خاطئ تماما، على رؤيته كشاعر غنائي أساسًا ـ بينما ستأخذ حياة الدرامي مجرًى دراميًّا.

إن العنصر الدرامي في *تطور* فاغنر لا لبس فيه تمامًا منذ اللحظة التي أصبح فيها شغفه السائد واعيًا بنفسه وأخذ طبيعته كلها تحت مسؤوليته: منذ ذلك الوقت فصاعدًا كانت هناك نهاية للتعثر، والتيه، وتكاثر البراعم الثانوية، وضمن معظم الفصول المعقدة والمسارات الجريئة التي تفترضها خططه الفنية في كثير من الأحيان، كان هناك قانونٌ داخلي واحد، إرادةٌ يمكن من خلالها توضيحها، مهما سيبدو هذا التفسير غالبًا غريبًا. ولكن كانت هناك أيضًا فترة ما قبل دراماتيكية في حياة فاغنر، وهي فترة طفولته وشبابه ولا يمكن للمرء أن يتجاوز هذه الحقبة المستعرضة دون مواجهة الألغاز. فهو نفسه لا يبدو حاضرًا على الإطلاق، وما قد يفسره المرء، بعد فوات الأوان، كعلامة على وجوده

يظهر في البداية كوجودٍ متزامنٍ للصفات التي يجب أن تثير الشكوك بدلًا من التوقع المأمول: روح القلق، والتهيج، واستعجال متوتر للإمساك بمئة شيء مختلف، فرحة عاطفية في تجرِبة أمزجة ذات شدّة مرضية تقريبًا، وانتقال مفاجئ من أكثر هدوء روحي إلى الضوضاء والعنف. ولم يكن مقيّدًا بأيّ تدخل عائلي تقليدي في فن معين: ربما كان عليه أن يتخذ بسهولة الرسم أو الشعر أو التمثيل أو الموسيقى كمعرفة أكاديمية أو مستقبل أكاديمي، وربما تقترح وجهة نظر سطحية عنه أنه وُلِد هاويًا (للفن). لم يكن العالم الصغير الذي نشأ في ظل سحره كهذا العالم الذي يمكن أن يهنّئ المرء فنانًا عليه بامتلاكه كوطن. كان قريبًا جدًّا من الاستمتاع بالسعادة الخطيرة في التذوق السطحي لشيء تلو الآخر في المجال الفكري، كما في الاعتداد بالذات الناشئ عن المعرفة السطحية التي تكون شائعة في مدن العلماء. كانت أحاسيسه تُثار بسهولة وبسهولة تُرضَى. وحيثما استقرت عينون الصبي رأى نفسه محوطًا بغرابة مبكّرة. لكن الوجود المتحرك الذي يقف فيه العالم المبهرج للمسرح بشكل مضحك، وصوت الموسيقى المثير للروح في تناقض غير مفهوم. من الملاحظ، الآن، بشكل عام، أنه عندما يكون الرجل الحديث موهوبًا بموهبة كبيرة، فنادرًا ما يمتلك في طفولته وشبابه صفةَ السذاجة، وأن يكون محضَ نفسه، وأنه عندما يصل في حالات نادرة مثل غوته وفاغنر إلى السذاجة، فإنه يفعل ذلك في مرحلة البلوغ. يجب على الفنان بشكل خاص، الذي تكون فيه قوة التلقيد قوية بخاصة، أن يقع فريسة لجوانب عديدة كأنما لمرض طفولة خطير: مع ذلك الوجود المتحرك الذي يقف فيه العالم المبهرج للمسرح بشكل مضحك، وصوت الموسيقى المثير

للروح في تناقض غير مفهوم. سيبدو في طفولته وشبابه شخصًا بالغًا أكثر من نفسه الحقيقية. لم يكن ممكنًا للشاب النموذجي الدقيق بنحو رائع، الذي هو زچفريد في خاتم نيبلنغين،[1] أن يُنتِجَهُ إلا رجل، وهو رجل، علاوة على ذلك، وجد شبابه في وقت متأخر من حياته. ومع تأخر شباب فاغنر، تأخر كذلك بلوغه الكامل، بحيث إنه في هذا الصدد على الأقل هو على العكس من الطبيعة الاستباقية.

وحالما يبلغ نضجه الروحي والأخلاقي، تبدأ دراما حياته أيضًا. وما أشدّ ما يبدو مختلفًا الآن! تظهر طبيعته مبسطةً بنحو رهيب، مجزّأة إلى مجالين أو باعثين. وتحت ذلك يحتدم تيارٌ عَجُول لإرادة جارفة حيث كانت تسعى جاهدةً إلى الوصول إلى الضوء من خلال كل معبر، وكهف، وشق، ورغبة في القوة. قوة نقية وحرة كليًّا فقط يمكنها توجيه هذه الإرادة نحو الطريق الموصل إلى الصالح والخيّر. لو اتحدت مثل هذه الإرادة الاستبدادية الجامحة مع روح ضيقة، لأصبحت قاتلة، وكان لا بد من العثور، مهما يكن الأمر، على طريق للخروج إلى الهواء الطلق وضوء

---

(1) خاتم النيبلنغين، عرض أوبرالي رباعي صممه فاغنر وأقام مسرح المهرجان في بايروت، بافاريا. وقد افتتح العرض الأول في مهرجان بايرويت. حدد فاغنر *الخاتم* بأنها «دراما مهرجان مسرحي لمدة ثلاثة أيام وأمسيّة افتتاحية». أما «الأمسية الافتتاحية» فهي «*الراين الذهبي*»: دراما موسيقية في فصل واحد (أربعة مشاهد)؛ «اليوم» الأول هو *مُختار المذبوح* (ڤالكيري)، دراما موسيقية في ثلاثة فصول. «اليوم» الثاني زچفريد، في ثلاثة مشاهد أيضًا. «اليوم» الثالث *غسق الآلهة Götterdämmerung* في ثلاثة مشاهد ومقدمة. يستغرق العمل بأكمله بين 15 و16 ساعة، اعتمادًا على وتيرة الأداء، وهو أطول تأليف موسيقي في الوجود (الراين الذهبي، الذي يستمر ساعتين ونصف تقريبًا، وهي أطول مدة دون انقطاع للحركة الموسيقية). نشر المقال الحالي [كتاب نيتشه هذا الذي بين أيدينا] في تموز 1876 تزامنًا مع افتتاح المهرجان الذي أقيم في 13 ـ 17 آب مع العرض الأول للخاتَم.

الشمس قريبًا. يجعل السعي الواعي العظيم لخطأ متكرر الفرد سيّئًا. يمكن أن يكون القصور متأصلًا في بعض الأحيان في الظروف، في عدم تغيير المصير، وليس في نقص القوة. ولكن من لا يستطيع التوقف عن الكفاح على الرغم من هذا القصور يصبح كأنه كان شاعرًا بالمرارة، وبالتالي سريع الانفعال وغير عادل. ربما يبحث عن قصور نجاحه في الآخرين. يمكنه، في الواقع، أن يعامل العالم كله، بكراهية عاطفية، على أنه مسؤول عن ذلك، ربما ينطلق بتحدٍّ على طول المسارات الجانبية إلى الذرائع، أو ينتقل إلى العنف: وعلى هذا النحو يحدث أن تتحول الطبائع الخيّرة إلى وحشيةٍ في طريقها إلى هدفٍ محمود. حتى بين أولئك الذين هدفهم هو نقاؤهم الأخلاقي فقط، بين النسّاك والرهبان، يمكن العثور على مثل هؤلاء الأشخاص المتوحّشين والمرضى، الذين أفرغم واستهلكهم الفشل. لقد كانت روحًا مملوءة بالحب، بصوت يفيض بالخير والعذوبة وكراهية العنف وتدمير الذات، والتي لا ترغب في رؤية أي شخص في قيود ـ لقد كانت مثل هذه الروح هي التي تحدّثت إلى فاغنر. نزلت عليه، وغطته بجناحيها، وأظهرت له الطريق. والآن نلقي نظرة على المجالات الأخرى لشخصية فاغنر: ولكن كيف لنا أن نصفها؟

الشخصيات التي يخلقها الفنان الذي يبدع الفن ليست هي نفسه، ولكنها سلسلة من الشخصيات التي منحها حبه بجلاءٍ تخبرنا بأي حال من الأحوال شيئًا ما عن الفنان نفسه. الآن تذكروا راينزي، الهولندي الطائر وسينتا، تانهاوزر وإليزابث، لونغرين وإلسا، تريستان ومارك، هانز ساكس، ووتان [أودن] وبرينهيلدا: يمر خلالهم تيارٌ باطني من التعظيم والتضخيم الأخلاقي الذي يوحّدهم، التيار الذي يتدفق أنقى وأصفى ـ وهنا نقف، إذا

كان لدينا تحفظ خجول، أمام تطورٍ في الاستراحات الجوّانية لروح فاغنر. في أي فنان يمكننا أن ندرك أيّ شيء مماثل وعند ذروة ممثالة للعظمة؟ تمر شخصيات شِلِر، ابتداءً من اللصوص وحتى فالِنشتاين وتِلْ، خلال مثل هذا المسار من التعظيم وتعبر أيضًا عن شيء من تطور مبدعها، لكن معيار فاغنر أعلى والسبيل أطول. كل شيء يشارك في هذا التطهير ويعبر عنه، ليس الأسطورة فقط، ولكن الموسيقى أيضًا، في خاتم النيبلنغين[1] اكتشفت أكثر موسيقى أخلاقية أعرفها، على سبيل المثال، عندما أُوقِظَ برينهيلدا بواسطة زچفريد: هنا يبلغ سموًّا وقدسيةَ مِزاجٍ يجعلنا نفكر بالقمم المتوهجة المغطاة بالثلوج والجليد في جبال الألب: نقيةً، ووحيدة، وحصينة، وعفيفة، ومستحمة بنور الحب تظهر الطبيعة هنا، غيوم وعواصفُ حتى السامي نفسه يكون تحتها. إذا نظرنا إلى الوراء من وجهة النظر هذه على تانهاوزر والهولندي، نُحسّ كيف تطور فاغنر، وكيف بدأ بشكل غامض وقَلِق، وكيف سعى بشكل عاصف إلى الراحة، وكافح من أجل القوة والنشوة، وغالبًا ما ارتدّ إلى الاشمئزاز، وكيف أراد التخلص من عبئه، وتاق إلى النسيان والإنكار والإعراض ـ انغمر التيار بأكلمه أحيانًا في هذا الوادي، وفي أحيان أخرى بذلك، وشق طريقه إلى أحلك الوديان: ـ في ليل هذا الاضطراب نصف الباطني ظهر نجمٌ عاليًا فوقه يلمع بضوء حزين، وأطلق عليه ما تعرَّفه جوهرًا له: *ولاء*، *ولاء إيثاري*. لماذا بدا له لامعًا بشكل أسطع وأنقى من أيّ شيء آخر؟ بماذا تحتفظ كلمة ولاء لكل وجوده؟ فقد طُبعت صورة وقضية الولاء على كل شيء فكَّر به وابتكره: توجد سلسلة كاملة فعليًّا من كل أنواع الولاء الممكنة، الأشهر والأندر بينها: ولاءُ أخٍ

(1) إشارة إلى Ring des Nibelungen.

للأخت، وصديق لصديق، والعبد للسيد، وإليزابث لتانهاوزر، وسينتا للهولندي، وإلسا للونغرين، ومارك لتريستان، وبرينهيلدا لرغبات ووتان الجوّانية ـ للبدء بهذه المجموعة فقط. إنه الحدث الأكثر شخصية الذي عاشه فاغنر في داخله ويقدسه كسرّ ديني: وهو يعبّر عنه بكلمة الولاء ولا يتعب أبدًا من عرضه في مئةِ شكلٍ وَ، في جزالة امتنانه، منحه أروع الأشياء التي يملكها وأرقى ما يمكن أن يفعل ـ تلك التجربة الرائعة والاعتراف بأن مجالًا واحدًا من كيانه ما يزال مخلِصًا للآخر، ويُبدي ولاءً انطلاقًا من الحب الحر والأكثر إيثارًا، المجال الإبداعي، والبريء، والأكثر إضاءة إلى المظلم، والجامح، والطاغي.

(3)

في علاقة هاتين القوتين العميقتين بعضهما مع البعض الآخر، وفي استسلام واحدة إلى الأخرى، كانت تكمن الضرورة الكبرى التي يجب أن تتحقق إذا تَوَجَّب أن يكون كاملًا وأن يكون نفسه كليًّا: في الوقت نفسه كان العمل الوحيد الذي لم يكن تحت سلطته، التي كان بإمكانه أن يشاهدها ويتحملها فقط، في حين كانت هناك دائمًا إمكانية الإغواء إلى عدم الولاء، وكان الخطر المرعب الذي يمثله له موجودًا على الدوام. في حالة عدم اليقين التي نشأت على هذا النحو، كان هناك مصدرٌ وفير للمعاناة. سعت كلّ دوافعه بلا حدود، وأرادت كلّ مواهبه، فَرِحةً بوجودها، أن تنزع نفسها عن الآخرين وتُرضي نفسها بشكل فردي، فكلما زاد عددهم، ازداد الاضطراب وزاد العداء عندما يجتاز بعضهم البعض الآخر. بالإضافة إلى ذلك، كان هناك دافع، مستمد من الصدفة، ومن الحياة نفسها، لاكتساب القوة والشهرة والمُتَع، وقد تعذّب أكثر بسبب الحاجة الملحة لكسب لقمة العيش: الفخاخ والأغلال تقع في كل مكان. كيف يمكن أن تبقى مخلصًا، أن تبقى كاملًا في ظل هذه الظروف؟ غالبًا ما يتغلب عليه هذا الشك، وبعد ذلك، كما يحدث مع فنان، وجد تعبيرًا في شخصيات فنه: يمكن أن تعاني إليزابث فحسب، تُصَلي وتموت من أجل تانهاوزر، تنقذ الرجل المضطرب وغير المعتدل عبر ولائها، لكن ليس من أجل هذه الحياة. يكمن الخطر واليأس في

انتظار كل فنان حقيقي يُلقى في العالم الحديث. يمكنه الحصول على الأوسمة والسلطة بأشكالٍ عديدة، كثيرًا ما يُعرض عليه السلام والرضا، ولكن دائمًا فقط في الشكل الذي تكون فيه معروفةً للإنسان الحديث والذي به لا بد من أن تصبح بالنسبة إلى فنان صادق هواءً كريهًا خانقًا. في الغواية تجاه هذا، وبالمثل في مقاومة هذه الغواية، يكمن خطره. في الاشمئزاز من الطريقة الحديثة لاكتساب المتعة والسمعة، في الغضب من كل رضًا أناني في تصنع كلّ إنسان حديث. تصوّر أنه يشغل منصبًا رسميًّا، مثلما كان على فاغنر أن يشغل منصب مايسترو في المدينة ومجالس المسارح. يمكننا أن نرى كيف سيحاول أكثر الفنانين جديّة في فرض الجديّة على المؤسسة التي هو جزء منها، وهي مؤسسة، مع ذلك، شيدت بشكل تافه وتطلب التهور تقريبًا كمسألة مبدأ. كيف ينجح جزئيًّا، لكنه يفشل في النهاية دائمًا. كيف بدأ يشعر بالاشمئزاز ويريد الفرار. كيف فشل في العثور على أيّ مكان يهرب إليه، ويُضطر مرارًا وتكرارًا إلى العودة إلى الغجر والمنبوذين من ثقافتنا كواحد منهم. إذا حَرَّر نفسه من وضع واحد فإنه من النادر أن يجد أفضل، وأحيانًا يغرق في أشد الحاجة. وهكذا ينتقل فاغنر من مدينة إلى مدينة، من رفيق إلى رفيق، من بلد إلى بلد، وبالكاد يعرف أحدٌ ما كان في كلٍّ منها هو الذي أبقاه بقدر ما بقي. يخيّم جو ثقيل على جزء كبير من حياته حتى الآن، يبدو أنه تخلى عن أي آمال عامة وعاش من يوم إلى آخر: وبالتالي استعصى على اليأس، لكن على حساب التخلي عن الإيمان. لا بد من أنه شعر في أغلب الأحيان مثل متجول في الليل، مثقل بشدّة، ومرهق بعمق، الذي يُنَشَّط مع ذلك في كل ليلة، ثم ظهر موت مفاجئ لعينيه، ليس كشيء

يخشاه، لكن كطيف جذاب. العبء، والدرب، والليل، كلها ذهبت في طرفة عين! كانت تلك فكرة مغرية. ألقى بنفسه مئة مرة في الحياة ومعه أملٌ قصير النفس وترك كل الأشباح خلفه. كان يفعل ذلك دائمًا تقريبًا بإفراط الذي كشف أنه لم يضع إيمانًا كبيرًا في هذا الأمل لكنه كان يثمل نفسه به فحسب. كان التناقض بين رغباته وعجزه عن تحقيقها مِنْخَسًا يعذبه. مُثَارًا بالحرمان المستمر، فَسَح حُكْمَه المجالَ للإسراف كلما خُفِّفَ فقرُه ذات مرة فجأةً. أصبحت حياتُه أكثر تعقيدًا، لكن الذرائع التي تعامل بوسائلها أصبحت أجرأ وأبدع، على الرغم من أنها كانت في الواقع مجرد إجراءات طارئة لكاتب مسرحي، مصممة للخداع للحظة واحدة فقط. وحالما يحتاج إليها تكون لديه، وقد استُهلِكت بسرعة فحسب. لحياة فاغنر، من منظور قريب ودون حب، لنتذكر فكرة من شوبنهاور، الكثير من الكوميديا حولها، وكوميديا بشعة بشكل ملحوظ في ذلك. كيف يجب أن يؤثر الشعور والاعتراف بأن مجالات كاملة من حياته تتسم بافتقار بشع إلى الكرامة في فنان يمكنه، أكثر من أي شخص آخر، التنفس بحرية فقط في السموّ، وأكثر من السموّ ـ وهذا شيء يجب على المفكر أن يتأمله.

في خضم كل هذا النشاط، الذي لا يمكن إلا لحساب مفصل أن يثير درجة من الشفقة والرعب والإعجاب التي يستحقها، تفتّحت هناك موهبة *للتعلم* استثنائية للغاية حتى بين الألمان، الأمة الأكثر موهبة في التعلم. وفي هذه الموهبة ظهر مرة أخرى خطر أكبر حتى من ذلك الذي يحضر حياة تبدو غير مستقرة وبلا أصل وموجهة بشكل مشوش من قبل وهم لا يهدأ. تطور فاغنر من مبتدئ تجريبي ليصبح سيدًا كليًّا

في الموسيقى والمسرح ومبتكرًا ومطوِّرًا في جميع المسائل التقنية. لن يعارض أحدٌ بعد الآن أنه قد قدم النموذج الأعلى لكل فن بطريقة عظيمة. لكنه أصبح أكثر من ذلك، ولكي يصبح الأمر كذلك، أُعفِيَ بقدرٍ قليل، مثل أي شخص آخر، عن مهمة حيازة كل ما هو أعلى في الثقافة لنفسه. وكيف فعلها! من المفرح أن نرى أنه اكتسبها واستوعبها من جميع الجوانب، وكلما ازداد حجم البناء وأصبح أكثر عبئًا، نما قوس الفكر بشكل أقوى ليطلبه ويسيطر عليه. ومع ذلك فنادرًا ما جُعِل الأمرُ صعبًا جدًّا لأي شخص لاكتشاف طريق العلوم والمهارات، وغالبًا ما كان عليه أن يرتجل هذه الطرق لنفسه. مُجَدِّد الدراما البسيطة، ومكتشف مكان الفنون في مجتمع بشري حقيقي، والمستنبط الشعري للفلسفات الماضية عن الحياة، والفيلسوف، والمؤرخ، والجمالي، والناقد، وسيد اللغة، وعالم الأساطير والشاعريّ الذي أحاط بحلقةٍ لأول مرة البناء البدائي العظيم كله ونقش عليه الحروف الأبجدية القديمة لروحه ـ يا لها من وفرة من المعرفة التي كان على فاغنر أن يجمعها ويحيط بها لتكون قادرة على أن تصبح كل ذلك! ومع ذلك، فإن عبئها ككل لم يخنق إرداته في العمل ولم تستدرجه مفاتن ملامحها الفردية جانبًا. للحكم على مدى استثنائية مثل هذا الموقف، يجب على المرء مقارنته بمثاله المقابل العظيم، غوته، الذي يبدو، كمتعلم ورجل معرفة، نظامَ نهرٍ متعدد الفروع يفشل في الحفاظ على قوته الكاملة بتدفّقه أخيرًا إلى البحر، لكنه يفقد ويُبَعثِرُ في الأقل مقدارًا كبيرًا من قوته في المنحدرات والتعرجات مثلما يفعل في اتجاهه إلى مصبه. صحيح أن شخصيةً مثل غوته تملك وتقدم المزيد من المتعة، شيءٌ سلس يحوم بنبل وإسراف حوله، في حين أن

عنف تيّار فاغنر قد يرعب ويخيف المرء منه. لكن دع من يبتغي أن يكون خائفًا لحاله: إذ إننا نحن الآخرين سنتحلى بالشجاعة من مشهد بطل «لم يتعلم الخوف»،[1] حتى فيما يتعلق بالثقافة الحديثة.

تماما كما تعلم القليل ليسمح لنفسه بالهدوء من خلال التاريخ والفلسفة، وللسماح بتأثيراتها الناعمة والهادئة للعمل فيه. لم يكن الفنان المبدع ولا المحاصَر انحرف عن مساره بقوة ما قد تعلمه أو بفعل التعلم نفسه. يصبح التاريخ، بمجرد أن تمسك قوته الإبداعية به، طينًا مَرِنًا في يديه، وتصبح علاقته به فجأة مختلفة تمامًا عن تلك التي لأيّ عالم، وتصبح مشابهة لتلك التي لدى اليونانيين تجاه أساطيره، أي نحو شيء يقدم مادة للابتكار المرن والشعري، منجز بحب وتفانٍ معيّن خجول، ولكن بالتأكيد، مع ذلك أيضًا، بحق قطعي للمبدع. وبالتحديد لأن الأمر بالنسبة إليه أكثر مرونة وقابلًا للتغيير من أيّ حلم، يستطيع أن يحوّل حدثًا واحدًا إلى شيء يصوّر أعمارًا كاملة وينجز على هذا النحو حقيقةَ تَمَثُّلٍ لا يمكن المؤرخ الوصول إلى مثلها أبدًا. في أيّ مكان آخر حُوِّلَت العصور الوسطى الرفيعة إلى شخصية من دم ولحم كما حدث في لوينغرين؟ وأَلَنْ تتحدث *مايسترسينغر* عن الشخصية الألمانية لجميع الأعمار في المستقبل ـ وأكثر، ألن تُشكّل واحدة من أنضج ثمار تلك الشخصية، والتي تسعى دائمًا إلى الإصلاح لا إلى الثورة، وعلى الرغم من أنها راضية بنفسها، فإنها لم تنسَ أنّ أنبل تعبير عن السخط هو الفعل المبدع؟

ومثل هذا النوع من السخط على وجه التحديد هو الذي أُجبِرَ فاغنر

---

(1) عبارة من زجفريد لغوته.

عليه مرارًا وتكرارًا بخوضه في التاريخ والفلسفة: وقد اكتشف هنا، ليس فقط الأسلحة والدروع، ولكن أيضًا وقبل كل شيء الإيحاء الملهم الذي يَهبّ من مقابر كل المحاربين العظماء، من كل كبار المُعانين والمفكرين. لا يمكن للمرء أن يبرز بشكل أوضح من العصر الحاضر بأكمله سوى من خلال الطريقة التي يوظف بها التاريخ والفلسفة. يبدو أن الأول [التاريخ]، كما هو مفهوم بشكل شائع، قد كُلِّفَ بمهمة السماح للإنسان المعاصر بالتقاط أنفاسه وهو يلهث ويتعرق نحو هدفه، حتى يشعر للحظة كأنه مطلق السراح. ما يدل عليه مونتاني كشخص داخل روح التحريض على الإصلاح، إقبال على الراحة داخل الذات، وجود سلمي من أجل الذات واسترخاء ـ ذلك بالتأكيد هو كيف خَبَره أفضل قرّائه، شكسبير ـ هو ما يمثّله التاريخ للروح المعاصرة. إذا كان الألمان مكرسين بشكل خاص منذ قرن لدراسة التاريخ، فهذا يبين أنهم يمثلون في داخل تحريض العالم المعاصر قوة الإحباط والتسويف والتهدئة: وهو ما قد يُحوّله البعض إلى شيء يستحقون المديح عليه. إجمالًا، مع ذلك، إنها علامة خطر عندما تكون النضالات الروحية لشعب معنيّة بشكلٍ أساسي بالماضي، وعلامة ضعف، وتراجع، وانحطاط: بحيث يكون مكشوفًا بأسلوب أكثر خطرًا لكل حمًّى مستشرية، الحمى السياسية على سبيل المثال. يمثل علماؤنا في تاريخ الروح المعاصر حالة ضعف كهذه، على الضد من كل الحركات الثورية والإصلاحية، المهمة التي حددوها لأنفسهم ليست هي الأكثر فخرًا، لكنهم ضمنوا لأنفسهم نوعًا من السعادة السلمية. كل خطوة أكثر حرية وأكثر رجولة تتجاوزهم، يقينًا، وإن لم تكن تتجاوز التاريخ بحد ذاته! هذا الأخير [التاريخ] لديه قوًى مختلفة تمامًا في داخله، وهي حقيقة

أدْرَكَتها بالضبط طبائعُ مثل فاغنر: ينبغي فقط كتابته بطريقة أكثر جدية وأكثر صرامة، من روح قوية، عادت لا تكون بشكل عام متفائلة، كما كانت هي دائمًا حتى الآن ـ أعني بشكل مختلف عن الطريقة التي كتبوه بها العلماء الألمان حتى الآن. هناك شيء مسكّن، وخَنُوع، وراضٍ عن كل أعمالهم، وهم يوافقون على الطريقة التي تسير بها الأمور. إنه لأمر عظيم لو أن أحدهم سمح بأن يُظهِرَ رِضاهُ فقط لأن الأمور كان يمكن أن تكون أسوأ: يعتقد معظمهم بشكل لا إرادي أن الطريقة التي سارت بها الأمور جيدة جدًّا. إن لم يكن التاريخ ما يزال عدلًا إلهيًّا مسيحيًّا [ثيوديسيا] مقنّعًا، وإن كان مكتوبًا بمزيد من العدل ودفء الإحساس، فلن تكون له أية فائدة حقًّا، مهما كان الغرض الذي وضع من أجله الآن: ليكون بمثابة أفيون لكلّ شيء ثوري ومبتكر. الفلسفة في وضع مشابه: يريد معظم الناس أن يتعلموا منها فهمًا فظًّا ـ فظًّا للغاية! ـ للعالم، كي يكيّفوا بعدها أنفسهم مع العالم. وحتى أنبل ممثليها يؤكد بشدة قوّتها للتهدئة والمواساة بحيث إن الكسول وأولئك الذين يتوقون إلى الراحة عليهم الاعتقاد بأنهم يسعون إلى الشيء نفسه الذي تسعى إليه الفلسفة. يبدو الأمر، من ناحية أخرى، بالنسبة إليّ، أن أكثر الأسئلة حيوية للفلسفة هي إلى أي مدًى تكون طبيعة العالم ثابتة، كي، بمجرد الإجابة عن هذا السؤال، يُبدَأ *في تحسين ذلك الجزء منه* المعترَف به على أنه قابلٌ للتغيير بشجاعة لا ترحم. يعلّم الفلاسفة الحقيقيون أنفسهم هذا الدرس، من خلال حقيقة أنهم عملوا على تحسين الأحكام المتغيّرة جدًّا للبشرية ولم يحتفظوا بحكمتهم لأنفسهم، ويُعَلِّم أيضًا من قِبَل هؤلاء التلاميذ الحقيقيين للفلاسفة الحقيقيين، الذين، مثل فاغنر، يعرفون كيف يشربون منهم إصرارًا معزَّزًا ومرونة، لكن بلا عصائرَ مخدِّرة. يُعَد فاغنر

فيسلوفًا عندما يكون أكثر حيوية وبطولة. وقد كان بالضبط فيلسوفًا اجتاز فقط نيرانَ الأنظمة الفلسفية المختلفة دون الشعور بالخوف، ولكن أيضًا من خلال دخان المعرفة العلمية، وبقي مخلِصًا لذاته السامية والتي تطلّبت منه *أعمالًا شاركت فيها شخصيّته المتعددة الوجوه* وأصدرت إليه أمرًا بأن يتعذّب ويتعلم حتى يكون قادرًا على هذه الأعمال.

(4)

إنّ تاريخ تطور الثقافة منذ الإغريق قصير بما فيه الكفاية، إذا أخذ المرء بعين الاعتبار المسافة الفعلية التي تغطيها ويتجاهل التوقفات والتراجعات والتردد والتلكؤ. ما تزال هَلْيَنَة[1] العالم، ولجعل ذلك ممكنًا، تشريق [من الشرق] ما هو هِلّينيّ ـ وهي المهمة المزدوِجة للإسكندر العظيم ـ آخر حَدَثٍ عظيم، ما يزال السؤال القديم عمّا إذا كان يمكن زرع الثقافة على الإطلاق في أرض أجنبية المشكلة التي يزعج المعاصرون أنفسهم بها. إن التلاعب المتواتر بين هذين العنصرين هو ما حدد بشكل خاص مسار التاريخ حتى الآن. هنا تظهر المسيحية، على سبيل المثال، كجزء من العصور الشرقية القديمة، فُكِّر بها وصُنِعَت على أيدي رجالٍ بدقة مفرطة. إذ تضاءل نفوذها، ازدادت قوة ثقافة العالم الهِلّيني مرةً أخرى. إننا نعيش ظواهرَ هي من الغرابة إلى درجة أنها ستعلق في الهواء غير مفهومة لنا إذا لم نتمكن من النظر إلى الوراء عبر مساحة هائلة من الوقت ونربطها مع نظيراتها الإغريقية. وبالتالي، يوجد ارتباط بين كانط والإليائيين،[2] بين شوبنهاور وأمبدوقليس، بين أسخلوس وريتشارد فاغنر ـ مثل هذه التقاربات والتشابهات، التي تذكّرنا بشكل واضح تقريبًا بالطبيعة النسبيّة

(1) جعل العالم هِلّينيًّا يعني جعله متسمًا بالثقافة الهلّينية، أي اليونانية القديمة.

(2) الإليائيون هم أتباع الفيلسوف بارمنيدس ما قبل الفلسفة السقراطية، نحو 510 قبل الميلاد. وهو أول ميتافيزيقي أوربي نجت بعض كتاباته من الضياع.

جدًّا لكل مفاهيم الزمن: يبدو غالبًا كما لو أن العديد من الأشياء ينتمي بعضها إلى الآخر والزمن ليس سوى سحابة، مما يجعل من الصعب على أعيننا كي ندرك الحقيقة. يستدعي تاريخ العلوم بشكل خاص الانطباعَ بأننا نقف حتى الآن إلى أقرب تخوم العالم الإسكندري ـ الهِلّيني، وأن بَنْدول التاريخ قد تَرَجَّح عائدًا إلى النقطة التي بدأ منها التَّرَجُّح نحو آفاقٍ بعيدة وغامضة ومفقودة. الصورة المقدَّمة من قبل عالَمِنا المعاصر هي بالتأكيد ليست جديدة: لا بد من أن يبدُوَ الأمر أكثر وأكثر بالنسبة إلى من يعرف التاريخ كما لو كان يتعرَّف السمات المألوفة القديمة لوجهٍ ما. تكمن روح الثقافة الهلينية متناثرةً إلى ما لا نهاية في عالمنا الحالي: بينما تتقدم القوى من جميع الأنواع إلى الأمام وتُقَايَض ثمار وإنجازات العلوم الحديثة، تبدو السمات الشاحبة للهلّينيّة كأشباح من بعيد. الأرض، التي أصبحت الآن متَشَرِّقة[1] بما فيه الكفاية، تتوق مرة أخرى إلى الهلّينية. من يريد المساعدة هنا يحتاج إلى سرعةٍ وقدمٍ مجنَّحة، وبالتأكيد، إذا كان عليه أن يجمع بين كل نقاط المعرفة المتنوعة المنتشرة، وأبعد قارات المعرفة، ويقتحم ويقود المِنْطقة الهائلة بأكملها. وهكذا أصبح لدينا الآن حاجةٌ إلى سلسلة من *الإسكندريين المضادين* الذين يمتلكون قدرةً جبارة لجذب وتوحيد والبلوغ إلى أبعد الخيوط والحفاظ على النسيج من التمزق. لا قطع العقدة الچوردية،[2] كما فعل الإسكندر، بحيث رفرفت نهاياتها إلى جميع زوايا الأرض، بل ربطها مرة أخرى ـ هذه هي المهمة الآن. أسْتَشِفّ في فاغنر مثال هذا الإسكندر المضاد: إنه يوحّد ما كان منفصلًا وضعيفًا وغيرَ نَشِط:

---

(1) مطبوعة بما هو شرقي. [المحرر]

(2) المعقّدة جدًّا *gordian*. [المحرر]

إذا كان التعبير الطبي مسموحًا به، فإنه يمتلك قوة *قابِضَة*:[1] إلى هذا الحد فهو أحد عظماء الأساتذة المثقفين الحقيقيين. إنه أستاذ الفنون والأديان وتاريخ الأمم المختلفة، ومع ذلك، فهو نقيض الرجل الموسوعي، أي الروح التي تجمع فقط وترتب: لأنه شخصٌ يوحّد ما يجمعه في بنية حيّة، إنه *مُبَسِّط للعالم*. لن يسيء المرء فهم مثل هذه الفكرة إذا قارن هذه المهمة الأكثر عمومية التي حددتها له عبقريّته بمهمة أضيق بكثير تُذكَر عادةً باسم فاغنر. ما هو متوقع منه هو إصلاح المسرح: لنفترض أنه حَقَّق ذلك، فماذا كان يمكن أن يُنجَزَ لهذه المهمة الأعلى والأبعد؟

من المؤكد أن الإنسان المعاصر كان سيتغير ويصلح: فكل شيء في عالمنا المعاصر يعتمد إلى درجة على كل شيء آخر، بحيث أن تزيل مسمارًا واحدًا يعني أن تجعل المبنى بأكمله يهتز وينهار. قد يبدو هذا شيئًا مبالغًا فيه أن أقوله عن الإصلاح الفاغنري، ولكن أيّ إصلاح حقيقي يمكن توقع أن يؤدي إلى نتيجة مماثلة. فمن المستحيل تمامًا إنتاج أرقى وأنقى تأثير يقدر عليه فن المسرح دون التأثير بنفس الوقت في الابتكارات في كل مكان، في الأخلاق والسياسة، في التعليم والمجتمع. نما الحب والعدل بقوة في مجالٍ واحد، في هذه الحالة مجال الفن، يجب أن يُوَسِّعا، وفقًا لقانون إكراههم الجوّاني، أنفسهما إلى مجالاتٍ أخرى، ولا يمكن العودة إلى الحالة الخاملة من مرحلتهما الخادرة السابقة.[2] حتى لفهم

---

(1) الكلمة الطبية هنا *قابضة* مقابل *astringent*، وتعني ما يضمّ أو يزمّ الأنسجة أو خلايا البَشَرة وما شابه ذلك. فالقوة التي يستشفّها نيتشه في ڤاچنر تحاكي فعل الضمّ والانكماش هذا الذي يوحي به التعبير الطبيّ. [المحرر]

(2) هنا إشارة إلى مرحلة التطور من اليرقة إلى الشرنقة، أو من الحالة الخادرة.

المدى الذي تكون معه علاقة فنوننا بالحياة رمزًا لانحطاط هذه الحياة، المدى الذي يكون معه مسرحُنَا عارًا على أولئك الذين يتمسكون به ويكررونه، على المرء أن يتبنّى وِجهة نظرٍ جديدة تمامًا، ويكون قادرًا على النظر في المألوف وكل يومٍ كشيء غير مألوف ومعقّد. حكمٌ غائم بشكل غريب، عَطَشٌ مخفيٌّ بشكل سيئ للتسلية، للإلهاء بأيّ ثمنٍ، اعتباراتٌ علمية، تصنُّعٌ وتفاخر على بعض الفنانين، جَشَعٌ وحشي من أجل المال من المالكين، بلاهةٌ وطيش من ذلك (الجزء) من المجتمع الذي يفكر في الناس فقط بقدر ما هم قابلين للتوظيف أو خطيرين عليه، ويَحضُر الحفلات والمسارح دون أي فكرة عن امتلاك واجبٍ تُجاههم ـ كل هذا يشكل معًا الهواء الفاسد العفن لعالَم فَنَّنَا اليوم: لكن إذا اعتاده المرء بقدر ما اعتاده ناسُنا المثقفون، فإنه يعتقد بلا شك أنه ضروريّ لصحته، ويشعر بالمرض إذا حُرِم منه لأي فترة من الزمن. هناك طريق واحد قصير حقًّا لإقناع نفسه بمدى ابتذالِ، بمدى ابتذالها بغرابة وعلى نحو مميز، مؤسساتنا المسرحية، ومقارنتها مع الواقع السابق للمسرح الإغريقي. إذا لم نعرف أي شيء عن اليونانيين، ربما ستكون بالتالي الشروط التي يُحصَل عليها الآن محتومة، ونوع الاعتراضات التي أُثيرت لأول مرة بأسلوب عظيم من قِبَل فاغنر سيمكن اعتبارها أحلامَ سكان أرضِ اللا مكان. ربما يمكن القول إن الطريقة التي يكون عليها الشعب، ونوع الفن الذي نملكه مُرْضٍ ومناسب لهم ـ ولم يكونوا مختلفين ألبتة! ـ لكنهم كانوا على الأكثر من غير ريب مختلفين، وحتى الآن هناك أناسٌ غير راضين عن مؤسساتنا الحالية ـ كما توضح حقيقة بايرويت نفسها. هنا سوف تكتشف متفرجين مستعدين ومتفانين، أناسًا يحوزون شعورًا بأنهم في قمة سعادتهم، وطبيعتهم

بأكملها تجمّعت من أجل مساعٍ عالية وفائقة. هنا ستكتشف أكثر تضحية ذاتية متفانية من طرف الفنانين، ومشهد كل المشاهد، ومبدعًا لعمل هو في حد ذاته مثالٌ لوفرة الأعمال الفنية الظافرة. ألا ينبغي أن تبدو مواجهة مثل هذه الظاهرة في عالم اليوم مثل السحر تقريبًا؟ ألا ينبغي على أولئك الذين سُمح لهم أن يشاركوا فيها أن يتغيروا ويتجددوا حتى يتحولوا ويتجددوا من الآن فصاعدًا في مجالاتٍ أخرى من الحياة؟ ألم يُبلَغِ الميناءُ بعد فسحة البحر الموحِشة؟ ألا يوجد هنا سكونٌ فوق الماء؟ عندما يعود مَن جَرّب المِزَاج العميق والانفرادي، الذي يسود هنا على المياه الضحلة والأراضي الخفيضة من الحياة، ألا ينبغي أن يسأل مع إيزولدا: «كيف كان بإمكاني تحمّله؟ كيف أتحمله الآن؟».[1] وإذا لم يتمكن من أن يحافظ على سعادته وتعاسته بأنانيّة لنفسه، فسوف يغتنم من الآن فصاعدًا كل فرصة للشهادة من خلال أفعاله. وسوف يسأل: أين هم الذين يعانون بسبب مؤسسات الحاضر؟ أين هم حُلَفاؤنا الطبيعيون، الذين معهم يمكننا أن نحارب ضد العدوان المتفاقم للثقافة المزورة الحاضرة؟ إذ في الوقت الحاضر ـ في الوقت الحاضر! ـ لدينا عدوٌّ واحد، وهم أولئك «الناس المثقفون» الذين تجسّد كلمة «بايرويت» إليهم واحدة من أكثر الهزائم انكسارًا ـ لم يقدّموا أيّ مساعدة، أو لقد احتجّوا عليها، أو أظهروا عُسْرَ السمع الأكثر فعالية والذي أصبح الآن سلاحًا مألوفًا للمعارضة المهذّبة. لكنّ حقيقةَ أن عداوتهم وخبثهم كانا عاجزين عن تحطيم فاغنر أو إعاقة عمله تعلّمنا أمرًا إضافيًّا واحدًا: إنها تُبَلّغ عن أنهم ضعفاءُ وأن مقاومة الحُكّام السابقين لن تكون قادرةً أكثر على تحمّل العديد من الهجمات. لقد حان الوقت لأولئك

(1) من *تريستان وإيزولدا*، أوبرا ڤاجنر المكوّنة من ثلاثة مشاهد.

الذين يريدون الهجوم والانتصار، وكل المجالات مفتوحة، وحيثما تكون هناك ممتلكات تُوضَع علامة استفهام على اسم المالك. وبالتالي، اعتُرِفَ، على سبيل المثال، بأن بُنية التعليم فاسدة، وهناك في كل مكان أولئك الذين تركوها بصمت مسبقًا. لو أن أولئك فقط الذين هم في الواقع فعلًا ساخطون بعمق يمكن تحريضهم على إعلانٍ عامٍّ وغضب عام! لو يمكن فقط إيقاظهم من جزعهم اليائس! أعلم أنه لو توجب على أحد أن يستنتج ما تُساهم به تلك الشخصيات في عوائِدِ كلّ نظام ثقافتنا، فسيكون الأخير عرضة لأشد إراقة دم بشكل مضاعف يمكن تخيله. وسيترك خلفه من بين العلماء، على سبيل المثال، فقط أولئك الذين أُصِيبوا بهوس السياسة والكَتَبة الأدباء من كل الأنواع تحت النظام القديم. البنية الطاردة التي تستمد قوتها الآن من مجالات السلطة والظلم، من الدولة والمجتمع، وترى منفَعَتَها في جعل هذه الأخيرة أَشَرّ وأقسى من أي وقت مضى، هي من دون اعتمادها هذا شيء ضعيف وقَلِق: ستنهار في أول إشارة ازدراء صريحة. هذا الذي يناضل من أجل الحب والعدالة بين البشر ليس لديه ما يخشاه منها: لأنه إنما سيواجه أعداءه الحقيقيين فقط عندما يصل إلى نهاية النضال الذي يخوضه الآن ضد حرسهم الطليعي، وهو ثقافة اليوم.

تدل بايرويت بالنسبة إلينا على التكريس الصباحي في يوم المعركة. لا يمكن أن نُظلَم بشيء أكثر مما لو افتُرِضَ أننا مهتمون بالفن فقط: كما لو كان نوعًا من العلاج والمسكر يمكن للمرء بمساعدته أن ينقذ نفسه من كل مرض. ما نراه موصوفًا في عمل بايرويت الفني التراجيدي هو نضالُ الفرد ضد كل شيء يعارضه كضرورةٍ لا تُقهَر ظاهريًّا، وضد السلطة، والقانون، والتقاليد، ونظام الأشياء السائد المُحكَم بأكمله. لا يمكن للمرء أن يعيش

بإنصاف أكبر من كونه مستعدًّا للموت في النضال من أجل الحب والعدالة والتضحية من أجلهما. إن النظرة التي تحدق بها عين المأساة الغامضة إلينا ليست سحرًا يجثم علينا ويشلّ أطرافنا. مع أنها تُطَالبنا بأن نكون هادِئِين ما دامت تنظر إلينا ـ لأن الفن لا يوجد من أجل النضال ذاته، بل من أجل فترات الهدوء قبله ووسطه، من أجل تلك اللحظات عندما نفهم الرمزي، مُلقِين لمحةً إلى الوراء ونستشرف المستقبل، عندما يكتنف حلمٌ منعش مشاعرَ التعب التي تغلبنا. النهارُ والمعركة يبزغان معًا، والظلال المقدسة تتفرق ويكون الفن ثانية بعيدًا عنا، لكنّ عزاءه الصباحي ما يزال مرافقًا لنا. لأن الفرد لا يكتشف أي شيء في أي مكان آخر سوى ما هو غير راضٍ عنه وغير منصف له: كيف يمكن أن يناضل بأي نوع من الشجاعة إذا لم يكن قد كُرِّسَ أولًا لشيء أعلى من شخصه! إن أعظم أسباب المعاناة المتوفرة للفرد ـ أَنَّ البشر لا يتقاسمون كل المعارف معًا، وأن البصيرة القصوى لا يمكن أن تكون مؤكَّدة أبدًا، وأن القدرات مقسَّمة بشكل غير متساوٍ ـ كل هذا يضعه في حاجة إلى الفن. لا يمكننا أن نكون سعداءَ ما دام كلُّ شيء حولنا يعاني ويخلق المعاناة، لا يمكننا أن نكون أخلاقيين ما دام مسارُ الشؤون الإنسانية يتحدد بالقوة والخداع والظلم، لا يمكننا حتى أن نكون حكيمين ما دامت البشرية بأكملها لم تكافح في التنافس من أجل الحكمة وتهدي الفرد في الحياة والمعرفة بطريقة تمليها الحكمة. كيف يمكننا أن نتحمل العيش في شعور هذا العجز الثلاثي إذا كُنَّا عاجزين عن تعرّف شيء رفيع ومهم في نضالاتنا ومساعينا وإخفاقاتنا، ولا نتعلم من المأساة أن نحصل على البهجة في إيقاع العاطفة السامية وفي ما تتطلّبه من تضحية. الفن هو، بالتأكيد، ليس معلِّمًا أو مرشِدًا في العمل المباشر، والفنان هو بهذا المعنى

ليس معلِّمًا أو مرشدًا أبدًا. الأهداف التي يسعى البطل التراجيدي من أجلها لا تخلو من مزيد من اللغط على الأشياء التي تستحق الكفاح في حد ذاتها. يكون تقييمنا للأشياء مختلفًا ما دمنا تحت سحر الفن بإحكام، كما هو الحال في الحلم: الذي نعتبر السعي من أجله ـ ما دام الحلم مستمرًّا ـ ذا قيمة كبيرة جدًّا، بحيث إننا نتحالف مع البطل عندما يفضّل الموت على أن ينبذه ـ في الحياة الواقعية نادرًا ما يكون هذا له نفس القيمة أو يستحق نفس الدرجة من الجهد: وهذا هو بالضبط السبب في أن الفن هو نشاط الإنسان في الراحة. النضالات التي يصورها هي تبسيط لنضالات الحياة الحقيقية، وقضاياه هي اختصارات للحساب المعقد إلى ما لا نهاية للعمل والرغبة البشرية، لكن عظمة الفن وضرورته تكمن بالضبط في قدرته على إنتاج *مظهرِ* عالَمٍ أبسط، وحلٍّ أقصرَ لِلُغز الحياة. لا يمكن لأي إنسان يعاني من الحياة الاستغناء عن هذا المظهر، تمامًا كما لا يستطيع أحد الاستغناء عن النوم. كلما أصبح من الصعب معرفة قوانين الحياة، تُقْنَا بقوة إلى هذا المظهر من التبسيط، حتى لو كان ذلك للحظات فقط، وزاد التوتر بين المعرفة العامة بالأشياء والقدرات الروحية ـ الأخلاقية للفرد. الفن موجود *حتى لا يُكسر القوس.*

يجب أن يكون الفرد مكرَّسًا لشيء أسمى منه ـ وهذا هو معنى المأساة. يجب أن يكونَ خاليًا من الفزع الرهيب الذي يثيره الموت والوقت في الفرد: لأنه في أيّ لحظة، في أقصر ذَرَّة من مسار حياته، قد يواجه شيئًا يفوق كل نضاله وشقائه بشكلٍ لا نهائي ـ هذا هو معنى حيازة *الإحساس بالتراجيدي*، كل عظمة البشرية كامنة في هذا: الرفض النهائي لهذه المهمة سيكون الصورة الأكثر حزنًا التي يمكن تصوّرها بالنسبة إلى صديق

الإنسان. هذه هي وجهة نظري عن الأمور! لا يوجد سوى أمل واحد وضمانة واحدة لمستقبل البشرية: تتمثل في *إدامتها للإحساس بما هو تراجيدي*. إن صرخةً غير مسموعة سوف تتردد في جميع أنحاء الأرض إذا خسرته الإنسانية كلّيًا. بالعكس، ليس هناك فرح مذهل أكثر من معرفة ما نعرفه ـ وهو أن الفكرة التراجيدية قد وُلِدت مرة أخرى في العالم. لأن هذا الفرح برُمّته عامٌّ وفوق شخصي، ابتهاج البشرية في ضمان وَحْدة واستمرارية الإنسان على هذا النحو.

(5)

أخضع فاغنر حياة الحاضر والماضي لإضاءة رؤية قوية بما يكفي لاختراق المناطق النائية بشكل غير مألوف: لهذا أمكن أن يُطلَق عليه اسم مُبسِّط العالم، لأن تبسيط العالم يتكون من القدرة على العرض وبالتالي السيطرة على الوفرة الهائلة للبرية المضطربة ظاهريًّا، والجمع في وَحْدة ما كان يُعتقد سابقًا أنه وُضِعَ بشكل قطع متباعدة لا يمكن التوفيق بينها. قام فاغنر بهذا من خلال اكتشاف العلاقة بين شيئين بدا كأنهما غريبان تمامًا بعضهما للآخر، كما لو أنهما كانا يسكنان في مجالات مختلفة: بين *الموسيقى والحياة*، وكذلك بين *الموسيقى والدراما*. هو لم يخترع أو يخلق هذه العلاقات: فهي موجودة، منتشرة على درب كل فرد تمامًا مثلما تكون كل قضية كبيرة كحَصَاة ثمينة يمشي عليها آلافٌ قبل أن يلتقطها في النهاية أحدٌ. سأل فاغنر نفسه: علامَ يدل هذا، أنه بالضبط فنٌّ كالموسيقى قد نشأ بمثل هذه القوة التي لا تضاهى في حياة الإنسان المعاصر؟ ليس من الضروري على الإطلاق أن يكون لديك رأيٌ رديء في هذه الحياة لتدرك مشكلةً هنا. لا، عندما ينظر المرء إلى كل القوى العظيمة المتعلقة بهذه الحياة ويصوِّر لنفسه وجودًا يسعى بقوة إلى أعلى ويكافح من أجل حرية واعية واستقلالية الفكر ـ عندها فقط تبدو الموسيقى كلُغزٍ حقيقي في هذا العالم. ألا ينبغي للمرء أن يقول إن الموسيقى لا يمكن أن تنشأ من هذا العصر؟ لكن ما معنى وجودها إذن؟ أهي حدث طارئ؟ قد يكون فنانٌ

واحد حدثًا اتفاقيًا، لكن ظهور سلسلة من الفنانين العظماء كما يكشف تاريخ الموسيقى الحديث، بالتأكيد ـ سلسلة كانت متكافئة مرة واحدة فقط في عصر الإغريق سابقًا ـ يجعل المرء يفكر أنه ليس الصدفة بل الضرورة هي التي تحكم هنا. هذه الضرورة هي بالضبط المسألة التي يقدّم لها فاغنر إجابةً.

بادئ ذي بدء، أَدْرَكَ حالةً من الضيق تمتد بقدر ما تُوَحّد الحضارةُ الأممَ الآن: في كل مكان *اللغة* مريضة، وقمع هذا المرض الهائل يثقل كاهل كل التطور البشري. بقدر ما كان على اللغة التسلق باستمرار إلى أعلى درجةٍ من الإنجاز الممكن لها بحيث تشمل مجال الفكر ـ مجالًا يعارض ذلك تمامًا، لأن التعبير عنه كُيِّف في الأصل بشكل أساسي، أي مجال المشاعر القوية ـ لقد استُنفِدَت خلال هذه الفترة القصيرة للحضارة الحديثة عبر جهد مفرط: بحيث أصبحت الآن غير قادرةٍ على أداء هذه الوظيفة التي توجد من أجلها فقط: لتمكين الجنس البشري المتعذِّب من الوصول إلى تفاهم بعضه مع البعض الآخر حول أبسط متطلَّبات الحياة. عاد لا يكون الإنسان قادرًا على التعبير عن احتياجاته ومحنته عن طريق اللغة، ومن ثَم عاد ليس في إمكانه التواصل حقًّا البتة: وفي ظل هذه الظروف المحسوسة بإبهام، تصبح اللغة في كلِّ مكانٍ قوةً في حد ذاتها تحتضن البشرية الآن بأذرعٍ شبحية وتدفعها إلى حيث لا تريد الذهاب حقًّا. بمجرد أن يسعى البشر إلى الوصول إلى تفاهم بعضهم مع الآخر، وأن يتوحّدوا من أجل عمل مشترك، يستحوذ عليهم جنونُ المفاهيم الشاملة، وبالفعل حتى مجرد أصوات الكلمات، ونتيجة لهذا العجز في التواصل فإن كل ما يفعلونه معًا يحمل سمةَ هذا النقص في الفهم المتبادل، ما دام لا يتوافق

مع احتياجاتهم الحقيقية بل فقط مع خَوَاء تلك الكلمات والمفاهيم الاستبدادية: وعلى هذا النحو تضيف البشرية إلى كل معاناتها الأخرى معاناةً من الأعراف، أي من الاتفاق المتبادل على الكلمات والأفعال دون اتفاقٍ متبادل على المشاعر. كما هو الحال عندما يتدهور كلُّ فن، يُوصَل إلى نقطة تكتسب فيها أشكاله وأساليبه الفخمة سيطرةً استبدادية بشكلٍ سيئ على أرواح الفنانين الشباب وتجعلهم عبيدًا لها، لذا مع تدهور اللغة نكون عبيدًا للكلمات، وتحت هذا القيد عادَ لا يقدر أحدٌ على الكشف عن نفسه، والتحدث بسذاجة، وقليلون قادرون على الحفاظ على فرديتهم على الإطلاق في مواجهة التعليم الذي يعتقد أنه يُبرهن على نجاحه، ليس في الخروج لتلبية احتياجاتٍ ومشاعرَ واضحةٍ بالمعنى التربوي، لكن في ربط الفرد بشبكة «مفاهيم واضحة» وبتعليمه التفكير بصورة صحيحة: كما لو كان هناك أي معنًى في جعل الإنسان كائنًا يفكر ويستنتج بشكل صحيح إذا لم ينجح المرء أولًا في جعله كائنًا يشعر بنحو ملائم. الآن عندما تصدح موسيقى أسَاتِذتنا الألمان في آذان البشرية إلى هذا الحد، ما الذي يصير حقًّا مسموعًا هنا؟ بالضبط هو *الشعور الصحيح*، عدو كل عرف، كل اغتراب مصطنع وإبهام بين إنسانٍ وإنسان: هذه الموسيقى هي العودة إلى الطبيعة، بينما تُنَقَّى في نفس الوقت وتُحَوَّل الطبيعة، لأن الحاجة الملحة إلى العودة إلى الطبيعة نشأت في أرواح الناس المملوءة بالحب، وفي *فنهم تَرِنُّ الطبيعةُ مُحَوَّلةً إلى الحب*.

دعونا نأخذ هذا ليكون أحد إجابات فاغنر عن السؤال حول ما تدلّ عليه الموسيقى في عصرنا: وهو لديه جواب ثانٍ. ليست العلاقة بين الموسيقى والحياة فقط علاقة نوع واحد من اللغة بنوع آخر من اللغة،

بل هي أيضًا علاقةٌ بين عالمٍ مثاليّ للصوت وكاملِ عالم الرؤية. ومِ
ذلك، باعتبارها ظاهرة للعيون، ومقارنة بظواهر حياة العصور السابقة
يُظهر وجود الناس المعاصرين فقرًا وإعياءً لا يمكن وصفه، على الرغ
من البهجة التي لا تُوصَف والتي يمكن أن تمنح السرور فقط لأكثر نظر
سطحية. لو نظر المرء من كثب وحلل الانطباع الذي أحدثته بقوة لعب
الألوان، ألا يظهر الكل على أنه لَمَعان وبريق أحجار وشظايا لا حص
لها مستعارة من الثقافات السابقة؟ أليس كل شيء هنا أُبّهة غير مناسبة
نشاطًا مقلّدًا وسطحية صلفة؟ ثوب ببقع مزوقة للعاري والبردان؟ رقص
فرح ظاهري مغتَصَبة من المُعانين؟ مسحة من الفخر المتغطرس يرتديه
مجروح حتى الأعماق؟ وفي خِضَم هذا سُتر كل شيء وأُخفي فقد
من خلال سرعة الحركة والارتباك ـ عجزٌ قديم، واستياء متبرم، وملل
دؤوب، وبؤس مخزٍ! أصبحت ظاهرةُ الإنسان الحديث جليّة كليًّا، إن
ليس مرئيًّا بما يمثل، بل على العكس إنه مخفي به، وبقايا الإبداع الفني
التي يحتفظ بها شعب، من قبل الفرنسيين والإيطاليين على سبيل المثال
تُوَظَّف في فن الإخفاء. حيثما يطلب «الشكل» في الوقت الحاضر وفي
المجتمع وفي المحادثة، في التعبير الأدبي وفي حركة المرور بين الدول
ما هو مفهوم بشكل لا إرادي من خلال مظهره السارّ، هو نقيض المفهو
الحقيقي للشكل الذي يتطلبه المحتوى والذي لا علاقة له بـ«الإرضاء» أ
«الاستياء»، لأنه ضروري على وجه التحديد وليس اعتباطيًّا. ولكن حتى
في الدول المتحضرة حيث لا يكون هذا الشكل مطلوبًا بشكل صريح، فإن
الشكل الضروري الذي هو شكلٌ صحيح مثلما هو قليلٌ في الأدلة: إنه فقد
ذلك السعي وراء مظهرٍ مُرضٍ كان أقل نجاحًا، على الرغم من السعي إلي

على الأقل بنفس الحماسة الكبيرة. وإلى أيّ مدًى يكون المظهر مُرضيًا، في هذه الحالة أو تلك، ولماذا ينبغي أن يكون مقبولًا لكل شخص أن يقوم الإنسان الحديث بجهد، على الأقل، في المظهر، فسيقرر كل واحد إلى أي درجة هو نفسه إنسانٌ حديث. يقول تاسّو: «فقط عبيد السفن يفهم بعضهم البعض الآخر، لكننا *نسيء فهم* الآخرين بأدب حتى يسيئون فهمنا بالمقابل».[1]

في هذا العالم من أشكال سوء الفهم المرغوب، تظهر الآن نفوس مملوءة بالموسيقى ـ لأي غرض؟ بصدق نبيل، بعاطفة تفوق الشخصي، ينتقلون إلى إيقاعٍ أصيل وحُر، يتوهجون بنار الموسيقى الرائقة العظيمة التي تنبع من أعماق لا تَنضُب في داخلهم ـ لأي هدف كل هذا؟

تصل الموسيقى من خلال هذه النفوس إلى شكلها الضروري المقابل في عالم المرئيّ، أي إلى أختها، *التربية البدنية*:[2] في بحثها عن هذا تصبح حكمًا على كل العالم المرئي للحاضر. هذه هي إجابة فاغنر الثانية عن السؤال حول أي مغزًى يمكن أن تملكه الموسيقى لهذا العصر. ساعدوني، يصرخ لكل من بوسعه أن يسمع، ساعدوني لاكتشاف تلك الثقافة التي تتنبأ بوجودها موسيقاي، مثل لغة مشاعر حقيقية يُعاد اكتشافها، تعكس أن روح الموسيقى تريد الآن أن تخلق لنفسها جسدًا، وأنها تسعى إلى طريقٍ من خلالكم جميعًا إلى وضوح في الحركة والفعل والبنية والأخلاق! هنا بشر يفهمون هذه الدعوة، وسيكون هناك المزيد والمزيد منهم، وقد أدركوا

---

(1) انظر مسرحية غوته *توركواتو تاسّو*، الفصل الخامس، المشهد الخامس (*وضع إساءة الفهم* هكذا بخطّ مائل هو من فعل نيتشه).

(2) يمكن ترجمتها أيضًا إلى «جمنازتيك» أو «ألعاب رياضية».

أيضًا لأول مرة مجددًا ما يعنيه تأسيس الدولة على الموسيقى، وهو لم يستوعبه الهلّينيون القدماء فحسب بل طالبوا أنفسهم به أيضًا: حين أنهم سيدينون الدولة الحديثة بلا شرط أو قيد كما يدين أكثر النا الكنيسة الآن. الهدف إلى طريق جديد جدًّا ولكن لم يُسمع به كليًّا يؤ إلى اعتراف إلى أنفسنا بأن العيب الأخزى في تعليمنا والسبب الفعلي له قدرته على الخروج من الهمجية هو افتقاره إلى روح الموسيقى ال والمقوِّمة، وأن مطالِبَه ومؤسساته هي نِتَاج زمنٍ توقّعنا فيه الكثير للغ من موسيقى لم تولدْ بعدُ. إن تعليمنا هو البنية الأكثر تخلفًا في الوا الحاضر، وهي متخلفة على وجه التحديد بشأن القوة التعليمية الجد الوحيدة التي تمتلكها البشرية المعاصرة والتي لم تكن بحوزة القر الماضية، أو التي يمكن أن تحصل عليها إذا توقفت عن الهرولة الطائ إلى الأمام تحت سَوْط اللحظة! لأنها لم تسمح لروح الموسيقى حتى ال أن تسكن في داخلها، وهي لا تملك حتى الآن أي لمحة عن التربية البد [الجمناستك] بالمعنى اليوناني والفاغنري للكلمة، وهذا مرة أخرى السبب في الحكم على فنانيها التشكيليين باليأس ما داموا مستمرين رغبتهم في الاستغناء عن الموسيقى لإيصالهم إلى عالم مرئي جديد: يُهم كم سيأتي ما لديهم من المواهب إما متاخّرًا جدًّا وإما مبكّرًا ج وفي كل الأحوال في الوقت الخاطئ، لأنها غير ضرورية وغير فعا ما دامت النتاجات المثالية والأسمى للعصور السابقة، التي هي نمو فنانينا المعاصرين، هي بذاتها غير فعالة تقريبًا وبالكاد تقدر على وض حجر على حجر آخر. إذا لم يَلْمَحوا في استبطانهم الداخلي لأنفسهم شخصيات جديدة أمامهم، بل فقط شخصياتٍ قديمة خلفهم، فقد يخدم

التاريخ لكنهم لن يستطيعوا خدمة الحياة، وسيكونون أمواتًا وهم ما زالوا يتنفسون: هذا الذي يشعر بالحياة الحقيقية والمثمرة في داخله، مع ذلك ـ في الوقت الحاضر، هذا يعني الموسيقى ـ أيمكن تضليله للحظة حتى يتوقع أي شيء آخر من شيءٍ استَهلك نفسَه في صور وأشكال وأنماط؟ لقد تجاوز كل الزخرفات من هذا النوع، وهو يفكر في اكتشاف عجائبَ فنية خارج عالمه المثالي للصوت بقدر ما يتوقع أن يخرج كتّابٌ رائعون من لغاتنا المنهَكَة وعديمة اللون. فبدلًا من الاستماع إلى أي نوعٍ من العزاء التافه، يمكنه أن يستمر في توجيه نظرته غير السّارة بشكل كبير إلى عالمنا الحديث: ليمتلأ بالمرارة والكراهية إذا لم يكن قلبه دافئًا بما يكفي للشفقة! حتى الخبث والازدراء أفضل له من أن ينبغي له، على غرار «أصدقاء الفن» لدينا، أن يسلم نفسه إلى الرضى الذاتي المخادع وملازمة شرب الخمر الهادئ! لكن حتى لو كان يستطيع أن يفعل أكثر من الاستنكار والاستهزاء، أن يحب ويرحم ويساعد، يجب عليه مع ذلك أن ينكر في البداية، وذلك لخلق مسارٍ لنفسه النافعة. إن كان للموسيقى أن تنقل يومًا ما بشرًا عديدين إلى التقوى من أجلها وتعرِّفهم بأهدافها العليا، يجب أولًا وضع حدٍّ لكل حركة البحث عن المتعة في فن مقدس للغاية كهذا. الأساس الذي ترتكز عليه وسائلنا الترفيهية الفنية، والمسارح، والمتاحف، والحفلات الاجتماعية الموسيقية، أي «صديق الفن» المذكور أعلاه، يجب وضعه تحت الحِرْم، فالحكم العام الذي يضع مثل هذا الضغط الغريب على إنماء مثل هذه الأنواع من الصداقة للفن يجب أن يغلبه في هذا الميدان حكمٌ أفضل. في هذه الأثناء، يجب أن نحسب حتى *عدو الفن المعلَن* حليفًا حقيقيًّا ومفيدًا، ما دام أن ما أعلن نفسه عدوًّا له هو بالضبط فنٌّ كما

يفهمه «صديق الفن»: لأنه لا يعرف غيره! دعه يدعُ بكل الوسائل صديق الفن ليحاسب على تبذير المال العقيم على بناء المسارح والآثار العامة وإشراك مُطربيه وممثليه «المشهورين»، والمحافظة على كل مدراسه الفنية ومعارض اللوحات غير المنتجة تمامًا، ناهيك بالجهد والوقت والمال الذي بَذَّرَتهُ كل أسرة على تعليم «المساعي الفنية» المزعومة. هنا لا يوجد جوعٌ أو شبع، بل ادعاء مبتذل لكل منهما مصممٌ لتضليل حُكم الآخرين، أو ـ الأسوأ من ذلك ـ إذا أُخِذَ الفن على محمل الجد نسبيًا هنا، فمطلب المرء منه هو توليد الجوع والرغبة، و[عندها] يكتشف أن مهمته تكمن بالضبط في هذه الإثارة المنتَجة بشكل مصطنع. كما لو كان المرء يخشى أنه من خلال اشمئزازه وبلادته، فإنه يستدعي كل شيطان شرير بهدف دفعه مثل الغزلان التي يدفعها أولئك الصيادون: الواحد منهم يتوق إلى المعاناة والغضب والعاطفة والرعب المفاجئ والتوتر اللا محدود، ويدعو الفنان باعتباره الشخص الذي يمكنه استحضار هذه المطاردة الطيفية. داخل الأسرة الروحية لفننا الشعبي المثقف، توجد الآن حاجة زائفة بالكامل أو مخزية وشائنة، إما لا شيء وإما شيء خبيث. الفنان ذو النوع الأفضل والأندر، كما لو كان عالقًا في حلم مذهِل يمنعه من رؤية كل هذا، ويكرر بتردد بنغمة غير واثقة كلمات شبحية يعتقد أنه يسمعها تأتي من بعيد لكنه لا يستطيع أن يفهمها. من ناحية أخرى، فإن الفنان ذا الدمغة الحديثة مملوء بالازدراء تجاه التسكع الحالم لزميله النبيل ويقود كلّ الحشد المشاكس من العواطف والفواحش خلفه على نسقٍ حتى يطلقهم على البشر الحديثين عند اللزوم: فالأخيرون يفضّلون أن يُصطَادوا ويُجرَحوا ويُمَزَّقوا إلى قطع على أن يعيشوا بهدوء وحيدين مع أنفسهم. وحيدون مع أنفسهم! ـ فكرة

من هذا النوع تجعل النفوس الحديثة ترتجف، إنها نوع رعبهم وخوفهم من الأشباح.

عندما أشاهد الآلاف في المدن المكتظة بالسكان يمرون بتعابيرهم القاتمة والمتوترة، أقول لنفسي مرارًا وتكرارًا لا بد من أنهم سَقِمون. لكنّ الفن يوجد لكل هؤلاء الناس فحسب كي يشعروا بأنهم أسقَمُ، وبأنهم أَكْأَبُ وأكثر فِقدانًا للحس، وحتى أكثر توترًا وجشعًا. لأنهم مثقلون ومنخورون *بإحساس زائف* يمنعهم بهذه الطريقة من الاعتراف لأنفسهم بمدى بؤسهم. إذا أرادوا التحدث، يهمِس العُرْفُ في أُذُنهم بحيث يجعلهم ينسون ما كانوا يريدون قوله حقًّا، وإذا أرادوا التوصل إلى تفاهم بعضهم مع البعض الآخر، كان تفاهمهم مشلولًا كما لو مَسَّه سحر، بحيث إن ما يسمّونه السعادة هو في الواقع مصيبتهم ويتعاونون قصدًا لتعجيل بَلْوَاهم. وعلى هذا النحو غُيِّروا وقُلِّصوا تمامًا إلى عبيد الشعور الزائف العاجزين.

(6)

في ما يلي مثالان يوضحان مدى انحراف حساسيّات عصرنا، وكيف أن العصر لا يملك أيّ تصور عن هذا الانحراف. في الأزمنة السابقة كان المرء يحتقر بنبل صادق الناس الذين يتعاملون مع المال كعمل تجاري، على الرغم من حاجة المرء إليهم. كان المرء يقرّ لنفسه أن كلّ مجتمع ينبغي أن تكون لديه أحشاء. الآن، كأكثر مناطق هذا المجتمع طمعًا، هم القوة الحاكمة في روح الإنسانية الحديثة. في الأزمنة السابقة لم يكن هناك أيّ شيء يُحَذَّر المرء منه أكثر من أخذ اليوم، اللحظة، على محمل الجد. لقد كان يُحَثّ المرء على *إلا يفاجَأ بشيء*[1] وأن يكون مهتمًّا بمسائل الأبدية. الآن ما يزال هناك نوع واحد فقط من الجدية في الروح الحديثة، وهي الموجَّهة نحو الأخبار التي تنقلها الصحف أو التلغراف. لتوظيف اللحظة، بهدف الاستفادة منها، لتقدير قيمتها بأسرع ما يمكن! ـ قد يعتقد المرء أن الإنسان الحديث قد احتفظ بواحدة من الفضائل فقط، وهي حضور العقل. لسوء الحظ، إنه في الحقيقة أشبه بالوجود المطلق القذر النهم وفضول متطفل. أكان *العقل حاضرًا* على الإطلاق اليوم أم لا ـ سنترك هذا السؤال إلى قضاة المستقبل الذين سيضعون الإنسان الحديث يومًا ما في غربالهم.

---

(1) في الأصل *nil admirari*، وهي عبارة باللاتينية تعني: ألا تُفَاجَأ بشي أو ألا تدع شيئًا يدهشك.

لكن أن يكون هذا العصر مبتذلًا فشيء يمكن رؤيته مسبقًا، لأنه يضع في مرتبة الشرف ما احتقرته العصور النبيلة السابقة، وإذا خَصَّص لنفسه كل ما له قيمة في فن وحكمة الماضي وتنزه في هذا الأيسر من كل الثياب، فإنه يُظهر وعيًا غريبًا بابتذاله، لأنه لا يستخدم هذا الثوب للحفاظ على نفسه دافئًا، بل لإخفاء نفسه فقط. تبدو الحاجة إلى ستر وإخفاء نفسه ألحّ من الحاجة إلى أن لا يكون بارِدًا. وهكذا لا يوظِّف علماؤنا وفلاسفتنا المعاصرون حكمة الهنود والإغريق بهدف أن يتطوروا إلى حكماءَ وهادئين في نفوسهم: الغرض الوحيد من عملهم هو خلق سمعة وهمية من الحكمة في الوقت الحاضر. يُجهِد دارسو السلوك الحيواني أنفسهم ليُمثّلوا اندلاع العنف الوحشي والدهاء والانتقام في العلاقات المتبادلة بين الدول الحديثة والبشر كقوانينَ طبيعة غير قابلة للتتغير. انخرط المؤرخون بدأب متلهف في إثبات الاقتراح القائل إن كل عصر يمتلك حقوقًا خاصّة به وشروطَ وجودِه الخاص ـ وذلك عن طريق إعداد أساس الدفاع ليُعرض في سياقات المحكمة التي ستكون شاهدة على عصرنا. نظريات الدولة والأمة، والاقتصاد، والتجارة والعدل ـ كلها تملك طابَع *اعتذار تحضيري*. يبدو، في الواقع، كما لو أن المهمة الوحيدة لكل الأرواح النَّشِطة التي لم تُستنفد في دفع آلة الاقتصاد والسلطة العظيمة، هي الدفاع عن الحاضر وتبرئته.

أمام أيّ متهم؟ يسأل المرء في حيرة.

أمام ضميره السيئ.

وأصبحت مهمة الفن الحديث فجأة واضحة أيضًا: تخدير الحس أو الهذيان! أن يُنيم أو يُسْكِر! أن يُسكت الضمير، بطريقة أو أخرى! ولمساعدة

الروح الحديثة على نسيان شعورها بالذنب، وليس لمساعدتها للعودة إلى البراءة! وهذا للحظات على الأقل في كل مرة! للدفاع عن الإنسان ضد نفسه بإجباره على الصمت وعلى عجزٍ عن الاستماع! ـ سيجد القلة الذين شعروا حقًّا بما تعنيه هذه المهمة الأخرى من بين المهمات، هذا التدهور المخيف للفن، أرواحَهم مملوءة بالأسف والشفقة: ولكن أيضًا مع توق هائل جديد. مَن أراد تحرير الفن، استعادة قدسيته المدنَّسة، يجب عليه أولًا أن يكون قد حرر نفسه من الروح الحديثة. فقط عندما يتمكن من تبرئة نفسه سيتمكن من اكتشاف براءة الفن، وبذلك لديه إنجاز عملين هائلين من التنقية والتقديس. إذا كان متَصِرًا، إذا تحدث إلى الناس من روحه المحرَّرة بلغة فنه المحرِّر، عندها فقط سيواجِه خطرَه الأكبر ومعركته الأكثر جَسَامة. يفضل الناس تمزيقه وتمزيق فنه إلى قطع بدلًا من الاعتراف بأن عليهم أن يهلكوا من العار في وجهه. من الممكن أن تكون استعادة الفن، أي بريق الأمل الوحيد الذي يمكن أن نأمله في العصر الحديث، حَدَثًا مقتصرًا على عدد قليل من الأرواح المعتزلة، بينما يستمر العديد في التحديق إلى نار فنهم اللامعة والدخانية: لأنهم لا *يريدون* النور، إنهم يريدون الإبهار؛ إنهم يكرهون الضوء ـ عندما يُلقَى عليهم.

وهكذا يتجنبون الجالب الجديد للضوء. ولكنه، مقيّدًا بالحب الذي وُلد منه، يلاحقهم ويريد تقييدهم. يصيح بهم: «يجب أن تمروا عبر أسراري، أنتم بحاجة إلى نقاواتها وتشنجاتها. خاطروا بهذا من أجل خلاصكم واهجروا مرةً واحدةً هذه القطعة المضاءة بنحو خافت من الطبيعة والحياة التي يلوح أنكم لا تعرفون غيرها. إنني أقودكم إلى مملكة مماثِلةٍ في حقيقتها، بحيث إنكم أنفسكم سيكون عليكم أن تقولوا، عندما

تخرجون من كهفي إلى ضوء نهاركم، أيّ حياة هي الأكثر واقعية، وأيها ضوء نهار حقًّا والآخر كهف. الطبيعة في أعماقها أثرَى وأكثر جبروتًا وأسعد وأرعب، وبالطريقة التي تعيشونها فإنكم لا تعرفونها عادةً: تعلّموا أن تكونوا ـ أنفسكم ـ طبيعةً مرةً ثانية، ومن ثَم مع الطبيعة وفيها دعوا أنفسكم تتغير بسحر حبي وناري».

إنه صوت *فن فاغنر* الذي يتحدث إلى البشرية على هذا النحو. أن يُسمَح لنا نحن أبناء هذا العصر البائس بأن نكون أول من يسمعونه إنما يبيّن بالضبط مدى ما ينبغي لعصرنا هذا أن يكون مثيرًا للشفقة، ويُظهر بشكل عام أن الموسيقى الحقيقية هي جزء من القدر والقانون البدائي، إذ من المستحيل اشتقاق ظهورها [أي موسيقى فاغنر] في هذا الوقت بالذات من عمل عَرَضي وبلا معنًى، فَلو كان هناك فاغنرٌ ظهر بالصدفة لكان يمكن أن تسحقه قوة متفوقة للعنصر المعارض الذي كان أُلقِي فيه. ولكن حول تطور فاغنر الحقيقي تكمن ضرورة مُغَيِّرة ومبرِّرة. أن ترى فَنَّه يظهر إلى الوجود هو أن ترى مشهدًا مجيدًا، على الرغم من المعاناة التي حَضَرته، ففي كل مكان فيه يظهر واضحًا العقلُ والقانون والغرض. في فرحته بهذا المشهد، سوف يثني المشاهِد على هذه المعاناة ذاتها ويفكر ببهجة في الطريقة التي يجب على الطبيعة المحدَّدة بَدْئيًّا والموهبة أن تحوِّلا كلَّ شيء إلى ازدهار وكسب بغض النظر عن مدى صعوبة المدرسة التي ينبغي اجتيازها. وسيتلذذ بالكيفية التي يجعله بها كل نوع من المخاطر أجرأ، وكل انتصار أعمقَ تفكيرًا، وبالكيفية التي يتغذى بها على السم والمصيبة فينمو أقوى وأصحّ في هذه العملية. الاستهزاء والتناقض من قِبَل العالم حوله هو دافع وحافز، وإذا ضَلّ إلى الخطأ، فإنه يعود إلى المنزل بأروع

غُنْمٍ. وإذا نام، فإن «نومه يمنحه قوةً جديدة».[1] حتى إنه يُصَلِّب الجسمَ ويجعله أقوى، ولا يستهلك الحياة مهما طال عمره، وهو يحكم الإنسان مثل شغف مُجَنَّحٍ، وفي اللحظة التي تغدو فيها قدمه منهكةً في الرمال أو جرحها حجر فإنه يرفعه في الهواء. لا يمكنه أن يفعل شيئًا سوى أن يتصل بالآخرين، إذ على كل فرد أن يتعاون في عمله، فهو لا يبخل بهداياه. وإذا صُدَّت هداياه، فإنه يعطي بوفرة أكثر، وإذا أساء المُتَلقِّي استخدامها، فإنه يضيف لهداياه أثمن جوهرة يملكها ـ وإن أقدم وأحدث تجرِبَة تُعَلِّم أن المتلقين لم يستحقّوا الهدية أبدًا. إن الطبيعة المحددة منذ الأزل التي من خلالها تتحدث الموسيقى إلى عالم التَّجَلِّي [عالم الظواهر بالمصطلح الفلسفي الشائع] هي بالتالي أغمض الأشياء تحت الشمس، وهي هاويةٌ تسكن فيها القوة والخير معًا، وهي جسر بين الذات واللا ذات. من يستطيع أن يذكر بوضوح الغرض الذي وُجِدَت من أجله على الإطلاق، على الرغم من أنه قد يكون واضحًا أن الغَرَضِية موجودة في الطريقة التي ظهرت بها إلى الوجود؟ لكن ربما يسمح لنا أسعد هاجس أن نسأل: أينبغي أن يوجَد الأعظم من أجل الأقل، وأن توجد الموهبة الأعظم من أجل خير الأصغر، وأعلى فضيلة وقداسة من أجل الضعف؟ ألم تُدَوّي الموسيقى لأن البشرية *كانت تستحقّها بقدرٍ أقل لكنها احتاجت إليها بقدر أكبر*؟ إذا سَمَحنا لأنفسنا أن نتأمل المعجزة اللا محدودة لهذا الاحتمال، وبعد ذلك، من تأمّلنا هذا، نظرنا إلى الوراء صوب الحياة، فسنرى كل شيء مغمورًا في النور، مهما بدا مظلمًا وضبابيًّا من قبل.

---

(1) من مونولوج هانس زَكْس، المشهد الثالث، دراما فاجنر الموسيقية مَيْستَرسنجر.

(7)

لا يوجد شيء آخر ممكن: إن من تقف أمامه طبيعة مثل هذه التي لفاغنر يُضْطر من وقت إلى آخر إلى التأمل في نفسه، في تفاهته وهزاله، ويسأل نفسه: ماذا سيكون أمرك مع هذه الطبيعة؟ لأي غاية *أنت* موجود حقًّا؟ من المحتمل أنه لن يكون قادرًا على العثور على جواب، وبعد ذلك سيقف في حيرة من أمره. فليكن راضيًا بعد ذلك حتى عن هذه التجرِبة، فليسمع في حقيقة أنه *يشعر بالاغتراب عن وجوده* جوابًا عن سؤاله. لأنه بهذا الإحساس على وجه التحديد يشارك في أعظم إنجازات فاغنر، في النقطة المركزية لقوته، وهي *انتقاليته [قابليته للتحول والتنقل]* الشيطانية والتنازل عن طبيعته، التي يكون الآخرون قادرين على التواصل معها بنفس سهولة التواصل مع طبائعَ أخرى، والتي تتمثل عظمتها في الاستسلام والتلقي في آنٍ واحد. من خلال الاستسلام على ما يبدو لطبيعة فاغنر الفَيَّاضة، فهذا الذي يتأملها قد ساهم في الواقع في طاقتها، وبالتالي، كأنها قد اكتسبت من *خلاله* قوةً *ضده*، وكل من تفحص نفسه من كثب يعرف أنه حتى مجرد التأمل ينطوي على عداوة مكتومة، عداوة متضمّنة في المقارنة. إذا سمح لنا فنه بتجربة كلّ ما تواجهه الروح عندما تذهب في رحلة ـ مشاركة النفوس الأخرى ومصيرها، والحصول على قدرة النظر إلى العالم خلال العديد من العيون ـ فنحن عندئذ نكون، عبر معرفة مثل هذه الأشياء الغريبة والمعزولة، قادرين أيضًا على رؤيته بالذات بعد أن جربناه هو نفسه. ثم

نغدو على يقين أنه في فاغنر كل ما هو مرئي في العالم يريد أن يصبح أعمق وأشدّ من خلال أن يكون مسموعًا، وأن ما يسعى إليه هنا هو روحه الضّالة، وأن كل ما هو مسموع في العالم يريد كذلك أن يخرج إلى النور ويصبح أيضًا ظاهرةً للعين، وما يريده كأنما كان الحصول على وجود جسدي. يقوده فنه دائمًا على طول هذا المسار المزدوِج، من عالم كمشهدٍ مسموع إلى عالم كمشهد مرئي مرتبط بشكل غامض به، والعكس. إنه مجبر باستمرار ـ ويكون الناظر مجبرًا معه ـ على ترجمة حركة مرئية إلى روح وحياة بَدْئية، وأن يرى على العكس أكثر نشاط داخلي مخفي بعمق كظاهرة مرئية ويكسوها بمظهر الجسد. كل هذا يشكّل جوهر *المَسْرَحي الحماسي*،[1] وهذا مفهوم تَوَسّع ليشمل مرةً واحدة الممثل والشاعر والملحّن: كما ينبغي أن يكون، ما دام مشتقًّا بالضرورة من النموذج المثالي الوحيد للمسرحي الإنشادي قبل فاغنر، من إسخيلوس ومن زملائه الفنانين الإغريق. إذا حاول أحدٌ أن يرى تطوُّرَ أعظم الفنانين مشتقًّا من قيود داخلية أو فجوات، وإذا ـ على سبيل المثال ـ كان الشعر بالنسبة إلى غوته نوعًا من البديل عن الحرفة الفاشلة كرَسّام، وإذا كان يمكن لأحد الحديث عن مسرحيات شِلِر على أنها بلاغة مبتذلة يُعاد توجيهها، وإذا سعى فاغنر نفسه إلى تفسير ترويج الموسيقى من قبل الألمان بافتراض أنهم، من بين

---

(1) الحماسي هنا ترجمة dithyrambic، وهي صفة مشتقة من الديثرامب *dithyramb*، أي الترنيمة اليونانية القديمة التي كانت تُنشَد وتُمَثَّل في مشهد مسرحي إهداءً لديونسوس أو باخوس، إله الخمر والخصوبة والحصاد. وصارت الصفة منها تشير إلى ما ارتبط بالشعر الحماسي المتّقد العاطفة. لكنه مصطلح يتخذ عند نيتشه بعض الخصوصية في المعنى، وطوّر بعض جوانب معانيه في كتابه المبكر «ميلاد التراجيديا». يمكن الرجوع إلى بعض المقالات والكتب التي اهتمت بهذا الجانب من طرح نيتشه لمعرفة المزيد. [المحرر]

أمور أخرى، لِفقدانهم الحافز المغري لصوتٍ شجي بشكل طبيعي، أُجبروا على التعامل مع فن الموسيقى بشيء من الدرجة نفسها من الجدية التي اتخذها مصلحوهم الدينيون مع المسيحية ـ: لذا، إذا أراد أحدٌ بطريقة مماثلة أن يربط تطور فاغنر بمثل هذا القَيْد الجُوّاني، فقد يفترض وجود موهبة مسرحية أصلية فيه كان عليها أن تنكر رضاها بأوضح الطرائق وأكثرها سطحية، والتي وجدت صلاحها وفلاحها في جمع كل الفنون في عرض مسرحي عظيم. لكن بعد ذلك، يجب أن يُسمَح للمرء أن يقول إن أعظم الطبائع الموسيقية، في يأسها من الاضطرار إلى الحديث مع من كان شِبه موسيقي أو غير موسيقي، أُجبِرت بعنف على الانتقال إلى الفنون الأخرى حتى تتمكن في النهاية من التواصل مع أنفسها بمئات الأضعاف من الوضوح وتجبر الناس على فهمها. ولكن، كيفما أمكن للمرء أن يصور تطور المسرحي المُرتَقَب أو المحتمل، فإنه في نضجه المثالي شخصية دون أي نوع من القيود أو الثغرات: الفنان الحر فعلًا الذي لا يستطيع فعل أي شيء سوى التفكير في جميع الفنون في آن واحد، الوسيط والمُصَالِح بين مجالاتٍ تبدو منفصلة بعضها عن البعض الآخر، مُعِيد الوَحْدة والكليّة للمَلَكة الفنيّة التي لا يمكن بأي حال من الأحوال التكهّن بها أو التوصل إليها عن طريق التفكير، بل فقط تُثْبَت من خلال فعلٍ عملي. ومع ذلك، فمن نُفِّذ قُبَالته هذا العمل فجأةً، سيكون مهزومًا بواسطته كما من قبل السحر الأغرب والأشد جاذبية: فهو سيقف فجأةً أمام قوة تجعل كل مقاومة بلا معنًى، والتي يبدو أنها في الواقع تسلب حياة المرء السابقة من الإحساس والإدراك: في نشوة، نسبح في عنصر غامض وملتهب، ونعود لا نعرف أنفسنا، ولا نتعرف أكثر الأشياء أُلفةً. إننا نعود لا نحوز أي معيار

للقياس، وكل شيء ثابت وجامد يبدأ بالتحول إلى سائل، وكل شيء يضيء بألوان جديدة، ويتحدث إلينا بعلامات ورموز جديدة: ـ الآن، منخرطًا في هذا المزيج من الفرح، سيتوجب على المرء أن يكون أفلاطونَ ليكون قادرًا على أن يَبِتّ بحزم كما فعل وأن يقول للمسرحي: «إذا تمكن إنسانٌ بحكمته من أن يصبح كل الأشياء الممكنة ويقلد كل شيء، عليه أن يدخل مجتمعنا، دعونا نبجله كشيء معجِزٍ ومقدس، ونمسح رأسه بالزيت ونضع إكليلًا من الزهور عليه، ولكن سنحاول بعدئذ أن نقنعه بالرحيل إلى مجتمع آخر». ربما يستطيع ذلك المرء الذي يعيش في المجتمع الأفلاطوني ويجب عليه أن يقنع نفسه بشيء من هذا القبيل: الآخرين نحن جميعًا، الذين لا نعيش في مثل هذا المجتمع ولكن في مجتمعات تَشَكَّلت بشكل مختلف تمامًا، نتمنى ونطلب أن يأتي الساحر إلينا، على الرغم من أننا قد نخاف منه ـ لكي يُنفَى أخيرًا مجتمعنا وما يمثّله من عقل وسلطة زائفة. إن حالةً للبشرية ـ بمجتمعاتها وأخلاقها وتنظيماتها ومؤسساتها ككل ـ يمكنها فيها أن تستغني عن الفنان المقلِّد ربما ليست استحالةً كاملةً، ولكن هذه الـ«ربما» هي واحدةٌ من أجرأ ما عُبِّر عنه وتعادل نفس القول «غير محتمل للغاية». ينبغي أن لا يسمح لأحد بالتحدث عن هذا الأمر إلا من كان يمكنه أن يتوقع ويدرك في ذهنه اللحظة العليا في كل العصور التي لم تأتِ بعد، وبعد ذلك، مثل فاوست، كان عليه أن يصبح أعمى ـ كان عليه ذلك ولديه الحق أن يكون، إذ *إننا* لا نملك الحق حتى لهذا العمى، في حين أن أفلاطون، على سبيل المثال، بعد إلقاء نظرة واحدة على المَثَل الهِلِّيني، كان له الحق في أن يكون أعمى تجاه الواقع الهِلِّيني. نحن الآخرين، على العكس من ذلك، نحتاج إلى الفن لأننا تحديدًا تطوّرنا ونحن *ننظر إلى* وجه

الواقع، ونحتاج بالضبط إلى المسرحيّ الكوني لكي يتمكن، لبضع ساعات على الأقل، من أن يخلّصنا من التوتر المخيف الذي يشعر به الآن الإنسان البصير بين نفسه والمهام المفروضة عليه. معه صعدنا إلى أعلى درجات الحساسية وهناك فقط نتخيل أننا عدنا إلى الطبيعة الحرة وعالم الحرية. من هذا الارتفاع نرى، كما لو كنا في انعكاسات خيالية، نضالاتنا وانتصاراتنا وهزائمنا كشيء رفيع ومهم. لقد فرحنا في إيقاع العاطفة وضحيتها، مع كل خطوة عظيمة يخطوها البطل نسمع صدى الموت الباهت، وبُقربه نشعر بالحافز الأعلى. وعلى هذا النحو بتحوُّلنا بشرًا مأساويين نعود إلى الحياة في مزاجِ عزاءٍ غريب، مع شعور جديد بالأمان، كما لو كُنّا، باجتيازِنا أسمى الأخطار والتجاوزات والنشوات، وجدنا طريقنا مجدّدًا إلى المحدود والمألوف، عُدنا إلى حيث نحن الآن خيّرين للغاية وفي كل حال أنبل مما كنّا عليه من قبل، لأن كلّ شيء يبدو هنا جادًّا ومُحزنًا، كتقدُّمٍ نحو هدف، هو الآن ـ بالمقارنة مع المسار الذي قد اجتزناه بأنفسنا، حتى لو كان في حلم ـ أشبه بشظايا معزولة بشكل غريب من تلك التجربة الكلية التي نتذكرها بشكل مرعب. في الواقع، علينا أن نواجه الخطر، وأن نكون مجذوبين إلى أخذ الحياة بسهولة، على وجه التحديد لأننا أخذنا الفن بجديّة بشكل غير مألوف ـ لأُلمِع هنا إلى تعبيرٍ وَصَف به فاغنر مسار حياته الخاصة. لأنه إذا كُنّا، نحن الذين بإمكاننا أن نجرب هذا الفن المسرحي الدرامي فقط، وليس أن خلقه، نجد الحلم أكثر واقعية تقريبًا من لحظات يقظتنا، فكيف يجب على خالقه تقييم هذا التناقض! هناك يقف في خِضَم كل الاستدعاءات الصاخبة وإزعاجات اليوم، وضروريات الحياة، والمجتمع، والدولة ـ ومثل ماذا يقف؟ ربما كما لو أنه كان المستيقظ

الوحيد، والوحيد الذي يدرك الحقيقي والواقعي، بين الحالمين المضطربين والمعذَّبين، بين الذين يخدعهم الخيال. لا شك في أنه يشعر حتى في بعض الأحيان كما لو كان ضحيّةً لأرق طويل الأمد، كما لو حُكِم عليه باجتياز حياةٍ صافية واعية في صُحبة من يمشي أثناء النوم ومخلوقات ذات جديّة طيفية: بحيث يظهر كل ما يبدو يوميًّا للآخرين مدهشًا له، ويشعر بالإغراء لمواجهة الانطباع الناتج عن هذه الظاهرة بالسخرية الفيّاضة. لكن هذا الإحساس يصبح هجينًا غريبًا، عندما ينضم إلى سطوع هذا الفيض حافزٌ مختلف تمامًا، وهو التوق إلى الهبوط من المرتفعات نحو الأعماق، والرغبة الحية في الأرض وفي فرحة المشاركة ـ ثم، عندما يتذكر كل ما يُحرم منه كمبدعٍ منفرد، التوق في آنٍ واحد إلى أخذ كل ما هو ضعيف وبشري وضائع، ثم مثل إله يأتي إلى الأرض، «يرفعه إلى السماء بأيدٍ نارية»، حتى يجد الحب في النهاية وليس العبادة فقط، ويتخلى في الحب عن نفسه تمامًا! الإحساس الهجين المفترض هنا هو، مع ذلك، المعجزة الفعلية في روح المسرحي الحماسي [الديثرامبي]. وإذا كان من الممكن تصور طبيعته في أي مكان، فيجب أن يكون ذلك هنا. فاللحظات الإبداعية في فَنّه أنتجها التوتر الناجم عن هذا الهجين، عندما يقترن الإحساس الرائع والطافح بالمفاجأة والدهشة في العالم مع الشوق المتحمس للاقتراب من هذا العالم نفسه كعاشق. أيًّا كانت النظرات التي قد يلقيها بعد ذلك على الأرض والحياة، فهي دائمًا حُزَمٌ من ضوء الشمس التي «تمتص الرطوبة»، وتجمع الضباب، وتنشر سُحُب الرعد. تهبط نظرته *في الحال برؤية ثاقبة وحب ناكر للذات*: وكل شيء يُضيؤه الآن بالضوءِ المزدوِج الذي لهذه النظرة يكون في الحال مرغمًا من قِبَل الطبيعة على إطلاق كل قواه بسرعة

مرعبة في كشفٍ عن أكثر أسرارها الدفينة بعمق: وهي تفعل ذلك خَجَلًا. إنه أكثر من مجرد أسلوب كلام القولُ إنه فاجَأ بهذه النظرة الطبيعةَ، وإنه رأى عُريها: بحيث إنها تسعى الآن إلى إخفاء حيائها بالهروب إلى نقيضها. ما كان حتى الآن غيرَ مرئيٍّ وجوّانيًّا يهرب إلى مجال المرئي ويصبح ظاهرًا. وما كان حتى الآن مرئيًّا فقط يهرب إلى المحيط المظلم للمسموع: *هكذا، بالسعي إلى إخفاء نفسها، تكشف الطبيعةُ عن طبيعةِ نقيضها*. في رقصة إيقاعية متقلبة ولكن حائمة، في إيماءات منتشية، يتحدث المسرحي البَدْئِي عما سوف يمر الآن بداخله وداخل الطبيعة: إن حماسة [ديثرامبية/ باخوسية] رقصته هي إدراكٌ رهيب وبصيرة فيّاضة بقدر ما هي مُقارَبة محبة ونكران ذات بهيج. ثَمِلةً، تتبع الكلمة رَكب هذا الإيقاع. إلى جانب الكلمة يصدح هناك اللحن. واللحن بدوره يطلق نيرانه في عالم الصور والمفاهيم. طيف حلم، يشبه ويخالف صورة الطبيعة ومتودِّدها، يطوف ويتكثف إلى أشكال أكثر بشريةً، ويتوسع كتعبير عن إرادة بطولية طافحة تمامًا، عن انهيار ثَمِل وتوقف للإرادة: ـ وهكذا تظهر المأساة إلى الوجود، وبهذه الطريقة تُمنح الحياة أعظم أشكالها المجيدة من الحكمة، وهي الفكرة المأساوية، ومن ثَم بَرَزَ في النهاية أعظم ساحر ومحسن للبشر، المسرحي الحماسي. ـ

(8)

كانت حياة فاجنر الفعلية، أي التجلي التدريجي للمسرحي الحماسي، في نفس الوقت صراعًا لا يتوقف مع نفسه بقدر ما لم يكن مجرد مسرحي حماسي: كان صراعه مع العالم الذي قاومه غاضبًا جدًّا وباهرًا لأنه سمع هذا «العالم»، هذا العدو الفاتن، يتحدث من كيانه ولأنه أَوَى في داخله شيطانًا عظيمًا من المقاومة. عندما هيمنت عليه *الفكرة السائدة* لحياته ـ فكرة أن كميةً لا تضاهى من النفوذ، أعظم فنٍّ تأثيرًا من كلّ الفنون، يمكن أن تُمارس من خلال المسرح ـ ألقت به في أعظم اهتياج عنيف. ولم تسفر عن قرار واضح فوري بشأن أفعاله وهدفه في المستقبل. ظهرت هذه الفكرة في البداية كإغراء تقريبًا، كتعبير عن إرادته الشخصية الغامضة، التي تطلعت بشدة إلى *السلطة والشهرة*. تأثير، تأثير لا يضاهى ـ كيف؟ في من؟ ـ كان هذا، اعتبارًا من الآن فصاعدًا، السؤال والمسعى الذي شغل عقله وقلبه. أراد أن يغزوَ ويحكم كما لم يفعل أي فنان من قبلُ، وإذا أمكن، أن يحصل بضربة واحدة على القدرة الاستبدادية التي رامت إليها غرائزه بشكل غامض. وبنظرة غيورة متقصية للغاية فحص كل شيء حقق نجاحًا، ولاحظ حتى المزيد من أولئك الذين انبغى التأثير فيهم. من خلال العين السحرية للمَسْرَحي، الذي يستطيع قراءة النفوس مثلما يستطيع قراءة أكثر الكتابات ألفةً، نظر إلى أدنى المشاهدين والمستمعين، وعلى الرغم من أنه كان في كثير من الأحيان متكدِّرًا بما تعلمه فإنه مع ذلك بلغ على الفور

وسائل إتقانه. كانت هذه الوسائل متاحة له دائمًا، وما أدى إلى تأثير قوي فيه كان هو نفسه قادرًا على إنتاجه. فَهِم من نماذجه في كل مرحلة بقدر ما كان هو نفسه قادرًا على خلقها، ولم يشكَّ أبدًا في أنه يمكنه فعل ما يريد. في هذا ربما يكون طبيعةً «أكثر تغطرسًا» من غوته، الذي قال عن نفسه: «آمنت دائمًا أن لدي كل شيء، كان بإمكانهم وضع تاج على رأسي وكنت سأحسب أنه أمرٌ طبيعي هكذا». قدرة فاغنر و«ذوقه» وبالمثل هدفه ـ توافَقَت هذه جميعها في الأوقات كافة بشكل وثيق بعضها مع البعض الآخر مثلما يتطابق مفتاحٌ مع قفل: ـ *أصبحت* معًا رائعة وحرة، لكنها لم تكن كذلك في البداية. ما الذي كانته بالنسبة إليه الأحاسيس الواهنة والنبيلة، لكن المنعزلة بشكل أناني التي اخْتُبرت بعيدًا عن الحشد الكبير من قبل هذا أو ذاك الصديق للفن الذي تلقى تعليمه في الأدب والمصقول جماليًّا؟ لكن تلك العواصف العنيفة للروح التي أنتجها الحشد الكبير عندما تعلو الأغنية الدرامية بشدّة، ذلك الانتشاء المفاجئ والمتفجر للروح، الصادق كليًّا والناكر للذات ـ ذلك كان صدى شعوره وخبرته الخاصَّيْن، وعندما سمعه اخترِقَ بتوقع متوهّج للتأثير والقوة العليا! وهكذا أدرك أن *الأوبرا الرائعة* هي الوسيلة التي يمكن من خلالها التعبير عن فكرته الحاكمة. لقد جذبته رغبته نحوها، وانحرفت عيناه في اتجاهها. لا يمكن تفسير فترة طويلة من حياته، إلى جانب التغييرات والتعديلات الجريئة لخططه ودراساته وأماكن إقامته ومعارفه، إلا بالرجوع إلى هذه الرغبة وإلى المقاومة الخارجية التي كان الفنان الألماني المُعوِز، والمضطرب، والساذج بشكل عاطفي، مُلزمًا بمقاومتها. فَهِم فنانٌ آخر بشكل أفضل كيف تصبح سيدًا في هذا المجال، والآن أصبح معروفًا تدريجيًّا بأيّ شبكة معقدة من التأثيرات من كل نوع

أَعَدّ وحَقَّق مايربير Meyerbeer كل انتصاراته العظيمة، وبأيّ عناية شديدة كان يَزِن سلسلة «التأثيرات» في الأوبرا نفسها، ومن الممكن أيضًا فهم كيف شعر فاغنر بالخجل والغضب عندما فُتحت عيناه على نوع «الحِيَل» [الفنية] التي كان الفنان ملزمًا عمليًّا باستخدامها إذا كان عليه انتزاع نجاح من الجمهور. أشك في ما إذا كان هناك فنانٌ عظيم آخر في كل التاريخ بدأ بخطأ كبير جدًّا والذي انغمس في أكثر شكل متمرد من فنه بمثل هذه النية الحسنة والسذاجة: ومع ذلك، فإن الطريقة التي فعل هذا بها تنطوي على عظمة، ولذلك كانت مثمرة للغاية. إذ من اليأس الذي شعر به عندما أدرك خطأه، فهم أيضًا طبيعة النجاح الحديث، والجمهور الحديث، وكامل الزيف الفني الحديث. بتحوله إلى ناقد «أثرٍ» فقد أنتج في نفسه أول وعي مرتعب بكيف يمكنه هو نفسه أن يُنَقَّى. كان الأمر كما لو أن روح الموسيقى، منذ ذلك الحين فصاعدًا، تحدثت إليه بسحر نفسي جديد تمامًا. وكما لو أنه يعود إلى الحياة بعد مرض طويل، وكان بالكاد يثق بعينيه أو يديه، زَحَف متقدِّمًا يتلمس. وهكذا ظهر له اكتشاف خارق عندما وجد أنه ما يزال موسيقيًا، ما يزال فنانًا، وأنه في الواقع كان الآن فقط قد أصبح موسيقيًّا وفنانًا على الإطلاق.

تتميز كل مرحلة لاحقة في تطور فاغنر باتحاد أوثق فأوثق بين حافزيه الأساسيين: يتضاءل حذرهما بعضهما من البعض الآخر، ومن بعدها تعود نفسه المتعالية لا تتنازل لخدمة عنف أخيها الأكثر دنيويةً، إنها تحبه ولا تستطيع إلا أن تخدمه. أخيرًا، عندما يُوصَل إلى هدف هذا التطور، تُحتَوَى أرقّ وأنقى العناصر ضمن أقوى حافز بشكل متهور يمضي في طريقه كما كان من قبل ولكن على طول مسار مختلف حيث الذات العليا في موطنها.

وبالعكس، تنزل هذه الأخيرة إلى الأرض وفي كل شيء أرضي تتعرّف صورتها الخاصة. إذا كان من الممكن التحدث بهذه الطريقة عن الهدف النهائي ومسألة هذا التطور ويظلّ الأمر مفهومًا، فسيكون من الممكن أيضًا اكتشاف التعبير غير المادي الذي يصف مرحلة طويلة ومتوسطة في هذا التطور، لكني أشك في إمكانية القيام بالأمر الأول، ولذلك ينبغي أن لا أحاول القيام بالأمر الثاني أيضًا. يمكن تمييز هذه المرحلة المتوسطة تاريخيًّا من المراحل السابقة واللاحقة بعبارتين: يصبح فاغنر *ثوريًا اجتماعيًا*، ويدرك فاغنر أن الفنان الوحيد الذي كان هناك حتى الآن هو *الشعب الشاعر*.[1] كان منقادًا إلى كليهما من خلال الفكرة الحاكمة التي ظهرت أمامه بعد تلك الفترة من اليأس الكبير والتكفير بشكل جديد وبقوة أكبر من أي وقت مضى. تأثير، تأثير لا يضاهى عن طريق المسرح! ـ ولكن في من؟ ارْتَجَف عندما تذكّر أولئك الذين سعى حتى الآن إلى التأثير فيهم. لقد عرف من تجربته الخاصة الوضع المخجل بأكمله الذي وجد الفن والفنانون أنفسهم فيه: كيف يحسب مجتمعٌ بلا روح أو بروحٍ متصلّبة، الذي يصف نفسه بالصلاح لكنه في الواقع شرير، الفن والفنانين باعتبارهم من حاشية عبيده الذين تكون مهمتهم تلبية *حاجاته المتخيلة*. الفنُّ الحديثُ كمالية:[2] لقد أدرك تلك الحقيقة كما أدرك الحقيقة التي

---

(1) معيدًا صياغة فاغنر، هنا وفي أي مكان آخر في هذا النص، يستخدم نيتشه الكلمة Volk بالمعنى الذي استخدمه فاغنر، أي «الشعب» أو «الأمة» كثقافة، على عكس الكيان السياسي. هذا المعنى لـ*Volk* له نظير في اللغة الإنجليزية في العبارات: «القصة الشعبية» و«الموسيقى الشعبية»، وعلى الرغم من أن الكلمة نفسها أصبحت الآن قديمة في الإنجليزية، يبدو أنه لا يوجد بديل لاستخدامها هنا.

(2) يمكن أن تترجم إلى: رخاء، ترف، غنًى، بذخ، رفاهية، كمالية، إلخ.

يجب أن تقف أو تسقط مع المجتمع الذي تنتمي إليه. تماما كما استخدم مجتمع الكمالية هذا سلطته على العاجز، على الشعب، بأسلوب أقسى وأكثر احتيالًا حتى يجعلهم أقْبَلَ للخدمة، وتافهين، وأقل طبيعية، ويخلق منهم «العامل» الحديث، كذلك حرم الشعب من أعظم وأرقى الأشياء التي دفعته احتياجاته الأعمق كي ينتجها، والتي عبّر فيه الشعبُ برقةٍ، بصفته الفنان الحقيقي والوحيد، عن روحه ـ أساطيره، وأغنيته، ورقصته، وإبداعه اللغوي ـ من أجل أن يستخلص هذا المجتمع من الشعب ترياقًا فاسقًا لإرهاق وإضجار وجوده: وهو فنون اليوم. كيف ظهر هذا المجتمع إلى الوجود، وكيف يعرف كيفية تَشَرُّب قوةٍ جديدة من مجالات القوة المتعارضة ظاهريًا، وكيف تحولت المسيحية على سبيل المثال إلى نفاق وسطحية وسمحت لنفسها أن تُستخدم كدرع ضد الشعب، كحصن لهذا المجتمع وممتلكاته، وكيف قدم العلم والبحث أنفسهما بشكل مرن للغاية لهذه الخدمة الإجبارية ـ كل هذا سعى إليه فاغنر عبر العصور، لا لشيء إلا ليثور في غضب واشمئزاز عندما انتهى: غدا ثوريًا بدافع الشفقة على الشعب. منذ ذلك الحين، أَحَبّ الشعب وتاق إليهم كما تاق إلى فنه، لأنه آه! لأنه فيه فقط، في الشعب فحسب، على الرغم من أنه قُمِع الآن بشكل مصطنع بحيث بالكاد يمكن تخيله بعد الآن، رأى الآن المتفرج والمستمع الوحيد الذي قد يكون جديرًا ومساويًا لقوة عمله الفني كما حلم به. وهكذا تجمعت تأمّلاته حول السؤال: كيف يظهر الشعب إلى الوجود؟ وكيف يمكن أن يُبعَث؟

لقد وجد إجابة واحدة: ـ إذا عانت كثرةٌ من الشعب مثلما عانى هو، ستكون هذه الكثرة هي الشعب، هكذا قال لنفسه. وحيث أدت نفس الحاجة

إلى نفس الدافع والرغبة، ينبغي السعي بالضرورة إلى نفس النوع من الرضا واكتشاف نفس السعادة في هذا الرضا. وعندما بحث بعد ذلك عن الشي الذي يسعده ويواسيه أكثر في حاجته، أي الذي يلبي حاجته بحرارة وعمق، كان يدرك بيقين شديد العزم أنه يمكن أن يكون الأسطورة والموسيقى ـ الأسطورة التي اعترف بها كنتاج ولغة حاجة الشعب، والموسيقى بدورها تمتلك أصلًا شبيهًا وإن كان أكثر غموضًا. في هذين العنصرين استحم وشفى روحه، كانا أكثر ما احتاج إليه بقوة: ـ من هذا الظرف يمكنه أن يستنتج إلى أي مدًى كان ارتباط حاجته وثيقًا بتلك الحاجة التي عاشها الشعب عندما ظهر إلى الوجود، وبأي طريقة ينبغي بَعث الشعب إذا توجب أن يوجد *أكثر من فاغنر*. كيف، إذن، كان وضع الأسطورة والموسيقى في مجتمعنا المعاصر بقدر ما لم تقعا ضحية له؟ كلاهما عانى مصيرًا مشابهًا، وهو برهان على ما بينهما من تقارب غامض: حُقّرت الأسطورة وشُوِّهَت وتحولت إلى «حكاية خرافية»، لعبة النساء والأطفال لشعب منحطّ ومجرد تمامًا من طبيعته الرجولية الجادة والإعجازية. حافظت الموسيقى على نفسها بين الفقراء والبسطاء، بين العُزل، لقد فشل الموسيقيّ الألماني في ترسيخ مكانته في التجارة الفاخرة في الفنون، وأصبح هو نفسه حكاية خرافية مملوءة بالوحوش والعلامات والأصوات العاطفية، وسائلًا لأسئلة خاطئة، وشيئًا مسحورًا وبحاجة إلى الخلاص. هنا سمع الفنان بوضوح الأمر المُوَجَّه إليه بمفرده ـ أن يعيد إلى الأسطورة رجولتها، وأن يأخذ السحر من الموسيقى وينقله إلى الكلام: شعر فجأةً بقوته *للدراما* بلا قيود، وبرسوخ حَقِّه في السيطرة على عالم غير مكتشف حتى الآن بين الأسطورة والموسيقى. لقد وضع الآن أمام البشرية عمله الفني الجديد، الذي ضمّن

فيه كلّ ما يعرفه عن القوة والفعالية والفرح، بالسؤال الكبير الثاقب بشكل مؤلم: «أين أنتم يا من تعانون وترغبون كما أفعل؟ أين هم الكُثر الذين أتوق إلى أن أراهم وقد أصبحوا شعبًا؟ العلامة التي سأعرفكم بها هي أن يكون لديكم نفس الفرح والاطمئنان بالتشارك معي: ينبغي أن تُكشف لي معاناتكم من خلال فرحكم!». هكذا سأل في *Tannhäuser* و *Lohengrin*،[1] وهكذا بحث من حوله عن نوعه: المنعزل اشتاق إلى الكثرة.

ولكن ماذا حدث؟ لم يُجب أحد، لم يفهم أحدٌ السؤال. لا يعني أنه كان هناك صمت مطلق، بل على العكس، كانت هناك أجوبة عن ألف سؤال لم يطرحها على الإطلاق، وكانت هناك تغريدات على الأعمال الفنية الجديدة كما لو أُنْشِئَت لغرض صريح وهو أن يُتَحَدَّث عنها قطعةً قطعة. اندلعت الشهوة الكاملة للثرثرة الجمالية والخربشة بين الألمان مثل الحمى، وقُيِّمَت الأعمال الفنية وشخص الفنان وتُنُوِولَت بتلك الوقاحة التي تميز العلماء الألمان بقدر ما تميز الصحفيين الألمان. حاول فاغنر المساعدة في فهم سؤاله من خلال كتابات نثرية: ارتباك جديد، ضجيج جديد ـ كان الموسيقي الذي يكتب ويفكر بالنسبة إلى كل العالم في تلك الأيام شيئًا رهيبًا. من ثَم صرخوا: إنه منّظرٌ يريد تحويل الفن حسب مفاهيم فكرية، ارموه بالحجارة! ـ كان فاغنر كما لو أنه كان مذهولًا، فلم يُفهَم سؤاله، ولم تفهم حاجته، وكانت أعماله الفنية مثل إبلاغات للصم والمكفوفين، وكان قومه مثل شبح، لقد تَرَنَّح وتعثر. برزت أمام عينيه إمكانية حدوث اضطراب كلي لكل شيء، وعاد لا ينقبض من هذا الاحتمال: ربما يمكن بناء أمل جديد على الجانب الآخر من الثورة والدمار، وربما لا ـ العدم،

(1) كلتاهما أوبرا لفاغنر.

على أي حال، أفضل من شيء مثير للاشمئزاز. قبل فترة طويلة كان لاجئًا سياسيًّا ومفلسًا.

مع ذلك، ما كان له إلا الآن فقط، عندما اتخذ مصيره الخارجي والداخلي منعطفًا مخيفًا للغاية، أنْ دَخَل الرجل العظيم في فترة حياته التي يقع عليها ضوء البراعة العليا مثل بريق الذهب السائل! الآن فقط تَخَلّى عبقريُّ الدراما الحماسية [الدثيرامبية] عن احتجابه الأخير. إنه وحيد تمامًا، لا يبدو الزمن له شيئًا، فَقَدْ تخلى عن الأمل: وهكذا انحدرت نظرته الشاملة مرة أخرى إلى الأعماق، وهذه المرة إلى القاع ذاته: هناك يرى أن المُعاناة تتعلق بجوهر الأشياء، ومن بعد ذلك، نَمَتْ كأنها كانت شيئًا غير شخصي، إنه يقبل بنصيبه من المعاناة بهدوء أكبر. إن الرغبة في السلطة العليا، ميراث السنوات السابقة، تُرجِمَت بشكل كامل إلى إبداع فني. إنه يتحدث الآن من خلال فنه إلى نفسه فقط وعاد لا يتحدث إلى «جمهور» أو شعب، ويكافح من أجل إضفاء أكبر قدر من الوضوح والقدرة عليه لإجراء مثل هذه المحادثة العظيمة. كانت أعماله مختلفة أيضًا خلال الفترة السابقة: فقد سعى فيها أيضًا، إما بنبل وإما برقّة، إلى إنتاج تأثيرٍ فوري: فقد كانت هذه الأعمال مقصودةً كسؤال مصَمَّم لإثارة إجابة فورية، وكم من مرةٍ أراد فاغنر أن يجعل نفسه مفهومًا بسهولة أكبر من قِبَل أولئك الذين أنتجها لهم ـ بحيث خرج إليهم لمقابلتهم وانعدام خبرتهم بأن يُستَجوَب وأن يتأقلم مع أشكال ووسائل التعبير القديمة، حيث كان عليه أن يخشى فشله في إقناع وفي أن يكون مفهومًا في لغته، فقد حاول أن يطرح سؤاله بلغة نصف أجنبية بالنسبة إليه، على الرغم من أنها مألوفة لمستمعيه. والآن عاد لا يوجد شيء يُكْرِهه على هذا الاعتبار، فالآن أراد شيئًا واحدًا فقط:

أن يتصالح مع نفسه، ويفكر في طبيعة العالم في شكل أفعال، وأن يتفلسف بالصوت، وما تَخَلَّف فيه عن *القصدية* انصبّ على تعبير *رؤاه* النهائية. هذا الذي يستحق أن يعرف ما حدث فيه بعد ذلك، ما الذي اعتاد مناقشته مع نفسه في أحلك ملاذ لنفسه ـ لا يستحق العديد ذلك ـ فليسمع وينظر ويجرب *تريستان وإيزولدا*، التي هي *العمل الميتافيزيقي*[1] الفعلي لكل فن، عملٌ تقع عليه نظرة مكسورة لإنسان مُحْتَضَر بشوقه اللذيذ النهم إلى أسرار الليل والموت، البعيدة جدًّا عن الحياة، والتي مثل الشر والخداع والانفصال، تضيء بسطوع وجلاءِ صباحٍ شبحيّ مدهش: ومع هذا دراما لأكثر تشدد حازم للشكل، ساحقة في عظمتها البسيطة، وبهذه الطريقة فقط ملائمة للغز الذي تتحدث عنه، لغز الموت في الحياة، سر الوحدة في الثنائية. ومع ذلك، هناك شيء حتى أعجز من هذا العمل: الفنان ذاته، الذي بعد إنتاجه له، يخلق لاحقًا في وقت قصير عالمًا ملوّنًا بشكل مختلف تمامًا، وهو *أساطين الغناء في نورمبرج Meistersinger von Nürnberg*،[2] والذي كان بالفعل في هذين العملين، إن صحّ التعبير، ينعش ويريح نفسه فقط، حتى يتمكن بعد ذلك بوقت قصير أن يكمل بوتيرة محسوبة الهيكل العملاق المكون من أربعة أجزاء الذي رسمه مسبّقًا وبدأه، موضوع تأمله وإبداعه على مدى عشرين عامًا، عمله الفني في بايرويت، *خاتم نيبلنغن*.[3] كلّ من يشعر بحيرةٍ تجاه التقارب بين *تريستان وأساطين الغناء* قد فشل في فهم حياة وطبيعة كلّ الألمان العظماء حقًّا حول نقطة مهمة: إنه لا يعرف

---

(1) باللاتينية *opus metaphysicum*.

(2) مسرحية موسيقية أو أوبرا في ثلاثة مشاهد، عُرِضت لأول مرة في ميونخ عام 1868.

(3) Ring des Nibelungen.

على أي أساس منفرد يمكن أن تنمو تلك *البهجة الألمانية* الفريدة التي أظهرها لوثر وبيتهوفن وفاغنر، نوع من البهجة تفشل الأمم الأخرى في فهمه، والذي يبدو أن الألمان المعاصرين أنفسهم قد فقدوه ـ هذا المزيج الذهبي المُخْتَمِر تمامًا من البساطة، نظرة الحب الثاقبة، عقل متأمل وداهية كفاغنر وزّعه كأَلَذّ شُرْبة إلى كل الذين عانوا بعمق من الحياة وعادوا إليها، إن صحّ التعبير، بابتسامة نقاهة. وبينما نظر هو نفسه إلى العالم بعيون أكثر تصالحًا، كان الغضب والاشمئزاز أقل في كثير من الأحيان، وتَخَلّى عن السلطة بحزن وحب أكثر مما بقشعريرة، حيث دفع بهدوء على هذا النحو أعظم أعماله وأكمل القطعة الموسيقية إلى جانب الأخرى، وحدث شيء جعله يتوقف ويصغي: كان *الأصدقاء* يأتون ليخبروه عن الحركة تحت الأرضية لعديد من الأرواح ـ كان الأمر بعيدًا عن أن يكون «الشعب» الذي كان يتحرك هنا ويعلن عن نفسه، بل ربما كان البَذرة ومصدر الحياة الأول لمجتمع بشري حقيقي يتعين أن يصير كاملًا في المستقبل البعيد، أما في الحاضر فليس له أكثر من ضمان أن عمله العظيم يمكن أن يوضع ذا يومٍ في أيدي ورعاية أُناسٍ صادقين مكلفين ويستحقون حراسة هذا الإرث الأروع في السنوات القادمة. بدأت أيام حياته تتألق في حب الأصدقاء بألوان أدفأ. حرصه الأنبل واهتمامه، إن صحّ التعبير، بالوصول إلى هدف عمله قبل المساء وأن يجد له مأوًى، عاد لا يكون حرصه واهتمامه وحده. ثم وقع حادث لا يستطيع فهمه إلا بشكل رمزي يجسد له راحة جديدة، وعلامة على حسن الحظ. دفعته حربٌ ألمانيّة عظيمة إلى النظر إلى الأعلى، حربُ هؤلاء الألمان أنفسهم الذين كان يعلم أنهم انحطوا وسقطوا بعيدًا عن الحساسية الألمانية السامية التي عرفها من خلال ملاحظته لنفسه ولألمان

عظماء آخرين في التاريخ ـ لقد رأى أن أولئك الألمان أظهروا، في وضع هائل جدًّا فضيلتين حقيقيتين، وهي الشجاعة الخالصة والحضور الذهني، وبدأ يفكر أنه لربما لم يكن آخر ألماني وأن عمله سيُؤمّن يومًا ما حمايةَ قوةٍ أكبر من قوة أصدقائه هؤلاء الذين يضحون بأنفسهم مع قِلَّتهم، ستحافظ عليه لذلك المستقبل المقدَّر له باعتباره عمل المستقبل الفني. ولربما عندما سعى إلى دفع هذا الاعتقاد ليكون أملًا فوريّ التحقق، لم يكن ممكنًا حمايته دائمًا من الشك: يكفي أنه منحه تحفيزًا هائلًا لتذكُّر *واجب* نبيل لم يُوفَ به بعد.

لم يكن عمله لينتهي، ولن يصل إلى خلاصة، لو عُهد به إلى الأجيال القادمة كقطعة موسيقية صامتة فقط. كان عليه أن يبرهن عَلَنًا ويقدم تعليمات حول ما لا يمكن تخمينه، فيما يعرفه وحده، عن الأسلوب الجديد المطلوب لأدائه وتمثيله، وذلك لتوفير نموذج لا يمكن لأي شخص آخر تقديمه، وبالتالي تأسيس *تقليد أسلوبي* منقوش، ليس بعلامات على الورق، بل بتأثيراته في نفوس البشر. لقد أصبح هذا واجبًا أكثر جدية نظرًا إلى أن أعماله الأخرى عانت في الوقت نفسه من المصير الأسخف وغير المحتمل فيما يتعلق بأسلوب أدائها على وجه التحديد: لقد كانت مشهورة ومحبوبة و ـ أسيء التعامل معها دون أن يكون أحد على ما يبدو ساخطًا على حقيقة هذا. لأنه، مع إمكان بُدُوّ هذا غريبًا، كما هي حال معرفته الواضحة بما كان عليه معاصروه، فقد تخلى بجدية أكبر عن الرغبة في النجاح معهم وتخلى عن فكرة القوة، مع ذلك فإن «النجاح» و«القوة» هما من جاءا إليه، وعلى الأقل كلّ العالم أخبره بذلك. لم يكن من الجيد بالنسبة إليه أن يكشف مرارًا وتكرارًا بشكل قاطع كيف كانت

مثل هذه «النجاحات» سوءَ فهم كاملًا وإهانات له. كان الناس غير معتادين رؤيةَ فنان يميز بين التأثيرات المختلفة التي تنتجها أعماله لدرجة أنه حتى احتجاجاته الأكثر جدية لم تؤخذ على محمل الجد. بعد أن أدرك العلاقة بين عالمنا المسرحي والنجاح المسرحي وشخصية الإنسان المعاصر له، عادت لا تكون لروحه علاقة بهذا المسرح، إذ عاد غير مهتم بالحماسة الجمالية أو ابتهاج الجماهير المتحمسة، فقد كان مملوءًا بالغضب لرؤية فنه يُتَغَذَّى عليه بشكل عشوائي في الفم الفاغر من الملل النهم والتوق إلى اللهو. ما أشدّ ما سيكون كل تأثير يُنتَج هنا سطحيًّا وخاليًا من التفكير، وكيف كان الأمر هنا هو بالأحرى حشوٌ لمعدة غير راضية أبدًا بدلًا من تغذية شخص جائع، استنتج هذا بشكلٍ خاص من ظاهرة متكررة بشكل منتظم: اعتُبِر فنه، حتى من جانب الفنانين والمنتجين في كل مكان، الشيءَ نفسه مثل أي نوعٍ من الموسيقى مخصص للمسرح، وأُخْضِعَ لقواعد كتاب الوصفات البغيض لإنتاج الأوبرا العادية. وفعلًا، قطّع المايستروات المهذبون أعماله وبَتَرُوها، حتى أصبحت بالفعل أوبرات، والتي ـ بعد أن نزعوا الروح منها ـ شعر المغنون بأنهم قادرون على استيعابها. وعندما بُذلت محاولات لأدائها بشكل صحيح، اتُّبِعَت توجيهات فاغنر بنوعٍ من عدم الكفاءة وقَلَقٍ حذر من شأنه، على سبيل المثال، أن يمثّل أعمال الشغب الليلية في شوارع نورمبرج المنصوص عليها في المشهد الثاني من *أساطين الغناء*، مع فرقة من راقصي الباليه المهيَّئين ـ وبدا الجميع في كلّ هذا يتصرفون بحسن نيّة ودون أيّ غرض خبيث. محاولات فاغنر المخلصة ليدلّل كيفما كان من خلال الفعل والمثال على الإتقان البسيط والكمال في أداء أعماله، وتعريف المُغَنِّين المنفردين بأسلوبه الجديد

تمامًا في التنفيذ، الذي جرفته مرارًا وتكرارًا حمأة عدم التفكير والعادة السائدة. عِلاوة على ذلك، جعلته هذه التأثيرات ينخرط دائمًا بمسرح أصبح كيانه كله بالنسبة إليه موضع اشمئزاز. ألم يفقد غوته نفسه رغبته في حضور عروض *إفيجينه [في تاورس]* الخاصة به، إذ قال موضِّحًا: «أعاني بشكل رهيب عندما يتوجب علي أن أرتبط بهذه الأشباح، التي لا تظهر أبدًا كما ينبغي أن تفعل». في غضون ذلك، صار «نجاحه»، الذي استمر في التصاعد، في مسرحه هذا مثيرًا للاشمئزاز بالنسبة إليه. وأخيرًا بُلِغَت النقطة التي عاشت أغلب المسارح الكبيرة فيها على دسم الإيرادات التي جلبتها لهم الأعمال الفنية الفاغنرية المتخفية في شكل أُوبرات. حتى إن الارتباك الذي ينطوي عليه هذا الشغف المتزايد من جانب جمهور الأوبرا استحوذ على العديد من أصدقاء فاغنر: على الرغم من أنه قد عانى كثيرًا وهو صابر، فإنه كان عليه الآن أن يعاني من الأسوأ ويرى أصدقاءه في حالة نشوة بسبب «النجاحات» و«الانتصارات» على وجه التحديد حيث رُفِضَت فكرته السامية الفريدة وسُخِر منها. بدا الأمر كما لو أن جمهورًا جادًّا ومضجِرًا في كثير من النواحي يرفض أن يكون محرومًا من الخِفّة الممنهجة فيما يتعلق بفنّانه الأكثر جدية، كأن هذا هو السبب في أن كلّ شيء مبتذل وأهوج وغير كفء وخبيث في الشخصية الألمانية كان لا بد من أن يُطلَق عليه. ـ لذلك، في أثناء الحرب الألمانية، عندما بدا أن تيارًا أوسع وأكثر حرية للمشاعر جاء في الصدارة، تذكر فاغنر الواجب المفروض عليه من خلال ولائه لإنقاذ أعظم أعماله، بأيّ حالٍ، من النجاح الناشئ عن سوء الفهم والامتهان الذي عُرّضت له نصوص أعماله الأخرى، وتقديمها في إيقاعها الفريد كمثال لكل الزمن المستقبلي: هكذا أدرك فكرة *بايرويت*.

في أعقاب تيار هذا الشعور كان يعتقد أنه لاحظ إحساسًا معززًا بالواجب يستيقظ أيضًا في هؤلاء الذين أراد أن يعهد إليهم بأغلى ما يملك ـ وكان انطلاقًا من هذا الشعور بالواجب المتبادل نشأ الحدث الذي يقع مثل ضوء الشمس الغريب على السنوات الحالية والقادمة فورًا. إنه مصمم لصالح مستقبل بعيد، مستقبل ممكن فحسب ولكن لا يمكن إثباته، مستقبل هو للحاضر وللأشخاص الذين يعرفون غير الحاضر فقط ليس أكثر من مجرد لغز أو عمل بغيض، أما لأولئك القلّة المسموح لهم بالمساعدة في خلقه فهو فكرة وتجربة سابقة من أعلى نوع يعرفون من خلاله أنفسهم مُبَارَكين ومبارِكِين ومثمرين حتى لأبعد من فترة حياتهم. أما لفاغنر نفسه فهو ظلمة من الكدح والجرص والتأمل والسخط والهيجان المتجدد من العناصر المعادية، ولكن قبل كل شيء نجم *الولاء غير الأناني*، وفي هذا الضوء تحوّل إلى سعادة لا توصف!

بالكاد يحتاج المرء إلى أن يقول إن نسمة المأساوي تقع على هذه الحياة. وكل من يستطيع الإحساس بشيء منها نابعًا بذلك من نفسه، وكل من ليس مجهولًا بالنسبة إليه تمامًا القيدُ الذي يمثله الخداع المأساوي فيما يتعلق بهدف الحياة، ولا لَيّ وخَرْق النيات، ولا التخلي والتطهر من خلال الحب، يجب أن يشعر في ما يعرضه فاغنر لنا في أعماله الفنية الآن بذكرى تشبه الحلم للوجود البطولي لرجل عظيم. من مسافةٍ بعيدةٍ ما سنحسب أننا نسمع زچفريد يخبرنا بأفعاله: هناك في السعادة المؤثّرة للتذكّر نُسِجَ الحزن العميق لأواخر صيف، وكل الطبيعة تكمن هادئة في ضوء المساء الأصفر. ـ

(9)

التفكير في *ماهية فاغنر الفنان*، وتأمل مشهد قدرة فنية وإباحة تصرف مُحرَّرَتيْن حقًّا، هو شيء سيحتاج إليه كل فرد فكّر وعانى من *كيفية تطور فاغنر الرجل* كوسيلةٍ للتعافي والانتعاش. إذا كان الفن بشكل عام هو فقط القدرة على إيصال ما جرّبه الفرد إلى الآخرين، وإذا كان كل عمل فني يناقض نفسه إن لم يستطع أن يجعل نفسه مفهومًا، إذن يجب أن تتكون عظمة فاغنر كفنان بالتحديد من قابلية *الانتقال والإيصال* الشيطانية التي تتصف بها طبيعته، والتي ـ إن صح التعبير ـ تتحدث عن نفسها بكل لغة وتُبيِّن تجربتها الداخلية والأكثر شخصيةً بأقصى وضوح. إن ظهور فاغنر في تاريخ الفنون أشبه بثوران بركاني لقدرة فنية متكاملة كليًّا للطبيعة ذاتها بعد أن عوّدت البشريةُ نفسَها رؤيةَ الفنون معزولًا بعضُها عن البعض الآخر كما لو كانت هذه قاعدةً أبدية. وبالتالي يمكن للمرء أن يتردد في تحديد أي اسم سيمنحه له، أشاعرًا ينبغي أن يُسَمَّى أم نحاتًا أم موسيقيًّا، بأخذ كل كلمة معنًى واسعًا للغاية، أو ما إذا كان يجب سَكّ كلمة جديدة لوصفه.

يُكشَف عن *العنصر الشعري* في فاغنر من خلال حقيقة أنه يفكر في الحوادث المرئية والملموسة، وليس في المفاهيم، وهذا يعني أنه يفكر بشكل أسطوري، مثلما اعتاد الشعب[1] التفكير هكذا دائمًا. لا تقوم

(1) مقابل Folk، كما ورد سابقًا.

الأسطورة على فكرة، كما يعتقد أطفال الثقافة الزائفة، إنما هي نفسها نمطُ تفكير. إنها توصل فكرة عن العالم، ولكن باعتبارها تعاقبًا للحوادث والأفعال وضروب المعاناة. إن *خاتم النيبلنغين* نظام فكري هائل دون فِكْرٍ ذي شكل مفهوميّ. ربما يمكن لفيلسوفٍ أن يضع إلى جانبه شيئًا مطابقًا تمامًا له لكنه يفتقر إلى كل الخيال والأداء ويتحدث إلينا من خلال المفاهيم فقط: عندها يمكن للمرء أن يقدم نفس الشيء في مجالين منفصلين مرةً للشعب ومرةً لنقيض الشعب، أي للشخص النظري. وهكذا لا يوجّه فاغنر نفسه إلى الأخير، فالإنسان النظري يفهم الشعري والأسطوري تمامًا بالقَدْر الذي يفهم به الإنسان الأصم في الموسيقى، أي إن كليهما يرى حركةً تبدو لهما بلا معنًى. لا يمكن للمرء أن ينظر من داخل أحد هذين المجالين المنفصلين إلى الآخر: ما دام المرء تحت سحر الشاعر فهو يفكر معه، كأن المرء كان كائنًا يشعر ويرى ويسمع فقط، وما يستخلصه من استنتاجات فهو ربط للحوادث التي يراها معًا، وهذا يعني سَبَبيّات واقعية وليست منطقية.

الآن، إذا كان على الآلهة والأبطال في مثل ما يكتبه فاغنر من مؤلفات درامية أسطورية أن تُعبّر عن نفسها بالكلمات، فليس هناك خطر أعظم من أن هذه *اللغة المحكية* ستوقظ الإنسان النظري فينا، وبالتالي ستسحبنا إلى المجال الآخر غير الأسطوري: بحيث إننا في النهاية لن نكون قد فهمنا من خلال استخدام الكلمات بشكل أوضح ما يجري أمامنا ولكن، على العكس من ذلك، سنكون قد فشلنا في فهمه على الإطلاق. لهذا السبب قد أجبر فاغنر اللغة على العودة إلى حالتها البَدْئِية التي كانت بالكاد لم تزل تفكر من خلال المفاهيم، وحيث ما تزال هي نفسها شِعرًا وصورةً وشعورًا.

إن الجرأة التي شرع بها فاغنر هذه المهمة المخيفة تمامًا تُظهر كيف كانت روح الشِّعر تقوده بقوة، كفرد عليه أن يتبع حيثما يقوده مرشده الشبحي. كل كلمة في هذه المسرحيات يجب أن تكون قابلة لأن تُغَنَّى، ويجب أن تكون مناسبة للآلهة والأبطال: كان هذا هو المطلب الهائل الذي قدمه فاغنر لخياله اللغوي. أيّ شخص آخر سيكون بالتأكيد قد قنط من النجاح في هذا، إذ تبدو لغتنا قديمة جدًّا تقريبًا وخَرِبَة للغاية ليتمكن المرء من أن يطلب منها ما طلبه فاغنر: ومع ذلك، فإن الضربة التي ضربها على الصخرة فجرت نبعًا غزيرًا. لأنه أَحَبّ هذه اللغة أكثر وطلب منها أكثر من الألمان الآخرين، عانى فاغنر أيضًا من انحطاطها وضعفها أكثر، من الخسارات المتعددة ومن التشويه الذي لحق بها، من تركيب جُمْلَتها الأخرق، من أفعالها المساعدة التي لا تُغَنَّى ـ كل الأشياء التي دخلت إلى اللغة من خلال الخطيئة والفساد. من ناحية أخرى، شعر بفخر عميق بأن الأصالة الطبيعية وعدم النضوب ما يزالان موجودين في هذه اللغة، أي القوة الرنانة لجذورها التي اشتبه فيها وجود، على عكس اللغات الاشتقاقية كثيرًا والخطابية تَكَلُّفًا من العائلة الرومانية [عائلات اللغات اللاتينية]، ميلٍ رائع وتَجَهُّزٍ للموسيقى، للموسيقى الحقيقية. يتخلل شعر فاغنر فَرَحٌ ألماني، ووُدٌّ وبراعة في التعامل معه لا يمكن مصادفتها لدى أي ألماني آخر عدا غوته. تَفَرُّد التعبير، تكثيفٌ متين، قوة وتنوع إيقاعي، ثراء رائع في كلمات قوية ومعَبِّرة، تبسيط في بناء الجملة، يكاد يكون إبداعًا فريدًا في لغة الشعور المتدفق والحِسّ الداخلي، وأحيانًا جيشان نقي تمامًا من التعابير العامية وضَرْب الأمثال ـ هذه من بين الصفات التي ينبغي إدراجها، ومع ذلك، فإن الأقوى والأكثر إثارة للإعجاب سيظلّ منسيًّا. من يقرأ، واحدةً

تلو الأخرى، قصيدتين مثل *تريستان وأساطين الغناء*، سيشعر بإحساس من الدهشة والحيرة فيما يتعلق باللغة اللفظية الشبيهة بما يشعر به تجاه الموسيقى: أعني كيف كان ممكنًا إنشاء عالمين متباينين في الشكل واللون والتعبير كما هما في الروح. هذا هو أقوى ما في مواهب فاغنر، شيءٌ لا ينجح فيه إلا معلم عظيم: القدرة على أن ينحت لكل عمل لغةً من نوعه، وأن يمنح ذاتية جديدة أيضًا جسمًا جديدًا وصوتًا جديدًا. وحيثما تُعبر أندر القوى هذه عن نفسها، لن يكون دائمًا استهجان أعمال الشطط الفردية والخصوصيات، أو ما كان غامضًا من التعبير والفكر بنحو متكرر، أكثر من أمر تافه وغير مثمر. عِلاوة على ذلك، فإن أولئك الذين استنكروا حتى الآن بأعلى صوت لم يجدوا في الأساس أن اللغة بقدر ما هي الروح، أي أسلوب الشعور والمعاناة بأكمله [في أوبرا فاغنر]، هو البغيض والغريب. دعونا ننتظر حتى يكتسبوا هم أنفسهم روحًا جديدة، فمن ثَم هم أنفسهم أيضًا سيتحدثون لغة جديدة: وبعد ذلك، يبدو لي أن اللغة الألمانية ككل ستكون في حالة أفضل مما هي عليها الآن.

ومع ذلك، ينبغي لأي فرد يفكر في فاغنر كشاعرٍ ونحّات للغة أن لا ينسى أن الدرامات الفاغنرية لم يُقصَد بها أن تُقرأ، وبالتالي ينبغي أن لا يُلَحّ عليها بالمطالب المقدّمة للدراما المحكية. فالأخيرة تريد التأثير في المشاعر فقط من خلال المفاهيم والكلمات، فيجعلها هذا الهدف تقع تحت تأثير البلاغة. لكن نادرًا ما تكون العاطفة في الحياة ثرثارة: في الدراما المحكية يجب أن يكون الأمر كذلك إذا كانت تريد التعبير عن نفسها على الإطلاق. عندما تكون لغة الشعب بالفعل في حالة من الانحلال والتفتت، فإن شاعر الدراما المحكية يميل، مع ذلك، إلى إعطاء أفكاره ولغته ألوانًا غير عادية

وابتكار مصطلحات جديدة، إنه يريد أن يرفع مستوى اللغة حتى تتمكن من التعبير مرة أخرى عن المشاعر السامية، وبالتالي يُعَرّض لخطر أن لا يكون مفهومًا على الإطلاق. إنه يسعى بالمثل إلى إيصال شيء من النبل إلى العواطف من خلال الأقوال المأثورة الطريفة والمجازات المتَخَيَّلة، وبالتالي يقع في نوع آخر من الخطر: فهو يبدو كاذبًا ومتصنِّعًا. لأن العاطفة الحقيقية لا تتحدث في أقوال مأثورة، ويثير الشِّعْرِيُّ عدمَ الثقة بسهولة في صدقه إذا كان يختلف جوهريًّا عن هذا الواقع. من ناحية أخرى، يقدم فاغنر، باعتباره أول من أدرك أوجه القصور الداخلية للدراما المحكية، كلَّ حدثٍ درامي في أداء ثلاثي، من خلال الكلمات والإيماءات والموسيقى: تنقل الموسيقى النبضات الأساسية في أعماق الشخصيات المُمَثَّلة في الدراما مباشرة إلى روح المستمعين، الذين يدركون الآن في إيماءات هذه الشخصيات أنفسها الشكلَ الأول المرئي لتلك الحوادث الداخلية، وفي الكلمات تُرجم مظهر ثانٍ أشْحَبُ لها إلى فعلِ إرادةٍ أوعى. تحدث كل هذه التأثيرات في وقت واحد دون تداخل بعضها في البعض الآخر ألبتة، وتُرغِم مَن تُعرض له مثل هذه الدراما على فهم وتعاطف جديدين تمامًا، بالضبط كما لو أن حواسه قد نمت في وقت واحد لتغدو أكثر روحانية وروحه أقوى حِسِّيَّةً، وكما لو أن كل شيء يتوق إلى أن يعرف أصبح الآن في نشوة حرة ومبارَكة من المعرفة. لأن كل حدث في الدراما الفاغنرية، مضاءً من الداخل كما هو من قِبَل الموسيقى، يوصل نفسه إلى المتفرج بمنتهى الوضوح، إذ استطاع كاتبها الاستغناء عن كل تلك الوسائل التي يحتاج إليها شاعر الدراما المحكية إذا أراد أن يضفي الدفء والتألق على حوادث مسرحيته. بِذَا يمكن جعل الاقتصاد [أوالتدبير والترشيد] الدرامي

بأكمله أبسط، ويمكن للحس الإيقاعي للعِمَاريّ الخاص بها أن يغامر مرة أخرى بالكشف عن نفسه في النِّسَب الإجمالية العظيمة للصَّرْح، إذ لم يكن هناك الآن أي دافع على الإطلاق لهذا التعقيد المتعمد والتعدد الرَّابِك الذي يسعى من خلاله شاعر الدراما المحكية إلى إثارة الاهتمام والشِّدَّة ثم إنمائهما ليغدُوَا شعورًا بدهشة سعيدة. يمكن أن ينجَز انطباع البُعْد والسموّ المثاليين الآن دون تحايل. تراجعت اللغة من التوسّعية الخطابية إلى الاقتصاد والقوة اللتين يمتاز بهما حديثُ المشاعر: وعلى الرغم من أن الفنان المؤدِّي تَحَدَّث عن أفعاله ومشاعره أقل من السابق، فالحوادث الداخلية التي كان شاعر الدراما المحكية قد أبعدها عن خشبة المسرح بسبب طبيعتها المُفتَرَض أنها غير درامية أجبَرَت المستمع على تعاطف شغوف معها، في حين أن الإيماءات التي صاحبتها كان يجب أن تكون من ألطف ما يكون. تستغرق العاطفة المُغَنَّاة وقتًا أطول إلى حد ما من العاطفة المحكية، فالموسيقى توسِّع الإحساس إن صحّ التعبير: مما يترتب على هذا بشكل عام، أن الممثل الذي هو مغنٍّ أيضًا عليه أن يتغلب على اهتياج الحركة التي تعاني منه الدراما المحكية. إنه يجد نفسه منجذبًا نحو تعظيم إيماءاته، وهو يفعل هذا بأكثر ما يكون لأن الموسيقى قد غمرت مشاعره في حمامٍ أثيرٍ أنقى، وبالتالي جعلتها لا إراديًّا أجمل.

ستحرض المهام غير العادية التي حددها فاغنر لممثليه ومغنّييه لأجيال قادمة على التنافس بعضهم مع الآخر، حتى يتحقق أخيرًا تمثيل مرئي وملموس كامل لصورة البطل الفاغنري الذي يكمن بالفعل في موسيقى الدراما مُنجزًا ومُحَقَّقًا بشكل كامل. بعد هذا التقدم، ستشاهد عين الفنان التشكيلي أخيرًا معجزةَ عالم مرئي جديد، الذي لم يشاهد مثله إلا مبدع

أعمالٍ مثل خاتم النيبلنغين قبله: مثل *نَحَّات* من أرقى الأنواع يحدد، مثل إسخيلوس، الطريق إلى فنِّ المستقبل. ألا ينبغي أن تُلهِم الغيرة، المثارة عندما يقارِن الفنان التشكيلي تأثيرَ فنِّه بموسيقى كموسيقى فاغنر، في حد ذاتها المواهب العظيمة: موسيقى تستريح فيها أنقى بهجة مشرقة، بحيث إنه بالنسبة إلى هذا الذي يسمع هذه الموسيقى يبدو الأمر كما لو أن كل الموسيقى السابقة تقريبًا قد تحدثت بلغة سطحية ومحدودة، كأنها لعبة تُلعب أمام من لا يستحق الجدية أو وسائل تعليم وعرض لمن لا يستحق حتى اللعب. إن الموسيقى السابقة تلهمنا لساعات قصيرة فقط تلك السعادة التي نشعر بها في الموسيقى الفاغنرية طَوَال الوقت: لحظات نادرة من النسيان عندما تتحدث إلى نفسها بمفردها، ومثل سيسيليا[1] رفائيل توجِّه نظرتها بعيدًا عن مستمعيها الذين يطلبون منها الإلهاء أو المرح أو التنوير.

يمكن القول عن *الموسيقي* فاغنر بشكل عام إنه منح لغةً لكل شيء في الطبيعة لم يرغب حتى الآن في التحدث: إنه لا يعتقد أن أي شيء يجب أن يكون أبْكَمَ. إنه يغرق في الأفْجُر[2] والغابات والضباب والوديان ومرتفعات الجبال ورهبة الليل وضوء القمر، ويلاحظ فيها رغبة سرية: إنها تريد أن تَرِنّ أو تُدَوِّي. إذا قال الفيلسوف إنما هي إرادة *واحدة* التي، في الطبيعة الحية والجامدة، تتعطش إلى الوجود، فإن الموسيقيّ يضيف: وهذا ما يحتاج في كل مرحلة إلى أن يحوز وجودًا صوتيًّا.

كانت الموسيقى قبل فاغنر كُلًّا محدودًا بنحو ضيق، إذ طُبِّقت على

---

(1) إشارة الى لوحة سانت سيسيليا التي رسمها رفائيل في الفترة نحو (1516 ـ 1517).
(2) جمع فَجْر.

الحالات الثابتة والدائمة للبشرية، أي على هذا الذي أطلق عليه الإغريق الخُلُق [الإيثوس]،[1] ولم تبدأ في اكتشاف لغة الانفعال [الباثوس] والرغبة الشغوفة والحوادث الدرامية التي تحدث في أعماق الإنسان إلا مع بيتهوفن. سابقًا، كان الهدف هو التعبير الصوتي عن مزاج أو حالة عزم أو بهجة أو تضرّع أو ندم، وعن طريق اتساق معين ملفت للنظر في الشكل، ومن خلال إطالة أمد هذا الاتساق لبعض الوقت، أراد المرء أن يجبر المستمع على ترجمة الحالة المزاجية للموسيقى وفي النهاية أن ينخرط هو نفسه في هذا المزاج. كانت توجد حاجة إلى أشكال مختلفة لكل من هذه الصور للحالات المزاجية والذهنية المتنوعة، أما الأشكال الأخرى فحُدِّدَت بالاتفاق أو التواضع. كانت مسألة الطول قضية متروكة لحكم المُلَحِّن، الذي إذ كان يريد أن ينقل المستمع إلى مزاج معين، فإنه لا يريد أن يضجره من خلال الاستمرار لفترة طويلة. اتُّخِذَت خطوة أخرى عندما وُضِعَت صورٌ للحالات المزاجية المتناقضة الواحدة تلو الأخرى واكتُشِف سحر التباين، وخطوة أخرى عندما اتخذت حركة موسيقية واحد لنفسها خُلُقًا متناقضًا، على سبيل المثال من خلال السماح لموضوع [ثيمة] ذكوري بالتعارض مع موضوع أنثوي. كل هذه ما تزال مراحل خشنة وبدائية من الموسيقى. نشأ القانون الأول في الخوف من العاطفة، والثاني في الخوف من الملل. كل تعميق وتوسيع للشعور كان يُعتَقَد أنه «غير أخلاقي»، ولكن عندما قدم فن الخُلُق [الإيثوس] نفس الحالات والأمزجة المألوفة مكرِّرًا هذا مئات المرات، استسلم للإرهاق أخيرًا، على

(1) هنا مقابل لكلمة Ethos التي يمكن أن تُترجم أيضًا إلى «روح الجماعة»، ولا يوجد في الحقيقة مقابل قد يوصل المعنى بكامله.

الرغم من الإبداع الرائع لسادَتِه. كان بيتهوفن أول من سمح للموسيقى بأن تتحدث لغةً جديدة، لغةَ العاطفة الممنوعة حتى الآن: ولكن لأن فنّه قد نَمَا من قوانينِ ومواثيق فن الخُلُق [الإيثوس]، وكان عليه أن يحاول ـ إن صحّ التعبير ـ تبرير نفسه أمامها، فإن تطوره الفني كان صعبًا على نحو مميز ومملوءًا بالإرباك. أراد حَدَثٌ درامي داخلي ـ لأن كل عاطفة تأخذ منحًى دراميًّا ـ النفاذ إلى شكل جديد، لكن المخطط التقليدي لموسيقى الحالات المزاجية وضع نفسه في المعارضة وتحدث ضدها تقريبًا كما تتحدث الأخلاقية ضد تنامي اللا أخلاقية. يبدو أحيانًا كما لو أن بيتهوفن قد وضع لنفسه المهمة المتناقضة في التعبير عن الانفعال [الباثوس] من خلال أشكال الخُلُق [الإيثوس]. هذه الفكرة، مع ذلك، غير مناسبة لآخر وأعظَمِ أعماله. فهو، لإعادة إنتاج قوس العاطفة الوَثَّاب العظيم، اكتشف حقًّا وسائلَ جديدة: أزال الأجزاء الفردية من مسار رحلتها وأضاءها بأكبر قدر من التميز، حتى يتمكن المستمع من خلالها من *التكهن* بالمنحنى بأكمله. عند النظر بشكل سطحي، بدا الشكل الجديد كأنه عدة حركات موسيقية موضوعة معًا، كل واحدة منها تمثل على ما يبدو حالة واحدة دائمة، ولكنها في الواقع لحظة في مسار العاطفة الدرامي. يمكن أن يحدث أن يعتقد المستمع أنه يستمع إلى موسيقى المزاج القديمة، لكن يفشل في فهم علاقة الأجزاء بعضها ببعض التي عاد غير ممكن فهمها بالرجوع إلى قانون الأجزاء المتناقضة القديم. حتى بين الملحنين نشأ ازدراء للمطالبة ببناءِ كُلٍّ فني، وأصبح تسلسل أجزاء أعمالهم تعسفيًّا. أدى اختراع الشكل الكبير للتعبير عن العاطفة من خلال سوء فهم مجدّدًا إلى [نظام] الحركة المنفردة مع أي محتوًى قد يختاره الملحن، وتوقف التوتر بين أجزاء

العمل المختلفة تمامًا. هذا هو السبب في أن السيمفونية بعد بيتهوفن هي بنية مشوَّشة بشكل غريب، خاصة عندما تستمر في أجزائها الفردية بتعتعة لغة الانفعال [الباثوس] البيتهوفنية. الوسائل غير مناسبة للهدف، والهدف ككل غير واضح على الإطلاق للمستمع، لأنه لم يكن واضحًا أبدًا للملحن أيضًا. لكن المطلب بأنه ينبغي أن يكون لدى المرء شيءٌ محدد تمامًا ليقوله، وأنه يجب على المرء أن يقوله بأوضح صورة ممكنة، يغدو أكثر ضرورةً كلما كان نوع العمل أسمى وأصعب وأكثر طموحًا.

هذا هو السبب في أن كل كفاح فاغنر كان للعثور على كل وسائل الحصول على *الوضوح*، ولتحقيق هذه الغاية كان بحاجة قبل كل شيء إلى تحرير نفسه من كل تحيّز وادعاء تميّزت به موسيقى الحالات الذهنية الساكنة القديمة، وإلى أن يضع في فم موسيقاه، التي يمكن أن تُسَمَّى عمليات الشعور والعاطفة مُصَيَّرةً صوتًا، خطابًا خاليًا من كل التباس. إذا نظرنا إلى ما حققه، فيجب أن يبدو لنا كما لو أنه فعل في عالم الموسيقى ما فعله مخترع النحت القائم بذاته[1] في الفنون التشكيلية. تبدو كل الموسيقى السابقة إذا قيست بموسيقى فاغنر جافة أو وجلة، كما لو كانت تخجل من أن تكون مرئية من جميع الجهات. يستولي فاغنر على كلّ درجة وكلّ ظل من الشعور بأكبر قدر من اليقين والوضوح: يأخذ العواطف الأرقّ والأبعد والأجمح في يده دون خوف من فِقدانها من قبضته ويتمسك بها كشيء صلب وحازم، على الرغم من أنها قد تكون مراوغة لأي شخص آخر مثل فراشة. ليست موسيقاه غير محددة أبدًا، فتدلّ فقط على مزاج عام.

---

(1) أي الطليق أو غير الملتصق بأي جهة من الجهات الأربعة، فيمكن رؤيته من جميع الجهات هذه. [المحرر]

كل شيء يتحدث من خلالها، الإنسان أو الطبيعة، له شغف متفرِّد بشدّة، إذ تتخذ العاصفة والنار القوة القهرية لإرادة شخصية. فوق كلّ الأفراد المتحققين في الصوت وصراعاتهم التي تمر بها عواطفهم، فوق كلّ دُوّامة القوى المتعارضة، هناك يحلق في أسمى رصانة ذكاءٌ سمفوني غامر، الذي يولّد من كل هذا الصراع انسجامًا: موسيقى فاغنر ككل هي صورة للعالم كما فهمه الفيلسوف الإفسوسي العظيم:[1] انسجام ناتج عن الصراع ووَحْدة العدالة والعداوة. أتساءل عن حقيقة أن من الممكن حساب المسار الكبير للعاطفة الكليّة من بين العديد من العواطف الفردية التي يتجه كل منها في اتجاه مختلف: أنّ مثل هذا الشيء ممكنٌ هو أمر أراه يتجلى في كلّ مشهد من الدراما الفاغنرية التي تروي التاريخ الشخصي لمختلِف الأفراد مع التاريخ العام لهم جميعًا. في البداية نشعر أن أمامنا تياراتٍ متضاربة فردية، ولكن في نفس الوقت جدولًا متدفّقًا باتجاهيّة قوية يتحكم فيها جميعًا: يتحرك هذا الجدول باضطراب في البداية، فوق الصخور المحززة المخفية، ويبدو الفيضان أحيانًا منقسمًا كما لو أراد أن يسير في اتجاهات مختلفة. نلاحظ تدريجيًّا أن الحركة الداخلية العامة قد أصبحت أقوى وأكثر اندفاعًا. انتقل القلق المتشنج إلى حركة واسعة وقوية بنحو مخيف باتجاه هدف غير معروف حتى الآن، وفجأة ينتهي كامل امتداد الجدول بالاندفاع إلى الأعماق بفرح شيطاني في الهاوية وفي أمواجها الهائجة. لم يكن فاغنر أبدًا هو فاغنر أكثر من الحين الذي تتضاعف فيه الصعوبات عشرة أضعاف ويكون قادرًا على التحكم بالشؤون العظيمة بفرح المُشرّع. لإخضاع الجماهير المتنافسة لإيقاع بسيط، وإخضاع عدد كبير من

(1) هيرقليطس (القرن السادس قبل الميلاد).

المطالب والرغبات لقاعدة إرادة واحدة ـ هذه هي المهام التي يشعر أنه ولد من أجلها، والتي في أدائها يشعر أنه حر. لم يفقد أنفاسه أبدًا في هذه العملية، ولم يصل أبدًا إلى هدفه لاهِثًا. لقد سعى بلا انقطاع إلى فرض أقسى القوانين على نفسه في حين سعى الآخرون إلى تخفيف أعبائهم. إنه مضطهد من قِبَل الحياة والفن عندما لا يستطيع اللعب مع أصعب مشاكلهما. ضع في اعتبارك، على سبيل المثال، العلاقة بين اللحن المُغَنَّى ولحن الكلام غير المُغَنَّى، وكيف يتعامل فاغنر مع طبقة الصوت وحجم وإيقاع الكلام البشري العاطفي باعتباره نموذجًا طبيعيًّا تتمثل مهمته في تحويله إلى فن: تأمل من ثَمّ كيف يُرَتَّب هذا الشغف المُغَنَّى داخل المُرَكَّب الموسيقي السمفوني الكامل وتعرّف معجزةَ التغلب على الصعوبات: إن إبداعه هنا، في الأشياء العظيمة والصغيرة، الوجود الكلي لروحه واجتهاده، لدرجة أنه على مرأى قطعة موسيقية فاغنرية يمكن للمرء أن يعتقد أنه لم يكن قبل فاغنر شيء مثل العمل والجهد. يبدو أنه فيما يتعلق بالكدح الذي ينطوي عليه الفن أيضًا، كان بإمكانه أن يقول إن الفضيلة الفعلية للمسرحي تتمثل في التضحية بالنفس، لكنه على الأرجح سيرد: هناك نوع واحد فقط من الكدح، وهو كدح الذي لم يتحرر بعد، فالفضيلة والخير سهلان.

ككل، لدى فاغنر كفنان شيء من ديموستينيس:[1] جدية هائلة فيما يتعلق بموضوعه مقترنة بقوة قبضة تستولي عليه في كل مرة دون أن تفشل. إنه يمسك به في لحظة وتتشبث يده به بسرعة كما لو كانت من نحاس. مثل ديموستينيس، يخفي فنه أو يجعل جمهوره ينساه بإرغامهم على التركيز على الموضوع. ومع ذلك، ومرة أخرى مثل ديموستينيس، فهو آخر وأعلى

(1) خطيب ورجل دولة إغريقي عاش في الفترة بين (322 ـ 384 ق. م).

نموذج من سلسلة كاملة من الأرواح الفنية، وبالتالي لديه الكثير لإخفائه مما كان لدى الأول في هذه السلسلة: إن فَنَّه، مثل طبيعة يُعاد إنتاجها واكتشافها، له تأثير الطبيعة. ليس لديه شيء خطابي[1] متعلق به، كما كان جميع المؤلفين الموسيقين السابقين الذين لعبوا لعبة بفنهم وعرضوا إتقانهم. في أداء عمل فني فاغنري لا يدرك المرء ما هو مثير للاهتمام أو ممتع، ولا يدرك فاغنر نفسه، ولا الفن على الإطلاق: يشعر المرء فحسب بضرورة كلّ شيء. أيّ شدّة ووحدة هدف فرضها على إرادته، وما احتاج إليه الفنان من تغلُّبٍ على الذات في سنوات تطوره لكي يفعل أخيرًا في نضجه بحرية بهيجة ما كان ضروريًّا في كلّ لحظة من الخلق، لا أحد سيكون قادرًا على حساب هذا: يكفي أنه إذا شعرنا في حالات منفردة كيف تُخضع موسيقاه نفسها، بقسوة قرار معينة، لمسار الدراما الذي لا يُثنى عن مراده كَمَا القَدَر، في حين أن الروح الملتهبة لهذا الفن تتوق إلى التطواف مرة واحدة دون رادع في حرية البريّة.

---

(1) مقابل *epideictic*.

(10)

الفنان الذي يمتلك هذه السلطة على نفسه يُخضع الفنانين الآخرين حتى دون الرغبة في عمل هذا. من ناحية أخرى، بالنسبة إليه وحده لا يمثل هؤلاء الذين يُخْضِعهم، أصدقاءه وأنصاره، أي خطر أو قَيْد: في حين أن الشخصيات الأقل التي تسعى إلى الدعم من أصدقائها تفقد عمومًا حريتها من خلالهم. إنه لَأمر رائع أن نرى كيف تَجَنّب فاغنر طوال حياته أي نوع من الاحتفالات، ولكن كيف شَكَّلت، مع ذلك، دائرةٌ من الأنصار نفسها وراء كل مرحلة من مراحل تطور فنه، على ما يبدو كي يبقى ثابتًا في تلك المرحلة. كان قادرًا دائمًا على إحباط هذه النية والانتقال إلى المرحلة التالية. علاوة على هذا، كان طريقه طويلًا جدًّا لأي فرد آخر ليجد مرافقته على طوله أمرًا سهلًا، وكان غير عادي وحادًّا بحيث إن الأكثر ولاءً سيجدون أنفسهم منقطعي الأنفاس. كان أصدقاء فاغنر يودون في كل مرحلة من مراحل حياته أن يفرضوا رأيهم عليه بتزمُّت، وكذلك، ولأسباب مختلفة، رغب أعداؤه. لو كان نقاء شخصيته الفنية أقل ثباتًا بدرجة فحسب، لكان بإمكانه أن يصبح سيد الفن المعاصر والموسيقى بلا منازع في وقت أقرب بكثير: ـ وهو ما أصبح عليه أخيرًا، وإن كان بالمعنى الأسمى من حيث إن كل ما يحدث في أيّ مجال من مجالات الفن يرى نفسه قد وُضع قسريًّا قُبالَةَ كرسيّ قضاء فَنِّه وشخصيته الفنية. لقد أخضع حتى أكثر الأشخاص ترددًا: عاد لا يوجد أيُّ موسيقيٍّ موهوب لا يستمع

إليه بشكل جوّاني ويجد أنه يستحق أن يُستَمع إليه أكثر من الموسيقى الخاصة به وكل موسيقى أخرى كافّة. البعضُ، عازمًا على أن يعنِيَ شيئًا ما بأيّ ثمن، يتصارع مع هذا التأثير الجوّاني الغامر، وينفي نفسه إلى دائرة السادة الأقدم ويفضّل تأسيس «استقلاله» على شوبرت أو هِنْدل بدلًا من فاغنر. عبثًا! من خلال الصراع ضد ضميرهم الأفضل، فَهُم أنفسهم يصبحون أَخَسّ وأتفه كفنانين، ويدمرون شخصياتهم من خلال الاضطرار إلى تحمّل أصدقاءَ وحلفاء خسيسين: بعد كل هذه التضحيات، يجدون أنفسهم، ربما في حلم، يصغون إلى فاغنر. هؤلاء الخصوم يرثى لهم: إنهم يعتقدون أنهم قد فقدوا الكثير عندما يخسرون أنفسهم، لكنهم هنا على خطأ.

من الواضح الآن أن فاغنر لا يهتم كثيرًا بما إذا كان المؤلفون الموسيقيون يؤلفون من الآن فصاعدًا بطريقة فاغنرية أو ما إذا كانوا يؤلفون أصلًا. في الواقع، إنه يفعل ما في وسعه لتدمير الاعتقاد الحالي المؤسف بأن مدرسةَ مؤلفين موسيقيين يجب بالضرورة أن تربط نفسها به. بقدر ما يمارس تأثيرًا مباشرًا في المؤلفين الموسيقيين الحاليين، فإنه يحاول أن يرشدهم إلى الإنجاز العظيم. يبدو له أن تطور الفن قد بلغ نقطة تكون فيها الرغبة في أن تصبح خبيرًا فعالًا في الأداء والموسيقيّة العملية أكثر قيمة من التعطش إلى أن تكون «مبدعًا» بأي ثمن. لأنه في المرحلة التي بلغها الفن الآن، يكون لمثل هذا الإبداع، بمُكَاثَرةٍ ومن ثَمّ إنهاك تقنيات وابتكارات العبقرية عبر الاستخدام اليومي، عواقب وخيمة تتمثل في تبسيط تأثير ما هو عظيم حقًّا. في الفن، حتى الجيد زائد عن الحاجة وضارّ عندما ينشأ من تقليد الأفضل. تنتمي الوسائل والغايات الفاغنرية بعضها إلى الآخر: أن تشعر بحقيقة هذا

الأمر لا يتطلّب أكثر من الصدق الفني، ومن التضليل أن ترصد الوسائل ثم توظفها لغايات مختلفة تمامًا وأتفه.

لذا إذا رفض فاغنر العيش وسط حشد من المؤلفين الموسيقيين يؤلفون باستمرار بطريقة فاغنرية، فإنه أكثر إصرارًا في تخصيص كلّ موهبةٍ لمرافقته في المَهَمة الجديدة التي هي اكتشاف *القوانين الأسلوبية للأداء الدرامي*. إنه يشعر بحاجة عميقة إلى أن يؤسس *تقليدًا أسلوبيًّا* لفنه يمكن لعمله من خلاله العيش بشكل خالص من عصر إلى آخر حتى بلوغه ذلك *المستقبل* الذي قدّره له خالقه.

يمتلك فاغنر الرغبة النهمة في نقل كلّ ما يتعلق بهذا التأسيس للأسلوب، وبالتالي بالوجود المستمر لفنه. ولجعل فنه وديعة مقدسة وثمرة حقيقية لوجوده (لتوظيف تعبير من شوبنهاور)، أي ملكية للبشرية، ليضعها للأجيال القادمة القادرة بشكل أفضل على الحكم عليها، قد أصبح هدفًا له الأسبقية *على جميع الأهداف الأخرى* ومن أجلها يلبس تاج الأشواك التي ستزهر يوما ما فتغدو إكليلَ غارٍ: تتركز جهوده على حماية عمله بعزم تمامًا كما هي جهود الحشرة في طَورها الأخير في حماية بيضها وفي رعاية الحَضْنة[1] التي لن تعرف وجودها أبدًا: إنها تضع البيض حيث تعرف بشكل مؤكد أنها ستجد ذا يومٍ الحياةَ والغذاء وتموت راضيةً.

هذا الهدف، الذي له الأسبقية على جميع الأهداف الأخرى، يُلهمه لإبداعات جديدة أبدًا. وكلما كان يشعر بوضوح أكبر بأنه في تَعَارُضٍ مع عصره الخامل تمامًا ومع عدم رغبة هذا الأخير المطلقة في الإصغاء، اسْتَقَى بغزارة أكبر من نَبْع عبقريته الشيطانية في التواصل. لكن تدريجيًّا، حتى هذا

(1) بمعنى صِغار الحشرة بعد التفقيس. [المحرر]

العصر تراه يبدأ في التراجع أمام تحفيزاتِه غير المنهِكَة وإغراءاته ويمنحه سَمعه. كلما ظهرت من بُعد فرصة، أكبيرةً كانت أم صغيرة، لتوضيح أفكاره من خلال الأمثلة العملية، كان فاغنر مستعدًّا لذلك: لقد طَبّق أفكاره على الظروف المُعطَاة وجعلها تتحدث حتى عن أكثر الأمثلة غير الملائمة. كلما ظهرت روحٌ متفتحة، حتى بشكل جزئي، كان يلقي بَذْرته فيها. عَلّق آماله على أشياءَ هَزّ لها المراقبُ البارد كَتِفه، وكان على استعداد لخداع نفسه مئة مرّة إذا كان ذلك يعني أن يكون مرةً على حق ضد هذا المراقب. لمّا كان الإنسان الحكيم يتعامل مع الناس الأحياء فقط بِقَدْر ما يتيح له هذا زيادة خزينة معرفته، فإنه يبدو تقريبًا كما لو أن الفنان لا يمكنه التعامل مع ناس عصره باستثناء ذلك الذي من خلاله يمكنه إدامة فنه: أن تحبه يعني أن تحب فنه واستمراره، وهو أيضًا لا يعرف سوى نوع واحد من الكراهية الموجَّهة إلى نفسه، تلك التي تسعى إلى قَطْع الجسور بين فنه ومستقبل فنه. التلاميذ الذين ربّاهم فاغنر بنفسه، والموسيقيون الفُرَادى والممثلون الذين تحدث إليهم بكلمة أو بَيَّن إيماءةً، والأوركسترات العظيمة والمتواضعة التي أدارها، والمدن التي شاهدته يعمل بجديّة، الأُمَراء والنساء الذين شاركوا، من نِصفٍ بنحو خجول ومن نصفٍ آخر بحب، في خططه، والدول الأوربية المتباينة التي كان فيها مؤقتًا الحاكمَ والضمير الشرس:[1] بات الجميع تدريجيًّا صدًى لفكرته ولسعيه الذي لا ينضب إلى الإثمار في المستقبل. إذا كان هذا الصدى غالبًا ما عاد إليه مشوّهًا ومشوّشًا، فقد نما في النهاية ليغدو الجَوْقة الساحقة التي كان التكثيف الغامر للرسالة التي

(1) أو *الضمير المُعَذَّب*. انظر تطوُّر هذا المفهوم لاحقًا عند نيتشه في كتابه جِنْيالوجيا الأخلاق، المقالة الثانية. [المحرر]

صرخ بها إلى العالم لا بد من أن يوقِظها في النهاية، وقريبًا سيكون من المستحيل عدم سماعه أو إساءة فهمه. تجعل هذه الجوقة بالفعل مراكزَ فن الإنسان الحديث ترتعش، فكلّما هَبّت نسمة روحه في هذه الجِنَان نَفَضَت كلَّ شيء جَفّ وآل إلى السقوط، بل وأكثر بلاغة من هذا الارتعاش هو عدم اليقين الشامل: لا أحد يعرف بعد الآن أين قد لا ينفجر تأثير فاغنر فجأةً. هو غير قادر تمامًا على اعتبار رفاهيةِ الفن منفصلةً بأي شكل من الأشكال عن الصالح العام: حيثما تمثّل الروح الحديثة خطرًا من أي نوع، فإنه هناك وبأكبر قدر من عدم الثقة اليقظة يشك أيضًا بوجود خطر على الفن. يفكك في مخيلته بناء حضارتنا ولا يترك شيئًا فاسدًا، ولا شيء مبنيًّا بشكل طائش يهرب. إذا واجَه جدرانًا صلبة أو أساساتٍ متينة، فإنه يفكر في الحال في طريقة لاستخدامها كحصن وسقوف واقية لفنه. إنه يعيش مثل مطارد يهدف ليس إلى الحفاظ على نفسه بل على سرّ، مثل امرأة تعيسة تريد أن تنقذ حياة الطفل الذي تحمله في رحمها، وليس حياتها: إنه يعيش مثل زيكلِنده: «من أجل الحب».[1]

إذ من المؤكد أنها حياة مملوءة بالعذاب والعار، أن تكون جَوَّالًا بلا مأوًى في عالم يتوجب على الإنسان مع ذلك أن يتحدث إليه، ويتعين عليه أن يقتضي منه مطالبَ، في عالم يحتقره ومع ذلك لا يستطيع الاستغناء عنه ـ إنه المأزق الفعلي لفنان المستقبل. إذ إنه لا يستطيع، كالفيلسوف، أن يصطاد كل المعرفة بنفسه في زاوية مظلمة، لأنه يحتاج إلى نفوس بشرية

(1) في أوبرا فاغنر *الڤالكيري (دي ڤالكوره)*، هي أم زچفريد، وقد حَثّها برينيهلدا على العيش «من أجل الحب»، من خلال إنقاذ نفسها من غضب ووتان (أودن)، ليس من أجلها ولكن من أجل ذلك الطفل الذي تحمله.

كوسيط إلى المستقبل، كجسور بين الآن وبعدئذ. فنه ينبغي أن لا يُسافر على متن سفينة الكلمة المكتوبة، كما يمكن أن يكون عمل الفيلسوف: الفن يحتاج إلى *ممثلين* كأجهزة إرسال، وليس إلى حروف ونوتات [موسيقية]. في جميع مراحل حياة فاغنر يُجَلجل خوفٌ من أنه لن يقابل هؤلاء الممثلين وأنه، بدلًا من المثال العملي الذي يجب أن يقدمه إليهم، سيُجبَر على تقييد نفسه إلى الإشارات في الكتابة، وبدلًا من العرض النشط يقدّم أصغر ظلّ منه إلى أولئك الذي يقرؤون كتبًا، مما يعني بشكل عام أولئك الذين ليسوا فنانين.

فاغنر *ككاتب* يشبه رجلًا شجاعًا قُطعت يده اليمنى واستمرّ في القتال بيده اليسرى: إنه يعاني دائمًا عندما يكتب، لأن الضرورة التي لا مناص منها بشكل مؤقت سلبته القدرة على إيصال أفكاره بالطريقة المناسبة له، أعني في مثال بَهِيٍّ وظافر. لا تحتوي كتاباته على أي شيء معياري، ولا أي شيء صارم ودقيق: ما هو معياري إنما هو في أعماله. إنها محاولات لفهم الغريزة التي دفعته إلى ابتكار أعماله، ولكي يضع نفسه ـ إن صحّ التعبير ـ أمام عينيه. لو كان بإمكانه فحسب تحويل غريزته إلى معرفة، فإنه يأمل أن تحدث العملية العكسية داخل روح قُرَّائه: إنه يكتب بهذا الهدف. إذا ثَبَتَ في أثناء ذلك أنه كان يحاول المستحيل هنا، فإن فاغنر سيكون مشاركًا فقط في نفس المصير مثل كل هؤلاء الذين تأمّلوا الفن، وسيكون متمتّعًا مقارنةً بهم بميزة كونه مستودع أقوى غريزة لكل الفنون بأجمعها. لا أعرف أيَّ كتابات عن الجماليات [الإستطيقا] منيرة مثل كتابات فاغنر، وما يجب تعلمه عن ولادة عمل فني إنما يُتَعَلَّم منها. إنه أحد الفنانين العظماء حقًّا الذي يظهر هنا كشاهدٍ وخلال فترة طويلة من السنوات

يدلي بشهادته بحرية أكبر وبشكل واضح ومميز، وحتى عندما يخطئ في نقطة متعلقة المعرفة فإنه مع ذلك يطلق شررًا ناريًّا. بعض كتاباته، مثل: *بيتهوفن*، و*حول القيادة الموسيقية* [وهو عمل قائد الأوركسترا]، و*حول الممثلين والمغنين*، و*الدولة والدين*، تُصمِت وتُفحم كل باعث للتناقض وتُرغم الفرد على النظر اليها مع الاحترام الصامت المناسب لافتتاح مَزَارٍ عزيز. الكتابات الأخرى مزعجة، وبخاصة تلك التي كانت في فترة أبكر، بما في ذلك *الأوبرا والدراما*:[1] إنها تبرهن على عدم انتظام في الإيقاع من خلاله أُلقِيَت، كنثرٍ، في حالٍ فَوْضَى. حججها مملوءة بالفجوات، ووَثَبَاتها العاطفية تُعيق أكثر مما تسرِّع تقدّمها، ويخيّم عليها كظلٍّ نوعٌ من النفور من جانب الكاتب، كأنّ الفنان خَجولٌ من البرهنة الفكرية. ربما يكون أصعب شيء متعلق بها بالنسبة إلى أولئك غير المُؤَهَّلين بنحو كامل هو الانطباع الذي تَشِي به عن تأكيد الذات المبَجَّل، إنها نغمة تتميز بها أعمال فاغنر ويصعب وصفها: بالنسبة إليّ يبدو الأمر كما لو كان فاغنر *يتحدث غالبًا في حضور الأعداء* ـ فكل هذه الكتابات مَحْكِية وليست في أسلوب مكتوب، وسيجدها المرء أوضح إذا سمعها تُقرأ بصوتٍ عالٍ كفايةً ـ أعداء لا يمكن أن يكون أليفًا أو حميميًّا معهم، ولذا عليه أن يخاطبهم من بعيد. لكنّ انهماكه العاطفي يخترق، في بعض الأحيان، هذا الوَقَار المتعمّد في

---

(1) مقالة مطوّلة بحجم كتاب هي من أهم ما كتب فاغنر، صدرت في وقت مبكر عام 1851. عرض فيها فاغنر السمات المثالية التي يجب على الأوبرا أن تتصف بها كنوع فنّي، وتكلم على ماهية الموسيقى والعلاقة بين الشعر والموسيقى في الدراما المستقبلية، وعلى تمثيل مثل هذه المقطوعات الدرامية على المسرح. ولاحقًا في 1869 صدر عمله المذكور توًّا عن دور القائد الموسيقي في المقطوعات الموسيقية الكلاسية، وهو *Ueber Das Dirigiren*. [المحرر]

الأسلوب، ثم تتلاشى الفترات المتصنّعة والمطنبة والمجهِدة فتهرب منه جُمَلٌ وصفحات كاملة من أجمل ما في النثر الألماني بأكمله. ومع ذلك، حتى لو افترضنا أنه في مثل هذه المقاطع يتحدث إلى أصدقائه وأن شبح أعدائه قد أخلت مكانها إلى جانب مقعده، فإن جميع الأصدقاء والأعداء الذين يخاطبهم فاغنر ككاتب لديهم مع ذلك شيء مشترك يميزهم بشكل أساسي من هذا «الشعب» الذي يُبدع من أجله كفنّان. في تهذيب وعُقْم ثقافتهم، فإنهم *منفصلون* تمامًا *عن عالم الشعب*، ومَن يريد أن يجعل نفسه مفهومًا لهم فعليه أن يتحدث بأسلوب منفصل عن ذلك الذي لدى الشعب: كما فعل أفضل كُتّاب النثر لدينا وكما يفعل فاغنر أيضًا. بأي درجة من الإكراه الذاتي [فعل ذلك]، يمكننا التخمين. لكن قوة الباعث، الحافظ والأمومي إن صحّ التعبير، التي جلبها إلى كل تضحية تعيده مرةً أخرى إلى أجواء الباحث والمثقف التي قال لها بصفته مبدعًا: وداعًا إلى الأبد. إنه يُخضع نفسه لِلُغة الثقافة ولكل قواعد تعبيرها، على الرغم من أنه كان أول من شعر بالقصور العميق لهذا النوع من التعبير.

لأنه إذا كان هناك أي شيء يميز فنه من جميع الفنون الأخرى في العصر الحديث فهو التالي: عادَ لا يتحدث لغةَ ثقافةِ الطائفة، وبشكل عام عادَ لا يعترف بأي تمييز بين المثقف وغير المثقف.[1] وبذلك يضع فنّه بمعارضة ثقافة عصر النهضة بأكملها، التي كانت في السابق قد أحاطت بنا نحن الأُناس الحديثين بنورها وظلها. من خلال نقلنا للحظات خارج خِدْر النور والظل، يُعينُنا فنُّ فاغنر ولأول مرة على أن نرى كم كانت كل تلك

(1) الثقافة هنا بمعنى امتلاك نوع من المعرفة وليس بالضرورة أن يكون أديبًا أو كاتبًا، كما هو شائع لدينا. [ملاحظة المترجم]

الفترة متماثلةً: ثم يَظهر لنا غوته وليوباردي على أنهما آخر الأتباع العظماء للشعراء وفقيهي اللغة الإيطاليين، *فاوست* باعتباره ممثلًا للمعضلة التي تطرحها العصور الحديثة عن الإنسان النظري المتعطش إلى حياة حقيقية ـ هي معضلة أبعد ما تكون عن عالم الشعب، وحتّى الأغنية الغوتّيّة هي تقليد لأغنية شعبية، وليست نموذجًا منها، والشاعر عَرَف جيدًا لماذا حذّر أحدَ أتباعِه بقوله: «لا يمكن أن تصبح أشيائي شعبية، وكلّ من يعتقد أنها تستطيع ويحاول أن يجعلها كذلك هو على خطأ».

أنه كان من الممكن أن يوجد، بأي شكلٍ من الأشكال، فنٌّ بحيث يكون مضيئًا وحميميًّا إلى درجة أن من شأنه تَنْوِيرَ الفقيرِ والبائس وصَهْر غطرسة المتعلم ـ كان شيئًا لا يمكن التكهّن به قبل حدوثه. لكن الآن وقد حَدَث، فيجب أن يغيّر كل فكرة عن التعليم والثقافة بروح كل من يجربه، إذ سيبدو له أن ستارةً قد رفعت عن مستقبل عادت لا تكون فيه أي أشياء عظيمة وجيدة باستثناء تلك التي تشترك بها كل القلوب عامّةً. الرائحة الكريهة التي تشبّثت حتى الآن بكلمة «مشتَرَك» ستُزال منها عندئذ.

إذا تجرأنا هكذا على النظر إلى المستقبل، فنحن أيضًا على دراية بانعدام الأمن الاجتماعي غير الطبيعي الذي يَسِم عصرنا ولا يمكننا أن نخفي عن أنفسنا الخطر الذي يواجه فَنًّا يبدو أنه لا يملك جذورًا على الإطلاق إلا في المستقبل البعيد، والذي يكشف لنا عن فروعِه المزهرة بدلًا من الأساس الذي ينمو منه. فكيف نحافظ على هذا الفن المتشرد ليبقى على قيد الحياة في المستقبل؟ كيف يمكننا سد طوفان الثورة التي يبدو أنها لا مفر منها، بطريقة تجعل هذا التوقع السعيد والضمان لمستقبل أفضل وإنسانية أكثر حرية لا يُجرف أيضًا مع كلّ ما هو مكرَّس ومستحقٌّ لأن يُدَمَّر؟

من يحدس هذا القلق يساهم في فزع فاغنر، فمعه سيشعر أنه مدفوع إلى البحث عن تلك القوى الموجودة التي لديها الإرداة لتكون أرواحًا حامية لأفضل ممتلكات البشرية خلال هذه الأوقات القادمة المُزَلْزِلة والجيّاشة. بهذا المعنى فقط يستفسر فاغنر في كتاباته عن المثقفين سواء كانوا على استعداد لأخذ إرثه، خاتَم فَنّه الثمين، إلى خزينتهم، وحتى الثقة السامية التي وضعها فاغنر في الروح الألمانية حتى فيما يتعلق بأهدافه السياسية تبدو لي أنها تملك أصلها في تصديقه على مسؤولية أمة الإصلاح الديني عن تلك القوة والعطف والشجاعة اللازمة «لتغيير اتجاه بحر الثورة إلى تيار الإنسانية المتدفق بهدوء»: وَلِي تقريبًا أن أعتقد بأن هذا ولا شيء آخر هو ما كان ينوي التعبير عنه خلال رمزية «مسيرة القيصر».[1]

عمومًا، مع ذلك، فإن إصرار الفنان المبدع على المساعدة كبير للغاية، وأفق عمله الخيري واسعٌ جدًّا كي يقصر مدى بصره على منطقة محدودة بأي أُمَّة واحدة. إن مفاهيمه، مثل تلك الخاصة بكل ألماني عظيم وجيد، *فوق ألمانية*، وفنه يتحدث، ليس للأمم، بل لِنَاسٍ متفرّدين.

بل لناس المستقبل.

هذا هو الإيمان الذي يميّزه ويميّز عذابَه وتفرّده. لم يحصل أيُّ فنانٍ في أي وقتٍ في الماضي على مثل هذا المهر الرائع من عبقريته، لا أحد سواه كان عليه أن يتشرّب مع تلك الجرعة من الرحيق التي زوّدته الحماسةُ بها قطرةً لاذعةً جدًّا من المرارة. ليس، كما قد يتصور المرء، الفنان الهارب ـ

(1) مسيرة القيصر *Kaisermarsch* لحن عسكري (مارش) ألّفه فاغنر في عام 1871 للاحتفال بتأسيس الرايخ.

إن صحّ التعبير ـ الذي أسيء فهمه وأسيئت معاملته هو الذي تَبَنّى هذا الإيمان كوسيلة للدفاع: فالنجاح أو الفشل في نظر معاصريه لا يمكنهما أن يُسَبِّباه ولا أن يُلغياه. وسواء أثنى عليه أو رفضه، فهو لا ينتمي إلى هذا الجيل: ـ ذلك كان حُكم غريزته، وأنه سيكون هناك في يوم من الأيام جيلٌ يخصّه فأمر لا يمكن إثباته لمن لا يؤمن به بالفعل. ولكن حتى هذا غير المؤمن يمكنه، مع ذلك، أن يطرح السؤال عما سيكون عليه جِيلٌ إذا كان لفاغنر أن يتعرّف فيه إلى «شعبه»، كخلاصة لكل أولئك الذين يشعرون بحاجة مشتركة ويريدون التحرر منه عبر فن مشترك. من المؤكد أن شِلِر كان أكثر إيمانًا وأملًا: هو لم يسأل كيف سيكون العصر *إذا* كانت غريزة الفنان الذي يتنبأ به يجب أن تثبت صحتها، إنما *طَلَب* بالأحرى من الفنانين:

Erhebet euch mit Kühnen Flügel
Hoch über euren Zeitenlauf!
Fern dammre schon in eurem Spiegel
Das kommende Jahrhundert auf![1]

حلقوا على جناح جريء
عاليًا فوق عصركم!
دعوا القرن القادم النائي
يبزغ الآن في مرآتكم!

(1) المقطع الشعري لشِلِر بالألمانية في الأصل.

(11)

قد يحفظنا العقل السليم من الاعتقاد بأن البشرية ستصل في أيّ وقت مستقبلي إلى ترتيب مثالي للأشياء، وأن هذه السعادة عندئذ ستضيء عليها بأشعة ثابتة مثل شمس المناطق الاستوائية: ليس لدى فاغنر ما يفعله بمثل هذا الاعتقاد، إذ إنه ليس طوباويًّا. إذا لم يستطع التوقف عن الإيمان بالمستقبل فهذا لا يعني أكثر من أنه يرى في ناس اليوم صفاتٍ لا تنتمي إلى الطبيعة غير القابلة للتغيير وبنية عظام الطبيعة البشرية، بل هي متغيرة، وفي الواقع عابرة، وبسبب *هذه الصفات* على وجه التحديد يجب أن يكون الفن متشردًا بينها ويجب أن يكون هو نفسه نذيرَ عصر آخر. لا عصر ذهبيًّا ولا سماء صافية مُخَصّص للجيل القادم الذي توجهه غريزة فاغنر إليه، والذي يمكن لسماته الغامضة، بقدر ما يكون ممكنًا أن يستخلص طبيعة الحاجة من طبيعة الإشباع، أن تكون مبيّنة في الكتابة السرية لفنه. ولن يمتد الخير والعدل فوق البشريّ إلى مجالات هذا المستقبل مثل قوس قزح ثابت. ربما سيبدو هذا الجيل ككل حتى أكثر شرًّا من الجيل الحالي ـ لأنه سيكون *أكثر صراحة* في شرِّ الأشياء كما في جيّدها، ومن الممكن، في الواقع، أنه إذا تكلمت روحه بأصوات كاملة حرة فإنها ستهز وترعب روحنا، كما سيفعل صوت روحٍ شريرة محددة للطبيعة كانت مخفية حتى الآن. أو كيف تصدمنا هذه الافتراضات: أن العاطفة أفضل من الرواقية والنفاق، وأن نكون صادقين، حتى في الشر،

أفضل من أن يضيّع المرءُ نفسه في أخلاقية التقليد، وأن الإنسان الحر يمكن أن يكون صالحًا أو شريرًا وأما الإنسان غير الحر فهو وصمة عار في حقّ الطبيعة ومستبعَد من العزاء السماوي والأرضي على السواء، وأخيرًا أن هذا الذي يريد أن يصبح حرًّا يجب أن يكون كذلك من خلال أفعاله وأن الحرية لا تسقط في حضن أحدٍ كهدية معجِزَة. مهما بدا كل هذا صاخبًا وغريبًا، فإن ما يتحدث هنا هو صوت عالَم المستقبل ذلك الذي يحوز *حاجة صادقة إلى الفن*، والذي يمكنه بالتالي توقّع رضًا صادق منه. إنها لغة الطبيعة المستعادة أيضًا في عالم الإنسان، إنها بالتحديد تلك التي أسميتها سابقًا الشعور الصحيح، على عكس الشعور الزائف السائد اليوم.

لكن الطبيعة فقط هي التي يمكنها التمتع بإرضاءات وافتداءات حقيقية: الشعور الزائف وغير الطبيعي لا يمكنه القيام بذلك. إذا وَعَى بنفسه، فلا يمكن لغير الطبيعي إلا أن يتوق إلى العدم، بينما ترغب الطبيعة في التحول من خلال الحب: السابق لا يريد أن يكون، في حين أن الأخير يريد أن يكون *مختلفًا*. دع من استوعب هذا ينتقل إلى بحث الموضوعات البسيطة لفن فاغنر بكلّ هدوء نفسٍ، ويسأل نفسه فيما إذا كانَتِ الطبيعةُ أو اللا طبيعة، كما وُصِفَت للتو، هي التي تسعى هنا إلى تحقيق أهداف هذه الموضوعات.

رجل متشرد ويائس يجد فِداءً من عذابه من خلال حبٍّ حنون لامرأةٍ تفضل الموت على أن تكون غير مخلصة له: وهي ثيمة *الهولندي الطائر*.[1] ـ تصبح المرأة العاشقة التي تتخلى عن كل سعادة لنفسها، في

(1) الهولندي الطائر *Fliegende Hollander*، هي أوبرا لفاغنر.

تحول سماوي *للحب*[1] إلى *صدقة*،[2] قديسةً، وتنقذ روح الذي تحب: ثيمة *تانهاوزر*.[3] ـ الأسمى والأعظم يهبط إلى الناس بدافع الرغبة فيهم ولن يُسْأَل من أين أتى، وعندما يُطرَح السؤال المَصِيريّ، يعود تحت إكراه مؤلم إلى حياته الأسمى: وهي ثيمة *لوينغرين*.[4] النفس المحبة للمرأة إلى جانب الشعب سعيدان لتَلَقِّي العبقري النافع الجديد، على الرغم من أن حافظي التقاليد يشوهونه وينبذونه: هذه ثيمة *أساطين الغناء*. ـ حبيبان لا يدركان أنهما في حالة حب، لكنهما يؤمنان على العكس أنهما قد جُرحا بعمق وصَدَّ أحدهما الآخر، وطالب أحدهما الآخر بجرعة موت، على ما يبدو للتكفير عن أذاهما، لكن في الواقع من دافع غير واعٍ: إنهما يريدان أن يحررهما الموتُ من كل انفصال وخِدَاع. اقترابُ الموت المفتَرض يفرّق روحيهما ويقودهما إلى سعادةٍ قصيرة ومروّعة، كما لو أنهما قد هربا حقًّا من النهار والضلال، وبالفعل من الحياة: هذه ثيمة *تريستان وإيزولدا*.

في *خاتم نيبلنغين*، البطل المأساوي هو إله متعطش إلى السلطة، ومن خلال عدم إغفال أي طريق للوصول إليها فإنه يربط نفسه بالمعاهدات، ويفقد حريته، ويصبح متورطًا في اللعنة التي تقع على كل سلطة. عدم حريته بينت له خطورة الموقف بشكل خاص من خلال حقيقة أنه عاد لا يكون لديه أي وسيلة لامتلاك الخاتم الذهبي، الذي يُعدّ مثالًا لكل سلطة دنيوية ويمثّل في نفس الوقت أعظم خطر باهظ على نفسه ما دام في حوزة

---

(1) في الأصل باللاتينية *Amor*.

(2) في الأصل باللاتينية *Caritas*.

(3) تانهاوزر Tannhäuser هي أوبرا لفاغنر عام 1845، وتَمَسّ العديد من الموضوعات الدينية.

(4) لوينغرين Lohengrin، هي أوبرا رومانسية لفاغنر عام 1850.

أعدائه: إنه مغلوب بخوف النهاية وأفول كل الآلهة واليأس من كونه قادرًا فقط على التنبؤ بهذه النهاية دون إمكان منعها. إنه بحاجة إلى إنسان حر لا يعرف الخوف سينجز، دون دعمه ومشورته ويكون في الواقع في صراع مع النظام الإلهي، بمحض إرادته العملَ الذي حُرِمَ منه الإله: لا يُمكن أن يُرى هذا الإنسان في أي مكان، وفي هذه اللحظة بالتحديد عندما يبزغ أملٌ جديدٌ عنه يكون الإله يكون مجبرًا على طاعة القيد الذي يقيده: ما يحبه أكثر عليه أن يدمره، وأن يعاقب على فعل أنقى شفقة. في نهاية المطاف سيشعر بالاشمئزاز من السلطة، التي لا تحمل في رَحِمها إلا الشر وعدم الحرية، وتتحطم إرادته، ويتوق هو نفسه إلى النهاية التي تهدده من بعيد. والآن فقط تحقق ما كان يرغب فيه أكثر في السابق: يظهر الإنسان الحر الشجاع مولودًا في نزاع مع كل ما كان عُرْفًا وتقليدًا، ويكفّر مُنجبُوه عن حقيقة أن اتحادهم كان مخالفًا لنظام الطبيعة والأخلاق: سيهلكون، لكن زچفريد سيعيش. على مرأى من تطوره الرائع وازدهاره، ينحسر الاشمئزاز في روحِ ووتان وينسحب، ويتابع مصائر البطل بعين الحب والفزع الأبويين. كيف يصهر السيف لنفسه، ويذبح التنين، ويحصل على الخاتم، ويفلت من أمكر خداع، ويوقظ برونهيلدا،[1] وكيف لا تستثنيه هو أيضًا اللعنةُ التي تقع على الخاتم، بل تقترب منه أكثر وأكثر، وكيف أنه، بوفائه بعدم وفائه، يجرح ـ بدافع من الحب ـ أكثر ما يحبّ، فيُغمَر بضباب وظلال الذنب، ولكن يبزغ أخيرًا صافيًا مثل الشمس ويغيب، مشعِلًا كل السماوات بوهجه الملتهب ومطهّرًا العالم من اللعنة: كل هذا والإله ـ الذي تناثر رمحه الآمِر في صراعٍ

(1) *Brünhilde* شخصية نسوية قوية من أسطورة بطولية جرمانية، وهي شخصية رئيسة في أوبرا فاغنر *خاتم نيبلنغين*.

مع أكثر الرجال حرية، والذين بهذا جرّدوه من قوته ـ ينظر بفرح إلى هزيمته الخاصة، مبتهجًا ومتحدًا مع قاهِره: عينه تستريح ونور النعيم المؤلم ساقطٌ على الحوادث الختامية، لقد غدا حرًّا في الحب، حرًّا من نفسه.

والآن اسالوا أنفسكم، أنتم الذين تعيشون اليوم! أَخُلِق هذا *لكم*؟ ألديكم الشجاعة لتشيروا إلى النجوم في هذه القبّة السماوية من الجمال والخير: إنما هي حياتنا *التي* وضعها فاغنر بين النجوم!

أين من بينكم أولئك القادرون على تفسير الصورة الإلهية لِوُوتان بالإشارة إلى حياتهم والذين هم أنفسهم، على شاكلته، يكبرون أكثر كلما انسحبوا؟ مَن منكم سيتخلى عن السلطة، عارفًا ومُجَرِّبًا أن السلطة شر؟ أين أولئك الذين، مثل برونهيلدا، يتخلّون عن حكمتهم بدافع الحب، ولكن في النهاية يتعلمون من حياتهم أسمى حكمة من كل ما سوى ذلك: «لقد فتحت أعمق معاناة من الحب المُشْجي عينيَّ».[1] وأين هم الأحرار والشجعان، أولئك الذين نموا وتفتحوا في أنانية بريئة بِفِعْلٍ من أنفسهم، الزچفريديون من بينكم؟

من يسأل هكذا، ويسأل عبثًا، عليه أن ينظر نحو المستقبل، وإذا كان لنظرته في عصر بعيد أن تكتشف بالضبط «الشعب» الذي لا يكون فن فاغنر بالنسبة إليه إلا سِجِلَّ تاريخه الخاص، فإنه سيكون قد توصل أخيرًا إلى فهم *ما سيكونه فاغنر بالنسبة إلى هذا الشعب*: شيء لا يمكنه أن يكون

---

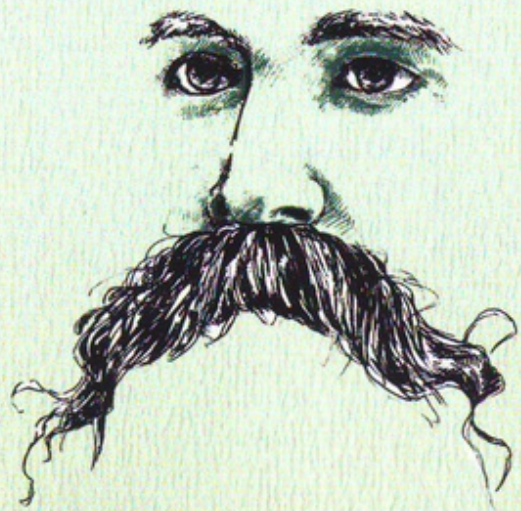
(1) وهي كلمات برونهيلدا التي كتبها فاغنر في واحدة من النسخ المختلفة العديدة للمشهد الختامي لغسق الآلهة *Götterdämmerung*. لم توضع في النسخة الأخيرة للموسيقى بل ضُمنت في مقطع أُلحق كحاشية في الهامش للمشهد في طبعة عام 1872 لأوبرا *الخاتم*.

عليه لأيٍّ منا، أي ليس رائِيَ المستقبل، كما يود أن يبدو لنا، بل مترجم الماضي وموضِّحه.

كان نيتشه يرى في فاغنر عبقرية يمكنها أن تُعيد بعث الثقافة الألمانية والأوربية من الماضي وتجدّدها نحو المستقبل. وقد حسب في الفترة الأولى من علاقته بفاغنر بأنه وجد فيه الإنسان الذي كان جاهزاً لقيادة هذا الاتجاه والمضيّ قدمًا لتوجيه الناس نحو العظمة التي ماتت مع العصر القديم، وقد ربطتهما علاقة وطيدة عبّر عنها نيتشه في غير مناسبة، عمقها تأثرهما المشترك بشوبنهاور، فضلاً عن اعتراف نيتشه بالتأثير الراسخ للموسيقى عليه فكرياً وروحياً.

بحلول الوقت الذي بدأ فيه حَدَثُ افتتاح مهرجان بايرويت عام 1876، وجد نيتشه في عبادة فاغنر والمشهد الاجتماعي المحموم الذي يدور حول مجيء وذهاب المشاهير، وضحالة الاحتفالات المحيطة به غير مستساغة، ثم إنه رأى في النجاح الضعيف الذي حصل عليه فاغنر بعد افتتاح المهرجان المناسبةَ التي أعاد على ضوئها تقييم فاغنر وأهمية موسيقاه. وهو ما عبر عنه في رسالة إلى صديقه روده في رسالة بتاريخ 17 آب 1869، حيث استخدم عبارة "سابق لأوانه"، لشرح فشل فاغنر في تحقيق اعتراف شعبي واسع النطاق.

وقد اكتشف نيتشه بمرور الزمن أن فاغنر لم يكن هو الرجل الذي يتوافق مع تصوره حول التجديد، ورأى أنه وهب فاغنر جزءًا كبيراً من التقييم الذي هو في الحقيقة يعود له أكثر مما لفاغنر، حتى إنه كتب في آخر هذا الكتاب الذي نترجمه أن فاغنر "ليس نبي المستقبل، كما قد يود أن يظهر لنا، بل مترجِم الماضي وموضِّحه".



ISBN 978-9-9226431-8-2
9 789922 643182
www.daralrafidain.com
info@daralrafidain.com
daralrafidain
dar.alrafidain
dar alrafidain دار الرافدين