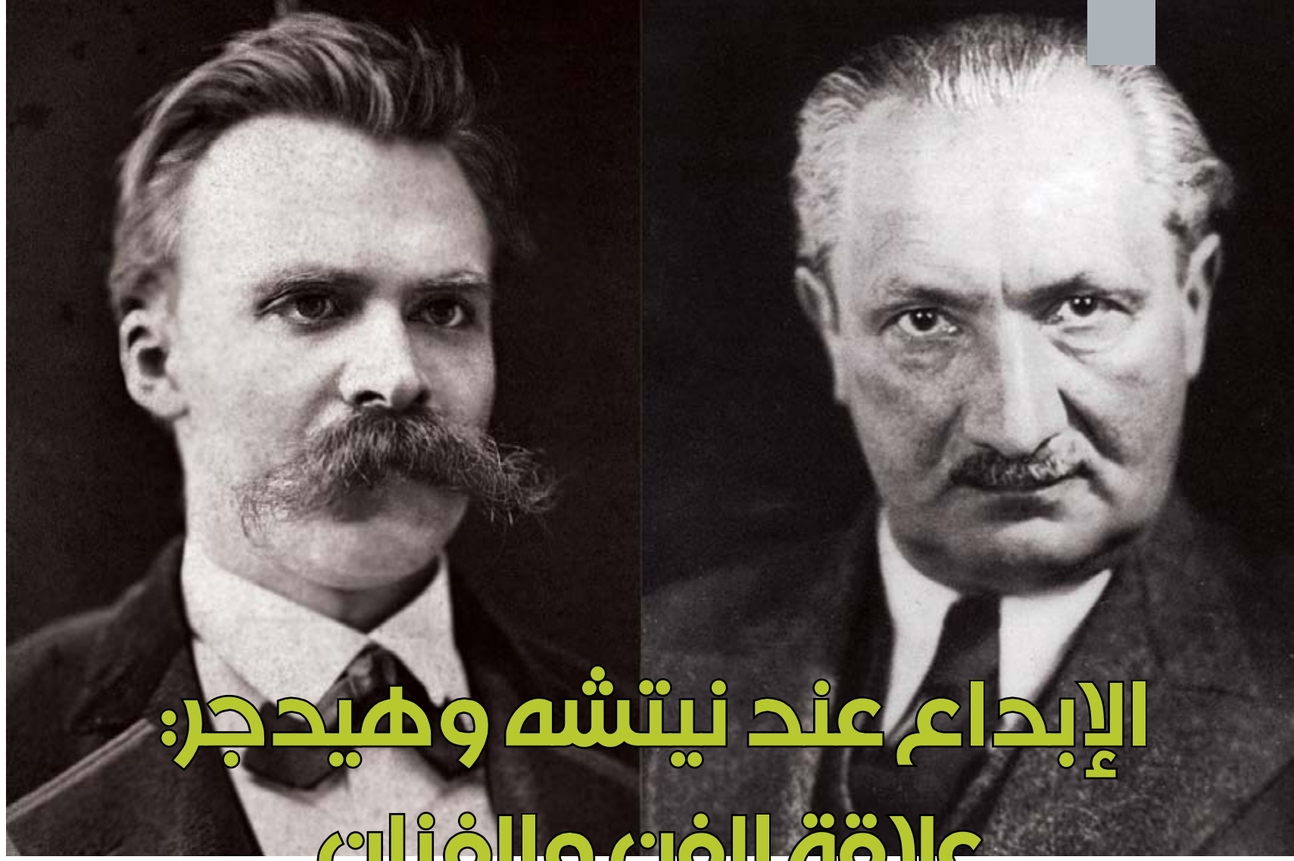
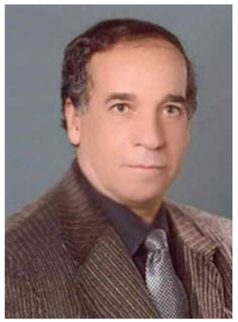


الإبداع عند نيتشه وهيدجر: علاقة الفن والفنان

جوستن هوفر



ترجمة : أ. د. رمضان الصباغ

كلية الآداب – جامعة سوهاج

لقد بدأت بحثي هذا الصيف مع وضع هدف بسيط في الاعتبار: فقد أردت أن أحدد الخطوط العريضة للطرق التي بها تكمل أفكار فريدريك نيتشه ومارتن هيدجر بعضها البعض فيما يتعلق بالفن. كنت قد اخذت بعض الدورات المسبقة عن كل فيلسوف، لذلك كان لي بعض الميل إلى اعتبار أن أعمالهم قد تكون متوافقة. ومع ذلك، واجهت على الفور صعوبة تقريبًا. اتضح أن هيدر، الذي عاش وفكر بعد نيتشه بجيلين أو ثلاثة أجيال، قد ألقى محاضرات حول موضوع فلسفة نيتشه عن الفن،ووضع نيتشه بحزم في تقليد طويل يتميز بسوء فهم الفن والعمل الفنى. وهذا يعني أن هيدجر نفسه لم يوافق معي –ولم ير أفكاره حول الفن على أنه متكاملة مع نيتشه. بالأحرى، رأى هيدجر أن عمله يعد تحسينًا أكثر للتقاليد الجمالية المضللة.

حسن الحظ بالنسبة لي، كان هيدجر ببساطة مخطئًا. على الأقل، هذه هي أطروحة. لم ير هيدجر تقاربه مع نيتشه بسبب تضليله بسوء تفسيره. ومع ذلك، أفكاره حول الفن تتوازن بشكل جيد مع تلك التي لنيتشه. ولدعم هذا الزعم، سأقدم اليوم ثلاث خطوات. أولاً، سوف أقوم بتقديم نقد هيدجر، الذي يشكل حقًا تحديًا للتقليد الكاملة التي بدأت مع أفلاطون ويمضى مسارها حتى نيتشه. وفي التالي، سوف أتطرق إلى وجهات نظر هيدجر حول الفن لنرى كيف يتغلب على التقليد ويجيب عن انتقاداته الخاصة لعلم الجمال. وأخيرًا سأنتقل إلى نيتشه لشرح كيف أعتقد أنه يتجنب نقد هيدجر وكيف أن أفكاره حول الفن في الواقع تتوافق بشكل مع هيدجر.

نقد هيدجر

وفقًا لهيدجر، بدأت معرفة الفن في العالم الغربي بانعطاف طويل مع تقديم للجماليات في أعمال أفلاطون وأرسطو. بينما في كثير من الأحيان كلمة "علم الجمال تؤخذ على أنها مرادفة لفلسفة الفن"، يستخدم هيدجر الكلمة بطريقة أكثر دقة. في علم الجمال: يفترض العمل الفني كموضوع للذات، وتعد علاقة الذات – الموضوع بالشعور حاسة بالنسبة للاعتبار الجمالي يصبح العمل موضوعًا من حيث المظهر الخارجي الذى يمكن الوصول إليه بالخبرة الحية.

وبعبارة أخرى، تتحقق الجماليات بشكل أساسي في الخبرة التي نحصل عليها من الفن؛ إنه هو دراسة لعلاقتنا مع الأعمال الفنية. في المقابل، تتحقق فلسفة الفن في الفن كفن خارج علاقة لذات –الموضوع.

خذ مثالاً نظرية ليو تولستوي الجمالية عن الفن. في كتابه ما الفن؟ "فيكتب:

يعد الفن نشاطًا إنسانيًا يتكون في هذا النشاط، وأن الإنسان بوعي، عن طريق إشارات خارجية معينة، وباليدين لمشاعر الآخرين الذين يعيشون معه وأن الناس الآخرين مصابون بهذه المشاعر ويجربونها أيضًا.

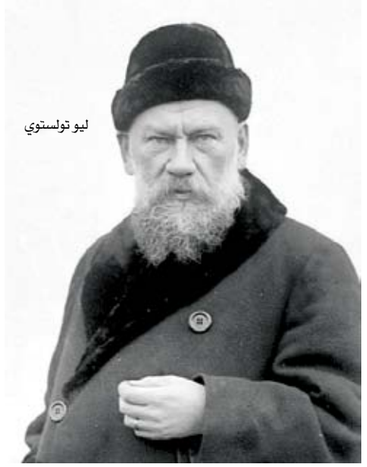
تعد هذه نظرية جمالية للفن لأنها تعرف الفن بمصطلحات المشاعر والخبرات التي وضعت وذكرت في العمل الفني. تشبه المناظر الجمالية للفن هذا النداء القوي، كما يتم توضيحه من خلال التقاليد الفلسفية. على الرغم من ذلك، يؤكد هيدجر ضد تولستوي وضد التقليد على أن المعرفة الأساسية للفن تأتي من البحث في الفن نفسه، وليس من البحث الجمالي. ولكن لكي نكون واضحين، فإن المؤشر هنا ليس أن تولستوي أخطأ التفكير في أن الفن ينطوي بطريقة ما على نقل الخبرات والمشاعر، وهذا واضح. بل بالأحرى، كان خطأ التحقيق الجمالي في طبيعة الفن هو الافتراض بأن الخبرة والمشاعر تعد عناصر أساسية للفن.

وبناء على ذلك، فإن انتقاد هيدجر لنيتشه هو أساسًا الادعاء بأنه تم إهمال الفحص الحقيقي للفن لصالح علم الجمال. وعلى وجه الخصوص، يدعي هيدجر أن نيتشه يرى (الفن) في مجمله الأساسي بمصطلحات الفنان"، وكان هذا التركيز على الفنان يؤدي نيتشه إلى تحليل الفن بمصطلحات خبرة الفنان، أي الجماليات. وبعبارة أخرى، يعتبر تأمل نيتشه في الفن بمثابة "علم الجمال" لأنه يدرس حالة إبداع وتمتع "الفنان"، وسوف أعود إلى هذه النقاط لجدال فصل هيدجر من نيتشه. والآن، سيكون من المفيد أن نرى كيف أن هيدجر نفسه يسعى إلى فلسفة الفن دون اللجوء إلى علم الجمال.

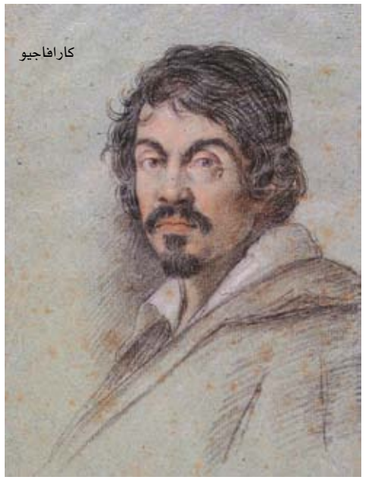
رؤية هيدجر للفن

يفتتح هيدجر مقالته،"أصل العمل الفني"، بالسؤال حول المصدر الأساسي الذي ينبثق منه العمل الفني. إذا سئل الكثير من الناس، ما أصل العمل الفني، يكون الرد أنه يأتي من الفنان. مما لا شك فيه، "كارافاجيو Caravaggio" على سبيل المثال لم يرسم "تحويل سانت بول فى الطريق إلى دمشق The Conversion of Saint Paul on the Road to Damascus "1" أما بالنسبة لهيدجر، فإن

لوحة الطريق إلى دمشق



ليو تولستوي

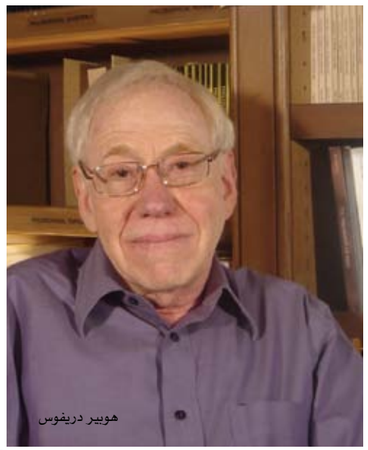


كارافاجيو

> "بالتأكيد هناك شعور بأن العمل الفني يأتي من الفنان، من يديه أو من كلماته. وهذا يعني أن الفنان حرفيًا، يبدع العمل الفني، ويجلبه إلى حيز الوجود. ولكن هناك أيضًا الطريقة التي بها يجلب العمل الفني الفنان، كفنان، إلى الوجود. إذا كان لم يرسم أبدًا أو ينتج أي نوع آخر من الأعمال الفنية"

الجواب معقد أكثر قليلاً. بالتأكيد هناك شعور بأن العمل الفني يأتي من الفنان، من يديه أو من كلماته. وهذا يعني أن الفنان حرفيًا، يبدع العمل الفني، ويجلبه إلى حيز الوجود. ولكن هناك أيضًا الطريقة التي بها يجلب العمل الفني الفنان، كفنان، إلى الوجود. إذا كان لم يرسم أبدًا أو ينتج أي نوع آخر من الأعمال الفنية، فمن ثم "كارافاجيو" لن يكون فنانًا. وعلاوة على ذلك، كارافاجيو ليس مجرد الفنان الذي يمضي بعد ذلك إلى الإبداع؛ بدلاً من ذلك كارافاججيو يبرز كفنان من خلال فعل الإبداع. وبعبارة أخرى، الفنان والأعمال الفنية تنبثق معًا، من وعلى أساس شيء آخر: يسمى بالفن.

يقوم هيدجر في هذه المرحلة بالانتقال الحاسم إلى التجسيد خارج المفهوم المجرد للفن ويتحول إلى العمل الفني مع شيء ما من الادعاء الغامض، بأن الفن يتكشف أساسًا في العمل الفني. ويصبح العمل الفني بالتالى محور تأملات هيدجر عن الفن. ويكتسب أهميته لأنه يكشف عن ما يعوه



هوبير دريفوس

"هوبير دريفوس Hubert Dreyfus" "أسلوب الثقافة" ما هو أسلوب الثقافة" وكيف يظهر في العمل الفني؟. يخبرنا "دريفوس" بأن هذا الأسلوب يحدد كيف يظهر أي شيء كأي شيء وبعض الإجراءات تؤكد ما يستحق القيام به. وبعبارة أخرى، هذا هو التوجه الأساسي الذي لدينا تجاه العالم الذي تم استيعابه من المؤثرات المحيطة بنا: الأصدقاء، والأسرة، وثقافتنا بشكل عام. إلى جانب هذه الأشياء التى تشكل وسيلة أو أسلوبًا لرؤية الاشياء والتعامل معها.

نحن بحاجة إلى الحرص على عدم تقليص أسلوب الثقافة إلى مجموعة من المعتقدات أو النظريات التي لدينا عن الحياة. مجازيًّا نقول، أسلوب الثقافة أو الفرد أشبه بالموقف الذي يتخذه في أحد الحقول. من موقفنا أو الموقف في الحياة يمكننا أن ننظر إلى ونتفاعل مع عالمنا. ويعتبر الموقف شرطًا مسبقًا ضروريًّا للرؤية أو التفاعل مع أي شيء. يصف "جون سيرل John Searle الواقعية بقوة، أو أخذ العالم على أنه حقيقي، ومثل هذا الموقف عندماهو يكتب:

التزامي بالواقعية قد عرض من خلال أنني أعيش بالطريقة التى أعمل بها، فأنا أقود سيارتي، وأكتب مقالاتي، وأعطي محاضراتي، وأتزلج بالجبال، والآن بالإضافة إلى كل أنشطتي، ليس هناك علاوة على ذلك افتراض بأن العالم الحقيقي موجود. يتضح التزامي بوجود العالم الواقعي عندما أقوم بأي شيء رائع. ليس هذا هو القول بأن العالم المفترض حقيقي بل شرط مسبق للحصول على الفرض.

يتم تضمين الواقعية بالنسبة لـ"سيرل" في الموقف الذي يأخذه من العالم. وهو جزء من الأسلوب الذي يسمح له بالتفاعل مع العالم ككل، ولكنه لا يمكن اختزاله إلى الاعتقاد أو الفرضية.

هذا النوع من الشرط المسبق الذي يتجسد في أسلوب الثقافة. وهو مهمة العمل الفني للكشف عن أسلوبنا الثقافي. يقول هيدجر، عن المعبد اليوناني:

"هناك يقف المبنى، يحمل أرضه ضد العاصفة المستعرة فوقه وهكذا يجعل العاصفة نفسها تظهر فى عنفوانها. بريق وضوء ضعيف للحجر، على الرغم من أنه نفسه على ما يبدو متوهج فقط من قبل نعمة الشمس، الذى يأتي بداية من إشراق ضوء النهار، واتساع السماء، وظلام الليل (. .) المعبد، في انتصابه هناك، بداية يعطي للأشياء مظهرها وإلى الرجال توقعاتهم عن أنفسهم".

يأتى المعبد من الشمس، والعاصفة والسماء، مما يسمح لنا لفهمها بطريقة معينة. يمكن أن تجعل العاصفة مظهرها عنيفًا، داخل أجواء المعبد، ويمكن أن تلمع الشمس في نعمتها. أن نرى العاصفة العنيفة، يعد مع ذلك، أمرًا ثانويًّا للعمل الفني الأصيل،الذى يفتح الطريق لفهم الوجود.

وبالتالي فإن العمل الفني يعطينا وسيلة لرؤية العالم، ومن خلال التمديد، نحن نرى أنفسنا في العالم. هذا الكشف غير قابل للاختزال إلى مشاعر وخبرات، ولا يمكن اختزاله إلى معتقدات أو فرضيات حول العالم. بالنسبة لهيدجر، يعد الكشف الذي يحدث في الفن أكثر جوهرية من هذه الأشياء. ويفتح الفن وسيلة لفهم الوجود من خلال السماح لنا أولاً والكائنات الأخرى في الظهور. الفن هو إضاءة لنا وعالمنا الذي ينشأ من الوجود نفسه. لا ينتمي الفن إلى الموضوع، ولا إلى الذات إنه هو الذى يسمح لهما بالتألق. يعد الفن شرطًا مسبقًا لعلم الجمال، وشرطًا مسبقًا لخبرة الذات بالموضوع، وبالتالي فإنه لا يمكن اختزاله فى علم الجمال. هذا هو مفهوم هيدجر الأساسي للفن كما يتكشف في العمل الفني.

رؤية نيتشه للفن

أدعي أن نيتشه يتصور الفن في نفس السياق، على الرغم من وصوله في تصوره من خلال طريق مختلف. كما رأينا، يقدم هيدجر ما يمكن أن نسميه "أنطولوجيا الموضوع الموجه للفن". وهذا يعني، أن هيدجر ينظر إلى الكائن، وإلى العمل الفني، من أجل الكشف عن طبيعة الفن. فى المقابل، يقدم نيتشه ما يمكن أن نسميه أنطولوجيا الذات الموجهة للفن وتركيزه على الذات،على الفنان والمشاهد. هذان الموقفان يكملان بعضها البعض في مساراتها المتوازية والاستنتاجات المشتركة.

لرؤية ما أحصل عليه، دعونا ننتقل بشكل كامل إلى أفكار نيتشه عن الفن. أولاً، على الرغم من نيتشه يستخدم لغة علم الجمال، فمن الواضح أنه يتجاهل علاقة الذات بالموضوع:

يعد التعارض الكامل بين الذاتى والموضوعى لا صلة له كلية بعلم الجمال، لأن الذات، والرغبة الفردية علاوة على غاياتها الأنانية الخاصة، يمكن تصورها فحسب معادية، وليس باعتبارها أصل الفن.

يتوقع هذا المقطع، المأخوذ من أول كتاب نيتشه، ومولد المأساة ألم بوضوح ادعاء هيدجر بأن علم الجمال كدراسة لخبرتنا بالفن لا ينفذ إلى الطبيعة الأساسية للفن. وعلى عكس هيدجر، يأخذ نيتشه الذات باعتبارها محور فلسفته الفنية. ومع أن دور الفنان قد تحدد بالخصم وبالتالي فإنه أو إنها لا يباشر كشف الفن، ولكنه ببساطة يلعب دورًا فى ذلك.

يوجد الأصل الحقيقي للفن في طبيعة الوجود. يتكون الوجود فى رؤية نيتشه، من الطاقات الفنية التي تدفع إلى الإبداع وتدمير كل شيء،من أصغر الحشرات إلى المستعرات العظمى الرهيبة. ونحن أيضًا مدينون بوجودنا لهذه القوى البدائية، التي تتجسد في الجاذبية، والتطور، والحياة نفسها. ولكن في حين أن كل شيء والجميع فعلاً يجسد الفن، والنبضات الإبداعية للوجود هي الأكثر وضوحًا في الفنان: لا تزال ظاهرة الفنان الأكثر شفافية. يتحول نيتشه لهذا السبب إلى الفنان، ناسخًا بشكل متطابق تحول هيدجر إلى العمل الفني.

يتم توجيه تأثيرات الحياة والوجود، من خلال الفنان، لجلب العمل الفني. كما يقول نيتشه بشكل مجازي، يتلاقى العبقري في فعل الإبداع الفني مع الفنان الأول للعالم. وهذا يسمح للفنان للحصول على لمحة عن العالم الذي يجد نفسه فيه، ويصبح مثل صورة غريبة من الخرافة التي يمكن أن تحول عيونه للإرادة وهويلمح نفسه، يتم التعبير هذا الرأي من قبل الفنان في فعل الإبداع، وبالتالي يقدم بعض التنوير داخل العالم. ذلك هو القول بأن الفنانين يقدمون وسيلة لرؤية الأشياء. وأنهم يسلطون الضوء على العالم من خلال إبداعاتهم،يتكلمون مع النور لكل شى مظلم. أو في امصطلحات دريفوس: يكشف الفنان، في فعل الإبداع، عن أسلوب ثقافته، وهو استنتاج يتماشى تمامًا مع آراء هيدجر حول الفن.

ملخص

أستطيع، بمتابعتى لهيدجر ونيتشه التى وضعتها، أن أستنتج أن وجهتى نظرهما حول الفن متوافقتين معًا بشكل جيد. وكلاهما ينظر إلى ما وراء تمييز الذات-الموضوع لجوهر الفن. ويرى كلاهما أن الفن ينشأ إلى حد ما بشكل غامض من الوجود، وربما كشيء ما جوهري للكينونة والكائنات. كما يتفق كلاهما على أن وظيفة الفن هي فتح الطريق لرؤية العالم وأنفسنا. ومع ذلك، إذا كان هذا هو الحال، وإذا كانت المسألة بسيطة كما قدمتها، ثم كيف يسيء هيدجر بشكل أساسى تفسير نيتشه؟ وهنا سوف أكون قادرًا فحسب على الإشارة إلى بعض الاحتمالات.

يتهم هيدجر نيتشه بالقيام بعلم الجمال وهو، إلى حد ما، الصائب. يشارك نيتشه في علم الجمال عند محاولته تمييز قيمة الفن للفرد، وبسبب انشغال نيتشه بالعدمية، والأخلاق والقيمة، كان هذا يشكل جزءًا كبيرًا من كتاباته عن الفن. ومع ذلك، لا يمضى هذا الجزء الصغير من كتاباته المهتمة بطبيعة الفن نفسه إلى أبعد من علم الجمال. وبالإضافة إلى ذلك، بقى هيدجر،في محاضرته الدراسية عن نيتشه، مشغولاً بالكامل تقريبًا بالمذكرات المنشورة بعد وفاة نيتشه بعنوان "إرادة القوة". يمكن أن يكون الاعتماد على الملاحظات غير المنشورة بهذه الطريقة حرفًا لوجهة نظر المرء عن أي مؤلف، ولكن يعد عمل نيتشه على وجه الخصوص من نوع مختلف لا ينبغي أن يؤخذ بمعزل عن بعضه البعض. كان أكثرالإغفال الصارخ فى تحليل هيدجر لعمل نيتشه الوحيد المكرس حصريًّا للفن،"مولد التراجيديا". وأخيرًا، تعد حالة الأمور بالكاد بسيطة كما قدمت. و لقد تركت، نظرًا لقيود مختلفة، أقل منطقتين إثارة للجدل بين هيدجر ونيتشه:

ميتافيزيقا الفن وعلاقة الفن بالحقيقة. وبطبيعة الحال، سوف تتلقى هذه المناطق علاجًا كاملاً في أطروحتي.

هامش

1 -"تحول في الطريق إلى دمشق The Conversion on the Way to Damascus (Conversione di San Paolo)" - هو تحفة لـ"كارافاجيو". رسمت في 1601 لمصلى سيراسي من كنيسة سانتا ماريا ديل بوبولو في روما. وقد رسمها "ميكل أنجيلو ميريجي أو أميريجي دا كارافاجيو" (29 سبتمبر 1571 - 18 يوليو 1610) كان رسامًا إيطاليًّا نشطًا في روما ونابولي ومالطا وصقلية بين 1592 (595ا) و 1610. وكانت لوحاته،التي تجمع بين المراقبة الواقعية للحالة البشرية، الجسدية والعاطفية، مع استخدام درامي للإضاءة.

شبنهاور: العالم مثل مزحة سيئة

ترجمة : د. عبدالرحمن إكيدر
المغرب

بالنسبة لشبنهاور Schopenhauer، فإن المرارة هي السائدة، هناك شيء غير مفهوم في علاقاته مع أمه جوهانا Johanna خاصة، هل هي المسؤولة عن موت هنري شبنهاور Henri Shopenhauer، والد آرثر Arthur عندما كان هذا الأخير مراهقًا؟ ففي عمر السادسة والعشرين، تشاجر آرثر مع والدته، ولم يجتمعا بعد ذلك. وقبل هذه القطيعة، كانت قد كتبت له في إحدى مراسلاتها: «أنت كائن مثالي». تحدث شبنهاور عن أمه السيئة التي سوف تقوم في نهاية المطاف بحرمان ابنها من الميراث ومن كل حقوقه الطبيعية.

يقول شبنهاور: يولد الضحك دائمًا من تناقض الوضع، فبالنسبة له فإن العالم هو مزحة سيئة وغير متناسقة. إن الإنسان كائن مكرس لسوء الحظ والمعاناة. وقد كتب: «تتأرجح الحياة مثل رقاص الساعة بين المعاناة والملل»، هذه هي أبرز أفكاره المتداولة. يعد شبنهاور أميرًا للفكاهة السوداء، كان يمكن أن يكون مشارًا إليه في "أنطولوجيا الضحك الأسود" لأندريه بريتون André Breton. لقد عاش شبنهاور كل حياته وحيدًا مع كلابه، من أجل الاسترخاء، ولعب الناي، لقد مات عازبًا. كما أنه في سنة 1818 عندما نشر "العالم كإرادة وفكرة" لم يكتب لهذا الكتاب النجاح، وفي سنة 1820 عيّن أستاذًا في جامعة برلين Berlin. ولأنه لا يتقاضى مرتبه من قبل الدولة، بل من قِبل الطلبة، ظلت قاعات محاضراته فارغة، مما دفعه إلى الاستقالة. في الوقت الذي كانت القاعة ممتلئة عن آخرها لمتابعة محاضرات هيجل Hegel في ذات الجامعة.

لم يكن غريبًا إذن، أن يُكنّ شبنهاور كراهية لهيجل، يعامله على أنه «كاتب سخافات» لـ«عقول خرفة»، و«هيجل له مُحيا بائع النبيذ» ... إلخ. إن شبنهاور مهووس بالقدح سواء بتألق كثير أو قليل. إن ضحكه هو ضحك المنتقم. يكتب مرة أخرى بخصوص هيجل: «هذا الفيلسوف المعيّن من طرف الدولة .... أدى إلى تبني عقيدة ثورية حيث يكون مصير الإنسان موجودًا بكامله في الدولة، تقريبًا مثل النحلة في الخلية». في المقابل، يعتقد شبنهاور أن الدولة تجعل من الرجال خرفانًا، يقول: «إن الدولة ليست إلا كمامة هدفها تحويل الإنسان بطريقة غير مؤذية من وحش لاحم إلى نوع يكون عاشبًا».

تعد "الإرادة" المفهوم الأساس عند هذا الفيلسوف، إنها إرادة عيش عمياء، إنها دفعة حيوية لا تقاوم، الإرادة هي المبدأ الذي يحكم العالم، وغالبًا ما نلحظ أن شبنهاور قد تأثر بالفكر الهندوسي، ولكنه أيضًا مقرب من التصوف والزهد. وبالنسبة للفيلسوف المزداد في دانزيغ Dantzig، فإن الخنوع وعدم الاكتراث وحدهما يمكنان من تحقيق الصفاء. إن «الهدوء الحقيقي» مرادف لـ«وقف مطلق للإرادة»، كما أن السعادة غير موجودة البتة.

غالبًا ما يكون شبنهاور مضحكًا، كما هو الحال عندما يكتب مثلاً : «ليست الحياة سوى نضال دائم من أجل الوجود، مع اليقين أن تكون الهزيمة في الأخير»، أو أيضًا: «اليوم سيء، وكل يوم سيكون أسوأ، حتى يحدث ما هو فضيع». وعن الضحك، قال جوبر Joubert مؤلف كتاب "علاج الضحك" الذي نشر سنة 1579: «إن الضحك يخدم طرد الأرواح الشريرة التي تسمم، إنه يجنب الوقوع في الحزن. إن المؤلف الكوميدي مثل فيلدينغ Fielding لم يتخل عن هذا الإسقاط: النقاد يأخذون أبواق الأطفال من أجل أبواق الشهرة».

وفي "فن أن تكون دائمًا على صواب" الذي كُتب حوالي 1830، يكشف الفيلسوف عن حيله: إغضاب الخصم، الهتاف بالنصر على الرغم من الهزيمة، استعمال الحجج السخيفة، الدفاع عن طريق العناية المفرطة والدقيقة بالتفاصيل، فذلك هو الدليل الحقيقي عن سوء النية، والتي يمكن أن تستخدم اليوم بدقة أقل في حياة المقاولة، واستهلاكها بتعقل. لقد صارت الفكاهة الغاضبة والصادقة متعبة على المدى الطويل. إن التشاؤم مضحك شريطة عدم الإفراط فيه.

أما بالنسبة لكراهية النساء عند شبنهاور، فهو أمر مشهور: «المرأة بحكم طبيعتها، مقدر عليها أن تطيع»، لم يتردد في كتابة ذلك في "مقال حول النساء"، أو أيضًا: «إن الذي يجعل النساء بشكل خاص قادرات على رعاية طفولتنا الأولى وتربيتها، أنهن بأنفسهن صبيانيات وعديمات الجدوى ومحدودات، يبقين كل حياتهن أطفالاً كبارًا، هو نوع وسيط بين الطفل والرجل».

لقد كان ميشيل ويلبيك Michel Houellebecq معجبًا جدًّا بـ" شبنهاور". كثيرًا ما اقتبس منه، لقد كتب في ذكرى هذا الفيلسوف الألماني مقالاً بعنوان: "العالم مثل سوق ممتاز ومثل سخرية". كاتب آخر، هو الإيرلندي صموئيل بيكيت Samuel Beckett، الذي اهتم بنصوص شبنهاور، يكتب: «عندما نكون في القرف إلى أقصى حدّ، لا يبق إلا أن نغني».

عنوان المقال :
Schopenhauer – Le Monde Comme Mauvaise Blague
مقتبس من :
Filippe Arnaud.Le Rire Des Philosophes. Arléa. Paris. Février 2017.pp 133- 137.