مجلة وادى النيل للدراسات والبحوث ـ العدد الثامن ـ أكتوبر 2015م

تراجيديا أبوللو في فلسفة نيتشه

أ/ هبة مصطفى محمد حسانين

لقد ربط "فريدريك نيتشهFriedrich Nientzsche" التراجيديا بآله الفن والشعر والموسيقى والغيب "أبوللوApollo" عند اليونان كما وضح فى مؤلفه "مولد التراجيديا" فجعل منه ثقافة تعبر عن معان عدة منها التتميز "بالواقعية"، فما من إنسان يتمتع بمواهب دون أن يمارسها ويشعر بها، ويلتمسها في الواقع، وتتميز كذلك "بالمادية" أي الواقعية المتحولة إلى إرث حضاري، وكذلك "التراكمية" وهي العنصر العقلاني الدال على النظام والتتابع والاستمرارية.

لذلك فإننا نعرض فى هذا البحث لهذا الفكر الأبوللوني الذي يتمتع بتلك الصفات الثقافية، والذى كان عاملاً مؤثراً فى الحضارة الإغريقية، حيث مثل أنشطة وإبداعات الإنسان، وكيفه انطباق النموذج التراجيدي عليها كما ظهر عند نيتشه.

ولعل الحديث عن التراجيديا الأبوللونية بل والجمال الابوللونى– كما تصوره نيتشه – لا يقف عند مجرد سرد الأسطورة الأبوللونية بما تحتويه من فكر ونظام وعقلانية وحكمة واستمرارية فحسب بل يمتد ليشمل ما أراد نيتشه أن يوصله عن هذه الثقافة من اختياره لنماذج لها ومن هذه النماذج التى ذكرها نيتشه فى كتابه مولد التراجيديا والتى تقف على طبيعة التراجيديا الأبوللونية ألا وهى "أسطورة أوديب" للشاعر والروائى الإغريقي "سوفوكليس Sophocles" (496–405 ق.م) ممثلة لتلك التراجيديا الأبوللونية.

وفي البداية نتساءل: لماذا اختار نيتشه "أوديب" بما يحويه من أضداد كالصراع والفجائية من ناحية، والعقلانية والحكمة الصارمة من ناحية أخرى؟ وكيف ارتبطت هذه الفجائية بما ترسخه أسطورة أبوللو من استقرار وهدوء؟.

إن مؤدى هذه التراجيديا بصورة موجزة: أن الملك لايوس "كان قد قُتل ولم يُثأر له وما زال القاتل مقيماً في المدينة ولم يكتشفه أحد. وهو بذلك يدنس المدينة ويُنزل عليها غضب الآلهة في صورة طاعون. لقد أنقذها "أوديب" مرة من أبي الهول(*) وهو الوحيد القادر الآن على إنقاذها من جديد، والشعب يتوسل إليه أن يخلصه من خلال اكتشاف القاتل بما أنه أصبح هو ملكهم، فيقسم أوديب على ذلك ويشرع في التحرى عن القاتل، فيستنطق الناس إلى أية فئة إنتموا ويستدعى راعياً هرماً ورسولاً قادماً من "كورنثا"، حيث نشأ وأقام وكان يتوهم أنه إبن الملك، إلا أن ذلك كله يُظهر له حقيقة فاجعة، لقد كان هو الذي قتل "لايوس" والده الحقيقى ليتزوج أمه "جوكاستا"، وأنه هو سبب الويلات التي حلت بمدينة طيبة، فعندما علمت جوكاستا بذلك إنتحرت، أما أوديب ففقأ عينيه وتهيأ لمغادرة طيبة مصحوباً بإبنته وشقيقته في آن واحد "أنتيجونا" وهكذا يهيم على وجهه وحيداً منبوذاً كأنه لعنة موبقة، ويكرهها الناس والآلهة معاً، لأنه ارتكب أفدح أثم عرفته البشرية وهو أن يقتل أباه ويتزوج أمه ويصبح أولاده هم اخوته"(1).

نستخلص من هذه التراجيديا لسوفوكليس البُعد الدرامى والفني الجمالي المرتبط بمفهوم الصراع والتكنيك الفني لها بتطبيق لنظرية التراجيديا الأرسطية على تلك المسرحية التراجيدية بالحديث عن الوحدة العضوية، وما تشمله من وحدة للموضوع، ومن طبيعة الأحداث التي تتم بفعل التحول والتعرف، ومن ثم الهمارتيا والتطهير.

لقد تأثر أرسطو بواقع المسرح الإغريقي فجعل مضمون المسرحية مقتصراً على الأسطورة أو الخرافة، فمهمة الأسطورة أنها توفر للكاتب أشخاصاً يتمرسون بالوجود، شقاءً وهناءً، وانتصاراً وهزيمة، ولهم اليقين الفعلي الحسي. ذلك أنها مجموعة أفعال تنفذ تحت وطأة داخلية وخارجية، وبذلك تنتفي صفة التجريد الذهنية عنها. والأسطورة تظهر الخلق الفني عبر الأحداث والأشخاص والأقوال،

وعبر الأخلاق والطبائع التي تنتج عنها أفعال الإرادة، والأفعال بدورها هي مادة المأساة، لأنها تتصف بصفة الحياة، كما أن نتائجها تولد التعاسة والسعادة وما إليها.

أما نيتشه فيرى أن فعل أوديب نم عن شخصية وإن كان فعلها في الظاهر فعلاً آثماً، إلا أنه، في حقيقته، فعل نبيل وخير أتى في أعقاب تدمير ما هو متعارف عليه وقامت على أنقاضه أخلاق جديدة. وهذا ما أشار إليه بقوله: "إن أوديب، كرجل نبيل، قُدّر عليه أن يرتكب الخطيئة ويتعذب بها رغم كل حكمته، لكن سوفوكليس جعل بطله في نهاية الأمر يظهر من خلال عذاباته الهائلة قوة ساحرة وخيرة استطاعت أن تعيش فينا حتى بعد موته. لقد أراد الشاعر العبقري أن يقول لنا:

> "إن الرجل النبيل لا يرتكب إثماً. ومن خلال أعماله يمكن تدمير كل القوانين، وكل النظام الطبيعي، بل وكل عالم القيم. ومن خلال هذه الأعمال يمكن أن تستمد دائرة سحرية أرفع من النتائج، لتشكيل عالم جديد على أنقاض الزائل، بعد أن تم تدمير هذا العالم الزائل"[2].

1- الوحدة العضوية:

أما بخصوص الوحدة العضوية فهي الفعل التام الذي يستلزم نمواً وذروة ونهاية، فيكون الحدث اللاحق متولداً من السابق ومرتفعاً عليه بالنسبة إلى الفعل ويليه فعل ويلي هذا الفعل فعل آخر في شكل تصاعدي. وذلك كله متى تحقق تتحقق معه الوحدة العضوية، وهي أشبه ما تكون بالكائن العضوي الحي، لا يُنقص منه ولا يُضاف إليه، ومع ذلك فإن ثمة وحدة عضوية عميقة تنتظم "أوديب ملكاً" وتوثق أجزاءها بحتمية وكلية شبه كاملة، وذاك أن سوفوكليس عبر عن تلك الوحدة العضوية من خلال "أوديب" الذي هو قوام الفعل. فحله لغز الهولة، وتوليه ملكاً على طيبة، ثم البحث عن الحقيقة لإنقاذها من الطاعون، وفقأ عينيه نتيجة

لتلك الحقيقة، وخروجه من طيبة لإنقاذ أهلها من اللعنة، كل هذا يمثل وحدة عضوية، وكل جزء مترتب على ما قبله وما بعده.

وحصيلة تلك الوحدة العضوية هي أنها وحدة بنائية ونفسية في آن معاً، تقتضي تخير الأحداث من قلب السيرة، فتكون تلك الأحداث دافعاً لحركة المسرحية أو العمل الفني لينمو ويتحول معه الأشخاص من الشقاء إلى النعيم، والعكس، وبالتالي يكون ذلك الفعل ذا بداية ونهاية التي هي التتمة.

فعندما يقتل أوديب أباه دون علم منه عندما اعترضه في طريقه واستفزه، ومن ثم حله لغز الهولة واتخاذه ملكاً على طيبة، فإن تلك الأحداث كلها تدفع إلى تحول الأشخاص من حال لآخر، فتجعل من "أوديب" ملكاً بعد أن كان إنساناً عادياً مثل غيره، ثم تنمو الأحداث لتجعله رجلاً هرماً مطروداً ومصاباً بالعمى مليئاً بالحزن بعد أن كان ملكاً ولكنه يُكمل شوطه ويتم رحلته النفسية والمصيرية، والوجدانية والوجودية، ليعبر عن مصير معين من مصائر الإنسان.

"وبذلك يغدو العمل المسرحي أشبه ما يكون بمعضلة تُحل نفسياً وضميرياً ومصيرياً وفقاً لغايتها وطبيعتها، وغالباً ما تنتهي بالدمار والهلاك، لأن تلك الأزمة وإن كانت مختصة بالشخصية المسرحية، فإنها ترتبط بقدر الإنسان العام الذي لا يجد حلاً لمعضلته في قبضة الوجود، وبذلك قد يكون الانحدار إثر العقدة هو تصعيد فعلي، إذ قد يسير فيه الشخص المسرحي إلى الجنون أو الانفصام أو الانتحار أو القتل، وغالباً ما تتناثر الدماء والأشلاء على خشية المسرح، كما تتناثر على أُديم الوجود"[3].

2- طبيعة الأحداث في المأساة:

الفعل التام – كما رأينا – يتدرج مرحلة إثر مرحلة، ويتصاعد، ويتضاعف، ويمتد في الزمن الفني تحت وطأة الأحداث، ومن الأحداث ما هو بسيط ومنها ما هو مركب وفقاً لأرسطو، فهي تتم بفعل التعرف والتحول من حال لآخر، وأفجع

أحداث التعرف "تلك التي ظهرت في تراجيديا "أوديب" حين عرف أن زوجته هي والدته وأن أبناءه هم إخوته ففقأ عينيه، بينما انتحرت والدته وزوجته "جوكاستا"[4].

أما التحول فيتمثل في اللحظة التي ينتقل فيها الشخص المأساوي من النقيض إلى النقيض، من السعادة إلى الشقاء والعكس.

فكما جرت الأحداث وتحول أوديب من رجل عادى إلى ملك ثم بعد ذلك إلى شيخ أعمى مطروداً من مملكته متحولاً من غاية السؤدد والقوة والمعرفة إلى إمرئ أعمى شبه متسول، فإنه حدث ذلك لأبوللو أيضاً عندما أغضب "الكيكلوبيس"(*) الذين سخروا الصواعق لزيوس كي يدمر مملكة "بلوتو" (الأموات)(**)التي أعادت الحياة إلى "هيبوليتوس"(***)الذي طرده أبوه من المدينة، راكباً عربته قاصداً منفاه، فعاقب زيوس أبوللو على قتله الكيكلوبيس بأن قضى عليه فجعله عبداً لـ"ديميتوس" ملك "فيرأي"[5] متحولاً بذلك من إله للحكمة والنبوءة وغيرها إلى عبد لأحد البشر كعقاب من الإله له؛ ففي هاتين الحالتين تحول أوديب وكذلك أبوللو إلى حال الألم والعذاب.

ويضيف أرسطو إلى حال التعرف والتحول حالاً آخر هو حال الشفقة. فما يتعرض له بطل الرواية المأسوية من مصائب يثير بجانب الإحساس بالفزع والرعب إحساسا بالشفقة والعطف عليه.

3- الخطأ (الهمارتيا):

ومعنى الهمارتيا الإغريقي هو الخطأ الجسيم الذي لا قبل للمرء غالباً بإصلاحه. فالعقل وإتباع سنة المنطق ونواميس الطبيعة وكذلك العمق الأخلاقي كل ذلك يؤدي بالمرء إلى النجاة من مصيره، ومتى ارتكب المرء بعلم أو جهل منه ذلك الخطأ يغدو شخصاً درامياً، لأنه يكون على تناقض وانفصام بين ذاته وذات الحقيقة. هذا الخطأ يجر البطل إلى أنواع شتى من العذاب ومن القهر والعقاب، وهو بذلك يثير الشفقة والرعب كما يذكر أرسطو: "على المأساة أن تتعامل مع أفعال تثير

الشفقة والخوف لأن هذه هي خاصة المحاكاة في هذا النوع"[6]. فالمادة المسرحية لا تكمن في البداية الخيرة بل تنتج فيما تسفر عنه من عذابات البطل التي لم يتسبب فيها بل هي التي لحقته. ووجد أرسطو المأساة في ذلك لأن مصير هذا الرجل يخرج عن حظيرة العقل الذي ينتظم به الوجود، فالإنسان في هذه الحالة مسيراً ومستعبداً، به انفصام وانشطار بين الحرية والعبودية، والمسئولية واللامسئولية.

فالمأساة تتولد إذن من انعدام العدالة الكونية عند العادل ذاته، والخطأ هنا هو الخروج عن سنة الطبيعة جهلاً – كما هو الحال عند أوديب – فهو قد ارتكب خطأ لا خطيئة ونقصاً لا نقيصة. فأوديب قد أفجع الجميع، فها هو قد ارتكب الخطأ ويعاقب على جريرته دون علم منه، وبذلك تتولد المأساة لأنها تنم عن مواطن العبث، أو اللاعقلانية في الوجود[7].

"فإننا حين نتصدى للواقع الفعلي للخطأ في المسرح الإغريقي نجد أنه لا يجري دون علم غالباً، بل دون إرادة، إنه نوع من التسيير الذي ينقص به البطل مبدأ خلقياً أو إنسانياً، إنه نوع من المخالفة الكونية والعقلية والاجتماعية، وأسماها هي المخالفة الميتافيزيقية"[8]. أي أنه "ينبغي القبول بفكرة المعاناة بلا ذنب كجزء من نظام الكون الذي لا يمكن للإنسان الوصول إلى كنه قوانينه فضلاً عن أن هذه القوانين غامضة بطبيعتها فلا يجب أن ننسى أن الإله إذا أراد أن يخفي شيئاً لا يستطيع الإنسان مهما كان أن يكشفه وإن بحث طوال عمره، فقدر الإنسان أن يواجه ما لا يعرفه أو ما هو غير مؤكد"[9]. ولعل في أسطورة أبوللو ما يبين ذلك، فقد أحب أبوللو "هياكينثوس"[*] الفتى الإسبرطي وقتله بالقرص أثناء تباريهما في قذفه دون أن يقصد ذلك، وقد حاول أن يعالج الصبى إلا أن كل محاولاته ذهبت عبثاً وما كان من أبوللو إلا أن قال: "ما أجدرني أن أقضي نحبي معك! ولكني لا أملك أن أفلت من قوانين القدر"[10].

4- نظرية التطهير (الكاثارسيس):

"التطهير هو حالة من الإصلاح النفسى بالخوف أو الشفقة، حيث تقذف النفس انفعالاتها وتعاني المشاعر التي يعانيها الأبطال بالاشتراك النفسي دون أن تعاني مصيرهم، إنها أشبه بحالة المشاهد كما في الألعاب الرياضية حيث تُثار الحمية، وتعظم الانفعالات وأحوال الحماس ويتفجر بذلك كبت النفس وتفرغ مما حملته نفسه من ضغط يرافق الوقائع الاجتماعية والمحاذير الذاتية. فالسنة التي جرت عليها المسرحية الكلاسيكية جعلت التطهير أداة لإخضاع الضمير الفني للضمير الأخلاقي"(11). والخوف هو نتاج الخطأ العقلي أو القدري أو الوجداني أو الوجودي، أما الشفقة فهي نتاج الظلم غير المبرر اللاحق بالإنسان حين يبدو وكأنه يريد أن يكون بخلاف ما هو عليه، ولكن الحتمية تسحقه وتوشك أن تؤدي به إلى الهلاك.

ولا ينطوي التطهير بذلك على معنى ديني أو أخلاقي محض فحسب بل على معنى وجودي وإنساني أيضاً حين يشاهد الفرد ذاته في الآخرين، ويشارك في مأساتهم دون أن يعانيها معاناة فعلية قائمة. فلكي يتطهر أوديب أو يعاقب نفسه على ذنوبه قام بفقأ عينيه، أما في أسطورة أبوللو فالمذنب يذهب إلى "ثيساليا" وصولاً إلى وادي "تمبي" للتطهير وهو نوع من القصاص يختص به كل من سفك دماً.

إلا أن حكاية أوديب إذا ما نظرنا إليها خارج النظرية التراجيدية الأرسطية نجدها تحمل في طياتها نوعاً من المفارقات(*)التراجيدية، ذلك أن أوديب كان يمثل ازدواجية في نفسه، وفي مرحلتين من حياته. أما الأولى فكان فيها مشرداً، وفي تلك المرحلة لم يكن فاعلاً بل كان مفعولاً به، وعندما التقى بذلك الشيخ كان هذا حدثاً مفصلياً في حياته فقد أدى إلى تحوله من إمرىء عادي إلى بطل فاجع، فقد جاء إلى طيبة مُنقذاً، فإذا به يصبح مُهلكاً، وقد تحول إلى لعنة على الشعب وولج في باب المأساة.

"فكل كلمة تتحدث عن السعادة والنشوة والمُلك والأبهة يكون لها صدى مخالف في نفس المشاهدين إذ سيرون مفارقة تراجيدية إلى الذروة، لأنها تصور قصور الإدراك البشري وتصل بالأحداث وكذلك المفارقات التراجيدية إلى الذروة، فعندما يصر أوديب على العثور على القاتل والانتقام منه، فإن هذه المسألة لا تشغله من أجل الغرباء بل لأنها تهمه شخصياً"[12]. وتوجد هذه المفارقات عند أبوللو أيضاً. فرغم أنه كان إلهاً للنبوءة وكان عليه أن يتنبأ بموت الفتى الإسبرطي بالقرص أثناء المباراة، وما كان ينبغي عليه أن يقتل زوجته "كورونيس" ثم يندم على قتله لها،إلا أنه لم يتنبأ رغم ذلك بما قد يحدث فوقع في الخطأ وهذا دليل على تناقضه في ذاته، وأنه خاضع لقوة وإرادة غامضة في الوجود.

غير أن عناء البطل التراجيدي ممثلاً في أوديب وأبوللو يتبعه حال من المصالحة مع النفس ناتجة بالأساس عن معرفتهما بحجميهما وأن هناك قوة أعلى منهما هي القدر(*) تتصرف في مقدراتهما.

وبعد أن أوضحنا أبوللو من الناحية التراجيدية والفنية المسرحية من خلال أوديب نتطرق إلى جانب آخر من الفنون الذي يمثلها أبوللو وأكثرها بروزاً وهو الجانب الفني التشكيلي(**)

فكيف مثل أبوللو هذا الجانب ؟.لقد أستلهم الفن التشكيلي من روح أبوللو حالة الحلم التي يشعر فيها الإنسان بكل ما هو رائع وجميل وكامل دون أن يستطيع أن يحققها. وفي هذا يقول نيتشه : "إن أول ظهور للأشكال البديعة للآلهة أمام النفس البشرية،... كان فيما يراه النائم، في الحلم"[13]. ويعرف هذا "بالوهم الجميل" " beautiful illusion " فعندما نترجم ما نحس به – أي ما نحلم به – إلى واقع فإننا بالتالي نتأرجح بين الواقع والحلم في آن واحد.

فتأثير أبوللو فيما دل عليه من عناصر الإشراق والوضوح والجمال تشكل، في مجملها، الحلم الإنساني الذي لا يتحقق في الواقع ويظل حلماً جميلاً يلجأ

الإنسان إليه حين تشتد معاناته في أرض الواقع[14]. فالفنان يصبح فناناً عندما يعيش في حالة الحلم ويستيقظ، مثلما يُشكل هذا الحلم في تماثيل وصور وبذلك يكون قد مارس الحلم في الواقع.

وتزكي الموسيقى تلك الثقافة الأبوللونية بروحها الهادئة الساكنة. "ففي وقت الكمال الذي لا يحيد فيه البصر عن الجمال كانت الموسيقى فناً أبوللونياً حقاً... فموسيقى أبوللو هندسة معمارية في النغمات، ولكن فقط النغمات التي تصدر عن القيثارة فقط وليس نغمات الموسيقى الأخرى ذات العاطفة العميقة"[15]. وقد تدفع حالة حلم الإنسان وما يستتبعها من استغراقه في الوهم إلى محاولة تحقيق ذلك الحلم في الواقع بما يحقق ذاته ويُعمل إرادته. "فالموجودات لها أن تواجه نفسها بأنها تستحق التمجيد، فقد كان الإغريق يرون أنفسهم في أعلى مجال ومرفوعين إلى درجة أن يكونوا مثلاً أعلى بتأملهم... الذي قام بدور القيادة؟ وهذا هو مجال الجمال الذي رأوه في صورة الألعاب الأوليمبية[*]

وكمرآة لهذا الجمال، وبهذا السلاح حاربت الإرادة الهيلينية أنواع النبوغ الفني الأخرى، وكما أن للموهبة معاناة فللحكمة معاناة أيضاً ومن تلك المعاناة يُولد نصب تذكاري لتراجيديا الانتصار"[16]. ويوصلنا الفن الأبوللوني إلى الشعور بمعنى الانسجام في الفنون الجميلة. "فالفنان التشكيلي يقودنا عبر الرخام المنقوش إلى مفهوم أن الإله حي وموجود – كما نراه في الحلم، أي – كما رآه الفنان الإغريقي في حلمه – فهو كان مجرد شكل هائم في عقل الفنان وقد أصبح فيما بعد هدفاً واضحاً أمام النحات، وكذلك المشاهد، بل وقد يجعل الفنان المشاهد يراه مرة أخرى من خلال تداخل شكل التمثال وانسجامه"[17]. إذن يعرض الفنان فكره الذي يريد أن يوصله للمشاهد بوضع التمثال بينه وبين المشاهد، وبالتالي يبلغ الفنان هدفه عندما يرينا الشكل أو الصورة واضحة أمامنا، وعندما يصلنا ما يشبه الحلم.

ولكن إلى أي مدى يلبي الفن الحلم الإنساني أو الوهم الإنساني، بمعنى أدق، هل هناك حدود يقف عندها الحلم الأبوللوني؟

يذهب سوفوكليس الشاعر والفيلسوف الحكيم إلى أن معرفة الإنسان لحدوده هي في معرفته بنفسه أو بالعالم أو بالإله. "فالورع، في نظره، هو أروع أقنعة الحياة، ورد التفاني إلى عالم الأحلام المثالية يعطينا أعلى حكمة أخلاقية. فمصالحة الواقع ضرورية لأنه في الأصل غير مفهوم، وكذلك فإن النفور من حل الألغاز ضروري لأننا لسنا بآلهة، وأيضاً فإن إلقاء العاطفة جانباً، لأن الراحة في الاستسلام والعلو الذاتي، وهذا هو ما نجده في التخلي عن التعبير في أعلى مستوياته... وبهجة الحياة في ازدراءها، وانتصار الإرادة في القضاء عليها"[18]. من هنا كان الفن الأبوللوني بنظامه ومثاليته ظاهرة جمالية أُعجب بها نيتشه ووجدها نموذجاً معبراً عن الثقافة الإغريقية في مواجهة الهمجية والبربرية. ولذلك كان يتحدث عن ذلك النظام وتلك المثالية بقوله : "إن متعة الطبيعة إنما نجدها في النظام كطابع جمالي." [19]وفي أحيان أخرى كان يشير إلى أن الشعراء الذين درسوا اليونانية وجدوا هذا الشعور بالنظام. "ولكن على أية حال فقد كان لديهم هذا الشعور المنظم ... ووقعت على عاتقهم الطاقة الإبداعية والعمل الفني السليم المتمكن من تنظيم وسائل فنه جميعها"[20] وبالتالي يشير نيتشه إلى ثلاثة مقاييس لهذا النسق الجمالي وهي الأخلاق، والمعرفة، والنسبية.

أ- الأخلاق:

فالنسق الإغريقي الجمالي منذ البداية له أسسه الأخلاقية بما يعلن عنه من نظام وترتيب. وقد استمتع الإغريق بالجمال وفقاً للنظام، لأنه هو المقياس لذلك يقول نيتشه مؤيداً فنهم: "إن بهجة الطبيعة في تجسيد الأخلاق ممثلة في النظام، فمقياس الجمال يوجد في النظام"[21].

ب- المعرفة:

ويقصد نيتشه هنا بالمعرفة معرفة الذات. فما هو معروف عن النفس فقط، ويعتبر معياراً لقياسها، ويجعلها واضحة هو الحلم، وفي ذلك يتضح الإبداع الفني المثالي، وكل هذا يسير وفقاً لمعرفة النفس، فنظامها هو معيارها. أما الجهل بذلك النسق الجمالي من النظام والترتيب والاعتدال فإنه يوقع الإنسان في الخطأ، "لأن التوازن يحدث من خلال معرفة النفس"[22].

جـ- النسبية:

ويؤكد نيتشه على المعرفة المتعلقة بطبيعة النظام اليوناني الجمالي، ذلك أنه لا يتم التفكير فيه, في الحقيقة, كمعيار أو مقياس مطلق. وفي مذكرة غير منشورة نقرأ لنيتشه:

"إن الشعور بالنسبية بارع ونجده في فنون اللغة والموسيقى والفنون البصرية اليونانية التي تقدم نفسها كمقياس للقانون الأخلاقي"[23].

ويعد هذا سبباً في جعل نيتشه ينبهر بسوفوكليس لما أكده من نسبية المعايير والمقاييس الإنسانية انطلاقاً من كون الإنسان محدوداً أو متناهياً وهذا ما ينطبق على النشاط الجمالي وما يدل عليه من قيم أخلاقية. "ومن ثم يستخدم نيتشه مفردات النسق اليوناني هذه كمعيار ثابت لنقد... المجتمع والثقافة المعاصرين وهو يفعل ذلك بطريقتين. فمن ناحية هو ينتقد الثقافة الحديثة ممثلة في بعض أنواع النسق العقائدي، ومن ناحية أخرى فإنه يهاجم بشدة طريقة حياة الإنسان المعاصر"[24].

وعلى هذا يريد نيتشه أن يكون هناك أفراد قادرون على تحمل الواقع حيث أن صناعة الرجال تُظهرهم أقوياء، وبالتالي تتصارع الغرائز القوية التي تعمل ضد بعضها البعض "فعندما نهيئ فرداً قوياً ونضعه في مجتمع من الأفراد الأقوياء فإننا نصنع مجتمعاً يعمل كله ضد بعضه البعض فتظهر قوتهم في صراعهم، وبالتالي نتخذ نظاماً ثابتاً من جوهر هذا الصراع"[25]. لذلك يقول نيتشه: "وهل كان أجدادنا يشعرون بلذة الحياة إلا عند اشتباك النضال"؟[26].

إذن فالصراع عند نيتشه عنصر هام لوضع النظام المجتمعي. فالثقافة الإغريقية كانت تعلم أهمية المسابقات والصراع أكثر من أي شعب آخر. وفكرة النظام عندهم – أي الإغريق – كانت تعكس قيمة هذا الصراع. ووفقاً لنيتشه فإنهم "عرفوا حتى الوجود الإلهي من خلال هذا النظام، ومن خلال نظام أبوللو أيضاً عرفوا همجية ديونيسيوس (آله الخمر والعربدة والهمجية عند اليونان). فرغم تعدد الآلهة اليونانية، إلا أنه كان لكل شيء نظام ثابت، وهذا هو سر الاختلاف بين العصر اليوناني والعصر الحالي، وبالتالي يطلب نيتشه أن نحافظ على الروح اليونانية المتأصلة فينا والتي يدل عليها النظام والمعايير الثابتة... كما فعل علماء وفنانو عصر النهضة"[27]. لذلك يخاطب نيتشه بلده ألمانيا فيقول:

"كيف يمكن لكم بالضبط أن تغذوا أنفسكم كي تصلوا إلى ذروة قوتكم أو فضيلتكم بأسلوب عصر النهضة... فهذه الثقافة – الألمانية – من أولها إلى آخرها تعلم الإنسان أن يفقد بصيرته إزاء الحقائق"[28].

"فنظام نيتشه ومعياره هو تصور نسبة معينة بين الأشياء ولكن هذه النسبة يجب أن تكون محددة من عدة نواحي وفي الوقت ذاته تعطي إمكانية لتحقيق آمالنا ورغباتنا... فيجب أن نكون وحدة إلى حد ما كي نتمكن من العيش، إلا أنه لابد أن تكون هناك كثرة وتعددية لتحقيق الصراع بين القوى المتناقضة"[29].

وللتعددية وفقاً لنيتشه أهمية قصوى كي يكون هناك احتمال نشوب صراع، وكي يحدث ما يُعرف بـ "البصيرة insight" ومن ثم يكون ذلك الرجل هو الرجل العظيم في نظر نيتشه[30]. فهو يقول: "أنه هو نفسه الحقيقة... وبهذا وحده يمكن للإنسان أن ينال العظمة"[31]. "ومن ثم يكون ذلك الرجل هو العظيم في نظر نيتشه، ومع هذا الصراع يمكننا أن نجد طريقة للسيطرة على العالم تحقق نوعاً من التوازن بين القوى...وبالتالي النظام، لأن هذا التوازن هو نوع من النظام"[32]. وهذا ما عبر عنه نيتشه بقوله :

"فعندما تتشغل الحقيقة بالصراع مع زيف العصور يجب أن نتوقع صدمات وسلسلة من الكوارث، واعادة تنظيم الجبال والوديان كما لم يحكم بهذا من قبل"[33].

فالنظام الأبوللوني يجب أن يكون متوازناً مع الديونيسي، وهذا بالضبط ما فهمه كبار فناني الإغريق وغيرهم من النبلاء، "لذلك يمكن قياس الناس وفقاً لمدى قدرتهم على الإدارة، والحفاظ على القوة المسيطرة والتعددية مما يؤدي إلى التوازن"[34]، أي من خلال مدى قدرتهم على إحداث توازن وسيطرة على الطرفين المتناقضين، أبوللو وديونيسيوس. "فإن أهم ما يميز النظام النيتشوي هو أنه ينبغي أن يكون قادراً على النمو الذاتي، ودائماً في اتجاه تحقيق الذات وتعزيزها"[35].

وفي انتقاد نيتشه للأنواع المختلفة من النظم الثابتة ومعاييرها" يجد أن كل أنواع النظام مشتقة من نظام واحد بعينه. فالحقيقة رغم اتخاذها كنظام ومعيار واحد بعينه إلا أنه يتم فرض قدر معين منها على كل شيء"[36]، ويأخذ بلده ألمانيا مثالاً في ذلك للعالم إذ يقول:

"العلم بشكل عام هو وسيلة، لقياس العالم، وليس فقط معياراً للبحث عن حقوق الإنسان، ولكن حتى مع الإنسان يسير النظام بوضوح وثبات كمقياس ثابت مثلما يسير مع باقى الأشياء الأخرى الغير إنسانية. وإذن يؤخذ الكيان الإنساني كما هو، وهذا يعود بنا إلى مقولة بروتاجوراس "إن الإنسان هو مقياس كل شيء"[37].

وينتقد نيتشه هنا جانبين، الأول: هو طابع النظام العقائدي ممثلاً في الدولة الحديثة والكنيسة الكاثوليكية ويكتب في ذلك قائلاً : "أوافق على فكرة أن الكيان الإنساني يجب ألا يتطور ولكن بعد موت الإله بالتأكيد"[38] والذي يقصد به الإنسان الذي وصل إلى درجة المثالية الكاملة أي السوبرمان (ديونيسيوس) ويرى أنه بهذه الدوجماطيقية الفكرية فإن معيار الأبدية لم يعد ممكناً مُكتفاً بذلك نقده للنظام العقائدي. أما الثاني وهو الأقوى, كنتيجة لذلك,

فإنه يتمثل في التمركز بذلك حول الإنسان ونظرته للعالم وكيف أن الإنسان هو صانع النظام ومرسخ لواحديته. ولذلك فإن التأكيد على الصراع يعد من أهم الاكتشافات في مجال تطور الروح الحرة وهذا هو ما بينه نيتشه بأن الصراع هو الأعظم[39]. من هذا الصراع مع القدر كانت سمة الدراما الإغريقية ولذلك كان حريّ بنا أن نتوقف قليلاً عند نموذج لهذه الدراما وهو أوديب كي نتعرف على كنه هذا الصراع, وما استفاده نيتشه منه في وصفه لجدل الحياة.

هوامش الدراسة

(*) سفنكس (أبو الهول) Sphinx: وحش نصفه آدمى ونصفه حيوان في الأساطير اليونانية، أحياناً يحمل رأس إمرأة وجسم أسد. أرسلته " هيرا " أو أبوللو لمعاقبة الملك "لايوس". فجلس على صخرة بالقرب من بوابة مدينة طيبة يسأل الداخلين سؤالا هو عبارة عن لغز: "من الذي يسير على أربع، ثم على اثنين، ثم على ثلاث؟" ويقتل كل من لم يستطع الإجابة. حتى قدم أوديب إلى بوابة المدينة فحل اللغز وقتل السفنكس نفسه. ويذهب "كارل يونج" في تفسيره لهذه القصة تفسيراً سيكولوجياً إلى أن السفنكس مثل "الإلهة الأم" التي دمرتها قوة الذكورة التي يمثلها أوديب.

أما في الأساطير المصرية القديمة فإن السفنكس يمثل القوة والجلال، فهو يربض إلى جوار الأهرامات ممثلاً الإله " حوريس " شاخصاً ببصره إلى والده الإله رع "الشمس" أثناء رحلته عبر الوادي. للمزيد انظر: (إمام عبد الفتاح إمام: معجم ديانات وأساطير العالم، المجلد الثالث، ص269)

(1) إيليا الحاوى: سوفوكليس والتراجيديا الإغريقية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الجزء الأول، الطبعة الأولى، 1980، ص 221.

(2) نيتشه: مولد التراجيديا، ص 138.

(3) ايليا الحاوى: سوفوكليس والتراجيديا الإغريقية، ص 26.

(4) المرجع السابق، ص 36.

(*) الكيكلـوبيس Kuklopes,Cyclopes: صـور هـوميروس الكيكلـوبيس فـي صـورة وحـوش عملاقة الأجسام يقطنون صقلية ويأكلون لحوم البشر، لا يقدسون إلهاً ولا يحترمون قانوناً، يعيشون في كهوف صخرية، ولا يعرفون غير تربية الأغنام، ويدركهم الموت مثل البشر، أشهرهم " بولوفيموس " الذي سجن أوديسيوس ورجاله في كهف وسامهم فيه سوء العذاب، حتى نجح أوديسيوس في إغراقه بالشراب حتى ثمل وأغفي فقام بفقء عينه، ثم فرّ هو ورجاله. انظر: (ثروت عكاشة: الإغريق بين الأسطورة والإبداع، حاشية، ص 355، انظر أيضاً، محمد صقر خفاجة: الأدب اليوناني في عصر الإسكندرية (شعر الرعاة)، ص 71).

(**) بلوتوPluto: الاسم اليوناني لإله الجحيم أو هو الجحيم نفسه. وأسماؤه الأخرى "هاديس" و"آديس" وهو إله الموتى والعالم السفلي. لا تقام له معابد، ولا تقدم له قرابين. وهو الذي اختطف "بروسفوني" وهبط بها إلى العالم السفلي وراحت أمها الإلهة "ديميتر" تبحث عنها في كل مكان. انظر: (إمام عبد الفتاح إمام: معجم ديانات وأساطير العالم، المجلد الثالث، ص 135).

(***)هيبوليتوس Hippolytus : ابن الملك تسيوس ملك أثينا، وهيبوليت ملكة الأمازونات في الأساطير اليونانية، ولقد نذر هيبوليتيس نفسه للعفه ولعبادة الآلهة العذراء "آرتميس" . وكان تسيوس ملك أثينا مقتنعاً بأن زوجته تقول الحقيقة عندما ذكرت أن هيبوليتيس قد حاول اغتصابها. فأمر أبوه بوزايدون إله البحر بأن يقتل ابنه هيبوليتيس عندما يقود مركبته من أثينا إلى طروزون. انظر: (إمام عبد الفتاح إمام: معجم ديانات وأساطير العالم، المجلد الثانى، ص 151).

(5)محمد حمدى إبراهيم: دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، ص 92.

(6)محمد حمدى إبراهيم: دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، ص 92.

(7)إيليا الحاوى: سوفوكليس والتراجيديا الإغريقية، ص 45.

(8)احمد عتمان : الأدب الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا , ص 282 .

(9)المرجع السابق : ص 282 .

(*) هياكينثوس Hyacinthus: فتى أحبه الإله أبوللو ، في الأساطير اليونانية ، هو ابن أميكلاس وديومند. كان أبوللو على وشك أن يمنح الشاب منزلة سامية في السماء بعد أن

منحه حباً لم يمنحه لغيره من البشر حتي أنه هجر مدينة دلفي مركز الكون وأخذ يرافق الفتى في رحلات الصيد في الجبال الوعرة فزادت هذه الصحبة المستمرة نيران حبه تأججاً. وعندما أمات أبوللو هذا الفتى بالقرص دون قصد أثناء تباريهما. أحالة الإله إلى زهرة السوسن البيضاء ، غير أنه لم يأخذ لونها بل أشرق بلون أحمر أشد بريقاً من الأرجوان. انظر: (إمام عبد الفتاح إمام: معجم ديانات وأساطير العالم ، المجلد الثانى ، ص ص 163 – 164).

(10)ثروت عكاشة: الإغريق بين الأسطورة والإبداع، ص 70.

(11)إيليا الحاوى: سوفوكليس والتراجيديا الإغريقية، ص 47 .

(*) المفارقة Paradoxes , Paradoxen: المفارقة هي حقيقة تظهر عليها صفة التناقض مع حقائق شائعة أو مسلم بها، والمفارقات تدخل في العديد من العلوم كما في الرياضيات. مثل مفارقة اللامتناهي، وفي الفلسفة مثل مفارقة زينون الإيلي في حججه ضد الحركة؛ وفي اللاهوت الدياليكتيكي المسيحي حين يقرر أن الله عاش في أرض فلسطين كإنسان بين سائر الناس (المسيح). انظر: (عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، الجزء الثاني، ص 456)

(12)أحمد عتمان: الأدب الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً، ص 285.

(*) القدر Moira في الأساطير الإغريقية هي "المويرأي" وهن ثلاثة، "كلوتو" التي تنسج خيط الحياة، و "لاخيسيس" التي تحدد طوله، و "أتروبوس" التي تقطعه وقد عُرفن بربات القدر. انظر: (ثروت عكاشة: الإغريق بين الأسطورة والإبداع، ص 58).

(**) الفن التشكيلي Plastic Art: فبالاضافة إلى أن أبوللو قد عُرف بأنه إله النبؤة والعلاج والشفاء والموسيقى والرماية (بالسهام) والشباب عُرف أيضاً بالفنون التشكيلية لذا يسمى Plastic God. انظر: (إمام عبد الفتاح، معجم ديانات وأساطير العالم، المجلد الأول، ص ص 101– 102)

(13)نيتشه: مولد التراجيديا، ص 80.

(14)Crawford , Claudia: Friedrich Nietzsche, The Dionysian World View, Journal of Nietzsche Studies, No, 13, Nietzsche and German Litarature (Spring, 1997), P.81.

(15)Ibid., p. 83.

(*) الألعاب الأوليمبية Olymia Games: وهو مهرجان إغريقي قديم مكرس لكبير الآلهة "زيوس" في الأساطير اليونانية. كان يُقام مرة كل أربع سنوات في "سهل أوليمبيا" وقوامه مباريات في الألعاب الرياضية والموسيقى والشعر، وقد أُقيمت هذه المهرجانات أول ما أُقيمت عام 776ق.م، وكان الفائز يحصل على تاج من أغصان الزيتون. وظلت تُقام حتى عام 393م عندما ألغاها الإمبراطور الروماني تيودوسيوس الأول أو الكبير بدعوى أنها وثيقة الارتباط بالوثنية القديمة. انظر: (إمام عبد الفتاح إمام: معجم ديانات وأساطير العالم، المجلد الثالث، ص 61).

(16)Crawford: Friedrich Nietzsche, The Dionysian World View, p. 86.

(17)Ibid., p. 87.

(18)Ibid., p. 9.

(19)Tongeren, Paul Van: Nietzsche's Greek Measure, Journal of Nietzsche Studies , No. 24, (Fall, 2002), p. 11.

(20)Op.cit.loc.cit.

(21)Quoted in , Tongeren: Nietzsche's Greek Measure , p. 11.

(22)Ibid., p. 12.

(23)Quoted in , op. cit., p. 12.

(24)Ibid., p. 13.

(25)Ibid., p. 18.

(26)نيتشه: هكذا تكلم زرادشت، المكتب العالمى للطباعة والنشر، بيروت، ب.ت، ص 253.

(27)Tongeren: Nietzsche's Greek Measure, p. 20.

(28)فريدريك نيتشه: هذا الإنسان، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، الطبعة الأولى، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، 2011، ص ص 36 – 37.

(29)Tongeren: Nietzsche's Greek Measure , p. 20.

(30)Op.cit.loc.cit.

(31)نيتشه: هذا الإنسان، ص 166.

(32)Tongeren: Nietzsche's Greek Measure , p. 20.

(33)نيتشه: هذا الإنسان، ص 160.

(34)Tongeren: Nietzsche's Greek Measure , p. 21.

(35)Op.cit.loc.cit.

(36)Ibid., p. 14.

(37)Quoted in , Tongeren: Nietzsche's Greek Measure , p. 14.

(38)Op.cit.loc.cit.

(39)Op.cit.loc.cit.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المراجع الأجنبية :

1. Crawford, Claudia and Friedrich Nietzsche: The Dionysian World View, Journal of Nietzsche Studies, No.13, Nietzsche and German Litarature (Spring, 1997).
2. Tongeren, Paul Van: Nietzsche's Greek Measure, Journal of Nietzsche Studies, No. 24, (Fall, 2002).

ثانياً: المراجع العربية:

أ) المصادر:

1 – فريدريك نيتشه: مولد التراجيديا، ترجمة شاهر حسن عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية– سوريا، الطبعة الأولى، 2008 .

2 – ـــــــــــ: هذا الإنسان، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة،الطبعة الأولى, 2011.

3 – ـــــــــــ: هكذا تكلم زرادشت، المكتب العالمي للطباعة، بيروت، بدون تاريخ.

ب) المراجع:

1 – أحمد عتمان: الأدب الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً، دار المعارف، القاهرة، 1986.

2 – إيليا الحاوي: سوفوكليس والتراجيديا الإغريقية، الجزء الأول، دار الكتاب اللبناني، بيروت،الطبعة الأولى, 1980.

3 – ثروت عكاشة: الإغريق بين الأسطورة والإبداع، دار المعارف، القاهرة، 1977.

4 – محمد حمدى إبراهيم: دراسة فى نظرية الدراما الإغريقية، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1977

5 – محمد صقر خفاجة: الأدب اليوناني فى عصر الإسكندرية (شعر الرعاة) دار الكتاب المصري، القاهرة، بدون تاريخ.

جـ) القواميس والمعاجم:

1 – إمام عبد الفتاح إمام: معجم ديانات وأساطير العالم، مكتبة مدبولي، المجلد الأول والثاني والثالث، القاهرة، بدون تاريخ.

2 – عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،القاهرة, الجزء الأول والثانى، الطبعة الأولى, 1984.