الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم –

كلية الأدب والفنون – قسم اللغة العربية وآدابها.

أثـر المقـدّس في التراجيديا الإغـريقية

– مقاربة سياقية لفلسفة "نيتشه" الجمالية –

The Impact of the Sacred in The Greek Tragedy -

A contexuel approach to the aesthetic philosophy of Nietzsche –

أطروحة مقدّمة لنيل درجة الدكتوراه – علوم– في النقد والأدب المعاصر

إعداد: **إشراف:**

الطالبة: هاتي نورية **الأستاذ الدكتور: قادة محمد**

لجنة المناقشة:

الأستاذة الدكتورة:	**مكاوي خيرة**	**جامعة مستغانم**	**رئيسا**
الأستاذ الدكتور:	**قادة محمد**	**جامعة مستغانم**	**مشرفا ومقرّرا**
الأستاذة الدكتورة:	**فرقاني جازية**	**جامعة وهران**	**مناقشا**
الأستاذ الدكتور:	**سيّد أحمد صيّاد**	**جامعة وهران**	**مناقشا**
الأستاذ الدكتور:	**شويرف مصطفى**	**جامعة معسكر**	**مناقشا**
الدكتور:	**خطّاب محمّد**	**جامعة مستغانم**	**مناقشا**

العام الجامعي: 2018/ 2019م

إهداء:

بعد شكر الله والصلاة على نبيّه

أهدي هذا العمل المتواضع:

إلى من علّمني كيف أخلص للعلم والعمل أبي رحمه الله

إلى من استمعت إلى شكواي بلا ملل أمّي الغالية

إلى من رافق بحثي بلا كلل الأستاذ الدكتور: قادة محمّد

إلى من ساندوني وقت الشدائد والمحن أحبّتي... إخوتي... أخواتي...

صديقاتي

مقدّمة

مقدّمة:

تشغل التراجيديا حيّزا مهمًّا في تاريخ النّقد والأدب والفكر عموما، فقد كانت ومازالت موضع اهتمام النّقاد والأدباء والمفكّرين على تعدّد اتّجاهاتهم وتخصّصاتهم؛ فمنذ ظهور كتاب أرسطو "فن الشعر"، وتفصيله القول في تعريفها ووصف هيكلها وتعريجه على أثرها، مازلنا نشهد استقطابها للكثير من الدارسين والباحثين، الذّين حاولوا معالجتها من زوايا متعدّدة استدعتها بُنيتها الشّعرية أو طابعها الموسيقي أو أثرها التّطهيري.

وعلى غرار تلك الجهود المبذولة، يوافينا مبدعو العصر الحديث وباحثوه بإبداعاتهم وبحوثهم حول التراجيديا؛ باعتبارها تجربة أدبية تستحقّ المحاكاة، وصنفا دراميا يتطلّب البحث والدراسة، سواء استقطبتهم – في ذلك – جاذبيتها الترفيهية، أو رأوا فيما تعالجه من موضوعات بوتقة تحتضن إبداعاتهم، وتمنح تجاربهم الوجدانية حضورا لدى الجماهير، أو وسيلة ملائمة لخدمة أفكارهم وتطلّعاتهم، أو أداة للترويج لمذاهبهم أو توجّهاتهم.

وغير بعيد عن هذه الأهداف والغايات، يقدّم الفيلسوف الألماني **فريدريك نيتشه Friedrich Nietzsche** (1844 – 1900 م) – من خلال مؤلفاته – آراءَه وأفكارَه حول التراجيديا؛ خاصة حين يتعلّق الأمر بمولدها ونشأتها المرتبطيْن بالمقدّسات الإغريقية، أو بأجزائها وأثرها على المتلقي، أو بالقوى التي تسبّبت في موتها، والعوامل التي قد تساهم في بعثها مجدّدا، لاسيّما إذا تحدثنا عن ما ورد في كتابه "**مولد التراجيديا**"، أو ما ظهر في تضاعيف كتبه الأخرى: تأمّلات غير راهنة، إنساني مفرط في الإنسانية، الفجر، العلم الجذل، هكذا تكلّم زرادشت، ما وراء الخير والشر، إرادة القوّة، أصل الأخلاق وفصلها، أفول الأصنام، ضد المسيح، هذا هو الإنسان.

وعليه، فقد وقع اختيارنا على موضوع: **أثر المقدّس في التراجيديا الإغريقية – مقاربة سياقية لفلسفة "نيتشه" الجمالية –**.

وقد يبدو غريبا أن نركّز اهتمامنا على مؤلّفات الفيلسوف "فريدريك نيتشه"، والساحة الأدبية والنقدية تعجّ بالأدباء والنّقاد؛ غير أنّ كونه حلقة مهمّة بين الفكر الفلسفي والإبداع الأدبي، قد جعلنا نعطيه اهتمامنا الذي صبّ دائما في التنقيب عن تلك الحلقات التي تمدّ الجسور بين الفلسفة والأدب، وتعطي الأدب طابعا فلسفيا والفلسفة بصمة أدبية.

أمّا فيما يخصّ التراجيديا فهذا الموضوع سيكون تكملة لمسار البحث الذي بدأناه في رسالة الماجستير، والذي تلخّص في قراءة الفيلسوف "ابن رشد" للجنسين الشعريين الملحمي والدرامي بصنفيه التراجيدي والكوميدي بالقياس إلى تنظير أرسطو؛ إلاّ أنّ هذا المسار سيأخذ وجهة مغايرة لا تظهر من خلال مؤلّفات "ابن رشد" بل من خلال آثار "فريدريك نيتشه". وأمّا فيما يتعلّق بالمقدّس؛ فسيأخذ وجهتين: تعالج الأولى مساهمة الطقوس الدينية الإغريقية بما تحمله من إرث ميثولوجي في مولد التراجيديا، بينما تعالج الأخرى انعكاس هذه الأصول المقدّسة على مسار العمل التراجيدي ومكوّناته وأثره.

ولو أنّنا بحثنا في حياة التراجيديا، لوجدنا لها جذورا تأصّلت في عمق الثقافة الإغريقية، واتّحدت فيها الكثير من الجهود لتصير على ما هي عليه في شكلها ومضمونها؛ فالطقوس الدينية المقدّسة قد كانت أرضية خصبة لطابعها الموسيقي ونمطها الحواري، أما الشعراء اليونان: أسخيلوس وسوفوكليس ويوريبدس فقد ساهموا في إخراج الأساطير التي اصطبغت بها معتقدات الإغريق إلى جوّ العرض المسرحي، ناهلين من منبع غزير جسّدته ملحمتا هوميروس: الإلياذة والأوديسة.

ولا يفوتنا التّنويه بالجهد الذي بذله الفيلسوف "أرسطو" حين شيّد صرحها النظري من خلال كتابه "فن الشعر"، لتتوالى بعده جملة من البحوث التي عكفت على تقديم شروح وترجمات وتعليقات حول هذا الكتاب. وقد كان "فريدريك نيتشه" من بين المفكّرين الذين ولجوا فضاء التراجيديا ونقّبوا عن أسباب ازدهارها والعوامل التي أدّت إلى اندثارها، وعلّقوا آمالهم على الموسيقى والفلسفة الألمانية لبعثها إلى الحياة.

وسنحاول من خلال هذا البحث أن نتتبّع الطريقة التي تصوّر بها الفيلسوف "فريدريك نيتشه" مولد التراجيديا الإغريقية، وأن نعرض جانبا من قراءته لعناصرها وأثرها، والعوامل التي تسبّبت في موتها. وكيف كان موقفه من القوى التي ساهمت في القضاء عليها؟ إلى أيّ حدٍّ بلغت أصالة الآراء التي قدّمها؟ وهل أثمرت خطوته نتائج يمكن اعتمادها لصالح هذا الصنف الدرامي؟ كيف تخيّل "نيتشه" عودة التراجيديا في عصره؟ وما هي الطرق التي رآها أنجع لبعثها؟ وما مدى تحقّق الآمال التي عقدها على الموسيقى والفلسفة الألمانيتين؟ وهل استطاع فعلاً أن يشيّد صرحا لنظرية جديدة في التراجيديا؟

فمن المحتمل أنّ نيتشه قد عدّ التراجيديا الإغريقية وليدة للجنس الملحمي؛ مادامت حكاياتها مستقاة من الملاحم الهوميرية، كما لا يستثنى أنّه اعتبرها سليلة الأشعار الغنائية لاسيّما أشعار المديح متّبعا صنيع أرسطو، من المحتمل أيضا أنّه عدّ الطقوس الديونيسية أحد العوامل التي سهّلت نموّها وتطوّرها، ومن المرجّح أيضا أنّه حاكى عمل أرسطو في محاولة التنظير للتراجيديا شأنه شأن بعض الباحثين الذين رأوا فيه نموذجا حريّا بالاتّباع، كما لا يستبعد أنّه قد بنى نظريات جديدة على أنقاض النظريات السابقة، أو أنّه سلك نهجا معاكسا يعلن فيه قلب تلك النظريات، من الممكن أيضا أنّه حقّق نتائج ملموسة لصالح التراجيديا، جل هذه الافتراضات سيسعى هذا البحث للتأكّد من صحتها، وستكون الخاتمة هي التي ستجيب عن بعضها.

وقد ارتأينا معالجة هذا البحث وفق مقاربة سياقية، حيث استعنّا بإجراءات المنهج التاريخي في تتبّعنا لمسار التراجيديا من نقطة انطلاقها من الطقس المقدّس إلى قمّة ازدهارها، كما اعتمدناه أيضا في ذكر العوامل التي ساهمت في ولادتها ثم اندثارها ثم محاولة بعثها من جديد، وذلك انطلاقا من آراء "فريدريك نيتشه". كما اعتمدنا على آليات الإجراء الجمالي في تحليلنا لقراءة "نيتشه" لعناصر المأساة وأثرها. مستندين – في ذلك – على ما ورد في كتابه (مولد التراجيديا)، بالإضافة إلى ما استطعنا اِلتقافه من تضاعيف كتبه الأخرى، والذي يصبّ في موضوع المقدّس والتراجيديا.

ولسنا في بحثنا أوّل من سلّط الضوء على نظرة الفيلسوف "فريدريك نيتشه" للتراجيديا؛ ولكن ثمّة بحوث كان لها فضل السبق في التطرّق إلى جوانب من هذه المواضيع، نذكر على سبيل المثال لا الحصر: الرسالة التي تقدّم بها الباحث **عبد الكريم عنيات** والتي عنونها بِـ" **نيتشه والإغريق إشكالية أصل الفلسفة**"، والتي تضمّنت ثلاثة فصول، خصّها صاحبها بالبحث في أصول فلسفة "نيتشه" خاصة فيما يتعلّق بالفلاسفة السابقين لسقراط، كما تطرّق أيضا إلى جملة الانتقادات التي وجّهها "نيتشه" إلى هذا الفيلسوف، وموقفه من المدارس الأخلاقية اللاحقة له. غير أنّ هذا البحث – رغم قيمته المعرفية – لا يمنح التراجيديا سوى حيّزا ضئيلا، يعرّج فيه باختصار شديد على تصوّر نيتشه لها.

بالإضافة إلى الدراسة التي تقدّم بها الباحث **سمير الزغبي** والتي كانت بعنوان "**نيتشه الفن والوهم وإبداع الحياة**"، حيث حاول من خلال أربعة فصول أن يقدّم تصوّر نيتشه للفن باعتباره أرقى قوّة يمكنها أن تخلق إمكانات جديدة للحياة من شأنها أن ترتقي بالإنسان. ولعلّ ما يخلق ثغرة في هذا البحث أنّه يقفز على التراجيديا فلا يعيرها طرفا من عنايته، مع أنّها جزء لا يتجزأ من الفنّ الذي ركّز عليه الباحث

اهتمامه. ناهيك عن البحث الذي تقدّم به الباحث **يسري إبراهيم** والذي كان بعنوان "**فلسفة الأخلاق فريدريك نيتشه**".

وعليه، فإن معظم البحوث التي أتيح لنا الحصول عليها، والتي أجريت حول نيتشه وفلسفته، اكتفت بعرض بعض المقتطفات من حياته، أو بعض من نصوصه ومعالجتها وشرحها ضمن فلسفته؛ إمّا بالبحث في أصولها الفلسفية: اليونانية أو الحديثة، أو إدراجها ضمن سياقات مختلفة: "القوّة" مثلا: شأن البحث الذي تقدّم به الباحث كامل محمد عويضة، والذي عنونه بِ "فريدريك نيتشه نبي فلسفة القوّة"، إذ زاوج فيه بين التطرّق لحياة نيتشه وبعض المواضيع الطاغية في مؤلفاته: الانحطاط، الأرستقراطية، التطوّر والأخلاق، حيث مهّد لهذا الأخير بجملة من الآراء التي قدّمها بعض المفكرين أمثال: سبنسر ستيفن، صامويل ألكسندر، توماس هيكسلي. كما نقدها البعض الآخر استنادا إلى فلسفات معادية لفكره، أو أقحمها ضمن بعض المذاهب أو التيارات كالواقعية والوضعية والبراجماتية والوجودية، ونبّه إلى نقاط التشابه والاختلاف بينها وبين فلسفته، مثلما فعل الباحث فؤاد زكريا في مؤلفه الذي عنوانه "نيتشه".

وبالتالي، فالبحوث التي تخصّص للمزاوجة بين دراسة المقدّس ومساهمته في ميلاد التراجيديا الإغريقية وانعكاسه على أثرها، بالانطلاق من مدوّنات الفيلسوف "فريدريك نيتشه" تبدو – في نظرنا– قليلة؛ خاصة الجانب المتعلّق بمولدها وأثرها المرتبطين بالثنائية الأبولية/ الديونيسية؛ ولعلّ الأمر راجع إلى اعتقاد الباحثين بقِدم هذا الموضوع، أو لأنّ موضوع التراجيديا من كثرة ما تمّ الحديث فيه قد خيّل إليهم أنّهم قد بلغوا غايتهم في دراسته من كلّ الجوانب، أو لأنّ نظرة نيتشه إليها كانت غامضة بالنسبة إليهم أو عملا شاقا عزّزت مشقّته طبيعة تأليفه لكتبه؛ ونقصد نظام الفقرات التي تفتقر في معظم الحالات إلى روابط تعطيها طابع الوحدة الموضوعية، بالإضافة إلى أسلوبه الساخر الذي اصطبغت به آثاره.

وما يميّز بحثنا عن البحوث التي ذكرت آنفا أنّه يخصّص حيّزا أكبر لمولد التراجيديا ومساهمة المقدّس في ذلك، كما يتقصّى قراءة نيتشه لعناصرها والعوامل التي ساهمت في مولدها واندثارها، ناهيك عن القوى التي خالها أنّها ستتعاون لبعثها.

وقد احتوى البحث مقدّمة وثلاثة فصول: كان الأوّل منها خطوة نحو إبراز تأثير المقدّس في ميلاد الفن التراجيدي الإغريقي، أمّا الثاني فقد عرّجنا فيه على تصوّر "نيتشه" لميلاد هذا الفن وطريقة قراءته لعناصره، وأما الفصل الثالث فقد كان محاولة لفهم ما كان نيتشه يصبو إليه حين عقد الأمل على ميلاد ثانٍ للتراجيديا في تربة ألمانية، متّخذا من الموسيقى والفلسفة الألمانيتين جسرا لبلوغ غايته.

وشأن أيّ خطوة إلى الأمام قد تجتمع قوى مساندة لها وقوى أخرى تحاول كبح تقدّمها، قد صادفتنا عراقيل نذكر منها:

- لغة نيتشه ذات طابع فلسفي وهذا ما جعلنا نجد صعوبة في استيعابها.

- لجوء نيتشه إلى الأسلوب الساخر في عرض أفكاره؛ حيث لا يمكن التمييز بين جدّه وسخريته إلاّ بصعوبة كبيرة.

- خضوع نصوصه إلى الترجمة من الألمانية إلى لغات عديدة منها العربية، وهذا وحده كفيل بإفراغ كلّ العوائق التي تتعلّق بالترجمة في هذه المدوّنات.

- استخدام نيتشه لشواهد من مجالات فنيّة مختلفة (الموسيقى، الشعر، الميثولوجيا، الرسم) ومن حقب عديدة (الهيلينية، الوسطى، عصره)، واعتماده على أفكار متعدّدة لفلاسفة وموسيقيين وروائيين ورسّامين وشعراء، وهذا يتطلّب وقتا للإلمام بشرحها في سياقاتها.

- كثرة التشبيهات واتّساع نطاق انتقائه لها؛ فتارة ينقلك إلى الماضي العتيق وأخرى يعيدك إلى عصره، وهذا ما يجعل الباحث مضطرًّا إلى البحث عنها، وهو عينه ما يبدّد وقته في ظلّ حاجته الماسة إليه.

وككلّ بحث لن يخلو تكوينه من الهفوات التي تظهر مع القراءة المتكرّرة والمتمعّنة، لكنّه مع ذلك يبقى محاولة كان لابدّ منها، وصدق من قال:

إنْ تَجِدْ عيْباً فَسُدَّ الخَلَلا جَلَّ مَن لا عيْبَ فيه وَعَلا.

الفصل الأوّل:

الفصل الأوّل: الفكر التأسيسي للتراجيديا

المبحث الأوّل: جدلية الخوف والتقديس لدى الإنسان البدائي:

يعتبر **الخوف** لدى الإنسان فطرة جُبِل عليها؛ حيث عبّر منذ الأزمنة الغابرة عن تخوّفاته من الظواهر الغريبة والمفاجئة، خاصة ما تعلّق منها بأثر الظواهر الطبيعية على نفسيّته: كالزلازل والبراكين والخسوف والكسوف والفيضانات... وباعتباره مخلوقاً متميّزاً عن سواه من المخلوقات بميزة العقل والتفكير؛ فسيتاح له أن يراقب عن كثب ويلاحظ ويستنتج ويبحث ويتقصّى عن حلول للمشاكل التي تحول دون تمتّعه بالهدوء والعيش بمنأى عن أيّ تهديد.

وانطلاقاً من هذه الخصوصيات والهبات الإلهية فقد أدرك أنّ الرحيل عن مسكنه لمكان أكثر أمنا، أو اللجوء إلى الهرب كردّ فعل متكرّر لا يعدّ حلا سليما يمكن أن يعتمد عليه بقيّة حياته لحماية نفسه وممتلكاته من الأذى، وبما أنّه يعيش في كنف الطبيعة ولا يملك مخالب ولا قرونا ولا أنيابا؛ فقد تعلّم أن يدافع عن نفسه ضدّ الحيوانات الضارية باستخدام بعض الأسلحة التي كانت من صنع يديه، واستخراجاً من الطبيعة ذاتها، ولأنّه تعلّم من قانون الطبيعة – باعتباره معلمه الأوّل – أنّ الحياة تقوم على الصراع من أجل البقاء، فقد اعتمده كحلّ مثالي ودائم في حدود القدرات التي تؤهلّه للذّود عن ما يمتلك، لكنّه بقي حائرا حيال الظواهر الطبيعية التي تباغته بين الحين والآخر، بل وتتجاوز حدود قواه؛ فلا هو يمتلك سلاحا يجابهها به، ولا قوّة تصدّ جبروتها، فهل بقي حبيس التأمّل والتفكير المغلّف بالخوف والرهبة؟ أم أنّه قد تفطّن بعقله إلى حلّ ينجيه أو يقلّص حجم معاناته؟ وما مدى صلاحية هذا الحل ومناسبته للأوضاع التي ترافق عيشه؟

أ/ شخصنة الآلهة وتأليه الأشخاص:

من المعروف "أنّ شروط وجود الإنسان القديم الطبيعية كانت محاطة بالكثير من الظواهر الغامضة ومتأثرة بالعديد من المعطيات المجهولة، لهذا فقد تركزت مجسات وعيه حول كيفية استنباط عللها وانتحال أسبابها، نتيجة كونها عصيّة على البوح بطبيعتها، وشحيحة بالإلماح عن مصادرها، وهو الأمر الذي ساقه إلى الاعتقاد بأن قوى خفية تتحكم بأنشطتها وتوجّه مساراتها وتحدّد فاعليتها بحيث استلزمته هذه الوضعية للبحث عن سبل تجنب غضبها"[1].

والحقيقة أنّ إحاطة الإنسان البدائي للظواهر الطبيعية بهالة من الغموض، باعتبارها خارج نطاق تفكيره واستيعابه، وتفسير حدوثها على أنّ قوى خفيّة تقودها وتسيّرها – وإن أبرزت محدودية تفكيره وسذاجته وضعف بصيرته وقصرها – إلا أنّها تظلّ مقبولة في واقعه الذي يبدو أنّه تعلّم منه عن طريق المشاهدة والمعايشة أنّ الأشياء لا تتحرك بمحض إرادتها بل إنّ لكلّ حركة قوّة تدفعها إلى الأمام، شأنها شأن الأشياء التي يمتلكها في محيطه والتي لا تغيّر مكانها ما لم يقم أحد بتحريكها. وبالإضافة إلى ذلك فقد كان معروفا عنه أنّه "كان يستخدم خياله أكثر من استخدامه لعقله أثناء تفسيره لحقائق الكون"[2] ، ولهذا لن نتعجّب إن بدا تفسيره غريبا عن الإنسان الحالي، الذي ارتقى في طريقة استخدامه لعقله؛ حيث تطوّر وعيه مع مرور العصور من خلال ما ورثه من خبرات أجداده وما تعلّمه من تجاربه اليومية.

[1] – ثامر عباس، تقديس الزعامة دراسة في ظاهرة الكاريزما السياسية، الجزائر/ الرباط، منشورات الاختلاف/ منشورات ضفاف، (ط – 1)، 2015، ص 54.

[2] – ينظر: فضيلة عبد الرحيم حسين، فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ، الأردن، اليازوري، (ط – 1)، 2009، ص 88.

وفي إطار بحثه عن أصل الدين "يقول الباحث **بول أندري غولباخ** بأنّ خوف البشر الأوّلين من الكوارث الطبيعية جعلهم يفسّرونها تفسيرا ماديا، ومن ثمّ أصبحوا يخضعون لموجودات غير مرئية توجّه هذه الكوارث وتقودها"[1].

وعليه، فإنّ خوف الإنسان البدائي من الكوارث قد أدّى به – في نظر غولباخ – إلى الخضوع لموجودات لم يرها مرأى الأعين، بل كانت محض افتراض سرعان ما سيطر على فكره فصدّقه؛ إذ "ليست الأشياء نفسها التي تخيف الإنسان وإنّما أفكاره عنها وأوهامه بشأنها"[2]. "وقد أجمع كلّ من توماس غويس (1588 – 1679) وبنديكت سبينوزا (1632 – 1677) و جون تولاند (القرن 18م) على فكرة مؤدّاها أنّ تطلّع الإنسان للبحث عن أسباب مختلف الظواهر وخوفه من القوى الخفيّة وقلقه الدائم من المستقبل المجهول بالإضافة إلى عدم ثقته في قواه اتجاهها قد مثّلت البذور الأولى للكثير من الاعتقادات الدينية"[3].

وبهذا يجتمع خوف الإنسان البدائي وعدم ثقته في نفسه ليبثّا في فكره روح البحث عن تفسير للظواهر التي باتت تهدّده، ولعلّ هذا ما ساهم في "احترامه لكلّ القوى التي تؤثر في حياته دون أن يتعرّف كنهها، ولم يلبث أن كوّن في ذهنه صورا لها، وأخذ يعطي كلا منها شكلا معيّنا واسما خاصا، بل أخذ

[1] – سيرغي توغاريف، الأديان في تاريخ شعوب العالم، تر: أحمد فاضل، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، (ط – 1)، 1998، ص 21.

[2] – مجدي الجزيزى، الفلسفة بين الأسطورة والتكنولوجيا، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، (ط – 1)، 2001، ص 20.

[3] – ينظر: سيرغي توغاريف، المرجع السابق، ص 20، 21، 22.

يتمثّلها على طريقته الخاصة، فجعل من بعضها أصدقاء ومن البعض الآخر أعداء ومن هذا الشعور نشأت الديانة التي لم تكن إلا الاعتقاد المسيطر على ذهن الإنسان من أنّ هناك قوى تحيط به وتؤثر عليه" [1]

وفي السيّاق ذاته يقول الباحث دي بروس بأنّ "الشعوب بعد قرون من البربرية ترسخ خلالها المحافظة الشديدة لتصل إلى تفهّم أفضل، ويصل كلّ شعب، حتى عند الشعوب المتحضرة، إلى إحساس بقوّة عليا، ذلك أنّ الضعف الإنساني يترك بصماته على تخيّلات الإنسان. هذه التعبيرات الإنسانية التي تثيرها القوى العليا أربعة هي: الخوف والتعجّب والشكر والعقل. ومن بين هذه الأربعة يظهر الأخيران عند الشعوب المتحضّرة، لكن المتوحّشين لا يعرفون إلا الظاهرتين الأوّليتين (الخوف والتعجّب) فالحوادث غير المعتادة مثل الأزمات والأمراض والحروب تُكره الإنسان المرتعب على شخصنة الأسباب ورؤيتها كفيتش"[2] . ممّا يبين أنّ الخوف قد كان أكبر دافع للإنسان البدائي للبحث عن الأسباب والحلول لدفع الأضرار التي تظهر في الوسط الذي يقطنه.

وبالمثل فقد عرف عن الإنسان السومري في العصور القديمة أنّه "كان شديد التأثّر، بحكم أسلوب حياته البدائية بالظروف الطبيعية؛ إذ أحسّ من خلال تأمّلاته فيها ومن خلال صراعه المتواصل معها، لاسيّما تلك التي كان لها مساس مباشر بحياته اليومية، بأنّ في تلك الظواهر قوى أو أرواحا مما تسبّب مثلا في هبوب الرياح والعواصف، وحدوث البرق والرعد، وهطول الأمطار وحدوث الفيضانات (...)، وبالمثل فإنّه عزا إلى مثل هذه القوى جميع مظاهر التجدّد والعطاء من ظهور العشب وتفتّح البراعم وتكاثر

[1] – حسين الشيخ، ديانات الأسرار والعبادات الغامضة في التاريخ، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، (ط – 1)، 2014، ص 26.

[2] – مهنا يوسف حداد، الأنثروبولوجيا الدينية أو العلاقة التبادلية بين ظاهرتي الحضارة والديانة، الأردن، دار اليازوري، (ط – 1)، 2011، ص 70، 71. تراجع قصة ظهور الفيتش ضمن (ص 72) من المرجع نفسه.

الحيوانات وكثرة الخيرات في فصل الربيع، ونتيجة لعملية التحدّي والتفاعل المتواصلة بينه وبين هذه القوى فقد كان منطقيا أن يتصوّرها بهيئة البشر" [1].

وبالتالي، فالخوف الذي لازم الإنسان السومري من الظواهر قد دفعه إلى تشخيص تلك القوى وردّ مختلف مظاهر الحياة إليها بسلبياتها المؤذية وإيجابياتها النافعة. بالإضافة إلى أنّ "تعدد تجاربه قد أدّى إلى عدم توافر وحدة فكرية بل مجموعة من الأفكار الدينية المترابطة في بعض الأحيان وغير المتكاملة أحيانا أخرى، وقد اتّجه إلى البحث عن القوى الخفيّة الخيرّة والشريرة التي اعتقد بتحكّمها في عالمه الدنيوي والأخروي، وبدأ في محاولة تحديد مفهومها وتجهيز ما يلزم نحو اكتساب رضاها (...) (لذا فقد) اعتقد في وجود تنظيم جماعي لكافة القوى الإلهية وذلك في جمعية عمومية إلهية يسودها الحق والصدق، ويتجّه بعضها إلى الظلم، (...) (بل تعدى به الأمر إلى حدّ جعلها) تأكل وتشرب وتنجب وتحارب وتقتل وغير ذلك من مختلف ظواهر التصرّفات الإنسانية البحتة، (ولعلّه) كان يهدف من وراء ذلك إلى تقريب الصورة الإلهية من وجهة النظر الإنسانية حتى يستطيع الإنسان العادي الاعتقاد فيها دون صعوبة"[2] .

يبدو أنّ تأثّر السومري بعالمه الذي يعجّ بأفراد بني جلدته، وكيفية عيشهم ضمن جماعات، وتعايشهم على اختلاف طباعهم الخيّرة والشريرة، بالإضافة إلى حاجتهم الفطرية إلى الطعام والشراب والتكاثر قد جعله يرسم للآلهة صورة من الطبيعة ذاتها التي تعوّدها في مجتمعه؛ لذا فقد صبغها بصبغته وشخّصها في هيئته، وجعلها في حاجة إلى ما يحتاجه هو في العادة من مأكل ومشرب، بل تجاوز هذا الحدّ إلى درجة جعل منها تحمل طباعه ذاتها؛ التي تتغيّر بتغيّر المواقف التي يتعرّض لها؛ لتجنح نحو الشرّ تارة والخير تارة أخرى.

[1] – ثامر عباس، تقديس الزعامة دراسة في ظاهرة الكاريزما السياسية، ص 114.

[2] – حسين الشيخ، ديانات الأسرار والعبادات الغامضة في التاريخ، ص 31.

ولا يختلف الكنعانيون كثيرا عنهم في تصوّرهم لآلهتهم؛ "إذ كانوا يتصوّرون أنّ ليهوه شكلا إنسانيا ومقرا للسكنى وتدفعه العواطف الإنسانية من غيرة وغضب، ولكنّه كان إلها محاربا يقاتل دون هوادة لأجل شعبه ضد أعدائهم"[1]. كما لم يفت الهنود أمر تقديس الطبيعة التي كانوا يعيشون في كنفها؛ إذ من المعروف عنهم اعتقادهم بأنّهم "لن يموتوا بروحهم إذا ظلّت الطبيعة حيّة، ولذلك كانوا يطلقون على أنفسهم ألقابا ترتبط بالظواهر الطبيعية؛ فبحيرة الجبل والماء الصافي بالإضافة إلى شروق الشمس والجبل الأبيض كلها أسماء اختارها أبناء القبائل الهندية لاكتساب الخلود من الطبيعة"[2].

والإنسان المصري شأنه شأن الهندي والسومري قد شخّص مظاهر الكون؛ "فكانت الأشجار والينابيع والأحجار والتلال والحيوانات هي مخلوقات حلّت فيها قوى غريبة لا سلطان له عليها، ومن ثم كانت الطبيعة أوّل مؤثّر مبكّر في عقله وصارت مظاهر الإلهية الأولى في نظره هي القوة المسيطرة على العالم المادي"[3] . وكذلك الشأن بالنسبة للأوغاريتي الذي "نظر إلى الطبيعة واعتبرها تمثل حياة الآلهة وكل ما يحصل في الطبيعة هو من عمل الآلهة وصراعها ضد بعضها البعض، وصراعها ضد الناس، وكثيرا ما يؤدي هذا الصراع إلى الإخلال بالتوازن على الأرض ثم يعاد هذا التوازن من جديد"[4].

وقد اعتقد البابلي "أنّه خلق لخدمة الآلهة، تلك الآلهة المحبة للأكل والشرب والرقص وسماع الموسيقى وللزواج، كما أنهم يستنشقون العطور(حيث وجدت في المعابد الكثير من المباخر لحرق

[1] – محمد خريسات وآخرون، تاريخ الحضارة الإنسانية، الأردن، دار الكندي للنشر والتوزيع، (ط – 1)، 1999. ص 99.

[2] – حنا عبود، الميثولوجيا العالمية، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (ط – 1)، 2009، ص 309.

[3] – حسين الشيخ، ديانات الأسرار والعبادات الغامضة في التاريخ، ص 26.

[4] – حسن نعمة، الميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، بيروت، دار الفكر اللبناني، ص 71. أوغاريت (رأس شامرا): هي مدينة أو مملكة في شمال سوريا، عرفت حضارة راقية بلغت الذروة في القرن الرابع عشر قبل الميلاد.

البخور)"[1]. مثلما "تصوّر الفينيقيون آلهتهم بأشكال بشرية، تحدثوا معها وتعرفوا إلى أعمالها، وابتدعوا أشياء تمثلها أو ترمز إليها، كما صنعوا أنصابا عمودية الشكل ووضعوها في المكان المقدّس من الهياكل وعبدوها على أنّها رمز الإله وممثّلا عنه"[2]

"ولم يكن اليوناني مرهف الحس بالطبيعة (...)، فجبال بلاده كانت لا تزال من أسباب متاعبه، ولهذا لم تكن في نظره جذابة، (...) ولم تكن الطبيعة تثير عواطفه، بقدر ما كان يتخيّله فيها من كائنات روحية، فهو يملأ الغابات ومجاري المياه في بلاده بالآلهة والأشباح، وإذا فكر في الطبيعة لم يكن تفكيره في جمال مناظرها، بل في أنها مكان تنعم فيه أرواح الأبطال الذين قتلوا في الميدان. وهو يطلق على جباله وأنهاره أسماء الأرباب الذين يسكنونها، ولا يرسم الطبيعة ذاتها بل يرسم بدلا منها صورا رمزية للآلهة التي تبعث فيها الحياة (...) أو ينحت لها تماثيل ترمز إلى هذه الآلهة"[3]

"كما اعتادوا أن يشخّصوا قوى الطبيعة ليزيّنوا مجرّداتها الجامدة بدفء ألوان خيالهم ويلبسوا واقعها العاري بجوخ جميل من خيالهم الأسطوري، ففضّلوا لأنفسهم مجموعة آلهة وإلهات من الأرواح والجان الأقزام استمدّوها من بانوراما الفصول، تقودهم في ذلك تبدلات أرزاقهم السنوية بينما تنتابهم عواطف متقلبة بين

[1] – حسن نعمة، الميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، ص 76.

[2] – حسن نعمة، المرجع نفسه، ص 91.

[3] – ول وايريل ديورانت، قصة الحضارة، الجزء الثاني، المجلد الثاني، ترجمة محمد بدران، بيروت/ تونس، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع/ المنظمة العربية للتربية، ص 122، 123. (لقد صوّر هوميروس الآلهة اليونانية في هيئة شخوص إنسانية لا تختلف عن البشر إلاّ في كونها تحمل سائلا في دمائها يضمن لها الخلود، وما عدا ذلك فهي عنده مثل الناس تتنازع وتحب وتكره وتكيد لبعضها بل تصل بها الشهوات إلى اتخاذ من شاءت من الرجال والنساء الإنسيين عشاقا وخليلات)، حربي عباس عطيتو، اتجاهات التفكير الفلسفي عند اليونانين، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، (ط – 1)، 2013، ص 29 .

الرفض والفرح وبين السرور والأسى اللذين وجدوا فيهما تعبيرا طبيعيا عن تقلب الطقوس بين الغبطة والحزن، وبين العربدة والنواح."[1]

وعليه، فإنّ أمر تقديس الطبيعة التي قهرت الإنسان البدائي وحيرته لم يكن تقديسا للطبيعة ذاتها بل للأرواح التي كانت تسكنها والتي أنزلها منزلة الآلهة، ثم تصوّرها في هيئة بشرية؛ فهي على الرغم من قدسيّتها وعظمتها تبقى – في نظره – حاملة للصفات ذاتها التي يحملها، ذلك أنّ منها الخيّرة التي تتكرّم عليه بالثروات والمحاصيل الوفيرة وشتى النعم، ومنها الشريرة التي تفرغ جام غضبها عليه بالكوارث والمحن، كما أنّها تحتاج إلى الطعام والشراب والزواج؛ بل وتسمع الموسيقى وتستنشق العطور، ولكن على الرغم من ذلك فهي تختلف عن البشر العاديين في قوّتها الهائلة، وإلّا فلم حظيت بهذه الهالة من القداسة؟

إنّ ما يشدّ الانتباه لدى الهنود الأمريكيين أنّه لا فرق عندهم بين الآلهة والبشر وحتى الحيوانات والنباتات إذ "تصف رواياتُهم عن الكونيات الواقعَ باعتباره استمرارا بين ما يسمى الآلهة والكائنات الأخرى (شريرة كانت أم خيرة). (...) وفي نظرتهم الميثولوجية يعتبرون أنّ الطبيعة التركيبية للكائنات واحدة: الأرواح المختلفة بما فيها الخالقون والأبطال الثقافيون والمخادعون والوحوش والحيوانات والنباتات وحتى الشمس والقمر والنجوم وأفراد البشر (...) يشتركون في الطبيعة ذاتها، فكلهم واعون وخالقون، ولهم القدرة على الكلام والتعاطف مع الآخرين. ومعظم هذه الكائنات تستمر في الوجود، وهم يستخدمون قوتهم بدرجات متفاوتة ولأغراض متفاوتة" [2].

[1] – جيمس فريزر، الغصن الذهبي دراسة في السحر والدين، تر: نايف الخوص، سورية، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، (ط – 1)، 2014، ص 504.

[2] – حنا عبود، الميثولوجيا العالمية، ص 313.

وبالتالي، فالذي يصنع الفرق الجوهري بين الكائنات على تعدّدها عند الهنود الأمريكان ليس أشكالها الظاهرية، ولا أمكنتها التي تقبع فيها سواء كانت في الأعلى أو في الأسفل أو على الأرض؛ إنّما درجة استخدامها لقوّتها، ذلك وحده الذي يحدّد الفرق ويمنحها مركزا فوقيا أو دركا في الحضيض، فالتركيبة واحدة لكنّ شدّة القوّة تتفاوت من كائن لآخر وهي التي تجعل من الكائن إمّا مقدّسا وإمّا عاديا.

بهذا نخلص إلى أنّ الرهبة التي صاحبت الظواهر الطبيعية بسبب تهديدها الدائم لهدوء الإنسان وراحته وطمأنينته، وقضائها على أعداد هائلة من بني جلدته قد جعلته يهتدي إلى فكرة مفادها أنّ تلك الظواهر تخضع لقوى خفيّة تقودها نحوه، وهذه القوى لا تختلف عنه في تركيبتها ولا في طبيعتها، والفارق الوحيد أنّها تملك قوّة أفضل من القوّة التي يمتلكها، وما عليه في المقابل — ما دام لن يقدر على مجابهتها – إلّا أن يقدّسها.

لكنّ المعروف عن الإنسان الحالي أنّه لا يبقى حبيس فكرة واحدة بل إنّ أفكاره سرعان ما تتجدّد وتثور خاصة إنْ تعرض لخسائر فادحة، أو ضرب في الصميم، فهل كان للإنسان البدائي هذه الخصال؟ أم أنّ حدود تفكيره الضيّقة قد ضيّقت دائرة إرادته؟ إلى أيّ حد بقي متشبّثا بفكرة استصغاره لنفسه أمام تلك القوى؟ وإلى أيّ مدى بلغت جرأته في تحدّي مخاوفه؟

ب/ انبعاث المقدّس وتفشّيه: الأزمات وظهور فكرة البطولة

الإنسان مخلوق اجتماعي بطبعه، فليس معقولا أن تجد كلّ فرد من الأفراد يحيا بمفرده، منزويا ومنعزلا عن الآخرين، فحتى الحيوانات التي تفتقر للعقل نراها تعيش في كنف أصنافها وأنواعها، ولهذا فلا شكّ أنّ الإنسان البدائي قد عاش ضمن جماعات، ولاشك أنّه اتّخذ لجماعته هذه قائدا أو زعيما يقودها،

ترى فيه مواصفات تؤهّله لهذه المهمة، فما السبب وراء ظهور الزعامة؟ وما هي مواصفات هذا الزعيم كي يحظى بهذا التكريم؟

"لعلّ تواتر الكوارث الطبيعية (حرائق وزلازل وفيضانات)، واستمرار الأخطار الخارجية (حروب وصراعات وغزوات)، وتعاظم الاحتياجات الداخلية (تأمين الغذاء والأمن والاستقرار)، كانت من جملة الضرورات والاهتمامات التي أضفت على شخصية القائد تلك الهالة من الاعتبار والتوقير. على خلفية موقف حكيم تميّز به، أو رأي سديد أفصح عنه، أو قرار شجاع أبدع فيه، أو سابقة معيارية نسبت له (...) ولما كانت الأعمال المتميّزة والأفعال الاستثنائية هي من اجتراح الأشخاص لا الجماعات والأفراد لا المجتمعات"[1]. فإن "فكرة (البطولة) لم تكن سوى الوليد الذي أنجبته الظروف القاسية والأوضاع الشاذة، التي استشعر الإنسان القديم من خلال مقدار عجزه عن مواجهتها كأفراد متفرقين وجماعات مشتتة، وبالتالي مقدار حاجته لمن يتصدى لتداعياتها ويدرأ عنه أخطارها" [2].

الواقع أنّ تراكم الأزمات على تعدّد أصنافها وتحديق الأخطار على اختلاف منابعها قد جعلت الجماعة تختار من بين أفرادها قائدا رأت فيه مواصفات تؤهّله للقيادة، فالرأي السديد الذي يوجّه الأوضاع نحو الأفضل، والقرار الصواب الذي ينقذ من الهلاك، والعمل الاستثنائي الذي يعكس نباهة صاحبه ورجاحة عقله كانت من جملة المعايير التي تصنع من الفرد العادي شخصا جديرا بالبطولة، وهي ذاتها ما يخلق الفارق بين الزعيم وباقي أعضاء الجماعة.

"ولأنّ الوعي الجمعي لتلك الأقوام والجماعات، لم يبرح يختزن بين طيات أرشيفه اعتقادات وتصوّرات مضمونها؛ إن كل ما يحيط بالإنسان من ظواهر وموجودات، تمتلك في ماهيتها طاقات روحية

[1] – ثامر عباس، تقديس الزعامة دراسة في ظاهرة الكاريزما السياسية، ص 57.

[2] – ثامر عباس، المرجع نفسه، ص 60.

تتناسب وحجم قدرتها التأثيرية ومدى سطوتها الإيحائية. مما يستتبع إن كل من تتوفّر لديه الإمكانيات المادية والمؤهلات المعنوية؛ إما لاحتواء غضبها واستبعاد مضارها أو لاستدرار عطفها واستجلاب خيراتها، يغدو مرشحا لأن يحاط بهالة من الاعتبار الاجتماعي والتوقير الرمزي، وذلك تعبيرا عن تعالي مقداره وسمو مكانته وطغيان هيبته. ولهذا فليس بلا سبب أن تسبغ تلك الجماعات البدائية طابع الإجلال – والقداسة في الغالب – على أسلافها الأوائل، الذين اجترحوا المآثر وحققوا الانجازات ولبوا الطموحات، معتقدين بأن كل ما تمخّض عن أفعالهم الطقوسية وممارساتهم الشعائرية، ما كان لها أن تغدو وجودا ملموسا وواقعا معاشا، لولا وجود تلك الصلات الخفية التي تربطهم بالآلهة، وتلك العلاقات السرية التي تشدهم إلى الأرباب، وعلى ذلك (يذكر ثامر عباس بأنه) بينما تبدو فكرة تجسد الآلهة في صورة بشرية غريبة بالنسبة لنا، فلم يكن فيها ما يدعو للعجب أو الدهشة بالنسبة للإنسان المبكر، الذي لم يكن يعتبر (الإنسان الإله) أو (الإله الإنسان) سوى درجة أعلى وأسمى من نفس تلك القوى الفائقة للطبيعة، التي نسبها بكل صدق وإيمان إلى نفسه هو"[1].

وعليه، فالاعتبار الاجتماعي لا يتأتّى لكل الأفراد، بل إنّ الفروق الفردية هي التي تجعل الفرد يتميّز عن غيره، وهذه الفروق تقاس بمقدار ما يمتلك من طاقات روحية وقدرات تأثيرية؛ تؤهّله ماديا ومعنويا لاحتواء غضب القوى الطبيعية واستبعاد مضارها أو جلب عطفها وخيراتها. ولهذا فقد حظي الأسلاف، الذين أثبتوا جدارتهم بتحقيق الآمال والوقوف في وجه الأزمات، بالتبجيل والتقديس من قبل جماعاتهم التي ينتمون إليها، ظنّا منهم أنّ الإنسان لن يقوم بالمعجزات ما لم تتجسّد فيه قوى إلهية، أو يكن فيه نفحة من نسبها، وبالمختصر المفيد لن يفعل ذلك ما لم يكن إلها، وهذا الأمر لا يدعو للعجب؛ ذلك أنّ الإله عندهم لا يختلف كثيرا عن البشر إلّا في قوّته الفائقة.

[1] – ثامر عباس، تقديس الزعامة دراسة في ظاهرة الكاريزما السياسية، ص 58.

ولهذا "كلما ازدادت وطأة الشقاء في الوعي واستفحلت شدة الاغتراب عن الذات، على خلفية زج المجتمعات المأزومة والشعوب المحرومة والأمم المهضومة في أتون؛ الأزمات(على تعدد أنواعها)...كلما تعاظمت (تطلعاتها) إلى ميلاد/ ظهور شخصية المنقذ/ المخلص؛ سواء كان برداء الزعيم السياسي المعتمر خوذة العسكر في الغالب، أو بجلباب المرشد الديني المعتمر عمامة الدين في العادة" [1].

انطلاقا ممّا سبق يمكن القول: أنّ البطل المنقذ لا يكون زعيما سياسيا تلجأ إليه الشعوب لتسيير أفرادها وتنظيم حياتهم وحمايتهم من الأخطار التي تترصّدهم فحسب؛ بل يستطيع أن يكون مرشدا دينيا تستشيره في أمرها يوم تخرج الأمور عن سيطرتها؛ لاسيّما إذا تعلّق الأمر بمعتقداتها وتوجّهاتها الدينية. وهنا نتساءل: على أيّ أساس تمّ انتقاء هذا الزعيم البطل؟ هل على أساس قوّته البدنية ومواقفه البطولية؟ أم على أساس طاقاته الروحية وآرائه الإصلاحية؟

ج/ شروط الزعامة:

على غرار كلّ عملية انتقاء للأشياء أو للأشخاص التي تخضع لمعايير ومواصفات، يستند القدامى إلى جملة من المعايير يرون توفّرها في القائد ضرورية لأداء مهامه على أكمل وجه؛ فهم "وفقا لطبيعتهم النزاعة إلى الاستقلال من كل تبعية، وكينونتهم التواقة إلى التحرر من كل قيد — حتى وإن كانوا في أوطأ مراحل التطور الحضاري وأدنى مراتب التمدن الإنساني — لا يسلمون قياد أمرهم كيفما اتفق لمجرد أن (المتزعم) ينتمي لسلالتهم، و لا يمحظون زمام قيادهم لكل عابر سبيل لمجرد كونه من صلب قبيلتهم"[2].

[1] – ثامر عباس، المرجع السابق، ص 248.

[2] – ثامر عباس، المرجع نفسه، ص 56.

إذًا فالجماعات البدائية لم تكن تسلّم القيادة لأيٍّ كان، بمجرد كونه ينتمي إليها؛ بل كانت تفعل ذلك بناء على شروط معيّنة. ومن جملة الشروط الواجب توفّرها في الزعيم (البطل) البدائي هي التزامه "بتقديم كلّ ما من شأنه، ليس فقط إثبات (انتمائه) للجماعة التي يمثلها ويترأسها فحسب، وإنما البرهان على تمسكه بذلك الانتماء والحرص على تدعيمه كذلك، والتدليل بالتالي على حمايته إياها من الأخطار والتهديدات الخارجية"[1]. لذا فمن غير المعقول أن يحافظ القائد على مكانته بين جماعته وهو ينعم بكرسي الرئاسة وسائر أنواع التبجيل لمجرّد انحداره من سلالتهم، وحمله لمورثاتهم ودمائهم، إنّما عليه أن يظلّ متمسّكا بأواصر انتمائه إليهم، ومبرهنا على أنّه جاهز لبذل كلّ قوّته للذود عنهم، وحمايتهم من أيّ تهديد يمكن أن يتربّص بهم.

ولعلّ هذا الشرط لم يكن كافيا لإقناع هذه الجماعات لذا "فالشخصية التي كانت تظهر علائم التزعم في المجتمعات البدائية، كانت ملزمة كشرط مسبق – لكي تحظى بالتكريم والتعظيم – بتقديم ليس فقط ما يبرهن على قدراتها القتالية ومهاراتها القيادية وإمكانياتها الاقتصادية فحسب، بل كذلك ما يثبت علاقاتها بالآلهة، وصلاتها بالأرباب، فضلا عن حمل الجماعة المعنية بالاعتقاد بصحة ذلك النسب أو تلك العلاقة، استنادا إلى موروث أسطوري متقادم يؤيد ويؤكد تلك السلسلة من الأنساب والعلاقات"[2].

والجدير بالذكر أنّ "القدسية التي يتميز بها العاهل (الحاكم/ القائد) لا تأتي من الممارسات الدينية، التي كان يقوم بها، كما لا تأتي من التبجيل الذي يحاط به، وإنما العاهل (الحاكم/ القائد)، على العكس من هذا، يقوم بمثل هذه الممارسات الدينية، ويحظى بمثل هذا التبجيل لأنّه تميز أولا بالألوهية" [3].

[1] – ثامر عباس، المرجع السابق، ص 309.

[2] – ثامر عباس، المرجع نفسه، ص 289.

[3] – ثامر عباس، م ن، ص 67.

يبدو أنّ مهمّة الزعيم البدائي كانت صعبة جدا؛ إذ لم تكن تكفيه تضحياته ولا مهاراته وإمكانياته ليحظى بالتبجيل، بل كان يحتاج أيضا إلى ربط نسبه بالآلهة والتدليل على صحة ذلك النسب، فهو – وإن كان من زمرة بشرية – إلا أنّ الزعامة تتطلّب منه أن يثبت ارتقاءه إلى منزلة الآلهة. لذا "فإن صفة (البطولة/ الزعامة) التي يفترض أنها أسبغت على أولئك الأفراد/ الأشخاص – الذين تمتعوا بمزايا جسمية وعقلية ونفسية، تخطت حدود ما كان متاحا وشائعا ضمن مألوف الجماعة ومتداولا في أعرافها – لم يكن مدلولها يقتصر فحسب، على تجليات ما قد يتبادر إلى للذهن من خصائص القوة البدنية والحنكة القيادية والحظوة الرمزية للشخص الموصوف (بالبطولة)، إنما كانت توحي بأن المعني بها غالبا ما تمتع برعاية خاصة من لدن القوى الغيبية، التي كان يجهل كنهها ويخشى غضبها ويتجنب لعنتها، بحيث تغدق عليه من فائض بركاتها وتمنحه من معين سلطانها (...) فالشخصية طبيعية من حيث كونها مقدسة، واتسامها بقواها الخارقة، أو بقدرتها على الخلق، إنما هو ناتج من مقارنتها بالقوة الإنسانية ذات القدرة المحدودة، ولكنها في الأصل شخصية فوقية تتمتع بكل صفات المعاني الإلهية المجردة"[1].

والأرجح أن" فكرة (الإنسان الإله) أو الكائن البشري الذي يتمتع بقوى إلهية أو خارقة للطبيعة – في جوهرها – ترجع إلى تلك الحقبة الأولى من التاريخ الديني، التي كان ينظر فيها إلى الآلهة والبشر على أنهم كائنات من نوع واحد تقريبا" [2].

وخلاصة القول: فإن "اتّكاء البطل على أصله الإلهي والاكتفاء بعلاقته بالأرباب، لا يمحضه المبرّر الكافي لادعاء التعالي كما لا يضفي عليه هالة التقديس ما لم يدعم ذلك الامتياز بالأعمال الجليلة والأفعال العظيمة، التي تتخطى حواجز المألوف وتتجاوز سقوف التوقعات. وبالمقابل فإن كل ما يقدم عليه

[1] – ثامر عباس، المرجع السابق، ص 59.

[2] – ثامر عباس، المرجع نفسه، ص 231.

البطل من مبادرات جريئة ويصدر عنه من تضحيات جسيمة، لا تشكل ضمن سيرورة الجماعة البدائية استثناء تستحق عليه الثناء (...) طالما البطل يعجز عن إثبات تفوق أصله الإلهي[1].

وباختصار شديد "فإن سلطة القيادة كانت مزيجا من الوراثة الشرعية والدينية، مع سحر الشخصية القيادية فكان لابد للقادة أن يكون لهم علاقة بالآلهة كما في الحضارة الفرعونية، أو هم جنود الآلهة المنتخبون كما في الحضارة الفارسية القديمة، أو هم جزء من المكون الإلهي الديني كما في حضارات ما بين النهرين؛ كالسومرية والأكدية والآشورية"[2].

يتبيّن ممّا تقدّم أنّ القائد سواء كان في هيئة الزعيم أو في مظهر البطل أو في رداء كاهن، لابدّ له أن يثبت وجوده لجماعته ليس فقط بما يظهره من حنكة قيادية أو تضحيات بطولية أو آراء دينية، بل بما يبرهن على نسبه الإلهي، فهل حقّق هذا القائد ألوهيته المنشودة بين البشر؟ وهل نال ما كانت تناله الآلهة من قدسيّة ؟ أم أنّ تلك الصورة التي رسمها البدائيون لزعمائهم لم تكن محض محاكاة لنموذج خيالي تسابق الأفراد للاقتراب منه؟

د/ قداسة الزعامة وتبلوُر الخوف:

لقد تبيّن لنا مما سبق أنّ الجماعات البدائية حين عجزوا عن التصدي لقوى الطبيعة ومجاراتها فسّروا مظاهرها بأنّ وراءها قوى خفية أقوى منهم تقودها نحوهم، ولأنّ الخوف فطري في البشر فقد خاف جلّهم من هذه القوى التي سرعان ما أعلنوا إذعانهم ورضوخهم لها، ومن ثمّ تقديسهم لها باعتبارها آلهة تستحقّ العبادة.

[1] – ثامر عباس، المرجع السابق، ص 69.

[2] – ثامر عباس، المرجع نفسه، ص 63، 64.

وبما أنّ الأزمة تلد الهمّة (كما يقال) فقد ظهرت شخصيات أثبتت جدارتها وحنكتها في مواجهة هذه الكوارث وإنقاذ جماعاتها من الهلاك؛ سواء برأي سديد أو مجازفة بطولية أو تضحية جسيمة، ولأنّ العمل الاستثنائي يثير لدى الغالبية عجبا ثم إعجابا؛ فقد أعجبت هذه الجماعات بتلك الشخصيات ورأت فيها ما يؤهّلها للزعامة؛ وبنت اعتقادا مفاده أنّ تلك الأعمال المنجزة لن تصدر عن بشر عاديين ما لم يحملوا مورّثات من القوى نفسها التي تقود مظاهر الطبيعة، وبالتالي لا فرق عندهم بين القوى المؤلّهة وهؤلاء الأفراد الأبطال إلاّ في درجة القوة التي تكاد تحاكي قوة الآلهة، وبما أنّ الأقوياء — في نظرهم – يستحقّون التأليه فقد رُفع هؤلاء الأشخاص إلى مرتبة الآلهة، وأوكلت إليهم مهمّة حماية الجماعة والدفاع عنها. ثمّ نُصّبوا كملوك وزعماء وحظوا بالتبجيل والتقديس.

ولأنّ مصالح الأفراد كانت مرتبطة بحياة هذا الملك/ الزعيم، الذي وفّر الحماية والأمان لشعبه وقت الخطر، فقد بذلت رعيّته كلّ جهدها لتوفير الأمان له، وحمايته من أيّ تهديد يمكن أن يترصّده، ذلك أنّ "ضرورة حماية الملك من الأخطار المحتملة تنبع من الدور الضخم الذي يضطلع به في حياة رعاياه. فشخصه، بحصر معنى الكلمة، هو الذي يضبط مسيرة العالم؛ وعلى شعبه أن يعترف له بالجميل ليس فقط على الغيث ونور الشمس الذي ينبت ثمار الأرض، بل كذلك على الريح التي تستاق السفن إلى الساحل، وعلى الأرض التي يطأها الناس بأقدامهم. إن ملوك البدائيين هؤلاء يحوزون قوة وقدرة على توزيع السعادة لا تقر بمثلها الشعوب الأقل بدائية إلا لآلهتها وحدها" [1].

وعليه، فالمهمة التي كانت الآلهة تقوم بها قد انتقلت عند هؤلاء الشعوب إلى زعمائهم؛ لذا لم يعد الزعيم حاميا فحسب؛ بل مغدقا بنعمه التي تتجاوز حدود مملكته إلى العالم بأسره؛ فالشمس والمطر والرياح

[1]– سيغموند فرويد، الطوطم والحرام، تر: جورج طرابيشي، لبنان، دار الطليعة للطباعة والنشر، (ط: 1 – 2)، (1983 – 1997)، ص 61.

وثمار الأرض وحتى حظّ الناس من السعادة اعتبرت من أفضال الملوك على رعاياهم، "كما اعتبرت أوامرهم ونواهيهم والأعراف التي استنوها في حياتهم، بمثابة شرائع مقدسة فرضها على الناس خلفاؤهم، الذين رفعوا أيضا إلى المرتبة نفسها وعبدوا إلى جانب سابقيهم. وبذلك تم تشكيل مجمع الآلهة الأول، بحيث أخذ الزعيم الأقدم دور الإله الأكبر ومن تلاه دور الآلهة الأدنى"[1].

يبدو أنّ العناية والحماية والطاعة التي حظيت بها الآلهة البشرية، وإن كانت تعكس في ظاهرها خوف الرعيّة على الملك، إلاّ أنّها تخبّئ في طياتها خوفا على مصالح الجماعة؛ لما يترتّب على فقدانه من مخاطر داخلية وخارجية، والتي ستهلكها بلا شكّ إن هي فقدته. وبالتالي فالخوف الظاهر على الملك ما هو إلاّ ترجمة في الحقيقة لخوف باطني عاشته الشعوب أثناء وبعد الأزمات التي داهمتها، ولازال صداه مكبوتا في قلوب أفرادها، وهم بأيّ حال من الأحوال لا يريدون معايشة تلك الكوارث مجدّدا. وعليه، فأيّ تهديد للملك لا يعدّ تهديدا له وحده؛ بل هو تهديد للهدوء المؤقّت الذي يعيشونه في ظلّ حماية الملك، لذلك على الرعية أن تحافظ على حياة الملك بأيّ ثمن كان، لكن الملك حتى ولو رفع إلى مرتبة الآلهة فهو يبقى بشرا معرّضا للموت، فإلى أيّ مدى استطاعت هذه الجماعات أن تحمي زعيمها (إلهها البشري) من الموت؟ وما هي الطريقة البديلة التي ابتدعتها لتحافظ على بقائه ضمن الجماعة ما دام سيموت لا محالة ؟

هـ/ الموت والخلود:

تعتبر فكرة الموت فكرة لطالما ارتسمت في المخيلة البشرية، على أنها الفاصل الذي يضع حدا بين الأحياء والأموات، بحيث يغيب الميت إلى الأبد بعد أن يوارى التراب أو يحرق أو يرمى في النهر أو يحنّط[2]،

[1] – ثامر عباس، تقديس الزعامة دراسة في ظاهرة الكاريزما السياسية، ص 232.

[2] – للاطلاع على كيفية دفن الموتى لدى بعض الشعوب القديمة، يراجع: حنا عبود، الميثولوجيا العالمية، ص 122، 157/ حسن نعمة، الميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، ص 20، 82، 93، 97، 104.

لكن عند القدامى يختلف الأمر تماما فالأموات عندهم لا يغادرون بلا رجعة؛ بل تغيب أجسادهم، وتبقى أرواحهم متشبّثة بالأماكن التي كانوا يسكنونها. " فالإنسان البدائي لا يعتقد أن أحدا يموت موتا كاملا، فالموت بالنسبة له لا يعني بأي حال من الأحوال التوقف الخالص والبسيط لأشكال النشاط والوجود كافة، إنه لا يكون أمرا مطلقا أبدا (...) وفي معظم المجتمعات البدائية يكتسب الخلود يقينا لا يحلم الفرد بالتشكك فيه إلا بقدر ما يتشكك في واقعية وجوده الواعي"[1].

من هذا المنظور لا يبدو الموت موتا كاملا؛ بل هو مجرّد استمرار للحياة فالميّت لا يغادر الوجود كليا، إنما يبقى خالدا؛ ذلك أنّ "أرواح الأسلاف لا تغادر عالم الأحياء، وإنما تسكن تلك الكائنات والكيانات وتتقمص شخصياتها بحيث تكون قريبة منهم ومحيطة بهم وراعية لهم"[2]. وهذا ما اعتقدته قبائل الأوجيبوا في شرقي الولايات المتحدة[3].

"وقد آمن المصريون أيضا بخلود الروح، وأرادوا للسعادة التي عرفوها في الحياة أن تستمر بعد الموت. وذهبوا إلى وجود نفس محركة مركزها القلب، سموها (با) وصوروها على هيئة طائر ذي رأس بشري، ونفس مفكرة مركزها الرأس، سموها (كا) وصوّروها على هيئة ذراعين ممدودتين. وكانوا يحنّطون جسم الميّت ويملؤون ضريحه طعاما وشرابا من أجل (با) التي تستطيع الدخول والخروج متى شاءت من كوة صغيرة لهذا الغرض،

[1] – جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، تر: كامل يوسف حسين، الكويت، عالم المعرفة، (ط – 1)، 1984، ص22.

[2] – ثامر عباس، تقديس الزعامة دراسة في ظاهرة الكاريزما السياسية، ص 113. "وقد أشار الباحث (ج. بري) إلى أنّ عبادة الآلهة في كل أجزاء الدنيا هي في الأصل عبادة للأجداد اعتنقها أعضاء الجماعات الحاكمة، وينفي أن تكون الشعوب قد تخيّلت آلهة ثم عبدتها بعد ذلك" يراجع المرجع ذاته، الصفحة ذاتها.

[3] – تعتقد هذه القبائل أنّ الميت "يبقى كائنا واعيا على نحو ما كان وهو على قيد الحياة، إن موته قد حال ببساطة بينه وبين الاتصال بالأحياء بطريقة يمكنهم التعرف عليها (...) وبالنسبة للأحياء فإنّه يظل متمتعا بالرغبات البشرية العادية جميعا"، جاك شورون، المرجع السابق، ص 23.

ويصنعون له تمثالا بحجمه الطبيعي من أجل (كا)، يضعونه فوق الضريح. واعتقد بعضهم أن الأرواح تتحوّل نجوما أو تتحدّ مع إله الشمس. ومنهم من جعل الروح الصالحة ترتع في مملكة أوزيريس، وهي أرض مغبوطة تشبه الجنة. وهناك يحيا المرء في سعادة تحت ظلال الأشجار، ويلهو بمرح مع زوجته أو يتحادث مع أصدقائه"[1].

على هذا النحو تختزل ماهية الموت عندهم في فكرة واحدة هي غياب الأحياء عن الأنظار بحيث تصعب رؤيتهم أو معرفتهم، ذلك أنّهم لم يفقدوا الاتصال مع الأحياء فحسب؛ إنما سكنوا كيانات أخرى، أمّا فيما يتعلّق بالرغبات فيبقى الميّت متمتّعا بها كما لو كان على قيد الحياة. وعلى غرار الأفراد العاديين الذين يبتلون بالموت نتيجة الحوادث التي تودي بحياتهم، يتعرض الأبطال والزعماء وحتى البشر المؤلهين للموت، فالبطل كما – يقول باورا– قد "يستغني عن حياته في عمل رائع من أعمال البطولة، ولأنه قريب للغاية من الآلهة في أعماله وانجازاته، فإنه يعي على نحو أكثر حدة وإيلاما بأنه بالرغم من ذلك فانٍ"[2].

"ولم تنج آلهة المصريين من هذا القدر الذي شمل الجميع، فهم أيضا شاخوا وماتوا، لكن عندما اكتشفوا فيما بعد فن التحنيط أعطوا الأرواح الميتة فرصة أخرى للعيش من خلال الحفاظ على أجسادهم من التفسخ مدة مفتوحة، وبهذا الاختراع أخذت الآلهة كما أخذ البشر فرصة إضافية لأمل إضافي في الخلود (...) أما كبار الآلهة عند البابليين فكانوا يظهرون لعبدتهم في الأحلام والرؤى على شكل أجساد بشرية بكل ما فيها من عواطف فنائية؛ فهم يولدون إلى هذا العالم مثل سائر البشر."[3]

[1] – أديب صعب، الأديان الحية نشوؤها وتطوّرها، لبنان، دار النهار للنشر، (ط: 1 – 2 – 3)، (1993 – 1995 – 2005)، ص 20.

[2] – جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ص 35.

[3] – جيمس فرايزر، الغصن الذهبي، ص 348.

يبدو أنّ التحديات العظيمة التي قام بها الزعماء والأبطال والتي أدنتهم من مصاف الآلهة، لم تكن لتقيهم من الموت؛ فهم – على الرغم من مكانتهم هذه – يعون جيّدا بأنّهم في أيّ لحظة من اللحظات سيتعرّضون للموت، وعلى الرغم من أنّ موتهم قد يكون أشدّ حدة وألما من موت الشخص العادي، إلا أنّه يضحى في نظرهم "ذروة الحياة وقمة اكتمالها، وبوصفه آخر المحن التي يتعرض لها الإنسان وأشدها قسوة، والاختبار الحقيقي لقيمته"[1].

موت الآلهة البشرية أو الأبطال المؤلّهين، إذن، لا يعدّ نهاية لحياتهم، إنّه ذروتها وقمة اكتمالها، والمعيار الذي تقاس به قيمتهم الحقيقية، ذلك أنّهم يعتبرون " أشكالا انتقالية تصنع جسرا بين الروح الحارسة للجماعة والروح الفردية. وربما كان زعيم القبيلة هو الفرد الأول، الذي منحت له السلطة الجماعية للقبيلة التي لابد أن تمتزج بإرادته الفردية (...) غير أن الملك، بما أن الآخرين لا يزالون ينظرون إليه بحسبانه مستودعا للسلطة الاجتماعية التي وجدت قبله وستنتقل إلى خلفه — فإن روحه لا تبدأ ولا تنتهي مع بدء وانتهاء عمره، إنها روح خالدة، ويرجع ذلك إلى أنها بشكل ما، تظل روح الفرد الأعلى في الجماعة، الروح التي تتجاوز حياتها أجيال أعضاء الجماعة كافة"[2] .

"وقد وجد البحث أن بين الشعوب المتوحشة أرواحا تتراتب في الأهمية فوق بعضها بعض، بحيث أن الإنسان يمكن أن يسمي الأعلى منها آلهة (...) وفوق ذلك فالآلهة الذين يملكون وظائف مثل آلهة

[1] – جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ص 34.

[2] – جاك شورون، المرجع نفسه، ص 25، 26.

الزراعة، ومملكة الأموات والحرب لهم مكانات رفيعة، غير أن أرواح الأسلاف يمكن أن تأخذ مكانات الآلهة، وبذلك يكون السلف الأقدم بمثابة الإله الأعلى"[1].

الواضح أنّ الخوف الذي سيطر طويلا على نفوس البدائيين، جرّاء الموت الذي يداهم حياة الآلهة البشريين، والذي يمثل تهديدا للجماعة، قد غيّر نحو الزاوية الإيجابية، فبعد أن كان نهاية الحياة، جعلوه قمّتها وذروتها، فالزعيم الإله لا يموت موتا كاملا إنّما يحيا ما حيت أجيال الرعية، بل إنّ روحه ستزداد قداسة كلما زادت المدة التي تفصل حاضرهم عن يوم موته، وهذه المدة هي التي تحدّد مكانته بين الآلهة الأسلاف، فالجد الأوّل يبقى الإله الأكبر مهما عظمت أعمال أحفاده الآلهة، القضية إذن قضية مدة لا قضية نضال وبطولة. وبالتالي، ففكرة الخلود التي تفطّن إليها البدائيون كانت أنجع طريقة تحدّى بها القدامى الموت لمنح أبطالهم المؤلّهين حياة أبدية. وبهذا نكون قد أجبنا على سؤالنا الذي قمنا بطرحه آنفا حول الحيلة التي وجدتها الشعوب لتحدي الموت والإبقاء على أسلافها حاضرين بينها ولو روحيا.

نذكر من خلال ما مرّ معنا أنّ البدائيين قد قدّسوا القوى الغيبية، كما قدّسوا زعماءهم، وأنّ هذا التقديس في كلتا الحالتين قد سبّبه الخوف والعجز حيال الكوارث المفاجئة؛ فالأوائل خافوا الأزمات فألّهوا من كان وراءها، ووجدوا في أبطالهم حماة لهم من تلك القوى فبجّلوهم وألحقوهم بركب الآلهة، ونعلم في المقابل أنّهم في حين خافوا من تلك القوى فإنّهم قد خافوا على زعمائهم من أيّ تهديد.

[1] – مهنا يوسف حداد، الأنثروبولوجيا الدينية أو العلاقة التبادلية بين ظاهرتي الحضارة والديانة، ص 133. "تعد عبادة الأجداد والأبطال الراحلين واحدة من أقدم أشكال التدين في العالم، وقد عرفها الهنود الإيرانيون بدورهم، لقد اعتقد الإيرانيون القدماء بأن أرواح الأسلاف، يمكنها حماية أرواح أقاربها الأحياء، ولكن شريطة أن يتم تذكرها واستعطافها بالشكل اللائق"، يراجع: ثامر عباس، تقديس الزعامة دراسة في ظاهرة الكاريزما السياسية، ص 137.

وقد أشار سيغموند فرويد إلى هذه القضية، حيث يقول في كتابه "الطوطم والمحرم" بأنّ "موقف الأقوام البدائية من زعمائها وكهنتها يحكمه مبدآن متكاملان أكثر مما هما متناقضان: وجوب التوقي منهم ووجوب وقايتهم. ويتم الوصول إلى هذين الهدفين عن طريق جملة من الأحكام الحرمية. ونحن نعلم(يقول فرويد) من قبل لماذا ينبغي التوقي من السادة: فهم حاملون لتلك القوة السحرية، الغامضة والخطرة، التي تنتقل بالتماس، مثلها مثل الشحنة الكهربائية، وتتسبب في موت من لا تتوفر له الحماية بشحنة مكافئة وفي هلاكه. من هنا كان وجوب تحاشي أي تماس، مباشر أو غير مباشر، مع القداسة الخطرة؛ وقد اخترع للحالات التي لا يمكن فيها تفادي عواقبه الوخيمة. فقبائل **النوبا** في شرقي إفريقيا، مثلا، تعتقد أن الموت عليها محتوم إذا ما دلفت إلى بيت ملكها- الكاهن، ولكن في مستطاعها أن تنجو من هذا الخطر إذا ما كشفت، لدى دلوفها إليه، عن الكتف اليسرى وأتاحت للملك أن يلمسها بيده. وعلى هذا النحو تنتهي إلى تلك النتيجة الغريبة التالية وهي أن الملامسة التي تأتي من الملك تغدو وسيلة شفاء وحماية ضد الشرور التي تتأتى من هذه الملامسة بالذات، ولكنها هذه المرة ملامسة مقصودة وتجوز، لأنها مقصودة من قبل الملك، قوة شفائية، على حين أن الملامسة الخطرة هي تلك التي يستشعر الفرد فيها أنه آثم في حق الملك؛ وبعبارة أخرى، إنه التضاد بين الموقف السلبي والموقف الإيجابي حيال الملك"[1].

يتبيّن من خلال هذا القول أنّ البدائيين قد عاملوا آلهتهم البشرية (الملوك) بطريقتين هما في الظاهر متناقضتان لكنّهما متكاملتان في رأي سيغموند فرويد: الخوف عليهم والخوف منهم، أما خوف الأوائل على ملوكهم الآلهة فنظنّ أنّه مبرّر من ناحيتين؛ الأولى: ارتباط مصالح الجماعة بهم وهذا ما أسهبنا في الحديث حوله سابقا، والأخرى: امتلاكهم لقوى أقلّ من تلك التي في حوزة الآلهة؛ وهذا ما يجعلهم عرضة لتهديدها الدائم. وأمّا خوفهم من ملوكهم فيردّه "فرويد" إلى تلك الطاقة التي يملكونها، والتي تشكّل

[1] – سيغموند فرويد، الطوطم والحرام، ص 59.

خطرا على الأفراد الأقل قوّة، لذلك يجدر بالرعية تجنّب أيّ ملامسة مع الملك إلا إذا كانت تلك الملامسة مقصودة بغرض الشفاء، والتي لم يكن لها خطر عليه.

يبدو لنا جليا من خلال ما عرضناه حتى الآن: أنّ المواصفات التي تخيّلها البدائيون في ملوكهم، والتي رفعوهم بها من بشر عاديين إلى مصاف الآلهة، سرعان ما دخلت حيز التصديق وتوجهت ضدهم؛ فبعدما كان الاقتراب منهم احتماء من الخطر، صار يشكّل تهديدا لهم، فهل بقي هذا الخوف يلازم الملك المؤلّه دائما، أم أنّ مكانته المقدّسة مهدّدة بالزوال؟

و/ الزعامة: عقوبة أم تقديس؟

يحظى الملوك في العادة بالرفاهية الزائدة والمكانة العالية والسلطة المطلقة، وهي رغبات لاطالما تمنّاها الأفراد في أي زمن وفي أي مكان، لكننا نرى عكس ذلك عند بعض الشعوب؛ ففي "قبيلة تيمو في سيراليون يحتفظ الأفراد لأنفسهم بالحق في أن يوسعوا الملك الذي ينتخبونه ضربا في عشية اليوم السابق لتتويجه؛ وهم يفون بكل اندفاع بهذا الحق الدستوري إلى حد أن العاهل التعيس الحظ غالبا ما يفارق الروح قبل تسلمه العرش"[1].

وفي غينيا(غربي إفريقيا) "يعيش الملك – الكاهن، كوكولو، منفردا في الغابة. وحرام عليه أن يلمس امرأة، أو يغادر بيته، بل حرام عليه حتى أن ينهض عن كرسيه، الذي ينام عليه جالسا. فلو تمدد ليرقد لتوقفت الريح عن الهبوب، فتضطرب أحوال الملاحة. وقوام وظيفته أن يهدئ العواصف، وبصفة عامة أن يسهر على بقاء الأحوال الجوية عادية، (...) فكلما كان الملك من قبائل اللوانغو قويا، كانت أكثر تعدادا

[1] – سيغموند فرويد، الطوطم والحرام، ص 69.

الحرمات التي يتعين عليه أن يراعيها. ووريث العرش يتقيد بها منذ نعومة أظافره، ولكنها تتراكم من حوله أكثر فأكثر كلما شب عن الطوق: ويوم يتسلم العرش فإنه ينوء تحت كثرتها إلى حد الاختناق"[1] .

"ويعتقد الميكادو أنه مما لا يليق بمكانته وصفته المقدسة أن يلمس الأرض بقدميه. لذلك يحمله خدمه على أكتافهم حينما تدعو الضرورة إلى أن يقصد مكانا ما، ولكن لا يليق أيضا أن يتعرض شخصه للهواء الطلق، وحتى الشمس ينكر عليها شرف إضاءة رأسه. وجميع أجزاء جسمه تخلع عليها صفة مسرفة في قداستها، فيحرم عليه حتى أن يقص شعره ولحيته، ولا يجوز له أبدا تقليم أظافره. ولكن حتى لا تمنع عنه كل عناية على الإطلاق، فإنه يغسل ليلا، فيما هو نائم؛ وما ينتزع من جسمه في هذه الحالة يمكن أن يعد وكأنه سرق منه، ولكن سرقة من هذا القبيل لا يمكن أن تعد ضارة برفعته وقداسته. وكان لزاما عليه أيضا فيما سلف أن يجلس على عرشه صباحا لبضع ساعات متتالية، والتاج الإمبراطوري على رأسه، بدون أن يحرك ذراعيه أو ساقيه أو رأسه أو عينيه، فعلى هذا النحو فقط يمكنه، كما كانوا يتصورون، أن يقيم السلم ويحافظ على الهدوء في الإمبراطورية. فإن شاء سوء الطالع أن يستدير إلى جانب أو إلى آخر، أو إن لم يتجه بصره لوهلة من الزمن إلا نحو جزء من إمبراطوريته، فإن ذلك قد يجلب على البلاد حربا أو مجاعة أو طاعونا أو حريقا أو أي كارثة أخرى من شأنها أن تتأدى بها إلى الهلاك"[2]

يتبيّن لنا مما سبق أنّ التاج التي يحلم الأغلبية بارتدائه، وكرسي الزعامة الذي يرغب الكل في الجلوس عليه، هو نقمة في نظر بعض الملوك الذين حُمّلوا ما لا طاقة لهم به بعد اعتلائهم العرش؛ فالزعيم مجبر – عند بعض الشعوب– على فعل الكثير من الأمور التي تضيّق الخناق عليه، فإلى جانب الحماية الدائمة التي يجدر به تقديمها لجماعته، وسائر المهام التي تحفظ للرعية هيبتها ومكانتها وهويّتها، يتحمّل

[1] – سيغموند فرويد، المرجع السابق، ص 64.

[2] – سيغموند فرويد، المرجع نفسه، ص 63، 64.

الملك تبعات ما قد يحصل من كوارث وأمراض، "بل ذهب بهم الحرص على حسن سيرورة العلاقات الاجتماعية شأوا متطرفا، حين وضعوا أوزار اعتلال صحة الجماعة على عاتقه، معتبرين أن سوء طالعه هو السبب وراء ما يصيب الجماعة من أزمات وانتكاسات"[1]. فقط لأنّهم يعتقدون أنّ أيّ تصرّف من قبله سواء كان التفاتة أو قياماً من الكرسي قد تجلب الشؤم لهم، وحتى بعض الأمور التي تعدّ حاجة فطرية من حقه الاستمتاع بها كأيّ إنسان يُحرم منها، ولا يقوم بها إلا في وقت يرونه مناسبا لذلك، فهل هذه زعامة أم عبودية؟ و لماذا يجهد الزعيم نفسه بفعل أمور تحرمه من أتفه الحقوق؟ أ حبا في البطولة أم أنّ في الأمر دافعا آخر؟ وإلى أيّ حدّ استطاع الملوك الصمود أمام معتقدات شعوبهم التي ما فتئت تتضاعف جيلا بعد جيل؟

ز/ اضمحلال البطولة وتلاشيها:

الواقع أنّه على الرغم من المكانة المقدسة التي تحيط بها الشعوب البدائية ملوكها، والخوف الذي ينتابها منهم وعليهم إلا أنّها "لم تكن تسمح أو تجيز لأولئك الملوك والأبطال – على أهميتهم بالنسبة لأنماط عيشها وخصائص تفكيرها – التنصل عن مسؤولياتهم حيال وحدة الجماعة الداخلية ومصالحها، مثلما التقاعس في واجباتهم إزاء أمنها الخارجي وسلامتها، وإلا فإنهم سيعرضون أنفسهم ليس فقط للمحاسبة العرفية والمساءلة الأخلاقية فحسب، بل وربما يواجهون الطرد أو القتل في بعض الحالات (...) الأمر الذي يتطلب إجراء فوريا وحاسما غالبا ما يكون ضحيته الملك/ الإله"[2].

واضح أنّ التضحيات التي قدّمها الملوك البدائيون لتأمين السلامة لرعاياهم، بالإضافة إلى الأوزار التي يثقلون بها كواهلهم بعد تسلّم الزعامة، لم تكن لتحميهم من غضب الجماعات إن هم أحسّوا بتقصيرهم، ذلك أنّ "العاهل في الأنظمة الملكية (البدائية) لا يحيا إلا من أجل رعاياه ولا قيمة لحياته إلا مادام يضطلع

[1] – ينظر: ثامر عباس، تقديس الزعامة دراسة في ظاهرة الكاريزما السياسية، ص 123.

[2] – ثامر عباس، المرجع نفسه، ص 122، 123.

بالتزامات وظيفته ويسوس مجريات الطبيعة لما فيه خير شعبه وبدءا من اللحظة التي يتهاون أو يمتنع فيها عن الوفاء بهذه الالتزامات ينقلب الالتفات والتفاني والتوقير الديني الذي كان يتمتع به من أعلى درجة إلى حقد وازدراء . فيطرد مجللا بالعار والشنار، ويعتبر نفسه سعيدا إذا أفلح في النجاة بحياته. ولئن كان يعبد اليوم وكأنه إله من الآلهة، فقد يقتل غدا كما يقتل المجرم (...) فإن يكن الملك إلههم فلابد أيضا، كما يعتقدون، أن يثبت أنه حاميهم؛ وبما أنه لا يريد حمايتهم فعليه أن يخلي مكانه لملك آخر يكون أحسن استعدادا لفعل ذلك" [1].

وإن كانت هذه الجماعة قد رأفَت بزعيمها بعد تهاونه أو عجزه عن أداء مهامه؛ واكتفت بتنحيته عن منصبه أو طرده، وتنصيب من هو أكثر جدارة؛ فإنّ غيرها من الجماعات "لم تكن لتتوانى عن التضحية به إن استشعرت فيه الضعف وانعدام المقدرة، من منطلق اعتقادها أنه بات يشكل نذير شؤم على الجماعة برمتها"[2]. ذلك أنّ "مظاهر التعظيم والتكريم – ناهيك عن التأليه والتقديس- لم تكن لتحول دون إنزال العقوبات المادية والرمزية بالزعماء أو الملوك المجللين بامتيازاتها، حيثما ثبت تقصيرهم في أداء واجباتهم الدينية والقيادية، وبان عجزهم حيال تامين الاحتياجات الضرورية للجماعة المعنية"[3].

وينقل لنا الباحث (جيمس جورج فرايزر James George Frazer) أفعالا في غاية الطرافة عن بعض البدائيين الذين "لم يجدوا حلا لوقاية "الزعيم المؤلّه" من الشيخوخة والموت إلاّ قتله بمجرد ظهور أعراض الضعف عليه، إذ لهذا القتل مزيّة واضحة لديهم؛ ذلك أنّ موته طبيعيا سيضيّع روحه من عابديه وسترفض هذه الروح العودة إلى هذا الجسد، أما إذا قتلوه بأنفسهم فسيسهل عليهم التقاط روحه وهي تخرج

[1] – سيغموند فرويد، الطوطم والحرام، ص 62.

[2] – ثامر عباس، تقديس الزعامة دراسة في ظاهرة الكاريزما السياسية، ص 301.

[3] – ثامر عباس، المرجع نفسه، ص 67..

من منخره أو فمه ونقلها إلى خلفه وهي في كامل قواها قبل أن يدبّ فيها الوهن، وبهذا يدرؤون عن أنفسهم جميع الأخطار المحدقة بهم؛ فشعب "الكونغو" مثلا يعتقد أنّه عندما يوشك الإله على الموت الطبيعي يهلك العالم وتُمحق الأرض التي تستمدّ قوّتها منه، وبالتالي عندما يبدو على الحَبر أنّه ميت جراء مرضه، يقوم الذي قدّر له أن يخلفه بالدخول إليه ومعه إما حبل يخنقه به أو هراوة يضربه بها حتى الموت، وفي مملكة "بونيرو" في إفريقيا الوسطى، تجبر الرعية الملك بقتل نفسه إذا رأوا فيه مظهرا من مظاهر الخوف؛ ذلك أنّ العرش سينهار حالما تتقطّع السلالة بموت الملك موتا طبيعيا. وهناك من الشعوب القديمة من تقطّع ملكها إربا إرباً بمجرّد ظهور التجاعيد على وجهه، وأخرى تسجنه حتى الموت مع فتاة عذراء حالما يفقد القدرة على أداء واجباته الزوجية تجاه زوجاته المتعددات، وأخرى ترميه وسط معركة طاحنة بدون حماية "[1]

نخلص أخيرا إلى أنّ الخوف الذي لازم الشعوب البدائية تجاه زعمائها المؤلهين، لم يكن ليدوم ما لم تدم قدرتهم على القيام بواجباتهم وقوّتهم التي يفرضون بها سيطرتهم على الرعية، فذلك الخوف والتبجيل مرهون بالواجب والقوة ودوام الشباب، وأنّ أيّ تقصير أو ضعف يعني فقدان الهيبة والمكانة وفي أسوأ الأحوال الهلاك، وهذا بلا شك سيثير خوف الملوك.

يسعنا الآن أن نقول: أنّ البطولة التي أظهرها الزعماء في تحدي الخوف ورفعه عن شعوبهم، والتي أنزلوهم بسببها منزلة الآلهة، قد صارت بامتياز مصدرا لخوف أشد حفزته رغبات الرعية في نفوس زعمائها الذين طالبتهم بالاستمرار في أداء خدماتهم الجليلة، بل وزادت على ذلك أن حمّلتهم أوزارا فوق طاقتهم بتحميلهم تبعات حظّهم التّعيس، وقد بلغ هذا التهديد حدّ التضحية بهم في حالة التقصير. كما أنّ الصراع الظاهر الذي نشب بين هؤلاء الأبطال وقوى الطبيعة، والذي حظي بمباركة الجماعة وتأييدها، قد

[1] – ينظر: جيمس فرايزر، الغصن الذهبي، من ص 347 إلى ص 356 .

تحوّل في الباطن إلى صراع بين الملك والرعية، هذا الصراع الذي عبر عنه الخوف من الزعامة في أفضل تجلياته لدى بعض الشعوب القديمة. [1].

نقف الآن على مشارف الفكرة التي نحن بصدد البرهان عليها في هذا القسم من بحثنا وهي: أنّ دورة الخوف التي بدأت تتشكّل بخوف الشعوب البدائية من الظواهر الطبيعية والتي رافقها تقديس تلك القوى، قد أكملت طريقها نحو الخوف على الأبطال الذين تمّ تنصيبهم زعماء ثمّ تقديسهم، ولم تلبث أن تبلورت في نفوس الملوك الذين آمنوا بقدسيّة المهمّة الموكلة إليهم، وخافوا في الوقت عينه من التقصير أو الفشل، هذا ما جعلهم يعيشون في تهديد دائم من قبل جماعاتهم، التي حفّزها – على ذلك – خوفُها على مصالحها، إلى أن خارت قواهم وعجزوا عن أداء واجباتهم سواء لعبئها وتجاوزها لحقوقهم الفطرية أو لكبر سنهم، الأمر الذي قاد جماعاتهم إلى التخلّي عنهم بتنحيتهم أو التضحية بهم، وبعد هلاك الملوك لاشكّ أنّ الرعية ستعيش تهديدات كالتي عاشتها قبل مجيء هؤلاء الأبطال، وستخاف أن يخذلها المنقذ المنتظر، وبهذا تكتمل دورة الخوف منه وإليه يرافقها تقديس الأقوى الذي ستبقى الشعوب تردد بطولاته جيلا بعد جيل.

المبحث الثاني: الحضارة والأسطورة:

[1] – في "بعض بلدان غربي أفريقيا ينعقد مجلس سري، غب وفاة الملك، ويجري فيه تسمية سلفه، ومن يقع عليه الاختيار يلقى القبض عليه، ويشدّ وثاقه، وتضرب عليه الحراسة في بيت الوثن، إلى أن يعلن عن استعداده لقبول التاج. وفي بعض المناسبات يجد الوريث المحتمل للعرش الوسيلة المناسبة للتملّص من الشرف الذي يراد فرضه عليه: فمما يروى، مثلا، أن زعيما من الزعماء اعتاد على حمل سلاحه ليل نهار كي يتمكّن من أن يقاوم بالقوة كل محاولة لتنصيبه على العرش. ولدى زنوج سيراليون كانت محاولة فرض المنصب الملكي تقابل بمقاومة شرسة، ممّا اضطرّ معظم القبائل إلى إيكال أمر هذه الوظيفة إلى الأغراب " ، سيغموند فريد، الطوطم والمحرم، ص 66.

لا شك أنّ الحياة البدائية قد تطلّبت التكتّل ضمن جماعات وذلك لصعوبة العيش الانفرادي، فالصيد والزراعة كلّها احتاجت تكافل الجهود من أجل توفير الغذاء من جهة والحماية من جهة أخرى، فالفرد مهما بلغت قوّته فهو لن يجابه الحياة بمفرده. وبما أنّ طبيعة المناخ والتضاريس تختلف من منطقة إلى أخرى، فإنّها ستصنع تباينا واضحا في كمية ونوعية العناصر الضرورية للحياة خاصة إذا تعلّق الأمر بالماء والغذاء، فهما عنصران ضروريان لا يتوفّران غالبا إلا بمحاذاة بعضهما، فكلّما توفّر الماء توفّر الغذاء وكلما تضاعفت كميّة هذا الأخير ارتفعت كثافة السكان حوله. ولقد "أشار المؤرخ الغربي (رشتون كولبورن) إلى أنّ أقدم مجتمعين متحضرين هما المجتمع المصري والمجتمع العراقي، ومن المحتمل أنّ تكون حضارتهما تلك قد نشأت في وادي نهر النيل ووادي دجلة والفرات على التوالي، قبل ميلاد المسيح بخمسة آلاف عام"[1]. وهذا يعني أنّ أقدم الحضارات (المصرية والعراقية) قد تشكّلت بمحاذاة منابع الماء؛ ممّا يدلّ على أهمية الماء في تكوّنها وتطوّرها.

وليست الحضارتان المصرية والعراقية وحدهما اللّتين بلغتا تطوّرا ملحوظا؛ بل هناك حضارات أخرى تشكّلت بعدهما؛ ذلك أنّه "قد تم رصد ستّ حضارات ضمن ما يسمى بالحضارات القديمة (الأولى) وهي: حضارة بلاد ما بين النهرين (دجلة والفرات)/ الحضارة العراقية، وحضارة وادي النيل/ الحضارة المصرية، والحضارة الصينية، وحضارة المايا، وحضارة الانديز والحضارة المناوية"[2].

أ- ميلاد الأسطورة في الحضارات القديمة:

1- تعريف الأسطورة:

[1] - ثامر عباس، تقديس الزعامة، ص 120.

[2] - محمد خريسات، تاريخ الحضارة الإنسانية، ص 53، للتعرّف على مفهوم الحضارة في اللغة العربية وكذا اللغات الأخرى، بالإضافة إلى تعريفها لدى جملة من الباحثين الغربيين، يراجع المرجع ذاته، من ص 17 إلى ص 22.

تعتبر الأسطورة "حكاية مقدّسة بمعنى أنها تنتقل من جيل إلى جيل بالرواية الشفهية، ولعلّ هذا ما يجعلها ذاكرة الجماعة التي تحفظ قيَمها وعاداتها وطقوسها وحكمتها وتنقلها للأجيال المتعاقبة وتكسبها القوّة المسيطرة على النفوس، وتجيء الكتابة لتلعب دور الحافظ للأسطورة من التحريف بالتناقل"[1] .كما أنّها عبارة عن "حكايات بطولية حول الملوك ذوي القوة العظيمة أو الحكمة الفائقة، الذين عاشوا في الأزمنة السحيقة وقدستهم الأجيال اللاحقة، والتي تم قبولها في الماضي أو في الحاضر كحقيقة دينية داخل إطار نسق معين وثقافة معينة"[2].

وتعرف أيضا بأنّها: "قصة تراثية اكتسبت من الأهمية ما يجعلها تُحفظ وتتداول من جيل إلى جيل داخل ثقافة معينة، قصة تروي أفعال آلهة أو أبطال أو كائنات ملحمية، حققوا بطولاتهم في زمن غير زماننا، في (الزمن القديم)، زمن يختلف عن ذاك الذي تبلغه الاستقصاءات التاريخية. هكذا تكوّن نموذج من السرد يكتسب خصوصية من قدرة شخوصه التي تفوق الأبعاد البشرية"[3].

"ويعرّفها الباحث المصري "سيد القمني" بأنّها مجموعة خرافات وأقاصيص، وهي اشتقاقا من (سطر الأحاديث) وموضوعها – إضافة للآلهة – يتناول الأبطال الغابرين وفق لغة وتصورات وتخيلات وتأملات وأحكام تناسب العصر والمكان الذي صيغت فيه، وشكل الأنظمة، والمستوى المعرفي، وهي في الوقت ذاته تشكل ثقافة عصرها، بحيث تبدو ذات خصوصية تربطها ببيئتها ومجتمعها"[4]. كما تعتبر "القالب الرمزي

[1] – حسن نعمة، الميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، ، بيروت، دار الفكر اللبناني، ص 25.

[2] – ينظر: مهنا يوسف حداد، الأنثروبولوجيا الدينية أو العلاقة التبادلية بين ظاهرتي الحضارة والديانة، ص 74، 76.

[3] – ثامر عباس، تقديس الزعامة، ص 22. وللاطلاع على تعريفها اللغوي وبعض التعريفات الاصطلاحية يراجع: فضيلة عبد الرحيم حسين، فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ، الأردن، اليازوري، (ط – 1)، 2009، ص 16، 17، 18 وما بعدها.

[4] – ثامر عباس، المرجع السابق، ص 40، 41.

الذي تجمعت بداخله أفكار البشر وأحلامهم في الفترة السابقة على ظهور المعرفة بمعناها الواسع (الفلسفة والعلم)"[1].

نستنتج من كلّ ما ورد سابقا أنّ الأسطورة عبارة عن حكايات مقدّسة قامت الأجيال بنقلها عن أجدادها الذين أظهروا بطولات خارقة وحِكماً لا تجابه، وإحياءِ ذكراها عن طريق إقامة طقوس دورية، وبما أنّها قد مرّت على الكثير من الأجيال فلا شك أنّها خضعت للتعديل والإضافات حتى غدت الأفعال البشرية تحاكي الأفعال الإلهية وتحظى بالتقديس والرعاية من قبل أفراد المجموعة الواحدة، فما الذي جعل الأسطورة تحظى بهذه المكانة لدى الشعوب؟

2- الأسطورة في الحضارات القديمة:

ممّا لا شك فيه أنّ "كلّ الشعوب قد عرفت الأساطير"[2]؛ "فجميعها في مرحلة من مراحل تطورها، حاكت لنفسها حكايات مدهشة، مقدسة يلعب دورها الآلهة وأنصاف الآلهة، ممثلين شخصيات الأسطورة، ففي الأسطورة تدخل قوى وكائنات أقوى وأرفع من البشر (...) فالأسطورة هي سجل أفعال الآلهة، تلك الأفعال التي أخرجت الكون من لجّة العَماء ووطّدت نظام كل شيء ووضعت صيغة أولى لكل الأمور الجارية في عالم البشر، فهي معتقد راسخ"[3]

يندر إذن " أن تجد جماعة من الجماعات الإنسانية – سواك كانت قديمة/ بدائية، أو معاصرة/ متحضرة – يخلو تاريخها ويفتقر مخيالها لأي شكل من أشكال الأساطير التأسيسية التي تمنحها الوعي بالذات والإحساس بالهوية، ذلك لأن الأحداث المؤسسة لا يمكن أن يتمثلها المخيال الاجتماعي إلا

[1] – حسين الشيخ، ديانات الأسرار والعبادات الغامضة في التاريخ، ص 7.

[2] – بولس طوق، النار والنور في الفكر الغربي، بيروت، نوبليس، (ط – 2)، 2000، ص 27.

[3] – حسن نعمة، الميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، ص 24.

بوصفها أحداثا مقدسة، ولكن قداستها تستمد من الذين خلقوها. فالأحداث لا تصنع نفسها بنفسها، فوراءها يكمن الزعيم المحرك الذي يضفي عليها بكراماته وتضحياته وتفانيه قداسة خاصة"[1]. وعلى الرغم من أنّ هذه الأساطير قد ظهرت عند معظم الشعوب؛ إلاّ أنّ فترات ظهورها قد تفاوتت من حضارة إلى أخرى، ويرجّح "الباحثون أن ما بين النهرين هي البلاد الأولى التي ظهرت فيها الأساطير الأولى والمدن الأولى، وإن كان بعضهم يرى أن الشرق الأدنى ومصر أسبق في الزمن"[2] .

يبدو أنّ الشعوب القديمة التي أسّست حضارات، لم يكن همّها الوحيد أن تحفظ سلالتها بتوفير الغذاء والماء والأمن لشعبها؛ إنّما حاولت – بالإضافة إلى ذلك — أن ترسّخ ماضيها العريق الذي تمتدّ جذوره إلى الماضي السحيق، حيث كانت الآلهة وأنصاف الآلهة تعمل جاهدة على إخراج الكون من الظلام الدامس الذي كان يغرق فيه، وذلك بوضع صيغ أوّلية لكلّ الأشياء التي يتعامل بها الأفراد في الحاضر، ولأنّ تلك الأعمال لا يُقدِم عليها البشر العاديون فقد حظيت بالتقديس وصارت معتقدا راسخا عندهم، يحفظونه عن طريق الأسطورة والشعائر. "وتفصح الميثولوجيا الأزتيكية عن الكثير من هذه النماذج، حيث يقيم المحتفلون طقوسا يعيدون فيها سرد أحداث التضحية الجسيمة التي قام بها الإله "ناناهواتزن" حين قفز في النار عند المدينة المقدسة "تينوكتيتلان" وتحوّل إلى شمس مشرقة، لذا يعتقدون أنّ هذه الشمس لن تشرق ما لم يقدّموا له ضحية من دمهم، ويحرقوها فوق النار."[3]

[1] – ثامر عباس، تقديس الزعامة، ص 122.

[2] – حنا عبود، الميولوجيا العالمية ، ص 95.

[3] – ينظر: حنا عبود، الميثولوجيا العالمية، من ص 40 إلى ص 42.

وليست الميثولوجيا[1] الأزتيكية وحدها من أبرزت تضحيات الآلهة من أجل البشر بل هناك ميثولوجيات عديدة عكست هذه الصورة، فعند "الأفارقة مثلا يكرّس الربّ نفسه لخدمة الإنسان، فهو يتعذّب من أجل أن يبعد عباده عن البؤس والشقاء والألم، ويعمل جاهدا ليجلب له الحنان والفرح وباختصار لا وجود لدين الله بل هناك دين للإنسان"[2]

يتبيّن ممّا تقدّم أنّ الشعوب – على اختلاف الزمن الذي عاشت فيه – قد عرفت الأساطير؛ ذلك لأنّها تمنحها وعيا بذاتها وإحساسا بهويّتها، كما تمثّل معتقدا مقدّسا تمتدّ أصوله إلى الآلهة التي خلقوها وأضفوا عليها كراماتهم وتضحياتهم وتفانيهم. ولهذا فإنّ "العلاقة العضوية والقرابة الروحية بين مقومات كل من الدين والأسطورة من جهة، وبين مكونات كل من الثقافة والحضارة من جهة أخرى، تكاد تبدو سمة ملازمة لتلك المجتمعات"[3]

3 – قدسيّة الأسطورة في حياة الشعوب:

يشير الباحث "ميرسيا الياد Mircea Eliade" أنّ الأسطورة: "تروي تاريخا مقدسا. أي حادثة أولية جرت في بدء (الزمان) البدء الجديد. ولكن رواية تاريخ مقدس تعدل إماطة اللثام عن سر، لأن أشخاصها ليسوا بكائنات بشرية: إنهم آلهة أو (أبطال) أسسوا حضارات، ولذا فإن حركاتهم تؤلف أسرارا: وليس في وسع الإنسان أن يعرفهم لو لم يكشف له أمرهم، وعليه فإن الأسطورة هي تاريخ ما قد جرى في ذاك الزمان، حكاية ما صنعت الآلهة أو الكائنات الإلهية في بدء (الزمان)، وإن قول (أسطورة) هو إعلان

[1] – "تنقسم لفظة "ميثولوجيا" إلى "ميثوس" و "لوغوس": يقصد بالأولى: كلّ ما يتنافى والعقل أمّا الأخرى فيقصد بها العقل، وهي تعنى بدراسة وتفسير الأساطير"، حسن نعمة، معجم الميثولوجيا القديمة، ص 26.

[2] – ينظر: حنا عبود، الميثولوجيا العالمية، ص 11، 12 .

[3] – ثامر عباس، تقديس الزعامة، ص 104.

ما حدث منذ الأصل، وعندما تروى الأسطورة أي تكشف، فإنها تصبح حقيقة دامغة: إنها هي أساس الحقيقة المطلقة – كل ما ترويه عن نشاط هذه الكائنات المبدع ينتمي لدائرة المقدس (...) أن الأسطورة تكشف عن القداسة المطلقة لأنها تروي نشاط الآلهة المبدع"[1].

تصبح الأسطورة بهذا المفهوم رواية لحدث مقدّس جرى في الزمن الغابر، يتمّ بعثه وكشفه بشكل دوري، بهدف إماطة اللثام عن الحقائق المطلقة لأعمال الآلهة أو الأبطال الأوائل، وهذه الأفعال هي بمثابة أسرار غامضة يحتفظ بها الآباء للأبناء ويتناقلونها جيلا بعد جيل للحفاظ على ميراثهم المقدّس. ويضيف مرسيا الياد "إن أحدا من الآلهة أو (الأبطال) مؤسسي الحضارات لم يكشف عن فعل من الأفعال العادية، غير المقدسة. وأن كل ما ترويه الأساطير عن نشاط هذه الكائنات المبدع، ينتمي لدائرة المقدس (...) ومن الناحية المقابلة كل ما يصنع البشر بمبادهتهم الخاصة، كل ما يفعلونه بدون أنموذج أسطوري، إنما يرجع إلى دائرة العادي (...) وكلما كان المرء متدينا امتلك قدرا أعظم من النماذج التي يحذو حذوها في سلوكه وفعاله (...) وقلّ خطر ضياعه في أعمال غير أنموذجية أي أعمال غير مضللة (...) الأسطورة تصف مختلف أحوال انبجاس المقدس في العالم، وهو انبجاس درامي في بعض الأحيان. ولذا، فإن كثيرا من الابتدائيين يرون أن الأساطير لا يمكن تروى كيفها اتفق أمام أي إنسان، وفي أي وقت، وإنما تجوز روايتها فقط أثناء فصول أغنى من الناحية الشعائرية (الخريف – الشتاء) أو من خلال الحفلات الدينية، وبكلمة

[1] – مرسيا الياد، المقدس والعادي، تر: عادل العوا، دار التنوير للطباعة والنشر، 2009، ص 126، 127. يراجع أيضا: كتابه المقدس والمدنس، تر: عبد الهادي عباس المحامي، سوريا، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، (ط – 1)، 1988، ص 73، 74.

واحدة، تروى في فترة مقدسة من فترات الزمان (...) وعلى هذا فإنّ الوظيفة الرئيسية للأسطورة هي تثبيت النماذج المثلى للشعائر كافة، وجميع ضروب النشاط الإنساني ذي الدلالة: غذاء، تناسل، عمل، تربية."[1].

يشمل المقدّس — وفق هذا المنظور – الأعمال النموذجية التي قامت بها الآلهة والأبطال، والتي تعتبر نموذجا أسطوريا محتذى من قبل الفرد الذي لن تتجاوز أعماله البشرية دائرة العادي، غير أنّه في إمكان هذا الفرد أن يقلّل من خطورة تضييع وقته في الأعمال التي لا طائل منها إن هو احتذى حذو الآلهة عن طريق النموذج الأسطوري؛ هذا الأخير الذي لا يمكن أن يبعثه الإنسان العادي كيفما شاء؛ إنّما عليه أن يتحيّن الأوقات والفصول المقدّسة كالخريف والشتاء، وأن يقيم حفلات وطقوس؛ وذلك بهدف تخليد تلك النماذج وبعثها دوريا مع كل نشاط يقدم عليه، سواء كان غذاء أو تناسلا أو أيّ أمر آخر. وتظهر الفكرة جليّة لدى شعب "الأزتيك"، فعند هؤلاء "يعتمد الكهنة ورجال الدين تقويما يعرفون منه متى يحاربون ومتى يضحون بالأسرى، ومتى وأين يقيمون الشعائر الدينية، ومتى يأكلون اللحوم البشرية، إنها روزنامة ميثولوجية، ولكنها تمسّ الأعمال أيضا كمناسبات الزواج ورحلة التجار إلى البلاد البعيدة وانتخاب الحكام."[2].

غير أنّ "انبجاس أساطير تلك المجتمعات القديمة، لم يكن فقط لدافع تحيين أزمانها الغابرة وجعلها تعيش لحظات صيرورات ما قبل التاريخ وتمكينها، من ثم، للانفتاح على والتواصل مع أصولها الأولية فحسب، وإنما لديمومة تقديس أسلافها وتأليه أبطالها بعد أن نسجت عنهم وحولهم الكثير من القصص"[3]. وبالتالي، فإنّ الهدف من إحياء الأسطورة لم ينحصر ضمن الحدود الضيّقة التي تتقوقع في دائرة بعث الزمن

[1] – مرسيا إلياد، المقدس والعادي، ص 127، 128.

[2] – حنا عبود، الميثولوجيا العالمية، ص 37.

[3] – ثامر عباس، تقديس الزعامة، ص 130.

الأول والتواصل مع الأصول الأولية، إنّما تعدّاها إلى تقديس الأوائل وتخليد ذكراهم، عبر الموروث السردي الذي يحمل في مكنوناته حكايات نسجت عن بطولات الأجداد المؤلّهين، وتضحياتهم الجسيمة في سبيل الجماعة.

وعلى الرغم من "أن الأسطورة هي أقرب تعبيرا عن اللاشعور الجمعي لمجتمعات قديمة، فإنها مع ذلك تعبر عن أحداث ووقائع تاريخية أو ذكريات ظلت محفوظة مدة طويلة (...) فالخبرات التي مرت بها الشعوب القديمة لم تكن مجرد أحداث تترسّخ وتتأصّل وتستمرّ محفورة في ذاكرات أبنائها وأحفادها، بل كانت أيضا أحداثا لها أثرها الوجداني العاطفي العميق"[1].

يبدو أنّ الغرض من بعث الأساطير لم يكن بهدف إحياء الزمن الأول أو تخليد ذكرى الأجداد وحسب؛ إنّما للاستفادة منها في إثارة الجانب الوجداني العاطفي لدى الجيل الجديد، وذلك لربطه بالموروث الجماعي الذي يحمل خصوصيات الجماعة الواحدة ومعتقداتها وعاداتها، بهدف ترسيخها فيه وحثّه على الالتزام بها، والاقتداء بالأوائل للذود عن أفراد الجماعة الواحدة، و تنمية الروح القبلية. "وعلى الرغم من أنّ الأساطير قد نشأت في الماضي البعيد عن اللاشعور الجمعي لمجموعات كبيرة من الناس، وأنها وجدت بالفعل على الألسنة وشاعت وتناقلها الناس في تلك العهود السحيقة حتى قبل أن يتسنى للناس القيام بتسجيلها بوسائل التسجيل المتباينة، إلا أن الباحث "خليل تادرس" يقرّ مع هذا أنّ الأساطير القديمة قد ألقت كثير بال على المستقبل، فهي لم تكن مجرّد ترديد لأحداث وقعت، بل كانت تتضمّن أيضا نبوءات وتوقّعات وترقبات بما سوف يقع في المستقبل البعيد، فهي لم تكن لتعنى بنشأة الكون فحسب، بل كانت تعنى أيضا بالتعرض لما سوف يؤول إليه الكون، وما سوف يتعرض له من أحداث أو ما سيصيبه من

[1] – خليل تادرس، أحلى الأساطير العالمية، بيروت، دار كتابنا للنشر، د.ت، ص 10.

كوارث أو ملمات"[1]. ممّا يعني أنّ الأساطير لم تنشأ لربط الماضي بالحاضر وإعادة بعث الأحداث الماضية فحسب؛ بل تجاوزتها إلى التنبؤ بالمستقبل.

وتأييدا للفكرة ذاتها، يضيف الباحث خليل تادرس قائلا: "أن الكثير من الأساطير قد عنيت بالتنبؤ بشخصيات من الزعماء أو المصلحين الذين سيظهرون ويقودون أممهم ويخلصونهم من براثن الضعف أو الصعاب التي تعترض طريق حياتهم كما كانت تشير إلى الصعوبات والكوارث التي سوف تكتنف المجتمعات، وما قد يصادفه البطل المرتقب من أهوال لينتصر في النهاية عليها، ويقود شعبه إلى برّ الأمان، ويتغلّب على كل من يعترض طريقه من أعداء ومناوئين"[2].

يتّضح من هذا القول أنّ مهمة الأساطير قد تجاوزت الماضي والحاضر إلى المستقبل، ولم تكتف بالأحداث التي تطرأ على الكون، بل وسّعت دورها إلى التنبؤ بالأبطال والمنقذين المرتقبين من قبل شعوبهم، وذكر أعدائهم وبطولاتهم وحتى انتصاراتهم. ونذكر هنا حادثا طريفا وخطيرا في الآن ذاته، كان قد وقع لشعب الأزتيك إبّان زيارة القائد الإسباني (هورناندو كورتيس)، وهو أنّ "الرب تيزكاتليبوكا طرد الرب البشري كويتزالكوتل (الأفعى ذات الريش) من المكسيك، فصعد هذا الأخير إلى سفينة وأبحر نحو الشرق، ووعد الشعب بأنّه سوف يعود إلى مملكته مع جماعته من حيث ذهب، لينقذ شعبه ويستعيد ميراثه، ومنذ أن أبحر وعيون الأزتيك تتطلع نحو الشرق في انتظار سفينة الخلاص، ومرّ الوقت، إلى أن زعم كهنتهم – بالاستناد إلى التقويم المعتمد– أنّ الملك الربّ سوف يعود مبحرا من الشرق، ليؤجّل الشمس الخامسة والأخيرة، ومن علاماته أنّه يحرق السفن على الشاطئ قبل أن يطأ البلاد، وهذا ما فعله (هورناندو كورتيس)، لذا ظنّ شعب الأزتيك أنّه الملك المخلّص (كويتزالكوتل الأفعى ذات الريش)، فاستقبلوه

[1] – خليل تادرس، أحلى الأساطير العالمية، ص 12.

[2] – خليل تادرس، المرجع نفسه، ص 12.

استقبالا حارا، وبعد التأكّد من صحّة التقويم أعلنوه ملكا عليهم، ومن سوء حظّهم أنّه لم يكن المنقذ المنتظر بل مصدر هلاكهم، وهكذا كانت تنبّؤاتهم سبب زوال حضارتهم"[1]

نخلص في الأخير إلى أنّ الأساطير قد مثّلت جسرا متينا ساهم في توطيد الصلات التي تجمع أفراد السلالة الواحدة بماضيها وحاضرها ومستقبلها، عن طريق بعث الأحداث الأوّلية بشكل دوري، مضبوط بزمن ومكان مقدّسين، بهدف إماطة اللثام عن أسرار الأجداد، هذه الأخيرة التي تمثّل نموذجا يجدر باللاحق محاكاته كي لا يتوه في أعمال اعتباطية لا طائل منها.

4- نماذج عن الأساطير القديمة:

من البداهة التأكيد على أنّ "إنتاج الأساطير لم يتمّ دفعة واحدة في لحظة من لحظات التاريخ الإنساني، أو يعكس لحظة قائمة بعينها ينتهي بمجرد العبور إلى لحظة تاريخية أو اقتصادية مغايرة، بل هو خلق دائم لا يحدد بزمان أو مكان"[2]. ولهذا السبب فقد ظهرت الأساطير في أماكن وأزمنة مختلفة، نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

- **أساطير سومرية:** لقد "كان أول من وضع الأساطير هم السومريون إضافة إلى كونهم رواد أدب الملاحم والتراتيل والأناشيد وفن التصوير والنحت والموسيقى في العبادة... وأهم هذه الأساطير:

[1] - ينظر: حنا عبود، الميثولوجيا العالمية، ص 53، 54،55، 56.

[2] - نور الدين الزاهي، المقدس والمجتمع، المغرب، أفريقيا الشرق، (ط - 1)، 2011، ص 10.

1/ **أسطورة الخلق**: وهي تختلف عن ملحمة اينوما ايليش البابلية، فهي عبارة عن قصص عن أصل العالم وتنظيمه وأدوار بعض الآلهة وخلق الإنسان والطوفان."[1]

2/ أسطورة دوموزي وإينانا: "تروي هذه الأسطورة المنافسة التي جرت بين الفلاح والراعي "دوموزي" للفوز بِ "إينانا" (آلهة الخصب السومرية)، حيث فضّلت هذه الآلهة الفلاح في البداية، إلا أنّ الراعي تمكّن من كسب قلبها في النهاية."[2]

ومن بين الأساطير التي يحوم موضوعها حول قصة البدء أو التكوين أو الخلق، ما تذهب إليه الروايات الأورفية مثلا، فحقيقة الإنسان من منظورها "تعود إلى أن (فانس) خالق هذا الكون قد أنجب ابنة هي الليل، اتصل بها فتكونت الأرض والسماء، وتزوجت الأرض والسماء فأعقبهما ثلاث بنات وستة بنين، ولما علم أورانوس (السماء) أن أبناءه سوف يقضون عليه ألقى بهم في نهر تارتاروس، وغضبت الأرض فأنجبت **التيتان** وهم مردة جبابرة، وكورنوس وريا وأوقيانوس وتيثش، وتغلّب كرونوس على أبيه أورانوس فصرعه وتزوج أخته ريا، فلما أنجب ابتلع كرونوس أبناءه، غير أن ريا ساعدت زيوس على النجاة، وأرسلته إلى كريت، حتى إذا بلغ أشده ابتلع النور فأخذ عنه القوة، وأصبح البدء والوسط والنهاية لكل شيء."[3]

- **أساطير بابلية:**

[1] – حسن نعمة، الميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، ص 25.

[2] – ديوان الأساطير، نقله إلى العربية: قاسم الشوّاف، لبنان، دار الساقي، (ط – 1)، 1996، ص من 103 إلى 113. للإطلاع على نص الأسطورة يراجع: المرجع نفسه، ص من 106 إلى 141.

[3] – حربي عباس عطيتو، اتجاهات التفكير الفلسفي عند اليونانيين (العصر الهيليني)، ص 34.

لقد "برع سكان بلاد ما بين النهرين في الآداب، ودونوا العديد من الروائع الأدبية التي امتزج فيها الأدب مع الدين مع التاريخ ليشكلا جميعا قصصا أسطورية لا مثيل لها فيما سبق من حضارات، وكان كل ما جاء بعده متأثرا به ومقلدا للكثير من جوانبه، ولعل أهم تلك القصص الأسطورية أترخاسيس وكلكامش ونزول عشتار إلى العالم السفلي وأدابا وأنزو ونركال واريشكيجال وإيتانا وملحمة الخليقة وايراوإيشوم وثيوغونيادونو، وهي جميعها وجدت على رقم طينية ونشرت أكثر من مرة باللغات العربية والانجليزية. ولعل أهم تلك الأساطير هي **أسطورة كلكامش**، وهي أطول وأعظم الأعمال الأدبية التي كتبت بالأكادية المسمارية، فهي تروي حكاية بحث أسطوري عن الخلود، قام بها رجل ينتمي إلى طبقة الأبطال الخالدين، ولديه قدرة هائلة على الصمود والمغامرة والفرح والحزن"[1] . وسنحاول اختصار مضمونها على النحو التالي:

"كان **جلجامش** (حاكم أوروك) طاغية في الأرض، يحب المغامرات العاطفية حبا جما، وقد بلغ به هذا الشغف حدّ التعرّض للزوجات والعذارى، ممّا أثار غضب الأزواج والآباء، الذين لم يلبثوا أن شكوه إلى "إيشتار" ربة الحب والجمال، فاستجابت الربّة لطلبهم فخلقت رجلا في قوّته يسمى "أنكيدو". حيث عاش هذا الفتى كلّ شبابه بين الحيوانات الضارية، إلى أن حضرت الكاهنة الحسناء "أخوتى"، التي سرعان ما أشعلت نار الفتنة في قلبه، فطاوعها ورضخ لرغبتها وغادرا الغابة معا إلى قصر جلجامش. وعلى الرغم من أنّ رغبة الناس في أوروك كانت ترمي إلى القضاء على جلجامش؛ إلاّ أنّ تراجع إيشتار قد عن خطّتها في قتله، بعد وقوعها في غرامه، قد عرقل مخطّطاتهم، إذ بدل أن تزرع الحقد بينهما نثرت المحبة والصداقة.

عرضت إيشتار محبّتها على جلجامش لكنّه رفضها رفضا قاطعا، ولهذا قرّرت القضاء عليه، فأرسلت إليه ثورا ضخما ليقتله، إلا أنّ أنكيدو قد أنقذه وقتل الثور وهدّد إيشتار، هاجت الربة غضبا فسلّطت عليه داء الموت. وبسبب موته قام جلجامش برحلةٍ طويلةٍ بحثاً عن الخلود لكنّه لم يفلح، ذلك أنّ

[1] – محمد خريسات وآخرون، تاريخ الحضارة الإنسانية، ص 85.

(الحيّة) قد ابتلعت نبتة الخلود التي أجهد نفسه في الحصول عليها، وحين عاد سأل صديقه عن سرّ العالم السفلي فأخبره عن مصير الأموات، وبعد مغادرة أنكيدو بقي جلجامش حائرا بين اختيار الموت أو الخلود"[1]

– أساطير هندية:

الرامايانا:

"تعتبر الرامايانا أوديسة الهند في تاريخ الأدب الأسطوري، وهي أشهر الأساطير الهندية المقدّسة، تعالج أحداثها قضية الغيرة التي سرعان ما تتحول إلى حسد ثم إلى انتقام، وكيف تنتصر المحبة والاتحاد الأخوي والوفاء على الضغينة والكراهية.

تبدأ أحداثها بالحرمان الذي كان يعيشه ملك بلاد **كوسلا** المسمّى **داشاراذا**، فهو على الرغم من كونه ملكا محبوبا لدى الرعية إلاّ أنّه كان محروما من عاطفة الأبوة، إلى أن شاء الربّ **براهما** وأرسل إليه الرب **فشنو** في هيئة نمر ليهبه الطعام المقدّس لزوجاته من أجل أن يرزق بالأولاد، وشاءت الأقدار أن يرزق بأربعة أولاد يدعى الأول منهم **راما**.

ترعرع **راما** في حضن والديه وبرفقة إخوته الثلاثة، وحين صار يافعا تزوّج بنت ملك **ميثالا** المسمى **جاناك** الذي اشترط على خاطبها إثناء القوس المقدّسة، وبالفعل فقد نجح في الاختبار وفاز بالأميرة الفاتنة **سيتا** التي أحبّته حبا جما.

[1] – ينظر: خليل تادرس، أحلى الأساطير العالمية، ص من 159 إلى 170.

قرّر الملك **داشاراذا** تنصيب **راما** حاكما، وهذا ما أضرم نار الغيرة في قلب زوجته الثانية **كايكي** التي أسرعت إلى تذكيره بوعده الذي قطعه لها؛ بأن يحقّق لها أمنيتين وذلك جزاء لها على إنقاذها له قبل زواجهما، وكانت أمنيتها أن ينصّب الملكُ ابنَها وينفي ابنه راما إلى مملكة الشياطين.

نفّذ الملك طلبها وذلك بناء على قسمه، غير أنّ ولدها **باراتا** رفض الحكم، وقرر انتظار أخيه حتى يعود من منفاه الذي سيدوم أربعة عشر عاما.

عاش راما في مملكة الشياطين مع زوجته سيتا وأخيه **لاكشمان** عشرة أعوام في هناء وسرور، إلى أن عشقته بنت الشيطان سورباناجا، فحوّلت حياته جحيما؛ فبعد أن رفض إغراءاتها حاولت قتل زوجته، لكنّها لم تفلح؛ ذلك لأنّ **لاكشمان** تصدّى لها وبتر أنفها.

شكته لوالدها **رافانا** ملك الشياطين فقرّر الانتقام، فخطف سيتا ودارت بينه وبين **راما** معركة طاحنة انتهت بفوز الأمير وتحرير مملكة القردة من جبروته، وعاد إلى مملكته ليجد أخاه في انتظاره وينصّب ملكا على عرشه."[1]

- **الأسطورة اليونانية:**

1/ **مميزاتها:**

"تمثل الحضارة اليونانية واحدة من الحضارات القديمة التي نشأت وساهمت وأثّرت كثيرا في غيرها من الأمم والحضارات الأخرى"[2]، "فليست هناك حضارة إنسانية حظيت بالتقريظ والإشادة من لدن الغالبية العظمى من فلاسفة ومفكري العالم قاطبة، فضلا عن عموم المثقفين في القارات أجمع، مثلما نالته

[1] – خليل تادرس، أحلى الأساطير العالمية، ، بيروت، دار كتابنا للنشر، (ط – 1)، د.ت.ص 91.

[2] – محمد خريسات وآخرون، تاريخ الحضارة الإنسانية، 100.

وتمتعت به الحضارة الإغريقية. ليس فقط لأنها وضعت اللبنات الأولى في مدماك الوعي الإنساني حيال قضايا علم السياسة (أصل الدولة وطبيعة السلطة)، والبحث في ماهية العلاقة بين الفرد والمجتمع، وتقنين مسائل الحقوق والواجبات لدى المواطن والحكومة فحسب، وإنما باعتبارها مهبط الوحي الفلسفي بامتياز، وصاحبة المشروع الرامي إلى عقلنة الوعي الأسطوري"[1]

ممّا يعني أنّ السبب وراء الإشادة بالحضارة الإغريقية، ومنحها الحظ الأوفر من الثناء لا يعود لاهتمامها السبّاق بالتنظيم السياسي، أو غوصها في غمار العلاقة التي تربط الفرد بالمجتمع، وتقنين هذه العلاقة وسبكها في ما يعرف الآن بالحقوق والواجبات وحسب، إنّما باعتبارها معقل الفلسفة؛ وصاحبة المشروع الهادف إلى جعل الوعي الأسطوري أكثر عقلانية.

"ويشير الباحث حنا عبود – أثناء حديثه عن مزايا الميثولوجيا اليونانية – إلى استفادة الإغريق من الأساطير الشرقية في الخلق والتكوين وغير ذلك من الميادين؛ غير أنّه يميّزهم عن المشارقة وعن بقيّة الشعوب بأنّهم أدخلوا شيئا من المنطق على الميثولوجيا. ويستند في ذلك إلى نماذج من الأساطير فيقول بأنّه يجد في أسطورة سايكي وإيروس (أي الحب والنفس) من المنطق والعمق الدلالي ما لا يجده في أيّ ميثولوجيا أخرى، وكذلك الشأن بالنسبة للكثير من أساطير الخصب والإنبات، أمّا ديونيسيوس رب الكرمة والخمرة فلم يجد ربا يماثله، ويضيف حنا عبود أنّ المنطق الذي أدخله الإغريق على الميثولوجيا جعل لها نكهة خاصة، بحيث صارت مقنعة تماما من حيث الدلالة والرمز (طبعا ليس من حيث كونها رواية واقعية)"[2].

[1] – ثامر عباس، تقديس الزعامة، ص 162، 163.

[2] – حنا عبود، الميثولوجيا العالمية، ص 331.

"ويذكر الباحث حسين الشيخ في كتابه ديانات الأسرار والعبادات الغامضة في التاريخ أنّ الأساطير الإغريقية كانت أكثر إنسانية وعقلانية من غيرها؛ ويستدلّ – في ذلك – على (قصصهم) الشعبي الذي يجنح نوعا ما إلى الواقع مقارنة بغيره من أساطير الشعوب الأخرى التي أغرقها أصحابها في الخيال، ويأخذ مثالا عن أهمّ منبع للأساطير وهو أشعار هوميروس التي ركّز فيها على أعمال الإنسان الفاني ومتاعبه في الحياة"[1].

انطلاقا ممّا ورد تصبح أحداث الأساطير اليونانية أكثر قربا من مجريات الحياة اليومية التي يعيشها الأفراد وسط محيطهم؛ فأشخاص الأسطورة – وإن كانوا آلهة أو أنصاف آلهة – إلاّ أنّهم يعملون ويأكلون ويعانون الصراعات والأمراض، وتنتابهم مشاعر كالتي تنتاب البشر من غيرة وحسد وكراهية، ويتدخّلون في حياة البشر، كما كانوا "يختلطون بهم ويشاطرونهم علاقاتهم ويتنازعون معهم رغباتهم، إذ لم تكن الآلهة أسيرة هياكلها أو سماواتها أو ممالكها السفلى، بل كانت تحيا في الطرقات وفي بيوت الناس"[2]

إذن، فالديانة اليونانية التي تمثّل الأسطورة هيكلها الأساسي "كانت أكثر ارتباطا بمجريات الحياة اليومية، (...) (ذلك أنّ) الآلهة كانت ماثلة أمام الفرد اليوناني العادي في كل مسالك حياته، وبوسعه دعوتها في أي لحظة لتكون شاهدا على قسم، أو لحمايته من الخطر، أو لشفاء مرض خطير أو لتبارك عملا ما، ومن الطبيعي في مثل هذه الحالات أن يراعي الفرد اليوناني قواعد خاصة في تعامله مع هذه الآلهة نظرا لمرتبتها السامية عند مقارنتها بالبشر، لكن هذه القواعد كانت بسيطة خالية من التعقيد والرهبة، فكان اليوناني يتعامل مع آلهته ببساطة شديدة لا تخلو من الإجلال (...) (صحيح أنّه) قد اعترف بألوهية عدد من القوى مثل أورانوس (السماء) أو هاديس (ملك العالم السفلي غير المرئي) أو الشمس والقمر والنجوم

[1] – حسين الشيخ، ديانات الأسرار، ص 21.

[2] – ثامر عباس، تقديس الزعامة، ص 164.

إلا أنه لم يتعبّد لها أو يقدم لها القرابين، فهذه الكائنات لا تبدي أيّ اهتمام بالبشر ومن ثم فلا حاجة للبشر أن يهتموا بها، ويتضح هذا التناقض عندما يبدأ نفس الفرد اليوناني العادي الذي لا يهتم بأورانوس أو هاديس في التعامل مع (زيوس) إله الطقس أو (كورى) آلهة المحاصيل أو (آريس) إله الحرب أو غيرهم من الآلهة التي تتدخل وتتحكم في أحيان كثيرة في حياة البشر، ومن ثم فلابد في المقابل لهؤلاء البشر من تحديد طريقة فعالة وناجحة في التعامل مع هذه الآلهة والتي تمثلت في عبادتهم وتقديم القرابين لهم لكسبهم واستدرار عطفهم أو على الأقل لتلافي شرورهم وأحيانا عبثهم"[1]

وعليه، فشخصيات الأسطورة التي هي آلهة في الأساس قد عاشت قريبة من الفرد اليوناني، ذلك أنّها لم تقبع بهياكلها، بل اقتربت من الإنسان وشهدت كلّ مناسباته وساعدته وباركت أعماله، غير أنّ ذلك الأمر لم يقلّل من قيمتها كآلهة بل بقيت تحظى بالتبجيل الذي تستحقّه، إلاّ أنّ درجة التقديس كانت مرهونة عنده بالخدمات التي تقدّمها، وبحاجة الإنسان إليها؛ فبقدر ما كانت خادمة لمصالحه الضرورية بقدر ما زادها تبجيلا، فأورانوس الذي يتجاهل البشر ويبتعد عنهم في السماء لن يكون بمرتبة "زيوس" الذي يزكّي محاصيلهم، أو بمرتبة "هاريس" الذي يرعى حروبهم؛ وكأنّ اليوناني يتعامل معها كما يتعامل مع بني جلدته، فالعلاقة هنا علاقة مصلحة متبادلة ولا شيء بلا مقابل. وبهذا تكون علاقة الفرد الإغريقي بالآلهة علاقة معقولة حيث يتقبّلها الفكر البدائي الذي لا يؤمن إلاّ بالملموس.

"والميثولوجيا اليونانية غنية بالأساطير التي تعبر أصدق تعبير عن تصورات اليونانيين الدينية، فقد عظّموا الأرباب عبر الجبال والمغاور والأشجار والأعمدة والشمس والقمر والماعز والأفاعي واليمام والثيران. وكان لكل مظهر أو صفة أو قوة أو حرفة أو مهنة إله خاص بها أو حارس لها، كما رأوا الكون مملوءً بالأرواح منها الطيب ومنها الخبيث، فقد عظموا الثور لما فيه من قوة حيوية منتجة وكذلك أفعى الإخصاب

[1] – حسين الشيخ، ديانات الأسرار، ص 46، 47.

(...) وجسدوا هذه الآلهة، ومن كل ذلك كان لهم حشد كبير من الآلهة، إضافة إلى اعتقادهم بوجود شياطين ونساء مجنحات وجن وأشباح بشعة وحسناوات جميلات في البحار والغابات، كما كان لكل إله من الآلهة أسطورة تفسّر سبب وجوده وتفسّر طقوس عبادته وتكريمه، ومجموعة كل هذه الأساطير كوّنت عقيدة اليوناني وفلسفته وأدبه وتاريخه."[1]

لقد تواءمت الميثولوجيا اليونانية والتصوّرات الدينية لدى الإغريق؛ حيث جعلوا لكلّ إله تجلٍّ خاص به، فالربّ – عندهم – يتجلّى في كلّ شيء: في الحيوانات والجمادات والبشر وحتى في الجنّ والشياطين والأشباح، وهذا الإله يأخذ صفاته من المخلوق الذي حلّ فيه، فإن حلّ في ثور رمز للقوّة والحيوية، وإن حلّ في حسناء رمز للجمال والحسن، وإن حلّ في شيطان رمز للعبث والكيد والخداع، ومن هنا يُلبس الفرد اليوناني آلهته صفات الشكل الذي اتّخذته، وينسج حولها حكايات تعطي وجودها تفسيرا يتقبلّه العقل البدائي، ونتيجة لذلك الزخم من الأفكار والتصوّرات والحكايات تشكّلت العقيدة اليونانية، وأنتشت بذورُها الفلسفة والأدب وحتّى التاريخ.

الميثولوجيا اليونانية:

1- نسب الآلهة اليونانية:

يبدو أنّه لا سبيل أمام الباحث إذا أراد التعرّف على نسب الآلهة اليونانية، من أن يعود إلى أحد المصادر التالية: ملحمتي هوميروس (الأوديسة والإلياذة) وقصيدتي هيزيود (الأعمال والأيام ونسب الآلهة)، حيث ينقل لنا الأول كيف كانت الآلهة تتدخّل في توجيه مصائر الأبطال إلى الأفضل أو إلى الأسوأ، وكيف

[1] – حسن نعمة، الميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، ص 101.

كانت تنتابها المشاعر النبيلة والدنيئة باختلاف المواقف والشخصيات، بينما يزوّدنا الأخير بأصول الآلهة التي تمتدّ جذورها في أعماق الأزمنة الغابرة، وبالضبط إلى بداياتها الأولى.

وينقل لنا الباحث حربي عباس عطيتو بعض التفاصيل التي وردت في قصيدة هيزيزد "أصل الآلهة" أو "نسب الآلهة" فيقول: "يصف هيزيود كيف كان يسود في بادئ الأمر (العدم والفوضى) ثم كيف خُلقت الآلهة **جي** (الأرض) وظهر بعدها (**طرطوس**) إله العالم الأسفل، وبعد ذلك (**إروس**) إله الحب وهو أجمل الآلهة وأكملهم، ومن العدم ولد الظلام والليل، ومن هذين تكوّن الأثير والنهار، وبينما ولدت الأرض والجبال والسماء، فإنه عن اجتماع (أورانوس) أي السماء بالأرض، قد نشأ الإله (أوقيانوس) أي البحر، وأبناء من الجبابرة هم التيتان، وتمضي القصة فتحدّثنا أنّ الأرض أوعزت إلى التيتان أن يقتلوا أباهم السماء، واستطاع كرونوس بمساعدة أمه الأرض التي أخفته في كمين أن ينفّذ ذلك، واستولى التيتان على جبل أوليمبوس وأنزلوا السماء من العرش، ورفعوا عليه كرونوس، ثم تزوّج **كرونوس** أخته **ريا**، فتنبّأت الأرض والسماء بأن أحد أبنائه يقتله، فابتلع كرونوس جميع أبنائه حتى يتفادى القضاء والقدر، ولكن زيوس ولد سراً في جزيرة كريت حتى إذا شبّ زيوس خلع كرونوس من أعلى العرش وأرغمه على إخراج أبنائه من بطنه، وأعاد التيتان إلى باطن الأرض"[1]. وتقول الأساطير القديمة أنه "عندما انتهت سيطرة الإله القديم كرونوس على العالم اقترع أبناؤه الثلاثة على اقتسام مملكته، فكانت السماء من نصيب زيوس والعالم السفلي من نصيب هاديس أما البحر فكان من نصيب بوسيدون"[2]

2- تصنيف الآلهة اليونانية:

[1] – حربي عباس عطيتو، اتجاهات التفكير الفلسفي، ص 26، 27. للاطلاع على نسب الآلهة وفق ما ترويه الأورفية يراجع، المرجع نفسه ، ص 34، 35.

[2] – حسين الشيخ، ديانات الأسرار، ص 48.

تصنف آلهة اليونان إلى ثلاثة فئات وهي:

1 – **آلهة كبار**: وهم آلهة الأولمب، وكانوا يتقبلون صلوات المتعبدين وهي مستوية على عروشها في أعلى الجبل، سيد هذه الآلهة وكبيرها كان (زيوس) رب الأرباب ورأس النظام الإلهي اقتسم هو وإخوته العالم فيما بينهم عن طريق القرعة فكانت السماء من نصيبه، وكان زيوس محبا للنساء (...) ومن الآلهة الكبار (آلهة الأولمب) أثينا، **أبولو**، أرتميس، هفستس، آريس، هرمس، أفروديت، هيرا، بوسيدون، **ديونيسوس**.

2 – **آلهة صغار**: وهم آلهة الأرض و آلهة حيوانية وآلهة ما تحت الأرض وآلهة الأسلاف والأبطال، وعبادة هذه الفئة من الآلهة كانت منتشرة بين الفقراء عادة وكانت طقوسها حزينة عكس طقوس الآلهة الكبار.

3 – **آلهة صوفية**: وهذه الآلهة بعثت بعد الموت، حيث تطورت المفاهيم الدينية لدى اليونانيين وظهرت لديهم العبادة الصوفية وهي المرحلة الثالثة من الديانة اليونانية، وقد انتشرت عبادة هذه الآلهة بين الطبقات الوسطى من اليونانيين، وعرفت هذه العبادة بعد عصر هوميروس، ومن طقوس العبادة الصوفية: الطقوس الاليوسية السرية، و الطقوس الأورفية السرية"[1]

إذن " فاليونان كانوا يعبدون الآلهة في كل مكان، (...) (حيث كانت) على مستويين: الأول ما يسمى الآلهة الأولمبية وهي آلهة الجنس اليوناني كله، والثاني الآلهة الخاصة بكل مدينة فيكون لكل مدينة معبوداتها المحلية الصغيرة كالأبطال وعرائس البحر والجبال، وكل منها كان يعبد طبقا لطقوسه العريقة في القدم"[2] ، وسنحاول عرض نموذج عن أسطورة يونانية وهي أسطورة بروميثيوس

[1] – حسن نعمة، الميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، ص 101، 102.

[2] – محمد خريسات وآخرون، تاريخ الحضارة الإنسانية، ص 103.

"يعتقد الإغريق أنّ قمّة التجوهر النوراني قد تجسّدت في شخصية بروميثيوس، سليل التيتان **جابت** والآلهة الغريبة **آسيا**، اللّذيْن رزقا **أطلس** و**إبيميتيوس** و**بروميثيوس**، حيث خلق هذا الأخير البشر الأولين، وصنعهم من طين. ومن أجلهم خان زوش يوم تقدمة الذبيحة في (ميكونة)، كونه شطر ثور التقدمة إلى قسمين؛ في جلد التقدمة الأولى وضع اللحم والحواشي، وفي جلد القسم الثاني وضع العظام المغطّاة بالشحم الأبيض، ومن ثمّ طلب إلى زوش أن يختار حصّته حيث توهب الحصة الأخرى للبشر، اختار زوش الشحم الأبيض الذي وجده مليئا بالعظام فحقد على الأموات، وقرّر معاقبتهم بحرمانهم من نار الرحمة ونور الرجاء،أي حرمانهم من الخلاص الأبدي بصفاء الروح وطهرها، غير أنّ بروميثيوس قرّر مساعدة البشر، فسرق النار من دائرة الشمس وأعطاها للناس، السبب الذي جعل زوش يحقد عليه ويكبّله بالأغلال، ويرسل إليه نسرا يأكل كبده الذي ينمو ويتجدّد "[1] .

صراع أبولو وديونيسوس:

1/ أبولو: Apollo

أ/ نسب أبولو:

"اقترن التيتان (كوئيوس) بأخته (فوبه) التي تعني اللامعة، فأنجب (ليتو) و(أستريا)، تزوجت (ليتو) من (زوش) فرزقت (أرتميس) إلهة الخصوبة في القارة الآسيوية، ومن ثم أصبحت، عند قدامى الأغارقة، تجسيدا للقمر، و(أبولون) الإله الذي يجسد الشمس، (...) ولد (أبولون) على جذع نخلة في الجزيرة اللامعة(ديتوس)، بعد مخاض دام تسعة أيام، (...) ويوم ولادته طار البجع المقدس سبع دورات فوق رأسه، وهو حدث يؤكد الكمال الروحي في الرقم سبعة، وفي الطيور الخيرة، رمز التبدل الفصلي، والانتقال إلى

[1] – بولس طوق، النار والنور في الفكر الغربي، ص 140.

حياة جديدة، وعالم سام، عالم الأجنحة رمز العلاء والمدى النوراني. ولِ (أبولون) لقب آخر هو (اللامع) أو (فوئيبوس)"[1]

ب/ من هو أبولو؟

"هو معبود يوناني، إله النور والفنون والجمال عند اليونان، ويعتبر أجمل آلهة الميثولوجيا اليونانية (...)، كان له معبد في مدينة دلفى حيث اشتهر هذا المعبد كمركز للتكهن، كما عثر على تمثال له في مدينة صور الفينيقية ربما كان الفينيقيون قد غنموه في سرقسطة وأرسلوه إلى المدينة الأم."[2]

ج/ عبادة أبولو:

"أقيمت لأبولو المعابد الكثيرة وفي نهاية العهد المسيتي اعتبرت أثينا مقرّ عبادته الأول، وصف بصاحب الرداء الطهور، واستمرت عبادته حتى العام 529م، وكان يقترن بالنظام والاعتدال والجمال كما كانت تقام له أعياد عظيمة في دلفي وديلوس. وبما أنه رب النور فقد كان يسمى بأبولو المنير كما كان رب الطبابة والموسيقى والفنون الشعرية. من مقدساته شجرة الغار (...) وكانت كاهنة معبد أبولو تسمى بيثيا pythia في معبد دلفي وكانت هذه الكاهنة تدلي بأقوال ونبوءات لكل من يستشيرها"[3]

2/ ديونيسوس: Dionysus

أ/ نسب ديونيسوس:

[1] – بولس طوق، النار والنور في الفكر الغربي، ص 143، 144.

[2] – حسن نعمة، الميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، ص 130.

[3] – حسن نعمة، المرجع نفسه، ص 131.

"تقول الأورفية أنه كان لزيوس ابن من برسيفوني اسمه ديونيسيوس زاغروس، وقد خشي الطيطان العماليق أن يجعله الرب الأعلى للكون فينهي دورهم. فتآمروا على هذا الإله الجديد، ومزّقوا أعضاءه والتهموها. شاهدت ربة الحكمة أثينا ما حلّ بأخيها، فأسرعت لتبعدهم عنه، ولكنّها لم تحصل إلاّ على قلبه، العضو الوحيد الباقي فأخذته إلى أبيها زيوس فابتلعه، وعاد ليلده من جديد وسمّاه ديونيسيوس أيضا. لكنه من باب آخر انتبه إلى أنّ الطيطان يشكّلون خطرا على مملكته، وعلى مخلوقاته أيضا، فما كان منه إلاّ أن قضى عليهم بصاعقته المشهورة، فهرسهم فاختلط لحمهم بالماء والطين، وخلق منهم البشرية، فخرجت البشرية، على رأي الأورفية، وهي تشتمل في تكوينها على خليط من وحشية الطيطان، وقدسيّة قلب ديونيسوس، وشوائب من الأرض."[1]

ب/ من هو ديونيسوس؟:

"هو معبود يوناني، (...) كان أحبّ أبناء زيوس إليه ويجلس إلى جواره على عرشه في السماء، كان أساسا إلها للشراب المعصور من الشعير في موطنه الأول في تراقيا وكان اسمه فيها (سابازيوس) Sabazius وبعد مجيئه إلى اليونان أصبح إلها للخمر وحارس الكروم ثم أصبح إله السكر"[2] . ويقول الباحث "جيمس فرايزر" في كتابه الغصن الذهبي "أنّ علامة دايونيسوس المميزة هي العنب، لكنه إله الأشجار بشكل عام. لهذا قدّم الإغريق الأضاحي لدايونيسوس على أنّه إله الشجرة، ومن ألقابه في بويوشيا دايونيسوس في الشجرة. وكانوا يصوّرونه على شكل عمود قائم دون ذراعين وتكسوه عباءة، وقناع

[1] – "ترى الأورفية أن كلّ أمزجة الإنسان عبارة عن نسب بين أعضاء هذا الخليط الذي صنعت منه البشرية، فمن زادت فيه نسبة قلب ديونيسيوس مال إلى الخير والصلاح، ومن زادت فيه نسبة الطيطان نحا نحوهم في مسلكه ووحشيته، ومن زادت فيه نسبة شوائب الأرض عاش قنوعا هانئا، ولكن بلا طموح أو تفكير في التقدم والتطور."، للمزيد يراجع: حنا عبود، الميثولوجيا العالمية، ص 340.

[2] – حسن نعمة، الميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، ص 211.

ملتحٍ تمثيلا للرأس، وأغصان مورقة تخرج من الرأس والجسم لتبيّن طبيعته. وفي آنية الزهور كان يصوّر على شكل شجرة قصيرة أو غصن. وفي ماغنيسيا، مايأندر عثر على صورة له على جذع مرمي لشجرة قصفتها الرياح، كان دايونيسوس راعي الأشجار المزروعة، فأجلّه المزارعون سيّما مزارعو الأشجار المثمرة ونصبوا له في بساتينهم مجسّما على شكل أرومة طبيعية وقدّموا له الصلوات تضرّعا ليجعل الأشجار تنمو"[1] .

"ويقال أنّه هو مكتشف جميع الأشجار المثمرة وخصّوا بالذكر التفاح والتين، وكانوا يشيرون إليه بلقب المثمر وذو الثمار الخضراء ومنمي الأشجار. ومن ألقابه الولاّد والمفجّر أي مفجر النسغ والبراعم. كما كان هناك دايونيسوس المزهر في أيكا وباتراي في أكايا. وقدم له أهالي أثينا لأجل ازدهار ثمار الأرض، ومن بين أشجاره المقدسة شجرة الصنوبر. وأمر وحي دلفي أهالي كورينثيا أن يعبدوا شجرة صنوبر معينة على أنها تساوي الإله فاستخلصوا منها مجسمين لدايونيسوس وجعلوا وجهه أحمر ورصّعوا جسمه بالذهب. وفي المجال الفني صنعوا عصا على رأسها كوز صنوبر يحملها الإله أو عابدوه. كما ارتبطت به شجرة اللبلاب وشجرة التين. ففي ناحية أكارناي في منطقة أتيك كان هناك لبلابة ديونيسوس، وفي لاسيدايمون كان هناك تينة ديونيسوس، وفي ماكسوس حيث كانوا يسمون التين ميليتشا، كان هناك ميليتشا ديونيسوس الذي صنعوا له وجها من خشب شجرة التين."[2]

"وهناك بعض الدلالات التي تبين أنهم رأوا في دايونيسوس إله الزراعة والحنطة، وقالوا عنه إنه يقوم بالأعمال الزراعية بنفسه وهو أول من استخدم الثور لجر النير الذي كان يجر سابقا بالأيدي، ووجد بعض الناس في هذا المعتقد مبررا لظهوره أمام عابديه في شكل بقرة، ويقال أن دايونيسوس سهّل العمل على المزارعين عندما قاد المحراث ونثر البذور (...) وفي بلاد البيسالتاي كان عند قبيلة ثراسية مقام مقدس

[1] – جيمس فرايزر، الغصن الذهبي، ص 504.

[2] – جيمس فرايزر، المرجع نفسه، ص 505.

لدايونيسوس يشعلون فيه ضوءًا وهّاجا في الليل كعلامة على المحصول الوفير الذي يمنحهم إياه ذلك الإله، أما عند إخفاق موسم ما فيبقى المقام مظلما كئيبا، وهناك رمز آخر لدايونيسوس وهو المذراة أي سلة كبيرة على شكل رفش، ومازال يستعملها المزارعون حتى يومنا هذا لفصل العصافة عن الحبوب عن طريق نثرها في الهواء. واستخدمت هذه الأداة الزراعية البسيطة في طقوس دايونيسوس الغامضة؛ كما ساد اعتقاد أنه ولد في هذا الغربال وكأنه مهد له. وفي المجال الفني يمثّل على شكل طفل في مهده، ومن هنا اكتسب لقب ليكنايتس أي ذو الغربال"[1]. وعموما فإنّ الإله ديونيسيوس "يظهر في صور عدة، إله النبات المزهر، إله المسرح، إله الجنون المقدس، إله سطوة الجنس، وهو إله تمتد سطوته إلى ما وراء القبر."[2] وقد تعدّدت الروايات حوله ونسجت على شكل أساطير نذكر منها:

1/أسطورة دايونيسوس الكريتية:

"يقول فيميكوس ماتيرنوس بأنّ ديونيسوس كان ابنا غير شرعي لجوبيتر، أحد الملوك الكريتيين، وعندما سافر خارج المملكة منح جوبيتر العرش والصولجان لدايونيسوس، وبما أنه يعرف عن غيرة جونو، زوجته الكارهة لذلك الطفل، عهد به إلى حراس يرى فيهم الثقة والإخلاص، لكن جونو رشت الحراس وأغرت الطفل بطنين الزجاج واستدرجته نحو كمين يحيط به أتباعها التيتان الذين انقضوا عليه وقطعوا أوصاله وفصلوا أعضاءه ثم سلقوا أجزاءه مع بعض الخضار وأكلوها، لكن أخته مينيرفا التي شاركت في تلك الفعلة احتفظت بقلبه وأعطته لجوبيتر الذي بدوره وبعد أن عرف بالجريمة أعدم التيتان بعد أن أذاقهم شر

[1] – جيمس فرايزر، الغصن الذهبي، ص 505.

[2] – حسين الشيخ، ديانات الأسرار والعبادات الغامضة في التاريخ، ص 69.

العذاب، ولكي يخفف من مأساة فقدانه لابنه صنع له مجسّما وضع فيه قلب الطفل وبنى معبدا على شرفه"[1].

"وينقل الباحث جيمس فرايزر في كتابه الغصن الذهبي عن **الشاعر نوناس** قصة ديونيسوس المأساوية، فيقول بأنّه قد مات – شأنه شأن إله الخضرة– ميتةً عنيفة لكنّه عاد إلى الحياة ثانية. وقد مُثّلت تفاصيل موته وبعثه ضمن طقوسه المقدّسة. التي مفادها أنّ زيوس زار بيرسيفوني على شكل أفعى وحملت منه بزاغريوس أي دايونيسوس، وهو طفل ذو قرنين صعد عرش أبيه بعد ولادته بوقت قصير وراح يقلّد الإله الأكبر ويلوح بيديه الصغيرتين اللّتين يشعُّ منهما النور، لكنّه لم يحتل العرش طويلا لأنّ التيتان المخادع هاجمه بعد أن لوّن وجهه بالحوار الأبيض وانقض عليه بسكين، بينما كان الإله الصغير ينظر إلى نفسه في المرآة. حاول ولفترة معيّنة أن يتهرّب من الهجوم عن طريق تحويل نفسه إلى أشكال عديدة، تارة على شكل زيوس وأخرى على شكل كروناس، ثم أخذ شكل شاب وبعدها أسد ثم حصان ثم أفعى. وكان على شكل ثور عندما قطّعه أعداؤه إربا بسكاكينهم الإجرامية."[2]

وقد "اتخذ دايونيسوس شكلا آخر وهو الجدي وكان الجدي أحد أسمائه. ففي أثينا وهرميون كان يعبد باسم (ذو المعيز الأسود). وتقول الأسطورة أنّه في مناسبة معينة يبدو مكسوا بالجلد الذي يكسبه الاسم. وفي منطقة فليوس حيث يزرع العنب ويغطى السهل في الربيع بغطاء كثيف من العرائش الذهبية، كان يوضع مجسّم جدي برونزي مكسو بأوراق الذهب وذلك لحماية عنبهم من الكوارث. ربما مثلت هذه

[1] – جيمس فرايزر، الغصن الذهبي، ص 506.

[2] – جيمس فرايزر، المرجع نفسه، ص 505.

الصورة إله العنب ذاته. ولحفظه في مأمن من غضب هيرا، عمد زيوس إلى تغيير دايونيسوس الصغير إلى جدي، وعندما هربت الآلهة إلى مصر خوفا من غضب تايفون، حوّل دايونيسوس إلى جدي."[1]

كان ديونيسوس إذن الإله الذي رأى فيه عابدوه مصدرا لتلك النعم التي ينعمون بها وحاميا لمحاصيلهم وممتلكاتهم؛ لذا فقد قاموا بتقديسه وتبجيله، وبما أنّ هذا الإله قد مات موتة مأساوية وعاد إلى الحياة ثانية، فقد عملوا على تخليد تلك اللحظات المقدّسة وتحيينها دوريا عن طريق السرد.

د/ عبادة ديونيسوس:

"احتلّت عبادة ديونيسوس مركز الكون الروحي للمدينة اليونانية، المسكون بالآلهة وأنصاف الآلهة والأبطال والكائنات الخارقة، والتمثّل الإغريقي للآلهة ينزع إلى أنسنتهم؛ فيتصوّرهم يخضعون للزمن، وينقادون لشهواتهم، ويتناسلون ويتصلون بالبشر، ولا يختلفون عنهم إلاّ بالبقاء والخلود. لذلك عهد إليهم بالإشراف على شؤون الكون؛ فاختصّ كلٌ منهم بمظهر أو بطائفة من مظاهره. وقد كان لهذا التصور أثرٌ في تحرير عقولهم، كما أنّه كان تعبيراً عن تمجيدهم للإنسان رغم قصور طاقاته، فالإنسان في اعتقادهم يختلف عن الآلهة في الدرجة لا في النوع. كانوا يرون لآلهتهم –كالإنسان– طبيعة وشكلاً، لكنّها تختلف عنه في كونها جميلة خالدة وقوية، جمالا وخلوداً وقوة يخشع لها الإنسان، فجاءت أكثر ارتباطاً بالواقع من غيرها. ومن بين كل آلهة اليونان يتوفّر ديونيسوس، إله الكروم والخمر والنشوة والخصب والإفراط والشهوة الجامحة، على حكاية منسجمة تروي سيرة حياته من مولده حتّى تألّق مجده ونهايته".[2]

[1] – جيمس فرايزر، الغصن الذهبي، ص508، 509.

[2] – عبد الواحد ياسر، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، الرباط، منشورات الاختلاف، (ط – 1)، 2011، ص 19، 20. ((يرجع الباحث بولس طوق سبب انتشار عبادته واختفاء العبادات الأخرى إلى كونه الإله الذي يتألّم، ويهلك، ومن ثم يقوم من الموت)) بولس طوق، النار والنور في الفكر الغربي، ص 140.

وقد ذكر الباحث جيمس فرايزر في كتابه الغصن الذهبي: "أن الإله ديونيسوس أو باخوس معروف على أنه الانجذاب الصوفي نحو العنب والبهجة التي يضفيها عصير العنب، فعبادته الصوفية التي تتميز بالرقص الوحشي، والموسيقى المثيرة والترنح كلها تعود بأصلها إلى قبائل ثريس البدائية المشهورة بإدمانها على السكر، أما تعاليمهم الغامضة وطقوسها المغالية فلا تتفق والذكاء الواضح والاعتدال المتزن الموجود لدى العرق الإغريقي. وبما أنها تميل إلى الغموض والنزوع نحو الوحشية التي تبدو مزروعة في معظم الرجال، انتشر دينها في اليونان كالنار في الهشيم حتى أصبح الإله الذي حكى عنه هوميروس هو الشخصية الشعبية في هيكل جميع الآلهة."[1]

وتجدر الإشارة إلى أنّ هذا الاحتفال لم يكن مقتصرا على الرجال اليونانيين وحسب بل مفتوحا أمام النساء أيضا، "فقد كنّ يصعدن التلال في فصل الربيع حيث تزهر الكروم ليقابلن الإله حين يولد من جديد، وكنّ يقضين يومين كاملين يحتسين فيها الخمر بلا حساب ثم يسرن في موكب مشغوفات بديونيسوس أمامهن نساء ذاهلات العقل بديونيسوس ويصغين إلى سماع قصته وما لقيه الإله من عذاب وموت وبعث، يرقصن هائجات اهتياجا شديدا متحللين من كل قيد، يمسكن بماعز أو ثور أو برجل يرين أن الإله قد تقمّصه ويمزقنه إربا وهو حي، وذلك إحياء لذكرى ديونيسوس، ثم يشربن دمه ويأكلن من لحمه متخذين منه عشاء لذيذا، عشاء ربانيا مقدّسا معتبرين أنّ الإله سيدخل بهذه الطريقة إلى أجسامهم ويسحوذ على أرواحهن ويصبحن هن والإله شيئا واحدا، ويمتزجن معه امتزاجا صوفيا معتقدات أنهن لن

[1] – جيمس فرايزر، الغصن الذهبي، ص 504. "يقدّم الباحث (ول ديورانت Will Durant) وصفا للرجل الأثيني العادي فيقول بأنه رجل شهواني ذو ضمير حي، لا يرى خطيئة في ملاذّ الجسم ويجد فيها الجواب العاجل للتشاؤم الذي يخيّم عليه في فترات تفكيره، وهو مغرم بالخمر ولا يستحي أن يسكر منها بين الفينة والفينة، ويحب النساء حبا جثمانيا لا يكاد يشعر بأن فيه خطيئة ما، ولا يجد حرجا في أن يعفو عن نفسه بعد أن يرتكب خطيئة الاختلاط الجنسي الشاذ". يراجع: ول ديورانت، قصة الحضارة، ص 99.

يمتن بعد ذلك كما يشعرن أنهن قد تحررن من أجسامهن وحصلن على قوة اختراق لحجب الغيب وأصبحن قادرات على التنبؤ"[1] .

"وفي العصر الهلنستي والروماني كان الإله الإغريقي ديونيزوس هو الأكثر شعبية، وكانت عبادته العامة قد تطهرت واتخذت صفة روحانية ملغية الوجد (الذي استمر مع ذلك يلعب دورا في الأسرار الديونيزية) . يضاف إلى ذلك، أنّ ميثولوجيا ديونيزوس كانت أكثر حيوية. وكانت الفنون التشكيلية، وبخاصة التزيينات المقدسة قد ألهمت على نطاق واسع مشاهد ميثولوجية شهيرة، وفي الدرجة الأولى منها طفولة ديونيزوس (الولادة العجيبة، السلة)، وفداء أريادن، المتبوع بزواج مختلط، والميثولوجيا وأمكنة العبادة، والآثار كانت تذكر بتأمل الطبيعة المزدوجة لديونيزوس، المتولد من زوس وامرأة فانية، والمضطهد ومع ذلك الظافر، والمقتول والمبعوث حيا. وقد أُظهِر قبره في دلفي، ولكن قيامته كانت مرسومة على عدد من الآثار. لقد نجح بترفيع والدته لتكون بين آلهة الأوليمب، وبصورة خاصة، سحب آريادن من مقر الأموات وتزوّجها. وعليه، فإن صورة آريادن في العصر الهيللني كانت ترمز للروح البشرية. وبعبارات أخرى، إن ديونيزوس لم يعتق الروح من الموت فحسب، وإنما اقترن بها في أعراس روحانية."[2]، "وعلى غرار ما تظهره تفسيرات الباحثين لشخصيات الأسطورة؛ يقدّم الباحث "فرنسيس بيكون" (في عصر النهضة وبالضبط أواخر القرن السادس الميلادي) تفسيرا مجازيا لشخصية ديونيسيوس، فيربطها بالمعاناة في الحياة".[3]

استطاع ديونيسوس أن يصنع لنفسه مكانة مميّزة بين عابديه؛ حيث تمكّن من السيطرة على نسائهم ورجالهم، لدرجة جعلتهم يعتقدون أنّه قد حلّ فيهم حلولا يمكّنهم من التنبّؤ بالمستقبل، كما كانت

[1] – حسن نعمة، الميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، ص 211.

[2] – ميرسيا إلياد، تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية، تر: عبد الهادي عبّاس، الجزء الثاني، سوريا، دار دمشق، (ط – 1)، 1986، ، ص 309، 310.

[3] – حسين الشيخ، ديانات الأسرار والعبادات الغامضة في التاريخ، ص 19.

الاحتفالات المقامة على شرفه مصدرا لتلك الحريّة المفرطة، التي تبيح للعابد انتهاك المحظورات وتشجّعه على ارتكابها وتبرّر قيامه بها.

3/ علاقة ديونيسوس بأبولو:

لقد اختلفت الروايات التي سلّطت الضوء على العلاقة التي جمعت الإلهين القديمين **ديونيسوس** و**أبولو** وتباين محتواها بين التوتّر والصلح، فمن جهة نجدهما عدوّين لدودين، ومن جهة أخرى نجدهما صديقين حميمين:

ويروي الباحث مرسيا الياد ما يبرهن على علاقتهما المتوتّرة فيقول: "كان أورفيه يصعد كل صباح على جبل بانجيوس ليعبد الشمس، المتمثلة بأبولون، فأرسل ديونيزوس الغاضب ضدّه الميناد‌ات وقد تمزق مغني القيثارة وبعثرت أشلاؤه . وإنّ رأسه الملقى في الهيبرون طفا مغنيا حتى ليبسوس. وقد استقبل بتقوى، واستخدم بعدئذ كوسيط وحي (...) وقد روي عنه أنه كان مطبّبا وموسيقيا يفتن ويروّض الحيوانات المتوحشة (...) كان معروفا بخاصة كالأمين الممتاز لأبولو، وحسب إحدى الأساطير، كان الابن للإله نفسه من الحورية كاليوب، ويدين بموته العنيف للتفاني الذي أظهره تجاه أبولو. وأن الأداة الموسيقية لاوريفيه كانت القيثارة الأبولونية، وبصفّته مؤسس المسارة فقد أعطى أهمية كبرى للتطهيرات" [1]

تدلّ هذه الرواية على أنّ العلاقة التي جمعت الإلهين أبولو وديونيسوس قد تميّزت بالتوتّر؛ إذ ما الداعي لقتل أورفيه ابن إله أبولو بتلك البشاعة، ما لم تكن هناك أحقاد دفينة من قبل الإله ديونيسوس تجاهه. ولا نستثني أن يكون سبب موت أورفيه هو تفانيه في عبادة أبولو، وهذا ما أثار غيرة ديونيسوس وانتقامه، إذ لا ننسى أنّ الآلهة قد تميزت ببعض الخصال البشرية كالغيرة والحسد والانتقام ...الخ.

[1] – ميرسيا إلياد، تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية ، ص 200، 201، 202.

وبما أنّ الوجود يتغيّر ولا يدوم على حال واحدة، فقد تتحوّل العداوة إلى صلح مؤقت، خاصة إذا ارتبطت بمصلحة، أو دين ينبغي قضاؤه، ولعلّ هذا ما حصل مع هذين الإلهين، إذ "بعثت صورة أوريفيه تحت علامات معبّرة عن أبولو وديونيسوس (...) وانتهى بعقد الصلح مع ديونيسوس، الذي غدا مقبولا بين الأولمبيين"[1] .

ومن الأدلة التي تبرهن أن العلاقة بين الإلهين قد كانت مضطربة بين صلح وعداوة ما يرويه الباحث جيمس فرايزر إذ يقول: "يعتقد بعضهم أن أعضاء دايونيسوس المقطعة تجمعت من جديد بأمر من زيوس على يد **أبولو** الذي دفنها في بارناسوس، ويظهر ضريح دايونيسوس في معبد دلفيا بجانب تمثال أبولو الذهبي."[2] ويقول الباحث جيمس فرايزر أيضا:"دفنت جثة دايونيسوس في دلفي بجوار تمثال أبولو ونقش على قبره ((هنا يرقد دايونيسوس الميت، ابن سيميلي))، وبحسب أحد التقارير كان أبولو نفسه قد دفن في دلفي وقيل أنه نقش على قبر بايثاغوراس قصة يروى فيها كيف قتل الإله على يد أصلة ضخمة ودفن تحت ذلك المنصب الثلاثي"[3]. وعليه، فالعلاقة التي جمعت الإلهين أبولو وديونيس مضطربة جدا؛ زادها اضطرابا مقتل أورفييه المخلص لأبولو على يد ديونيس، لكنّه قد تخلّلتها بعض المصالحات. فهل أثمر الصلح نتيجة إيجابية تعود على عابديهما بالمنفعة؟ ذاك ما سنحاول معرفته في الفصل الثاني من بحثنا.

المبحث الثالث: ترجمة المقدّس إلى طقوس وشعائر:

[1] – ميرسيا إلياد، تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية، ص 203.

[2] – جيمس فرايزر، الغصن الذهبي، ص 507.

[3] – جيمس فرايزر، المرجع نفسه، ص 347.

أ/ المقدس[1] إرهاصاته وتجلّياته:

"لكل مجتمع بشري حضارته المميزة، ولهذا فإن أفراد مجتمع ما يتصرفون حيال بعض النواحي الهامة تصرفا يختلف عن تصرف أفراد أي مجتمع آخر" [2]. وفي الموضوع نفسه يقول الباحث ثامر عباس "قلّما تعثر على تجمع بشري من بين كل تلك التجمعات الإنسانية، من لم يجترح لنفسه أسطورة من الأساطير (...) أو لم يبتكر لذاته شعيرة من شعائر التقديس والتأسيس، أو لم يبتدع لكينونته طقسا من طقوس الانتماء والولاء"[3].

ولهذا فقد "استحدث إنسان العصور الغابرة أفعالا وممارسات اعتقد أنّها تختصر الأزمنة الفاصلة بينه وبين أسلافه، وتحيّن الأحداث المؤسّسة لاعتقاداته الدينية، هذه الممارسات التي اصطُلِح عليها – فيما بعد– بِـ"الطقوس والشعائر" لم تمكّنْه فقط من الشعور بالانتماء إلى وحدته الاجتماعية، وتمنحْه الحسّ بالولاء لقيمها وأعرافها، إنّما أتاحت له فرصة الاتصال مع ذاكرتها التاريخية والتفاعل مع وعيها الجمعي، بالإضافة إلى إباحتها له ولوج عالم الدين رغم ممنوعاته، والاقتراب من حقل المقدّس رغم محرماته، وذلك بهدف إعادة التوازن الداخلي للإنسان المضطرب، وتهدئة قلقه وشكوكه التي تنتابه نتيجة تساؤلاته المصيرية التي لا يجد لها جوابا مقنعا. وحسب رأي "علم النفس الاجتماعي" فإنّ "الطقوس" تمثل أحد الطرائق

[1] –"يذكر الباحث محمد أحمد الخطيب أنّ المقدّسات هي الموجودات والأمور المطهّرة أو المنزّهة عمّا لا يليق بها من النقائص، وهي التي ينظر إليها الإنسان بشيء من الإجلال والرهبة، ولكل دين من الأديان مقدّساته الخاصة به من معابد وكتب تشتمل على تعاليمه، فضلا عن الموجود الأعلى أو الإله وما دونه من الموجودات، التي يتوجّه إليها أصحاب كل دين إما بالعبادة والطاعة، أو بالإجلال والإحترام"، محمد أحمد الخطيب، مقارنة الأديان، الأردن، دار المسيرة للنشر والتوزيع، (ط – 1)، 2008، ص 26، 27.

[2] – ثامر عباس، تقديس الزعامة، ص 106.

[3] – ثامر عباس، المرجع نفسه، ص 108. ومن الآراء من ترجح "أن التضحية بأدوارها وطبيعتها تلك من كان وراء إنشاء الطقوس والمحرّمات والأساطير"، للمزيد، يراجع: نور الدين الزاهي، المقدّس والمجتمع، ص 108.

الدفاعية التي يلجأ إليها الإنسان ليتّقي المحرّم أو يتخلّص منه، أو يأتي بطقس بديل يعتقد أنّه بواسطته سيتمكّن من تكفير ذنوبه، وبهذا تصبح الطقوس أدوات لتطهير النفس من تلك التهديدات الوجودية "[1].

وبالتالي فإنّ استحداث الإنسان البدائي لبعض الممارسات التي سميت لاحقا طقوساً وشعائر، كانت لأهداف عديدة من ضمنها: اختصار الزمن الذي يفصله عن أجداده بهدف إعادة توازنه الداخلي وتهدئة قلقه، كما مثلت – حسب علم النفس الاجتماعي- طرائق دفاعية لاتّقاء المحرم أو ربما حتى التخلّص منه، ومن بعض الذنوب التي قام بها، وبالمختصر المفيد: إنها أدوات لتطهير النفس من التهديدات الوجودية التي تعترض طريقه.

ولا يعني ذلك أنّ الإنسان يقوم بهذه السلوكات كيفما يشاء؛ إنّما يؤديها "وفقا لمجموعة من القواعد والقيم والمعايير التي يتعلمها من تنشئته في المجتمع وثقافته، بما في ذلك التعاليم الدينية، لكن كثيرا من السلوكات قد لا تتفق مع التعاليم والقيم الدينية، وعلى الرغم من ذلك يحاول صاحب السلوك أن يبررها بطريقة أو بأخرى على أن لها مرتكزات دينية، ذلك أن المرتكزات الدينية أكثر تأثيرا على السامع أو الذي يتم التبرير أمامه"[2]

من هنا يضحى المقدّس مجموعة من السلوكات التي يكتسبها الأفراد من ثقافة المجتمع، والتي غالبا ما تشتمل على تعاليم دينية، أو تُبرّر عن طريقها، ذلك أنّ تبريرها وفق هذه التعاليم يعطيها وقعا أشدّ تأثيرا على المتلقي، أضف إلى ذلك أنّ المقدّس سواء ترجم إلى طقوس أو شعائر فهو "بمثابة محاكاة رمزية

[1] – ينظر: ثامر عباس، تقديس الزعامة، ص 218، 219.

[2] – مهنا يوسف حداد، الانثربولوجيا الدينية، ص 33.

للانخراط بالتجربة الدينية والتماهي بالظاهرة القدسية على نحو من الأنحاء، من منطلق أن المقدس يتجلى في الطقس على شاكلة معيش مرئي"[1].

"ويؤكد الباحث ثامر عباس – أثناء ردّه على الباحث "ماوري يناي" الذي جعل الطقوس تتماهى مع العادات والأعراف أنّ الطقوس – وإن تطلّبت حركة جماعية – فإنّها لا تقتصر على حركات الجسد، بل تحمل في خباياها بعدا روحيا ودينيا لا يمكن تجريدها منه بتاتا، وإلّا فقدت طبيعتها التحفيزية والتأثيرية، ويبدو أنه يشاطر الفيلسوف الفرنسي (إيميل بنفنست) في رأيه الذي يقول فيه: ((إذا ما جردنا الطقس من الأسطورة، أي من الكلمات المقدسة التي تهب الحركات قدرة السيطرة على الواقع، فإن هذا الطقس يتحوّل إلى مجموعة أعمال منظمة غير فعالة، كما يتحوّل إلى تكرار ساذج للاحتفال، إلى مجرد لعبة))"[2]، ولهذا "يتوجب على الطقوس أن تخضع لقاعدة عامة في الاسترجاع من أجل إشباع نزعة الحفاظ على الأديان التي تعتبر بطبيعتها مناهضة للتغيير"[3]

وتجدر الإشارة هنا إلى ما قاله الباحث دور كايم أثناء تقسيمه للظواهر الدينية التي رأى أنّها "تنقسم إلى قسمين: العقائد والعبادات، والعقائد هي حالة فكرية بينما العبادات هي نماذج وطرز من الأفعال الجسمية وغير الجسمية (...) وبهذا يمكن تحديد العقائد بأنّها الأفكار والتصوّرات التي تعبر عن

[1] – ثامر عباس، تقديس الزعامة، ص 219. (هناك فرق بين الشعائر والطقوس؛ فالأولى تظهر في المراسيم الدينية كالصلاة في المساجد ومناسك الحج، أما الأخرى فترتبط بالعادات والتقاليد والقصص والأساطير وتختلط بالشعائر الدينية حين ترتفع إلى مستوى العقيدة، كما أنها تميل إلى التكرار.)

[2] – ثامر عباس، المرجع نفسه، ص 220، 221.

[3] – نور الدين طوالبي، الدين والطقوس والتغيرات، تر: وجيه البعيني، الجزائر/ بيروت، ديوان المطبوعات الجامعية، منشورات عويدات، (ط – 1)، 1988، ص10.

طبيعة الأشياء المقدسة وما بين تلك الأشياء من علاقات من ناحية أخرى. أما العبادات فهي طرز السلوك التي ينبغي أن يمارسها الإنسان حيال الأشياء المقدسة"[1]

ويشير الباحث "نور الدين الزاهي" في حديثه عن موقع الطقس في مجال المقدّس إلى صعوبة ضبط وحصر المقدّس ومعاملته كما لو كان الأمر يتعلّق بمفهوم نظري، ويستند في ذلك على نصيحة الباحث "روني جيرار René Girard" الذي أوصى الباحثين بألاّ يجهدوا أنفسهم في أمر كهذا، ذلك أن المقدّس لا يتشكّل عبر عمليات نظرية – تجريدية، بل عبر تجربة الأفراد والجماعات في علاقاتهم المتعدّدة مع المحيط الاجتماعي والطبيعي"[2]

ويوافقه الباحث "فيلكر" في هذا الرأي إذ يؤكد أنّ "الديانة ليست انطباعا وإنما تعبيرا"[3] ذلك أن "الديانة والمعتقدات ليست أشياء مادية نتعامل معها (...) ولا نعرفها إلا من خلال السلوكات التي تشير إليها"[4] وهذه السلوكات هي ما يعرف بالطقوس، وهذه الأخيرة ليست "في النهاية سوى تعبير رمزي عن الأفكار والمشاعر بواسطة الفعل".[5] إذن، فالمعتقدات لا تظهر إلا من خلال السلوكات التي يظهرها المتديّن عن طريق الطقوس التي يمارسها، وهذه الممارسات تختلف باختلاف الجماعات، وهذا ما يجعل حصر مفهومها وضبطه صعب التحقيق.

ب/فضاء المقدّس (المكان والزمان):

[1] – حسين الشيخ، ديانات الأسرار والعبادات الغامضة في التاريخ، ص 22، 23.

[2] – نور الدين الزاهي، المقدّس والمجتمع، ص 75.

[3] – مهنا يوسف حداد، الانثربولوجيا الدينية، ص 84.

[4] – مهنا يوسف حداد، المرجع نفسه، ص 47.

[5] – نور الدين طوالبي، الدين والطقوس والتغيرات، ص 41.

يقول الباحث مرسيا إلياد بأنّ "تجلّي القداسة يزيل تجانس المكان ويكشف عن (نقطة ثابتة)، وبما أنّ الإنسان الديني – في رأيه- لا يستطيع أن يحيا إلّا في جوّ مشبّع بالمقدّس، فإنّه يتوقّع بالضرورة وجود عدد كبير من "التقنيات" التي تساعد على تقديس المكان. وقد توصّل الباحث - بناءا على ذلك- إلى بعض النتائج التي من ضمنها: أنّ المقدّس هو الواقعي بالمعنى الممتاز، وهو بآن واحد قدرة ونجوع وينبوع حياة وخصب، وأن رغبة الإنسان الديني في أن يحيا في المقدّس، تعادل رغبته في أن يوجد في الواقع الموضوعي، في ألّا يدع شلل نسبية التجارب الذاتية الخالصة يستولي عليه، رغبته في أن يحيا في عالم واقعي ناجح، لا في وهم، وهذا السلوك يتحقّق في مستويات وجوده كلها، ولكنه بديهي بوجه خاص في رغبة الإنسان الديني بأن يتحرّك في عالم مقدس، أي في مكان مقدس، ولهذا ابتكر الناس "تقنيات" بناء المكان المقدس. ويؤكّد الباحث مرسيا إلياد أنّ الشعائر التي يبني بها الإنسان مكانا مقدّسا تكون ناجحة على قدر محاكاتها للعمل الإلهي، ذلك لأنّ الإنسان لا ينجح بجهده في تقديس المكان. ويخلص في الأخير إلى أنّ كلّ (عالم) هو في نظر الإنسان الديني (عالم مقدّس)"[1]

ويضيف الباحث مرسيا إلياد في الموضوع ذاته أنّ "الإنسان الديني في الثقافات الغابرة يرى أن (العالم) يتجدّد كل سنة؛ أي أنه يجد في كل سنة جديدة "القداسة" الأصلية التي تجلّى بها عندما خرج من بين يدي (الخالق)، ويعتمد البنية المعمارية للمعابد مثالا على تجلي هذه الرمزية؛ فالمعبد – حسب اعتقاده - يمثل محلا مقدّسا بالدرجة الأولى، وفي الآن ذاته هو صورة للعالم ومقدس الكون والحياة الكونية"[2]

ج/ المقدّس وغير المقدّس:

[1] - ينظر: مرسيا إلياد، المقدس والعادي، ص 65، 66.

[2] - مرسيا إلياد، المرجع نفسه، ص 109

يذكر الباحث روجيه كايوا (Roger Caillois) أنّ "أيّ تصوّر ديني يفترض التمييز بين المقدّس(sacré) والدنيوي (profane)، على قاعدة التعارض القائم بين عالم يتفرّغ فيه المؤمن لأعماله بحريّة ويمارس نشاطا لا تأثير له على خلاصه الأبدي، ومجال يتعاوره فيه الخوف والأمل فيصيبانه بالشلل، حينا بعد حين، ويجعلانه كالسائر على شفير الهاوية مهدّدا بالهلاك لدى أقلّ انحراف. ويصل الباحث (كايوا) إلى نتيجة مفادها أنّه من الصعب تحديد تعريف دقيق للمقدّس أو العادي بمعزل عن المقارنة بينهما، ذلك أنّ المقدّس – في نظره– هو مقولة من مقولات الإحساس، بل هو المقولة التي يُبنى عليها السلوك الديني، ويستند في ذلك على تعريف الباحث (هنري هوبير) للمقدّس الذي يقول فيه (أنّ المقدّس هو الفكرة الأم التي يتمحور حولها الدين)"[1]

وعليه، يصير المقدّس والدنيوي يسيران جنبا إلى جنب بمحاذاة بعضهما، ولا مجال لتعريف الواحد بمعزل عن معرفة الآخر، ويقول الباحث "مرسيا إلياد" أثناء مقارنته بين المقدّس و العادي بأنّ "الزمان كالمكان، ليس في نظر الإنسان الديني متجانسا ولا متصلا. فهناك فترات من الزمان المقدس، زمان الأعياد، (وهي في الغالب أعياد دورية)، وهناك، من ناحية أخرى، (الزمان) غير المقدس أو العادي، الديمومة الزمنية العادية التي تجري فيها الأفعال الخالية من الدلالة الدينية. وبين هذين النوعين من (الزمان) يوجد، بالطبع انقطاع، بيد أن في وسع الإنسان الديني، بوساطة الشعائر(الانتقال) بدون خطر من الديمومة الزمنية العادية إلى (الزمان) المقدس(...) وثمة فارق أساسي بين صفتي (الزمان) المذكورين: وهو أن الزمان المقدس (زمان) أسطوري أولي غدا حاضرا. فكل عيد ديني، كل زمان شعائري، يتألف من إعادة إنجاز حالي لحادث مقدس كان قد حدث في ماض أسطوري (في البدء)،(...)، وعليه فإن (الزمان) المقدس

[1] – ينظر: روجيه كايوا، الإنسان والمقدّس، تر: سميرة ريشا، لبنان، المنظمة العربية للترجمة، (ط – 1)، 2010، ص 35، 36 .

يمكن استرجاعه إلى غير ما لا نهاية، وهو يقبل التكرار بصورة غير محدودة (...) ونحن نجد – يقول الباحث – في كل عيد دوري نفس (الزمان) المقدس ذاته، نفس الزمان الذي تجلى في عيد السنة السابقة أو في عيد ما قبل قرن: إنه الزمن الذي خلقته الآلهة وقدسته بحركاتها، وهي الحركات التي يكررها العيد ويعيدها (...) ذلك أن (الزمان) المقدس الذي يجري العيد فيه لم يكن ليوجد قبل الحركات الإلهية التي يخلد العيد ذكراها. وإن الآلهة إذ خلقت الوقائع المختلفة التي تؤلف العالم اليوم وضعت في الوقت ذاته أسس الزمان المقدس، ما دام الزمان الذي عاصر الخلق كان بالضرورة زمانا قدّسه حضور الآلهة ونشاطها"[1]

نستنتج من قول الباحث مرسيا إلياد أنّ المكان شأنه شأن الزمن لا يكتسي أهمية مقدّسة إلا بقدر ارتباطه باللحظات والأماكن التي تخلّد الأحداث الأولية المقدّسة؛ أي تلك الأفعال التي قامت بها الآلهة في زمن ومكان معيّنين، يقوم الإنسان الديني بتحيينها دوريا في الزمن والمكان ذاتيهما.

د/ مميزات المقدّس والطقس:

لقد ذكرنا آنفا أنّ كلّ مجتمع من المجتمعات القديمة قد استحدث لنفسه طقوسا يُحيي بها الأحداث الأولية، ويمارسها بطريقة تختلف عن باقي المجتمعات، ذلك أنّها تعكس ماضي أجداده وتمنحه الحسّ بالولاء لجماعته، وبما أنّها جزء لا يتجزّأ من معتقداته الدينية؛ فقد اتّبع معايير لا ينبغي للّاحق الحياد عنها، ليس حفاظا على التوازن الداخلي للفرد وحسب؛ إنّما حماية للتوازن الخارجي للجماعة، ولذلك "فإن أداء الطقوس الدينية لم يكن فعلا فرديا إنما هو ظاهرة أو فعل تتم تأديته بشكل جماعي، ليجسّد الانتماء إلى نسق الأخلاق العائلية والشخصية، بهدف حماية القيم التي تربطهم ببعضهم"[2]

[1] – مرسيا إلياد، المقدس والعادي، ص 103، 104 .

[2] – ثامر عباس، تقديس الزعامة، ص 258.

وبالتالي، فإن أداء الشعوب البدائية للطقوس الدينية لم يكن يتمّ بطريقة فردية بل جماعيا، ولا شك أنّ لهذا الشرط ما يبرّره لدى هذه الجماعة، إذ يوطّد العلاقات فيما بينهم ويحافظ على أخلاق العائلة وخصوصياتها. ويجدر التنبيه إلى مسألة هامة في الطقوس وهي أنه "من الجائز أن تمسي الوظائف الفيزيولوجية الرئيسية تقديسا. الأكل أكل شعائري، وأن للغذاء قيما متفاوتة بتفاوت الديانات والثقافات: الأغذية تعتبر إما مقدسة أو منحة إلهية، وإما قربانا إلى آلهة الجسد (كما هي الحال مثلا في الهند). والحياة الجنسية هي أيضا ذات صفة شعائرية، ومن ثم، فإنها تعتبر مماثلة للظاهرات الكونية (مطر مثلا)."[1]

إضافة إلى الخصائص المذكورة سابقا، نذكر – بناءً على هذا القول – أن ممارسة الطقس يمكن أن تدرج فيها بعض الوظائف الفيزيولوجية؛ خاصة إذا كانت ضرورية في حياة الإنسان، "ففي عبادة ايزيس وسيرابيس مثلا كان التوحد مع الإله يحدث بعدة طرق منها: الزواج والاشتراك في تناول الوجبات المقدسة، أما في عبادة كيبلى وديونيسوس فقد كان الوصول للنشوة والغيبوبة أو الانجذاب الروحي أو التوحد مع الإله يتم بواسطة شرب كميات كبيرة من النبيذ "[2] ، ومنه فممارسة الجماعات للطقس لا تقتصر على التقيّد بالزمن والمكان المقدّسين اللذين تجري فيهما إعادة تحيين الأعمال التي قامت بها الآلهة؛ بل تتعدّاهما إلى مشاركة هذه الآلهة طعامها وشرابها ثمّ التوحّد بها.

هـ/ تجلّيات المقدّس عبر الطقس:

– العيد أو الاحتفالات الدورية:

[1] – مرسيا إلياد، المقدس والعادي، ص 195.

[2] – ينظر: حسين الشيخ، ديانات الأسرار والعبادات الغامضة في التاريخ، ص 60، 61، 62.

يقول الباحث مرسيا إلياد: "إن العيد الديني هو إعادة في الحاضر لحادث أولي، لِ "تاريخ مقدس" صنعته الآلهة أو (الكائنات) شبه – الإلهية. ومن البيّن أنّ التاريخ المقدس إنما تحكيه الأساطير. وينجم عن ذلك أنّ المشتركين في العيد يضحون معاصري الآلهة أو الكائنات شبه – الإلهية. وهم يحيون الزمان الأولي المقدس من جراء حضور الآلهة وفاعليتها (...) وأن تجربة العيد الدينية، أي المشاركة في المقدس، تتيح للبشر في أن يحيوا في حضرة الآلهة على نحو دوري"[1]

وعليه يصبح العيد الديني تكرارا لحادث أوّلي قامت به الآلهة، يقوم أفراد الجماعة الواحدة بإحيائه من أجل الحياة في حضرة آلهتهم، متقيّدين بما ورد في الأساطير الأولى، "فالطقوس كما يقول **فان دير لو** (van der lew) (1940): أساطير تتحرك، (لأن) الأسطورة هي مؤسسة الفعل المقدس، فهي تسبقه وتضمن بقاءه".[2]

ولا شك أن تبرير هذا الفعل (أي التكرار) يعود إلى أن "الناس يتخيلون الحياة الكونية في صورة مجرى دائري، وكانت هويتها توحّد بهوية (السنة)، وكانت (السنة) دائرة مغلقة: كان لها بدء ونهاية، ولكن لها أيضا خاصة أن في وسعها (أن تولد من جديد) في صورة (سنة جديدة). وفي كل (سنة جديدة) يظهر (زمان) جديد (نقي) و(مقدس)– لأنه لما يستعمل بعد. ولكن الزمان يولد من جديد، يبدأ من جديد، لأن العالم يخلق من جديد في مطلع كل (عام جديد)، (وهذا ما يجعل الأسطورة الكونية تكتسي أهمية كبيرة باعتبارها أنموذجا يحذو حذوه كل نوع من أنواع الخلق)"[3]

[1] – مرسيا إلياد، المقدس والعادي، ص 135، 136.

[2] – نور الدين طوالبي، الدين وطقوس والتغيرات، ص35.

[3] – مرسيا إلياد، المقدس والعادي، ص 109، 110.

ويذكر الباحث نور الدين الزاهي – نقلا عن الباحث (وينبيرجي)- : " أن لغة المقدس الرمزية تعتمد في إنشاء عوالمها المتخيّلة والرمزية على مبدأين هما مبدأ المطابقة والمشابهة التكرارية ومبدأ المشاركة، فبفضل مبدأ المطابقة والمشابهة التكرارية تتشكل الطقوس والشعائر والأشكال المقدسة بوصفها أشكالا ومشاهد تكرارية وتحيينية للحظات أصلية سابقة، من مثل أن تنبني الأعياد والمواسم على تحيين دورات الفصول وتشخيص حكايات متوالية، أو أن تعمل الأشكال القدسية على مشابهة ومماثلة الأشكال الطبيعية – الكونية (أجرام سماوية، جبال....) أما مبدأ المشاركة، فيجعل من لغة المقدس الرمزية فضاء لتحويل الكائن إلى فاعل مشارك ومؤثر وضاغط في الفعل الخارق، في هذا السياق تشكل الطقوس الفضاء الأمثل لتجسيد هذا المبدأ، أي مبدأ الانتقال والعبور من الدنيوي إلى القدسي، ومن ثم ممارسة الفعل المؤثّر الناتج عن مبدأ الانخراط والمشاركة"[1].

يبدو من خلال هذا القول أنّ لغة المقدّس التي هي رمزية في أساسها قد اعتمدت في تشكّلها على مبدأي المطابقة والمشاركة؛ أمّا المبدأ الأول فتشكّلت بفضله الطقوس والشعائر الدورية، وأمّا المبدأ الآخر فقد حوّل الكائن المشارك إلى فاعل ومؤثر في الفعل الخارق. ليحققا معا عبورا إلى المقدس وممارسته عن طريق الانخراط بالتجربة الدينية. وسنحاول أن نستحضر بعض النماذج عن الطقوس التي نذكر منها:

_ قصيدة الخلق البابلية:

"إن أسطورة نظرية تكوّن العالم هي التي تروي لنا كيف نشأ (الكون). ففي (بابل) كان الناس ينشدون بصورة رسمية "قصيدة الخلق" الـ (أنوما أليش: Enuma Elish) خلال حفلة (أكيتو: Akitu) التي كانت تجري في الأيام الأخيرة من السنة والأيام الأولى من (السنة الجديدة). وبهذا الإنشاء الشعائري

[1] – نور الدين الزاهي، المقدّس والمجتمع، ص 77.

كانوا يعيدون في الحاضر القتال الذي جرى بين (مردوخ) وبين الوحش البحري (تيامات)، وقد جرى هذا القتال منذ الأصل وبه تم القضاء على (الاختلاط) Chaos بانتصار الإله آخر الأمر. وقد خلق (مردوخ) الكون من نتف جسد (تيامات) وخلق الإنسان من دم الشيطان (كينكو) Kingu، وهو أقوى حلفاء (تيامات)"[1]

_طقوس الديانات السرية (ديانات الأسرار):

"يستعمل اصطلاح **ديانات الأسرار** للإشارة إلى عدد من الديانات ذات الأصول المتباينة والشخصيات المختلفة،(...) كانت أكثر هذه الديانات انتشارا عبادة ديمترا، ديونيسوس، ازيس وسيرابيس، كيبلى وأتيس، والإله ميثرا (...) أغلب هذه الآلهة – باستثناء ديميترا – كانت تعبد أصلا في الشرق الأدنى كآلهة محلية، ولم تكن لها صفة الغموض، وكديانات محلية فقد كانت في الأصل تقديسا لعناصر الطبيعة المختلفة المؤثرة في حياة الإنسان، وكان ضمان الخصب ونمو المحاصيل هدفا أساسيا لأغلب هذه الديانات، وكان الجنس غالبا ما يحتلّ مكانة هامة في هذه الديانات كتعبير عن استمرار الحياة وتدفّقها".[2]

إذن، فعلى الرغم من الأصول المختلفة لديانات الأسرار، إلّا أنّها سعت إلى هدف مشترك قوامه تقديس عناصر الطبيعة قصد ضمان الخصب، أمّا الجنس فلا غنى لها عنه، ذلك أنّه رمز الحياة وسرّ تدفّقها. وبالإضافة إلى ذلك فقد عرفت أيضا بأنّها "الديانات التي يقوم معتنقوها بأداء طقوس غامضة تقتصر عليهم فقط وذلك لضمان حياة سعيدة أبدية بعد الموت. ورغم الاختلافات العديدة بين هذه الديانات بسبب أصولها المحلية المختلفة، إلا أن العامل المشترك الذي ربط بينهم كان طقوس التكريس، وتلقين أوليات ومبادئ الديانة، وهذه الأولويات كانت عادة ما تبدأ بطقوس التطهير، ثم يشارك المتعبّد في

[1] – ميرسيا إلياد، المقدس والعادي، ص 110، 111.

[2] – حسين الشيخ، ديانات الأسرار والعبادات الغامضة في التاريخ، ص 55.

عدة طقوس غامضة اختلفت من ديانة لأخرى، ويقصد بها التوحّد مع الإله المقدس حتى يضمن لنفسه الخلود بعد الموت."[1]

ولم يكن الطموح إلى الخلود الهدفَ الوحيد لاعتناق مثل هذه الديانات بل كانت هناك أهداف أخرى، ذلك أنّ الديانات السرّية "كانت تقدم لمن يعتنقها الخلاص الشخصي والسعادة الأبدية، وكان لكل من هذه الديانات أسطورة عبارة عن قصة مقدسة تتعلق بحياة أو بحادثة معينة في حياة إله هذه الديانة، تعطي من يعبده فكرة عن مغزى وجوهر هذه الديانة بما تحويه الأسطورة من إشارات ورموز مقدسة."[2]

"وعلى الرغم من أنها كانت تحمل قدرا لا بأس به من التناقض من ناحية الممارسة، إلا أن الموضوع الرئيسي لها هو التوحد مع الإله، الذي كان يحدث بعدة طرق منها: الزواج والاشتراك في تناول الوجبات المقدسة كما في عبادة ايزيس وسيرابيس، والوصول للنشوة والغيبوبة أو الانجذاب الروحي كما في عبادة كيبلى وديونيسوس، حيث يقوم عبدة ديونيسوس بشرب كميات من النبيذ حتى تتملّكهم روح الإله المقدّس ويصلوا إلى مرحلة الغيبوبة التي تؤهلهم للتوحد مع الإله، كما أن القاسم المشترك بينها قد كان كشف النقاب عن شيء مقدّس أو شيء له صلة بالطقوس الغامضة"[3]. وعليه فإنّ ممارسة الطقوس الغامضة لديانات الأسرار وإن بدت متناقضة في الظاهر إلّا أنّ هدفها لا يخرج عن التوحّد مع الإله أو كشف النقاب عن شيء مقدّس.

_ الطقوس الديونيسية:

[1] – حسين الشيخ، ديانات الأسرار والعبادات الغامضة في التاريخ ، ص 55، 56.

[2] – حسين الشيخ، المرجع نفسه، ص 56.

[3] – ينظر: حسين الشيخ، م.ن، ص 60، 61، 62.

"لقد ارتبطت ديانة ديونيسوس بأعياد عدة كانت تقام في أثينا وغيرها من المدن اليونانية، منها عيد (الأنثيستاريا: Anthesteria) في شهر فبراير ويستمر لثلاثة أيام، ففي اليوم الأول كان يتم فتح جرار النبيذ الجديد ويتم تقديم القربان منه إلى ديونيسوس، وفي اليوم الثاني كان يتم عرض تمثال ديونيسوس في موكب حافل، وفي هذا اليوم كانت زوجة الحاكم والمسؤول عن الشؤون الدينية (Archon Basileus) تقوم بأداء طقس غامض ربما قرب أحد المستنقعات، ثم تعود الأجورا الأثينية حيث كان يتم طقس آخر يرمز بها إلى زوجها المقدس بديونيسوس نفسه أي إيجادها مع الإله، وربما كان زوجها يقوم بدور ديونيسوس في هذا الطقس(...) أما اليوم الثالث والأخير فكانت تقدم فيه القرابين لأرواح الموتى."[1]

وليس عيد (الأنثيستاريا: Anthesteria) وحده الذي يكرّم فيه ديونيسوس، بل كانت هناك احتفالات أخرى تؤدّى على شرفه، نذكر منها ما كان يقوم به الكريتيون كل سنتين حيث "يقيمون احتفالا يصورون فيه معاناة دايونيسوس بكل التفاصيل، ويمثلون كل ما عاناه في اللحظات الأخيرة أمام أنظار عابديه، الذين يمزقون ثورا بأسنانهم ويجوبون الغابات وهم يطلقون صيحات الذعر والهلع. ويوضع أمامهم صندوق من المفترض أنه يحتوي قلب دايونيسوس المقدس، وعلى وقع موسيقى الشبابة والصنجات يقلدون استدراج الطفل الإلهي إلى حتفه بجلجلة الزجاج، ويمثلون البعث لأنه جزء من الأسطورة وهذا ما يثبت انغراس معتقد البعث العام أو على الأقل معتقد الخلود في أذهانهم (...) وهناك شكل آخر لأسطورة بعث دايونيسوس وهو أنه نزل إلى هيديز ليرفع أمه سيميلي من عالم الموتى. وهناك اعتقاد إغريقي محلي قديم يقول أنه نزل إلى بحيرة ألسيونا وكانوا يحتفلون بعودته من العالم السفلي أو بالأحرى انبعاثه في المكان نفسه فيخرجونه من الماء على وقع صفير الأبواق ويلقون بحمَل في البحيرة كأعطية يسترضون بها حارس الموتى."[2]

[1] – حسين الشيخ، المرجع السابق، ص 70، 71.

[2] – جيمس فرايزر، الغصن الذهبي، ص 507.

كما "كان أهالي ساينايثا يقيمون احتفالا لدايونيسوس في الشتاء يزيت الرجال فيه أجسادهم لينتشلوا ثورا من القطيع ويحملوه إلى حرم الإله. وكان دايونيسوس هو الذي يلهمهم لاختيار ثور معين يمثل فيه الإله نفسه، فهم يعتقدون أن الإله يظهر في هذه المناسبة على شكل ثور. أما نساء إيليس فيهتفن باسم الثور ويتضرعن له أن يأتي بحافريه. وكن يغنين: (تعال هنا يا دايونيسوس إلى معبدك المقدس عبر البحر؛ تعال معززا إلى معبدك، هيا انطلق على حافريك، أيها الثور الإلهي)، أما أهالي ياشانال في ثريس فكانوا يرتدون لباسا يخرج منه قرنا ثور تقليدا للإله. وتقول الأسطورة إنه كان على شكل ثور عندما قطعه التيتان إربا إرباً؛ لذلك كان الكريتيون يقطعون ثورا بأسنانهم عندما يمثلون معاناة دايونيسوس، في الحقيقة كان تمزيق والتهام ثور حي شيئا أساسا في طقوس دايونيسوس، وعند ممارسة تمثيل الإله على شكل ثور، لا نشك أبدا —يقول فريزر– في أن عابديه يؤمنون أنهم يقتلون الإله ويأكلون لحمه ويشربون دمه"[1]

وليس الثور هو الضحية الوحيدة التي يمكن أن تقدّم على شرف هذا الإله، بل يمكن أن تكون جديا أيضا، "ويرجع جيمس فريزر سبب ذبح الجدي لأجل دايونيسوس إلى الأذى الذي يلحقه المعيز بالعنب الذي يجسد الإله نفسه، أما عندما يتجرّد الإله من شخصية حيوانه ويصبح مجرد مُجسد فيه، يذبح العابدون الحيوان ليس على أنه ذبح للإله نفسه بل أضحية مقدمة له، وبما أنهم مضطرون لتقديم سبب يبررون فيه التضحية بالمعيز خاصة، يزعمون أن الذبح هو عقوبة على ما اقترفته من أذية بحق العنب المحمي من الإله. لهذا تصبح نظرتنا – يقول الباحث جيمس فرايزر– تجاه الإله المذبوح لأجل ذاته، إذ يصبح هو عدو

[1] – جيمس فرايزر، المرجع نفسه، ص 508.

نفسه. وعندما يشارك الإله في تناول الأضحية المقدمة له، وعندما تكون الأضحية هي أصل الإله، هذا يعني أنه يأكل من لحمه. من هنا يمثل إله المعيز دايونيسوس وهو يأكل لحم المعيز النيء ويشرب من دمه."[1]

ومن الأهمية التنبيه هاهنا إلى أنّ "عادة قتل الإله على شكل حيوان تعود إلى ثقافة بشرية موغلة في القدم، وصارت عرضة لسوء الفهم في مراحل متقدمة. إذ تحولت فيما بعد إلى سلخ آلهة الحيوان أو النبات من قشورها الحيوانية أو النباتية والإبقاء على رموزها البشرية – التي كانت تشكل دائما نواة تلك الفكرة. أي أن آلهة الحيوانات أو النباتات تصبح في النهاية مجسمة على شكل بشر. وفي هذه المرحلة تبقى الحيوانات التي كانت يوما ما هي الآلهة، تبقى تحتل مكانة غامضة ولها علاقة مبهمة مع الآلهة الأنثربومورفية (أي المتجسدة على شكل حيوان) التي تطورت منها. ثم نسوا أصل العلاقة بين الإنسان والحيوان أو النبات فراح الناس يبتكرون القصص ليبرروا هذه العلاقة. وقد ينحصر هذا التفسير أو التبرير في بضع سطور لأنه مرتكز على المعاملة التقليدية أو الاستثنائية لذلك الحيوان المقدس وامتنعوا عن ذبحه إلا في الحالات الاستثنائية، وهنا تأتي الأسطورة لتبرر حمايته أو قتله. أما عندما تبرر حمايته فهي تلجأ لسرد ما قدمه ذلك الحيوان للإله، وعندما تبرر ذبحه تشرح الأسطورة عن الأذية التي سبّبها ذلك الحيوان للإله."[2]

وتجدر الإشارة إلى أن ديانة ديونيسيوس "كانت مفتوحة أمام الرجال والنساء على حد سواء، إلا أن النساء كنّ يصبحن (ماينادز: Maenads)، فكن يمارسن الرقص الذي أطلق عليه (رقص الجبال)،

[1] – جيمس فرايزر، الغصن الذهبي، ص 509. "يشير الباحث جيمس فرايزر إلى أصول فكرة تمزيق الضحية الحيوانية لأجل الإله ؛ فيقول بأنّ أصلها يمتدّ إلى بونتيا في بويشيا، حيث جرت العادة أن يضحى بطفل ضارب الماعز، ثم استبدل فيما بعد بجدي"، "وظاهرة الاستبدال هذه قد تحدث عنها أيضا الباحث روني جيرار في كتابه العنف والمقدس" والتي نعتها بالإبدال الذبائحي"، للاطلاع على ما قاله هذا الباحث في هذه المسألة، يراجع: رينيه جيرار، العنف والمقدّس، تر: سميرة ريشا، لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، (ط – 1)، 2009، ص من 451 إلى 458.

[2] – جيمس فرايزر، المرجع السابق، ص 509.

وهو طقس كان يقام شتاءً في أماكن مقدسة محددة بشكل عفوي تلقائي كما تقول الأسطورة، وكان هذا الرقص يعبر عن حالة من الانجذاب المؤقت من المعتقد أن ديونيسيوس هو الذي كان يسبّبه"[1]

بناءً على ما سبق نخلص إلى أنّ الطقوس الدورية التي كانت تقام على شرف ديونيسوس قد انتشرت انتشارا واسعا بين الجماعات اليونانية[2]، وهي – وإن اختلفت طرقها– تظلّ تنشد غاية واحدة وهي تمجيد الإله أو التوحّد معه.

– اللعب الجماعي:

عرفنا سابقا أنّ الطقوس التي مارستها الشعوب القديمة قد رافقتها الكثير من الأفعال التي من بينها: مشاركة الإله طعامه وشرابه، بالإضافة إلى إعادة سرد الأحداث الأوّلية التي تعيد إلى الذاكرة ما قامت به الآلهة من أعمال جليلة لصالح عابديها، "وإلى جانب اللغة الرمزية، والحكي الميثي المتداخلين في تجسيد التجلي الرمزي للمقدس، يحضر اللعب الطقوسي بوصفه أكبر أشكال التجلي الملموس للمقدس في التاريخ والمجتمع، مع اللعب الطقوسي ينتقل المقدس من مجال الحكي إلى مجال الفعل والممارسة ليرتبط اللعب المقدس في مرحلة أولى بطبيعته كنشاط يتجاوز العلاقات السببية والتفسيرات العقلانية ثم تتقوّى صلتهما في مرحلة ثانية حينما يتخذ شكلا جماعيا منظما تجسده الشعائر والطقوس"[3].

[1] – حسين الشيخ، ديانات الأسرار والعبادات الغامضة في التاريخ، ص 70.

[2] – "تجدر الإشارة إلى أمر مهمّ في عبادة الإله ديونيسوس وهو أنّ هذه الديانة ليست ذات أصول يونانية بل هي ديانة وافدة إلى اليونان، والأرجح أنّها ذات أصول مصرية"، يراجع: حسام محي الدين الألوسي، بواكير الفلسفة قبل طاليس أو من الميثولوجيا إلى الفلسفة عند اليونان، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (ط – 2)، 1981، ص 10، 19.

[3] – نور الدين الزاهي، المقدّس والمجتمع، ص 78.

"ويحصر الباحث (وينبرجي) هذا اللعب الجماعي والجمعي في ثلاثة طقوس توضّح مختلف أوجه وأشكال اللعب المقدّس:

1- الرقص المقنّع: وضمنه يتماهى الفاعل مع رقصاته لدرجة يفقد معها إحساسه بجسده.

2- طقوس العبور: حيث يتم الاحتفال بعملية عبور فرد من سنّ لآخر، أو من جماعة لأخرى، أو من الدنيوي إلى القدسي، وتتضمن هاته الانتقالات ثلاث محطات طقوسية تتمثل في طقوس مغادرة الوسط الأسري، ثم إعلان الموت الرمزي، وأخيرا شعائر القبول في الوضع الجديد.

3- التضحية: وهي طقس يجسد المقدس بشكل مميز لدرجة يتم خلطها مع جوهر المقدس، أن التضحية أو الأضحية تنجز الصلة مع العالم القدسي"[1]

- **شعائر الموت**:

"تعتبر شعائر الموت أعظم تعقيدا ولاسيّما أنها ليست مجرد (ظاهرة طبيعية) (الحياة أو الروح التي تغادر الجسد)، بل إنها تتناول تغير نظام هو بآن واحد أنتولوجي واجتماعي: على الميت أن يجابه بعض المحن التي يتعلق بها مصيره بعد الموت، بيد أن من الضروري أن تعترف به جماعة الأموات وتقبله لديها. والدفن الشعائري وحده هو الذي يؤكّد الموت لدى بعض الشعوب: إن من لا يدفن بحسب العرف ليس ميتا. وفي مكان آخر، لا يعتبر موت امرئ موتا قيما إلا بعد إنجاز الاحتفالات الجنائزية، أو عندما تذهب روح المتوفى شعائريا إلى مسكن جديد، في الدار الآخر، وتقبله هناك جماعة الأموات"[2] ، وبالتالي، فالموت لا يعتبر تاما لدى الشعوب القديمة ما لم يُشفع بطقوس تتيح للميّت الالتحاق بركب الأموات.

[1] - نور الدين الزاهي، المرجع نفسه، ص 79.

[2] - مرسيا إلياد، المقدس والمجتمع، ص 212.

لغة الجسد والرقص الشعائري:

يعتبر الرقص أحد الأفعال التي ترافق الطقس وتعطيه طابعا حركيا، غير "أن طبيعة المعيار الطقوسي/ الرمزي لا تعتمد فقط على البراعة في إتقان لغة الجسد (حركات متناغمة وإيقاعات مدروسة)، للتعبير عن الغايات المستهدفة من تلك الفعاليات المصاحبة للفعل الطقوسي، بقدر ما تستلزم حيازة المعرفة بإدارة جسد اللغة (ابتهالات دينية وصلوات تعبدية ودعوات تضرعية)، لكي يقع فعل التأثير المطلوب حدوثه بين من يمارس دور (الوسيط) الشعائري من جانب، وبين من يتوحد مع أفعاله ويتماهى مع إيحاءاته من قبل أفراد الجماعة المعنية من جانب ثان، وهو الأمر الذي لا يقوى على إجادته والتمكن منه إلا من تضلع بفنون أسرار تلك اللغة وامتلك ناصية أروماتها الأبجدية والطقوسية"[1] .

يصبح الغرض من الرقص ليس فقط التعبير بلغة الجسد وفق حركات، بل التعبير عن جسد اللغة الذي يتمثّل في الابتهالات والصلوات، وهذا الأمر لا يتأتّى إلا لمن تمكّن من هذه اللغة الرمزية وخبر أسرارها. "ففي احتفالات حاتور كان فريق من الكهنة يرفعون بأيديهم المصلصلات رفعا مائلا إلى الأمام، ويهزونها هزا إيقاعيا، إلى أن تدخل حاتور(تقوم إحدى الكاهنات بدورها) بعقد جيدها المصلصل أيضا، في رقص من الرقصات الدينية البهيجة، فيقوم الكهنة بجعل الإيقاعات تنسجم مع الرقصة الحاتورية، وعندما تشمّر حاتور على ساقيها رمزا للخصب الذي تتمتع به مصر، يصل الإيقاع غايته القصوى، وتكون الجوقة قد شارفت على نهاية اللحن الشعائري، فيخف الإيقاع كثيرا، وينتهي الاحتفال بهدوء ومسرة"[2]

انتهاك المحظور:

[1] – ثامر عباس، تقديس الزعامة، ص 302.

[2] – حنا عبود، الميثولوجيا العالمية، ص 277.

يعتبر الانتهاك "جوهر الاحتفال الذي يقوم على تمفصل ضروري بين الرغبة والمحظور عند الفرد: الرغبة في انتهاك المحظور دينيا ودنيويا. ومن بين كل النشاطات الجمعية يربط الاحتفال بين هذين العنصرين ربطا قويا. فالاحتفال آلية هدم وانقلاب يحملها المجتمع في أحشائه، وغايتها القصوى هي التدمير، أي الموت : موت الرمزي. وهو فعل مستقل وعفوي (...) إن ما يفجره الاحتفال هو ذلك التطلع القوي إلى الهدم الذي تجهد الحكمة المحافظة نفسها لتتحكّم في صيرورته، وتحدّ من تدفقه، ولا يكون الاحتفال مباحا، بل وممكنا، إلا بقدر ما يحفظ الشروط الضرورية للوجود والحياة الاعتياديين، ولذلك كان الاحتفال دائما مصالحة حميمية مشحونة بالقلق وبضرورات متعارضة"[1]

من هنا تصير بعض الاحتفالات الدينية القديمة معقلا لشتى الانتهاكات التي تبيح المحظور؛ فالجماعات المحتفلة تطلق العنان لرغبها المكبوتة على حساب حكمتها المحافظة التي رافقتها خارج الاحتفال، وهذا ما يجعل التعبير عن تلك الرغبة الجامحة المعارضة للحكمة المعتادة مشحونا بالقلق. "ففي الهند ذاتها تقود الـ (تنترية) إلى حفلات ضالة شائنة. والحياة الجنسية باعتبارها وسيلة المشاركة في المقدس (هي في المثل الهندي وسيلة الوصول إلى ما يعلو على الإنساني، وسيلة بلوغ الحرية المطلقة)، إنه إضفاء لا يخلو من الأخطار (...) والحياة الجنسية الشعائرية مصحوبة في مكان آخر، في العالم الابتدائي، بأشكال شتى من صخب الثمالة."[2]

ولا يختلف السومريون عن بقيّة الشعوب القديمة في انتهاك المحظور إذ "ثمة احتفالات مقدسة كانت تقام قبل بدء موسم الأمطار في ساحة عامة وبمعرفة الكاهن، وهي عبارة عن ممارسة (الجنس

[1] – عبد الواحد ياسر، المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث، الجزائر/الرباط، منشورات الاختلاف/ منشورات ضفاف، (ط – 1)، 2013، ص 55، 56

[2] – مرسيا إلياد، المقدس والعادي، ص 199.

الجماعي)، ومثل هذا العيد كان معروفا بالسودان وهو مرتبط بتقديس أوكو إله المزروعات، ومثل هذا (البغاء الجماعي) يفيد في زيادة خصوبة الطبيعة وهطول الأمطار"[1]

وما يثير غرابة أشدّ ما يحصل لدى ساكني جزر فيجي؛ إذ "بينما تبلغ الصرامة أشدها في الأوقات العادية، حتى فيما يتعلق ببعض التصرفات التي تبدو لنا- يقول سيغموند فرويد- مقبولة؛ كأن تلتقي الأخت أخاها أو أحد الأقارب أو تصافحه أو تبادله الهدايا، يصل التهتّك الجماعي ذروته في الحفلات الطقسية، وبينما يعاقب زنى المحارم بالأخت شنقا خارج أوقات الاحتفالات، يمارس الأفراد المحتفلين المعاشرة الجنسية المضروب عليها حظرا شديدا"[2]

استنادا إلى ما سبق يمكن القول أنّ الطقوس التي مارسها القدامى قد كانت معقلا لشتى الانتهاكات التي تبيح للفرد القيام ببعض المحظورات، كما تمكّنه في الوقت نفسه من مشاركة الآلهة طعامها وشرابها وحتى الرقص والغناء بحضرتها، في زمن ومكان تتجلّى فيهما - في نظره - كلّ معاني القداسة، ليودّع هذه اللحظات ويعود إليها في السنة المقبلة في الزمن نفسه والمكان عينه، وهكذا وبشكل دوري يحيّن الأحداث الأوّلية ويحميها من الاندثار .

و/ أهمية المقدس والطقس في حياة الشعوب البدائية:

لقد عرفنا سابقا أنّ الشعوب القديمة قد مارست الكثير من الطقوس التي تعتبر في نظرها عملا مقدّسا، كما علمنا أنّها شفعت طقوسها بالتراتيل والغناء والرقص، وقامت بمشاركة الآلهة وجباتها المقدّسة،

[1] - حسن نعمة، الميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، ص 20. للإطلاع على ما ذكره هيرودوت عن البغاء المقدس في بابل وأصل نشأته، يراجع المرجع نفسه، ص 29، 30، 31.

[2] - سيغموند فرويد، الطوطم والحرام، ص 21.

بالإضافة إلى القيام بفعل الانتهاك الذي يكون عملا محظورا في الأيام العادية، ونتساءل هنا عن الغاية التي ترمي هذه الشعوب إلى تحقيقها من ممارسات كهذه؟

- حماية الدين والكيان الجماعي:

"تعتبر ممارسة التديّن والاعتقاد بالمقدس من الظواهر الاجتماعية بامتياز، ليس فقط لأن وحدة المجتمع تكون – في حالة فقدان الوازع الديني – عرضة للتفكك والتشظي فحسب، وإنما لأن حيوية الدين تتلاشى وفاعلية المقدّس تضمحل، حالما يقلع المجتمع عن المواظبة في ممارسة الطقوس ويمتنع عن الاستمرار في أداء الشعائر."[1]

ذلك أنها "تعمل على تنشيط الذاكرة وتفعيل المخيال حيث ترقد أطياف الأسلاف الأسطوريين وتضوع أصولهم المقدسة، (...) فالطقوس لها آلية (الاسترجاع الجماعي) الذي يعيد إلى الذاكرة أصول الدين والقيم والأساطير، وهي بهذا المعنى أدوات جماعية للتذكير بما جرى بالماضي والحفاظ عليها من الضياع، وكذلك على القيم والتقاليد والعادات الموروثة المرتبطة بها وهو ما يفسّر بقاء واستمرار الطقوس وديمومتها عبر الأجيال والعصور"[2] . إذن، حيوية الدين وفاعلية المقدّس مرهونان بالأداء الدوري للطقس الذي "يضمن استمرارية الماضي، من خلال خاصيته المولدة لقيم الماضي ورموزه، فهو إذن مذهب مناقض للتغيير"[3] باعتباره يخصّ الذاكرة الجماعية، وكلّ ما يمتّ إلى الماضي بصِلة.

- تهدئة غضب الإله:

[1] – ثامر عباس، تقديس الزعامة، ص 259.

[2] – ثامر عباس، المرجع نفسه، ص 302.

[3] – نور الدين طوالبي، الدين والطقوس والتغيرات، ص11

"لعبت الأضاحي دورا كبيرا في كثير من الأديان الميثولوجية القديمة، (...) ففي المرحلة القديمة من تاريخ الهندوس، أي في المرحلة الفيدية، كان الكهنة الهندوس يقدمون البشر والحيوانات والنباتات بأزمنة متتالية، كما مارس الصينيون تقديم الأضاحي البشرية وقدموا القرابين من الحيوانات المنزلية ومن الطعام للآلهة والأجداد. إلا أن القرابين لم تمارس قط في البوذية، فالقرابين كانت من البخور والشموع المضاءة ومن الأزهار (...) وقد عرف المصريون هذه الأضاحي، وما عروس النيل سوى مظهر من مظاهر الأضاحي البشرية"[1] . وعند الأزتيك "لم يكن القربان البشري هواية بل كان حلا لمشكلة ليس لها حل إلا بتلك القرابين. وبما أن المشكلات كثيرة ومتنوعة، فقد كانت الأضاحي كثيرة ومتنوعة، وتلعب الطبيعة الدور الأكبر في الأضاحي البشرية"[2]. وفي سوريا القديمة "كانت تقدم إلى المعابد الهدايا من بواكير الثمار أو الحيوانات ثم تحصل المناولة بأكل التقدمات، فتتشدّد الروابط بين الإله وخاصته وفي ما بين الناس"[3]. وفي الموضوع ذاته "يرى رينيه جيرار أنّ الإله في الطقوس لا يتلذّذ بدخان الذبيحة وحسب؛ إنما يفرض على البشر تكديس اللحوم على مذابحه، فلا يملك هؤلاء إلا أن يكثروا من الذبائح تهدئة لغضبه"[4]. وعليه، تصبح بعض الطقوس الممارسة والقرابين المقدّمة على شرف الإله طريقة رآها عابدوه مثالية لتهدئة غضبه، أو ربّما لحلّ مشكلة مستعصية.

- **التفريغ / التطهير:**

[1] – حنا عبود الميثولوجيا العالمية، ص 43.

[2] – حنا عبود، المرجع نفسه، ص 43.

[3] – أديب صعب، الأديان الحية، ص 18.

[4] – رينيه جيرار، العنف والمقدس، ص 27.

ينقل الباحث "نور الدين الزاهي" رأي الباحث "إدمون دوتي" الذي يقول فيه "أن الحركة المرافقة للرغبة هي ما نسميه طقسا. ومن ثم فتاريخ الطقوس ليس منفصلا عن تاريخ التعبير عن المشاعر"[1]. وتجدر الإشارة هاهنا إلى مسألة هامة في التطهير النفسي وهي أنّ "الأعياد الكبرى التي تعتبر دينية في أصلها، كانت صمامات الأمان لما طبعت عليه البشرية من شهوة جنسية مختلطة؛ فكانوا في هذه المناسبات يتغاضون عن التحرر من القيود في العلاقات الجنسية لاعتقادهم أن هذا ييسر لهم فيما بقى من العام أن يقتصر كل منهم على زوجته الوحيدة"[2]. ولعلّ هذا ما يحصل في بعض الحفلات الهندية "إذ يعتقد ممارسوها أن اعتناقهم ما يضاد المحرمات الدينية واستخدامهم اللذات الحسية لأغراض شعائرية إنما يستند إلى مبدأ القضاء على الشهوة باستنزافها وتحرير الطاقة لاستخدامها لأغراض الدين"[3] .

وبهذا تصير الأعياد الدينية فسحة مؤقتة لإطلاق العنان للحرية (الجنسية) واقتراف المحرّمات، والظاهر أن هذا الفعل مبرّر عند المحتفلين؛ إذ أن القيام به في ذلك التوقيت المقدّس يحميهم من القيام به خارج الطقس طيلة السنة، إنّه تطهير للّذات الحسيّة باستنزاف الطاقة الزائدة واستغلالها لأغراض دينية. ويبدو أنّ الرومان قد أدركوا أنّه لا مناص من تطويق تلك الرغبات المكبوتة لدى أي فرد من شعبهم، لذا فقد لجأوا إلى حلّ رأوه أكثر فاعلية للحفاظ على النظام العملي الذي اشتهروا به، فبدلا من الكبح المباشر للرغبات، وإنزال شتى أنواع العذاب بكلّ من تسوّل له نفسه أن ينتهك حرمات أخلاقهم؛ "كانوا يعلنون أياما مشؤومة (Dies nefastus) يحق فيها للفرد القيام بأي عمل مهما كان دون أي عقاب، لا لشيء إلا لدعم الشخصية الرومانية وتقويتها. كل ما يحدث في هذه الأيام لا تطاله عقوبة المحاكم، وكانوا بهذه الأيام يدرسون التصرف البشري العفوي، لسن التشريعات اللازمة التي تضبط الإمبراطورية، كما يعتقدون. إن

[1] – نور الدين الزاهي، المقدّس والمجتمع، ص81.

[2] – ول ديورانت، قصة الحضارة، ص 103.

[3] – مرسيا إلياد، المقدس والعادي ، ص 197.

الإمبراطورية قد تحمل أياما مشؤومة، ولكنها لا تتحمل سنوات مشؤومة، وإذا استفادت الدولة من هذه الأيام فإنها تخلق الأنظمة المناسبة التي تكافح التصرفات المتسيّبة"[1]

الظاهر أنّ هذه الأيام المشؤومة قد كانت خير حامٍ للأخلاق الرفيعة من وجهة نظر الرومان؛ إذ تمثّل تفريغا لشتى التصرّفات السيّئة التي تخطر على بال الفرد، ونتساءل هنا عن جدوى هذا الحلّ مع كلّ الأفراد؟ وهل يمكن للتفريغ المؤقّت أن يزيح احتمال الوقوع في شراك الرغبة في الانتهاك بمجرد انتهاء تلك الفترة؟ في نظرنا، يبدو ذلك مرهونا أكثر بعدم التهاون في استخدام القوّة الردعية.

– تهدئة القلق والخوف:

"يقول الباحث نور الدين طوالبي بأن سعي الإنسان عن طريق الطقوس، يكون بهدف التقرب من العالم المقدس، الذي يعد موضع تهدئة اضطراباته، ويستند في ذلك إلى قول الباحث (ج. كازانوف 1971) الذي يؤكد فيه أن هدف الفرد من اللجوء إلى الطقوس يكمن في استعادة التوازن المفقود، من أجل اتقاء الدنس أو التخلص منه، وعليه فالمحرمات والتطهيرات وحتى طقوس الانتقال ما هي إلا ردود فعل دفاعية ضد هذه التهديدات"[2].

يصبح ولوج الإنسان إلى العالم المقدّس عن طريق الطقس مقاما لتهدئة الاضطراب واستعادة التوازن، كما "يكون الاتصال مع ما هو مقدّس الحافز الظاهر المسيطر على النشاط الطقسي، وهذا يعني أن هذا الأخير يعبر عند الإنسان عن حاجة متجددة دائما للخروج من وضعه كي يؤمّن لنفسه المصالح المطمئنة،

[1] – حنا عبود، الميثولوجيا العالمية، ص 259.

[2] – نور الدين طوالبي، الدين والطقوس والتغيرات، ص 38

باعتبارها تثق بمعتقداته، وبقواه الخارجية عنه"[1]. فقبائل الفودو مثلا "يرون الخلاص من الخطيئة بالانخراط في الاحتفالات الاجتماعية والقرابين الحيوانية والرقص والمهرجانات، فهي الطريقة المثالية لاستثارة القوى الطبيعية التي فيهم وإعادة التوازن"[2].

ز/ أنواع الطقوس:

"يميّز دوركايم بين الطقس الإيجابي والطقس السلبي، فالطقس السلبي يتكون من الالتزام بالمحرمات، وهذه الأشكال الحضارية (الثقافية) تهدف إلى الحفاظ على الفصل بين المقدس والدنيوي، أو تحضير الإنسان ليكون على اتصال مع المقدس (...) ويتكون الطقس الإيجابي من المراسيم واهم هذه المراسيم هي الضحية،(...) وهي التي تجعل المؤمنين يشتركون من خلال اشتراكهم بتناول لحم الطوطم"[3] .

نعي من خلال هذا القول أنّ الطقس نوعان: الأوّل إيجابي يتجلّى في المراسيم التي يمارسها الأفراد، والآخر سلبي يظهر من خلال الالتزام بالمحرّمات. ويبدو أنّ غايتهم من وراء هذا التصنيف كامنة في التمييز بين ما هو مقدّس وبين ما هو دنيوي، وحده هذا التصنيف سيمكّنهم من الاتصال بالمقدّس في زمنه ومكانه المحدّدين، والقيام بالممارسات الطقوسية على وجهها الصحيح.

مكانة الطقوس لدى الفرد اليوناني:

يبدو أنّ "المجتمع الإغريقي القديم لم يتعرض لتجربة الإحساس بالدين كعقيدة لها مؤسسين ونصوص وتعاليم، بقدر ما مارس طقوسه وأدّى شعائره من منطلق الإيمان بديانة تقوم على قيم اجتماعية ومثل

[1] – نور الدين طوالبي، المرجع السابق، ص 35.

[2] – حنا عبود الميثولوجيا العالمية، ص 164.

[3] – مهنا يوسف حداد، الانثربولوجيا الدينية، ص 206.

أخلاقية، مدارها القوة والذكاء والبطولة والجمال؛ إذ لم يكن للدولة دين رسمي، يستمسك به جميع أفرادها أو عقائد ثابتة مقررة، ولم يكن قوام الدين هو الإقرار بعقائد معيّنة، بل كان قوامه الاشتراك في الطقوس الرسمية، وكان في وسع أي إنسان أن يؤمن بما يشاء من العقائد، على شريطة ألا يكفر بآلهة المدينة أو يسبّها"[1].

وبالتالي، فإنّ المجتمع الإغريقي القديم قد عايش الإحساس بالدين كممارسة وليس كعقيدة مؤسّسة على نصوص وتعاليم، وعلى الرغم من أنّه قد ترك كامل الحرية للفرد في الاعتقاد بما يشاء إلاّ أنّه كان "حازما في إجراءات محاربة الهرطقة أيّا ما كان مصدرها والجهة التي تتعاطاها، كما كان صارما في معاقبة المتنكّر للآلهة والهازئ بالأرباب، مهما بلغت منزلته الفكرية أو الاجتماعية، ذلك لأن الدين – في رأيهم– يصون كيانهم ويحافظ على وحدتهم"[2].

ولعلّ ذلك ما يفسّر مصدر قوانينهم "التي كانت في نظرهم عادات مقدسة ارتضتها الآلهة وأوحت بها، وكانت لفظة ثميس (themis) في لغتهم تطلق على هذه العادات وعلى الآلهة التي يتمثل فيها نظام عالم الأخلاق وائتلافه (...) وكان القانون عندهم جزءً من الدين، وشاهد ذلك أن أقدم قوانين الملكية عند اليونان كانت ممتزجة بالطقوس وبقوانين المعابد"[3].

ولهذا "كانوا يعلمون أبناءهم احترام الطقوس؛ فبمجرد أن يبلغ الشباب التاسعة عشرة، يقسمون أمام مجلس الخمسمائة، وأيديهم ممتدة فوق مذبح الهيكل في أرجولوس (Argaulos) ، يمينا مغلظة هي

[1] – ثامر عباس، تقديس الزعامة، ص 164.

[2] – ينظر: ثامر عباس، المرجع نفسه، ص 233، 234.

[3] – ول ديورانت، قصة الحضارة، ص 27. ((وعلى الرغم من كثرة ساعات العمل عند اليونانيين، وعدم وجود الإجازات؛ إلا أنه كانت لهم في كل عام ستون عيدا ينقطعون فيها عن العمل))، يراجع: ول ديورانت، المرجع نفسه، ص 86.

يمين الأثيني: (لن أجلل بالعار الأسلحة المقدسة، ولن أتخلى عن الرجل الذي إلى جانبي أيا كان، وسأقدم المعونة إلى طقوس المدينة، وإلى الواجبات المقدسة، بمفردي ومع الكثيرين غيري (...) وإذا حاول أحد أن يفسد هذه القوانين، فلن اسمح له بذلك العمل، بل أدفعه بمفردي وبمعونة الجميع؛ وسأكرم دين السلف)"[1].

كما "كان اليوناني حريصا على أن يكرّم آلهته ، ويستعطفها ويسترضيها، ويعبر عن شكره وعرفانه لها لما وهبته من حياة أو نجاة أو انتصار، فكان يقدّم لها النذور ، وينفق بسخاء على المعابد والهياكل ويستأجر الفنانين صورا شبه خالدة لآلهته أو موتاه من الحجر" [2]. "وقد اشتهرت الشعوب الإغريقية بحبها وتمسكها بالطقوس الدينية واتضح ذلك في أعيادهم واحتفالاتهم، ولقد ولعت هذه الشعوب بالموسيقى والفنون المختلفة والألعاب الرياضية التي كان لها الطابع العالمي مثل الألعاب الاوليمبية التي بدأت في اوليمبيا عام 776 ق.م"[3] .

نخلص ممّا ورد سابقا أنّ الإغريق قد عظّموا طقوسهم وقدّسوا آلهتم، لدرجة جعلتهم يهيّؤون شبابهم منذ الصغر على احترام ديانتهم وعدم الاستهتار بها أو التنكّر لها، حيث ينشؤونهم على تقديم القرابين والنذور للآلهة، وتخليد وجودها بينهم باستقدام الفنانين لنحت التماثيل، وإقامة الطقوس بشكل دوري بمرافقة الموسيقى.

[1] – ول ديورانت، المرجع السابق، ص 86

[2] – ويل ديورانت، أبطال من التاريخ، تر: سامي الكعكي وسمير كرم، لبنان، دار الكتاب العربي، (ط – 1)، 2001، ص 101. ((من الطرافة ما يذكر عن قدامى الإغريق أنهم كانوا يضحون بالحيوانات (أمثال الماعز والخراف والخيول والكلاب والأبقار)، ولكن بعد أن علمهم بروميثيوس كيف يخدعون الآلهة ويضعون الدهن فوق العظام. قبل أن يخيروا الآلهة في الحصة التي يريدونها، صاروا يأكلون القسم الأعظم من الأضاحي الحيوانية، ليشاركوا — حسب معتقدهم – الآلهة ويتواصلوا معها))، حنا عبود الميثولوجيا العالمية، ص 43.

[3] – عزّت زكي حامد قدّوس، تاريخ عام الفنون، الإسكندرية، مطبعة الحضري، (ط – 1)، 2009، ص 124.

المبحث الرابع: الطقس والمسرح:

لقد ذكرنا سابقاً أنّ الأسطورة حكاية مقدّسة، تحفظ في تضاعيفها ذاكرة الجماعة وقيمها وعاداتها وطقوسها وحكمتها، تنتقل عبر الأجيال المتعاقبة وتكتسب مع مرور الزمن قوة مسيطرة على النفوس عن طريق الرواية الشفهية. ولعلّها ظلّت كذلك "إلى أن قُيّض لها أن تترجم في صيغ محسوسة مدونة، سواء بالتماثيل المنحوتة أم بالصور المرسومة أم بالكلمات الرمزية أو شبه الرمزية المكتوبة، فالخبرات التي مرت بها الشعوب القديمة لم تكن مجرد أحداث تترسخ وتتأصل وتستمر محفورة في ذاكرات أبنائها وأحفادها، بل كانت أيضا أحداثا لها أثرها الوجداني العاطفي العميق (...) إنها بالدرجة الأولى تؤثر في الوجدان والحياة العاطفية، وبالدرجة الثانية في الفكر وما يرتبط به من تفسير وتعليل"[1].

إذن، فالأسطورة التي تعبّر عن اللاشعور الجمعي للمجتمعات القديمة، والتي تدّخر في طياتها ذكرياتهم وتاريخهم لم تبق على حالتها الأولى بل سرعان ما ظهرت في أشكال محسوسة: صور، منحوتات، كلمات رمزية، "وهذا ما لاحظه الباحث "كريستيان هايني" (Christian G. Heyne) (1729-1812) إذ ذكر بأن الأسطورة تتغيّر مع الزمن، وأنها تأخذ الأشكال اللغوية الشعرية"[2].

من هنا ترسو الأساطير في قالب آخر وهو القالب اللغوي الشعري، "الذي كانت الكتابة خير حافظ له من الضياع"[3] ، هذا القالب الذي لا يمكن بتاتا – كما ذكرنا – تجريد الطقس منه، باعتباره كلمات مقدّسة تهب حركات الطقس قدرة السيطرة على الواقع والتأثير في عواطف المحتفلين، "ولعلّ النصوص الشعائرية التي كانت تؤدّى بها تلك الممارسات كانت بمثابة نصوص مسرحية، لكنها ليست

[1] – خليل تادرس، أحلى الأساطير العالمية، ص 10.

[2] – مهنا يوسف حداد، الأنثربولوجيا الدينية، ص 82.

[3] – يراجع ما ذكرناه في تعريف الأسطورة، ودور الكتابة في حفظها من الضياع والتحريف.

مسرحا خالصا بمعناه العلمي (الفني) الآن، إنها استعاضة إسقاط بما كان يؤديه هؤلاء القدامى من أناشيد وتراتيل مع أداء غنائي وحركي معروفين"[1].

وبهذا "أسهمت (الشعائر) القديمة (ق.م) في تعبيد الخطوات الأولى لمسيرة المسرح القديم، فالحركات الطقوسية الشعائرية في الكهوف والمعابد وفي بلاط الحكام، هي في الأساس ممارسات تعبيرية تعبدية في شكل درامي ذات مضمون ديني قديم" [2]. ذلك أنّ "كل طقس هو في الأساس درامي، لأنه ببساطة يجمع بين المشهد كشيء يرى أو يسمع، وجمهور حيّ. يمكن إذن النظر إلى الطقس كحدث درامي – مسرحي، ويمكن النظر إلى الدراما كطقس. ويتبدى الجانب الدرامي من الطقس في أن كل الطقوس تتسم بشيء من المحاكاة، فهي تحتوي حركة ذات طبيعة رمزية ومجازية بدرجة عالية، (...) ففي الطقوس كما في الدراما يكون الهدف هو تحقيق مستوى متقدم من الوعي، وتبصّر لا يتعرض للنسيان داخل طبيعة الوجود، وتجديد للقوى الكامنة في الفرد لمواجهة العالم"[3].

بناءً على ذلك يمكن القول: أنّ الأسطورة تأخذ أشكالا مختلفة مع مرور الزمن، وتعاقب أجيال الجماعة الواحدة، انطلاقا من حكاية مقدّسة مرورا بالتراتيل التي أخذت قالبا شعريا ووصولا إلى الحركات التعبدية المحاكية لتلك التراتيل، لتظهر بذرة المسرح إلى الوجود انطلاقا من تكامل جسد اللغة الرمزية (الحكاية المقدسة) ولغة الجسد المحاكية لها (الحركة الطقسية). ورغم ما قيل سابقا إلاّ أنّ "من المؤرخين من يفسر الرقص على أنه البذرة الأولى التي ألقيت في تربة المعابد، ليتشكل من إنباتها دراما التمثيل أو المسرح

[1] – أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح دراسة أدبية فنية، ص 20.

[2] – أحمد زلط، المرجع نفسه، ص 19.

[3] – عبد الواحد ياسر، المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث، ص 55.

فيما بعد (...) وكان من المنطقي أن يضاف (عامل ثان) وهو الإفادة من الممارسات الطقوسية في احتفاليات المعابد، دينية أو اجتماعية"[1] .

وينقل الباحث "عبد الواحد ياسر" رأي الباحث "جان دوفينيو" الذي يقول فيه: "إن أنواع الرقص الجسدي التي تمارسها أغلب الجماعات التقليدية أو المسماة (بدائية)، هي أساسا أفعال تمسرح وتعرض بقوة الرموز التي تجسّد انسجام المجتمع وجمود زمان ينفلت من دائرة التاريخ، ومن هذه العروض يستمدّ الإنسان القناعة المتكررة بوجوده وتأكيد حياته الجمعية، بل إنّ بعض المجتمعات لا تستمد وجودها نفسه إلا بواسطة هذه العروض الأسطورية. وخلال عملية الخلق الدرامي العفوية هذه، تظهر صورة تتراءى وكأنها تركّز كل ما ينتظره الإنسان من نفسه ومن الآخرين، صورة تحدد تصوّر الشخصية الإنسانية كما تعرفها حضارة أو مجتمع من المجتمعات"[2].

وعليه، فالرقص البدائي – وإن مورس لغرض طقوسي شعائري محض– إلاّ أنّه قد مثّل خلقا عفويا للمسرح، ذلك أنّ " الحفلات الشعائرية كانت تتضمن رقصا ومشاهد تمثيلية، وهذا ما يجعلها أشبه بالدراما الراقصة، تعرض لجانب كبير جدا من مظاهر الحياة في المجتمع، سواء كانت هذه المظاهر هي تعاقب الفصول وتغيرها أو زراعة الأرض وحصد الثمار أو الانتقال من إحدى مراحل الحياة إلى مرحلة أخرى تالية كالزواج والموت (...) وبالتالي فإن هذه المشاهد التمثيلية الراقصة تدور حول (حبكة) متقنة وواضحة، حتى وإن لم يكن هناك نص مكتوب، كما أن الحركات والإيماءات التي يتضمنها هذا الرقص الشعائري هي حركات مدروسة يتم تنفيذها بدقة، ولها معنى محدود، (إذ) تختلف اختلافا جذريا عن حركات الجسم

[1] – أحمد زلط، ، المرجع السابق، ص 17.

[2] – عبد الواحد ياسر، المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث، ص 54.

التلقائية"[1]. وبهذا تجتمع الحكاية المقدّسة بالرقص الطقوسي ليولد المسرح من رحم المقدّس. والسؤال الجدير بالطرح ها هنا: هل ظهر المسرح لدى معظم الشعوب القديمة ما دامت قد عرفت أساطير وطقوسا، أم أنّه اقتصر على شعب دون آخر؟ وإذا كان الأمر كذلك، فما الأسباب التي ساهمت في ذلك؟

أ – إرهاصات المسرح عبر الحضارات:

"يميل معظم الكتاب الذين درسوا المسرح إلى شبه اتفاق بينهم، مفاده أن الحضارات الكبرى القديمة مثل الإغريقية والفرعونية والهند الصينية، وغيرها من حضارات ما قبل الميلاد، قد تشكلت في أحضانها الجذور الأولى لنشوء المسرح"[2]، غير "أن ازدهار المسرح والدراما في بلاد الإغريق لا يعني أن البداية الأولى للمسرح كانت بداية إغريقية. فقد وجد المسرح في بعض الحضارات القديمة السابقة على الحضارة الإغريقية، وإن كان قد اتخذ شكلا مغايرا للمسرح كما عرفه الإغريق."[3].

وينقل الباحث "أحمد زلط" رأي الباحث (ألارداييس ليكول) الذي ورد في مستهل كتابه (المسرح العالمي من أيسخيلوس إلى أنوى) الذي يقول فيه: "أن الدراما وإن رجع تاريخها إلى سنة 490 ق.م حين عرض أيسخيلوس أولى تراجيدياته في أثينا على مشهد النظارة، إلا أن للمسرح وجودا يضرب في القدم إلى مئات أو آلاف السنين، كما أن القدامى من المؤلفين المسرحيين الإغريق قد أفادوا الكثير من مسرحياتهم مبنى ومعنى من الطقوس الدينية التي كانت لكهنة مصر الأقدمين، وخير دليل على ذلك هو المسرحية التي

[1] – أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح دراسة أدبية فنية، ص21، 22.

[2] – أحمد زلط، ، المرجع نفسه، ص 17.

[3] – أحمد زلط، م . ن، ص 18. ((يؤكد أحمد زلط في المرجع ذاته أنّ أيّ محاولة لإرجاع المسرح والدراما إلى الإغريق دون غيرهم، والتمسّك بفكرة الأصل الإغريقي للمسرح وإنكار وجود المسرح في الحضارات والمجتمعات الأخرى السابقة على الإغريق، إنما تصدر كلها عن نظرة ضيّقة لا تخلو من التحيّز لكل ما هو غربي))، للمزيد، تراجع ص 18، 19.

خلّدت ذكرى موت أوزيريس"[1]. غير أنّ ما صنع الفارق هو أنّ " الإغريق القدامى قد توسّعوا في الأساطير وتعدد الآلهة وعكسوا أدوارها في نصوصهم الأدبية مكتوبة وممسرحة، بينما بقيت الدراما الفرعونية شعائرية محافظة"[2]

الواضح أنّ "بعض الحضارات الشرقية القديمة قد مثلت منهلا خصبا اعتمده المسرحيون الإغريق لتحقيق قفزة نوعية في فن المسرح، فتلك الحضارات وإن لم تعرف هذا الفن بمفهومنا الحالي، وبالتطور الذي لوحظ لدى الإغريق (كونه قد نشأ بشكل عفوي غير منفصل عن الطقس والدين)، إلاّ أنه قد مثّل بدايات المسرح، باعتبار المسرح الديني أبا المسارح ومصدرها الأصيل، والظاهر أن علماء الغرب بقوا بعيدين عن فهم روح الحضارة الشرقية، إذ لم يعرفوا الكثير عن أسرارها ولم ينهلوا من مناهلها، وبالتالي لم يحاولوا استنباط القواعد الخاصة بالنصوص المكتوبة لهذه الحضارة ، مما ساهم في اختفاء أسرار مسارحهم"[3].

نستنتج ممّا ورد حتى الآن أنّ الحضارات القديمة قد عرفت المسرح الديني؛ حيث استطاع أن يتشكّل بين أسوار المعابد، بتلاحم التراتيل الدينية التي تتضمّن بين تضاعيفها حكايات مقدّسة مع الرقص المقدّس الذي لا غنى للطقس عنه، غير أنّ المسرح الإغريقي قد تمكّن من أن يفلت من قوقعة المعابد ليصنع لنفسه فضاءً رحبا خارج جدرانه، ويبدو أنّ المسارح الأخرى قد بقيت حبيسة الأماكن المقدّسة، لذا لم تحقّق شهرتها في أماكن أخرى. وسنحاول أن نعرض بعض النماذج عن المسارح القديمة:

المسرح المصري:

[1] – أحمد زلط، المرجع السابق، ص26

[2] – أحمد زلط، م.ن، ص29.

[3] – ينظر: قاسم محمد كوفحي، محمد يوسف نصار، نظريات فنية، من ص 107 إلى 118.

"يشير الباحثان قاسم محمد كوفحي ومحمد نصّار إلى أنّ جميع الحضارات قد عرفت شكلا من أشكال المسرح؛ بحيث كانت النشأة الأولى لبذوره الأوّلية في الحضارة الفرعونية وذلك حوالي القرن الثلاثين ق.م، ثم انتقل إلى اليونان ثم إلى الرومان ثم إلى إيطاليا؛ لكنهما يعتبران العصر الإغريقي أساس المسرح باعتباره العصر الذي وضعت فيه الأسس العلمية لهذا الفن"[1] . كما "تشير بعض الدراسات أن المسرح الفرعوني قد سبق المسرح الإغريقي، وأنّ المسرح موجود منذ القدم، وأنّ الإغريقيين استفادوا كثيرا من المسرح الفرعوني (مبنى ومعنى) ومن الطقوس الدينية التي كانت لكهنة مصر الأقدمين"[2].

ومن الأدّلة على وجود المسرح المصري وسبْقه لنظيره الإغريقي ما لمح إليه الباحث أحمد زلط في كتابه "مدخل إلى علوم المسرح" إذ أشار إلى "وجود كراسات خاصة بالمخرجين المسرحيين (المصريين) منذ الدولة القديمة، تشرح بالتفصيل الخطوط الرئيسية للعمل الدرامي في شكل سرد للأحداث، مع ملاحظات عملية وضعت إلى جوار موجزات لحوار الممثلين. كذلك وجدت كراسات خاصة بالممثلين متمّمة لكراسات المخرجين، تتضمن نصوص الحوار كاملة، وتحتوي على بعض الإرشادات المسرحية أو الشروح، وقد أخذت المسرحيات كافة التي كتب بعضها شعرا وبعضها نثرا وجمع بعضها بين الشعر والنثر عن المادة الأسطورية (...) وبهذا تكون مصر قد شهدت نوعين من العروض المسرحية اتّخذا سبيلين مختلفين لا يمكن الخلط بينهما هما: الحفلات الطقوسية والدراما الدينية"[3] .

يتّضح من خلال ما قيل حتى الآن أن الحضارة المصرية قد عرفت شكلا من أشكال المسرح، ارتبط أساسا بالطقوس والدين. فهل عرفت الحضارات الأخرى مسرحا مشابها أم مختلفا عنه؟

[1] – ينظر: قاسم محمد كوفحي، محمد نصار، المرجع السابق، ص 124، 125.

[2] – قاسم محمد كوفحي، محمد نصار، المرجع نفسه، ص 122.

[3] – أحمد زلط، مدخل على علوم المسرح دراسة أدبية فنية، ص 29.

المسرح البابلي والكنعاني:

لقد "كان للاحتفالات الدينية في البلاد الكنعانية طابع مميز، أهمها ما يتعلق بالخصب وبتجدد الحياة في الطبيعة، وأشهر احتفالاتهم هو احتفال أهالي جبيل بذكرى موت (أدونيس) وقيامته من بين الأموات، حيث كانوا يتجوّلون بالشوارع، تبكي النساء وتنوح ويلطمن الصدور ويمزقن الثياب كل ذلك حزنا على (أدونيس)، ويحمل الرجال نعشا فيه دمية خشبية تمثل الإله القتيل ويضمخون النعش بالطيوب، وتنشد الأناشيد المحزنة، تستمرّ هذه الاحتفالات على هذا الشكل لمدة أسبوع بأيامه ولياليه، في اليوم السابع يشيّع الإله القتيل إلى القبر ويوارى النعش التراب ويعودون إلى بيوتهم"[1]

كما "كان احتفال رأس السنة الجديدة في أول نيسان من كل عام وكانت تجري هذه الاحتفالات طيلة 11 يوما حيث تتلى ملحمة التكوين البابلية مرتين خلال المهرجان بشكل تمثيلية درامية، وفي اليوم الخامس من الاحتفال يقوم الملك في بابل بدور رئيسي حيث يأتي ويجلس أمام تمثال مردوخ ويجرد من شاراته ويصفع صفعة قوية على يد كاهن المعبد ويشد من أذنيه ثم يركع أمام التمثال تمثال مردوخ حتى نهاية

[1] – حسن نعمة، الميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، ص 93. " تجدر الإشارة إلى أنّ السوريين القدامى أيضا قد نظروا إلى دورة النبات كما لو كانت ممثلة لولادة البعل نفسه وحياته وموته وانبعاثه، واحتفلوا بتلك المناسبات، فكانوا في تذكار موت البعل ينوحون وينتفون شعرهم حزنا، وفي ذكرى ولادته أو انبعاثه يبتهجون ويتهللون لمجيئه، فيلبسون أجمل الثياب، ويذهبون إلى أقرب معبد. وقد بنت كل مدينة وقرية معبدا أو مزارا للبعل الخاص بها، وكانت تقدّم إلى المعابد الهدايا من بواكير الثمار أو الحيوانات ثم تحصل المناولة بأكل التقدمات، فتتشدّد الروابط بين الإله وخاصته وفي ما بين الناس، وفي الأعياد الرئيسية الثلاثة، التي احتفلوا بها في الربيع والصيف، كان دور إلهة الخصب عشتروت بارزاً، وقد صوّرت تلك الآلهة على أنها دائمة العذرية و"عشيرة" البعل (...) قد مثّلت تلك الآلهة بتماثيل ورسوم كثيرة، وكان الكهنة يؤدّون الطقوس على اسمها في المعابد"، أديب صعب، الأديان الحية، ص 17، 18.

الفصل (...) ومثل هذه الاحتفالات نجد (يقول الباحث) ما يماثلها لدى المصريين والحثيين والكنعانيين (أوغاريت)"[1]

والجدير بالذكر أن " المعركة التي جرت بين تيامات ومردوخ كان يومى إليها بصراع بين مجموعتين من الممثلين، صراع احتفالي يوجد أيضا بين الحيثيين، ودائما في نطاق سيناريو مأساوي للعام الجديد، لدى المصريين وفي رأس شمرا (...) وكانت المعركة بين مجموعتين من المحتلين تكرر المرور من العماء إلى الكون وكانت تحيّن النشكونية"[2].

يبدو أنّه ما من شكّ في معرفة البابليين للتمثيل حتى وإن أخذ شكلا مبسّطا في تلك الأساطير التي رتّلت في المعابد، إذ "لم يعرف العالم القديم – فيما يتعلق بالمسرح والفنون في عهد الحضارة البابلية – أدباً كأدب بابل وكنعان ولا فناً كفنهم، فقد تركوا خلفهم لوحات من فن العين والسمع، من لوحات جدارية، ومن منحوتات رائعة، ومن مبان بديعة، حتى أن أقدم سمفونية موسيقية وتدعى **نينوى** كانت منحوتة على صخرة من صخور بابل (...). (كما) نشأت علاقة وطيدة بين المسرح والمعابد (...) (إذ) بدأ المسرح في المعبد بطقوس دينية ورقصات مقدسة (...)، (حيث) نشأ لديهم بشكل عفوي، ونتيجة لحاجات غريزية بالإحساس بوجود الآلهة معهم على الدوام، فولد المسرح الديني، أبو المسارح ومصدرها الأصيل"[3].

"وقد اعتبر المسرح الديني في ذلك الحين نوعا من العبادة يؤدّى أمام جمهور من المصلين الذين يؤدون دورهم بالدعاء والابتهال، كما ظهرت عظمة الآلهة في إحدى صورها المسرحية، وبعد فترة من ظهور المسرح الديني، أخذت الفكرة عن المسرح (الشعر الملحمي) تتطوّر في أذهان الناس كفكرة فنية إضافة إلى كونها

[1] – حسن نعمة، الميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، ص 77، 78.

[2] – مرسيا إلياد، المقدس والمدنس، ص 63. يراجع أيضا كتابه المقدس والعادي، ص 111.

[3] – قاسم محمد كوفحي، محمد نصار، نظريات فنية، ص 111، 112.

دينية – خوفا من الآلهة– فنشأ مسرح عرف فيما بعد (بالمسرح الديني الدنيوي) الذي يدرس حياة إنسان ما من ناحية اجتماعية، وعلاقته بالآلهة من الناحية الدينية، وأكبر مثال على ذلك هو ملحمة جلجامش المشهورة التي مثّلت – بشكلها النهائي – الجوانب الاجتماعية والدينية لشخصية جلجامش"[1].

ب – الطقس الديونيسي وظهور المسرح:

لقد ذكرنا سابقا أنّ ديانة ديونيسوس قد ارتبطت بأعياد كثيرة كانت تقام في أثينا وغيرها من المدن اليونانية، كما عرفنا أنّ لكلّ مدينة من تلك المدن طريقتها في الاحتفال به، إلّا أنّ القاسم المشترك بين طرق الاحتفال هو أنّ المحتفلين كانوا يعرضون ضمن هذه الاحتفالات أسطورة ديونيسوس[2] ويمثّلون كلّ ما عاناه هذا الإله أمام أنظار عابديه الذين يدخلون في حالة من اللاوعي: فيرقصون ويشملون وينتهكون المحظور.

والجدير بالذكر أنّ "اليونانين قد اعتادوا أن يقيموا لديونيسوس حفلين أحدهما في أوائل الشتاء بعد جني العنب وعصر الخمور، ويغلب عليه المرح وتنشد فيه الأناشيد الدينية، وتعقد حلقات الرقص، وتنطلق

[1] – قاسم محمد كوفحي، محمد نصار، المرجع السابق، ص 112. "كان الشعر العربي القديم – الذي يعتبر امتدادا للشعر البابلي والكنعاني القديم – يدخل أسماء القائلين في أبيات شعرية كاملة يتلوها في أبيات أخرى كاملة أقوال هؤلاء، وهذا ما ورد فعلا في كل ملاحم بابل وكنعان المعروفة وأشهرها على الإطلاق: ملحمة جلجامش كما عرفت ملحمة بعل وملحمة اقهت بن دانيال، ومأساة قدموس، وأوربا والثور، وملحمة كرت، وملحمة الخلق، وملحمة الطوفان"، المرجع نفسه، ص 108.

[2] – يذكر الباحث عبد الواحد ياسر أنه "من بين كل آلهة اليونان يتوفّر هذا الإله: إله الكروم والخمر والنشوة والخصب والإفراط والشهوة الجامحة، على حكاية منسجمة تروي سيرة حياته من مولده حتّى تألّق مجده ونهايته". عبد الواحد ياسر، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، ص 19، 20.

الأغاني، ومن هذا النوع المرح نشأت الملهاة (الكوميديا) والحفل الثاني في أوائل الربيع حيث تكون الكروم قد جفّت وتجهمت الطبيعة، وهو حفل حزين ومنه نشأت المأساة (التراجيديا)"[1].

يبدو أنّ" بدايات المسرح الإغريقي قد كانت دينية بحتة، وبالتدرج تطورت هذه الملامح حيث أصبح هناك مذبح، وحول هذا المذبح وجدت مساحة دائرية الشكل يقف بها الكورس أو الجوقة لترديد الأغاني والأناشيد والرقص كذلك، كما وجدت أيضا المدرّجات لجلوس الحاضرين للمسرحيات، وكانت تحيط بالمذبح والأوركيسترا من جميع الجوانب على شكل دائري"[2]. ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى أنّ "المأساة في أثينا لم تكن من الشؤون الدنيوية أو الأعمال التي تتكرر طول العام، بل كانت جزءا من الاحتفال بعيد ديونيس، وقد كانت تعرض على الأركون بهذه المناسبة عدة مسرحيات يختار منها عدد قليل ليمثل في هذا العيد"[3].

يظهر لنا من خلال ما عرضناه حتى الآن، أنّ ديونيسوس قد حظي بحفلتين كان لهما كبير الفضل في ميلاد **الدراما**[4] بصنفيها: المأساة والملهاة؛ ففي حين ولدت الأولى في جوّ حزين تزامَن مع حزن الطبيعة،

---

[1] – قاسم محمد كوفحي، نظريات فنية، ص 140./ ((المأساة أو التراجيديا (Tragodie) : تتألف من لفظتين (Tragos) تراخوس: بمعنى جدي و Oidé) أودي بمعنى نشيد أو أغنية، وبالتالي فالتراجيديا تعني أغنية العنزة، ويبدو أن سبب هذه التسمية يعود إلى أن أفراد الساتروي كانوا يرتدون جلود الماعز ويحملون قرونها أثناء الاحتفال.)) للمزيد يراجع: محمد إبراهيم بكر، قراءات في حضارة الإغريق، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002، ص 77.

[2] – قاسم محمد كوفحي، نظريات فنية، ص 128، ((يؤكد الباحث قاسم محمد كوفحي في المؤلف ذاته أن "أقدم المسرحيات التي عرفها الوجود في ظل كيانها المستقل هي المسرحيات الإغريقية، وقد كان لنشأتها في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم))، يراجع: ص 140.

[3] – ول ديورانت، قصة الحضارة، ص 248.

[4] **الدراما** Drama : "كلمة إغريقية قديمة، يرجع اشتقاقها اللغوي إلى الفعل Dran ، الذي يعني الفعل أو التصرّف أو السلوك الإنساني بوجه خاص"، محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ص 9 .

ولدت الثانية في جوّ بهيج مِلؤه الفرح والسرور بجني محاصيل الكروم. من هنا يقودنا الفضول إلى تتبّع المراحل التي مرّت بها المأساة لتتحوّل من مجرّد احتفال ديونيسي يصاحبه الصخب والانتهاك إلى صنف درامي يستحقّ التنظير.

تحوّل أفراد الجوقة إلى الممثّلين:

لاشك أنّ التراجيديا قد مرّت بمراحل عديدة حتى أخذت شكلها النهائي، ولعلّ هذا ما لمح إليه الباحث قاسم كوفحي حين أشار إلى أنّ "المسرح عند اليونان قد بدأ بالرقص (...) وهذه الرقصات كانت تقوم بأدائها أفراد الجوقة الذين كان يطلق عليهم اسم (تراجودوي) أي المغنيين العنزيين وكانت هذه الأغاني الراقصة تلقى في بادئ الأمر ارتجالا. ومن المتفق عليه أن (آريون الكورنثي) حوالي (625 ق.م) هو أوّل من صاغ هذه الأناشيد في صورتها الأدبية، وهو أوّل من طلب إلى أفراد الجوقة (وهو الذي أصبح يطلق عليه اسم أكسارخوس أي رئيس الجوقة) أن يصعدوا إلى مائدة القرابين ليلقوا على المستمعين في صورة سرد قصة تتعلق بديونيسوس (...) بالإضافة إلى أنه أدخل تجديدات عديدة على المسرح منها أن جعل الجوقة تقف ثابتة في مكان مخصّص لها وعلّم أفراد الجوقة أن يتّخذوا من درجات مذبح ديونيسوس مسرحا. وهو أول من ابتكر أنغاما وألحانا تلائم جوقة الساتيروي"[1].

[1] – قاسم محمد كوفحي، نظريات فنية، ص 170. ((لم تكن الجوقة تتألف عادة من مغنيين محترفين، بل كانت تتألف من هواة يختارون من الكشوف المحتوية على أسماء أبناء القبيلة المدنيين، وكانوا جميعا من الرجال، وكان عددهم بعد إسكلس خمسة عشر رجلا، وكانوا يقومون بالرقص والغناء معا ويسيرون في موكب مهيب فوق المسرح الطويل العتيق، يشرحون بحركاتهم الموزونة ألفاظ المسرحية ومواقفها))، ول ديورانت، قصة الحضارة، ص 249.

إذن "فالتمثيل لم يكن يعدو أوّل الأمر بعض الرقص والأناشيد الجمعية، والأغاني التي تعبّر عن حزنهم لغياب الإله (ديونيسوس) والابتهال إليه أن يعود ثانية"[1]. وقد كان "احتفال **الديثرامب**[2] يبدأ بإشارة من قائد الجوقة، حيث تفتتح العزف الذي يعتمد على النفخ في المزامير وقرع الطبول، ثمّ يرتجل القائد قصة الإله ديونيسوس غناءً، مضيفاً إلى إنشاده من الحركات والتعابير الجسدية ونبرات الصوت، ما يتطلّبه المعنى وتنبعث به الانفعالات، وما يحسن به تمثيل الإله، ويزيد به التأثير في نفس الجمهور، وبذلك ظهرت بذور عنصر من عناصر التمثيل، وهو محاكاة أبطال القصة، أما الجوقة فقد كانت تتدخّل حين يتوقّف قائدها عن الغناء، لتردّد مقطوعات في الشكوى والحزن، تشفعها بالعويل والنحيب وصرخات الألم وآهات التوجّع، وقد تحوّلت أناشيد الجوقة فيما بعد، إلى نوع من الشرح والتفسير والتعليق على ما يقوله قائدها".[3]

"ويذكر الباحث علاء صابر فضل ثيسبيس Thespis[4] في ظهور التراجيديا فيقول بأنّ هذا الشاعر هو من كان سببا في تحوّل قصة ديونيسوس التي كانت تلقى من قبل قائد الجوقة من مرحلة السرد إلى

[1] – يراجع: عمر الدّسوقي، المسرحية نشأتها– تاريخها– أصولها، القاهرة، دار الفكر العربي، 2003، ص 5. قاسم محمد كوفحي، نظريات فنية، ص 140.

[2] – "**الديثرمبوس**: dithyrambos : هي مقطوعة دينية شعرية غنائية راقصة، كانت تنشدها الجوقة الإغريقية المكوّنة من خمسين رجلاً، المقنّعة في جلود الماعز، لتمجيد الإله ديونيسيوس". محمد نصّار، قاسم كوفحي، تذوّق الفنون الأدبية، الأردن، عالم الكتب الحديث، 2007، ص 7.

[3] – عبد الواحد ياسر، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، ص 32.

[4] – **ثيسبيس**: "مغني ومخرج ديثرامب شهير، كان أول من استخدم الممثلين أو بالأصح من مثّل لأوّل مرّة في سنة 535 ق. م، وقد كلّفه دكتاتور أثينا "بيزستراتوس" عام 535 ق.م بالإشراف على مهرجان إله الخصب والاشتراك فيه انطلاقا من دافع سياسي"، للتفصيل في هذا الدافع السياسي، يراجع: عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1998، ص 25.

مرحلة التمثيل، كما أنه من ابتكر الشعر التراجيدي، إذ كان ينتقل بعربته من مكان إلى آخر مصطحبا معه جماعة من اللاعبين، الذين كانوا يمثلون ويغنون أشعاره، وقد طليت وجوههم برواسب النبيذ"[1].

كما كان له دور كبير في ظهور الممثّل الأوّل؛ ذلك أنّه "حينما بدأ مهرجان سنة 535ق.م، وبدأ الكورس إنشاده قفز المؤلّف المخرج إلى المنضدة التي تذبح فيها الضحية والموجودة وسط الدائرة تقريباً واستقلّ بجزء من الإنشاد، بل أنّه بدأ يتبادل جملاً من الدثيرامب مع بقية أعضاء الكورس. وبهذا استطاع، عن غير قصد، أن يقدّم العنصرين الناقصين اللازمين لتطوّر الشكل الدرامي واكتماله. ففي انفصاله عن بقية الكورس واعتلائه مكاناً مرتفعاً نسبياً، أصبح بذلك أوّل شخصية مسرحية أو أوّل ممثّل في تاريخ الحركة المسرحية. ثمّ بِتَبادُلِه بعض المقاطع مع قادة مجموعات الكورس بين أخذ وعطاء، أصبح أوّل من أدخل عنصر الحوار إلى الشكل الدرامي"[2] . وقد أشار أرسطو (384 – 322 ق.م)[3] في كتابه فن الشعر: "أن **أسخيلوس** (525 - 456 ق.م) [4] هو أوّل من رفع عدد الممثلين من ممثل واحد إلى اثنين، وقلّل من أهمية الكورس(الجوقة) وجعل المكانة الأولى للحوار".[1]

---

[1] – علاء صابر، تاريخ الأدب اليوناني، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص 71، 72. "يذكر الباحث محمد إبراهيم بكر أن الشاعر ثسبيس هو من أسّس التراجيديا في النصف الثاني من القرن السادس قبل الميلاد، ذلك أنه من قام بتكملة الحوار الأصلي الذي جرى بين قائد الكورس وبين الكورس بواسطة حوار جانبي بين القائد وأحد الأفراد الذي يسمى المجيب، وقد أطلق عليه فيما بعد اصطلاح الممثّل(Aktuer)"، محمد إبراهيم بكر، قراءات في حضارة الإغريق، ص 77.

[2] – عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص 62.

[3] – هو أرسطو طاليس بن نيقوماخس بن ماخازن ، فيلسوف إغريقي، وناقد ومنظّر، ألّف العديد من الكتب مثل: المقولات، العبارة، تحليل القياس، المغالطين. توفي وله ستّ وستّون سنة في آخر أيّام الإسكندر". للمزيد يراجع: أبو الفرج محمد بن أبي يعقوب إسحاق النديم، كتاب الفهرست، تحقيق: رضا – تجدّد بن علي بن زيد العابدين، طهران، د.ط، 1350هـ/1971م، ص 307.

[4] – "يعتبر **أسخيلوس** Aischylos أهم كتاب التراجيديا الإغريق، لتعديلاته وتغييراته التي أجراها على الفن الدرامي، فهو الذي أضاف الممثّل الثاني وطوّر الأقنعة والملابس، وعدّل في دور الجوقة، كتب ما يقارب تسعين مسرحية أهمّها:

ويبدو أن الممثل الثاني "قد ظهر عند أسخيلوس في أوّل مسرحية له، وهي الضارعات سنة490 ق.م، واستمرّ نتاجه الشعري إلى أن ظهر **سوفوكليس**[2] الشاعر اليوناني الكبير(495 – 416 ق.م)، وأضاف ممثّلاً ثالثاً إلى ممثليْ أسخيلوس، وقوّى جانب التمثيل على جانب الغناء، وقد أدّى هذا إلى تقدّم سريع في الحوار المسرحي بدل ترانيم الجوقة، وأتاح فرصاً أكبر للتباين بين الأشخاص، وسمح بألوان متنوّعة من الحوادث".[3]

هذا من ناحية الاحتفال، "أما من ناحية التطوّر، فقد نشأت المسرحية عن **الشعر الغنائي**[4]، فالهجاء أو التراشق بالشتائم كان فردياً، يقصد فيه الشاعر إلى النيل من شخص بعيد، ثم ارتقى فأصبح

الضارعات، الفرس، سبعة يحاصرون طيبة، بروميثيوس مغلولاً، أغاممنون، حاملات القرابين، ربات الغضب". للمزيد من التفاصيل حول الشاعر إسخيلوس وإبداعاته المسرحية يراجع: ول ديورانت، قصة الحضارة، من ص 256 إلى 269./ يراجع أيضا: محمد نصار، قاسم كوفحي، تذوّق الفنون الدرامية، ص 18،19.

[1] – أرسطو، فن الشعر، ترجمة: بدوي، ص 15.

[2] – "**سوفوكليس** Sophokles : أعطى التراجيديا دفعة قوية بإدخاله الممثّل الثالث، وبحسن توظيفه للجوقة داخل الإطار الدرامي، وبتطويره لمواضيع التراجيديا، ألّف أكثر من مائة وعشرين مسرحية، ولم يصلنا منها غير: أنتيغون، أوديبوس ملكا، إليكترا، أياس، التراخينيات، فيلوكتيتيس، أوديبوس في كولونوس". للمزيد يراجع: محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ص 14.، يراجع أيضا: ول ديورانت، قصة الحضارة، من ص269 إلى 281.

[3] – عمر الدسوقي، المسرحية تاريخها– نشأتها– أصولها، ص 6. ((لم يصنع الممثل فجأة بل كانت ملامحه الأولى تتمثل بالقاص، حيث كان هذا القاص يقوم بسرد القصص والحكايات بأسلوب يبعث على الدهشة والإعجاب والتشويق في نفوس السامعين، وبالتدريج أصبح القاص يقوم بسرد القصة والتمثيل في نفس الوقت، وأصبح يعتبر الممثل الأول وأطلق عليه اسم بروتاغونيستا (Protugonista) بعد ذلك أضاف ايسخيلوس الممثل الثاني دوتراغونيستا(Dotragonista) تعبيرا عن الازدواجية والصراع في الحوار، ومن بعده أضاف سوفكليس الممثل الثالث ترتيا غونيستا (Trita gonista) والذي كان أشبه بوسيط بين بروتاغونيستا و ترتيا غونيستا، كما أضيفت شخصية رابعة إلا أنها كانت صامتة وكان ذلك من قبل يوريبيدس))، قاسم محمد كوفحي، نظريات فنية، ص 134.

[4] – ((يعتبر **الشعر الغنائي** تعبيراً عن الإحساس الشخصي، وهو نَظْم واقعي مركّز، ذو نغمة عامة، وإحساس شامل، يتميّز بالهدوء والرقّة تارة وبالخطر والعظمة تارة أخرى، خالٍ من القص الملحمي متميّز بالانبساط، عاكس للحقيقة والواقع

جمعاً، يعالج فيه الشاعر مواطن النقص أو مثار الضحك في النقائص العامة، حينذاك نشأت الملهاة فكانت أعلى مقاماً من الهجاء، لأنّها ذات طابع اجتماعي عام (...) وكذلك المأساة كانت تطوّراً عن أشعار المديح، كما كان لها طابع ديني، فهي ترجع في الأصل إلى أناشيد دينية غنائية، كانت تنشدها جوقةٌ في أعياد ديونيسوس لتشيد بصفات ذلك الإله، ثمّ بعد ذلك كانت تضيف إلى مدحه مدح أبطال آخرين، ثمّ اكتسبت هذه الأناشيد طابعاً مسرحياً بالتدرّج".[1]

ويؤكّد أرسطو من جهته على تطوّر المديح والهجاء إلى مأساة وملهاة، اللتين نشأتا ارتجالاً عن مؤلّفي الديثرمبوس والأناشيد الاحليلية على التوالي فيقول: "لقد انقسم الشعر وفقاً لطباع الشعراء: فذووا النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء؛ وذووا النفوس الخسيسة حاكوا فعال الأدنياء فأنشأوا الأهاجي، بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمدائح (...) ولما ظهرت المأساة والملهاة أصبح الشعراء الذين اتّخذوا أحد هذين النوعين وفقا لطباعهم الخاصة- شعراء ملاءٍ بدلاً من أن يكونوا شعراء أيامبيين، والبعض الآخر شعراء مآسٍ بدلاً من شعراء ملاحم، لأنّ هذه الفروع الأدبية الأخيرة كانت أجلّ وأعلى مقاماً من الأولى (...) ولقد نشأت المأساة في الأصل ارتجالاً هي والملهاة: فالمأساة ترجع إلى مؤلّفي الديثرمبوس، والملهاة ترجع إلى مؤلفي الأناشيد الاحليلية التي لا تزال يُتغنى بها في كثير من المدن حتى اليوم".[2]

مع التقلّب والاضطراب في التصوير، نتيجة لتأثير هزّة نفسية داخلية وهو تعبير يصدر عن إحساس الشاعر نفسه))، أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية المسرح الشعري، ص 35.

[1] - محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن ، ص 134، 135. ((يعتبر هيغل الشعر الدرامي أرقى أطوار الشعر، ويرجع السبب إلى كونه نتاج حياة قومية عرفت تطوّرا مرموقاً، كما يتفق مع زوال الطورين: الشعري الملحمي، والذاتية المستقلة المميّزة للشعر الغنائي ويجمع بينهم))، هيغل، فن الشعر، ص 288، 290.

[2]- أرسطو، فن الشعر، ترجمة: بدوي، ص 13،14 ،15.

إذن "لم يأت المسرح الإغريقي من العبث، بل كانت له بدايات وملامح وتدرج حتى أصبح مسرحا، (فقد بدأ ونشأ من أغاني الديثرامب (...)، واسم الديثرامب بحد ذاته يعني أغنية الماعز، ويرجع سبب هذه التسمية إلى عدة آراء أهمها:

- أنه خلال الاحتفالات كان الناس يسرفون في شرب الخمرة حتى تسيل على وجوههم فيكون لهم ما يشبه الماعز، حيث يبدأون بالغناء وهم بمنظرهم هذا.
- أن المتبارين بالحفل كانوا يحصلون على جوائز عبارة عن ماعز.
- يقال أن المحتفلين كانوا يرقصون وهم مرتدين جلد الماعز.
- أن الماعز كان يقدّم قربانا للإله ديونيسوس."[1]

بهذا القدر نظنّ أنّنا قد سطّرنا سبيلا بيّناً لتحوّل الاحتفال الديونيسي من طقس ديني محض إلى فن مسرحي أثار حفيظة الشعراء وانتباه الفلاسفة، وسنحاول فيما يلي أن نعرّج على بعض التفاصيل التي ذكرها أرسطو عن المأساة والتي وردت في تضاعيف مؤلفه (فن الشعر).

ج – صورة التراجيديا من خلال (فن الشعر) الأرسطي:

لقد أولى الفيلسوف اليوناني أرسطو عناية كبيرة بالشعر؛ وقد برز اهتمامه في تخصيصه لهذا الفن كتاباً ضمن ما ألّفه من كتب "ففي القرن الرابع قبل الميلاد (حوالي 335 – 334 ق م) كتب مؤلّفه

[1] – قاسم محمد كوفحي، نظريات فنية، ص 127، 128. "تقوم الجوقة في الديثرامب بالعزف والرقص في شكل دائري، كما يرتدي أفرادها جلود الماعز ليرمزوا للساتير، ولكونه طقساً دينياً فلا يكتمل إلاّ بتقديم القربان، بما يشتمل عليه من تمزيق الأضحية إرباً، وأكل لحمها نيّئا"، للتفصيل في الديثرامب الطقوسي يراجع: عبد الواحد ياسر، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، ص 30، 31، 32 وما بعدها.

المعروف باسم **البويطيقا** Poétique"[1]. وقد عدّ هذا المؤلَف "شهادة أمينة على تطوّر الفن الإغريقي، لمعالجته الإنتاج الفني في ذاك العصر، ولتقديمه أسس وقوانين الخلق الفني".[2] وبالإضافة إلى ذلك فقد عالج فيه أرسطو من المسائل "ما رسم بوضوح حدود النظرية الشعرية في عصره، ومن واقع تراث أمّته، كما حدّد معالم النظرية الشعرية، عن طريق تأثيره في تاريخ النقد في جميع مراحله التاريخية ".[3] ولأنّه "استطاع تحديد معالم النظرية الشعرية من خلال هذا الكتاب فقد اعتبر أوّل ناقدٍ منهجي في تاريخ النقد الأدبي"[4].

وإذا كان الشعر عامةً، قد استمدّ أصوله من الطريقة الارتجالية التي أقدم عليها الشعراء؛ "فإنّ الشعر الدرامي هو الآخر قد تكوّنت أصوله تدريجياً وبطريقة تلقائية"[5]، حتّى وصلت إلى الصورة التي استقرّت عليها عند أسخيلوس ثم سوفوكليس **ويوربيدس**[6](480 - 406ق.م) بالنسبة للمأساة، و**أرسطوفانيس**[7] (448 - 380ق.م) بالنسبة للملهاة. "وقد نجح فن المسرح نجاحاً عظيماً في أثينا قبل أن يظهر

[1] - يراجع: عزّ الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، القاهرة، دار الفكر العربي، ط – 4، 2004، ص 131.

[2] - نيكوف. م. أوفسيا، ز. سمير نوفا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، تعريب: باسم السقا، بيروت، دار الفارابي، ط (1/ 2) (1975/ 1979)، ص 23.

[3] - محمود الربيعي، في نقد الشعر، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، (ط- 1)، د.ت، ص 25.

[4] - محمود الربيعي، المرجع نفسه، ص 25.

[5] - للإطلاع على نشأة الدراما من العصور البدائية إلى العصر الإغريقي، يراجع: عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، تونس، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، ط – 1، 1987، من ص 9 إلى 16.

[6] - "**يوربيدس** Euripides: جدّد وابتكر في الموضوعات التراجيدية، وتعمّق في تحليل النفس البشرية، لدرجة وصل فيها بالفن الدرامي إلى ذروته، كتب ما يقارب التسعين مسرحية بقي منها ثماني عشرة تراجيديا ومسرحية ساتيرية واحدة"، للمزيد يراجع: حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ص 14، 15/ عبد الواحد ياسر، حياة التراجيديا، ص 58.

[7] - "**أرسطوفانيس** Aristophanes: اهتمّ بمعالجة مشاكل المجتمع الأثيني في عصره، وهاجم بعنف كلّ ما اعتقده سبباً في تدهوره، إذ ركّز في مسرحياته على الموضوع أكثر من تركيزه على الشخصية الكوميدية، ولم يبق من مسرحياته سوى إحدى عشرة مسرحية، منها الزنابير، الضفادع..."، للمزيد يراجع: المرجع السابق، ص 58.

أرسطو"[1]، ويأخذ في البحث عن القواعد والأصول التي ضمِنت لهذا الفن النجاح عند عمالقة الشعراء؛ فهو "عندما كتب (فن الشعر) لم يخترع هذه القواعد؛ إنّما استقاها من تحليله لروائع المسرحيات التي مُثِّلت أمام جمهور أثينا، وقد اهتدى عن طريقها إلى ما قرّره من أصول".[2]

المأساة وأجزاؤها:

يوضّح أرسطو في بداية كتابه (**فن الشعر**) الخطّة التي اتّبعها في تأليفه هذا الكتاب والمواضيع التي ركّز عليها فيه فيقول: "حديثنا هذا في الشعر: حقيقته وأنواعه، والطابع الخاص بكل منها، وطريقة تأليف الحكاية حتّى يكون الأثر الشعري جميلا، ثم في الأجزاء التي يتركب منها كل نوع: عددها وطبيعتها، وكذلك في سائر الأمور التي تتصل بهذا البحث. وفي هذا نسلك الترتيب الطبيعي فنبدأ بالمبادئ الأولى: الملحمة والمأساة، بل والملهاة والديثرمبوس".[3]

نعي من خلال هذا القول أنّ أرسطو قد عالج في كتابه (فن الشعر) بعض القضايا التي تخصّ الشعر، كما عرّج على بعض الأنواع الشعرية التي ذكر منها :الملحمة والمأساة والملهاة والديثرامب. لكنّ ما لاحظناه نتيجة اطّلاعنا على هذا المؤلَّف أنّ المساحة المخصّصة للتراجيديا كانت أكبر من تلك التي خصّصها لبقية الأنواع، كما أنّ تركيزه عليها وتفصيله في الحديث حولها يبدو أشدّ إذا قورنت بالأنواع

[1] – "كتب أرسطو بعد سبعين عاماً من موت يوربيدس، وهذا يعني أنّه استفاد من مسرحياته ومسرحيات سابقيْه في كتابته لفن الشعر"، مايكل والتون، المفهوم الإغريقي للمسرح، ص 17.

[2] – "يرى محمد مندور أنّ أرسطو قد استمدّ قوانين فن الشعر من مسرحية واحدة وهي "أوديب ملكًا" لسوفوكليس"، محمد مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2003، ص 3، 4.

[3] – أرسطو، فن الشعر ضمن كتاب بدوي، ص 3.

المذكورة سالفا؛ فالملحمة مثلا لا يذكرها إلاّ وهي مرفقة بالمأساة باستثناء الفصل الثالث والعشرين[1]، أمّا الملهاة فيقدّم أرسطو تبريرا لعدم التوسّع في الحديث حولها فيقول: "وما طرأ على المأساة من تطورات متوالية ومن ألّف فيها كل هذا معروف لنا، أما الملهاة فنجهل نشأتها لأنها قليلة الشأن غير معتنى بها. والوالي لم يسمح بتقديم جوقة من الممثّلين الهزليين إلاّ متأخّراً، وقبل هذا كانوا من المتطوّعين ولا يذكر الناس الشعراء المسمين هزليين (كوميديين) إلا منذ أن تكوّنت للملهاة صورتها"[2]. وبالتالي فعدم الإلمام بما يخصّ الملهاة مردّه إلى جهل أرسطو بنشأتها، وإن كنّا لا نستثني ما ذكره الباحثان عبد الرحمن بدوي[3] وعمر الدسوقي[4] حول هذه المسألة.

نعود إلى تعريف أرسطو للمأساة الذي يرد كالتالي: "المأساة محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزوّدة بألوان من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات. وأقصد باللغة المزوّدة

---

[1] – "لقد منح أرسطو الملحمة مساحة صغيرة جدا إذا قورنت بما منحه للمأساة، وهذه المساحة على قلّتها قد خصّصت لعقد موازنة بينهما، أما فيما يتعلق بالملهاة والديثرامب فحديثه عنهما وجيز جدا"، للإطلاع على قراءة أرسطو للملحمة والملهاة، وتخمينات بعض الباحثين حول سبب ضآلة المساحة المخصّصة للملحمة والملهاة، يراجع الفصل الثاني من بحثنا الذي قدمناه لنيل درجة الماجستير: (فن الشعر) عند ابن رشد بين الترجمة والتأصيل مقاربة سياقية.

[2] – أرسطو، المصدر السابق، ص 16، 17.

[3] – يقول الباحث عبد الرحمن بدوي بأنّ القسم الخاص بالملهاة قد ضاع مع ما ضاع من الكتاب، ولعل تخمينه هذا قد بناه أساسا على قول أرسطو "أما المحاكاة بالوزن السداسي فسنتحدث عنها هي والملهاة فيما بعد"، أرسطو، فن الشعر، ص 18.

[4] – يدلي الباحث عمر الدسوقي برأيه في هذه المسألة فيقول: "أنّ الملهاة كانت في بداية نشأتها، عندما ألّف أرسطو كتابه؛ لذا لم يكن حكمه عليها نهائياً، ولو أنّه عرف ملاهي أرسطوفان ومناندر، لوجد المادة الكافية لإصدار حكمٍ كافٍ بشأنها. وفضلاً عن ذلك؛ لم يتمّ الاعتراف بالملهاة في أثينا رسمياً، ولم يمنح كتّابها أيّة جائزة إلاّ بعد أربعين سنة من الاعتراف بالمأساة سنة 458 أو 460 ق م، ولعلّ الدولة كانت تخشاها لأنّها في بِدْءِ نشأتها كانت هجاءً مقذعاً لرجال الحكم والمشهورين في الدولة"، عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها– تاريخها– أصولها، ص195، 196.

بألوان من التزيين تلك التي فيها إيقاع ولحن ونشيد، وأقصد بقولي تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء أن بعض الأجزاء تؤلف بمجرّد استخدام الوزن، وبعضها الآخر باستخدام النشيد".[1]

تقوم المأساة في نظر أرسطو على محاكاة الأشخاص للأفعال الفاضلة عن طريق الفعل، وهذا ما يميّزها عن الملحمة، ذلك لأنّ المحاكاة فيها لا تقوم على السرد عن طريق الشاعر أو من ينوب عنه؛ إنّما عن طريق الشخصيات الفاعلة، في مدّة كان قد حدّدها في "دورة شمسية واحدة".[2]، وفق لغة تمتزج باللحن والإيقاع والنشيد، وباجتماع هذه الخصائص تحقّق الغرض المطلوب منها وهو إثارة الخوف والشفقة من أجل هدف واحد هو تطهير المشاهدين من الانفعالات الزائدة أو المؤذية. وسنشرع في تحليل هذا القول خطوة بخطوة، مستندين في ذلك إلى الأقوال التي وردت في تضاعيف كتابه.

1/ محاكاة الأفعال النبيلة التامة:

يذكر أرسطو في تعريفه للتراجيديا أنّها تقوم على محاكاة الفعل (Mimesis) [3]؛ ذلك لأنّها "لا تحاكي الناس، بل تحاكي الفعل والحياة، والسعادة والشقاوة؛ والسعادة والشقاوة هما من نتائج الفعل، وغاية الحياة هي كيفيةُ عملٍ لا كيفيةُ وجودٍ؛ والناس هم ما هم بسبب أخلاقهم، ولكنهم يكونون سعداء أو غير سعداء بسبب أفعالهم. وإذن فالأشخاص لا يفعلون ابتغاء محاكاة الأخلاق، بل يتصفون بهذا الخلق أو ذاك

[1]- أرسطو، فن الشعر، ترجمة: بدوي، ص 18، 19.

[2]- يراجع قول أرسطو كاملا، ص 17 من فن الشعر ضمن كتاب بدوي.

[3]- يذكر الباحث "بول ريكور" في دراسته المعنونة بِـ "البلاغة والشعرية والهيرمونيطيقا" أنّ: "الترجمة الدقيقة لِـ Mimesis هي "العملية المحاكاتية"، وذلك من جهة لإعطائه طابعاً دينامياً، شأن جميع المصطلحات ذات اللاحقة sis، ومن جهة أخرى لتفادي سوء الفهم الناتج عن ترجمته بِـ "المحاكاة" التي تعني التقليد أو النسخة"، يراجع: بول ريكور، البلاغة والشعرية والهيرمونيطيقا، تر: مصطفى النحال، بلجيكا، (ط – 1)، 1970، ص 13.

نتيجة أفعالهم؛ ولهذا فإن الأفعال والخرافة هما الغاية في المأساة؛ والغاية في كل شيء أهمُّ ما فيه. وفضلاً عن هذا، فلا توجد مأساة بغير فعل، ولكن توجد مآسٍ بغير أخلاق".[1]

انطلاقا من هذا القول يمكن أن نصل إلى نتيجة مفادها أنّ أرسطو يعتبر "**الفعل**" جوهر التراجيديا التي لا تحاكي الناس بل أفعالهم، وحجّته في ذلك أنّ الأفعال هي التي تجعل الإنسان سعيدا أو شقيا، كما أنّها ما يحدّد أخلاقه وليس العكس، ولهذا يمكن أن تستغني التراجيديا عن الأخلاق لكنّها لا تستطيع الاستغناء عن الفعل.

الفعل والخرافة:

في نظر أرسطو ليس الفعل وحده الذي يمثّل أساس العمل الدرامي بل **الخرافة**[2] أيضا؛ لارتباطها المباشر بالفعل من جهة، ولكونها تمثّل هيكل المأساة وخطّتها التي تسير عليها، وتضمن لها بنية محكمة من جهة أخرى، وقد جعلها أرسطو بمثابة الصورة التخطيطية التي تسبق وضع الألوان في الرسم، يقول في ذلك: "فالخرافة إذن مبدأ المأساة وروحها (...) وشبيه بهذا ما يقع في الرسم: فلو أن رساماً أفاض في التلوين بأجمل الألوان ولكن بغير خُطة مرسومة لجاء عمله أدنى منزلة وجمالاً من رسام يرسم صورة تخطيطية ألا إنّ المأساة محاكاةُ فعلٍ، وبفضل الفعل تحاكي أناس يفعلون".[3]

يواصل أرسطو حديثه عن الخرافة، فيذكر بأنّه من بين الأخطاء التي يقع فيها معظم الشعراء اعتقادهم بأنّ وحدة الخرافة تنشأ بالضرورة من كون موضوعها شخصاً واحداً، بينما الأمر مختلف تماماً عمّا

[1] – أرسطو، فن الشعر، ص 20.

[2] – الخرافة = الحكاية، تعني عند أرسطو: (fables (fibula، وهي الحكاية الخرافية القديمة التي مصدرها الأساطير المتداولة في الأوساط الشعبية، تتميز عن القصّة بحكم الواقعية؛ فبينما تجنح الخرافة إلى الخيال، تميل القصة إلى الواقع.

[3] – أرسطو، المصدر السابق، ص 21.

فهموه؛ إذ تتأتّى وحدتها من وحدة الموضوع المحاكى، والمرتبط أساساً بفعل واحدٍ تامٍ، يقول أرسطو: "إنّ وحدة الخرافة لا تنشأ، كما يزعم البعض، من كون موضوعها شخصاً واحداً، لأن حياة الشخص الواحد تنطوي على ما لا حدّ له من الأحداث التي لا تكوّن وحدة، كذلك الشخص الواحد يمكن أن ينجز أفعالاً لا تكون فعلاً واحداً. ولهذا يبدو أن جميع الشعراء الذين ألّفوا هرقليات ثيسيوسيات وما شاكل هذه من قصائد قد أخطأوا وضلوا، لأنّهم حسبوا أنّ كون البطل شخصاً واحداً، هرقل مثلاً، يقتضي بالضرورة أن تكون الخرافة واحدة (...) وكما في سائر فنون المحاكاة تنشأ وحدة المحاكاة من وحدة الموضوع كذلك في الخرافة، لأنّها محاكاة فعل، يجب أن يكون الفعل واحداً وتاماً ".[1]

إذن، فكون موضوع التراجيديا شخصا واحدا لا يعني مطلقا أن تقوم هذه الشخصية بفعل واحد، إذ من البداهة أن ينجز الفرد الواحد الكثير من الأعمال، ولعلّ ذلك ما غفل عنه بعض الشعراء حين اعتقدوا أنّ وجود بطل واحد في المأساة سينجرّ عنه بالضرورة خرافة واحدة، وهذا ما جعلهم عرضة للأخطاء.

نستوعب من خلال قول أرسطو المذكور سابقا أنّ الفعل المنجز في المأساة يجب أن يكون تاما، ولن يكون كذلك "ما لم يحوِ بداية ووسطاً ونهاية، ويراعَ فيه ترتيب هذه الأجزاء؛ إذ لا يمكن أن تسبق النهاية البدايةَ، أو يكون الوسط في الختام، ذلك لأنّ الخرافة تأخذ جودتها من مراعاتها لنقاط البداية والنهاية، بالإضافة إلى أنّها تستقي جمالها من امتداد تقوى الذاكرة على استيعابه، ومن النظام القائم بين الأجزاء،

[1] – أرسطو، المصدر السابق، ص 24، 25، 26.

شأنها في ذلك شأن الكائن العضوي، ينطوي على نظام وحجم معيّن يضمنان له الجمال، وهذا الأمر ينطبق أيضا على الخرافات إذ يجب أن يكون لها من الامتداد ما تقوى الذاكرة على وعيه بسهولة."[1]

استنادا إلى ما سبق يمكن الاستنتاج أنّ الفعل والخرافة عنصران ضروريان في إنتاج أيّة تراجيديا كانت، وأنّها لن تقوم بمعزل عن اتّحادهما فيها، يضاف إلى ذلك شرط ضروري وهو أنّ هذا الفعل يجب أن يكون تاما أي: أن يحوي بداية ووسطا ونهاية حيث تَرِد بهذا الترتيب ولا تخرج عنه، وبما أنّ الخرافة مرتبطة ارتباطا وثيقا بالفعل فإنّها تخضع هي الأخرى لشروطه، غير أنّ جمالها ليس مرهونا بالترتيب المحكم لهذه العناصر الثلاثة فحسب بل تتجاوزه إلى حسن اختيار امتدادها، وقد رجّح أرسطو أنّ هذا الامتداد مرتبط بما تقوى الذاكرة على استيعابه، إذ لا يجب أن يكون قصيرا جدا ولا أطول زيادة عن اللّزوم.

أنواع الخرافة:

يقول أرسطو: "والحكايات(الخرافات) بعضها بسيط والآخر مركّب، لأنّ الأفعال التي تحاكيها الخرافات هي على هذا النحو أيضاً. وأقول عن الفعل أنّه بسيط إذا كان محكماً وواحداً بالمعنى الذي حدّدناه سابقاً، وكان تغيّر المصير قد حدث دون تحوّل ولا تعرُّف؛ ويكون مركّباً إذا كان تغيّر المصير قد تمّ بفضل التعرّف أو التحوّل أو كليهما معاً".[2]

نفهم من هذا القول أنّ ارتباط الخرافة بالفعل سيجعلها بطريقة ما خاضعةً له، وستأخذ أنواعها بالقياس إلى أنواعه؛ فإن كان بسيطاً كانت بسيطة وإن كان مركّباً كانت كذلك، ولعلّ الشيء الذي

[1] – ينظر: أرسطو، المصدر السابق، ص 23، 24.

[2] – أرسطو، المصدر نفسه، ص 29، 30.

يمنحهما صفة التركيب عائد بالأساس إلى توفّر أحد العنصرين التاليين: التحوّل أو التعرّف أو كليهما معا؛ وأنّ تغييبهما سيقصي هذه الصفة تلقائياً، ممّا سيضفي عليهما نوعاً من البساطة.

التعرّف وأنواعه:

يذكر أرسطو أنّ التعرّف هو: "انتقال من الجهل إلى المعرفة يؤدي إلى الانتقال: إما من الكراهية إلى المحبّة، أو من المحبّة إلى الكراهية عند الأشخاص المقدّر لهم السعادة أو الشقاوة"[1]. كما يصنّفه إلى ستّة أنواع، "يبدأها بالأقل أهمية وأبعدها عن الفن وينهيها بالأفضل؛ فالتعرّف إن وقع بالعلامات الخارجية كالندوب أو العقود، أو نتيجة لترتيب الشاعر كأن تردّد الشخصية ما يريد الشاعر قوله؛ كان أبعد الأنواع عن الفن، ولكنّه سيظلّ شائعاً في الاستعمال مادام الافتقار إلى ما هو أفضل منه قائماً، غير أنّ الشاعر قد يرتقي قليلاً فيعمد إلى استخدام تعرّفات أخرى: كالذي يتمّ عن طريق الذاكرة؛ كأن تتذكّر الشخصية شخصاً برؤية شيءٍ من أشيائه فتنفعل لذلك، أو عن طريق القياس نحو المثال التالي: "أتى رجل يشبهني؛ ولا يشبهني غير أورسطس؛ إذن أورسطس هو القادم"، أو عن طريق خطأ في استدلال الجمهور، غير أنّ أفضلها جميعاً ذاك الذي يستنتج من الوقائع نفسها؛ لاستغنائه عن الحيل الصناعية والعلامات والعقود".[2]

أخلاق الشخصيات:

إنّ كون المأساة محاكاة لفعل، يفترض وجود أشخاصٍ يقومون به، لهم بالضرورة أخلاق معيّنة تميّزهم عن غيرهم، والأخلاق كما عرّفها أرسطو: "ما يجعلنا نقول عن الأشخاص الذين نراهم إنّهم يتصفون بكذا

[1] – المصدر السابق، ص 32.

[2] – يراجع الفصل 16 من كتاب أرسطو "فن الشعر".

وكذا من الصفات"[1]، وهي نفسها "ما يرسم طريق السلوك فيما يختاره المرء إذا ما أشكل الأمر أو يتجنّبه"[2]؛ ونتيجة للأهمية التي تحتلها الأخلاق، فقد جعلها أرسطو في المرتبة الثانية بعد الخرافة[3] ، ووضع لها أربعة شروط ينبغي على الشاعر أن يتقيّد بها، يقول أرسطو: "أما الأخلاق فأمرها يتناول أربع مسائل: الأولى أن تكون فاضلة. والخلق إنّما يوجد، كما قلنا سالفاً، إذا كانت الأقوال أو الأفعال تدلّ على سلوك محدود، إن كان حميداً كان الخلق حميداً. وكرم الأخلاق يوجد في كل طبقة من طبقات الأشخاص: فالمرأة يمكن أن تكون خيّرة، وكذلك العبد، وإن كانت المرأة لعلها أن تكون مخلوقاً أدنى مرتبة من الرجل، والعبد مخلوق خسيس. والمسألة الثانية هي التوافق: فيمكن للشخص أن يتسّم بسمة الرجولة، ولكن لا يتفق مع طبيعة المرأة أن تكون كذلك. وثالثها المشابهة، وهذه تختلف عن جعل الخلق كريماً وموافقاً كما قلنا. ورابعها الثبات؛ وحتّى لو كان الشخص موضوع المحاكاة غير متكافئ (منطقي) مع نفسه، وكان هذا هو خُلقُه، فيجب أن يظلّ دائماً غير متكافئ".[4]

وعلى الرغم من أنّ أرسطو يتعامل هنا بنوع من المفاضلة بين الطبقات، إلاّ أنّه لا يجعل الفضيلة في هذه الشروط حكراً على الرجال؛ بل يمكن أن تتوفّر الفضيلة في المرأة أيضا، لكنّها ستكون بصفة أقلّ من تلك التي عند الرجال الأحرار، غير أنّ ذلك لا يعني بتاتا أن تحمل المرأة صفات الرجل أو يحمل صفاتها، فذاك لا يتفّق وطبيعتهما، والمهمّ هنا أن تبذل الشخصية جهدها لتَبْدُوَ مُشابِهةً للدور الذي تتقمّصه، وأن تظلّ ثابتةً على خُلقها ما لم يحدث ما يغيّر ثباتها.

---

[1]- أرسطو، المصدر السابق، ص 19.

[2] - المصدر نفسه، ص 22.

[3] - تأخذ أجزاء المأساة الستة ترتيبها عند أرسطو على النحو التالي: "الخرافة، والأخلاق، والمقولة، والفكر، والمنظر المسرحي، والنشيد"، أرسطو، فن الشعر ضمن كتاب بدوي، ص 20.

[4] - أرسطو، فن الشعر، ترجمة: بدوي ، ص 42.

مايزال تركيزنا على تعريف المأساة متواصلا، وسنرسو هذه المرّة عند اللغة المستخدمة في المآسي، يقول أرسطو في بقيّة التعريف: "وأقصد باللغة المزوّدة بألوان من التزيين تلك التي فيها إيقاع ولحن ونشيد، وأقصد بقولي تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء أن بعض الأجزاء تؤلف بمجرّد استخدام الوزن، وبعضها الآخر باستخدام النشيد".[1]

يشير أرسطو إلى مميّزات لغة المأساة، فيؤكّد أنّها لغة مزوّدة بثلاثة عناصر تزيّنها وهي الإيقاع واللحن والنشيد، وهذه العناصر الثلاثة يختلف توزيعها باختلاف الأجزاء؛ فبعضها يحتاج إلى الوزن فقط، والبعض الآخر يتطلّب النشيد. ولعلّ مردّ هذا الاختلاف نابع عن مستخدمي تلك الأجزاء؛ ذلك أنّ "اللغة التي تستخدمها الجوقة تختلف عن اللغة المستعملة من قبل الشخصيات المتحاورة فيما بينها، فالجوقة لازالت مقاطعها المغناة تشكل استمرارا للتقاليد الغنائية، بينما تبدو عَروض المقاطع الحوارية أقرب إلى النثر"[2].

الفكرة:

يقصد أرسطو بالفكرة "القدرة على إيجاد اللغة التي يقتضيها الموقف وتتلاءم وإياه"[3]؛ ممّا يعني أنّ جدارة الشاعر في هذا الجزء، يمكن أن تُعرَف بمدى مقدرته على إيجاد اللغة الملائمة لمختلف المواقف التي تتعرّض لها الشخصية أثناء قيامها بالفعل، ومادامت شاملة لكل "ما يقوله الأشخاص لإثبات شيء أو التصريح بما يقرِّرون"[4]، فهي "في البلاغة من شأن السياسة والخطابة".[5] ويشير أرسطو إلى فرق جوهري بين

[1] – أرسطو، فن الشعر، ص 19.

[2] – جان بيير فرنان، بيير فيدال ناكيه، الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة، تر: حنان قصاب حسن، (ط – 1)، دمشق، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، 1999، ص 28.

[3] – أرسطو، فن الشعر، ترجمة: بدوي، ص 21.

[4] – أرسطو، المصدر نفسه، ص 19.

[5] – المصدر نفسه، ص 21.

القدماء والمحدثين في استخدامهم اللغة، فيؤكّد أنّ: "الشعراء القدماء كانوا يعيرون الأشخاص لغة الحياة المدنية، والمحدثون يجعلونهم يتكلّمون لغة الخطباء".[1]

المقولة:

تحتلُّ المقولة الرتبة الرابعة من بين الأجزاء، وهي كما قال أرسطو: "الترجمة عن الفكرة بالألفاظ، ولها نفس الخصائص فيما يُكتب شعراً وما يُكتب نثراً"[2]؛ أي أنّ خصائص هذا الجزء لا تختلف باختلاف الكتابة سواء كانت نثرية أم شعرية، إنّما يحمل الخصائص نفسها في الشعر و النثر على حدّ سواء.

النشيد:

يحتل النشيد في نظر أرسطو المقام الأوّل من بين التزيينات، ويكتسي أهمية تفوق أهمية المنظر[3].

المنظر:

يقول أرسطو: "أما المنظر المسرحي فعلى الرغم من قدرته على إغراء الجمهور، فهو أبعد الأشياء عن الفن وأقلّها اختصاصاً بصناعة الشعر"[4]، والملاحظ عليه أنّه لا يمنح المنظر الأهمية ذاتها التي منحها لبقية الأجزاء؛ فحتّى ولو تمّت مقارنته بالنشيد فهو أدنى منزلة منه، ولعلّ السبب عائد إلى أنّ "قوّة المأساة تظلّ

[1] – أرسطو، فن الشعر، ص 21.

[2] – أرسطو، المصدر نفسه، ص 22.

[3] – يراجع: المصدر نفسه، ص 22.

[4] – م.ن، ص 22.

حتى من غير مشاهدين ومن غير ممثّلين، فضلاً عن أن المخرِج أقدر من الشاعر في فن إخراج المناظر المسرحية".[1]

ويمكن أن نضيف سبباً آخر إلى جانب هذين السببين، وهو أنّ أرسطو قد ركّز اهتمامه على الأجزاء التي تدخل في صلب المأساة، وتبرز براعة الشاعر وحنكته في التعامل مع ما يعرضه للجمهور، لا على ما يجده جاهزاً أو خارِجاً عن مهمّته كشاعر؛ كأن يكون من اختصاص المخرج مثلاً؛ فإجادة الخرافة، وتكييف الشخصيات مع الأدوار المنوطة بها، وصياغة أفكارها وفق مقولات تلائم طباعها، تعدّ مسؤولية الشاعر وحده، أمّا فيما يتعلّق بالمنظر فهو جاهز على أيّة حال، ذلك لأنّ "المناظر كانت هي نفسها بالنسبة لكلّ التراجيديات المعروضة، ولا تتغيّر إلاّ نادراً".[2] من هنا تَفْقِد المناظر أهميتها بالنسبة للمأساة، لخروجها عن مسؤولية الشاعر، ولارتباطها بما عُرِفَ **بالمسرح الدائم**.[3]

بناء المأساة:

تنبني التراجيديا على أربعة أقسام هي: "المدخل، الدخيلة، المخرج، نشيد الجوقة، أما الجزء الخامس ونقصد المناحة والنشيد المسرحي (يقول أرسطو) فهو خاص بالبعض دون البعض الآخر"[4]، ويعرض أرسطو

[1] – أرسطو، المصدر السابق، ص 22.

[2] – عبد الواحد ياسر، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، ص 56.

[3] – "يبدو أنّ ارتباط المسرح بالطقوس الدينية؛ ومن ثمّ ارتباطه بالمذابح والمعابد قد لعب دوره في ظهور المسارح الدائمة، ويكمن الفرق بينها وبين المسارح غير الدائمة؛ أنّ المنظر وخشبة المسرح كانا ثابتين في الأولى، ولأنّهما بُنِيا من القرميد أو الحجر فقد ظلاّ راسخين في مكانيهما على الأقل في أثينا حتّى دخول الرومان، أما في المسرح غير الدائم فلم يكن الأمر كذلك"، مايكل والتون، المفهوم الإغريقي للمسرح، ص 57. وللتفصيل في أوصاف المسرح اليوناني وكيفية ارتباطه بالطقوس الدينية، يراجع: عزّت حامد زكي قدوس، تاريخ عام الفنون، ص من 141 إلى 156/ رلا عصام نجيب، تاريخ الفن، عمان، دار المستقبل للنشر والتوزيع، 1997، ص 46.

[4] – أرسطو، فن الشعر، ص 33.

لهذه الأقسام بالشرح فيقول: "والمدخل قسم تام من أقسام المأساة يسبق دخول الجوقة؛ والدخيلة قسم تام في المأساة يقع بين نشيدين تامين من أناشيد الجوقة؛ والمخرج قسم تام في المأساة لا تعقبه أناشيد الجوقة؛ ومن بين أناشيد الجوقة يكون المجاز أول نشيد تنشده الجوقة، والمقام هو نشيد للجوقة لا يتضمّن أوزاناً أنافاسطية ولا طروخاسية؛ والمناحة مرثية أو شكوى تصدر عن الجوقة والمسرح معاً"[1]. وسنحاول أن نفصّل في الحديث حول هذه الأجزاء:

1 – "المقدمة أو البرولوجوس ((Prologos)): "وهو ذلك الجزء الذي يسبق دخول الجوقة لأول مرة على المسرح، وقد تكون المقدمة في صورة مونولوج يلقيه ممثل واحد، أو ديالوج يتبادل الحوار فيه ممثلان. والغرض من هذه المقدمة التمهيد للحدث الذي سيعرض على المسرح، وإيقاف المشاهد على نقطة البداية لهذا الحدث، والمقدمة ليست بالجزء الضروري في التراجيديا فهناك بعض التراجيديات لا تحتوي على هذا الجزء.

2 – المدخل أو بارودوس ((Parodos)) وهو الأنشودة التي ترافق دخول الجوقة لأول مرة على المسرح من الممرين الجانبيين المؤديين إلى الأركيسترا والذي كان يسمى كل منهما (بارودوس) أي ممر جانبي، وبعض التراجيديات تبدأ بهذا الجزء مباشرة دون أن تسبقه مقدمة وفي هذه الحالة يلعب المدخل دور المقدمة أيضا.

3 – المشهد التمثيلي أو الأبيسوديون ((Apisodion)): ويؤديه الممثلون حيث يتبادلون الحوار فيما بينهم أو مع أفراد الجوقة أو رئيسهم، ويختلف عدد المشاهد التمثيلية من مسرحية لأخرى.

[1] – أرسطو، المصدر السابق، ص 33.

4 – الفاصل الكورالي أو ستاسيمون ((Stasimon)): وهو فاصل يقوم بأدائه أفراد الجوقة بين كل مشهد تمثيلي وآخر، وقد سمي ستاسيمون لأن أفراد الجوقة يقومون بأدائه وهم وقوف في الأوركيسترا دون دخول أو خروج، ولكنه قد يكون مصحوبا بحركة راقصة داخل حدود الأوركيسترا. والغرض من هذا الجزء أولا التخفيف من حدة التوتر والانفعال لدى المشاهد، وثانيا إتاحة الفرصة أمام الممثلين للاستعداد للمشهد التالي الذي قد تقوم به شخصيات أخرى غير شخصيات المشهد السابق ويقوم بها نفس الممثلين.

5 – المرثية أو النحيب: الكوموس((kommos)): ويتبادلها الجوقة والممثلون وهذا الجزء أيضا كالمقدمة ليس بالجزء الضروري في كل تراجيديا.

6 – المخرج اكسودوس ((Exodos)) وهو الجزء الأخير من التراجيديا الذي لا يتبعه فاصل من الجو قة، وغالبا ما ينتهي بأنشودة الخروج التي ينشدها أفراد الجوقة أثناء خروجهم من الأوركيسترا."[1]

محفزات الخوف والرحمة في التراجيديا:

إنّ استظهارنا لتعريف أرسطو للمأساة باعتبارها "محاكاة فعل نبيل تام (...) وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات".[2] سيوحي بالمهمة الملقاة على عاتق الشعراء التراجيديين، إذ يجدر بهم البحث عن أفضل المحفّزات لإثارةً عاطفتي الرحمة (Eleos) والخوف (Phobosbi) في نفوس المشاهدين ومن ثمّ تطهيرهم منهما.

[1] – علاء صابر، تاريخ الأدب اليوناني، ، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، (ط – 1)، 2003 ، ص 76، 77.

[2] – يراجع القول كاملا: أرسطو، فن الشعر ضمن كتاب بدوي، ص 18.

إذن لن يقتصر عمل الشاعر على كتابة المآسي أو انتقاء لغة شخصياتها، بل ستتعدّاها إلى البحث عن الطرق التي من شأنها أن تثير هاتين العاطفتين. "فأين نجد الوسيلة لنجعل المأساة تنتج الأثر الخاص بها؟"[1] يتساءل أرسطو.

1/ التحوّل ومتطلبات البطولة:

أ/ التحول:

يلعب التحوّل دورا كبيرا في المأساة؛ ليس لمساهمته الكبيرة في تغيير مسار الأحداث إلى عكس ما كانت عليه أو لكونه جزءا لا يتجزّأ من الخرافة المركّبة؛ إنّما للدور الذي يلعبه في إثارة الخوف والرحمة. فكيف يخلّف التحول أثرا كهذا لدى المتلقي؟

يقول أرسطو في ذلك: "ولما كان تأليف الحكاية في أجمل المآسي يجب أن يكون مركّباً لا بسيطاً وكانت المأساة يجب أن تحاكي وقائع تثير الخوف والرحمة (لأن هذا هو الغرض من المحاكاة التي من هذا النوع) – فمن البيِّن أولاً أنّه يجب ألا يظهر فيها الأخيار منتقلين من السعادة إلى الشقاوة (فهذا أمر لا يثير الخوف ولا الرحمة، بل يثير الاشمئزاز) ولا الأشرار منتقلين من الشقاوة إلى السعادة (فهذا أبعد الأمور عن طبيعة المأساة لأنّه لا يحقق أي شرط من الشروط المطلوبة: فلا يوقظ الشعور الإنساني ولا الرحمة ولا الخوف) ولا اللئيم العنصر يهوي من السعادة إلى الشقاوة (فمثل هذا قد يثير عاطفة إنسانية، ولكنّه لا يثير الرحمة ولا الخوف أبدا، لأن أحدهما موضوعه البائس غير المستحق للبؤس، والآخر موضوعه الرجل

[1] – أرسطو، المصدر السابق، ص 34.

الشبيه بنا. فإن الرحمة موضوعها الإنسان الذي لا يستحق شقاءه، والخوف موضوعه الإنسان الشبيه بنا؛ ففي هذه الحالة لن يكون من شأن الحادث أن يستثير الرحمة ولا الخوف)."[1]

وعليه، ليس كلّ التحوّلات الحاصلة في المأساة يمكن أن تثير انفعالي الخوف والشفقة؛ فالأخيار حين ينتقلون من السعادة إلى الشقاء يسبّبون الاشمئزاز للمتلقي، كما أنّ نَيْل الأشرار للسعادة بعد الشقاء يعدّ أمراً بعيداً عن طبيعة المأساة ولهذا رفضهما أرسطو، لكنّه وجد حالة بين هاتين الحالتين تصلح لأن تثير العاطفتين المطلوبتين في التراجيديا؛ ويبدو أنّ المطلوب هاهنا "من ليس في الذروة من الفضل والعدل ولكنّه يتردّى في هوّة الشقاء، لا للؤمٍ فيه وخساسة بل لخطأ ارتكبه، وكان ممن ذهب سمعه في الناس وترادفت عليه النعم، مثل أوديفوس ثوئستيس والمشهورين من أبناء هذه الأسر".[2]

ب/ متطلبات البطولة:

يسعنا من خلال قولي أرسطو السابقين أن نستنبط بعض مواصفات **البطل**[3] والتي سنذكرها على النحو التالي:

– ألاّ يكون فاضلاً جدا أو شريرا[1]، بل في منزلة بينهما، وبهذا يكون خطؤه ممكناً من حيث هو إنسان مثلنا؛ لكنّه غير متعمّد لما فيه من توسّط في الفضيلة.

---

[1] – أرسطو، المصدر السابق، ص 35.

[2] – أرسطو، المصدر نفسه، ص 35.

[3] – **البطل**: إنسان يحاكي الآلهة في سيادتها وقدراتها الفائقة وفعلها للخير، وأصبح محاطاً بالتبجيل والتقديس، للمزيد يراجع: فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، تونس، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، د.ط، 1986، ص 69، وللاطلاع على معنى البطولة في القواميس الغربية يراجع: محمد أبو الفتوح العفيفي، البطولة بين الشعر الغنائي والسيرة الشعبية، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، (ط – 1)، 2001. ص 2، 3.

– **أن يكون مشهوراً**: كأن ينتمي إلى أسرة عريقة أو مشهورة بين الناس، ولهذا " فإن أجمل المآسي تؤلّف في عدد قليل من الأسر وتتناول أمثال ألقميون وأوديفوس (...) وأشباههم ممن حلت بهم النوائب أو كانوا سبباً فيها"[2].

– أن يقع في الخطأ ليلقى الشقاء:

من الشروط التي يراها أرسطو ضرورية في البطل وقوعُه في الخطأ وذلك لتحقيق التحوّل من السعادة إلى الشقاء؛ فبالرغم من كونه فاضلا؛ إلاّ أنّ ذلك لا يمنع "أن يخلو تكوينه من نقطة ضعف، أو نقيصة، أو ثغرة في بناء شخصيته، وهذه النقيصة تعرف بِ **الهوبريس**Hubris".[3]

ويُعبَّر في اللغة اليونانية عن مفهوم الخطأ بعدد من الكلمات والمرادفات "تأتي في مقدّمتها (Até) و(Hamartia)، وتعني الأولى ظاهرة ما ورائية وفوق– طبيعية، بينما تدل الثانية على الخطأ أو الزلل عندما يكون أصله ومصدره إنسانيين، ويظهر الخطأ ذو المصدر الإلهي كدنس ديني وكسقوط وخسران، أما

---

[1] – ((نظن أنّ السبب وراء هذا الشرط راجعٌ إلى أمرين اثنين: يتعلق الأول بالتحوّل المثير للخوف والشفقة ؛ إذ لا يجب – كما قال أرسطو– أن يهوي الفاضل إلى الشقاء أو يحقّق الشرير السعادة، ويرتبط الآخر بالخطأ؛ فالبطل إذا كان فاضلاً جداً سيجعل المتلقي يستبعد وقوعَه في خطأ مشابه للخطأ الذي يقع فيه الإنسان العادي، كما أنّ كونه شريراً سيجعل خطأه أمراً عادياً بالنسبة للمتفرج.))

[2] – أرسطو، المصدر السابق، ص 35، 36، 37.

[3] – "**الهوبريس**: يرى هوميروس أنّ هذه الكلمة ترادف معنى الداعر، أو الذي يستسلم لنزواته، كما أنّه استخدمها للتعبير عن عفن النباتات أو العنف الجائر والغطرسة أو الشهوة أو الانتهاك والاغتصاب، وتطلق أيضا على الاعتداء والجريمة والإهانة والغرور الذي يسيطر على الإنسان نتيجة إحساسه بالفوقية أو التفوّق أو القوّة، أو المعرفة أو الجاه. هذا الغرور يعمي أبصار البطل عن إدراك الحقيقة الملموسة، ويؤدي به إلى الوقوع في الخطأ". للإطلاع على معناها لدى كل من هـ. ج. روز، وسيدريك هـ. وايتمان، وسوفوكليس، يراجع: شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، الإسكندرية، مؤسسة حورس الدولية، د.ط، 2007، ص 21.

الخطأ الإنساني فهو مرض عقلي يصيب المذنب فيصير فريسة للهذيان والجنون"[1]. فأيّ الخطأين مطلوب في المأساة؟ الدنس الديني أم الذنب الإنساني؟

يجتهد الباحث عبد العزيز حمودة ليجيب عن هذا الاستفسار فيقول: "إنّ الكلمة التي يستخدمها أرسطو هي لفظة Hamartia بالإغريقية، واللفظة في الواقع ترد في الفكر الإغريقي، سواء عند سقراط أو أرسطو، لتغطي عدداً من الأخطاء التي يمكن اعتبارها أخطاء مأساوية بطرق مختلفة، أي أنّ تفسيراتها تتعدّد وإن كانت كلها تلتقي عند المعنى اللغوي للّفظة وهو عدم النجاح في إصابة الهدف. وعلى هذا الأساس هناك من يرون أنّ كلمة Hamartia تعني الفعل الذي يستوجب العقاب من الناحية الأخلاقية"[2]

يتّضح من خلال هذا الرأي أنّ نوع الخطأ المطلوب في المأساة متعلق بالذنب الإنساني أكثر ممّا هو مرتبط بالدنس الديني، وإن كانت المسألة غير محسومة لنستند على أي رأي من هذه لآراء[3]. وكيفما كان مقصود أرسطو فإنّه يبقى عنصراً أساسياً في التراجيديا، ولا سبيل أمام الشاعر للتخلي عنه، لأهميته الكبيرة في حصول التحوّل وتغيير مصير البطل من السعادة إلى الشقاء، ولمساهمته في ضمان الاستمرارية للأحداث.

2/ جوهر الصراع في التراجيديا:

[1] – عبد الواحد ياسر، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، ص 75.

[2] – عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص 62.

[3] – "هناك من يرون أنّ اللفظة في الواقع تندرج تحت لفظة أوسع مدلولا، وهي لفظة القدرية التي تعتبر مسؤولة عن معاناة الإنسان وآلامه. ثم إنها تكتسب معنى آخر إذا انتقلنا إلى ميدان الدين، فهي تعني بالإغريقية خطيئة". عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص 62.

تعدّ الصراعات التي تنشب بين الشخصيات في المأساة أهم العناصر التراجيدية[1]؛ لمساهمتها الفعّالة في تشكّل الحبكة، ولإثارة تعاطف الجمهور وحماسه، لكن ذلك لا يعني أن تكون كلّ الصراعات قادرة على إحداث هذا الأثر (الخوف والشفقة)؛ فالصراعات غالباً ما تقع بين أعداء تشابكت مصالحهم فآلت بهم الأمور إلى مواقف قاتلة؛ غير أنّها لا تثير فينا خوفا أو شفقة، لأن صراع الأعداء أمر معتاد، والمعتاد لا يحدث أثرا كالذي يحدثه الموقف غير المألوف، فيما خلا وقوع المصيبة التي تحرك المشاعر الإنسانية، لذا فعلى الشاعر ألاّ يجهد نفسه في البحث عن حالات ألفها المتلقي في حياته اليومية وجرّبها؛ إنّما عليه البحث عن صراعات من شأنها أن تحدث هذين الانفعالين، فأيّ الصراعات يجب البحث عنها؟

يجيب أرسطو: "إن هذه الحوادث تقع بالضرورة بين أشخاص أصدقاء أو أعداء، أو لا هؤلاء ولا هؤلاء. فإن كان الأمر بين عدو وعدو، سواء التحما في النزاع فعلا أو وقفاً عند النوايا، فإنه لا يثير الرحمة، اللهمّ إلا فيما يتصل بوقوع المصيبة فحسب. والأمر كذلك إذا تعلّق بأشخاص ليسوا أصدقاء ولا أعداء. أما في جميع الأحوال التي تنشأ فيها الأحداث الدامية بين الأصدقاء، كأن يقتل أخ أخاه أو يوشك أن يقتله، أو يرتكب في حقه شناعة من هذا النوع، وكمثل ولد يرتكب الإثم في حق أبيه أو الأم في حق ابنها، أو الابن في حق أمه – نقول: إن هذه هي الأحوال التي يجب البحث عنها".[2]

ممّا يدلّ على أنّ الصراعات المطلوبة في المأساة، والتي تثير خوفاً ورحمة، هي تلك التي تقع بين الأحبة، الذين تجمعهم صلة القرابة؛ فانتقام أوريستيس (Orestes) من أمّه لمقتل والده سيكون أشدّ تأثيرا على المشاهد من لو أنّه قتل امرأة لا تربطه بها أيّة صلة، وألم أونتيجونه (Antigone) نتيجة صراعها مع

[1] – "يشير الباحث عز الدين إسماعيل إلى أهمية كل من الصراع والحوار في فن المسرحية، فيقول بأنّهما الخاصيتان اللتان تميّزان هذا الفن؛ ففي حين يشكّل الحوار مظهرها الحسي، يمثل الصراع مظهرها المعنوي"، ينظر: عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص 131، 132

[2] – أرسطو، فن الشعر، ترجمة: بدوي، ص 39.

خالها وأب خطيبها سيكون أشدّ وقعا على المتلقي من لو أنها صارعت مغتصبا آخر لعرش والدها وقاتل أخيها.

3/ الفعل والتعرف:

لقد مرّ معنا، أنّ أصعب الصراعات التراجيدية هي تلك التي تنشب بين الأحبة، فتقودهم إلى ارتكاب أفعال فظيعة لا يقدم عليها من كان في كامل وعيه، فهل يمكن أن يكون تنفيذ هذه الأفعال عن سابق إصرار؟ أم أنّ الأمر راجعٌ إلى جهلهم بحقيقة من أقدموا على إيذائه؟

استنادا على بعض المآسي اليونانية يستنبط أرسطو حالات وقوع الفعل فيقول: "والفعل يمكن أن يجري على غرار ما فعل القدماء من الشعراء فيكون الأشخاص على علم ووعي، كما فعل يوريفيدس حينما مثّل ميديا وهي تقتل بنيها. ويمكن أيضاً أن يرتكب الأشخاص المنكر، لكنهم يرتكبونه وهم لا يعلمون، ثم يعرفون وجه القرابة فيما بعد، مثل الذي وقع في أوديفوس لسوفوقليس: وفيها يرتكب الشخص فعلته خارج المسرحية، لكن يقع أيضاً أن تتم الفعلة في المأساة نفسها، كما فعل ألقميون في المسرحية التي ألفها أستودمنطوس، أو طاليغونوس في أودوسوس الجريح. وثمة حالة ثالثة: وذلك أن الشخص في اللحظة التي يتهيأ فيها أن يرتكب – جهلا– فعلا لا مردَّ له، يعرف جهله قبل أن يرتكبه. وعدا هذه الأحوال الثلاثة لا توجد حالة أخرى: لأننا إما أن نفعل أو لا نفعل، عن علم أو بغير علم"[1].

[1] – أرسطو، المصدر السابق، ص 39، 40.

نفهم من قول أرسطو أنّ الإقدام على الفعل الشنيع في المأساة يتّخذ ثلاثة سبل: فإمّا أن ينفّذ الفاعلُ فعلتَه وهو واعٍ بكل ما أقدم عليه، وهذا شأن **ميديا**[1] التي قتلت أولادها أمام أنظار زوجها الخائن، وإمّا أن ينفّذ فعله وهو يجهل الصلة التي تجمعه بمن قام بإيذائه؛ وهذا ما أقدم عليه أوديب إذ قتل والده وتزوّج أمّه جاهلا وجه القرابة التي تجمعه بهما، وإمّا أن يتراجع عن هذا الفعل لأنّه اكتشف علاقته بالضحية قبل أن يُلحِق الأذى بها.

وقد رتّب أرسطو هذه الحالات فجعل أقلّها حظاً حالةٌ رابعةٌ لم ترد في قوله السابق، وفيها تهمّ الشخصية التراجيدية بتنفيذ فعلتها عن علم لكنّها تتراجع، وهذا ما قام به **هيمون**[2] حين حاول قتل والده أقريون ولم ينجح في ذلك، ومثل هذه الحالة نادرة الاستعمال عند الشعراء؛ لإثارتها الاشمئزاز وخلوّها من الفواجع، تفضلها جودة الحالة التي ينفّذ فيها الفعل عن علم مثلما حصل مع ميديا، تفوقها الحالة الشبيهة بفعل أوديفوس. غير أنّ أفضل هذه الحالات، تلك التي يوشك فيها الشخص على ارتكاب الخطأ ثم يتراجع لمعرفته المفاجئة بصلة القرابة التي تربطه بالضحية، يقول أرسطو موضّحاً ذلك: "وأقل هذه الأحوال حظاً من الجودة حال الشخص الذي يعلم ويهم بالتنفيذ ثم يمتنع: فإنها تثير الاشمئزاز ويعوزها طابع المأساة

[1] – "**ميديا** Medea : ابنة ايتيس ملك الكولخيس، كانت ساحرة شريرة ماهرة، وقعت في غرام البطل اليوناني جاسون، عندما غامر بالذهاب إلى وطنها للحصول على الفروة الذهبية. وفي سبيل حبها له غدرت والدها، وضحّت بأخيها، وخانت وطنها، وسهّلت مهمة جاسون، ومكافأة لها على ذلك، عاد بها جاسون إلى بلاده وتزوّجها، وأنجب منها ولدين، إلا أنّ زوجها هجرها للزواج من كروسا ابنة كريون ملك كورنثة. حينها أعمتها الغيرة فقتلت العروس ووالدها بالسمّ، وذبحت ولديها انتقاماً من أبيهما، ثمّ فرّت إلى أثينا وتزوّجت من ملكها ايجسيوس". أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، ص 176.

[2] – "**هيمون**: ابن أقريون، أحبّ أنتيجونه ابنة أوديب، لكنّها تنتحر بسبب والده الذي منعها من دفن جثّة أخيها، لتَآمُره على طيبة مع الأعداء، وفي الوقت الذي يحضن جثّتها في لوعة وحسرة، يحسّ بدنو والده منه فيحاول قتله، لكنّه يخطئه وينتحر، ليبقى والده بعده يعظّ أصابعه ندماً على فقدان ولده". يراجع: أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، ص 177.

لأنها خالية من الفواجع. ولهذا لا نرى شاعراً يقدم لنا موقفاً كهذا، أو لا نجده إلا نادراً: مثل موقف هيمون بإزاء أقريون في رواية أنتيجونه. وفي المرتبة الثانية تأتي الحالة التي فيها ينفذ الفعل؛ والأفضل في هذه الحالة أن ينفذ الشخص بغير أن يعلم ثم يتعرّف بعد التنفيذ، إذ الفعل حينئذ لن يكون داعياً للاشمئزاز، والتعرّف يسبّب المفاجأة. وخير الأحوال كلّها الحالة الأخيرة، ومثالها في كرسفونطس حينما تهمّ ميروفا بقتل ابنها ولكنها لا تقتله إذ تتعرّفه من هو؛ وفي ايفيجينيا في بلاد الاشقوزيين(الطوري) حينما تهم الأخت بقتل أخيها، وفي رهيليه حينما همّ الولد بتسليم أمه لكنّه يتعرّفها".[1]

ويردّ رشاد رشدي سبب تفضيل أرسطو لهذه الحالة إلى "أنّ الاكتشاف فيها يؤدي إلى الانقلاب، وأنّ الصراع بين الطرفين يظلُّ في حالة من التوازن حتّى النهاية، فليس المطلوب أن يتغلّب أحد الطرفين على الآخر، بل أن يتصارعا دون أن يتحتّم انتصار أحدهما على الآخر".[2]

ونعتقد من جهتنا أنّ تفضيل أرسطو لهذه الحالة بالذات عائدٌ إلى حجم الحيرة التي تنتاب المشاهد أثناء العرض وشدّة وقعها على نفسيته؛ ذلك لأنّ اقتراب الشخصية التراجيدية من تنفيذ فعلها الشنيع، تّجاه أقرب الناس إليها، جاهلة صلتها به، سيثير حيرة الجمهور ويشتّت عواطفه فيفقد القدرة على الانحياز لأيّ من الشخصيتين؛ ويتنازل عن إصدار أيّ حكم تجاههما، لأن كليهما في نظره يستحقّ الشفقة، ولعلّ هذه الحيرة هي التي تجعل المتلقي يتشبّث بمتابعة العرض حتى النهاية؛ حتّى إذا اشتدّ حماس المشاهدين ووصل قمّته، وسلّموا بوقوع الكارثة، تراجعت الشخصية عن فعلها لمعرفتها بصلة القرابة، وهذا التراجع سيقلب الأوضاع إلى عكس ما كانت عليه، ليس فقط في أحداث المأساة، حين يتحوّل مصير الضحية من التعاسة

[1] – أرسطو، فن الشعر، ترجمة: بدوي، ص 40، 41.

[2] – ينظر: رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، هلا للنشر والتوزيع، (ط – 1)، 2000/ 1420، ص 40، 41.

إلى السعادة لنجاتها من الموت المحتّم، أو لتغيّر عواطف المقدِم على الفعل من الكراهية والرغبة في التخلّص من الضحية إلى المحبّة والحرص على بقائها على قيد الحياة؛ لكن في نفسية المشاهد أيضاً، فبعد أن اشتعلت عواطفه شفقةً وخوفاً على الجاني والضحية، ووصلت قمّتها، انقلب الوضع إلى هدوء وطمأنينة، وهذا الانقلاب سيكون بمثابة الدواء المهدئ الذي يأتي في الوقت المطلوب، فيزيل تلك الحيرة التي انتابت المشاهد جرّاء عجزه عن الانحياز لأيّ من الطرفين، كما يحوّل الألم النفسي إلى راحة، ولا شكّ أنّ المتلقي سيظل متشبّثا بالأحداث حتى بعد انتهاء عرض المأساة، ويبقى السؤال المتجذر في فكره: ماذا كنت سأصنع لو حصل معي شيء كهذا؟ إن الموقف مخيف ومثير للشفقة، لكن معاناته ستخفّ حدّتها إذ لم يحصل له أمر كهذا من قبل، وسيأخذ حذره لكي يتجنّب تلك الأخطاء التي وقعت فيها الشخصيات، وبهذا لا تكون التراجيديا مجرّد إثارة لهاتين العاطفتين بل توجيه في الحياة اليومية.

وإذا تأمّلنا بقيّة الحالات لم نجد فيها شيئاً كهذا؛ فإمّا أن يرتعب الجمهور من فعلٍ شنيعٍ كإقدام أمٍّ على قتل فلذة كبدِها عن سابق إصرار ومعرفة، وإمّا أن يَخرُج المشاهدُ مكسورَ الخاطر لمصير أوديب الذي لم يقصد أن يقتل والده ويتزوّج أمّه، وإنما فعل ذلك عن جهل، وإمّا أن يشمئزّ ممّا فعله هيمون، أمّا بالنسبة لميروفا فستثير عواطف المشاهدين إلى قمّتها ثمّ تهدئها، وهذا هو المطلوب من المأساة الحقيقية.

ولأنّ إرضاء الجمهور غايةٌ منشودة؛ فإنّ الشاعر غالباً ما يلجأ إلى الحلول الوسط لإرضائه، متناسياً أنّ ذلك سيجعل مأساته أقلَّ جودة من تلك التي تنقل الأحداث كما وقعت مع الشخصيات المشهورة، "لهذا يخطئ الذين ينقدون يوريفيدس حينما يأخذون عليه أنّه يسير على هذا النمط في مآسيه فيختم كثيراً منها بخاتمة أليمة. والحق أنّ هذه الطريقة لا غبار عليها كما قلنا. وهاك أبلغ شاهد على ما نقول: في المسرح وفي المباريات تبدو المآسي التي من هذا النوع أبرعها وأتقنها إن أحكم صنعها، ولهذا أضحى يوريفيدس – وإن فاتته أحياناً بلاغة الإيجاز وإحكام البناء الفني – أبرز الشعراء في تأليف المآسي. وفي

المرتبة الثانية تأتي المأساة التي يضعها البعض في المقام الأعلى، وهي تلك التي يزدوج فيها مجرى الأحداث، كما في أوذيسا، وتنتهي بحلول متعارضة للأخيار والأشرار. ووضعها في المرتبة العليا إنما هو بسبب ضعف الجمهور، لأن الشعراء يلائمون بين أعمالهم و(أذواق) الجمهور فيؤلفون له ما يروقه. ولكن اللذة التي يجلبها هذا النمط غريبة عن المأساة وأقرب إلى الملهاة لأن الأشخاص في الملهاة وإن كانوا في مجرى الحكاية أعداء ألداء، مثل أورسطس وإيجيستوس، ينتهي أمرهم بأن يصبحوا أصدقاء، لا قاتل بينهم ولا مقتول".[1]

ونظنّ أنّ هذه المفاضلة لا تعود إلى غرابة هذا النمط من المآسي، الذي يحدث متعة مشابهة للمتعة التي تجنى من مشاهدة الملاهي فحسب، إنّما تعود إلى رغبة أرسطو في أن يضع حدوداً فاصلة بين المأساة والملهاة، ولاشك أنّ ذلك ما حاول الباحثون بعده أن يدرجوه فيما أسموه بمبدأ **نقاء النوع**[2].

د- الخوف والرحمة عن طريق المنظر:

لقد عرفنا فيما تقدّم من هذا البحث مسببات الخوف والشفقة في المأساة؛ فالتحوّل الذي يغيّر مصير البطل إلى الشقاء، وصراع الأحبة فيما بينهم، والأخطاء التي تصدر عن جهل وتتلوها معرفة الحقيقة، أسبابُ من شأنها أن تثير شفقة المشاهد وخوفه. وإذا كان تقيّد الشاعر بهذه الأمور سيمكّنه – حسب أرسطو- من الوصول إلى الغرض المطلوب من المأساة؛ فهل يمكن أن تتوفّر له أساليب أخرى غير التي ذُكِرَت قبْلاً؟ وإذا كان ذلك ممكناً، فما جدوى هذه الأساليب؟ وما رأي أرسطو فيها؟

---

[1] – أرسطو، المصدر السابق، ص 37، 38.

[2]– مبدأ "**نقاء النوع**" أو "**صفاء النوع**": "عدم اختلاط نوع بنوع آخر، فكلّ نوع قائم بذاته، أي الحفاظ على الصفاء الأسلوبي والبساطة في التعبير، والتركيز على انفعال واحد الضحك أو الخوف..، ومعالجة موضوع واحد وحل عقدة واحدة، وهو مبدأ جسّده أرسطو في كتابه فن الشعر، ونادت به الكلاسيكية القديمة/ الجديدة"، حطاب طانيا، إشكالية التجنيس في الرواية العربية المعاصرة دراسة في نماذج عربية (رسالة دكتوراه)، إشراف: عزّ الدين باي، جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم-، قسم اللغة العربية وآدابها، 2010/ 2011، إحالة الصفحة 35.

يقول أرسطو: "والخوف والرحمة يمكن أن ينشآ عن المنظر ويمكن أن ينشآ عن ترتيب الحوادث، والأخير أفضل ومن عمل فحول الشعراء. ذلك أنّ الحكاية يجب أن تؤلّف على نحو يجعل من يسمع وقائعها يفزع منها وتأخذه الرحمة بصرعاها وإن لم يشهدها: كما يقع لمن تروى له قصة أوديفوس. أما إحداث هذا الأثر عن طريق المنظر المسرحي وحده فأمر بعيد عن الفن ولا يقتضي غير وسائل مادية".[1]

لقد استهان أرسطو بالمنظر ليس فقد حين جعله آخر أجزاء المأساة، بل حين قلّل من قيمة الخوف والرحمة الناتجين عنه؛ فإثارتهما عن طريق المنظر وحده – وإن كانت ممكنة – إلاّ أنّها تظلّ بعيدة عن الفن في نظره، فالأفضل للشاعر ألاّ يلجأ إلى هذه الطريقة، وأن يعمد إلى إثارتهما عن طريق ترتيب الأحداث؛ ذلك لأنّ الحكاية لابدّ وأن تحدث الأثر المطلوب منها حتّى ولو لم تشاهد واكتفى المتلقي بسماعها، وأبلغ شاهدٍ على ذلك قصة أوديب، التي تثير الفزع والرحمة حتّى من دون أن يتكلّف الشاعر بعرضها واكتفى بسرد أحداثها على السامع.

أمّا إذا قصد الشاعر من وراء استعانته بالمنظر، أن يثير الرعب في نفوس المشاهدين فلا علاقة له بالمأساة، ذلك لأنّ الغرض هنا جلبُ **اللذة**[2] التي تهيّؤها الرحمة والخوف عن طريق المحاكاة، وليس أيّ لذّة أخرى[3]، يقول أرسطو: "أما أولئك الذين يرومون عن طريق المنظر أن يثيروا الرعب الشديد لا الخوف، فلا شأن لهم بالمأساة، لأن المأساة لا تستهدف جلب أية لذة كانت، بل اللذة الخاصة بها. فلما كان الشاعر

[1] – أرسطو، المصدر السابق، ص 38.

[2] – "رفض أفلاطون مبدأ اللذة؛ لكونها من الصفات المحسوسة المتدانية، أما أرسطو فهي عنده غاية في ذاتها، بل نسبية باتّجاه الخير والشر"، أحمد محمّد المعاد الغامدي، دور النقد والتذوّق الفني في إنماء الثقافة الفنية (رسالة ماجستير)، إشراف: أحمد عبد الرحمن الغامدي، جامعة أم القرى، السعودية، قسم التربية الفنية، 1999، ص 43.

[3] – يستخدم أرسطو مفهوم اللذّة هنا بالمعنى الروحي وليس بالمعنى الحسي، فهو يقصد تلك اللذة السامية التي يترتّب عنها متعة جمالية مصدرها الشعور وليس الجسد، للإطلاع على مفهوم اللذة وأنواعها، يراجع: أرسطو، كتاب الخطابة، تر: عبد القادر قنيني، المغرب، أفريقيا الشرق، د.ط ، 2008، الفصل الحادي عشر: في اللذة، من ص 62 إلى ص 67.

يجب عليه أن يجتلب اللذة التي تهيؤها الرحمة والخوف بفضل المحاكاة، فمن البين أن هذا التأثير يجب أن يصدر عن ترتيب الأحداث".[1]

وخلاصة الحديث: أنّ أرسطو قد بيّن الكثير من الطرق لإثارة الخوف والشفقة، وما على الشاعر التراجيدي سوى أن يتقيّد بها للوصول بمأساته إلى تحصيل الأثر الخاص بها؛ فالخطأ الذي يرتكبه البطل نتيجة النقيصة التي تُعشِّشُ في شخصيته، وتغيّر مصيره إلى التعاسة بصورة مفاجئة، ثم صراعه مع أقرب الناس إليه، وإلحاق الضرر بهم، كلّها أمور تستحق شفقة المشاهد على من لَقوا عذاباً لا يستحقونه، كما تستحق خوفه من مصير مشابه لذاك الذي شاهده ممثّلاً أمامه.

بهذا القدر نخال أنفسنا قد أعطينا صورة عن المأساة من وِجهة نظر أرسطو الأصيلة والمستقاة من المآسي اليونانية، وبالضبط من الشعر الموضوعي القائم على مبدأ الفعل، والمجسّد على المسرح.

سنعيد إلى الأذهان ونحن نختصر ما قمنا به في هذا الجزء من بحثنا، أنّنا حاولنا بادئ ذي بدء أن نبرهن أنّ دورتي الخوف والمقدّس قد تشكّلتا بمحاذاة بعضهما جنبا إلى جنب؛ إذ نهلتا من المنهل ذاته وهو الطبيعة ومخاطرها، ودعمتا بعضهما حتى آخر المطاف وتبلورتا في فكر الإنسان البدائي، ذلك أنّ تخيّله للآلهة في صور بشرية وتأليهه للأشخاص الذين أبرزوا قدرات شبه إلهية، ما هو في الواقع إلاّ انعكاس لما عاشته تلك الشعوب من خوف أو لما هو مكبوت لديها جراء ما عاشه الأجداد، إذ كثيرا ما يعجز العقل عن التصدّي لمخاوفه فيلجأ إلى وحي الخيال مشكّلا بذلك صورا عن مخلوقات يشترك معها في الظاهر وتتفوّق عليه في قواها الخارقة، ولهذا يكون الخوف محفّزا بامتياز لهكذا اعتقادات، وبهذا تكتمل دورة الخوف منه وإليه، يرافقها تقديس الأقوى الذي ستبقى الشعوب تردد بطولاته جيلا بعد جيل عبر الأساطير

[1] – أرسطو، فن الشعر ضمن كتاب بدوي، ص 38.

والطقوس الدورية، حفاظا على تراث الأجداد وقدسيّة الماضي الذي يحكي أمجاد الآلهة والبشر المؤلهين، محيّنين اللحظات المقدّسة مع ما تحمله من خوف وقدسيّة.

وقد أحالتنا بعض النماذج عن طقوس الشعوب القديمة إلى نتيجة مفادها أنّ هذه الطقوس قد مثّلت انطلاقة مفاجئة لفن حركي درامي استمدّ جذوره من هذه الطقوس؛ حيث تحوّلت الأساطير إلى حكاية مقدّسة ترتّل بمرافقة الموسيقى وتشفع بلغة الجسد تعبيرا عن جسد اللغة، ليولد الفن الدرامي وسط الطقس، ويبدو أنّ نموّه لم يكمل بالشكل المطلوب إلاّ لدى الحضارة اليونانية وبالضبط خلال القرن الخامس قبل الميلاد، حيث بلغت الدراما بصنفيها التراجيدي والكوميدي ذروة التطوّر واستكملت عناصرها مع جملة من الشعراء أمثال اسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس وأرسطوفان.

وعلى أنقاض هذه الإبداعات بنى أرسطو نظريته في الشعر الدرامي والتي أودعها كتابه المعروف باسم (فن الشعر)، حيث ضمّنه قواعد ومبادئ تلزم الشاعر اللاّحق باتّباعها ليلحق بركب الشاعر السابق أو يحاكي عمله، وقد مسّت هذه القواعد هيكل المأساة ومضمونها وحتى الأثر الذي تحدثه في نفسية المتلقي، ناهيك عن بعض التلميحات حول الملهاة.

وقد صار هذا الكتاب عجينة ليّنة في يد النقاد والأدباء وحتى المفكّرين بشتى توجّهاتهم وأصولهم[1]، ليحاول كلّ واحد منهم الإدلاء بدلوه في المسألة والنهل منه بحسب ما يخدم أفكاره. ويبقى ما قلناه مجرّد جسر ستتشعّب نهايته لتمثّل جذورا لانطلاقات بحثية قد تدعم ما قلناه، أو تنتقده بناء على معلومات لم نقف عليها، أو تناقضه تماما وذلك استنادا على حجج أخرى.

[1] – لم يكن التأثّر بهذا الكتاب محصورا على الغرب فقط بل سرعان ما وصل أيادي السريان والعرب والمسلمين الذين تناولوه بالترجمة والشرح والتلخيص، وقد كانت لنا دراسة بعنوان "(فن الشعر) عند ابن رشد بين الترجمة والتأصيل " عرجنا من خلالها على ترجمة متى بن يونس ومقالة الفارابي وشرحي ابن سينا وابن رشد، وكيفية فهمهم لما ورد في كتاب أرسطو.

الفصل الثاني:

الفصل الثاني: أصول التراجيديا الإغريقية من منظور نيتشه

المبحث الأوّل: روافد التراجيديا الإغريقية حسب نيتشه:

تشغل التراجيديا حيّزا مهمًّا في تاريخ النقد والأدب والفكر عموما، فقد كانت ومازالت موضع اهتمام النّقاد والأدباء والمفكّرين على تعدّد اتّجاهاتهم وتخصّصاتهم؛ فمنذ ظهور كتاب أرسطو "فن الشعر"،

مازلنا نشهد استقطابها للكثير من الدارسين والباحثين. ويعدّ الفيلسوف الألماني **فريدريك نيتشه Friedrich Nietzsche**[1] (1844 - 1900م) من بين الذين خاضوا غمار البحث في هذا الصنف الدرامي.

[1] - " فريدريك نيتشه (Friedrich Nietzsche): أديب مطبوع حُشر في زمرة الفلاسفة؛ لأنّه فكّر وكتب في الإنسان ومصيره والأخلاق وقيمتها"، "ولد في 15 أكتوبر 1844 بمقاطعة سكسونيا بألمانيا من عائلة دينية، توفي والده وهو صغير، فأشرف على تربيته جماعة من التّقيات الصالحات من أفراد أسرته، وعندما بلغ الثامنة عشر فقد إيمانه في إله آبائه وأمضى بقية حياته في البحث عن إله جديد، وفي سنّه الثالثة والعشرين انخرط في سلك الخدمة العسكرية، ولكن حدث أن هوى مرة من على ظهر جواده فأصيب إصابة بالغة في عضلات صدره، ممّا اضطره إلى مغادرة الحياة الجندية إلى الحياة العلمية"، " عيّن سنة 1869 بتوصية من أستاذه ريتشل Ritschi أستاذا للفيلولوجيا الكلاسيكية في جامعة بازل بسويسرا، وهنا تبدأ علاقة الصداقة القوية بينه وبين الموسيقي ريتشارد فاغنر"، "لكنه لم يكن متحمّسا حينما عاد لإلقاء محاضراته في الجامعة؛ وذلك لأنّ محاضراته لم تلق النجاح الكافي، بل إنّ أبحاثه الفيلولوجية المختلفة في تلك الفترة لم تصادف اهتماما كبيرا، (...) ويبدو أنه كان في هذه الفترة يوفي دينا لأساتذته؛ إذ فيها كتب عن شوبنهاور وعن فاغنر وعن بعض معاصريه في تلك المجموعة التي كتبها ما بين 1873 و 1875 والتي أطلق عليها اسم (تأملات في غير أوانها)، ومنذ 1870 بدأ يعاني من وجع رأسه ومعدّته، واشتدّ الوجع به سنة 1876، فحصل على إجازة راحة، ثم تمادى الوجع به، فقدّم استقالته من التدريس سنة 1879، واختار لنفسه حياة التنقّل"، وقد سرد ما حصل له في هذه الفترة قائلا: "مات أبي في سنّ السادسة والثلاثين (...) في مثل تلك السنّ التي شرعت حياته فيها بالانحدار، شرعت حياتي أيضا بدورها في التدهور، في السنة السادسة والثلاثين هبطت حيويّتي إلى مستواها الأدنى. كنت أحيا، لكن دون القدرة على النظر على بعد ثلاثة أمتار أمامي. في ذلك الوقت – كان ذلك سنة 1879 – تخلّيت عن خطّتي كأستاذ ببازل"، وقد وصفته الكاتبة الروسية لو أندرياس سالوميه Lou Andreas Saloumé (1861 – 1937) بقولها: "أوّل إحساس تشعر به إذا ما رأيت نيتشه هو إحساسك بأنّك بإزاء وجدان عنيف مستور وشعور بالوحشة كتمه في نفسه (...) هذا الرجل المتوسّط القامة، البسيط في ملبسه الذي عنى به، الهادئ في سماه، ذي الشعر الأسمر الملقى إلى الوراء (...) له ابتسامة خفيفة، ولهجة هادئة في الحديث، ومشية متئدة حذرة، تقتضي منه أن يحني كتفيه قليلا، ومن الصعب على المرء أن يتصوّر وجهه موجودا وسط جماعة من الناس، فإنّ على هذا الوجه سيماء التجنّب والتوحّد والانفراد عن الناس، "انتهى به المطاف بانهيار عقلي أدى إلى جنونه في أواخر سنة 1888، توفي عام 1900 ،مخلّفا الكثير من المؤلفات الهامة: "مولد التراجيديا، إنسان مفرط في إنسانيته عام 1878 – 1879، الفجر عام 1881، فرح العلم أو المعرفة المرحة أو العلم الجذل (le gai savoir) هكذا تكلم زراداشت (1884- 1885)، ما وراء الخير والشرّ

أهمية (مولد التراجيديا[1]) لنيتشه:

أثناء حديث نيتشه عن كتابه "**مولد التراجيديا**"[2] يذكر بأنّه قد "أبهر النّاس"[3]، ولعلّ سبب فخره بهذا الإنجاز عائد إلى الخطوة الجريئة التي أقدم عليها وهي محاولة تقديم خدمة جليلة لعلم الجمال، حيث يستأنفه بالعبارة التالية: "من الممكن أن نقدم خدمة كبيرة لعلم الجمال حين نتوصّل إلى إدراك يقيني، وليس

1886، أصل الأخلاق وفصلها 1887، حالة فاغنر 1888، أفول الأصنام 1888، ضد المسيح 1888 ، نيتشه ضد فاغنر 1888 ولم يظهر هذا المؤلّف إلا سنة 1908، هذا الإنسان، إرادة القوة"، بعد موته في فايمر يوم 25 (آب/ أغسطس/ أوت) وبالضبط في منزل أخته، حوّل هذا البيت إلى مركز أرشيف نيتشه، وقد ترك فيه آثارا هائلة صدرت بعد وفاته، ذكرها الباحث على النحو التالي: قصائد وتأليفات موسيقية ومراسلات، الأعمال الفيلولوجيّة حتّى نهاية مرحلة بازل (1864 - 1876)، مقاطع إضافية للعناوين التي صدرت في حياته، وأيضا للتي تركها غير منشورة تحت عناوين مختلفة منها: إرادة القوّة، سذاجة المصير، فلسفة المستقبل، العود الأبدي، عن ميشال هار: الديوان"، للتفصيل أكثر يراجع: يوسف كرم، تاريخ الفلسفة الحديثة، القاهرة، دار العالم العربي، (ط - 1)، 2011، ص 405./ كامل محمد محمد عويضة، فردريك نيتشه نبي فلسفة القوّة، لبنان، دار الكتب العلمية، (ط - 1)، 1993، ص من 8 إلى 11./ فريدريك نيتشه، ما وراء الخير والشرّ تباشير فلسفة للمستقبل، ترجمة: موسى وهبة، الفارابي، ، (ط- 1)، (د- ت)، ص 299./ مفرج جمال، نيتشه الفيلسوف الثائر، المغرب، أفريقيا الشرق، (ط- 1)، 2003، ص 13./ فريدريك نيتشه، هذا هو الإنسان، ترجمة: علي مصباح، بغداد، منشورات الجمل، ط (1/ 2)، 2003/ 2006، ص 15، 16./ عبد الرحمن بدوي، خلاصة الفكر الأوربي "نيتشه"، الكويت، وكالة المطبوعات، (ط - 5)، 1975، ص 40./ عبد الكريم عنيات، نيتشه والإغريق إشكالية أصل الفلسفة، الجزائر/ لبنان، منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون، (ط - 1)، 2010، ص 29./ غرانييه جان، نيتشه، ترجمة: علي بوملحم، لبنان، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، (ط - 1)، 2008، ص من 12 إلى 16./ فريدريك نيتشه، ديوان نيتشه، ترجمة: محمد بن صالح، لبنان، منشورات الجمل، (ط - 2)، 2009، ص 340.

[1] - "يعرف هذا الكتاب بـ (ولادة المأساة la naissance de tragédie أو الهيلينية والتشاؤمية hellénisme et pessimisme)، جان غرانييه، المرجع نفسه، ص 12.

[2] - "يقول الباحث كامل محمّد محمّد عويضة بأنّ نيتشه قد نشر كتابه (مولد التراجيديا من روح المأساة) في أوائل عام 1872، وقد وضع في أسلوب شعري وجداني غنائي بهيّ لا ينتظر إطلاقا من عالم لغوي"، كامل محمّد محمّد عويضة، فريدريك نيتشه نبي فلسفة القوّة، ص 13.

[3] - فريدريك نيتشه، هذا هو الإنسان، ص 79.

من خلال التفكير المنطقي فقط، بأنّ الفن يستمد مقومات نموّه المستمر من الثنائية المتمثّلة في أبولو وديونيس، تماما كما أن تجدد الأنواع قائم على الثنائية الجنسوية."[1]

وهذه الخدمة لا تدرك – على حدّ قوله- بواسطة التفكير الذي يجنح للمنطق فحسب؛ بل بالإدراك اليقيني بأنّ الفنّ هو وليد ثنائية جنسوية تتمثّل أساسا في اتّحاد الإلهين أبولو وديونيس. هذان الإلهان اليونانيان اللّذان احتلاّ مكانة هامة في تضاعيف الميثولوجيا اليونانية [2]، وارتبطا بطقوس الشعب الإغريقي وعقيدته وفنونه وسائر ثقافته؛ فأبولو ليس معبودا يونانيا فقط بل " إله النور والفنون والجمال عند اليونان، (كما) يعتبر أجمل آلهة الميثولوجيا اليونانية."[3] ، وكذلك بالنسبة لديونيس الذي اعتبره عابدوه "إله النبات المزهر، إله المسرح، إله الجنون المقدّس، إله سطوة الجنس، وهو إله تمتدّ سطوته إلى ما وراء القبر."[4]

ولعلّ ما صعّب مهمّة نيتشه في هذا البحث أنّه سيسبر أغوار متاهة كبيرة تمتدّ إلى الأصول الأولى التي انبثقت منها التراجيديا الإغريقية؛ كما أنّه سيعالج أو يبحث في مبادئ جمالية عويصة ليحل لغز هذا

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، تر: شاهر حسن عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، (ط – 1)، 2008، ص 79.

[2] – يُصنف هذان الإلهان بين الآلهة الكبار (آلهة الأولمب) وهم على النحو التالي: أثينا، **أبولو**، أرتميس، هفستس، آريس، هرمس، أفروديت، هيرا، بوسيدون، **ديونيسوس**. يراجع: حسن نعمة، الميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، ص 101، 102.

[3] – يقال أنّ "عبادة أبولو قد استمرت حتى عام 529م" وهذا يدل على أنّه احتل مكانة مرموقة لدى الشعب الإغريقي، حسن نعمة، الميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، ص 130، 131.

[4] – حسين الشيخ، ديانات الأسرار والعبادات الغامضة في التاريخ، ص 69.

الإشكال، إذ يقول: "يجب علينا الآن نستدعي المبادئ الجمالية التي ناقشناها حتى الآن لتحديد موقعنا من هذه المتاهة، أعني مشكلة طريقة التحدّث عن أصل التراجيديا الإغريقية."[1]

كما ينفي عن نفسه المبالغة حين يردّ إليها فضل التصدّي لهذا البحث، إذ لم تُطرق – في رأيه- مواضيع كهذه وبالشكل الجدّي الذي يستحقّ الذكر.ويتحدّث مستهترا[2] –وهذا أسلوبه غالبا- عن التقليد الكلاسيكي الذي ما لبث طويلا حتى غادر دائرة البحث خائب الظنّ يجرّ أذيال الاستسلام، وليس بين يديه سوى فكرة سطحية ومتداولة؛ مفادها أنّ التراجيديا قد استمدّت أصولها من الكورس التراجيدي، حيث يصرّح بكلّ فخر وثقة: "لا أعتقد أنني أكون مغاليا عندما أقول إنّ المشكلة المتعلقة في البحث عن هذا الأصل للتراجيديا غير مطروقة سابقا بشكل جدي، لكن كم لملم تقليد الكلاسيكية بمختلف بنياته المتنوعة بقايا أمتعته، ليعود رداؤه ويتمزّق من جديد. التقليد الكلاسيكي يحدثنا بطريقة مجازية تماما قائلا: إن التراجيديا نهضت من أعطاف الكورس التراجيدي، وإنها كانت في الأصل مجرّد جوقة ليس إلا".[3]

يُسفر قول كهذا عن أهمية العمل الذي أقبل عليه نيتشه وصعوبته؛ إذ ليس من السّهل اقتحام بحث عن فنّ عتيق مرّ على ازدهاره وفتوره أكثر من عشرين قرنا[4]؛ لاسيّما إذا كان العمل مخصّصا للبحث عن

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص118.

[2] – يتحدّث نيتشه في معظم مؤلّفاته بأسلوب ساخر، يجعل القارئ في حيرة من أمره، حيث يصعب التمييز بين جدّه وهزله، ويصرّح نيتشه نفسه بأنّ أسلوبه الساخر نابع من اطّلاعه على كتابات صولّوست، يقول: "لقد استفاق حسي الأسلوبي، وحسي بالسخرية كأسلوب مع لحظة احتكاكي بكتابات صولّوست"، فريدريك نيتشه، غسق الأوثان أو كيف نتعاطى الفلسفة قرعا بالمطرقة، تر: علي مصباح، بيروت، منشورات الجمل، (ط – 1)، 2010، ص169.

[3] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص118.

[4] – بلغت التراجيديا أوج تطوّرها في عهد الشاعرين اسخيلوس وسوفوكليس وبالضبط في القرن الخامس قبل الميلاد، وبعد وفاة يوريبيدس آخر الشعراء الثلاثة بسبعين عاما نظّر لها أرسطو في كتابه فن الشعر سنة (حوالي 335 – 334 ق م)

الأصول التي انبثق منها الفن التراجيدي الإغريقي، والذي يتطلّب الرجوع إلى حقبة قديمة والغوص في أعماق الثقافة الإغريقية وتاريخها، بما في ذلك معتقداتها وتوجّهاتها.

شأن أيّ انطلاقة تحتاج إلى دفعة قويّة، وشأن أيّ عمل منجز يتطلّب جمع معدّات لتشكيله، وتظافر جهودٍ لاكتماله، احتاجت التراجيديا لتصل ذروة تطوّرها إلى تكافل الكثير من العوامل وتوفّر العديد من الأسباب. وقد أشرنا في الجزء السابق من بحثنا إلى نشأة التراجيديا من أصول دينية بحتة؛ وبالضبط من احتفال ديونيسوس الحزين الذي كان يقام في أوائل الربيع، حيث يقوم المحتفلون بإحياء أسطورة ديونيسوس دوريا، ويشفعون سردهم لها بإيماءات وحركات ورقص وموسيقى؛ مشكّلين تمثيلية تعيد إلى الذاكرة كلّ ما عاناه هذا الإله أمام أنظار عابديه، وبالتدريج انبثق الفنّ التراجيدي وتطوّر وازدهر، ونتساءل هنا: إذا كانت هذه وجهة نظر أرسطو حول ميلاد التراجيديا فهل هذا هو رأي نيتشه فيها ؟ أم أنّ له رأيا آخر؟ كيف ساهم هذا الاحتفال في انبثاق التراجيديا حسب نيتشه؟ وهل هذا الاحتفال وحده من مثّل انطلاقة التراجيديا ودعّمها لتبلغ أوج ازدهارها؟ وإن كان الأمر كذلك فلِمَ لمْ تفلح بقيّة الشعوب في الوصول بمسرحها الديني إلى ما وصله المسرح الإغريقي؟ إذ نعرف أنّ الحضارات الشرقية قد عرفت احتفالات دينية مشابهة ورافقتها تراتيل تسرد أساطير مشابهة لأسطورة ديونيسيوس، كما عرفت الملاحم والشعر الغنائي، ومارست طقوسها بشكل حركي درامي، فلماذا لم ترتق تجربتها إلى ما ارتقت إليها التجربة اليونانية في المسرح؟ إذ لا يعقل أن الفرد اليوناني قد أُهّل لهذه المهمّة فطريا. هل يعود ذلك للتغييب الذي عايشوه؟ أم لضياع التراث الشرقي؟ ما هي الأسباب التي دفعت بالتراجيديا اليونانية إلى تلك القفزة العالية؟ ما رأي نيتشه في هذه القضيّة؟ وكيف تصوّر نشأة التراجيديا؟

يبدو أنّ هناك أسبابا اجتمعت لتخلق ذلك الوليد الذي كبر عند اليونان وأجهض عند الحضارات الأخرى وهو التراجيديا.

أ- الخوف والميثولوجيا الإغريقية:

لقد لمح نيتشه إلى قضيّة سبق وأثرناها وهي أنّ خوف الشعوب البدائية من قوى الطبيعة قد ولّد لديهم إحساسا بقدسيّة القوى الخارقة التي خالوا أنّها تتحكّم بالظواهر الطبيعية والكوارث التي تُلحق بهم الأضرار، تخيّلوها في هيئة بشرية وحاكوا حولها الكثير من الأساطير، والإغريق ليسوا بمعزل عن هذه الأحداث؛ فقد شكّلت معتقداتهم أرضا خصبة لميلاد العالم الأولمبي الذي يعجّ بالآلهة ويحاط بالكثير من التقديس. فما "الحاجة الماسة التي أنجبت ذلك المجتمع من الكائنات الأولمبية"[1] لدى اليونان؟ يتساءل نيتشه.

يحاول نيتشه أن يقدّم إجابة للسؤال الذي طرحه فيقول: "كان اليونانيون يدركون ويشعرون بالمخاوف والرعب في الحياة، حيث كان يتعيّن عليهم لمجرد الاستمرار بالعيش أن يحشروا حلم الولادة الرائع للأولمبيين بينهم وبين تلك المخاوف."[2]

يشير قول نيتشه إلى أنّ خلق اليونانيين للآلهة التي تسكن جبل الأولمب ما هو في الحقيقة إلاّ تصوّرات وضعوها واسطة بينهم وبين تلك القوى لكي يتخلّصوا من ذاك الشعور المرعب الذي ينتابهم، لاسيّما حين يشعرون بالعجز حيال الكوارث الطبيعية[3] أو بالحيرة والشّك تجاه الأحداث المتناقضة التي

---

[1] - فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 92. (يقصد بالكائنات الأولمبية الآلهة الإغريقية التي يعتقد اليونانيون أنها تسكن جبل الأولمب، ومنه تتمكن من تسيير شؤونهم ومكافأتهم أو معاقبتهم على ما يقومون به من أفعال)

[2] - فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص94.

[3] - "لم يكن اليونانيون وحدهم من حاولوا قهر الخوف الذي ينتابهم حيال الأزمات، إنّما قامت بذلك معظم الشعوب البدائية، فالبابليون مثلا كي يتّقوا هذا الخوف عملوا على اختلاق معارك طاحنة تنشب بين قوى الشر وقوى الخير وجعلوا لهذه الأخيرة فوزا مؤزّرا"، يراجع: حسن نعمة، الميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، ص 77 .

سردت عليهم أو تحصل أمامهم. وفي السيّاق ذاته يقول نيتشه: "ولعلّ من الواجب علينا أن نبحث هنا عن كل أصل الآلهة، وهو أصل يعود في مبتداه إلى الخوف ! "[1] .

وعليه، يكون الخوف أرضا خصبة لإنتاش تلك المعتقدات التي تحول بين الجماعات البدائية ومخاوفهم تجاه الكوارث والمخاطر والأزمات. وما أصل الدين – في نظر نيتشه- إلا "أحاسيس القوّة الخارقة التي تفاجئ الإنسان بطبعها الغريب (...) الدين حالة من تغيّر الشخصية، شعور الإنسان بالخوف والرعب أمام نفسه (...) الدين نتاج الشكّ في وحدة الفرد...مثلما اعتبر الإنسان كل ما هو كبير وقوي شيئا خارقا وغريبا، كذلك غبن هذا الإنسان نفسه، لقد قسّم الوجهين إلى منطقتين مختلفتين تماما، الواحدة رحيمة وضعيفة، والأخرى قويّة ومدهشة، مطلقا على الأولى اسم إنسان وعلى الثانية اسم إله"[2]

يواصل نيتشه شرحه للقضية شافعا أيّاها بأمثلة استقاها ممّا مرّ باليونانيين من أحداث فيقول: "إن الانعدام المخيف للثقة في القوى العملاقة للطبيعة، روح موريا Moira المسيطرة بقوة على كل المعارف البشرية وجوارح الطير التي عذبت بروميثيوس صديق البشر، ثم المصير المأساوي لأوديب الحكيم، واللعنة التي حلت بسلالة الأتريديين، وإجبار أوريستوس على قتل أمه- وباختصار مجمل الفلسفة التي تجسّدت في إله الغابات إلى جانب الأمثلة الميثولوجية التي تسببت بسقوط أتروريا Etroscam، كل هذه الأشياء، ردّد اليونانيون أكثر من مرة أنهم قهروها أو غطوا عليها أو أخفوا معالمها على الأقل، إلى جانب الوسيط الفني لآلهة الأولمب التي كان اليونانيون مضطرين جدا لخلقها من أجل البقاء"[3]

---

[1] - فريدريك نيتشه، أصل الأخلاق وفصلها، تر: حسن قبيسي، لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، (ط – 1)، (د.ت)، ص 84.

[2] – فريدريك نيتشه، إرادة القوّة محاولة لقلب كل القيم، تر: محمد الناجي، المغرب، أفريقيا الشرق، (ط – 1)، 2011، ص 74.

[3] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص94.

يبدو أنّ خلق اليونانيين لآلهة الأولمب قد كان نتيجة حاجة ملّحة تطلّبها الصراع المرير مع قوى الطبيعة [1] التي أعدمت الثقة في قلوبهم، كما استدعاها حوار الأجيال اللاحقة مع ماضيها العتيق ومعتقداتها الأولى التي التقفتها عن طريق السرد[2] ، بالإضافة إلى أنّ ما عاشه الأجداد من محن ومعاناة مريرة وتناقضات عجيبة قد ولّد لديهم شكا وحيرة وقلقاً تجاه قوى متناقضة لا يمكن الوثوق فيها، وإلاّ بم يمكن تفسير ما حصل مع **بروميثيوس**[3] ؟ ذاك التيتاني العملاق الذي لقي عذابا نُكرا نتيجة إعانته للبشر؛ بسرقته النّار من زوس كبير الآلهة وتحايله عليه في توجيه اختيارهم للنّصيب الأجود من القرعة، بم يمكن توقّي ذلك الشعور المخيف والحيرة الناجمة عن معاقبة زوس لبروميثيوس مع أنّه أخلص له ردحا من الزمن، كيف يمكن التّصدي لتلك التناقضات التي تنتاب البشريين حين يعلمون أنّ الإله "زوس" ظالم ومخادع؟ أيّ علاج لتلك الحيرة التي تغزو تصوّرات اليونانيين حين يدركون أنّ السعي إلى الخير قد يؤدي إلى الهاوية وغضب الآلهة؟ إلّا

[1] –"أصل كلمة العمالقة (جوتون) يعود إلى اللغة الهندوأوروبية، فهي تعني الأكل، ذلك أنه في القديم حل في أوروبا شعب عملاق من أكلة لحوم البشر، فدبّ الرعب في كل الشعوب المجاورة وأطلقوا عليهم اسم الجوتون، أي الأكلة، ولكن هذا الاسم صار يطلق على كل ما هو ضخم وعملاق، وصار إحياء لعناصر الطبيعة وتجسيدها، وبما أن قوى الطبيعة جبارة لا تقاوم فقد أطلقوا عليها العبارة ذاتها، مما جعل للعمالقة أعراقها الخاصة، بالإضافة إلى ذلك صاروا يرون كل بشري ضخم الجثة عملاقا متوحشا. وبالطبع وزعوا عمل الطبيعة على هؤلاء العمالقة. فمثلا الهزات الأرضية هي من عمل عمالقة الجحيم، أما البراكين والبرق المدمر فهي من عمل عمالقة النار، وأما الجليد والصقيع والانهيارات الثلجية وثوران البحار والأنهار فيعزى إلى عمالقة الغابة" حنا عبود، الميثولوجيا العالمية، ص 200.

[2] – "كانت الديانة الإغريقية في الألف الأول ق.م ، مزيجا معقدا من الاعتقادات والمذاهب المختلفة الأصول والمصادر، وأخذت بالانتظام شيئا فشيئا إلى أن تبلورت في الميثولوجيا الهومرية والهزيودية ابتداء من القرن الثامن ق.م"، يراجع: بولس طوق، النار والنور في الفكر الغربي، ص 131.

[3] – (ساعد بروميثيوس البشر مرتين: الأولى: وقت تقدمة الذبيحة في (ميكونه: Mèconè) حيث شطر الثور (التقدمة) إلى قسمين وخدع الإله زوس بإعطائه الحصة الرديئة التي تحوي عظاما وترك الحصة التي تحوي لحما للبشر، والأخرى حين سرق النار من دائرة الشمس وحملها إلى الناس بعدما حرمهم زوس منها)، للاطلاع على مزيد من المعلومات حول أسطورة بروميثيوس يراجع: اسخيلوس، مسرحيات اسخيلوس، من 55 إلى 60/ النار والنور، ص 144، 148/ حنا عبود، ص104، 338.

بالشك في تلك القوى الغامضة الظالمة ووجوب التّوقي منها أو البحث عن بديل للخلاص من تهديدها، بم يمكن تفسير السّرّ الغامض الذي حوّل **أوديب**[1] من ملك عادل إلى منتهك للمحظور بقتله أباه وسفاحه لأمه. كيف يعاقب أوديب الملك العادل الحكيم على ذنب قدّره عليه أبولو[2] ؟ أيّ عدل ذاك الذي يجعل الإنسان آثما ومظلوما في الوقت عينه؟ وأيّ عدالة تلك التي يقوم فيها الإله (أبولو) بتحريض (**أوريستوس**)[3] على الثأر لأبيه بقتل أمّه المجرمة؟ وبعد سفكه لدمها تقوم آلهات العذاب بملاحقته ومعاقبته؛ فقط لأنّه نفّذ أوامر ذاك الإله، كيف تقوم آلهة بتحريض البشريين على ارتكاب المحظور ثم تتركهم يعانون ويلات جرائم طبّقوا فيها أوامرها؟ كيف يمكن مواجهة كلّ هذه الأمور إلاّ بخلق آلهة يفسّرون بها ما يحصل لهم وما ينتابهم من حيرة، أسكنوها "جبل الأولمب" بعدما حاكوا حولها الكثير من الأساطير، فقط لقهر الشعور بالخوف الذي لازمهم.

ولعلّ نيتشه هنا قد اعتمد على ما عرفه عن العوالم الثلاثة التي آمن اليونانيون بوجودها، إذ يرون أن "هناك ثلاثة عوالم: الفوقي الذي هو عالم الآلهة، والسفلي الذي يمثل عالم الأبالسة والكائنات المتمردة والمشوهة، وبما أن الإنسان يعيش في العالم الأرضي، فإنه سيكون عرضة لتأثيرات هذين العالمين، وبالتالي فلن تسير حياته على نظام متّسق؛ فحينا ينجرف في تصرّفه باتجاه الشر وحينا باتجاه الخير، وأدبهم كلّه

[1] – للاطلاع على أسطورة أوديب مختصرة يراجع: سيد حامد النساج، البناء الدرامي للمأساة عند أرسطو، القاهرة، دار غريب للطباعة، (ط – 1)، (د.ت)، ص 41.

[2] – يقول أوديب حين يسأله الكورس عن سبب مآسيه: "أبولون، يا أصحابي، إنّه أبولون هو الذي صبّ عليّ في هذه الساعة هذه الفظائع، هذه البلايا التي نصبيي، نصيبي من الآن فصاعدا"، سوفوكليس، تراجيديات سوفوقليس، ص 141.

[3] – **أورستوس**: Orestes هو ابن أجاممنون من كليتمنسترا، وشقيق البنات: إليكترا وافيجينيا وخريسوثيميس. ولقد قتل أورست أمّه وعشيقها ايجيستوس انتقاماً منهما، لأنهما قتلا أباه وهو صغير. وبعد أن طاردته ربات الانتقام صفحت عنه الآلهة وأصبح ملكاً على أرجوس"، للاطلاع على أسطورة أوريستوس مختصرة، يراجع: اسخيلوس، مسرحيات اسخيلوس، تر: أمين سلامة، القاهرة، مكتبة مدبولي، (ط – 1)، 1989، من ص 61 إلى 64.

مستقى من هذه العوالم، فتصوير الصعود من الأدنى إلى الأعلى يعني **التراجيديا**، بينما الهبوط من الأعلى إلى الأدنى يعني **الكوميديا**، وعندما تقلّد من هو أدنى منك تنالك السخرية، وعندما تسعى إلى مكانة عليا فإنك تبذل مجهودا مضنيا ثم تحل بك المأساة"[1]

وأغلب الظنّ أنّه لم يكتف باعتماد ذخيرته عن تلك العوالم، بل عزّز مصادره بالارتكاز على ما قرأه عن الأساطير اليونانية القديمة التي كانت مادة أوليّة لتلك التراجيديات المعروضة، لاسيّما تلك التي عرضها الشاعر اسخيلوس والتي "يجمع فيها بين اللعنة وفكرة الانتقام والأهواء الإلهية الجامحة، وبين الرحمة والعناية الإلهية. ويمزج بين القدرة الإلهية التي تفرض مشاركة الإنسان في صيرورتها، وبين عدالة زيوس التي تعاقب الظلم والتعسف، وإن كانت هي نفسها التي تدفع الإنسان نحو الخير أو الشرّ وتجعله بريئا أو مذنبا"[2]، هكذا صارت التراجيديا أرضا خصبة لاحتضان حكايات الأبطال الذين يسعون جاهدين للظّفر بالبطولة، ومرآة عاكسة لمعاناتهم وصراعهم لتحقيق ما يصبون إليه، بين تيارين من الأصول ذاتها: عدالة الآلهة وظلمها.

يمكن أن نستخلص مما ورد حتى الآن: أنّ الحيلة التي لجأ اليونانيون إليها لاتّقاء الخوف من قوى الطبيعة قد ولّدت خوفا معادلا لذاك الخوف الذي حاولوا تجنّبه، والذي كان مصدره تلاعب الآلهة الأولمبية بمصائرهم وظلمها لكل من ينتهك محظوراتها متعمّدا كان أو غير متعمّد، وهذه حال بعض الأبطال كأوديب وبروميثيوس وأوريستوس، حيث تحوّلت حياتهم إلى مأساة حقيقية نتيجة تحدّيهم لهذه الآلهة أو عصيانهم لها. هذه الأحداث الأولية التي تناقلها اليونانيون عن أجدادهم، وحوّلها الشعراء من نمطها السردي إلى أفعال تمثّل على خشبة المسرح، والسؤال الجدير بالطرح ههنا: ما المؤهلات التي امتلكها هؤلاء الشعراء

[1] – ينظر: حنا عبود، الميثولوجيا العالمية، ص 334، 335.

[2] – عبد الواحد ياسر، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، ص 89.

ليحوّلوا تلك الحكايات المقدّسة إلى أفعال مسرحية يؤديها بشر عاديون بعدما كانت شخصياتها بين تضاعيف الدين الذي يحظر العبث به؟ ما العوامل التي أسهمت في مدّ يد العون لهؤلاء الشعراء حتى يخلقوا عملا فنيا رائعا من أساطير تغور في أعماق المعتقدات؟

يجدر التنويه إلى مسألة هامة وهي أنّ " الميثولوجيا اليونانية قد نشأت من الدين اليوناني، وهذا الدين ليس عقيدة جامدة، يحارب بقية الأديان ويقضي عليها بل هو دين أدبي، صنعه الأدباء، فوفّروا فيه المنطق والخيال والعقل والحرية ما جعل اليونان يحوّلون بانثيونهم إلى بانثيون عالمي،(...) فالدين اليوناني لم تشرف عليه حكومة ولا استغلته سلطة (إلا قبيل انهيار أثينا) وإنما كان ينبوعا من الجمال والوحي، ولهذا لا غرابة إذا عرفنا –كما يقول حنا عبود– أن اسخيلوس وسوفكليس كانا كاهنين، مثل كثير من الأدباء"[1]. وبالتالي فقد "صيغت العقيدة اليونانية اعتمادا على مادتها القديمة بعيدا عن القصر، وإيحاءاته"[2]

الظاهر أنّ الحرية التي تمتّع بها صانعو الدين اليوناني بمعزل عن تدخّل السلطة واستغلالها – إذا تم استثناء الفترة التي تلت انهيار أثينا – قد أطلقت العنان لهؤلاء الكهنة الأدباء كي يصبغوا هذا الدين بصبغة تتواءم وطبيعتهم الأدبية حيث وفّروا فيه أمورا قد لا تتاح في باقي الديانات خاصّة إذا جرى الحديث عن

[1] – "يشير الباحث حنا عبود في أثناء حديثه عن مزايا الميثولوجيا اليونانية إلى استفادة الإغريق من الأساطير الشرقية في الخلق والتكوين وغير ذلك من الميادين؛ غير أنه يميزهم عن المشارقة وعن بقية الشعوب بأنهم أدخلوا شيئا من المنطق في الميثولوجيا. ويستند في ذلك إلى أمثلة من الأساطير فيقول بأنه يجد في أسطورة سايكي وإيروس (أي الحب والنفس) من المنطق والعمق الدلالي ما لا يجده في أيّ ميثولوجيا أخرى، وكذلك الشأن بالنسبة للكثير من أساطير الخصب والإنبات، أما ديونيسيوس رب الكرمة والخمرة فلم يجد ربا يماثله، ويضيف حنا عبود أنّ المنطق الذي أدخله الإغريق على الميثولوجيا جعل لها نكهة خاصة، بحيث صارت مقنعة تماما من حيث الدلالة والرمز (طبعا ليس من حيث رواية واقعة)، ينظر: حنا عبود، الميثولوجيا العالمية، دمشق، اتحاد كتاب العرب، (ط – 1)، 2009، ص 331، 332.

[2] – حنا عبود، الميثولوجيا العالمية، ص 95.

الحريّة [1]، ولعلّ سببا كهذا لا يجعل الدّين في اليونان "مصدرا للكتاب والمبدعين فحسب، بل يجعله يفقد تلك القدسيّة والتابو القديم"[2]، ولهذا لا نستغرب إن عرفنا أنّ "الأساطير كانت في مجملها شذرات معرفية مسوقة في قالب شعري أو أدبي أو رمزي"[3]، فالذين قاموا بصياغتها كانوا شعراء. وفي عبارة مؤكّدة يختصر نيتشه إجابته عن السؤال الذي طرحه آنفا فيقول "إن الدافع عينه الذي يتمثل بأبولو هو الذي خلق ذلك العالم الأولمبي بأكمله. وفي هذا المعنى يمكن أن ننظر إلى أبولو كأب لهذا العالم الأولمبي."[4]

ويجنح نيتشه في شرحه لهذه الإجابة إلى الجانب الجمالي، ليقدّم لنا مشابهة طريفة استقاها من الطبيعة، حيث شبّه ميلاد هذه الآلهة من الأصول التيتانية المتوحشة ببروز الزهور من شجيرات الزعرور الشائكة إذ يقول: "ويمكن لنا أن نتخيّل أصل هذه الآلهة على النحو التالي: الدافع الأبولي نحو الجمال أدى تدريجيا وعلى مراحل، إلى انبثاق النظام الأولمبي لآلهة الفرح من النمط الأصلي التيتاني (آلهة العمالقة) وانتشاره، كما تبرز الزهور من شجيرات الزعرور الشائكة، وإلا كيف يمكن بغير ذلك تفسير احتمال هذه

[1] – "تجدر الإشارة إلى أن الحريّة التي تمتّع بها صانعو الدين في اليونان والذين هم كهنة أدباء في الأصل لم تكن متاحة في بقية الأديان؛ فالدين البابلي مثلا لم يتجاوز النطاق الديني، ولعل مردّ ذلك عائد إلى أن "البابليين كانوا يهبون لكل شيء قيمة دينية لا تظهر دلالتها دائما لأعين الأنجاس، لقد حررت تلك المراسم للتقيّد بالقواعد المقدسة ولتجنب الأخطاء التي يمكن أن تؤدي إلى نتائج خطيرة جدا، كما أن نظامهم المعقد والمحكم الذي يعتمد أساسا على فكرة العدد المقدس لم يكن سهلا، لاسيما أنهم اهتموا بنقل قواعده عن طريق آخر غير طريق التلقين، فقد كان ثمة تحريم بنشر أصوله على من هم (غير عالمين بالأسرار)، وكان الكهنة مكلفين بحفظ المراسم الدينية؛ فهم الذين أنيط بهم نقل (التراث المقدس) الذي يجب ألا يكشف عنه لباقي الناس". ولاشك أن هذه الأسباب قد ساهمت في بقاء المسرح البابلي ضمن أسوار المعابد والهياكل الدينية. يراجع مارغريت روتّن ، تاريخ بابل، تر: زينة عازار وميشال أبي فضل، منشورات عويدات، بيروت، (ط – 1)، 1975، ص 109 ، 111

[2] – يراجع: حنا عبود، الميثولوجيا العالمية، ص 143.

[3] – خليل تادرس، أحلى الأساطير العالمية، ص 11

[4] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 92.

السلالة الرقيقة بما يحركها من دوافع وتطلعات فوارة ، هذه الجماعة الإنسانية الجديرة بمواجهة الآلام التي تصور أنها تحيط بآلهتهم؟ إن هذا الدافع ذاته هو الذي يدعو إلى الإبداع الفني، وهو الدافع للتأليه والتكامل بالكون، والذي أوجد العالم الأولمبي كعالم أصبح بمثابة مرآة استخدمتها الإرادة الهيلينية لرؤية نفسها وهي تتكوّن. ولهذا توفر الآلهة مبررا لحياة الإنسان والاستمرار بالعيش – وهو الشكل الوحيد المقنع لاعتقادهم بالعناية الإلهية درءا للشر Theadicy. "[1]

ولم يكن خلق اليونانيين للآلهة لتجنّب ذلك الخوف الذي يترصّدهم إزاء كلّ نذير شؤم أو تهديد حالي أو مستقبلي من الخارج فحسب؛ إنّما تعدّى الوضع ذلك التهديد الخارجي إلى تهديد من نوع آخر، إنّه تهديد داخلي، تهديد النفس اللوّامة والضمير الذي يحول بينهم وبين التّمتع بالحياة، يقول نيتشه: "الإغريق قد استخدموا آلهتهم مدة طويلة كحرز يقيهم شرّ الضمير المتعب، حتى يكون لهم الحق في الاستمتاع بحرية النفس بسلام"[2]

ويمكن اختصار ما قاله نيتشه في العبارات التالية: إنّ ما دفع اليونانيين إلى خلق ذلك العالم الأولمبي الذي يعجّ بالآلهة ما هو في الواقع إلا تغليف للشعور الذي كان ينتابهم نتيجة خوفهم الدائم من قوى الطبيعة والتناقضات التي تحصل أمامهم، كما أنّهم شخّصوا تلك الآلهة في هيئة بشرية ليقرّبوا صورتها إليهم، ويتمكّنوا من صنع آلهة معادلة لقوى الطبيعة تحميهم شرور القوى الظالمة وشرور أنفسهم، وبالتالي فهم شأنهم شأن الشعوب القديمة الأخرى قد وجدوا حيلة لتفادي الخوف استخرجوها من الطبيعة ضد الطبيعة.

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 94، 95.

[2] – فريدريك نيتشه، أصل الأخلاق وفصلها، ص 88.

ويجدر التنويه إلى أمر ذكره نيتشه وهو أنّ "كل تاريخ الصراعات والانتصارات والمصالحات والاندماجات العرقية، كل ما سبق التصنيف النهائي لعناصر شعب من الشعوب في كل تركيبة كبيرة للسلالات، يجدد انعكاسه في خضم أحساب الآلهة وأنسابها، في أساطير المعارك والانتصارات والمصالحات التي قامت بين هؤلاء الآلهة"[1]. وبهذا تكون الأساطير قالبا لمثل تلك الصراعات التي تخيّل اليونانيون أنّها نشبت بين الآلهة، لتروي انتصاراتهم وربّما حتّى مصالحاتهم.

والرائع في الأمر أنّ شعراء اليونان – ونخصّ بالذكر هنا اسخيلوس وسوفكل ويوريبدس – قد تلقّفوا تلك الحكايات التي تداولها الأفراد عن الآلهة أمثال: زوس وأبولو وآلهات العذاب، وعن الأبطال أشباه: أوديب وأوريستوس وبروميثيوس؛ وحوّلوها إلى تراجيديات لا تعيد إلى الذاكرة الأحداث الأولية فحسب؛ بل توقظ ذلك الخوف المكبوت الذي عشّش ردحا من الزمن في قلوب اليونانيين لتطهّره منهم أو على الأقل تخفّف حدّته، ولعلّ ما صرّح به أرسطو في كتابه (فن الشعر) عن تعريف التراجيديا لخير دليل على ما قيل: " المأساة محاكاة فعل نبيل تام،(...) وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات".[2]

ب– التراجيديا والمقدّس:

ينطلق نيتشه من فرضيّة مفادها أنّ "الفن يستمد مقومات نموه المستمر من الثنائية المتمثلة في أبولو وديونيس تماما كما أن تجدد الأنواع قائم على الثنائية الجنسوية، بما في ذلك هذه الثنائية من صراعات لا تنتهي، يتخللها أحيانا فقط بعض المصالحات الطارئة بشكل دوري، مثل هذه المصطلحات مأخوذة عن اليونانيين القدماء (الإغريقيين) الذين كشفوا أمام العقل الفطن الأسرار العميقة في عقائدهم الفنية، ليس في

[1] – فريدريك نيتشه، أصل الأخلاق وفصلها، ص 85.

[2] – أرسطو، فن الشعر، تر: بدوي، ص 18، 19.

شكل مفاهيم، بل في الأشكال الواضحة وضوح النهار لآلهتهم"[1] ، أي أنّ ما ينعته نيتشه بالثنائية (أبولو وديونيس) هي أشبه بأيّ ثنائية جنسوية (أي ذكر وأنثى)، يمكن أن ينجرّ عن اتحادهما أو قرانهما مولودا جديدا. وهذا شأن الفنّ الذي نشأ عن اتّحاد هذين الإلهين.

ونعتقد أنّ الهدف الفعلي لبحث نيتشه لا يخرج عن إطار السّعي للوصول إلى ما أبدعته عبقرية هذين الإلهين في عالم الفن، فإن لم يحالفه الحظ في بلوغ ذلك فعلى الأقل يزيح الغموض عن سبب اتّحادهما، إذ كما هو معلوم أنّهما في صراع متواصل. يقول في ذلك: "نقترب الآن من الهدف الفعلي لبحثنا، في سعينا للوصول إلى معلومات حول عبقرية ديونيس- أبولو وما أبدعته في عالم الفن، أو على الأقل للوصول إلى فهم محدّد لاتّحادهما الغامض"[2]

يعدّ نيتشه اتّحاد هذين الإلهين أمرا غامضا، ولعلّ مرد ذلك عائد إلى الجفاء الذي خيّم على علاقتهما، فأبوبو وديونيس في شقاق دائم حسب ما ورد عنهما من أخبار[3] . وعلى الرغم من صراعهما المتواصل إلّا أنّهما يعقدان صلحا حيث "انتصبت شخصية أبولو بكل ما فيها من كبرياء، وهو يقدم رأس (غورغون) Gorgon للديونيسي الغريب والمتوحش، وهي أخطر قوة كان عليه أن يكافح ضدها . لقد كان الفن الدوري هو الذي خلد موقف أبولو الرافض بمهابة. هذه المقاومة أصبحت تزداد الأسئلة عنها، بل أصبحت مستحيلة مع بروز دوافع مماثلة من أعماق جذور الثقافة اليونانية القديمة. والحال، أصبح كل ما يستطيع الإله في دلفيا فعله أن ينزع السلاح المدمر من يد خصمه القوي عن طريق فرض مصالحة في

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 79.

[2] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص 104.

[3] – ينقل الباحث مرسيا إلياد أسطورة عن أورفيه نظنّها تساعدنا في معرفة سبب الشقاق الذي كان بين أبولو وديونيس، وهي أنّ ديونيسوس قام بقتل أورفيه ابن إله أبولو بطريقة بشعة بسبب تفانيه في عبادة أبولو، للتفصيل يراجع ما ذكرناه في الفصل الأول أثناء حديثنا عن علاقة أبولو بديونيس.

الوقت المناسب – وهي أهم لحظة في تاريخ الدين لدى الإغريق، لقد أصبحنا نرى حيثما ننظر التحولات التي تطرأ بسبب هذه المصالحة، لقد كانت تلك المصالحة بين خصمين لدودين، حددت بوضوح الحدود التي بات عليهما احترامها من الآن فصاعدا، وتبادل الهدايا التكريمية في المناسبات المكررة، مع أن الفجوة لم تندمل."[1].

الأرجح أنّ ذاك الصلح قد أثمر نتيجة جيّدة ظهرت جليا في اتّحاد فنين متناقضين هما النحت والموسيقى، يقول نيتشه: "نحن مدينون، بالنسبة لإلهي الفن أبولو وديونيس، بمعرفتنا أن هناك تعارضا هائلا في العالم الإغريقي فيما يتعلق بالجذور والأهداف، بين الفن الأبولي Apoline في النحت وبين فن الموسيقى الديونيسي اللابصري. هذان الاتجاهان المتعارضان جدا (النحت والموسيقى) يتماشيان جنبا إلى جنب، في جفاء شديد عادة بينهما، متسابقان نحو استدراك جذور أكثر قوة،، ما يعطي لصراعهما المتعارض طبيعة أبدية مفارقة، فلا يلتقيان إلا عند عبارة (فن) فقط، ومن ثم أخيرا، يبدو على هذين النقيضين أنهما يعودان إلى الاقتران بواسطة معجزة ميتافيزيقية من (إرادة) هيلين، حيث يبدو على الأقل أن هذا الاقتران بينهما يثمر عملا فنيا يجمع بين صفات الديونيسية وأخرى الأبولية – أي التراجيديا الأتيكية "Attic Tragedy[2]

يتجلّى لنا من قول نيتشه أنّ معجزة هيلين لم تفلح في الجمع بين العدوّيين اللّدودين فقط "ديونيس وأبولو" بل تمكّنت من جعل هذا اللقاء يثمر فنّا يخلّد لحظة اللقاء الاستثنائية والنادرة، ويعلن تلاحم الغايات التي ستصبّ في صالح التراجيديا، فعلى الرغم من أنّ كلاً "منهما سيّد في عالمه الفني"[3]، إلا أنّهما

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 89.

[2] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص80.

[3] – فريدريك نيتشه، م.ن، ص 250.

عالمين "قدمت لنا التراجيديا اليونانية فهما لتلاقيهما وتآزرهما المتبادل"[1] . وقد انجرّ عن اتّحاد هذين الإلهين – حسب رأي نيتشه– الكثير من الولادات المتتالية التي تسعى لهدف واحد وهو التحكّم في روح اليونانيين إذ يقول: "ما نزال نتوسع بالملاحظة التي انطلقنا من خلالها في بداية هذه المقالة، وهي كيفية قيام مساعدة متبادلة بين الديونيسية والأبولية من خلال سلسلة من الولادات المتجددة المتلاحقة التي يدعم بعضها بعضا حتى تمكنتا من السيطرة على روح اليونانيين."[2]

وفي إطار حديثه عن الحقب العظمى التي مرّ بها الفن (وهذا بالاعتماد على العلاقة التي جمعت الإلهين أبولو وديونيس) يقول: "فإذا كان التاريخ اليوناني القديم في الفن ينقسم إلى أربع حقبات عظمى، في إطار الحرب المستعرة بين هذين المبدأين الرئيسيين المتناقضين، فنحن مضطرون إلى البحث عن الهدف النهائي لتلك التطورات الأخيرة وتلك التغيرات، خشية أن نصل إلى فهم مفاده أن بلوغ الحقبة الأخيرة، وهي حقبة الفن الدوري، كان ذروة الدوافع الفنية وغايتها. وهنا يظهر فن التراجيديا الرفيع والمشهور لدى الأتيكيينAttic Tragedy وفن الديثرامب Dytheramb الدرامي، كهدف مشترك بين هذين الاتجاهين اللذين كان اندماجهما الغامض – بعد صراعات طاحنة وطويلة– قد اكتمل تماما بفضل هذا الوليد الجديد: أونتيغون Antigone وكاساندرا." [3]

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 250.

[2] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه ص 103.

[3] – فريدريك نيتشه، م.ن، ص 103.

نستنتج مما قيل حتى الآن أنّ الحادثة النادرة التي وقعت في تاريخ الفن[1]، والتي تكمن في اتحاد الإلهين (أبولو وديونيس) قد انجرّت عنها فائدة كبيرة؛ ذلك أنّ اتحادهما قد مهّد لامتزاج مميّزاتهما وخواصهما في الفن الذي نجم عن تلاقيهما والذي تمثّل في التراجيديا.

لا مندوحة لنا من الإقرار أنّ هذا الاتحاد النادر قد منح التراجيديا صفة جعلتها مميّزة عن باقي الفنون، لاسيّما إذا جرى الحديث عن المحاكاة المعتمدة فيها، فأيّ إنسان – في نظر نيتشه– قد فطر على محاكاة الطبيعة من جانب واحد؛ إمّا كفنان أبولي وإمّا كفنان ديونيسي، غير أنّ الأمر في تراجيديا يختلف اختلافا جذريا؛ فالفنان التراجيدي لا يلجأ إلى محاكاة الطبيعة من جانب واحد بل يتعدّاه إلى محاكاة الجانبين معاً، يقول نيتشه: " أمام هذه النواحي الجمالية التي تقدّمها الطبيعة، يميل الفرد إلى "التقليد" إما كفنان أبولوني حالم، أو كفنان ديونيزوسي سكران، أخيرا، كما هو الحال في المأساة اليونانية، يصبح على حدّ سواء في الوقت نفسه"[2] ، وبهذا يصير ميلاد التراجيديا وتطوّرها مرهونا ببقاء هذين العنصرين معاً، ولا شك أنّ انفصالهما سيكون ذا عواقب وخيمة على استمرارها، وهذا ما سنعرّج عليه عند ذكر الأسباب التي

[1] – يعتبر هيغل الدين اليوناني دينا جماليا، ذلك أنّه في هذا الدين "قد تفوّقت الروح على الطبيعة، حيث لم تصبح القوّة الحقيقية للطبيعة، بل أصبحت للسياسة. وتتّضح هذه العقيدة – حسب هيغل – من خلال الإيمان بزيوس ربّ الأرباب والسلطة والقانون، الذي انتصر على العمالقة: قوى السماء والأرض والبحار. ولكّن الروح تصالحت مع الطبيعة في الفن حيث تمّ التعبير عن آلهة اليونان في شكل حسّي، فالروح تجلّى في العمل الفني بتمامه، وغدا للآلهة شكل البشر وجسدهم بل وغاياتهم"، محمد عثمان الخشت، مدخل إلى فلسفة الدين، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، (ط – 1)، 2001، ص 185.

[2] - يرد النص الفرنسي على هذا النحو: ((En face de ces états esthétiques donnés directement par la nature, est un « imitateur », un artiste apollinien du rêve, soit un artiste dionysiaque de l’ivresse, soit enfin, comme dans la tragédie grecque, les deux à la fois)) Nietzsche, La naissance de la tragédie, traduction : Cornélius Heim, Genève, éditions Gonthier S. A, 1964, p23 .

عجّلت بموت التراجيديا، وحتى لا يبدو حديثنا سابقا لأوانه فإنّنا سنضع هذا الوعد بين قوسين حتى يحين موعده، لنواصل ما بدأناه بذكر العوامل التي تكافلت لتساهم في ميلاد التراجيديا.

ج- التشاؤم[1] رحم المأساة:

يعيش الإنسان في كنف الحياة متقلبا بين الطمأنينة تارة والاضطراب تارة أخرى، ولعل استمرار معاناته وتعرضه الدائم للكوارث والفناء كانت أحد الأسباب التي جعلته يجنح للكآبة والتشاؤم أكثر من جنوحه للتفاؤل، ولم تكن ردّة الفعل هذه متعلقة بمكان دون آخر، بل شملت معظم الشعوب القديمة، ويؤكد ذلك الباحث جاك شورون في كتابه الموت في الفكر الغربي فيقول: "لم يسيطر هذا الضرب من اليأس والإحباط على شعوب الحضارات القديمة في وادي النيل وبلاد ما بين النهرين وفلسطين وحسب، وإنما كذلك على أولئك الذين قطنوا المستعمرات اليونانية في آسيا الصغرى، (فقد) تأثر الأيونيون بعمق على نحو ما نرى في آدابهم بالطابع الزائل للأشياء... فنجد ممنيروموس الكولوفوني وقد شغله الحزن الذي يثيره مقدم الشيخوخة بينما في تاريخ لاحق يعزف سايموناید، وهو يبكي سقوط أجيال البشر كوريقات الشجر في الغابة، على وتر سبق أن عزف عليه هوميروس، بالفعل"[2]

[1] – لقد اخترنا هذا المصطلح لما له من أهمية في الكتاب؛ وحتى نيتشه يؤهّله لأن يكون جزءا من عنوان الكتاب، يقول في ذلك: "كثيرا ما رأيت هذا المؤلف يذكر باسم ((المولد الجديد للتراجيديا من خلال روح الموسيقى))، ولم يكن ليصغى إلا لما يتعلّق بصيغة جديدة للفن وبنوايا ومهمة فاغنر، في حين وقع إهمال ما كان يختفي داخل هذا المؤلف في الواقع من اشياء ثمينة. ((الهيلينية والتشاؤم)): ذلك هو ما كان من الممكن أن يكون عنوانا لا شبهة فيه، ذلك أنه أول من وضع الطريقة التي مكنت الإغريق من الانتصار على التشاؤم، كيف تجاوزوه"، فريدريك نيتشه، هذا هو الإنسان، ص 79، 80.

[2] – جاك شورون ، الموت في الفكر الغربي، ص 28.

لا ريب أنّ الطابع الزائل الذي تميزت به كل المخلوقات، وتعرضهم الدائم للموت قد جعلت الكآبة تتسلّل إلى قلوب اليونانيين وأدبهم، "فالتفكير فيما ينتظر الأموات من مصير محزن نكد يخيّم على الأدب اليوناني ويجعل الحياة اليونانية أقل بهجة وانشراحا مما يجب أن تكون عليه الحياة تحت هذه السماء الصافية" [1]. ويصرّح الباحث ول ديورانت في كتابه قصة الحضارة "أن حالة التشاؤم التي انتابت الفرد اليوناني لم تكن تتفق وبهجته ومرحه، وحتى في العصر الذي بلغ فيه إنتاجه الفكري غايته، كانت آراء أعمق مفكريه – وهم كتاب المسرحيات لا الفلاسفة – تشوبها عقيدته في أن بهجة الحياة خداعة قصيرة الأجل، وأن الموت رابض له متربص به"[2]

ولعلّ سبب هذه النظرة المتشائمة عائد إلى الأفكار التي التقفها اليونانيون عن بدايات الخلق الأولى التي تنقلها أساطير الخلق والتكوين، إذ في نظرهم أنّ الآلهة قد حظيت بالسعادة لأنها ولدت من ضحكة ديونيس، في مقابل البشرية التي خلقت من دموعه فلم تتمكن من بلوغ تلك السعادة التي تنعم بها الآلهة، يقول نيتشه: "من ضحكة ديونيس ولدت آلهة الأولمب، ومن دموعه ولدت البشرية"[3]

بيد أنّ الغريب في الأمر أنّ "ما هو أكثر أهمية فيما يتعلق بوجهة النظر السائدة بين الإغريق عن الموت هو اليأس والحزن الجليان اللذان تنطوي عليهما الرؤية البطولية"[4]، فكيف تجتمع البطولة والتشاؤم ؟

---

[1] – ول ديورانت، قصة الحضارة، ص131. وتجدر الإشارة إلى أن الكآبة لم تترك حيزا في تفكير اليونانيين إلا واتخذت لنفسها مكانا فيه؛ إذ لم تقتحم إنتاجهم الأدبي فحسب بل تجاوزته إلى ميادين أخرى؛ ذلك أنه حتى النقود "لم تكن على درجة كبيرة من الجمال في أثينة حيث كانت صورة البومة الكئيبة هي التي تنقش على معظم النقود" يراجع: ول ديورانت، قصة الحضارة، ص 134.

[2] – ول ديورانت، المرجع نفسه، ص 100.

[3] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 147.

[4] – جاك شورون ، الموت في الفكر الغربي، ص 35.

ما هي الأسباب التي تجعل الحزن يقتحم قلوب الأبطال؟ وكيف ساهم التشاؤم في ميلاد التراجيديا؟ وما الإجابة التي اقترحها نيتشه لأسئلة كهذه؟

يجمع نيتشه جملة من هذه الأسباب، ويستند أوّل الأمر إلى حكاية قديمة عن الملك ميداس والحكيم سيلينوس فيقول: "إن الملك ميداس بقي زمنا طويلا يتربص بسيلينوس Silenus الحكيم، رفيق ديونيس، دون أن يقبض عليه. وحين وقع سيلينوس في نهاية المطاف في يده سأله الملك: ما هو أفضل وألذ شيء للإنسان؟ وقف الرجل العبقري بلا حراك وبقي صامتا، ومتوترا، حتى أجبره الملك أخيرا على الكلام، فأطلق الحكيم ضحكة مدوية، وقال العبارات التالية:(يا أبناء السلالة البائسة الزائلة، أبناء المخاطر والصعاب، لماذا تكرهونني على قول ما قد يكون الأفضل لكم ألا تسمعوه؟ إن أفضل الأشياء طرا هو الشيء الذي لا حيلة لكم عليه: ألا تولد، ألاّ تكون. لكن ثاني أفضل الأشياء لكم هو أن تندثروا في أقرب الأوقات)"[1]

يعود نيتشه ليشرح قوله السابق فيقول: "إن كون الحياة تحت بصر الآلهة مباشرة، كهذه الحالة التي نراها، هو ما اعتبره اليونانيون أرفع هدف يسعون لتحقيقه للبشرية، وقد سبب التخلي عن هذا الهدف شعور الهومريين (أتباع هوميروس) بالحزن الحقيقي، خاصة حين كانوا يقتربون من هذه النهاية. هنا يمكن أن نعكس قول سيلينس الحكيم لوصفهم بالقول: (إن أسوأ الأمور كلها بالنسبة لهم هو اقتراب الموت أما الشيء التالي من حيث درجة السوء فهو الموت متى ما جاء). وإذا حدث أن جرى التعبير عن هذا التفجع ذات مرة فإنه يتكرر مرة بعد أخرى... ابتداء من **أخيل** الذي مات في ريعان شبابه، وهو الذي وقف يبكي هذا التغيير السريع والتحول في السلالة الإنسانية، أعني انهيار عصر البطولة. ليس من دون جدوى أن يتطلع الأبطال الكبار جميعا إلى البقاء ومواصلة الحياة، حتى وإن كانت حياة كدح وشقاء، إن الإرادة

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 93.

خلال عصر أبولو تتطلع بكل طاقتها إلى البقاء، ويشعر إنسان هومر بهذا الشعور بشكل قوي، حتى إن بكاءه يتحوّل إلى أغنية مفعمة بالمديح"[1]

الواضح أنّ سعي اليونانيين لإرساء فكرة مراقبة الآلهة لكلّ الأفعال البشرية بينهم كان غاية رغبوا في الوصول إليها وتعميمها على كلّ البشر، غير أنّ تخلي بعضهم عن هذا الهدف قد جعلهم يغرقون في دهاليز الحزن، وما إجابة الحكيم سيلينيوس التي انتزعها منه الملك عنوةً إلاّ عصارة لنظرة ثاقبة اخترقت حياة اليونانيين المتشائمة، والتي مفادها أنّهم رغم معرفتهم بقسوة الحياة يمقتون فكرة الموت ويكرهون الرضوخ لمباغتته لهم. وهذا شأن أتباع هوميروس أي الأبطال الذين صوّرهم في ملاحمه أمثال البطل الملحمي **أخيل**[2]، هذه الشخصية التي خاضت معترك الحياة بكل مآسيها وواجهت كلّ ما يمدّ للخوف بصلة برباطة جأش وسط المعارك الطاحنة، وانتزعت البطولة من براثن الأعداء، تراها تغرق في حزن شديد، والسبب واحد عدم القدرة على مواجهة الموت، والرضوخ له في ريعان الشباب، فكيف يجتمع النقيضان في شخص واحد: البطولة والعجز، قسوة الحياة والرغبة الجامحة في الخلود؟ ولكنّها ممكنة عند الأبطال الذين يتشبثون بالحياة لآخر رمق، وما التحديات التي يقومون بها إلا تعبير عن الرغبة في الخلود. ولأنّهم يدركون أنّ الموت عقبة لم يسبق لأحد تجاوزها فإنّ نحيبهم الذي ينجرّ عن مواجهتهم للحياة وقسوتها سرعان ما يتحوّل إلى

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 95، 96.

[2] – "يعتبر **أخيل** بطل الملحمة الشعرية الإلياذة وصاحب القوة الجسدية الذي لا يقهر، صوّره هوميروس في موقف مخز حيث غضب من أجاممنون بسبب استئثاره بسبيّة كانت من نصيبه، واعتزل القتال في أحرج الفترات مما تسبب في قتل أعزّ أصدقائه من قبل هكتور الطروادي، هذا ما جعله يعود ويقتل هكتور بل وينكّل بجثته أمام الملأ، مات أخيرا نتيجة مسموم صوّبه أريس إلى كعبه ، وهو العضو الوحيد الذي لم يغطس في نهر أستوكس المقدس ومانح الخلود" يراجع: محمد إبراهيم بكر، قراءات في حضارة الإغريق، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (ط – 1)، 2002، ص 88، 91.

قصائد يمدحون فيها هذه الحياة. بهذه الطريقة تجتمع النقائض وتتماهى لتبني صرح المقولة التي أرغم سيلينيوس على البوح بها.

من هنا يصير التشاؤم رحما خصبا لاحتضان الأحداث التراجيدية التي تخلق تلاحما بين البطولة والنهاية المأساوية، فالشخصيات التي لا غنى للتراجيديا عنها والتي تبني بطولتها تحت وطأة الحزن والمعاناة والأسى، تتطلّع بكل طاقتها لتحقيق الحلم المحال وهو الخلود، وذلك بتحدي الموت الذي سرعان ما يقهرها ويصطادها دون سابق إنذار، هذه المهمّة التي تجعل من عمل الشخصية عملا بطوليا ومأساويا في الوقت ذاته، ولكنّه يخلق ذاك الوفاق بين مآسي الحياة والرغبة في الاستمرار فيها برفض الموت والتطلّع إلى تحدّيه، وهذا نفسه ما يجعل شخصية مثل أخيل تبكي زوال عصر البطولة في أغان مفعمة بالمديح. و"برغم الحقيقة الثابتة بأن الذين تحبهم الآلهة يموتون في شبابهم"[1] و"أن هؤلاء يعيشون مخلدين في كنف الآلهة إلى الأبد."[2]، إلّا أنّ الموت يبقى ممقوتا عندهم إذ يعدّ نهاية للبطولة التي حاربوا لتحقيقها، وتأتي التراجيديا بطابعها المأساوي لتلقي الأضواء على هذه الفكرة وتجعلها أرضية لاستمرارها.

ث- الأصول الملحمية والغنائية للعمل التراجيدي:

لقد وقف نيتشه عند الكثير من المحطّات ليتقصّى أسباب وعوامل انبثاق العمل التراجيدي، ولعلّ إحدى المحطات التي استوقفته قد كانت نواة تطوّرت لتساهم في اكتمال التراجيديا، حيث يقول: "سنبحث في المقام الأول عن أول شاهد في اليونان على النواة الجديدة التي أدى تطورها فيما بعد إلى نشوء فن التراجيديا والديثرامب الدرامي. إن الأقدمين أنفسهم يقدمون إجابة تصويرية ذات مغزى في هذا المجال، حين يضعون تمثالي هومر Homer وأرخيليوكس Archilochus كأبوين وحاملين للشعر اليوناني، جنبا

[1] - فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 230.

[2] - فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص 230، 231.

إلى جنب، في بلاد اليونان، تأكيدا على أن هذين الرجلين الندين وحدهما جديران بالاهتمام والاحترام نظرا لأصالتهما المتساوية، ولأنهما مصدر ذلك الطوفان الناري الذي اكتسح كل التاريخ اليوناني اللاحق"[1]

ينوّه نيتشه بالمكانة التي حظي بها كل من هومر Homer [2] وأرخيلوكس Archilochus[3] في الشعر اليوناني، وهو في قوله هذا لا يفاضل بينهما، بل يجعلهما في مقام واحد، كما يعتبرهما مصدرا لما سمّاه بالطوفان الناري الذي اكتسح التاريخ اليوناني فيما بعد، ولعلّه اعتمد – في ذلك– على ما قام به اليونانيون حين وضعوا تمثاليهما جنبا إلى جنب، معلنين بذلك أبوّتهما للشعر اليوناني، فهما –وإن اختلفا في الجنس الشعري الذي ينظمان فيه– يظلاّن حاملين لهذا الشعر وأبوين له.

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 104.

[2] - **هوميروس**: هو ميليسجينيس أي ابن النهر ميليس؛ دعته أمّه بهذا الاسم لأنّه ولد في ضفّته، اشتهر بلقب: هوميروس، واختلفت الآراء حول هذا اللقب بين التابع، الرهينة، المتكلّم، والأرجح أنّ معناه: كفيف البصر، ذاع صيته بين اليونان والرومان بملحمتيه: الأوديسة والإلياذة. للمزيد يراجع: سليمان البستاني، إلياذة هوميروس، طبعة جديدة، 1994، الجزء الأول، من ص9 إلى 31.

[3] – "كان **أرخيلوخوس** أقدم شعراء الأيامبوس Iambos الموهوبين: أي: أقدم شعراء الهجاء والتهكّم وأسماهم مكانة؛ شبّهه النقاد القدماء بهوميروس، بل إن الفيلسوف هيركليتوس: Heraclitos نفسه ألّف كتابا عنوانه هوميروس وأرخيلوس. وامتدحه كونتليانس Quintilianus بقوله: ((إن أسلوبه رصين رائع، وعباراته قوية موجزة تفيض ثورة وحماسا، لا يفوقه أحد في العبقرية والنبوغ، وإذا كان هناك من يمتاز عليه فليس الذنب ذنبه، ولكن ذنب الفن الذي نظم فيه)). ولقد أثنى عليه الناقد لونجنيوس Longinius ووصف عبقريته بالتنوع، ويشير إلى أنه نظم قصائد في مختلف الفنون، ولكن موهبته قد ظهرت على الأخص في الهجاء، لم يبقَ من إنتاجه الأدبي إلا شذرات لا تزيد أطوالها على عشرة أبيات، وصف من خلالها جمال محبوبته (نيوبولا) وتعلقه بها"، يراجع: علاء صابر، تاريخ الأدب اليوناني، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (ط – 1)، 2003، ص 48، 49.

يسفر ظاهر هذا القول إلى أنّ مستقبل الشعر اليوناني قد كان مرهونا بالانطلاقة التي بادر بها كلّ من هوميروس[1] وأرخيلوكس، وبإنجازاتهما التي صنعت لهما تلك المكانة الهامة في قلوب اليونانيين ليخلّدوا آثارهما بالتمثالين الموضوعين بالقرب من بعضهما، لكنّ باطنه يبيّن أنّ اتّحاد الجنس الملحمي الذي حمل رايته هوميروس مع الجنس الغنائي الذي مثّله أرخيلوكس هو ما سيثمر عملا فنيا هجينا سيحمل مورثاتهما، ويعطي الشعر اليوناني طابعا غنائيا ملحميا وذاك العمل قد تمثل في التراجيديا.

يمكن أن نستنتج مما ذكره نيتشه أنّ التراجيديا قد انبثقت عن جنسين شعريين مختلفين هما الجنس الملحمي بطابعه السردي والجنس الغنائي[2] بطابعه الوجداني العاطفي، وهذا نفسه ما عرّج عليه الفيلسوف هيغل في كتابه (فن الشعر) حين اعتبر الشعر التمثيلي نتيجة لاتحاد الجنسين الشعريين: الملحمي والغنائي[3].

[1] – "يُعدّ هوميروس أول الشعراء، وتعتبر قصائده أقدم نص للفكر اليوناني الأصيل اصطنعته حضارة العصر قاعدة متينة لانطلاقها،... كان عمله الأساسي هو الإلياذة والأوديسة وسميتا بإنجيل الإغريق"، حربي عباس عطيتو، اتجاهات التفكير الفلسفي، ص 19، 20

[2] – يعتبر أرسطو الشعر الغنائي بداية مبكرة مهدّت لظهور المأساة، يراجع: أرسطو، فن الشعر، تر: بدوي، ص 13،14، 15.

[3] – يقول هيغل في قضية الأصول الملحمية والغنائية للشعر الدرامي الذي تعتبر المأساة إحدى صنفيه: "إن التمثيلية التي تؤلف بمضمونها وشكلها على حد سواء الكلية الأكمل والأتم، ينبغي أن تعتبر أسمى أطوار الشعر والفن، (...) والشعر التمثيلي هو، بين أنواع الفن القولي، الفن الذي يجمع بين الموضوعية الملحمية والذاتية الغنائية (...) فالتمثيلية نتاج حياة قومية عرفت تطورا مرموقا، ويتفق ظهورها مع زوال الطور الشعري للملحمة بحصر المعنى، وكذلك مع زوال طور الذاتية المستقلة المميزة للفيض الغنائي، لأنها تجمع بين الطورين وتركب بينهما ولا تملك أن تقنع بأي منهما على حدة"، هيغل، فن الشعر، تر: جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، (ط- 1)، 1981، ص 288، 290.

بيد أنّ نيتشه لا يكتفي بالإجابة التصويرية التي نقلها عن اليونانيين بل يشرع في تقديم شرح أوفى لدعم كلامه السابق، والذي بيّن فيه فضل الشاعرين هومر وأرخيلوكس في القفز بالشعر اليوناني وإعلان ميلاد التراجيديا. كما يفتح أقواسا على بعض المواضيع التي تعلّقت بهما.

يباشر نيتشه دعمه لما قاله بتقديم بعض المميّزات التي اتصف بها الشاعر الملحمي هوميروس إذ ينعته بالحالم الذي استنزف طاقته الشعرية، كما يعتبره نموذجا أصيلا للفنان الأبولي الذي تغلب العفوية على شعره. يقول فيه: "هومر، ذلك المعمر، والحالم الذي استهلك ذاته، النموذج الأصيل للفنان الأبولي العفوي، يبدو مندهشا وهو ينظر إلى الرأس الرائع لآلهة الفن (الميوزات) المخلصة التي تتقلد الدروع الحربية، وهي تبعث بقوة في الحياة."[1] ، كما يعدّه "أروع وأسمى من حمل القلم"[2]

يواصل نيتشه حديثه مؤكدا أنّ الجمالي الجديد لم يقدّم معلومة ذات فائدة فيما يخصّ العلاقة التي تجمع هوميروس بأرخيلوكس، فيما خلا أنّ هناك تعارضا ومواجهة بين الفنان الموضوعي والفنان الذاتي، يقول:"لم يستطع الجمالي الجديد أن يسهم بما هو أكثر من القول إن الفنان الموضوعي الأول يقف في مواجهة الفنان الذاتي الأول، لكن هذا التفسير قلما يساعدنا لأننا نعلم أن الفنان الذاتي فنان بائس، ونحن نطالب بالدرجة الأولى عبر تاريخ الفن كله، قهر الذاتي، بالتحرر من الذات وإسكات إرادة الفرد ورغباته، وبالفعل، من المسحيل علينا أن نتصور أن إنتاجا فنيا صادقا مهما كان شأنه صغيرا ، يخلو من الجانب الموضوعي، من التأمل المستقل والخالص."[3]

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 104.

[2] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه ، ص 96.

[3] – فريدريك نيتشه، م.ن، ص 104، 105.

يبدو أن الإجابة البسيطة التي قدّمها الجمالي الجديد حول الصلّة التي تربط الفنانين هوميروس وأرخيلوكس لم تكن ذات فائدة بالنسبة لنيتشه، إذ تضعه في حيرة معرفية؛ فمن جهة: تاريخ الفن الذي لا يعترف بالفنان الذاتي ويعمل على دحض إنتاجاته؛ بل ويعتبرها مجرّد تعبير عن الرغبات التي تختلج في أعماق هذا الفنان، ومن جهة أخرى: استحالة خلوّ أيّ إنتاج مهما بلغت ضآلته من الموضوعية.

فإن كان مستحيلا أن يقف عمل فني على الجانب الموضوعي وحده، فكيف يمكن تفسير الإهمال الذي تعرّض له الفن الذاتي؟ وإن كان المعيار المعتمد في تصنيف هذا الإنتاج قائما على تقييم الجانب الموضوعي فيه، والفن الذاتي لا يخلو من جانب موضوعي ولو بنسبة ضئيلة، فبأيّ حق نهمل هذا الجزء منه؟ أي الجانب الموضوعي، ذاك ما خلق – حسب نيتشه- مشكلة عويصة ينبغي على علم الجمال المسارعة إلى حلّها، يقول: "ينبغي على علم الجمال لدينا المبادرة إلى حل مشكلة كيف يمكن النظر للشاعر الغنائي كفنان: هذا الفنان الذي تزعم كل تجارب التاريخ أنه لا ينفك يردد كلمة أنا ويغني لنا من خلال أهوائه ورغباته الشخصية. أرخيلوكس هو الذي يخيفنا، حين يصنف بعد هومر، بصرخاته الحاقدة والمحتقرة وبرغباته المخمورة. فهل كان أول من دعي فنانا ذاتيا، وهو بالتالي ليس فنانا أساسا؟ لكن في هذه الحال: كيف يمكن تفسير ما ناله كشاعر من الوحي في (دلفي)، موطن الفن الموضوعي عبر عدد من الخطب الرفيعة المقام"[1]

يظهر أنّ اعتماد المقياس الموضوعي في الحكم على قيمة الأعمال الفنية؛ والذي انجرّ عنه تجاهل الفن عبر تاريخه للأعمال الذاتية لم يكن عملا صائبا؛ إذ يخلق ثغرات عديدة لاسيّما تلك التي تجعل علم الجمال عاجزا عن إيجاد حل لتصنيف الفنان الذاتي، والسؤال الذي يطرحه نيتشه ههنا: إذا كان الجانب الموضوعي هو الذي يحدّد قيمة العمل الفني، ويمنح الشاعر الموضوعي مكانة الصدارة في مقابل الشاعر

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 105.

الذاتي الذي ينبغي إسكاته وقهره؛ فكيف نفسّر ما ناله أرخيلوكس – الذي يطلق العنان لذاتيته كي يعبّر من خلالها عن رغباته المخمورة وحقده الدفين[1] – من اعتبار في دلفي مقرّ الفن الموضوعي؟ كيف يمكن تفسير التقدير الذي منح له حين صنّف بعد هوميروس الشاعر الموضوعي بامتياز؟ كيف يحتلّ مكانة كهذه وهو ليس فنانا أصلا؟ ينبئ هذا كلّه عن نقاط ضعف في المقياس المعتمد لتصنيف الأعمال الفنية. وبالتالي ينبغي إعادة النظر فيه أو تعديله لردّ الاعتبار لكل فنان ذاتي جاء بعد أرخيلوكس.

يتابع نيتشه قوله، وهذه المرة نراه يستند إلى إحدى أفكار شللر، ومع أنه يعدّ هذه الفكرة غير قابلة للتفسير إلاّ أنّه يعتبرها صحيحة ويعتمدها لدعم فكرته السابقة، إذ يقول: "لقد ألقى شللر ضوءا على هذه العملية الشعرية بملاحظة سيكولوجية غير قابلة للتفسير عنده، لكنها صحيحة بصورة جلية. فهو يعترف بأنه قبل عملية الإبداع لم تكن لديه أو في أعماقه أية منظومة لصور مقرونة بعلاقة فكرية منظمة. غير أن حالته كانت في الأغلب حالة (مزاج موسيقي)، يقول:("الإدراك عندي لا يحمل في البداية هدفا واضحا ومحددا. إن ذلك يتشكل لاحقا. هناك حالة موسيقية في العقل، ومن ثم تأتي الفكرة الشعرية")."[2]

يستبعد شللر من خلال هذا القول الذي اعتمده نيتشه فكرة أن يسبق إدراكَه هدفٌ محددٌ واضح؛ بل يحصل ذلك لاحقا، ذلك أنّ تشكّل الفكرة الشعرية لديه تسبقه حالة موسيقية في العقل، أي أنّ تكوّن تلك الأفكار التي تظهر في صورة شعرية ما هو في الحقيقة إلا مرحلة لاحقة لحالة أولية موسيقية تتشكّل في العقل أولا.

[1] – من بين الأشعار التي تركها أرخيلوكس والتي تبيّن أن هجاءه كان لاذعا جدا ما وجّهه إلى ليكامبيس والد محبوبته نيوبولا يقول في ذلك: "إنني أمتلك فنا عظيما، وحينما يجرحني أحد أرد إليه جروحا قاسية"، علاء صابر، تاريخ الأدب اليوناني، ص 49.

[2] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 105، 106.

يضيف نيتشه إلى قول شللر، ليدعم فكرته السابقة، ظاهرة مميزة للشعر القديم تتعلّق بالشاعر الغنائي والموسيقي، حيث يبيّن أن ارتباط هذا الشاعر بالوحدة الأزلية مع كل ما تحمله من مشاعر دفينة، تأتي في مقدمتها الآلام والتناقضات، يجعله يحوّل هذه الوحدة إلى صورة تظهر على شكل موسيقى، غير أنّها لا تلزم هيئتها بل سرعان ما تظهر على شكل صورة رمزية وذلك بفضل تدخّل عامل آخر هو الحلم الأبولي، إذ يقول: "لو أضفنا إلى ذلك أهم ظاهرة طبيعية تميز الشعر القديم: أي صفة التوحيد، بالأحرى الهوية – التي اعتبروها صفة طبيعية تماما – التي تربط بين الشاعر الغنائي والموسيقي، وهي التي يبدو حيالها شعرنا الغنائي أشبه بتمثال إله بلا رأس، يمكن لنا الاستناد إلى ميتافيزيقا الفن المذكور سابقا، لتفسير مسألة الشعر الغنائي كما يلي: إن الشاعر الغنائي كفنان ديونيسي يقرن ذاته بالدرجة الأولى ببساطة مع الوحدة الأولية (الأزلية) primal unity بكل آلامها وتناقضاتها، وبالتالي فهو ينتج صورة هذه الوحدة الأزلية كموسيقى، بافتراض أن الموسيقى قد صنفت بدقة بأنها تكرار وقولبة للعالم. وتحت تأثير الإلهام – الحلم الأبول فإن هذه الموسيقى تظهر له مرة ثانية كصورة، كحلم رمزي. وهذا الانعكاس الأولي غير المحسوس للألم الأصلي كموسيقى، الخالي من الصور والمفاهيم والمستعاد عبر الوهم، يولد الآن انعكاسا ثانيا هو الرمز أو المثال الأعلى."[1]

يبدو أنّ ظهور الشعر الغنائي إلى الوجود قد تطلّب – حسب نيتشه – تدخل عامل آخر هو العامل الأبولي، إذ لولاه لما تمكّن من التحوّل من صورته الموسيقية الأوّلية إلى صورة رمزية ترغم هذا المبدع على التخلّي عن ذاتيته، يقول نيتشه: "لقد تخلى الفنان عن ذاتيته في أثناء هذه العملية الديونيسية: إن الصورة التي تظهر له الآن ذاته في مركز الكون هي مشهد حالم يجسّد التناقض الأصلي والألم الأصلي، إلى

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 106.

جانب الفرح الأصلي للمظهر. ولهذا فإن الأنا لدى الشاعر الغنائي تصرخ من أعماق كينونته: أما ذاتيته/ الأنا بالمعنى الحديث لعلم الجمال فمحض تخييل"[1]

يحاول نيتشه أن يشرح قوله السابق فيقول:"حين يعبر أرخيلوكس كأول شاعر غنائي في اليونان القديمة، أمام بنات (ليكامب) عن مشاعر الحب المجنون والاحتقار، فإن هواه ليس وحده الذي يرقص أمامنا بحماسة العرائس. فنحن نرى ديونيس وميناد Maenads كما نرى أرخيلوكس المعربد في حالة نعاس، وهو على حد قول يوريبيدس في كتابه (نمساء باخوس) Bacchae، يغط في النوم في المراعي الجبلية تحت أشعة الشمس. والآن، ها هو أبولو يقترب منه ويهمزه بغصن الغار. ولذلك، فالسحر الموسيقي الديونيسي للنائم يبدو وهو يطلق لمعات من الصور لتلك القصائد الغنائية التي سوف تسمى، حين تبلغ أبهى صورها، نصوصا تراجيدية وأغاني الديثرامب الدرامية"[2]

نفهم من القول السابق أن أرخيلوكس حين يعبر عمّا يختلج في نفسه من مشاعر فإنّه لا يعبّر عن رغباته المكبوتة تجاه إحدى بنات (ليكامب)[3] وأحقاده الدفينة تجاه أبيها[4] وحسب؛ إنّما يعبّر عن الجانب الديونيسي الغرائزي فيه، وتلك المشاعر لن تطفو إلى الظاهر ما لم يتدخّل العامل الأبولي.

---

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 106.

[2] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص 106، 107.

[3] – قال أرخيلوكس أثناء وصفه لمحبوبته نيوبولا: "كانت تحب أن تتزيّن بأغصان الآس أو بوردة جميلة، وكانت خصائلها تظل كتفيها وظهرها، ورائحة شعرها (...) تثير الغرام في قلب الشيخ " كما عبّر عن مشاعره تجاهها فقال: "أنني تعس تلتهمني الرغبة، بل إنني من دون حياة، وقسوة الآلهة تطعنني بأم مبرح ينفذ إلى نخاع عظامي(...) إن الشغف يا صديقي ينهشني ويقهرني"، علاء صابر، تاريخ الأدب اليوناني، ص 49.

[4] – يقول فيه:"يا ليكامبيس المحترم أية فكرة تلك التي لديك؟ ومن الذي أحدث بعقلك هذا الاضطراب؟ لقد كان عندك فيما مضى شيء من العقل، أما الآن فإنك ستجعل نفسك أضحوكة في كل المدينة". علاء صابر، المرجع نفسه، ص 49.

يمكن القول – استنادا إلى أقوال نيتشه السابقة – أنّ تشكّل أيّ فنّ مهما بلغت ضآلته لا يمكن أن يحصل بمعزل عن اتحاد الجانبين: الذاتي والموضوعي، وحده هذا الاتحاد من سيسمو بالفن إلى قمة تطوّره؛ كما أنّ هذا التطوّر لن يتمّ ما لم يتدخل العاملان الديونيسي والأبولي في كلّ مراحل تشكّله، ولعلّ هذا ما حصل مع الشعر الغنائي الذي تطلّب توفّر هذين العاملين ليثمر بعد أن بلغ أوج تطوره نصوصا تراجيدية.

- **الفرق بين الفن الغنائي والفن الملحمي:**

في إطار حديثه عن الفرق بين الشاعر الغنائي والملحمي يذكر نيتشه "أن النحات نفسه، كقريبه الحميم الشاعر الملحمي، غارق في لجة التأمل الخالص في عالم الصور المحض. والموسيقي الديونيسي دون صورة واحدة، لا يمثل شيئا بحد ذاته سوى الألم الأبدي وصداه الأبدي أيضا. إن العبقيرية الغنائية تدرك أن هناك عالما من الصور والرموز يصعد من هذه الحالة الصوفية الغامضة المعبرة عن الذات وعن الوحدة، وهي حالة تمثل عالما مختلفا تماما من حيث لونه وسببيته (علته) ووتيرة إيقاعه عن عالم النحات أو الشاعر الملحمي، ففي حين يعيش الشاعر الملحمي في حالة من الفرح داخل عالم من هذه الصور، في داخلها فقط، دون أن يرهق نفسه بتأملها بشغف حتى في أبسط تفاصيلها، إذا به يرى حتى في صورة **أخيل** الغاضب مجرد وهم لا أكثر، ويستمتع بملامحه الثائرة مع ما يستمتع به من أوهام ليلية، وبذلك يحتمي بهذه الأفكار الوهمية من التحول إلى واحد من هذه الشخصيات أو ينصهر فيها، ولا تكون صورة الشاعر الغنائي غير صورة الشاعر ذاته، وليس أكثر من عمليات تجسيد (تشييء) لذاته، وهذا ما يفسر قدرته على أن يشير إلى نفسه، وكأنه المركز المحرك للكون مرددا: أنا: ولكن هذه النفس ليست نفس الإنسان المتيقظ والمبتلى بالتجربة، بل هي النفس الوحيدة والموجودة فعلا، هي النفس الخالدة الساكنة في أساس الكون،

النفس التي من خلال ما تصوره لصاحبها تستطيع العبقرية الغنائية أن ترى ذاتها منفصلة بعيدا وبوضوح حتى أدنى نقطة في القاع"[1]

يمكن من خلال هذا القول تسجيل بعض النقاط فيما يخصّ الفرق بين الشعر الملحمي ونظيره الغنائي، نذكرها على النحو التالي:

- يملك الشاعر الملحمي الكثير من الصور في عالمه والتي يدركها من خلال تأمّلاته، في حين يفتقر عالم الشاعر الغنائي لهذه الصور ويكتفي بتمثيل الألم الأبدي وصداه.
- يغرق الشاعر الملحمي في حالة من الفرح التي يحقّقها له عالم الصور، ولكنّه لا يعيرها أيّ اهتمام، ذلك أنّه لا يرى فيها إلاّ وهما. في حين ينطلق الشاعر الغنائي من فراغ ويلتفّ حول نفسه التي يعتبرها مركز الكون، ويكفي لمعرفة ذلك باستخداماته المفرطة للفظة أنا، والتي لا تعكس إبداعه بقدر ما تعكس ذاتيته، أي أنّها صورة لنفسه التي ينطلق منها ويعود إليها.
- في الشعر الملحمي يبقى الشاعر بعيدا عن الشخصيات التي ترد في ملحمته أي تلك التي تدور الحبكة حولها، لذا لا تكون صورها التي يتخيّلها السارد – والذي غالبا ما يكون الشاعر نفسه– إلاّ مجرّد صور وهمية لا يمكنها التأثير فيه للدرجة التي تجعله يتقمّص إحداها؛ أي أنّه يبقى في مأمن ومنأى عن الاندماج في دورها، إذ لا يسمح لأي شخصية من شخصيات الملحمة بسحبه إليها على حساب شخصيته أو باقي الشخصيات الواردة، إنّه يرى غضب أخيل كما يرى تلك الأوهام الليلية التي يستمتع بها، وبالمختصر المفيد يظلّ مجرد سارد للأحداث ولا يتقمّص أيّ دور كي لا يتحوّل إلى ممثل. في حين يغوص الشاعر الغنائي في تجربته ليرى فيها عالمه.

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 107، 108

- تجربة الشاعر الملحمي تبقى في إطار الصور الوهمية التي تظهر خلال السرد، بينما يصنع الشاعر الغنائي من عالمه الفقير من الصور صورة لتجربته.

يحاول نيتشه الغوص أكثر في تحليل خبايا الشاعر الغنائي فيقول: "لننتقل الآن إلى التعرف على كيفية رؤية هذا الشاعر، وسط تلك الصور، لذاته كإنسان غير مبدع حيث يبدو (موضوعه) أعني حين يكون ذلك الكم الكبير من الأهواء الشخصية والمؤثرات الضاغطة على الإرادة، موجها نحو هدف محدد يراه هو عالما حقيقيا. إذا كان الشعر الغنائي الإبداعي وغير الإبداعي المتعلقين به يبدوان أمرا واحدا بالنسبة له، والمبدع الأول يستخدم الكلمة البسيطة (أنا) للإشارة إلى نفسه، فإن هذا الوهم لن يكون قادرا على أن يستهوينا من الآن فصاعدا، كما استهوى بالتأكيد الذين وصفوا الشاعر الغنائي بأنه شاعر ذاتي. والحقيقة أن أرخيلوكس الإنسان، الغارق في الهوى والحب والكراهية، ما هو إلا رؤية العبقري الذي لم يعد يمثل أرخيلوكس بل أصبح مبدعا عالميا، والذي يعبر تعبيرا رمزيا عن معاناته الأزلية من خلال ذلك الإنسان الذي يدعى أرخيلوكس. في تلك الأثناء، ما كان يمكن لهذا الرجل صاحب النزوات والرغبات الذاتية الذي يسمى أرخيلوكس أن يكون شاعرا أبدا، لكن الشاعر الغنائي ليس به حاجة إلى أن يرى ظاهرة الرجل المسمى أرخيلوكس تبدو أمامه باعتبارها انعكاسا للوجود الأبدي"[1]

نعي من خلال هذا القول أنّ الشاعر الغنائي وهو يعبّر عن تجربته الوجدانية لا يعكس أناه وحسب؛ بل يعكس تجارب الآخرين من خلال تجربته؛ فالمحبة والكراهية وحتى المعاناة ليست مقصورة على شخص واحد اسمه "أرخيليوكس"[2]، بل يشترك فيها كلّ الناس، إنّها طبيعة بشرية وليست حكرا على الشاعر، غير

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 108، 109.

[2] – "ولد أرخيليوس في جزيرة باروس في النصف الأول من القرن السابع من أسرة عريقة في النبل والشرف، فقد كان أبوه من النبلاء الذين يشرفون على عبادة ديميتر في هذه الجزيرة، وكانت صورة جده قد وجدت منقوشة في معبد دلفى وهذا

أنّ الفرق الجوهري بين الشاعر الغنائي والشخص العادي أنّ الشاعر يستطيع أن يحوّل تلك التجربة الوجدانية من حالتها الباطنية إلى شعر، ليرى فيها المتلقي تفاصيل تجربته، بينما لا يفلح الشخص العادي في التعبير عن تلك الحالة الباطنية لذا تبقى حبيسة عالمه الداخلي، وباختصار يمكن القول أنّ للشاعر الغنائي القدرة على تحويل تجربته الفردية إلى تجربة وجودية يمكن تعميمها على معظم التجارب البشرية، لذا يرى المتلقي في شعره الغنائي صورة عن مشاعره التي لم يملك مؤهلات شعرية ليعبّر عنها في صورة شعرية راقية كالتي لدى الشاعر.

بعد تحليل نيتشه لقول شوبنهاور[1] يصل إلى نتيجة مفادها أنّ: " أن التعارض القائم بين الذاتي والموضوعي، الذي يستخدمه شوبنهاور كمعيار لتصنيف أنواع الفنون، هذا التعارض لا مكان له في علم الجمال، لأن الشخص، الفرد الذي يرغب في تنمية غاياته الأنانية، لا يمكن اعتباره أكثر من عدو مناوي للفن، وليس كأصل للفن"[2]

نستنتج من خلال ما مرّ معنا أن ميلاد التراجيديا وازدهارها لدى الإغريق قد ساهمت فيه الكثير من العوامل التي من بينها:

تشريف لا يفوز به إلا القليلون. ويروي القدماء أنه لأمر ما فقد ثروته، فلم يشأ أن يذعن لسلطان الفقر، فرحل عن بلاده إلى جزيرة ثاسوسThasos لطلب الثروة، وفي هذه الجزيرة كان له الكثير من الأعداء، وأن أصدقاءه قد انصرفوا عنه، وأنه لم ينجح في تكوين ثروة، فظلّ يعيش عيشة صعبة، ويقال أنه أحب فتاة اسمها (نيوبولا) وأراد أن يتزوجها لكن أباها رفض، فهاجمه الشاعر وحمل عليه وعلى ابنته حملة عنيفة، دفعتهما إلى الانتحار للتخلص من هجائه اللاذع الذي استحق أن يلقب من أجله بزعيم الهجائين"، علاء صابر، تاريخ الأدب اليوناني، ص 48.

[1] – للاطلاع على هذا القول كاملا يراجع: فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 109، 110.

[2] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص 111.

1- رغبة اليونانيين في تغليف ذاك الخوف الذي كان ينتابهم حيال الظواهر الطبيعية قد جعلتهم يخلقون آلهة أسكنوها جبل الأولمب ثم حاكوا حولها الكثير من الأساطير، هذه الأخيرة التي التقفها الشعراء وحوّلوها إلى نصوص تراجيدية؛ حيث منحوها حياة ثانية حين نقلوها من صورتها الملحمية السردية إلى صورة حركية. ولعلّ هذا ما يختصره نيتشه في هذه العبارات: "الملحمة الهومرية هي الشعر في الثقافة الأولمبية، إنّها أغنية هذه الثقافة التي تطلق احتفالا بالنصر على المخاوف من الحرب ضد العمالقة. والآن تحت تأثير بالغ من الشعر التراجيدي، تولد الأساطير الهومرية من جديد، ولكن بشكل مختلف"[1]

2- المصالحة التي تمّت بين الإلهين أبولو وديونيس والتي خلقت تلك الثنائية قد ساهمت بصورة جليّة في ميلاد التراجيديا عبر اجتياز الكثير من الولادات، وعبور العديد من المراحل، لتظهر آثار هذا الاتّحاد في مكوناتها حين تبلغ أوج تطوّرها، ولعلّ ذاك ما سنراه في القسم الموالي من بحثنا.

3- اتّحاد الجنسين الشعريين الملحمي والغنائي مهّد الأرضية اللغوية للتراجيديا. فهل كانت اللغة التراجيدية مزيجا منهما؟ أم أنّ أحد الجنسين قد طغى على الآخر؟

المبحث الثاني: أجزاء التراجيديا:

[1] - فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 148.

لقد ورد في كتاب أرسطو (فن الشعر) أن المأساة تعتمد على "محاكاة فعل نبيل تام، (...)، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات."[1]

تقوم المأساة – بناء على قول أرسطو – على محاكاة الأشخاص للأفعال النبيلة باعتماد الفعل، ذلك لأنها لا تقوم على سرد الأحداث؛ إنّما تقوم على الأدوار التمثيلية التي تؤديها الشخصيات على خشبة المسرح ، فالمأساة "لا تحاكي الناس، بل تحاكي الفعل والحياة، والسعادة والشقاوة؛ والسعادة والشقاوة هما من نتائج الفعل، وغاية الحياة هي كيفيةُ عملٍ لا كيفيةُ وجودٍ؛ والناس هم ما هم بسبب أخلاقهم، ولكنهم يكونون سعداء أو غير سعداء بسبب أفعالهم. وإذن فالأشخاص لا يفعلون ابتغاء محاكاة الأخلاق، بل يتصفون بهذا الخلق أو ذاك نتيجة أفعالهم؛ ولهذا فإن الأفعال والخرافة هما الغاية في المأساة؛ والغاية في كل شيء أهمُّ ما فيه. وفضلاً عن هذا، فلا توجد مأساة بغير فعل، ولكن توجد مآسٍ بغير أخلاق".[2]

يبدو أن احتلال "**الأفعال**" لهذه المكانة في التراجيديا، عائد إلى الدور الهام المنوط بها، فهي ما يجعل الإنسان سعيدا أو شقيا، كما أنها التي تحدد أخلاقه وليس العكس، ولهذا يمكن أن تستغني التراجيديا عن الأخلاق لكنها لا تستطيع الاستغناء عن الفعل، ولعلّها حجة اعتمدها أرسطو ليعطي الفعل دور الصدارة بين أجزاء المأساة.

وإن كان أرسطو قد رفع الفعل إلى هذه المكانة الهامة والتي تجعل المأساة في الحضيض من دونه، فهل حاكى نيتشه صنيع أرسطو أم عارضه؟

[1] – أرسطو، فن الشعر، تر:عبد الرحمن بدوي، ص 18، 19

[2] – أرسطو، المصدر نفسه ، ص 20.

أ- قيمة الفعل في المأساة عند نيتشه:

يذكر نيتشه – اعتمادا على ما تعلّمه من التراث – أنّ الكورس أكثر أهمية حتى من الفعل الذي يعدّ أساس العمل التراجيدي لدى المنظّر أرسطو؛ ولعلّ ما خوّل له أن يصدر حكما كهذا هو أنّ الكورس قد كان منبعا لتلك الرؤية التي تظهر في الأفعال وعلى الخشبة، كما أنّه المسؤول عن نقلها إلى الجمهور عن طريق الرقصات التي كان يؤديها مشفوعة بالغناء أو الكلمات، لكنّه يستغرب سبب انتقاء أفراده من الساتير المتواضعين الذين يظهرون في هيئة ماعز، إذ يقول: "يصعب علينا أن نستوعب أن الكورس في التراجيديا أقدم، أكثر إيغالا في القدم، بل هو أهم حتى من التمثيل ذاته – كما علمنا التراث بصراحة ووضوح، ونظرا لأهمية الكورس وأصالته لا يمكننا أن نفهم سبب اختيار أفراده من الأنصار المخلصين المتواضعين تحديدا، حيث كانوا في أول الأمر من الساتير بشكل ماعز فقط، بينما شكلت الأوركسترا أمام الخشبة لغزا محيرا على الدوام، لكننا الآن ندرك أن الخشبة والفعل كانا أصلا وبصفة أساسية يفهمان على أنهما مجرد رؤية لا أكثر، وأن الشيء الواقعي الوحيد كان الكورس الذي يولد الرؤية من داخله، وينقلها إلى الجمهور بصورة رمزية تعبيرية بشكل أداء راقص وأغان وكلمات."[1]

يحمل جانبٌ من قول نيتشه القيمةَ التي حظي بها الكورس نتيجة توليده للرؤية ونقله لها إلى الجمهور في صورة رقصات وأغان وكلمات، غير أنّ جانبه الآخر يوحي بالمكانة المتدنّية التي أنزل إليها الفعل، فبعدما كان أساس قيام العمل التراجيدي عند أرسطو – أو ربما حتى سبب تسمية **الدراما**[2] في حدّ ذاتها- جعله نيتشه في الحضيض، حتى إنّه أقلّ قيمة من الكورس الذي يكتفي بترديد الأغاني وإصدار

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 133.

[2] – "يرجع الاشتقاق اللغوي للكلمة الإغريقية القديمة **دراما** Drama إلى الفعل Dran ، الذي يعني الفعل أو التصرّف أو السلوك الإنساني بوجه خاص"، يراجع: محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ص 9.

العويل بين الفينة والأخرى إما مؤنّبا أو ناصحا أو معلّقا، كما أنّه ساوى بين مكانته ومكانة الخشبة التي صنّفها أرسطو في آخر أجزاء التراجيديا [1]. فلماذا أنزله إلى هذه المكانة؟ وما حجته في ذلك؟

أثناء حديث نيتشه عن القاسم المشترك بين الإنسان الديونيسي وبين هاملت يذكر أنّ كليهما "وصل بنفاذ بصيرته حتى أعمق الأشياء، كلاهما استوعب الأمور جيدا، ونفرا من الإقدام والتنفيذ. المرء في هذه الحالة يدرك تمام الإدراك أن الفعل لا يغيّر شيئا من حقيقة الأمور، ويرى أن من المضحك أو المخجل أن يفكر الآخرون بأنهم يتوقعون منه أن يغير في حقيقة الأمور، ويستعيد النظام إلى هذا العالم المليء بالفوضى. إن الإدراك مقتلة للفعل، إذ إن الفعل يعتمد على ستار من الوهم – هذا ما نتعلمه من هاملت، ليس من التفسير المختزن لهاملت الذي يراه "جون الغارق في الحلم"، والذي لكثرة ما يرى من احتمالات، يحجم عن التنفيذ والفعل. لا ليس التفكير بل هو الفهم الصحيح، نفاذ البصيرة وإدراك معنى الحقيقة المرعبة، هو ما يرجح الكفة ويقتل الدوافع للتحرك والفعل، بالنسبة لهاملت وللديونيسي على حد سواء. والحال، لا شيء ينفع أيا منهما الآن، حتى الدعم لم يعد مجديا من الآن فصاعدا، هنا يتحوّل الحنين الآن عابرا سماء هذا العالم نحو الموت، متساميا على الآلهة ذاتها، إن الوجود الذي طالما توهج إشعاعه في عيون الآلهة أو فيما يسمى فكرة (الماوراء) الأبدية أصبح مرفوضا. لقد أصبح كل ما يمكن أن يراه الإنسان الآن، بسبب إدراكه الحقيقة من نظرة واحدة، هو الهول والعبث الوجودي. لقد بات يفهم ما معنى الرمز في قدر أوفيليا (في مسرحية هاملت) ويفهم حكمةَ سيلينوس Silenus، إلهُ الغابات: لهذا فهو يطرده"[2]

[1] – ينعت أرسطو الخشبة بالمنظر ويؤكد بأنها أقل الأجزاء اختصاصا بالشعر إذ يقول: "أما المنظر المسرحي فعلى الرغم من قدرته على إغراء الجمهور، فهو أبعد الأشياء عن الفن وأقلّها اختصاصاً بصناعة الشعر"، ولعل السبب راجع إلى أنّ "قوّة المأساة تظلّ حتى من غير مشاهدين ومن غير ممثّلين، فضلاً عن أن المخرِج أقدر من الشاعر في فن إخراج المناظر المسرحية أرسطو، المصدر السابق، ص 22.

[2] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص125، 126.

يقودنا نيتشه إلى إحدى المآسي التي ألّفها **وليم شكسبير** William Shakespeare [1] وهي "**هاملت** Hamlet التي تروي أحداثها ما جرى في مملكة الدانمارك، "إذ أعدم الأخ **كلوديوس** Claudius الشفقة من قلبه واتّبع ما يمليه عليه الطمع في كرسي المملكة، ليقدم على اغتيال أخيه بطريقة يصعب اقتفاء آثار الجريمة فيها؛ حيث قام بصبّ عصير الآبنوس في أذن أخيه الملك ليجعل موته أشبه بلسع أفعى، ثم اعتلى العرش وتزوّج الملكة **غرترود** Gertrude زوجة أخيه في ظرف قياسي. هذه الأحداث المتسارعة والمتناقضة جعلت الحزن يفطر قلب "هاملت" الوريث الشرعي للمملكة ويزرع الشك في كل زاوية من قلبه الكئيب، ليؤكد شكوكه ذاك الطيف الذي أطلعه على ملابسات الجريمة، حينها عزم هاملت على الانتقام، لكن انتقامه قد أخذ وقتا طويلا لأسباب عديدة كان من بينها فراغ يديه من الأدلّة الكافية التي تدين عمّه وتجعل قتله له فعلا مشروعا ومبرّرا لا انتهاكا للمحظور وسفكا للدماء، هذا ما جعله يسلك سبلا متشعّبة للظفر بالدليل القاطع؛ فقد ادعى الجنون ثم عرض مسرحية تعيد سرد أحداث

[1] – "ولد وليم شكسبير في الثالث والعشرين من أفريل سنة 1564 بإنجلترا، بدأ اسمه في الظهور بين أسماء المؤلّفين المسرحيين بعد هجرته من قريته بنحو خمس سنوات أي حوالي 1592، لم يهتمّ بطبع رواياته في حياته، وإنما كانت تطبع متفرّقة لذمة المسارح التي يتنازل لها عن حقوقه، نسبت إليه ست وثلاثون مسرحية على ثلاثة أقسام: قسم الملهاة ويضمّ: العاصفة، السيّدان من فيرونا، زوجات وندسور المرحات، دقة بدقة، ملهاة الأغلاط، لجاج في غير طائل، عناد الحب الضائع، حلم منتصف ليلة صيف، تاجر البندقية، كما تهوى، ترويض السليطة، العبرة بالخواتيم، الليلة الثانية عشرة، نادرة ليلة الشتاء. وقسم التاريخيات ويحتوي: حياة الملك جون وموته، حياة ريتشارد الثاني وموته، الملك هنري الرابع، حياة الملك هنري الخامس، الملك هنري السادس، حياة ريتشارد الثالث وموته، حياة الملك هنري الثامن. وقسم المأساة ويضمّ: مأساة كريولينس، تيتس أندرونيكس، روميو وجولييت، تيمون الأثيني، حياة يوليوس قيصر وموته، مأساة ماكبث، مأساة هاملت، الملك لير، عبد الله مغربي البندقية، أنتوني وكيلوبترة، سمبلين ملك بريطانيا. توفي في الثالث والعشرين من أفريل سنة 1616."يراجع: عباس محمود العقاد، التعريف بشكسبير، مصر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، (ط – 1)، 2012، ص 20، 60، 61، 62.

تشبه ما رواه له الطيف عن مقتل والده، لينفّذ فعلته في الأخير، ويلفظ أنفاسه بعد أن أصابه **لرتيس** Laertes شقيق **أوفيليا** Ophelia بسيف مسموم انتقاما لمقتل والده"[1]

لقد أعادنا نيتشه إلى مأساة هاملت ليعقد مقارنة بينه وبين الإنسان الديونيسي، والظاهر أنّ هذه المقارنة قد أوصلته إلى نتيجة مفادها أنّ القيام بالفعل في ظل إدراك نتائجه التي لا جدوى منها أمرٌ عبثيّ لا طائل من ورائه؛ فهاملت حين تردّد في قراره بشأن الانتقام من عمّه قاتل والده وزوج أمّه ومغتصب مملكته لم يكن مخطئا بل فعل عين الصواب؛ ذلك أنّ القيام به لم يكن ذا جدوى؛ فالجريمة قد حصلت على كلّ حال وأمّه قد تزوّجت عمّه المجرم وعرشه قد سلب منه، إذ ليس في وسعه إلاّ الاستسلام أمام عالم مضطرب لا مجال لإصلاحه أو إعادة التوازن إليه، ولهذا تكون العبارة ((إن الإدراك مقتلة للفعل، إذ إن الفعل يعتمد على ستار من الوهم)) منطبقة تماما عليه، فسواء قام بالفعل أو لم يقم به لن يغيّر شيئا من الحقيقة المرعبة التي تجعل الحياة في قمّة اضطرابها، ولهذا يستوي الفعل مع الإحجام عنه بل يكون الثاني أقرب إلى التفكير السليم حسب رأي نيتشه.

ولعل ما طعّم هذا التردّد بالغذاء المناسب ليس وحده اليأس من استرجاع والده من الموت الغادر؛ بل دعّمته أسباب أخرى كان في مقدّمتها ماضيه النزيه الذي يشهد له بالاستقامة ويمنعه من تشويهه بجريمة قتل، فهاملت قد كان أميرا دانمركيا نزيها، وهو يذكر ذلك حين يعد طيف والده بالانتقام لمقتل أبيه إذ يقول:

من لوح ذاكرتي

[1] – ينظر: وليم شكسبير، مأساة هاملت أمير الدانمارك، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (ط – 5)، 1979، من ص 25 إلى ص 116

سأمحو كل تدويت سخيف أحمق،

حكم الكتب كلها، كل شكل وكلّ انطباع مضى،

مما نسخ الشباب هناك وسجلته الملاحظة،

ولن يبقى في كتاب ذهني إلا

أمرك وحده، دون غيره،

لا تخالطه مادة رخيصة. نعم، ونعم، وحق السماء" [1]

كما يشهد له حبّ شعبه بذلك، حيث جاء على لسان عمّه حين سأله لرتيس بن بولنيوس رئيس الوزراء عن السبب وراء تخاذله في الاقتصاص منه، فذكر له أنّ السبب الثاني رواء هذا التواني : "هو ما تكنّه له الدهماء من حبّ عظيم". [2]

بالإضافة إلى أنّ مجيء تلك النبوءات على لسان طيف في هيئة والده، قد جعل الشكّ يتسلّل إلى قلبه وعقله ويزحزح صرح ما رآه وسمعه؛ فقد يكون ذلك من وحي الشياطين التي تستغلّ كآبة الإنسان وتتفنّن في نسج الأوهام وقصف القلوب الحزينة، لتقودها إلى ارتكاب الآثام وانتهاك المحظور، لاسيّما وأنّ الذي سيقتصّ منه ليس عدوا بعيدا؛ بل قريب تجمعه به صلة الدم، إنّه عمّه وزوج أمه، وفوق كل هذا ملك الدانمارك، ذاك كله وقف حائلا دون إسراعه في التنفيذ، والتريّث في تسديد ضربة قاتلة إليه، لما سيترتّب عليه من أخطار ويلقي به إلى الهلاك، يقول هاملت وهو يناجي نفسه:

[1] – وليم شكسبير، مأساة هاملت أمير الدانمارك، ص 63

[2] – وليم شكسبير، المرجع نفسه، ص 172.

"...إن الروح التي رأيتها

قد تكون شيطانا، وللشيطان قدرة

على تقمص المظهر السارّ – أجل، ولعله

لضعفي وسوداويتي

ولسطوته باستخدام أرواح كهذه،

يخدعني ليجرّ بي إلى التهلكة." [1]

وليس الشكّ وحده الذي كبّل يدي هاملت بل العالم المضطرب الذي يصعب فكّ طلاسمه؛ إذ ليس من السهل حلّ عقد تفنّنت الأيام في صنعها بطريقة متناقضة ومتتالية؛ فموت والده في ظروف غامضة جعله يعيش حزنا شديدا لم يفلح في التخلّص من أثره، لقد صار يمقت الحياة بما فيها ولولا إيمانه لفتح باب الانتحار ودخل من بابه الأثيم، يقول مناجيا:

"آه ليت هذا الجسد الصلد يذوب

وينحل قطرات من ندى،

يا ليت الأزلي لم يضع شريعته

ضد قتل الذات. رباه، رباه.

ما أشدّ ما تبدو لي عادات الدنيا هذه

[1] – وليم شكسبير، مأساة هاملت أمير الدانمارك، ص 102.

مضنية، عتيقة، فاهية، لا نفع منها.

ألا تبا لها. تبا تباّ لها."[1]

ومع أنّ الكلّ في القصر قد تقبّل فكرة موته إلّا أنّ محاولاتهم في نصحه قد باءت بالفشل، حتى أمه الملكة **غرترود** تناست موت زوجها، وها هي تحاول التخفيف عنه وتنصحه بتقبّل المصيبة بقلب صبور:

"ألق عنك يا هاملت بلونك الليلي هذا،

ولتنظر عينك نظرة صديق إلى ملك الدانمارك.

أ فتبقى إلى الأبد بجفنين خفيضين

تبحث عن أبيك في التراب؟

أنت تعلم أنه أمر عادي: ما من حي إلا ويموت يوما

عابرا خلال الطبيعة هذه في اتجاه الأبدية". [2]

وحتى عمّه اعتبر موته أمرا فطريا جبلت المخلوقات عليه؛ ولا مناص للبشرية منه، وها هو يلقي عليه محاضرة تعجّ بالأفكار المتفائلة، والتي تحمل بين صفحاتها سنن الحياة التي يجب على الإنسان التأقلم معها مهما عظمت مكارهه، ويعده بتسليمه عرش والده فور وفاته، يقول:

" جميل من طبعك وحميد يا هاملت

[1] – وليم شكسبير، مأساة هاملت أمير الدانمارك، ص 41.

[2] – وليم شكسبير، المرجع نفسه، ص 32.

أن تقوم بشعائر الحداد هذه من أجل أبيك

ولكن عليك أن تعلم أن أباك فقد أبا له،

وذلك الأب الفقيد فقد أباه، فكان على خلفه

بما ترتب عليه من واجب بنويّ

أن يحزن حدادا عليه لفترة ما. بيد أن المثابرة

على عزاء لا يثني، عناد شرير،

إنه حزن لا يليق بالرجال،

يدل على إرادة تمرّدت على السماء

وقلب غير حصين ونفس أعوزها الصبر

وإدراك بسيط لم يثقف.

فحين نعلم أن أمرا ما كان مقضيا،

وإنه شيوع أي شيء عادي نعرفه،

لمَ نحزن ونصر على مقاومته فنجعله

يحزّ في القلب؟ استح يا هذا، إنه لإثم تجاه السماء،

إثم تجاه الموتى، إثم تجاه الطبيعة،

والعقل يسخفه حين يكون موضوعه العادي

موت الآباء، وهو منذ البدء يصيح –

منذ أول جسد فارقته الحياة حتى هذا الذي مات اليوم:

(لابد من هذا). نرجو إذن أن تلقي عنك أرضا

بهذا الحزن الذي ليس يجدي واعتبرنا

أبا لك. وإني أصرح على الملأ

بأنك خلَفي على العرش"[1]

وما زاد الأمر سوءً، زواج عمّه من أمه ولم يمرّ بعدُ على مقتل زوجها شهران، كل ذلك جعله ينظر إلى الوضع بعين الريبة؛ ويعيد التفكير في النساء، كيف لا يرى العالم في قمّة اضطرابه وبين الفينة والأخرى يحلّ عمّه محلّ والده في كل شيء: في ملكه وزوجه، كيف أقنعها لتلقي على عينيها وشاح الغفلة؟ كيف رضيت بدلاله المشبوه ونسيت في وقت وجيز من كانت تراه عالمها الذي لا تتنفس خارجه؟ من أفرش لعلاقتهما نمارق الجنان وخاف عليها من النسيم العليل، يقول هاملت وهو يصف حرص والده عليها:

"أ هكذا تنتهي الأمور – لم يمر على موته شهران–

بل أقل من شهرين؛ أقل من شهرين،

ملك رائع، إذا قيس بهذا

[1] – وليم شكسبير، مأساة هاملت أمير الدانمارك، ص 39، 40.

فكهايبيريون إزاء الستير، كان يعشق أمي

فلا يسمح لريح السماء

بزيارة وجهها إذا اشتدت. يا أرض، يا سماء.

أ محتوم عليّ أن أتذكر؟ واها كانت تتعلق به

كأنما ازدياد الشهية قد اشتدّ بما تغذت عليه–

ومع ذل، فلمدة شهر..

يجب أن أصرف فكري عنه. أيها الضعف، اسمك المرأة ! "[1]

هل يعقل أنّ تكون كلّ النساء بهذا السوء؟ لاشك أنّ أوفيليا أيضا نسخة عنها، لهذا فضّل الإعراض عنها بعد أن غمرها بهداياه ومحبته:" كان عليك ألا تصدقيني...ما أحببتك قط" [2]، وهو الذي أحبّها أكثر من محبة أخيها لرتيس لها، يقول معترفا بحبّه أمام الجميع قرب قبرها:

" لقد أحببت أوفيليا. أربعون ألف أخٍ

بمجموع حبّهم لن يساووا

مقدار حبي أنا... " [3]

[1] – وليم شكسبير، مأساة هاملت أمير الدانمارك، ص 42.

[2] – وليم شكسبير، المرجع نفسه، ص 108.

[3] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص192.

بناءً على ما سبق يمكن الوصول إلى نتيجة مفادها أنّ نيتشه لم يتّبع صنيع أرسطو في إعطاء الفعل مكانة مميزة؛ بل أنزله إلى الحضيض، ذلك أنّ القيام به لا يغيّر من الوضع شيئا؛ بل ربما يزيده اضطرابا إلى اضطرابه، وليس هاملت من يعلّمنا ذلك فحسب بل هناك نماذج أخرى تسوقنا إلى النتيجة نفسها: ((إنّ الإدراك مقتلة للفعل)).

ومن الأمثلة التي يمكن أن نسوقها في هذا الصدد والتي تمثّل دعما لما قاله نيتشه ما حصل في مأساة أوديب؛ فليوس وجوكاستا كانا يعلمان مسبقا عن طريق الوحي أنّ ابنهما سيكبر ويقتل أباه ثم يتزوّج أمّه؛ إلا أنهما أقدما على خطة لم تكن ذات فائدة ترجى؛ خاصة حين أبعدا صغيرهما عن القصر ليموت في الغابة، إذ لم يغيّرا من مصيرهما المنتظر بل ساهما في تحقّقه، وحتى أوديب ذاته فعل الخطأ نفسه حين عاند الوحي وغادر قصر الملك الذي تبنّاه ليجهز على أبيه ليوس في الطريق ويتزوّج أمّه عن غير علم، هنا تجد الحكمة التي قالها نيتشه صداها في أنّ إدراك الفرد للحقائق يجعله ينفر من القيام به وإضاعة أدنى جهد في سبيله.

وليست عبثية الفعل في ظلّ إدراك النتائج وحدها من دعمت نيتشه لإنزال الفعل لذاك الدرك الأسفل؛ بل هناك دافع آخر، إذ يقول: "لقد كان أبطال اليونان إلى حد ما يتفوهون بأشياء ويقولون أكثر مما يعملون (...) إن بنية المَشاهد والصور الماورائية تكشف عن حكمة أعمق من الحكمة التي يمكن أن ينقلها الشاعر نفسه عبر كلماته وأفكاره، ونحن نلاحظ هذا عند شكسبير، حيث أن هاملت، على سبيل المثال، يقول أكثر مما يفعل، وبالتالي، إن العبرة من شخصية هاملت يمكن أن نأخذها، ليس مما يهذر به بالضبط، بل مما هو في التفكير المستغرق الذي يلف أيامه، ومن دراسة المسرحية ذاتها"[1]

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص198.

يبدو أنّ عاملا آخر قد دفع نيتشه إلى استصغار قيمة الفعل وهو قلّته لدى مقارنته بالقول، فهاملت يهدر وقته بالحديث وتوجيه اللّوم والشتائم إلى نفسه، بدل المبادرة إلى التنفيذ، يقول:

"أي نذل أنا، أي عبد قروي !...

أنا الحقير البليد، من الوحل لحمتي وسُداي

أسترق النظر، كالأبله الحالم، غير مليء بحوافزي

غير قادر على النطق بشيء – حتى ولا من أجل ملك

دبروا لملكه وغالي حياته شر هزيمة. أجبان أنا؟

من يسمّيني بالوغد؟ يشجّ القحف من رأسي؟

ينتف لحيتي ويقذف في وجهي بها؟...

ألا ايها الانتقام!

ولكن يالي من حمار! أجل، ما أجمل صنعي،

أنا ابن ذاك القتيل الحبيب،

أنا الذي السماء تحثني، والجحيم أيضا، على الثأر، أفضّ ما بقلبي كالمومسات ألفاظا

وأروح أشتم كالبغيّ

دنيء وضيع!

أف هلم، يا دماغ! "[1]

كما أنه يبطئ في التنفيذ، يقول:

"أأكون أم لا أكون؟ ذلك هو السؤال.

أمن الأنبل للنفس أن يصبر المرء على

مقاليع الدهر اللئيم وسهامه

أم يشهر السلاح على بحر من الهموم،

ويصدها ينهيها؟ نموت...ننام..

وما من شيء بعد...أ نقول بهذه النومة ننهي

لوعة القلب، وآلاف الصدمات التي

من الطبيعة تعرض لهذا لهذا الجسد؟ تلك غايةٌ

ما أحرّ ما تُشتهى. نموت... ننام..

ننام – وإذا حلمنا؟ أجل لعمري، هناك العقبة.

فما قد نراه في سبات الموت من رؤى،

وقد ألقينا بفانيات التلافيق هذه عنا،

[1] – وليم شكسبير، مأساة هاملت أمير الدانمارك ، ص99، 100، 101.

يوقفنا للتروي.

ذلك ما يجعل طامة من حياة طويلة كهذه.

وإلا فمن ذا الذي يقبل صاغرا سياط الزمان ومهاناته،

ويرضخ لظلم المستبد، ويسكت عن زراية المتغطرس،

وأوجاع الهوى المردود على نفسه، ومماطلات القضاء

وصلافة أولي المناصب، والازدراء الذي

يلقاه ذو الجدارة والجلد من كل من لا خير فيه،

لو كان في مقدوره تسديد حسابه

بخنجر مسلول؟ من منّا يتحمل عبأه الباهظ

لاهثا، يعرق تحت وقر من الحياة

لولا أن الخوف من أمر قد يلي الموت،

ذلك القطر المجهول الذي من وراء حدوده

لا يعود مسافر، يثبّط الإرادة فينا

ويجعلنا نؤثر تحمل المكروه الذي نعرفه

على الهرب منه إلى المكروه الذي لا نعرفه؟

ألا هكذا يجعل التأمل منّا جبناء جميعا،

وما في العزم من لون أصيل يكتسي

بصفرة عليلة من التوجّس والقلق

ومشاريع الوزن والشأن ينثني

مجراها اعوجاجا بذلك،

وتفقد اسم الفعل والتنفيذ

رويدك الآن !" [1]

كما أنه يتّخذ سبلا متشعبة للتحقّق من جريمة عمّه، وما ادّعاء الجنون[2] وحيلة المسرحية إلا دليل على تردّده وعدم ثقته في قراره، يقول:

"عليّ إذن بحجج

أشدّ تماسكا من هذه. المسرحية هي الشيء

الذي سأقبض به على ضمير الملك"[3]

بالإضافة إلى أنّه يملي على نفسه أفعالا سرعان ما يتراجع عنها دون أدنى مبادرة، تثنيه في ذلك طبيعته السويّة، خاصة حين توجّه إلى أمّه وهو يناجي نفسه:

[1] – وليم شكسبير، مأساة هاملت أمير الدانمارك، ص 106،107 .

[2] – وليم شكسبير، المرجع نفسه ، ص 67

[3] – وليم شكسبير، م.ن ، ص 102.

"هذا من الليل هزيع السحر،

ساعة تفغر المقابر أفواهها، وينفث الجحيم

في هذه الدنيا الوباء، لعمري بوسعي الآن

أن أشرب الدماء حارة وآتي من رهيب الفعل

ما يرتعد النهار لرؤيته !... على رسلك – إلى أمي.

أيها القلب لا تتخلّ عن سويّ طبيعتك. أياك أن

تفسح لروح نيرون طريقا إلى صدري الصامد هذا.

فلأكن قاسيا، لا شاذّ الطبيعة.

سأكملها خناجر، أما خنجرا فلن أمسّ.

ولينافق لساني وروحي بهذا، فمهما عنّفتها ألفاظا بلساني،

إياك يا نفس تنفيذا لها أن تقرّي ! "[1]

وحين يجد الفرصة مواتية أثناء انشغال عمّه بالصلاة، يتراجع كعادته بحجّة أنّه لا يرغب أن يبعثه إلى قبره طاهرا راكعا؛ بل يريد أن يرسله إلى الموت مدجّجا بآثامه:

"بإمكاني الآن أن أفعلها، كذا، وهو يصلي،

وسأفعلها الآن – ويذهب هكذا إلى السماء،

[1] – وليم شكسبير، المرجع السابق ، ص 130، 131.

فأكون قد انتقمت؟ – فلأمحص الأمر.

نذل يقتل أبي غيلةً، ولذا فإني،

أنا ابنه الوحيد، أرسل هذا النذل إلى السماء.

لكان ذلك خدمة له ومكافأة، لا انتقاما...

كلا

إلى غمدك يا سيف. ولتعرف مني قبضة أرهب هولاً

حين أراه ثملا، أو نائما، أو في سورة من غضبه

أو في لذة الفحشاء من فراشه،

أو منهمكا في القمار أو الشتم، أو أي فعل

لا مذاق للخلاص فيه"[1]

وحتى هاملت نفسه يعترف بأنّه يكثر من الكلام على حساب الأفعال ولا يدري إن كان ذلك نسيانا أم توجّسا، وإن كان في حساباته الألف من التبصّر والجبن إلا القليل، ويملك من الإمكانيات النفسية والجسدية والمادية ما يؤهّله للقيام به ، يدفعه في ذلك الحافز القوي:

"ليت شعري أ هو نسيان مني وحشي، أم توجّسٌ رعديد

إذ أحسب للمغبة ألف حساب –

[1] – وليم شكسبير، المرجع السابق، ص 134، 135.

حساب لو قسّم أرباعا لما كان التبصّر فيه إلا جزءا واحدا،

والجبن منه ثلاثة أرباع. لست أدري

لماذا أراني بعد حيا لأقول ((هذا الأمر يجب فعله))،

ولديّ لفعله الحافز، والإرادة، والقوة، والوسيلة."[1]

استنادا على ما سبق يمكن القول أنّه قد اجتمعت لنيتشه ثلاثة أسباب جعلته ينزاح عن التنظير الأرسطي فيما يخصّ قيمة الفعل، ويعطي للمأساة وجها آخر لم نألفه في كتاب أرسطو (فن الشعر)، وهي: أنّ الفعل مجرد رؤية لا أكثر شأنه شأن الخشبة، كما أنّه غير مجدٍ في ظل إدراك عبثيته، وأخيرا أنّ الشخصيات سواء في المأساة القديمة أو الحديثة تقول أكثر مما تفعل. وإذا كان نيتشه قد انزاح عمّا قاله أرسطو في ترتيب الفعل بإعطائه موقعا ثانويا بين أجزاء التراجيديا فما قوله في بقية الأجزاء؟ هل حاكى التنظير الأرسطي أم حاد عنه؟ ذاك ما سنحاول معرفته في الجزء المتبقي من هذا البحث.

ب- البطولة والشخصيات:

علمنا سابقا أنّ القيمة التي حظي بها الكورس مقارنة بالفعل في التراجيديا قد نبعت من الدور الذي كان يؤدّيه في أيّ مأساة معروضة؛ باعتباره مصدر تلك الرؤية التي تظهر عن طريق الفعل والخشبة، فهل احتلّ الكورس وحده هذه المكانة أم أنّ هناك عنصرا آخر شاركه أيّاها؟ وإن كان ثمة عنصر آخر فما هي الأسباب التي دفعت نيتشه إلى تفضيله؟

[1] – وليم شكسبير، المرجع السابق ، ص 156، 157.

مازلنا نذكر من خلال ما مرّ معنا أنّ التراجيديا – حسب رأي نيتشه – قد كانت وليدة لثنائية أشبه بأيّ ثنائية جنسية؛ مثّل شقٌّ منها الجانب الديونيسي والشق الآخر مثّله الجانب الأبولي، ويبدو أنّ هذين الأصلين ستعود مورّثاتهما لتظهر في عناصر الوريث، ذاك ما نعيه من قول نيتشه: "الكورس والبطل التراجيدي في شكل التراجيديا (المأساة)...هذه الثنائية كانت هي أصل وجوهر التراجيديا الإغريقية، وأنها التعبير المظفور من تيارين فنيين، هما الدافع(العامل) الأبولي والدافع الديونيسي"[1]

اتّضح أنّ هناك عنصرا آخر قد اكتسى قيمة معادلة للكورس وهو البطل التراجيدي، ليس لأنّه استمدّ أصوله شأنه شأن الكورس من الدافعين المتناقضين (الدافع الأبولي ونظيره الديونيسي) اللّذيْن اجتمعا ليساهما في ميلاد التراجيدايا، بل لأنّه والكورس قد مثّلا أصل التراجيديا الإغريقية وجوهرها. ونتساءل في هذا المقام عن أصول البطولة وكيف تشكّلت منذ بداية التراجيديا، وعن الشروط التي وضعها نيتشه للشخصيات التراجيدية؟ وما إذا كانت معادلة لتلك التي تحدث عنها أرسطو؟

ب – 1 / الارهاصات المقدّسة للبطل التراجيدي:

يذكر نيتشه استنادا إلى ما التقفه عن التراث أنّ الإله ديونيس قد كان بطلا للتراجيديا، غير أنّه لم يكن موجودا في بداياتها إلا كبطل متخيّل وليس كبطل حقيقي، وهذا يدلّ على أنّ بدايات التراجيديا كانت تفتقر إلى وجود أيّ ممثّل، أي أنّها كانت عبارة عن جوقة فقط؛ غير أنّ ذلك لم يمنع الباحثين من تقصّي المسألة للبرهان على حقيقة وجوده. يقول نيتشه: "اعتمادا على التراث لم يكن ديونيس، البطل الحقيقي لخشبة المسرح ومركز الرؤية كلها، موجودا فعلا في المرحلة الأولى القديمة من ظهور التراجيديا، بل

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 160. (هذه إحدى الحجج على أنّ الاتحاد الذي تم بين الإلهين أبولو وديونيس لم يساهم في ميلاد التراجيديا وحسب؛ إنما ظهرت آثاره في مكوناتها حسب نيتشه، لاسيّما حين بلغت أوج تطوّرها)

كان موجودا متخيلا كبطل: وهذا يعني أن التراجيديا كانت في الأصل عبارة عن كورس فقط وليس دراما. وفي مرحلة لاحقة كانت هناك جهود للبرهنة على أن هذا الإله (ديونيس) حقيقي وليس مجرد تجسيد للرؤية الشكلية بإطارها المتخيل في الشكل المرئي للنظر"[1]

يواصل نيتشه حديثه: "لقد بات تقليدا معروفا أن التراجيديا اليونانية في صورتها الأولى كانت معنية بمعالجة عذابات ديونيس، وأن ديونيس كان البطل الدرامي الوحيد. لكن يمكن القول بنفس هذه اليقينية إنه حتى زمان يوريبيدس بقي ديونيس البطل التراجيدي، وإن جميع الشخصيات المشهورة في المسرح اليوناني – بروميثيوس، أوديب وغيرهما – كانت عبارة عن أقنعة تحجب خلفها البطل الحقيقي: ديونيس. هناك فكرة تقول إن الألوهية التي كانت محتجبة خلف كل هذه الأقنعة هي السبب الأساسي وراء (المثالية) النموذجية لهذه الشخصيات المشهورة التي كثيرا ما كانت تثير الدهشة"[2]

يثمر هذا القول نتيجة مفادها أنّ ديونيس قد مثّل البطل التراجيدي الأول، فالتراجيديا منذ بدايتها وهي تعالج عذاباته، فالممثلون ولو حقّقوا وجودهم أمام الجمهور سيظلون صورة عن هذا الإله، ذلك "إن ديونيس الحقيقي الواحد يظهر في شخصيات عديدة، في قناع المحارب البطل، وربما نستطيع القول إن المحارب العالق في شبكة الإرادة الشخصية."[3]

وتجدر الإشارة إلى أنّه "في المسرح اليوناني، حين كان الإله ينطلق بالكلام ويؤدي أدوارا فهو يشبه الفرد الخاطئ والمناضل: وتعود فكرة ظهوره بهذه الدقة وهذا الوضوح لتأثير أبولو، مفسّر الأحلام، الذي يظهر للكورس جانبه الديونيسي من خلال هذا المظهر الرمزي . وعلى أي حال، فإن هذا البطل هو

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 134، 135.

[2] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص 146.

[3] – فريدريك نيتشه، م.ن، ص 146، 147.

ديونيس المعذب صاحب الأسرار، ديونيس الإله الذي يعاني هو نفسه عذابات فردية، والذي تحكي الأساطير أن العمالقة مزقوه، وأنه في هذه الحال، أصبح مقدسا مثل (زاغروس). إن ذلك يشير إلى أن عملية التمزيق، العذاب الديونيسي تصل إلى حد الحول إلى هواء، ماء، أرض، نار، وإن علينا أن نعتبر شرط الفردنه (الشخصنة) كمصدر وأصل لكل أنواع العذاب، وبالتالي كأمر يمكن استيعابه."[1]

يذكر نيتشه أنّ السبب وراء ظهور ديونيس في صورة الفرد الآثم المناضل عائد إلى تأثير أبولو الذي يملك قدرة لا تضاهى على التنبؤ، حيث يكشف معاناته مع العمالقة وكيف مزّقوه إربا. ويبدو أنّ هذا الحادث الأليم قد جعله مقدّسا حيث تحوّلت أشلاؤه إلى عناصر أوّلية للحياة. ولعلّ هذا ما جعل نيتشه يصل إلى تلك النتيجة التي تقول: أنّ تحقّق شرط الفردنة لا يتأتّى إلاّ من خلال المرور على كلّ أنواع المعاناة.

استنادا إلى ما سبق يمكن القول أنّ ديونيس قد مثّل الثمرة الأولى للبطل، ذلك أنّ التراجيديا منذ بدايتها لم تكن تخرج عن تصوير معاناته ومأساته التي انتهت بتمزيقه، غير أنّ موته لم يمثّل نهاية لوجوده في قلب المسرح بقدر ما منحه حياة خالدة، حيث كان يظهر في صور عديدة وذلك خلف أقنعة الأبطال، وباختصار: كان الأبطال الذين حقّقوا شهرتهم فوق الخشبة مجرّد أقنعة لذاك البطل الأوّل ديونيس، ولم تكن مآسيهم إلا تجلّيا لمأساته، فالمعاناة المريرة نتيجة الأخطاء ثم النهاية المؤلمة التي مني بها هؤلاء الأبطال الذين عبروا خشبة المسرح ليست سوى صورة عن ذاك الإله الذي ظهر على حقيقته بفعل الوضوح الذي فرضه الإله أبولو. وبهذا يتكافل الإلهان أبولو وديونيس ليساهما في استمرار التراجيديا.

ب – 2/ شروط البطولة عند نيتشه:

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 147.

نذكر من خلال ما مرّ معنا أنّ من شروط البطولة التي أدرجها أرسطو في مؤلفه (فن الشعر) أن يكون الشخص ذا دم نبيل، تقوده نقيصة عشّشت في شخصيته إلى الوقوع في خطأ جسيم يحوّل حياته إلى شقاء، ويضطرّه إلى التكفير عنه بتقديم تضحية كبيرة. فهل اعتمد نيتشه هذه الشروط أم أنّه قدّم بديلا عنها؟ . يقول نيتشه: "لقد صوّر سوفوكل أكثر شخصية يونانية شهدت معاناة في تاريخ المسرح: ذلك المنكود البائس أوديب، كرجل نبيل قُدر عليه أن يرتكب الخطيئة ويتعذب بها رغم كل حكمته "[1]

الظاهر أن نيتشه قد لجأ هو الآخر إلى **مأساة أوديب**[2] التي عرضها سوفوكليس ليملي شروط البطولة، وسنذكّر بملخصها كي يتسنّى لنا قراءتها خطوة خطوة: يرد في رواية هوميروس:" أنّ لعنة حلّت بلايوس وأبنائه لأنّه أدخل إلى بلده رذيلة غير طبيعية، إذ قال وحي (دلف) إنّ لايوس وزوجته يوكاسته سيرزقان ولدا يقتل أباه ويتزوّج أمه، وأرادا ألاّ تتحقق النبوءة فألقيا بصغيرهما على جبل قيثرون وثقبا كعب قدميه للتعجيل بموته، حيث أنقذه راع وأهداه إلى ملك كورنثة وملكتها فتبنّياه وربيّاه. ولما كبر أوديب عرف من مهبط الوحي أيضا أنّه قد كتب عليه أن يقتل أباه ويتزوّج أمه، واعتقد أنّ ملك كورنثة وملكتها هما أبوه وأمه، ففرّ من المدينة واتخذ طريقه إلى طيبة. والتقى في الطريق بشيخ طاعن في السنّ فتشاجر معه وقتله وهو لا يعرف أنّ هذا الشيخ أبوه، ولما اقترب من طيبة التقى الاسفنكس الذي يقتل كلّ من لا يحل اللغز، غير أنّ أوديب قد أفلح في حلّه فقضى على الوحش، ورحّب الطيبيون بأوديب وعدّوه منقذا لهم

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 137.

[2] – يرجّح الباحث محمد مندور أنّ أرسطو قد استمدّ قوانين التراجيديا الواردة في كتابه فن الشعر من مسرحية واحدة وهي "أوديب ملكًا" لسوفوكليس، محمد مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2003، ص 3، 4. ويبدو لنا أنّ نيتشه قد اقتفى آثار سابقه في اعتماده على المأساة نفسها لشرح الجزء الخاص بالشخصيات، لكنّه لم يكتف بها لوحدها بل اعتمد مأساة بروميثيوس أيضا.

ونصّبوه ملكا عليهم بعد مقتل ملكهم لايوس ثم تزوّج الملكة يوكاسته التي تشنق نفسها حين تعلم أنها تزوّجت ولدها"[1]

أما الرواية التي اعتمدها سوفقليس في مسرحيته: (أوديب ملكا) فإنها تختلف اختلافا بيّنا عن رواية هوميروس، إذ يرد فيها أنّ: "أوديب ويوكاسته تولّيا الملك في مدينة ثيبا حيث أهوت على هذه المدينة مصيبة أخرى بعد مقتل الملك السابق لايوس، فصار الإقليم كلّه عقيما لا ينبت زرعا، فذهب كريون شقيق يوكاسته إلى دلف، حيث أمره الوحي بأن يطارد قتلة لايوس، وقد قرر العرّاف تيرسياس أنّ قاتل لايوس هو أوديب، وحين تأكّد أوديب من صحّة الخبر فقأ عينيه، أما يوكاسته فقد انتحرت"[2]

تجتمع في قول نيتشه السابق ثلاثة شروط في البطولة نذكرها على النحو التالي: **النبل**[3] **والخطيئة والعقاب**. هذه الثلاثية التي سبق وذكرها أرسطو نراها تتكرّر عند نيتشه في البطل الذي اختاره، إنّه الملك أوديب، ذاك **النبيل** المنحدر عن سلالة ملكية والذي أثبت لأهل طيبة حسن نواياه، بتخليصهم من تهديد الأسفنكس ليحظى بحبّهم فينصّبوه ملكا عليهم، يقول الكورس مثنياً على صنيعه ومذكّرا بمآثره :

[1] – للاطلاع على تفاصيل الأسطورة، يراجع: سوفكليس، ترجيديات سوفقليس، ص 81 ، 82.

[2] – يراجع: سوفكليس، المرجع نفسه، ، ص 85، 86.

[3] – تجدر الإشارة أنّ مسألة النبل هذه قد أثّرت كثيرا على حياة نيتشه وظهرت في معظم مؤلفاته، ليس فقط في تفضيله للنبلاء واحتقاره لطبقة العبيد، بل في اعتبار نفسه نبيلا يسمو إلى منزلة الألوهية، يقول في كتابه (هذا هو الإنسان): "أنا نبيل بولوندي أصيل لا تشوب دمه قطرة واحدة من الدم الفاسد، الألماني على الأقل. وعندما أبحث لي عن نقيض جوهريّ، خسّة الطبع سفالة الغرائز التي لا حدود لها أجد أمامي على الدوام أمّي وأختي، وإن الاعتقاد بأنّ لي قرابة مع مثل هذا الرهط من السفلة لهو ضرب من التجديف على منزلتي الألوهية (...) وسيكون على المرء أن يعود عدّة قرون إلى الوراء كيما يستطيع أن يعثر في أعماق الغرائز الباطنية على هذا الجنس الأكثر سموّا ونبلا من بين ما وجد على وجه الأرض، كما أمثّله أنا، لدي إحساس واثق بالتميّز تجاه مل ما يدعى اليوم بالنّبالة، وإنّني لن أمنح القيصر الألماني الجديد حتى شرف أن يكون حوذيا لي"، فريدريك نيتشه، هذا هو الإنسان، ص 21.

"إنه قضى على العرّافة ذات المخالب الحادة، يا زيوس. وقد وقف أمام مدينتنا كمتراس ضد الموت.

وهكذا، أي أوديب، أعلنوك ملكا علينا، وتلقيت أسمى آيات الشرف، وتوليت الملك على ثيبا القوية"[1]

وهكذا ودون أدنى نيّة لولوج عالم الخطايا يجد نفسه مدنّسا بانتهاك المحظور، يطوّقه قدره التّعيس من كلّ صوب وتلحقه النبوءات رغم فراره منها؛ فمنذ ولادته ألقي به خارج القصر فريسة للموت تحاشيا لما ورد في النبوءة، ليتربّى في قصرٍ فرّ منه للنبوءة ذاتها، وهو خوفه أن يرتكب خطيئة لا تغتفر فيقتل والده ويتزوّج أمّه، يقول شارحا سبب فراره من قصر بولوبوس: "إن لوكسياس قد أنبأني في الماضي أنه لا بدّ لي أن أشارك في فراش أمي، وأن أسفك دم أبي بيدي. وهذا هو السبب في أنني استقررت منذ زمان طويل بعيدا عن كورنثوس – من أجل سعادتي... لم أشأ أن أكون قاتل أبي"[2]

غير أنّ فراره لم يكن ذا جدوى إذ أقدم على الفعلين الشنيعين رضوخا لقدره. وحكمته لم تكن ذات نفع إذ أوصلته في آخر المطاف إلى اكتشاف دناءة ما أقدم عليه، يقول وهو في أشدّ حالاته إحباطا: " وا أسفاه ! وا أسفاه! هكذا إذن قد صدق كل شيء! آه يا نور النهار، الذي أراه لآخر مرّة، لأنه في هذا اليوم تكشّف أنّني ابنٌ لذلك الذي كان من الواجب أن أكون ابنه، وزوج لتلك التي يجب ألا أكون لها زوجا، وقاتلٌ لمن كان يجب ألا أقتله"[3]

إنّ التقاء النبل والخطيئة أمر لطالما عهدناه في المآسي اليونانية، فالبطل النبيل مهما بلغ من الفضيلة لن يخلو تكوينه من نقيصة، هذه الأخيرة التي تحوّل حياته إلى مأساة؛ وأوديب يلقى هذا المصير

[1] – سوفكليس، ترجيديات سوفقليس، ص 138.

[2] – سوفكليس، المرجع نفسه ، ص 130.

[3] – سوفكليس، م.ن، ص 137.

ليس فقط لمجيء تلك النبوءة على هذا النحو؛ إنّما للنقيصة التي عشّشت في شخصيته، إذ ما الداعي لذاك العراك أصلا؟ ماذا كان سيجني من قتل عجوز لا يضاهيه قوّة ولا شبابا؟ إنّه الغضب حين يعبّر عن نفسه في نزال غير متكافيء؛ بين شيخ هرم مازال يؤمن بقوّته الفانية وشاب مازال يتمّتع بعنفوان الشباب، بين خصمين في الظاهر صنع عداءهما الشجار، وبين أب وابنه في الباطن فرّقت بينهما الأقدار، كما فرّق أوديب بين روح والده وجسده ليرديه جثّة هامدة؛ يقول أوديب ليوكاسته ساردا حادثة قتله للعجوز : "في اللحظة التي اقتربت فبها، وأنا أتابع طريقي – من تقاطع الطريقين- جاء مناد وتلاه، على عربة تجرها خيول، إنسان يشبه تماما ذلك الذي وصفته لي. وحاول الدليل وكذلك الرجل العجوز، أن يدفعاني بالقوة. فغضبت غضبة حملتني على أن أضرب من أراد تنحيتي عن الطريق، وهو السائق: لكن العجوز شاهدني...وضربني على أمّ رأسي بسوطه المزدوج لكنه دفع عن هذه الضربة ثمنا غاليا، فقد بادرت في الحال...ثم قتلتهم جميعا"[1]

ليعلمَ فيما بعد حقارة فعليه الفظيعين فيفقأ عينيه، يقول الرسول ساردا ما جرى لأوديب داخل مخدع يوكاسته بعد رؤيته أيّاها منتحرة: "لا شكّ أنّ إلها كان يقود غضبه...ثم انتزع الدبوسين الذهبيين اللذين كانا يربطان ملابسها بجسمها ورفع الدبوسين في الهواء، وأخذ يغرز بهما عينيه في محجريهما"[2]

وليس الغضب وحده من تسبّب في تلك النهاية المأساوية – في رأينا- بل العناد الزائد، إنّه من دفع أوديب إلى البحث عن قاتل الملك ناسيا أنّه يثبت الجريمة على نفسه، والمتنبيء تيرستياس نفسه يؤكّد ذلك حين يصرّ أوديب على معرفة القاتل: "أنت تلومني على عنادي الشديد، بينما أنت لا تستطيع أن

[1] – سوفكليس، ترجيديات سوفقليس، ص 124، 125.

[2] – سوفكليس، المرجع نفسه ، ص 139.

تشاهد العناد الشديد الذي يرقد في نفسك"[1] ، كما قاده إلى البحث عن أصله بإرغام الخادم على قول الحقيقة وتهديده بالقتل في حالة الرفض رغم تحذير يوكاسته وتوسّلات الخادم، تقول يوكاسته ناصحة: "كلا، بحق الآلهة إن كنت حريصا على الحياة، فلا تفكّر في هذا وحسبي ما أعانيه أنا...أرجوك أن تكفّ عن هذا...إنّ نصيحتي حسنة"[2]. ونتساءل هنا: لماذا تجتمع صفتين متناقضتين في شخصية أوديب أو في شخصيّة أيّ بطل تراجيدي؟

يبدو لنا أنّ اجتماع النقيضيتين (الحكمة والخطيئة) في شخصية أوديب لا يعود إلى طبيعة البطولة التي يشترط فيها أن يحدث تحوّل في حياة البطل بسبب النقيصة لتحصل المأساة وحسب؛ بل أيضا بسبب الأصول التي انبثق منها الفن التراجيدي؛ فهو قد كان – حسب نيتشه– وليد التيار الديونيسي ونقيضه الأبولي الذين يجعلان الشخصية هدفا لهما بل ألعوبة بينهما، فالبطل مهما بلغت حكمته الأبولية لن ينجو من تأثير الغريزة الديونيسية، فإن كان ظاهر أوديب يوحي بحكمته التي جعلته يفرّ من النبوءة ليتجنّب المحظور، وساعدته في حلّ لغز الاسفنكس لينقذ أهل طيبة من الهلاك؛ فإنّ باطنه قد أخفى لغز حياته الذي جلب الرّجس إليها، ليتحوّل البطل المنقذ إلى مصدر هلاك، والملك المنتظر إلى آثم منبوذ. وهذا الأمر لا ينطبق على أوديب فقط بل على أيّ بطل تراجيدي، ونعتقد أنّ للأمر علاقة بتلك الأصول (الأبولية والديونيسية)، وحتى قول نيتشه بأنّ الكورس والبطل هما "التعبير المظفور من تيارين فنيين، هما الدافع(العامل) الأبولي والدافع الديونيسي"[3] فيه دعم كبير لرأينا. ناهيك عن أنّ أوديب هذا ما هو إلا قناع للبطل الأصلي ديونيس، ذاك الإله الذي يظهر في صورة الفرد الخاطئ المناضل، والذي يكشف عن حقيقته الديونيسية الإله أبولو.

[1] – سوفكليس، ترجيديات سوفقليس، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ص 109.

[2] – سوفكليس، المرجع نفسه ، ص 133.

[3] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 160.

يضيف نيتشه: "سوفكل جعل بطله أوديب في نهاية الأمر يظهر، من خلال عذاباته الهائلة، قوة ساحرة وخيرة استطاعت أن تعيش فينا حتى بعد موته. لقد أراد الشاعر العبقري سوفوكل أن يقول لنا: إن الرجل النبيل لا يرتكب إثما: ومن خلال أعماله يمكن تدمير كل القوانين، وكل النظام الطبيعي، بل وكل عالم القيم الأخلاقية. ومن خلال هذه الأعمال يمكن أن تستمد دائرة سحرية أرفع من النتائج، لتشكيل عالم جديد على أنقاض الدائل. بعد أن تم تدمير هذا العالم الدائل، هذا ما يريد أن يعلمنا أياه الشاعر، والذي هو أيضا مفكر ديني: فهو كشاعر يريد أولا أن يضعنا في مواجهة أحجية قانونية بالغة الروعة في تعقيدها، ليتقدم القاضي ويفكك في تؤدة ألغازها، عقدة بعد عقدة، حتى تقضي عليه"[1]

إنّ الطريقة التي صوّر بها سوفكل معاناة الملك أوديب المريرة وهو يصارع القدر قد أظهرت حنكته في مجال المسرح، إذ استطاع ببراعته تلك أن يكتب الخلود لشخصية أوديب فيجعلها تسحر القلوب وتستعطفها، فعلى الرغم من انتهاك أوديب للمحظور ونبذ شعبه له؛ إلا أنّ سوفكل قد وجد حيلة يستعطف بها جمهوره ليجعله ينحاز إلى هذا الملك الآثم والبريء في الوقت عينه؛ وذلك بجعل الجانب الخيّر في شخصيته يطغى على آثامه ليبرّئه منها وإن لم يسلم من نتائجها. وقد اعتمد سوفكل على حلّ العقد التي حاكها منذ بداية المأساة ليجعل البطل يرتكب إثما ثمّ يقدم على عمل نبيل، وهكذا بالتناوب، فالنبوءة التي أجبرت والديه على التّخلّي عنه، قد جعلته بذلك رضيعا منبوذا بلا ذنب، ليواصل حياته عند أبوين لا يمتّ إليهما بأيّة صلّة قرابة، فيفرّ من قصرهما تاركا مملكته هروبا من الإثم، ليحقّق في طريقه ما أملاه الوحي بارتكاب الفعل الفظيع، وقبل أن تتكاثف كراهية الجمهور نحوَه ساقه إلى إنقاذ شعب بأسره من غطرسة الوحش وتهديده، وفي خضمّ العمل النبيل الذي مكّنه من الفوز بحبّ أهل طيبة لينصّبوه على إثره ملكا؛ جعله يتزوّج أمّه فيرتكب محظورا يجلب الرجس إليهم، وفي ظلّ استنجادهم به لتطهير ذاك الرجس ومرتكبه

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 138.

يكتشفون أنّه الرجس ذاته، ليعاقب نفسه بالوعيد الذي هدّد به الجاني، يقول أوديب متوعّدا بمعاقبة القاتل: "أيّا من كان الجاني، فإني أمنع الجميع، في هذا البلد الذي لي فيه العرش والسلطان، من أن يستقبلوه، أو يتكلّموا معه، أو أن يعطوه أيه نقطة من ماء الشعائر الدينية، وأريد من الجميع أن ينبذوه خارج بيوتهم بوصفه نجاسة في بلدنا... وإذا تصادف أنني استقبلته في بيتي وأنا عالم بذلك، فإني أسلم نفسي لنفسي إلى كل العقوبات التي أتيت على ذكرها"[1]

ليكون وعيده سوطاً يقتصّ به من نفسه وتكون اللّعنات التي وجّهها إلى القاتل وبالا عليه بل مصيبة لا مفرّ منها، يقول طالبا نفيه عن طيبة: "آه ! اقتادوني بعيدا عن هذه الأماكن بسرعة ! يا أصحابي، اقتادوا الكارثة الرهيبة الملعونة بين الملعونات، الرجل المكروه من الآلهة أشدّ ما تكون الكراهية ! ...هيا أسرعوا – باسم الآلهة- هيا أسرعوا فخبئوني في مكان ما بعيد عن هنا ! اقتلوني، ارموني في البحر، أو في أماكن لا يراني فيها أحد"[2]. ثم يطرد وقد نال منه الضعف والوهن نصيبهما: أعمى يجوب الخلاء وليس بين يديه إلا إثمه المقدّر والذي لم يكن له يد في صنعه، ذاك ما جعل أوديب يفوز بحبّ جمهوره ليتغاضى عن آثامه.

وإن حقّقت هذه الشخصية الخلود فليس لسحرها وجاذبيتها بقدر حنكة سوفكل الذّي تفنّن في صنعها. لذا فالعمل الفني مهما كان لن يحقّق النجاح ما لم يكن صاحبه جادا بارعا متفنّنا في إنجازه، هذا ما نتعلّمه من سوفكل الشاعر والمفكّر الديني، صانع الشخصيات التراجيدية بامتياز. ومحقّق المتعة بلا جدال، الشاعر الذي نجح في إخفاء تلك المقدّمات الرهيبة تحت نتائج أثلجت صدر المتلقي، هكذا – في

[1] – سوفكليس، ترجيديات سوفقليس، ص 106.

[2] – سوفكليس، المرجع نفسه ، ص 141، 143.

رأي نيتشه – تصنع "المتعة اليونانية/ الهيلينية في مشروع الفكفكة الدياليكتيكية لعقد المشكلة، لكي تقدم للقارئ شعورا بالفرح المهيمن على العمل بكامله، وانتزاع الشوكة من كل المقدمات الرهيبة للقصة"[1]

وعليه، يكون مصدرُ الفرح في "مأساة أوديب" شحنَ سوفكل للمتلقي بمقدّمات مفزعة، وامتصاص قوّة أثرها بالتدريج؛ بفكّ طلاسم العقد بطريقة تَجبر خواطره وتُنسيه ما تلقّاه من أحداث رهيبة، ليصبح مصدر ذاك الفرح ليس حلّ العقد في حدّ ذاته بقدر ما هو تخفيف أعباء ما عُرض أمامه من مواقف مخيفة. إنّه أشبه بالشعور الذي ينتاب شخصا سلّط عليه العذاب الشديد ثم خفّف عنه بالتدريج؛ إذ كلّما خفّ عذابه كلما ذاق طعم الراحة.

يضيف نيتشه: "في مسرحية (أوديب في كولون) نواجه مثل هذا الفرح، لكنه هنا فرح أرفع مقاما، يحدث عبر عملية تحول في الهيئة لا حدود له. إن الرجل الطاعن في السن، المصاب بكل ما في الدنيا من عذاب، متروك ليواجه كل احتمالات الشقاء مما يتعرض له في بعض الدروب ليزيد في شقائه السلبي، هذا الرجل يواجه الآن فرحا لا دنيويا يمنحه الله له، بما يشير إلى أن البطل قد قادته سلبيته إلى العثور على فاعليته العليا، التي ستبقى خالدة بعد أن يموت هو، بينما لم يوصله كفاحه الواعي في حياته السابقة إلى أكثر من موقف سلبي متخاذل. وبهذا فإن العقدة القانونية في حكاية أوديب، والتي تعذر على البشر أن يفكوا رموزها، تأخذ تدريجيا بالحلحلة – ويغمرنا أعمق شعور إنساني بالفرح حين نرى ذلك النظير الإلهي الدياليكتيكي"[2]

من المعروف أنّ تحقيق متعة التلقي يتطلّب جهدا وخبرة تجعل المبدع يسلك أساليب عدّة لتحقيق غايته المنشودة، ولا شك أنّ سوفكل قد كانت له طريقته في جلب أنظار الجمهور إلى مآسيه عن طريق

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 138.

[2] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص 138، 139.

إدخال السرور إلى قلوبهم؛ ففي الجزء الثاني من مسرحية أوديب المعنون بـ (أوديب في كولون) يحقّق هذا الشاعر – حسب نيتشه– أثرا لدى المتلقي أكثر ممّا يحقّقه في الجزء السابق من المأساة، باتّباعه طريقة يراها نيتشه أنجع في تحقيق الفرح، إنّه **التحول** الذي ينقل أوديب إلى وضع مختلف عن ذاك الذي عهدناه لدى أرسطو[1]، تحوّل ليس في مكانته ولا في قوّته بقدر ما هو في أعماقه، إنّها حالة باطنية يعيشها البطل، لم يعلّمه أيّاها الكفاح الواعي بل علّمته أيّاها قسوة الحياة. ذلك أنّ مواجهة أوديب لقدره وهو يتمتّع بكلّ قواه الجسدية والعقلية لم يكن ذا نفع بالمرّة؛ إذ لم يفده في شيء سوى أنّه رماه عنوة في طريق مصيره المأساوي ليذوق فظاعة الألم الحقيقي، ألم انتهاكه لحرمة المحظور جهلا. غير أنّ قسوة الحياة بعد اكتشافه لعبثية أعماله قد جعلته يعيش سعادة باطنية لم يحقّقها وهو يكافح بوعي، إنّها الراحة التي تسبق الاستسلام للموت بدل الكفاح من أجل البقاء. ذاك الصراع الذي لم يُجدِ نفعا علّمه أنّ الراحة لا نجنيها من قدرتنا على الكفاح للاستمرار، بل نجنيها من قدرتنا على تقبّل مصيرنا الآيل للزوال.

يريد نيتشه أن يقول على لسان سوفوكل أنّ إدراك عبثية الحياة وحده من يجعلنا نذوق طعم السعادة الباطنية بالاستسلام للموت، ما دام الكفاح من أجل البقاء لا يمنح الشخص السعادة التي يجاهد لتحقيقها. وهذا الموقف لا نتعلّمه من شخصية أوديب وحسب بل من كلّ ما هو موجود في الطبيعة، وسوفكل قد تفطّن إلى ذلك ليبيّن لنا أنّ نهاية أوديب ليست سوى محاكاة لما هو في الطبيعة، إذ أنّ مصير كلّ مخلوق الزوال، يقول: "إذا كان هذا التحليل منصفا للشاعر سوفوكل، فلا يزال لدينا ثمة ما نسأله حول

[1] – ذكر أرسطو العديد من التحوّلات في المأساة؛ لكنّه فضّل حالة واحدة رآها أنسب لإثارة الخوف والرحمة، وهي حالة "من ليس في الذروة من الفضل والعدل ولكنه يتردى في هوّة الشقاء، لا للؤم فيه وخساسة بل لخطأ ارتكبه، وكان ممن ذهب سمعه في الناس وترادفت عليه النعم، مثل أوديفوس ثوئستيس والمشهورين من أبناء هذه الأسر"، أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 35.

ما إذا استطاع أن ينفذ إلى أعماق الأسطورة، وهنا أيضا يصبح واضحا أن كل رؤية الشاعر ليست سوى تلك الصورة البصرية التي تقدمها لنا الطبيعة بعد أن نصل إلى شفير الهاوية."[1]

ولعلّ سوفكل هنا قد استغلّ نهاية تراجيديا أوديب ليحقّق مبتغاه في جلب المتعة إلى المتلقي، حيث أنّ: "نهاية التراجيديا القديمةكانت تتميز بإحساس من التوفيق الميتافيزيقي الذي لولاه، لكان من المستحيل أن نتصور أننا يمكن أن نستمتع بالتراجيديا. من المحتمل أن مزاجية التوفيق في عالم آخر يبدو أكثر نقاء في مسرحية (أوديب في كولون) "[2]

يتساءل نيتشه عمّا سنتعلمه ممّا حصل مع أوديب، وبالضبط من خطئين وحكمة: "إن أوديب قاتل أبيه، وزوج أمه، وهو الذي حل لغز العنقاء (السفنكس) ! فما الذي يمكن أن نتعلمه من هذا الثالوث الخفي من الأعمال المقدرة؟ "[3] ويستند ليجيب عن هذا التساؤل إلى إحدى معتقدات الفارسيين فيقول: "هناك اعتقاد شعبي قديم، كان شائعا في بلاد فارس خاصة، يقول إن المجوسي الحكيم لا يولد إلا من الخطيئة."[4] فالحكيم الفارسي لا يصل إلى لبّ الحكمة ما لم يرتكب خطيئة تجعله ينظر إلى الحياة بطريقة أعمق من تلك التي كانت بحوزته من قبل. فما علاقة ذلك الاعتقاد بحياة أوديب؟

يجيب نيتشه: "هذا معناه المباشر في نظرنا بالنسبة إلى أوديب مفكك الألغاز والمتزوج أمه، أنه حتى يمكن لطاقة الفراسة وقوى السحر أن تزيل السحر من الحاضر والمستقبل، ذلك القانون الصارم لاكتساب الشخصية (ما يسمى عملية الفردنة) individuation والسحر الفعلي للطبيعة ذاتها، يجب أن تكون

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 139.

[2] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص 204.

[3] – فريدريك نيتشه، م.ن، ص 139.

[4] – فريدريك نيتشه، م.ن، ص 139.

القضية المرتكبة جريمة مهولة في حق الطبيعة – سفاح الأقارب في هذه الحالة. وإلا كيف يمكن إجبار الطبيعة على أن تقدم أسرارها إذا لم تنتهك بهذه الوحشية، بهذه المقاومة الخارقة والضارية؟ أنا أرى هذه الرؤية ماثلة بكل وضوح في الأفعال الثلاثة المشار إليها والتي حددت مصير أوديب: هذا الرجل الذي حل لغز الطبيعة – لغز الطبيعة الثنائية للعنقاء- يجب أيضا ، كقاتل لأبيه ومسافح لأمه، أن ينتهك النظام المقدس للطبيعة."[1] . وبالتالي فالحكمة التي أبداها أوديب في آخر حياته لم تكن إلاّ نتيجة للانتهاك الذي اقترفه في حقّ الطبيعة، إذ خالف قانونها المقدّس بقتل والده وزواجه من أمه. ليكون فريسة لذاك القانون فيعاقب أشدّ العقاب.

يضيف نيتشه: "لا شك في أنه يبدو أن ما تريد الرواية الأسطورية أن تهمسه في آذاننا هو أن الحكمة، الحكمة الديونيسية خاصة، جريمة منكرة ضد الطبيعة، وأن كل ما يرمي بالطبيعة من خلال علمه المعرفي إلى الهاوية ليهلكها يجب أن يعاني نتيجة إتلافه الطبيعة. وبهذا (يرمى صاحب الحكمة بسهم حكمته. إنّ الحكمة جريمة بحق الطبيعة). هذه العبارة المخيفة تقول إنّ الأسطورة تدعونا إليها."[2]

وعليه، تصير الحكمة خطيئة تعمل الطبيعة على الاقتصاص من صاحبها، وهذا حال أوديب الذي سعى جاهدا لتحدّي قدره فانتهك نظام الطبيعة عن جهل مع كلّ ما يتّصف به من حكمة ونبل. يقودنا هذا إلى التساءل عن الطريقة التي فسّر بها اليوناني القديم ما كان يعرض أمامه من أحداث؛ خاصة إذا جرى الحديث عن الخطايا التي أقدم عليها هؤلاء الأبطال مع ما يمتلكونه من حكمة.

وبالفعل، لقد طرح اليونانيون الكثير من الأسئلة حول العلّة التي تجعل البطل يجنح بتلك الطريقة نحو الإثم، فهل وجدوا لها تفسيرا معقولا؟ يجيب نيتشه: "كيف يمكن أن يحدث هذا الخلل؟ كيف يمكن أن

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 139، 140.

[2] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص 140.

يحدث في رؤوس كالرؤوس التي نملكها نحن البشر الذين ننتمي إلى هذا النبل المحتد ..إلى مجتمع سليم؟ هذا هو السؤال الذي طرحه اليوناني النبيل على نفسه طيلة قرون عدة، كلما وجد نفسه حيال جريمة أو إثم، لا يجد لديه تفسيرا، ثم يجد رجلا من بني قومه قد تلوّث به. وبعد أن يعييه البحث لا يلبث أن يهزّ رأسه قائلا: (لابد أن يكون أحد الآلهة قد أعمى بصيرته)....هذه الذريعة كانت ذريعة نمطية عند اليونان...وهكذا كان الآلهة يستعملون إلى حد ما لتبرير أعمال البشر، حتى السيئة منها، يُستعملون لتفسير سبب الشر – ففي ذلك الوقت لم يكن الآلهة يحمّلون البشر عبء العقاب بل عبء ما هو أنبل، عبء الخطأ"[1].

وبهذا، يصير إلصاق التهمة بالآلهة، كونها السبب في الزّلات التي يقع فيها البشر، منفذا لتبرير الأخطاء التي يقدمون عليها، ورغم ذلك لا يمكن أن ينجو أحد من العقاب، ولهذا فقد "صُوِّر الشقاء بوصفه عقابا على ذنب"[2]، ولعلّ هذا ما يبرّر المأساة التي تلحق بالبطل في التراجيديا، حيث تجعل منه آثما وبريئا في الوقت عينه.

يواصل نيتشه كلامه، وهذه المرة نراه يلجأ إلى عقد مقارنة بين ما قاله "غوته" وما لم يفلح اسخيلوس في قوله كمفكّر: "دعونا الآن نعقد مقارنة بين إيجابيات الموقف السلبي (المنسحب) وإيجابيات الموقف الإيجابي (الفاعل) التي تلقي ضوءا على مسرحية بروميثوس لأسخيلوس. إن ما كان يتوجب على اسخيلوس قوله كمفكر، وهو ما لامسه اسخيلوس ملامسة فقط كشاعر بصورة رمزية، هو ما عبّر عنه غوته في شبابه بلسان بروميثيوس الجريء:

أنا أجلس هنا، وأصنع الرجال:

[1] – فريدريك نيتشه، أصل الأخلاق وفصلها، ص 89.

[2] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص 90.

في مخيلتي

سلالة منهم تشبهني

لكي يتعذبوا، لكي يبكوا،

ليستمتعوا ويعيشوا سعداء،

ولكي يتجاهلوكم،

كما أتجاهلكم أنا. [1]

يضيف نيتشه قائلا: "حيث يرتفع الإنسان ليبلغ قوة العمالقة Titans يناضل من أجل ثقافته وينتزع استقلاليته من الأقوياء، لأن حكمته الشخصية تجعله يسيطر على وجودهم، ويضع حدا لتجاوزاتهم، لكن أروع ما في قصيدة **بروميثيوس** التي تشكل، بفضل فكرتها المتطرفة ترنيمة حقيقية للمعصية، هو نزوعها الجارف على النمط الاسخيلي (نسبة إلى اسخيلوس) نحو العدالة: من جهة أولى تلك الآلام التي لا حدود لها، والتي يعاني منها الفرد الجريء والشدة الإلهية، ومن جهة ثانية الصدع بظهور غسق الآلهة."[2]

الظاهر أنّ ما قام به "اسخيلوس" حين جعل "مأساة بروميثيوس" تجنح إلى العدالة هو ما جعلها تحظى بإعجاب نيتشه؛ فعلى الرغم من أنّها مثال حيّ عن معصيّة "بروميثيوس" لسيّد الآلهة "**زيوس**" ، إلاّ أنّها قد خلقت تناغما بين موقفين صارمين لقوّتين غير متكافئتين: موقف بروميثيوس الشجاع الذي استمرّ

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 140، 141.

[2] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص 141.

في عناده وتحدّيه لسيّد الآلهة، ولو تحت العذاب اللامتناهي الذي سلّط عليه، وموقف "زوس" الذي أصرّ على معاقبة "بروميثيوس" متجاهلا ما قدّمه له من خدمات، يقول "بروميثيوس":

"عندما وقع الخلاف ودبّ النزاع بين الآلهة لأول مرة

وجعلهم ينقسمون حزبين، أحدهما

اعتزم نزع السلطة من كرونوس Cronos ، وجعل زوس

الملك المطلق السلطة – تذكّروا هذا- بينما الحزب المعارض لذلك

قد اعتزم ألا يحكم زوس الآلهة قطّ- (...)

بعد ذلك فُتحت الطرق أمامي، وظهر لي أنه من الخير

أن أتّخذ موقفي – ومعي أمي- إلى جانب

زوس، راغبا ومرحّبا. كنت أنا الذي

أشرت بتلك النصيحة التي بواسطتها رقد كرونوس وأتباعه

مدفونين الآن في هوة تارتاروس.

هذه هي المساعدة التي قدّمتها لملك الآلهة؛ وهذه هي مكافاتي-

هذا هو نكرانه الأسود للجميل."[1]

[1] – أسخيلوس، مسرحيات أسخيلوس، ص 148، 149.

لتتحقّق العدالة بزوال مُلك "زوس" الظالم بيد واحد من نسله، وتخليص "بروميثيوس" من العذاب اللامتناهي، ولعلّ ذلك ما تنبّأ به "بروميثيوس" لِـ "أيو" محبوبة "زوس" قبل أن تواصل رحلتها القاسية:

"أقسم أن زوس، رغم كل عناده، يمكن

إخضاعه، ستكون هذه الزيجة كارثة،

تلك التي ينوي عليها – زيجة تطيح به

من العرش ومن الملك إلى حيّز النسيان.

وعندئذ، تتحقق اللعنة التي صبها عليه أبوه كرونوس

يوم أن فقد عرشه القديم. (...)

سيكون سقوطه أكيدا، ومخجلا، وغير ممكن الاحتمال"[1]

يتابع نيتشه كلامه: "إنّ سلطة عوالم الألم التي تفرض المساومة، الوحدة الميتافيزيقية، تعيد إلى الذهن بإصرار كبير فكرة النواة الجوهرية كما تذكر بفكرة اسخيلوس عن العالم، التي ترى روح (مويرا) Moira تجلس على العرش لتكون عدالة أبدية عالم السماء والأرض"[2]

يبدو أنّ ما جسّده أسخيلوس في هذه المأساة لا يعود لطبيعة التراجيديا التي تجعل البطل يدفع ثمن أخطائه والشرّير ينال جزاءه، بقدر ما يعود لرؤية هذا الشاعر للعالم وهو يسبح تحت سلطة العدالة التي تفرض على الكلّ الالتزام بتطبيق قوانينها ولو كان من الآلهة. و"حيال هذه الجرأة المذهلة التي يحيط بها

[1] – أسخيلوس، مسرحيات أسخيلوس، ص 178.

[2] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 141.

اسخيلوس العالم الأولمبي تبعا لمقياسه للعدالة، يجب ألا يغيب عن بالنا أن اليوناني المتعمّق كان لديه أرضية ثابتة المستوى من التفكير الميتافيزيقي من أفكاره الغامضة، كما كان قادرا على أن يطلق كل مشاعر الشكوكية نحو آلهته الأولمبيين، لقد كان الفنان اليوناني يخامره شعور بأن هناك اعتمادا متبادلا بينه وبين هذه الآلهة – وهو شعور يرمز إليه بروميثيوس عند اسخيلوس- . لقد وجد الفنان العملاق في داخله إيمانا بالتحدي. بأنه منح القدرة على أن يصنع الإنسان، وأن يدمر على الأقل آلهة أولمبيا بحكمته المتفوقة، (...) هذه الكبرياء العاتية للفنان، هي الجوهر الأكيد للشعر الأسخيلي، في حين يترنم سوفوكل في مسرحيته حول أوديب بأغنية تقديمية متغنيا بالقديس".[1]

يريد أسخيلوس من خلال "بروميثيوس" و"زوس" أن يصوّر آلهة الأولمب في صورة أقرب إلى البشر؛ تتصارع على السلطة وتنال جزاء غطرستها وظلمها، إذ بقدر ما تتمتّع بالألوهية تظلّ خاضعة للعدالة، وبقدر ما تمتلك القوّة ينالها الضعف والوهن، ليقول للمتلقي اليوناني بطريقة غير مباشرة أنّ هذه الآلهة التي تعبدها لا تختلف عنك إلاّ في ما تمتلكه من قوّة؛ فهي ترغب وتغضب، وبالتالي لن تتوانى أبدا في ظلمك إن تصادمت مطامحك مع سلطتها، أو رأت فيك جرأة تهدّد ألوهيتها. [2]

وليست "مأساة بروميثيوس" وحدها من ترسل تلك الرسائل المشفّرة للتشكيك في الآلهة بل شعره كلّه يزخر بها، ولعلّ ذاك ما يصنع الفارق بينه وبين سوفوكل الذي صوّر أوديب وهو يفرّ من قدره

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 142.

[2] – يذكر الباحث "بيار هيبر سوفرين" Pierre Héber- Suffrin –انطلاقا من تحليله لبعض أقوال نيتشه عن زراداشت– أنّ ما تقوم به الآلهة من أعمال تعسّفية في حقّ البشر ناجم عن غيرتها منهم؛ فالآلهة تعاقب ذوي الطموحات والنجاحات لأنّها تعتبر نجاحاتهم وطموحاتهم أشياء محفوظة لها وحدها، وأنّ قيام البشر بها إنّما هو خطيئة تستوجب العقاب"، بيار هيبر سوفرين، زراداشت نيتشه، ترجمة: أسامة الحاج، لبنان، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، (ط – 2)، 2002، ص 45.

ليستسلم له في النهاية. لكنّنا نعلم – في المقابل – أنّ كلا من "أسخيلوس" و"سوفوكل" قد صوّر شخصياته التراجيدية بالطريقة التي أملتها عليه موهبته الشعرية أو حنكته المسرحية، فأيّهما قد أفلح في إبداعه حسب نيتشه؟

تجدر الإشارة إلى مسألة هامة هنا وهي أنّ الشخصيات التي ورد ذكرها لدى أسخيلوس هي آلهة؛ أي أنّ الصراع كان قائما بين الآلهة ونزاعها على السلطة، يقول بروميثيوس:

"انظروا ما فعلته الآلهة بي، أنا الإله"[1]

في مقابل سوفوكل الذي زاوج في اختياره لشخصياته بين الآلهة والبشر، غير أنّ القاسم المشترك بينهما يكمن في خضوع الآلهة والبشر على حدٍ سواء لحتمية القدر؛ فبروميثيوس الإله قد خضع للنبوءة شأنه شأن أوديب البشري، وها هو يصرّح قائلا:

"يتحتم عليّ أن أقاسي قدري المحدّد على خير ما يمكنني،

عالما بأنني لا أستطيع مقاومة قوّة الحاجة"[2].

وحتى "زوس" سيّد الآلهة ليس بمنأى عن ذلك، يقول بروميثيوس حين سأله الكوروس عمّا إذا كانت سلطة زوس أقلّ من الأقدار الثلاثة: "إنه لا يستطيع الفرار من القدر"[3]

نعود إلى إجابة نيتشه التي يقول فيها: "لا شيء يبدو أكثر وضوحا من القول إن الشاعر لا يصبح شاعرا إلا حين يرى نفسه وسط أناس حقيقيين، يغدون ويروحون أمامه، ويمكنونه من رؤية ما يدور في

[1] – أسخيلوس، مسرحيات أسخيلوس، ص 144.
[2] – أسخيلوس، المرجع نفسه، ص 144.
[3] – أسخيلوس، م.ن، ص 162.

دواخلهم العميقة. هناك نقطة ضعف خاصة تشدنا إلى النظر إلى الظاهرة الجمالية الأصلية بطريقة بالغة التعقيد والتجريد. بالنسبة للشاعر الحقيقي ليس التشبيه صورة بيانية، بل هو صورة تمثيلية تتراقص أمام عينيه بالفعل حيث تنبت الفكرة. إن الشخصية في نظر الشاعر وحدة كلية متكاملة جمعت بشق النفس من مجموعة من الصفات الفردية، بل هو شخص، إنه يتحرك أمام عينيه، شخص يمكن التمييز بينه وبين الصورة المماثلة للفنان من خلال نشاطه الدائب وعمله"[1]

وعليه، فإنّ معايير بناء الشخصية التراجيدية عند نيتشه تعتمد على مقدار ما يجعلها ماثلة أمامه كما لو كانت مجسّدة كحقيقة، حيث يمكن له أن يلاحظ استقلاليتها عن شخصيته. وذلك لا يتحقّق – في رأيينا – إلا بالعمل الدؤوب والمتواصل والذي سيخلق فارقا في التأثير على المتلقي. وحده هذا التأثير سيجعل شاعرا كأسخيلوس أو سوفوكل يدرك تفوّقه على الآخر.

- **أصول الخطيئة في التراجيديا:**

في إطار حديثه عن الفرق بين أسطورة بروميثوس الآرية وأسطورة السقوط السامية يعرّج نيتشه على مفهوم الخطيئة لدى الآريين والساميين ووكيف تصوّرها هذان الشّعبان، يقول: " إن قصة بروميثيوس ملك محلي أصلي لكل الشعوب الآرية، وهي حجة إثبات تشهد على مواهبهم العبقرية وإبداعهم للتراجيديا، وبالفعل، ربما كانت هذه الأسطورة أيضا تمتلك الخصائص ذاتها تحديدا التي تمتلكها الأفكار الآرية كما هي أسطورة السقوط بالنسبة للسامية، وربما تكون الأسطورتان أختين قريبتين. غير أن مقدمة أسطورة بروميثيوس تمثل القيمة الأعلى التي يضعها الإنسان الأول على النار احترازا لقيام أي ثقافة: لكن فكرة أن الإنسان يملك زمام التحكم الكامل بالنار، وأنه لا يتلقاها من السماء، في صورة مقذوف ملتهب من

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 130.

البرق أو كشعاع مسخن، هذه الفكرة قد خطرت للمفكرين من البشر الأوائل كحالة انتهاك للمقدس، كسرقة للطبيعة المقدسة." [1]

يعتبر نيتشه أسطورة بروميثيوس دليلا قاطعا على إبداع الآريين للتراجيديا. لكنّها مع ذلك تشترك مع أسطورة السقوط المشهورة لدى الساميّين في فعل "انتهاك الطبيعة المقدّسة"، تقول "القوّة" آمرة "هيفايستوس" بالتعجيل في صلب "بروميثيوس":

"قم بواجبك يا هيفايستوس، تذكّر أيّ أمر

كلّفك به الأب. ها هو ذا بروميثيوس المتمرّد،

سمّره إلى الصخرة، ثبّته في هذه القمة الشاهقة

بإحكام في قبضة السلاسل الشديدة الصلابة.

كان كنزك هو الذي سرقه، تلك العظمة الزاهرة

للنار التي تشكّل كل شيء، وأعطاها للبشر – إنها جريمة

لا تسكت عليها الآلهة، ويجب أن يقاسي من أجلها الآن"[2]

هذا الانتهاك الذي بقدر ما جعل للإنسان القدرة على استخدام النار المقدّسة والمسروقة من الآلهة، بقدر ما جعله يدفع الثمن غاليا، يقول نيتشه: "وبهذا خلقت أولى المشكلات الفلسفية تناقضا موجعا ولا حل له بين الآلهة والبشر، وجعلته حجر محك مرمي على بوابات الثقافات. وقد كان أفضل

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 143.

[2] – أسخيلوس، مسرحيات أسخيلوس، ص 139.

وأرقى ما حققته الإنسانية من النعم هو ما حصلته من خلال هذا الانتهاك للمقدس، وعلى الإنسان الآن أن يتحمل النتائج – هذا المد العاتي من العذاب والآلام التي تعاقب بها الآلهة التي أُلحِق بها الأذى أصحاب الطموحات النبيلة من البشر، وهذه حجة قوية تدافع بها الآلهة عن المقدس، وهي فكرة تتعارض مع الأسطورة السامية حول فكرة السقوط، التي تعتبر أن كل الصفات الأنثوية، كالفضول، والتدليس، ورقة الشعور، والشبقية، مصدر الشرور"[1]

يبدو أنّ تشابه هاتين الأسطورتين لا يمنع من تسجيل بعض نقاط الاختلاف بينهما؛ يقول نيتشه: "إن ما يميّز الأسطورة الآرية عن الفكرة السامية، فكرة الخطيئة الفاعلة active sin ، كونها فضيلة حقيقية لبروميثيوس: وهذا مفيد في تقديم الخلفية الأخلاقية للتراجيديا المتشائمة ولتبرير الشر عند البشر أيضا، وبالتالي تبرير خطيئة الإنسان وما تجرّه من آلام . وفي إطار هذه الفوضى المشكلة من عوالم مختلفة يشعر الإنسان بفرديته ويتعذب بها. وإذ يسعى الرجل البطل لبلوغ العالمية، محاولا أن يفلت من قبضة سحر الفردية المفروضة عليه، لكي يصبح الكائن الوحيد في هذا العالم، يواجه التناقض الأزلي المخبوء – ارتكاب معصية انتهاك المقدس، فيرمى بالعذاب"[2].

الظاهر أنّ "فعل الانتهاك" لدى الشعب الآري يختلف جذريا عن ذاك الذي لدى الشعب السامي؛ فبروميثيوس حين قام بسرقة النار المقدّسة من الآلهة وتقديمها هديّة للبشر المنبوذين لم ينظر الآريون إلى فعله المحظور كخطيئة توجب العقاب الإلهي، بل كفضيلة ساقته إلى تحمّل عقاب "زوس"، ولعلّ تلك النظرة هي التي صنعت للتراجيديا خلفية أخلاقية تقوم أساسا على "فكرة التشاؤم" من جهة و"تبرير الشر" من جهة أخرى، فالبطل التراجيدي وإن أخطأ يبقى عمله مبرّرا لدى الآريين، ويضيف نيتشه قائلا: "أنّ

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 143.

[2] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ، ص 143، 144.

اليونانيين كانوا أقرب إلى التفكير بأنّه يمكن للمدنّسات أيضا أن تملك شرفها، حتّى السرقة، نظير بروميثيوس، حتى ذبح الحيوانات كتعبير عن الغيرة الجنونية نظير أجاكس: لحاجتهم إلى منح المدنّسات كرامة، اخترعوا المأساة"[1]، لكنّ هذا التبرير لا ينجي الآثم من العذاب، ولعلّ ذاك ما يخلق لدى البطل فكرة متشائمة عن العالم؛ سعيه إلى فعل الانتهاك، والعقاب الذي تفرضه الطبيعة على من انتهك قدسيّتها.

يقول "بروميثيوس" معترفا بأخطائه:

"فبسبب أنّني منحت البشر هدايا

سمّرت في وتد التعذيب هذا، لأنني أنا الذي بحثت عن مصدر

النار وسرقتها، ولفقتها في نخاع ساق شمر جاف، فأثبتت النار أنها معلم للبشر في كل فن، ومواردهم العظيم.

هذا هو الذنب الذي أدفع ثمنه الآن كاملا، عاريا أمام الرياح والسماء، مقيّدا ومصلوبا"[2]

في حين أنّ "فعل الانتهاك" لدى الساميّين يمثّله الشرّ النابع عن الصفات الأنثوية كالفضول، والتدليس، ورقة الشعور، والشبقية. ولعلّ ذاك ما يخلق فرقا آخر بين نظرة الشعبين السّامي والآري إلى الانتهاك؛ إذ يرى الآريون "أنّ فعل انتهاك المقدّس يمثله الرجل، بينما اعتبر الساميون الخطيئة ممثّلة في امرأة، ذلك لأنّ الانتهاك الأزلي الأوّل من فعل الرجل، في حين أنّ الخطيئة من فعل المرأة. وكما جاء على لسان الكورس حيث أنشدوا:

[1] – فريدريك نيتشه، العلم الجذل، تر: سعاد حرب، لبنان، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، (ط – 1)، 2001، ص 123.

[2] – أسخيلوس، مسرحيات أسخيلوس، ص 144.

"ذلك عين ما نودّ قوله

مشوار المرأة يمتد لألف خطوة

لكن مهما كانت سرعة وصولها

فإن الرجل يقطع هذه المسافة بخطوة واحدة"[1]

ج- اللغة والحوار:

يعتبر نيتشه اللغة[2] اليونانية وليدة تيارين مختلفين؛ فهي في نظره إمّا محاكاة للصور والظواهر، وإمّا محاكاة للموسيقى، ويكفي - في نظره - أن تراجع الفوارق اللغوية التي تظهر بعقد مقارنة بين شعر "هوميروس" و شعر "بيندار"، يقول في الموضوع: "يمكن أن نميّز بين تيارين رئيسيين في التاريخ اللغوي للمجتمع اليوناني، حيث كانت اللغة إما محاكاة لتاريخ الصور والظواهر أو محاكاة لعالم الموسيقى، لكي نفهم معنى هذا التعارض نحن في حاجة فقط إلى مراجعة الفوارق اللغوية في اللون، والتركيب النحوي والتعبيري لدى (هومر وبندار) لابد أن يكون قد انطلق صوت الفلوت الأولبي الذي يعزف عليه أولمبوس- حتى في زمن أرسطو، في خضم زمن الموسيقى المتطورة جدا، تلك الموسيقى هي التي بعثت دون ريب

[1] - فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 144.

[2] - "يعتبر نيتشه اللغة مرحلة أولى في البحث العلمي؛ حيث اعتقد الإنسان أنّها ستمنحه قدرة السيطرة على العالم، باعتبارها ميزة يسمو بها فوق الحيوان، متغافلا عن حقيقة أنّها لا تعدو كونها تسمية للأشياء فحسب"، فريدريك نيتشه، إنسان مفرط في إنسانيته، ترجمة: محمد الناجي، الجزء الأوّل، المغرب، أفريقيا الشرق، (ط - 1)، 2002، ص 22.

حماسة ثملة، وحركت بقوتها الأصيلة كل الناس في ذلك العصر ودفعتهم إلى تقليدها بكل الوسائل الممكنة للتعبير"[1]

يبدو من خلال هذا القول أنّ اللغة التي كتب بها هوميروس شعره الملحمي قد كانت وليدة التيّار الأوّل أي: التيّار الذي كانت فيه اللغة نتيجة محاكاة الصور والظواهر، بينما كانت اللغة التي كتب بها الشاعر **بندار**[2] شعره الغنائي وليدة للتيّار الثاني أي: المحاكي للموسيقى، فليست الظواهر وحدها من ولّدت اللغة بل ولدتها أيضا الموسيقى، حيث أنّه حين بلغت أوج تطوّرها دفعت النّاس إلى محاكاتها.

وعلى الرغم من أنّ اللغة التي كُتب بها الشعر الغنائي قد كانت – في نظر نيتشه – نتيجة محاكاة الموسيقى إلاّ أنّه " لا يمكن نقل الرمزية العالمية للموسيقى بصفة حصرية عبر اللغة، كونها تعبّر عن التناقض الأبدي والمعاناة الأبدية داخل هذه الواحدية الأبدية، وبالتالي فهي تمثل تمثيلا رمزياً مجالا يتجاوز كل الظواهر ويسبقها. وفي الطرف الآخر في هذه المقارنة، نجد أن الظواهر بأجمعها ليست سوى إشارات دالة. من هنا فإن اللغة التي تمثل أداة وإشارة إلى الظواهر لا يمكنها أن تكشف النقاب عن الجوهر الداخلي

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 114، 115.

[2] – (يذكر "ول ديورانت" أن (بيندار Pindaros (ولد حوالي 522 أو 518ق.م) قد كان من أسرة طيبية تعود إلى أبعد العصور البدائية، وتدعي أنها تضم الكثير من الأبطال القدامى الذين خلد ذكرهم في شعره، وقد أورثه عمه، وهو موسيقي يجيد النفخ في الناي، كثيرا من حب الموسيقى، وشيئا من براعته فيها، عمل بجد في تلحين قصائده وتدريب المغنيين على أدائها، وكتب ترانيم وأناشيد نصر الآلهة، وأغاني خمرية تغنى في أعياد ديونيسيوس وأناشيد للعذارى تغنيها الفتيات، ومديحا للمشهورين"، ول ديورانت، قصة الحضارة، ص من 241 إلى 244. "كما أنه من ابتكر مقاطع الأود أو Ode حيث أشار إلى أنّها بمثابة مقاطع من الشعر الغنائي تصطحب بالموسيقى والغناء، وأحياناً تمثّل بأشعار غنائية. وليس وحده من نظم في هذا الجنس الشعري بل رافقه الكثير من الشعراء أمثال سيمونيدسSemonides ألسيAlcée، أناكريون Anacréon، بالإضافة إلى سافوSapho(ق7ق.م) وألكوس"، يراجع: هيغل، فن الشعر، ص 280./ جيرار جونيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة/ دار توبقال للنشر، العراق، د.ت، ص 36، غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1997، ص 51.

للموسيقى، لكنها تبقى دائما، حين تحاول محاكاة الموسيقى، على اتصال سطحي معها، ولا يمكن لأي قدر من البلاغة الغنائية أن يقترب خطوة أخرى من الجوهر الحقيقي الموسيقي."[1]

وعليه، تبقى اللغة في الشعر الغنائي – رغم جذورها التي تمتدّ إلى محاكاة الموسيقى- عاجزة عن بلوغ الجوهر الداخلي للموسيقى مهما ارتقت بلاغتها. وإذا كان هذا الكلام قد قيل بشأن اللغة في الشعرين الملحمي والغنائي، فما شأن التراجيديا التي اندمج فيها الجانبان الملحمي والغنائي، والأصلان الديونيسي والأبولي؟ وبم تميّزت لغتها؟

يقول نيتشه: "يمكن أن نرى تباينا شديدا بين الأساليب التراجيدية: وتصبح اللغة، واللون، والتعبئة وديناميكية الكلام فضاءات تعبيرية منفصلة تماما في مجال الغناء الديونيسي الذي يؤديه الكورس، وأيضا في عالم الحلم الأبولي للخشبة... الآن أصبح الوضوح والتماسك في الشعر الملحمي يخاطبه من فوق خشبة المسرح. الآن توقف ديونيس عن الكلام عبر طاقاته الشخصية، وأصبح يتحدث كبطل ملحمي، لغته تقترب من لغة هومر"[2].

يتجلّى لنا من خلال هذا القول أنّ الجانبين الغنائي والديونيسي قد أفسحا المجال للنظيريهما الملحمي والأبولي، فالبطل التراجيدي الذي يمثّله ديونيس لا يعتمد لغة بندار[3] الغنائية بل يجنح إلى لغة هومر الملحمية، ليختفي الغموض الديونيسي ويفرض الوضوح الأبولي سيطرته، وفي تراجيديا "سوفكل" يرى

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 117.

[2] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص 136.

[3] –كان القرن الخامس أقل غناء من السادس في الشعر الغنائي بوصفه فنا مستقلا. وكان **بندار** أداة الانتقال بين العصرين، فقد ورث الصيغة الغنائية من العصر الذي قبله ولكنه ملأها بالفخامة المسرحية؛ ولم يلبث الشعر من بعده أن تخطى الحدود التقليدية وجمع في المسرحيات الديونيسية بين الدين والموسيقى والرقص لكي يصبح أداة أعظم من الأدوات السابقة للتعبير عن فخامة العصر الذهبي وعواطفه الجياشة" ، ول ديورانت، قصة الحضارة، ص 239، 240.

نيتشه ذلك بوضوح حيث يقول: "نفاجأ بلغة سوفوكل بما تمتلكه من دقة ووضوح أبوليين، بحيث يخيل إلينا فورا أننا نشاهد الجوهر الأعمق من كينونتهم"[1].

ولا نستغرب حصول ذلك، فالتراجيديا القديمة "كانت لغتها الدرامية فيما مضى لغة أنصاف آلهة"[2] ، إذ لا يليق بهؤلاء الأبطال إلاّ لغة مميزة، وفي اللغة اليونانية ما يؤهّلها لذلك إذ كما هو معروف عنها أنّها كانت "تمتاز بموسيقاها العذبة ونغمها الجميل وسهولة نطقها وتعدد حركاتها وهي غنيّة بمفرداتها، مرنة في قواعدها، تتميّز بكثرة النهايات في إعراب الأسماء وتصريف الأفعال وتعدّد صيغها ومصادرها"[3]

ولأنّ الحوار هو القالب الذي ترتصّ فيه اللغة في التراجيديا، فلا شكّ أنّ مميّزاته لن تخرج عن مميّزاتها، فإن كانت ذات أصول ملحمية فلا نخاله يخرج عن تلك الأصول، وحتّى نيتشه يؤيد ذلك في قوله التالي: "إن تلك الأقسام من الكورس، التي يتكرر حضورها طوال فترة العمل التراجيدي، هي الحاضنة لما ندعوه الحوار (الديالوج) ، ويشمل كل عالم الخشبة، أي كل ما يشكل العمل الدرامي على وجه التحديد. وفي عدد من هذه الحالات التصديرية المتلاحقة كما ذكرنا، تتوهج هذه الحاضنة الأصلية للتراجيديا حاملة الرؤية الدرامية التي هي بمجملها عبارة عن ظاهرة حلمية، وبالتالي فهي ذات طبيعة ملحمية"[4]

كما أنّه سيأخذ بعض خصائصها كالخاصية الأبولية، يقول نيتشه: "إن أي شيء يطفو على السطح في الجانب الأبولي من التراجيديا اليونانية، أي الحوار، يبدو بسيطا وشفافا وجميلا. والحوار في هذا

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 136، 137.

[2] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 154.

[3] – للاطلاع على المراحل التي تشكّلت بها اللهجة الآتيكية – لغة الآثينيين، يراجع: علاء صابر، تاريخ الأدب اليوناني، ص 15، 16.

[4] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 132، 133.

الصدد هو صورة اليوناني الهيليني، الذي تتكشف طبيعته من خلال الرقص، لأن أعظم مظاهر القوة يمكن أن يتبدى في الرقص، وإن خانته لدانة الجسد وروعة الحركة." [1]

نظفر من الأقوال السابقة بترتيب مختلِف لأجزاء التراجيديا عن ذاك الترتيب الذي عهدناه لدى أرسطو؛ حيث يحتلّ فيها الكورس والبطل التراجيدي الصدارة، بينما تتراجع قيمة الفعل لتتساوى مع قيمة الخشبة، في حين تبقى اللغة في مكانة مميّزة ترقى إلى لغة أنصاف الآلهة محاكية – بذلك – لغة هومروس الراقية.

المبحث الثالث: أثر العالمين الأبولي والديونيسي على الفرد:

لامندوحة لنا من الإقرار – وذلك اعتمادا على أقوال نيتشه السابقة – بأنّ التراجيديا لا يمكنها الاستغناء عن العالَمين الديونيسي والأبولي، فقد رافقا مولدها وتدخّلا في تكوين عناصرها الأساسية، فهل سيستمرّ دعمهما لها؟ ذاك ما سنحاول معرفته في الجزء الموالي من البحث.

أ– تجلي الفردانية الأبولية:

أثناء حديث نيتشه عن الوهم الذي يخلقه "الإله أبولو" في نفس المعتقد به يذكر أنّ: "الصورة التي في أذهاننا عن أبولو يجب أن تحتوي على الخط الرفيع الذي قد لا تستطيع صورة الحلم أن تتخطاه دون أن تتحول إلى صورة باثولوجية (علاجية)، وفي هذه الحالة فإن الوهم يستطيع أن يخدعنا بأنه واقع فعلي. هذا

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 136.

الأمر في حاجة إلى ذلك الحد الكابح، إلى ذلك التحرر من الدوافع المتوحشة، ذلك الهدوء الرصين الذي يميز الإله المثّال" [1]

نعي من خلال هذا القول أنّ عالم الوهم الذي يشكّله الإله أبولو في ذهن كلّ من بلغته قواه الألوهية، واعتقد بوجودها قد يبلغ درجة خداعه، فيوهمه بأنّ ما يشعر به من هدوء وطمأنينة هو حقيقة وليس وهما، وحده هذا الوهم الذي سيطهّره من تلك الدوافع المتوحّشة التي قد تنتابه إزاء تعرضه للأزمات ليبلغ قمّة الهدوء النفسي ولو وسط العواصف.

من هنا يصير الوهم الأبولي تغليفا للخوف الذي ينتاب الشخص ليعزله عن الواقع، فيكون بذلك صورة علاجية لذاك الفزع الذي ينتابه وسط الفواجع، وهذا أشبه بحال ربّان المركب الذي جلس "في زورقه مفعما بالثقة بما يمتلك من حرفة في اختراق عباب البحر، المترامي الأطراف بلا نهاية، ارتفاعا وانخفاضا على ظهر الأمواج العاتية، هكذا يجلس الرجل العادي واثقا ومستندا إلى مبدأ الفردانية (الشخصنة)"[2]

استنادا إلى ما ذُكر سالفا يمكن أن نقول: أنّ ما نعته نيتشه بالفردانية هو ذاك الشعور الذي يجعل الفرد صامدا وسط الخطر، إنّه الوهم الأبولي الذي يعزل الشخص عن العالم المخيف ويشحن باطنه بالهدوء ليدفعه إلى تحدّي الصعاب وتجاهل تهديدها لحياته. ذاك ما ينجرّ عن ولوج العالم الأبولي الذي يمثل فضاء الفردانية بامتياز، حيث أنّ "ما يمكن قوله عن أبولو حقا، من أن الإيمان الذي لا يتزعزع بهذا المبدأ والهدوء الوادع للرجل الذي وجد متلبسا في هذا الوضع الساكن، قد تم التعبير عنهما بأسمى الأشكال من خلاله،

[1] – فريدريك نيتشه، مولد الترجيديا، ص 83.

[2] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص 83.

حتى أن بإمكاننا أن نصف أبولو باعتباره صورة إلهية رائعة لمفهوم الفردانية، بينما تميز السعادة والحكمة والجمال حديثه لنا عن الوهم، بفعل حركاته ونظراته." [1]

ب- انتعاش النشوة الديونيسية:

يمكن القول انطلاقا ممّا سبق أنّ تأثّر الفرد بالعالم الأبولي سيخلق لديه شعورا بالفردانية، هذه الأخيرة التي ستجعله قادرا على امتصاص الخوف الذي يمكن أن ينجرّ عن محيطه المليء بالمخاطر وتحويله إلى هدوء. غير أنّ هذا الشعور بالطمأنينة سرعان ما يتلاشى، إذ يدرك الفرد بسطوة عقله الحقيقةَ التي ترغمه على أن يعيش ذاك الرعب بشكل مضاعف، وكأنّه غادر الهدوء الموهوم الذي وفّره له العالم الأبولي بشكل مفاجئ ودون سابق إنذار إلى معايشة الواقع الحقيقي، أثناء هذه اللحظة ينتعش التأثير الديونيسي بتحفيز من قوى الطبيعة ليخلق عالما مخدِّرا يمكن مقارنته بعالم لا يقلّ تأثيره عن تأثير المخدّر الذي كانت الجماعات البدائية تتعاطاه، حيث يشمل الإنسان لينسى ذاته. يقول نيتشه: "في هذه القفزة ذاتها وصف شوبنهاور الرعب الهائل الذي يحيط بالإنسان حين يضل طريقه وسط أشكال التجلي المعرفية، لأن مبدأ العقل الكافي يبدو أنه، في أحد أشكاله، يبقى معلقا. وإذا أضفنا إلى هذا الرعب النشوة المباركة التي تنهض، إذا ما دفعها هذا التشظي ذاته لمبدأ الفردانية، من صميم الإنسان، من حقيقة الطبيعة في الواقع، فسيسعفنا الحظ في الحصول على قبس من الطبيعة الديونيسية، يمكن أن نستنتجه مباشرة من مناظرته مع حالة التسمّم (الخدر). فتحت تأثير الجرعة المخدرة التي كان يتناولها كل الرجال والمجتمعات البدائية، أو مع مجيء القوى للربيع الذي يخترق بمرحه الطبيعة كلها، تتنبه هذه الدوافع الديونيسية. وما إن تزداد قوة حتى

[1] – فريدريك نيتشه، مولد الترجيديا، ص 83.

تصبح النزعة الذاتية نسيانا للذات"[1] . هناك يصبح الفرد ألعوبة في يد هذين العالمين تقودانه إلى تحدّي الخوف ثم الانغماس فيه إلى حدّ الغياب عن الذّات.

وإذا كان هذا ما يحدثه العالمان الأبولي والديونيسي في أعماق الفرد، وكانت التراجيديا وليدة لهاذين العالمين، فلا شك أنّ البطل التراجيدي وحتى المتلقي لن يكون بمعزل عنهما؛ فالبطل يخوض غمار التّحدّي بفعل التأثير الأبولي الذي يوهمه أنّ الصعاب التي تعترضه ليست خطيرة كفاية لتكبح إرادته، غير أن مضيّه في تحدّيه سيجعله يعيش ذاك الرعب الذي غلّفه عالم الحلم والسعي إلى الفردانية، ليغرق في فضاء الألم الذي سيخدّره وينسيه ذاته. وما حصل لأوديب لخير دليل على ذلك، إذ ظنّ في بداية المطاف أنّه يستطيع تحدّي مخاوفه التي انتابته نتيجة النبوءة، لكنّه غرق في لجّة الألم حين أدرك عبثية ما قام به من تحدّيات. ونعتقد أنّ الأمر لا يختلف كثيرا بالنسبة لمتلقي التراجيديا، إذ يقتحم العرض وهو يحمل في داخله إيمانا بأنّه بمعزل عمّا يعرض أمامه من أحداث، لكن مع توالي العرض يغرق في شبكة الأحداث التي تجعله متّحدًا مع الشخصية وقد نسي ذاته، ليعيش آلام البطل وانتصاراته بكلّ تفاصيلها.

نعود إلى ما قاله نيتشه عن تأثير العالم الديونيسي حيث يصرّح أنّه: "في العصور الوسطى بألمانية أيضا دفعت هذه القوى الديونيسية مجموعات الغناء والرقص المتزايدين بإطراد إلى التجول من مكان إلى مكان: خلالهم هؤلاء يمكننا أن نميّز هؤلاء الراقصين للقديس يوحنا والقديس فيتوس مجموعات الكورس التي كانت تنشد لباخوس من الإغريقيين، الذين وجدوا منذ ما قبل التاريخ في آسيا الدنيا، حتى في عهد البابليين وحفلات الخمر والطرب للسكايا orgiastic Sacaea . لقد كان بعض الناس يبتعدون إشفاقا أو احتقارا، إما بسبب قلة خبراتهم أو لكلال أذهانهم، عن مظاهر كهذه كما يبتعدون عن الأمراض العامة،

[1] – فريدريك نيتشه، مولد الترجيديا، ص 84.

مدفوعين بحس رصين. مثل هؤلاء المساكين لا يدركون البتة كم تبدو ملوثة ومرعبة هذه الرصانة حينما يمر بجوارهم ذلك التوهج الحي لقصف المحتفلين الديونيسيين"[1]

الظاهر أنّ الطريقة التي اتّبعتها الفرقة المتجوّلة المنشدة لديونيس أو ما يعرف بِـ (باخوس) قد صنعت فرْقا ميّزها عن بقيّة الفِرق المنشدة ولولا ذلك لما سهُل تمييزها من بينها، ولا شكّ في أنّها كانت تتبّع طقوسا غريبة عن المألوف لتدفع الناس إلى احتقار أفرادها أو الشفقة عليهم، ليهمّوا بالفرار منها كما يفرّون من الأمراض المعدية.

والأرجح أنّ نيتشه يتحدّث عن "حالة الجذبة" التي تصيب المحتفلين فيقْدمون – بفعل تأثير القوى الديونيسية– على أفعال في غاية الفظاعة، إذ تعتبر "الجذبة حالة روحية وجدانية ترتبط أساسا بالجنون الإلهي (Mania divine) الذي هو جنون مقدّس، يقذفه الإله في صدر الإنسان، أو حلول لقوة إلهية (Daimon) في الإنسان، تجعله يتنبّأ ويأتي بأمور خارقة رهيبة. فالحضور الإلهي جوهري في طقوس ديونيزوس بالقياس إلى أبولو، ويتجلى في حالة الجذبة التي تمتلك الميناد(les ménades) وعابدات باخوس، أثناء حلول الإله في أجسادهن"[2]

يضيف نيتشه: "ليس العقد القائم بين الإنسان والإنسان هو الوحيد الذي يحمل خاتم السحر الديونيسي: فالطبيعة الغريبة والمعادية أو التي تم إخضاعها، تحتفي أيضا بالمصالحة مع ابنها الضال، الإنسان، فتعرض الأرض نشوانة كل سحرها، فيما تقترب أكثر الكائنات الضارية التي تسكن الجبال والصحاري وتبدو مسالمة أكثر. وتصبح عربة ديونيس مليئة تماما بالأزهار والأكاليل، وتخضع لها السباع (...) الآن أصبح العبد طليقا، وانهارت كل الحدود الصعبة المعادية التي تلاحق وتكبت هذه الموجة العارمة

[1] – فريدريك نيتشه، مولد الترجيديا، ص 84، 85.

[2] – عبد الواحد ياسر، حياة التراجيديا، ص 26، 27.

التي كانت تفصل بين الإنسان وأخيه الإنسان. الآن، مع هذا الإنجيل المنسجم، كل إنسان يشعر أنه ليس مندمجا وراضيا ومتوافقا مع جاره، بل يشعر أنه جاره نفسه" [1]

بهذا تختفي الفوارق التي كانت تفصل بين الأفراد قبل الولوج إلى الاحتفال الديونيسي، لينسى كلّ فرد ذاته وينسجم مع البقيّة وكأنّ جسده قد حلّت فيه قوّة ديونيس التي أرغمته على نسيان ذاته، لتصبح أجساد المحتفلين حاملة لروح واحدة هي الروح الديونيسية، هناك فقط تعقد الطبيعة مصالحة مع أبنائها البشر، فتظهر سحرها الخلاب لتفسح المجال لمصالحة أخرى بين أبنائها، فيعبّروا عن التحامهم معها بالغناء والرقص. ذلك أنّه "حين يغني الإنسان ويرقص فهو يعبر عن نفسه كفرد من أفراد المجتمع الراقي. يبدو وكأنه قد نسي كيف يمشي وكيف يتكلم، وأن جناحين قد ركبا له ليرقص بهما في الأعالي. إن حركات هذا الإنسان تعبير عن السحر. وكما أن الحيوانات الآن أصبحت تنطق، والأرض تنبت عسلا ولبنا، تراه الآن يعبر عن الأصوات العليا: فهو يشعر شعور الآلهة ما دام هو ذاته الآن يختال متثنيا في طربه ورفعته، كما رأى في نومه الآلهة تمشي. لم يعد الإنسان الآن فنانا، لكنه غدا موضوعا للفن: إن القوة الفنية للطبيعة كلها تتبدى معبرة عن نفسها في هذا الرضا الأعلى للواحدية الأزلية وسط فورة التسمم. إن الإنسان، هذا الكائن المصنوع من أنبل تراب وأنقى معدن، قد تم عجنه وسحنه ههنا، حيث تتردد على ضربات الإزميل في العالم الفني الديونيسي أصداء صرخات الأسرار الإليوزية Eleusinian mysteries مرددة السؤال: (هلا انحنيتم أيها الجموع؟ هل أحسستم بخالق هذا العالم؟"[2]

[1] – فريدريك نيتشه، مولد الترجيديا، ص 85.

[2] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص 85، 86.

من هنا يكون الحفل الديونيسي فضاءً رحبا لنسيان الذات، حيث يطلق المحتفلون العنان لمكبوتاتهم كي تطفو إلى الوجود عن طريق الرقص العشوائي والغناء والصّراخ، هناك يتحوّل الواقع إلى عالم ساحر[1]، ويشعر الأفراد أنّهم أشباه آلهة، تاركين كلّ ماضيهم وأصولهم البشرية ليلتحموا بالجوّ الديونيسي بل بديونيس نفسه. "حيال هذه الوقائع المباشرة الفنية في الطبيعة يصبح كل إنسان "مقلدا" إما كفنان أبولي حالم، أو كفنان ديونيسي نشوان أو أي شيء آخر – على سبيل المثال"[2]

وإذا كانت الطبيعة قادرة على فرض سيطرتها على الإنسان بجعله محاكيا لها باتّباع إحدى الوجهتين الأبولية أو الديونيسية فإنّ الأمر مختلف إذا جرى الحديث عن التراجيديا، ذلك أنّه "في المأساة الإغريقية، يصبح فنانا حالما وفنانا نشوانا واحدا متوحدا في الوقت عينه. بهذا الشكل علينا أن نتصور الإنسان حينما يغرق، بمفرده بعيدا عن الكورس القاصف، في الثمل الديونيسي وإلغاء الذات في عالم التصوف، ذلك لأن وضعه، توحده بالجوهر الصميمي للعالم، يتكشف له في صورة حلم رمزية"[3]

وعليه، يتّحد الجانب الأبولي والديونيسي في التراجيديا ليصنع فنانا ذا صبغة ثنائية تمزج بين الحلم الأبولي والنشوة الديونيسية، وهو نظير الإنسان الغارق في الثمل الديونيسي الذي ألغى ذاته في عالم التصوّف بعيدا عن جوّ الكورس ليرى العالم في صورة حلم.

- **الصخب الديونيسي:**

[1] – "يعتقد قدماء اليونان أنّ للموسيقى قدرات خارقة، بل هي مرادف للسحر: فالعزف والإنشاد يوقفان نزيف الجراح، ويتحكّمان في الحيوان والنبات والصخور، ويجعلانها ترقص على الإيقاع المقدّس للموسيقى وللشعر الملهم"، يراجع: عبد الواحد ياسر حياة التراجيديا، ص30.

[2] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 87.

[3] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص 87.

يقول نيتشه: "لسنا في حاجة حين ندرس الهوة العميقة الفاصلة بين الأغارقة الديونيسيين وأتباع ديونيس من البرابرة، إلى الاستعانة بالتخمين. ففي كل أركان الأرض قديما، من روما حتى بابل –إذا أغفلنا العالم الراهن– يمكن أن نستعرض وجود الاحتفالات المهرجانية الديونيسية، التي كانت في أفضل الحلات مرتبطة بالمهرجانات الديونيسية، بنفس قدر الارتباط بين الساتير Satyr الذي أخذ اسمه وصفاته من المعزاة، وديونيس نفسه. هذه المهرجانات، على نطاق يكاد يكون عالميا، كانت افتقارا للمبدأ الجنسي، وهو المبدأ الذي غمرت أمواجه كل القواعد المحترمة الناظمة لحياة الأسر. ها هنا أفلت من الأسْر أكثر وحوش الطبيعة ضراوة، ومن ضمنها حتى ذلك المزيج المتمرد من الشهوة والقسوة الذي أعتبره شخصيا على الدوام (نقيع السحر)"[1]

يذكر نيتشه أنّ الاحتفالات المهرجانية الديونيسية، التي امتدّت قديما من روما إلى بابل لتشمل أصقاع الأرض، قد ساهمت في تحرير ما أسماه نيتشه بـِ(نقيع السحر)، هذا المزيج المتمرّد الذي يجمع بين الشهوة والقسوة، والذي يحمل تلك الطاقات المتوحّشة التي أخفتها الطبيعة في جوفها. والظاهر أنّ هذه المهرجانات ليست حكرا على الإغريقيين إذ اشتهرت في كلّ المعمورة، كما أنّها لم تكن ذات أصول يونانية؛ لأنها تسلّلت إليهم من ثقافات أخرى عبر البر والبحر. يقول نيتشه "ربما يبدو لبعض الوقت أن اليونانيين في مأمن تماما، وأنهم محميون ضد إغراءات هذه المهرجانات التي عرفت طريقها إلى الإغريقيين بكل وسيلة وطريق عبر البحر والبرّ معا: حيث انتصبت شخصية أبولو بكل ما فيها من كبرياء، وهو يقدم رأس (غورغون) Gorgon للديونيسي الغريب والمتوحش، وهي أخطر قوة كان عليه أن يكافح ضدها. لقد كان الفن الدوري هو الذي خلد موقف أبولو الرافض بمهابة. هذه المقاومة أصبحت تزداد الأسئلة عنها، بل أصبحت مستحيلة مع بروز دوافع مماثلة من أعماق جذور الثقافة اليونانية القديمة. والحال، أصبح كل

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 88.

ما يستطيع الإله في دلفيا فعله أن ينزع السلاح المدمر من يد خصمه القوي عن طريق فرض مصالحة في الوقت المناسب – وهي أهم لحظة في تاريخ الدين لدى الإغريق، لقد أصبحنا نرى حيثما ننظر التحولات التي تطرأ بسبب هذه المصالحة، لقد كانت تلك المصالحة بين خصمين لدودين، حددت بوضوح الحدود التي بات عليهما احترامها من الآن فصاعدا، وتبادل الهدايا التكريمية في المناسبات المكررة، مع أن الفجوة لم تندمل. لكن إذا نظرنا إلى كيفية بروز القوة الديونيسية في إطار شروط تلك المصالحة (...) فسنتمكن من أن نفهم معنى تلك المهرجانات الجديدة حول افتداء العالم وأيام التكوين"[1].

نعي من قراءة هذا القول أنّ دخول الإله ديونيس إلى الإغريق قد شكّل خطرا على مكانة **أبولو** إله اليونان وسيّد دلفى، لاسيّما وأنّ الإله الوافد مناقض تماما له؛ إذ كما نعلم أنّهما خصمان لدودان. ولعلّ هذا ما دفعه إلى إيجاد خطّة لحماية مكانته، عن طريق فرض مصالحة في الوقت الملائم، هذه المصالحة التي بنت حدودا بين الإلهين ليدرك كلّ واحد حِماه فلا يتعدّى على حدود الآخر. وتكون تلك اللحظة مخلّدة في الدين الإغريقي.

لقد اعتبر نيتشه المصالحة التي تمّت بين الإلهين أبولو وديونيس أهمّ لحظة في تاريخ الدين لدى اليونان، ليس لغرابتها إذ تجمع بين عدوين لدودين، إنما بسبب التحولات التي انجرت عنها، إذ "عند هذا الحد تم لأول مرة الاحتفال فنيا بالطبيعة، وحيث تحول انهيار ((مبدأ الفردانية)) إلى ظاهرة فنية. وبهذا فإن ذلك المزيج من الشهوة والقسوة التي سميته ((نقيع السحر)) قد فقد زخمه الآن، ولا يمكن أن يستعاد إلا بالخلطة المميزة وتلك الثنائية من العواطف لدى المحتفلين الصاخبين من أتباع ديونيس، كما يُستعاد الدواء السم الزعاف، وتلك هي ظاهرة أن الألم يتم اختباره في صورة الفرح، وأن دموع الفرح تعتصر الصرخات من أعماق الصدور. وهكذا، نسمع في لحظات الفرح الغامر صرخات الرعب أو البكاء الموجع اشتياقا إلى

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 89، 90.

شيء ما فقدناه بلا رجعة. وهذه الاحتفالات الإغريقية تكشف الستر عن سمة وجدانية موجودة في الطبيعة، وكأنما هي تبكي تحللها الذي ألمّ بها وحوّلها إلى حالات فردية. تلك الأناشيد والحركات التي كان يؤديها المحتفلون القاصفون، بما يمتلكون من إلهام مضاعف، كانت أمرا غريبا وغير مسبوق في عالم الإغريقيين وعالم هومر. وكانت الموسيقى الديونيسية على وجه التحديد هي التي تطلق مشاعر الروع والرهبة"[1]

الواضح أنّ المصالحة التي تمت بين الإلهين أبولو وديونيس قد مثّلت إعلانا عن بداية الاحتفال فنيا بالطبيعة، وزمنا مقدّسا يلزم المحتفلين بإحيائه دوريا وذلك لاستعادة اللحظة المقدّسة، واستثارة الإحساس السابق الذي سمّاه نيتشه "نقيع السحر"؛ ذاك المزيج من الشهوة والقسوة الذي غزا المحتفلين من أتباع ديونيس، ليمزج بين العواطف المتناقضة فيمنح الألم صورة بهيجة، عن طريق تلك الصرخات الصادرة عن أتباع ديونيس والتي سرعان ما تتحوّل إلى نحيبٍ شوقًا لشيء مفقود. هناك يصير كلّ شيء ممكنا ومباحا؛ ليفسح المجال أمام تشكّل خلطة هجينة من أشدّ الإحساسات تناقضا وهي تفريغ الألم في صورة فرح، إنه **تطهير**[2] لكن من نوع آخر: تفريغ[3] بالمضاد، تطهير الألم بالصراخ والرقص ودموع الفرح.

---

[1] – فريدريك نيتشه، مولد الترجيديا، ص 90.

[2] – يطلق أصحاب التحليل النفسي مصطلح تطهير (Catharsis) على "استعادة الشعور بفكرة أو بإحدى الذكريات المكبوتة ذلك "لأنّ بقاءها في اللاشعور يحدث اضطرابات جسمية ونفسية". يراجع: مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، مصر، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، د.ط، 1983، ص 47./ جميل صليبا، المعجم الفلسفي،ج2، لبنان، دار الكتاب اللبناني، (ط – 1)، 1982، ص 293.

[3]– لقد أخذ مصطلح (التطهير) مسميات كثيرة أهمها: "تصريف، تفريغ، تنفيس"، بالإضافة إلى مسميات أخرى نحو "إجلاء وإخلاء، أو كما يقال غالباً تزكية وتصفية". يراجع: محمود عواد، معجم الطب النفسي والعقلي، عمان، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط – 1، 2006، ص 225. / أندري لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، بيروت/ باريس، منشورات عويدات، تعريب: خليل أحمد خليل، مج1، (ط – 2)، 2001، ص 153.

يبدو أنّ ما يفعله المحتفلون في هذا المهرجان الديونيسي ما هو إلا انعكاس لما تحسّه الطبيعة حين تبكي تحلّلها، حيث يحاكي المحتفلون ألم الطبيعة بحركاتهم وصرخاتهم ورقصاتهم. ولعلّ للموسيقى الديونيسية الصاخبة[1] دخل في ذلك، إذ تحفّز مشاعر الفزع المكبوتة لتطفو إلى الظاهر في صورة صرخات فتحرّرها. هذه الموسيقى التي تعدّ دخيلة على الموسيقى الأبولية الهادئة والمنتظمة والتي تترجم حالات الفردانية الأبولية. يقول نيتشه: "من الواضح أن الموسيقى كانت تعرف بأنها فن أبولي، لكن ذلك بسبب إيقاعاتها المنتظمة المنبعثة كموجات صوتية تضرب الشاطئ، حيث طوّرت طاقاتها لتمثل حالات أبولو(...) وكان ضروريا الانتباه إلى أهمية ضمان استبعاد عنصر وحيد منها، اعتبر غريبا عنها، وهو العنصر الذي شكّلت منه الموسيقى الديونيسية- ذلك الصوت القوي الغامر، ذلك الاندفاع الموحد للحن وعالم الهارمونيا الذي لا يضاهى. "[2]

نكتشف من خلال الأقوال السابقة أنّ الموسيقى الديونيسية تقوم بإيقاظ مشاعر الألم التي مورس عليها **الكبت** [3] في الأيام العادية وتفريغها في صورة مختلفة تماما عنها وهي الرقص والصراخ، ولاشكّ أنّ هذا نفسه ما يحصل في الديثرامب الديونيسي إذ "يتم إيقاظ الطاقات الرمزية حتى تبلغ شدتها: حيث يجرب هنا التعبير بها عن شعور لم يمكن اختباره في الماضي- تدمير نقاب (مايا)، الواحدية كمصدر من حيث الشكل، تقليدا للطبيعة ذاتها كان يجب السعي إلى العثور على تعبير عن روح الطبيعة. وقد احتاج ذلك إلى

[1] - "كانت الآلات المستخدمة في هذا الاحتفال مشكلة من القيثارة والمزمار الليدي الصغير والطبل والصناجات ذات الإيقاعات الصاخبة، التي يكون لها أكبر التأثير أثناء ممارسة الرقص المقدّس وعند تصاعد حالة الجذبة"، يراجع: عبد الواحد ياسر حياة التراجيديا، ص 31، 32.

[2] - فريدريك نيتشه، مولد الترجيديا، ص 91.

[3] - "**الكبت** Refoulement : اصطلاح نفسي حديث، يطلق على العملية النفسية اللاشعورية التي يقصي بها المرء بعض تصوراته وعواطفه المؤلمة، ورغباته المحرّمة، عن ساحة الشعور الواضح ليخفيها في العقل الباطن أي اللاشعور"، للمزيد يراجع: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ص 223.

عالم جديد من الرموز، كل رمزية الجسد، وليس رمزية الفم والعين والكلمة فقط، بل الحركة الإيقاعية لكل أطراف الجسد عبر الإشارة الكاملة للحركة الراقصة. وبذلك تجد كل العناصر الرمزية في الموسيقى – الإيقاع، الحركة الدينامية، الهارمونيا، فجأة التعبير القوي."[1]

الظاهر أنّ محاكاة المحتفلين للطبيعة جعلهم يلتحمون بها إلى أقصى الحدود، ليعبّروا عن التحلّل الذي ألمّ بها، في صورة رقصات حفّزتهم الموسيقى الديونيسية على القيام بها، ليبلغ التعبير عنها أقصى قوّته في الديثرامب الديونيسي، فترتقي من مجرد حركات عشوائية إلى رقص إيقاعي كامل[2] يتطلّب كلّ رمزية الجسد، بما في ذلك رمزية الفم والعين والكلمة.

وعليه، يصير الولوج إلى زخم الاحتفال أشبه بمادة مخدّرة تجعل المحتفل ينسى ذاته، فيتجاوز التعبير بجسد اللغة إلى التعبير بلغة الجسد، ذلك أنّ المحتفلين يبدأون بالصراخ والغناء ثم ما يلبثون أن يصيبوا بعضهم بالعدوى ليتعالى الصخب، هناك يفقدون توازنهم فيرقصون بطريقة عشوائية، وحين يبلغ الاحتفال قمّته يصلون إلى ذروة التأثّر ليُلْغوا ذواتهم، وكأنّ تلك الأجساد قد حلّت فيها أرواح ليست أرواحهم، إنّها روح واحدة، الروح الديونيسية.

يحاول نيتشه اختصار الأثر الذي تتركه الطاقتين الأبولية والديونيسية في نفس المحتفل باعتبارهما صنفين متضادين من النشوة، شارحا في الوقت عينه قصده بهما في مجال علم الجمال، فيقول: "ماذا تعني ثنائية الأبولي والديونيزي التي أدخلتها إلى علم الجمال، منظورا إليهما كصنفين من النشوة؟ تستفز النشوة

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 91.

[2] – "يتألف الديثرامب من أوزان خاصة ومن إيقاعات صاخبة شديدة الأثر، ويختلط فيه العزف بالإنشاد والصراخ، وقد كان الديثرامب الطقوسي المرحلة التي مهّدت لظهور الديثرامب الأدبي". يراجع: عبد الواحد ياسر حياة التراجيديا، ص 30.

الأبولينية انفعال العين في المقام الأول، بما يجعلها تكتسب الطاقة التي تنجم عنها الرؤيا. فالرسام والفنان البلاستيكي والشاعر رؤاة بامتياز. أما في الحالة الديونيزية فإن مجمل جهاز الأحاسيس هو الذي تتم إثارته وتهييجه، بما يجعله يفرغ كل شحناته التعبيرية دفعة واحدة، ويدفع في آن واحد بمجمل قدراته على التصوير والمحاكاة والتغيير والتحويل، وكل أنواع التجسيدات الإيمائية والتمثيلية. وظل الأساسي في ذلك كله هو سهولة التحول، والعجز عن عدم رد الفعل (أمر شبيه بما يحدث لدى بعض الهستريين الذين يستجيبون لكل إشارة وينبرون لكل دور). إنه من غير الممكن للديونيزي أن لا يفهم أي إيحاء، كما لا تفوته أية إشارة من الأحاسيس، وهو يتمتع بأرقى درجات الفهم والحدس الغريزيين، ويمتلك أرقى درجات القدرة على التواصل، لديه القدرة على تقمّص كل شكل وولوج كل إحساس: إنه يتحول دون إنقطاع. والموسيقى كما نفهمها اليوم هي الأخرى انفعال وتفريغ كليين للأحاسيس، لكنها مع ذلك لا تعدو كونها بقايا من عالم تعبيرات أحاسيسية أوسع بكثير؛ مجرد رواسب من التفخيم الانفعالي المسرحي (histrionismus) الديونيزي... "[1]

بهذا يتشكّل الفارق بين التأثيرين الأبولي والديونيسي حسب نيتشه؛ ففي حين تستثير النشوة الأبولية حاسة العين فتحثّها على الرؤيا (وهذا عينه ما يحصل مع الرسام والشاعر)، تحفّز النشوة الديونيسية مُجمَل الحواس وتهيّجها لتجبرها على تفريغ كلّ شحناتها التعبيرية مرّة واحدة، وهذا هو الأثر نفسه الذي تحدثه الموسيقى، وإن كان أثرا لا يرتقي إلى الأثر الديونيسي مادامت مجرّد رواسب منه.

ويؤكّد نيتشه أنّه "من أجل الحفاظ على هذا التحرّر الكلي لمختلف العناصر الرمزية لابد من أن يكون قد بلغ ذروة إلغاء الذات التي تسعى إلى التعبير الرمزي من خلال تلك العناصر، لذلك فإن العناصر

[1] – فريدريك نيتشه، غسق الأوثان أو كيف نتعاطى الفلسفة قرعا بالمطرقة، تر: علي مصباح، بيروت، منشورات الجمل، (ط – 1)، 2010، ص109.

المكرسة لموسيقى الديثرامب الديونيسية يمكن استنتاجها من خلال أتباع ديونيس ! كما أن دهشة هذا الأبولي كانت ستتضاعف بسبب عنصر الرعب، الذي لم يكن غريبا عليه، بحيث أن وعيه الأبولي وحده هو الذي كان قد غيب عن بصره هذا العالم الديونيسي، كالحجاب الساتر."[1]

من هنا يكون استمرار التحرّر الكلّي لعناصر الرمزية مرهونا ببلوغ قمّة التخلي عن الذات، وفي ظلّ هذا الوضع يتضاعف إحساس الفرد بالرعب بعدما حجبه عنه وعيه الأبولي. وإذا سلّمنا أنّ هذا التأثير الديونيسي غريب عن العالم الأبولي، فكيف أثّر مهرجان ديونيس على الأفراد الأبوليين يا ترى؟ وكيف واجه العالم الأبولي عدوّه اللدود؟

ج- صراع الأثرين الأبولي والديونيسي:

اتّضح لنا من أقوال نيتشه السابقة أنّ العالم الأبولي يمنح الإنسان إحساسا بالفردانية فيجعله يتجاهل آلامه ويقف حازما وسط المعاناة بكلّ ما أوتي من حكمة، كما يمنحه القدرة على امتصاص الخوف الذي يمكن أن ينجرّ عن محيطه المليء بالمخاطر وتحويله إلى هدوء. إنّه باختصار يحجب عنه مخاوفه وآلامه ويغلّفها بالهدوء وراحة البال، إلاّ أنّ هذا الوهم لن يستمرّ بحلول العالم الديونيسي، إذ يرغم الفرد على رؤية العالم على حقيقته، بكلّ ما يخفيه من آلام، لينسيه في ما تشبّع به من مواعظ أبولية، ويفقده القدرة على التحكّم بذاته التي يلغيها بالتدريج، غير أنّ العالم الأبولي ليس بهذا الضعف ليترك الساحة فارغة لأشد الأحاسيس عِداءً له، وبالتالي فهو يقاومها بكل ما أوتي من تأثير، وهناك ستظهر قوّته في أشدّ حالاتها. يقول نيتشه موضحا: "دعونا نتخيّل كيف دخل هذا الصوت اللذيذ، صوت مهرجان ديونيس، إلى هذا العالم بنغمات أشد سحرا وأسراً. ولنتذكر أنه في هذه الألحان يصبح تطرف الطبيعة في حالات

[1] – فريدريك نيتشه، مولد الترجيديا، ص 92.

الفرح والأسى والمعرفة مسموعا، بل يتحوّل إلى صراخ حاد ... إن آلهات فنون الوهم (الميوزات) قد شحب لونها حيال فن قد نطق الحقيقة في نوبة خدره. لقد صرخت حكمة سيلينيوس بجماعة الأولمبيين المبتهجين: الويل، الويل لكم ! ومن ثم استسلم الفرد إلى انحشاره وتقوقعه، وأغرق في لجة نسيان الذات الذي يوفره عالم ديونيس، ناسيا كل تعاليم المواعظ الأبولية. لقد تمّ الكشف عن الغلوّ كحقيقة. كتناقض، تحدثت النعمة المولودة من رحم الألم من أعماق الطبيعة. وهكذا، فإنه فكلما حقّق الاتجاه الديونيسي نجاحا، كان هذا الانتشار يتم على حساب المذهب الأبولي وتدميره. ولكن من المؤكد أيضا أنه كلما أحرزت المجزرة الديونيسية الأولى نجاحا في الصمود كانتا سلطة الإله دلفي وهيبته تظهران أشد صرامة وأكثر تهديدا من السابق"[1]

يتابع نيتشه قوله: "إن النشوة الديونيسية، بإلغاء الحواجز والحدود في الكون، تشمل عمليا لكي تستمر، عنصرا سابتا(حالة من السلوان) يُغرق بداخله كل التجربة الشخصية الماضية. وعن طريق هذا البرزخ من السلوان يحدث انفصال بين عوالم الأشياء اليومية (العاديات) وبين العالم الديونيسي. لكن عندما يثوب المرء من جديد إلى رشده ويدرك هذا الواقع اليومي، يصبح الأمر منفرا ومثيرا للاشمئزاز. وهذا يفضي إلى مزاج الزهد، إلى رفض الإرادة. هذه الحالة هي القاسم المشترك بين الإنسان الديونيسي وبين هاملت: كلاهما وصل بنفاذ بصيرته حتى أعمق الأشياء كلاهما استوعب الأمور جيدا، ونفرا من الإقدام والتنفيذ. المرء في هذه الحالة يدرك تمام الإدراك أن الفعل لا يغيّر شيئا من حقيقة الأمور، ويرى أن من المضحك أو المخجل أن يفكر الآخرون بأنهم يتوقعون منه أن يغير في حقيقة الأمور، ويستعيد النظام إلى هذا العالم المليء بالفوضى. "[2]

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 101، 102.

[2] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص 124، 125.

يبدو أنّ استمرار النشوة الديونيسية ليس مرهونا بالإلغاء الكلي للذات والتعبير عنها بلغة الجسد وحسب؛ إنّما بإغراق التجارب الماضية والانفصال عن العادات اليومية التي ألفها الفرد، إنّه برزخ السلوان الذي لا يترك للذّات وماضيها حيّزا لمشاحنة العالم الديونيسي، غير أنّ عودة هذا الفرد إلى الواقع الذي هجره قبل الولوج إلى زخم الاحتفال سيصدمه وسيخلق نفورا واشمئزازا في نفسيّته. لكنّه "عند هذه اللحظة المتحدية التي تهدد الإرادة (المشيأة) يطل ذلك الساحر المنقذ للنفس، وجابر الخواطر – الفن. وحده الفن القادر على تحويل هذه الأفكار الكارهة الرافضة للرعب والعبث اللذين يملآن الوجود إلى أفكار متآلفة مع الحياة: وهذه الأفكار النبيلة هي التسامي: ترويض الرعب بواسطة الفن، والكوميديا: الانعتاق الفني من قرف العبثية. لقد كان كورس الساتير المنشد لأغاني الديثرامب حبل الخلاص في الفن اليوناني."[1]

يصير الفنّ[2] من هذا المنظور يدًا تنتشل الفرد من ذاك الزخم الذي يصبغ وجوده بالأفكار المليئة بالخوف ورفض الحياة ليحوّلها إلى أفكار متماهية معها، إنّه طريقة مثالية لجعل الرعب يتّخذ صورة مقبولة في الوجود، ولعل ذلك ما حمله أفراد الساتير على عواتقهم ليكونوا منفذا للخلاص بامتياز. فلماذا أفراد الساتير بالضبط؟ وما السبب الذي يجعلهم مؤهلين لهذه المهمة؟

د– الكورس والمشاهِد:

أثناء حديث نيتشه عن أصل التراجيديا يؤكّد أنّ هذا الموضوع لم يعط الاهتمام الكافي والجدية اللازمة، فما وصل إليه التقليد الكلاسيكي من نتائج لا يعد – في نظره – ذا نفع، ولعل هذا ما دفعه إلى

[1] – فريدريك نيتشه، مولد الترجيديا، ص 126.

[2] – "يعتبر نيتشه الفن علاجا ضدّ ضرر المعرفة العقلانية، عندما يشرّع لأوهام جميلة تعبّر عن إرادة القوّة، هذه الأوهام التي تنبع من الرغبة في الحياة، وتفتح المجال للفن الديونيسي، كتعبير عن قوى الحياة التلقائية، قوى بيولوجية غريزية عنيفة تخضع لمبدأ اللذّة لا لمبدأ العقل"، سمير الزغبي، فريدريك نيتشه فلسفة الفن والوهم وإبداع الحياة، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، (ط – 1)، 2009، ص 103.

تقصي المسألة بطريقة مختلفة، يقول في ذلك: "التقليد الكلاسيكي يحدثنا بطريقة مجازية تماما قائلا: إن التراجيديا نهضت من أعطاف الكورس التراجيدي، وإنها كانت في الأصل مجرد جوقة ليس إلا. وهذا ما يتطلب منا الدخول في عمق هذا الكورس التراجيدي باعتباره الأساس الفعلي للدراما الأولى، بغض النظر عن الكليشيهات الجمالية العامة: إن الكورس كان المشاهد المثالي لها، أو أنه جسّد الطبقة العامة populace في مقابل التوجه النبيل للدراما الصرفة"[1]

الظاهر أنّ النتائج التي تمّ الوصول إليها فيما يخصّ الدور الذي لعبه الكورس في العمل التراجيدي لم تكن مُرضية كفاية بالنسبة إلى نيتشه؛ سواء تمّ النظر إليه كأصل للتراجيديا أو كمشاهد مثالي لها أو حتى كممثّل لطبقة العامة، ولكن عدم اقتناعه لم يقف حائلا بينه وبين ذكر تبريرات لتلك النتائج، يقول موضحا: "هذا التفسير الذي قد يراه نفر من السياسيين – الذين يشيرون إلى أن القانون الأخلاقي الثابت لديمقراطية أثينا المتمثل في الكورس الشعبي كان مصيبا دوما في حكمه على التصرفات العاطفية الحميمة والمواقف المتطرفة التي تصدر عن الملوك – هو حقا كذلك، كتجسيد لعبارة قالها أرسطو من جملة ما قال: إنه لا يمكن أن يكون له (الكورس) تأثير في التكوين الأصلي للتراجيديا، الذي يستبعد في بداياته الدينية الصرفة الفكرة ذاتها للتعارض بين طبقة العامة وطبقة النبلاء، لأن هؤلاء يبتعدون في مواجهاتهم عن كل ما يمت بصلة للقضايا السياسية والاجتماعية. لكن بالعودة إلى الشكل الكلاسيكي للكورس حسبما صوره لنا أسخيلوس (الكاتب المسرحي) وسوفوكل، يجب أن يعتبر تجديفا التحدث حول فكرة التطير (التوجس) من التمثيل الدستوري للشعب" مع أن هناك آخرين لم يترددوا بالقيام بانتهاكات كهذه. إن التمثيل الدستوري

[1] – فريدريك نيتشه، مولد الترجيديا، ص 118.

لم يكن معروفا في الهيئات التمثيلية الكلاسيكية، ومن المأمول أن تكون التراجيديات الأولى خالية من أمثلة على هذا التطير"[1]

حسب هذا التحليل السياسي يصبح الكورس اليوناني غير مؤهّل لأن يكون أصلا للتراجيديا مادام هناك تعارض بين طبقة النبلاء التي تمثل التراجيديا صورة عن مجريات حياتها وصراعاتها وبين الكورس الذي يمثل ببساطته طبقة العامة، ولاشك في أنّ ذلك ما جعل نيتشه يناقش رأيا آخر وهو رأي شليجل، ويعطيه أهمية أكبر من التحليل السياسي، يقول في ذلك: "ولعل الأهم من هذا التحليل السياسي لفكرة الكورس اليوناني ما قدمه الكاتب والمفكر أي. و. شليجل، الذي أشار إلى أن علينا اعتبار الكورس، إلى حد ما، تجسيدا وتركيزا لجمهور المتفرجين، أي لكونه "المتفرج المثالي"."[2]

يبدو أنّ النتيجة التي وصل إليها الباحث شليجل والتي تجعل الكورس بمثابة المشاهد المثالي للتراجيديا قد نالت إعجاب نيتشه ولكنها لم تقنعه ليرسو عندها، ولا شكّ أنّ المقارنة التي عقدها بين هذه النتيجة وبين الفكرة التقليدية هو ما دفعه للتريّث في إصدار حكمه، يقول مبرّرا: "لدى مقارنة هذا الرأي مع الفكرة التقليدية تاريخيا التي تقول إن التراجيديا أساسا كانت عبارة عن كورس، يتكشف عن حقيقته، باعتباره فجا وغير علمي لكنه لامع، ومع هذا يبقى ذكاؤه مستمرا فقط من خلال شكله كتعبير مكثف، من خلال كونه التعبير المستظرف لدى الألمان لوصف كل ما يسمى "مثاليا"، كما يبقى موضع دهشتنا الآنية. أجل، سوف نندهش حين نقارن بين جمهور المسرح – الجمهور الذي نعرفه حق المعرفة- وبين ذلك الكورس، ومن ثم نتساءل ما إذا كان ممكنا بحق أن نضفي من خلال هذا الجمهور صفة المثالية على أي

[1] – فريدريك نيتشه، مولد الترجيديا، ص 119.

[2] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص 119.

شيء يشبه الكورس التراجيدي. نحن في دخيلتنا نرفض هذا الأمر، ونذهل حيال زعم شليجل، كما نذهل من الطبيعة المختلفة للجمهور الألماني"[1]

بعد المقارنة التي أجراها نيتشه بين جمهور المسرح وبين الكورس نراه يرفض أن يكون الكورس بمثابة المشاهد المثالي للترجيديا. ونتساءل هنا :إلى أي حد يمكن للمشاهد أن يقحم نفسه في العرض؟ وما دور مسافة التلقي بين الإبداع والمتلقي؟ وهل يتذوّق المشاهد الفن بعيدا عن التدخّل في العرض أم بالتدخّل في أحداثه؟

يواصل نيتشه براهينه ليدحض فكرة شليجل، وهذه المرة نراه يغوص بعمق ليكشف الفرق الجوهري بين المشاهد والكورس، يقول: "لقد اعتدنا دوما أن نؤمن بأن الجمهور الحقيقي، أيا كان هذا الجمهور، يجب أن يبقى دائما مدركا أنه يشاهد عملا فنيا وليس واقعا تجريبيا، بينما كان المطلوب من الكورس التراجيدي عند اليونانيين إعطاء الأشخاص المتواجدين على خشبة المسرح تمثيلا لوجود حقيقي. لقد كان كورس الأقيانيدات (الأوقيانوسيات Oceanids) مؤمنا حقا أنه كان يشاهد بروميثيوس العملاق، وأنه يرى أنه نفسه وفي منزلة الآلهة. هل هذا يعتبر أرفع وأرقى نوعية من المشاهدين الذين يعتقدون، كما اعتقدت الأقيانيدات (حوريات البحر الميثولوجية)، أنهن يشاهدن بروميثيوس حاضرا أمامهن بلحمه ودمه؟ وهل يمكن اعتبار الأمر إشارة إلى المشاهد المثالي أن يتم الهجوم على الخشبة وتحرير الإله من بين يدي الذين يعذبونه؟ في السابق كنا نؤمن بالجمهور الجمالي، ورأينا المشاهد الفرد إنسانا حاذقا وبالتالي قادرا على

[1] – فريدريك نيتشه، مولد الترجيديا، ص 119، 120.

معرفة الفن الذي يراه هو فنا حقا، يقدم بأسلوب جمالي. وها هو شليجل يطل علينا الآن ليقول لنا إن المتفرج المثالي يسمح لما يحدث على الخشبة أن يؤثر فيه، ليس بطريقة جمالية بل بطريقة تجريبية."[1]

نعي من قول نيتشه أنّ هناك فرقا شاسعا بين الجمهور الذي يجدر به أن يبقى بمعزل عن العرض، فلا يتجاوز حدود اعتبارِ التراجيديا غير عمل فني جاء لمشاهدته، وبين الكورس الذي يعتبر جزءا لا يتجزأ من العرض التراجيدي، سواء من خلال تعليقه على الأحداث أو من خلال بكائه ونحيبه تأثّرا بالعرض. ولعلّ كورس الإقيانيدات من أفضل النماذج التي تصنع الفرق بين الكورس والمتفرّج في رأي نيتشه.

بعد كلّ تلك التحليلات التي أدرجها نيتشه؛ يرسو عند نتيجة تدحض فكرة شليجل، ليقول مؤكدا: " أن الإرث المؤكد عينه الذي ذكرته سابقا يدحض كلام شليجل في هذا المقام: إن الكورس بما يمثله، دون خشبة المسرح – أي الشكل الأولي للتراجيديا بهذا الفهم- والكورس الخاص بالمتفرجين المثاليين على غير انسجام. أيُّ جنس فني سيكون ذلك الذي يتأسس على مفهوم المتفرج؟ وأي شكل حقيقي هو ((المتفرج بهذا المنطق))؟" [2]

وعلى الرغم من وصوله إلى تلك النتيجة إلاّ أنّه لم يطمئنّ لذلك، لذا نراه يعبّر بكل صراحة عن تخوّفاته: "إن فكرة المشاهد دون مسرحية فكرة سخيفة. وكل ما أخشاه أنه قد لا يستمر تفسير ميلاد التراجيديا بعد اليوم من خلال الإشارة إلى احترام التوقد الأخلاقي للجماهير، أكثر مما هو للإشارة إلى

[1] – فريدريك نيتشه، مولد الترجيديا، ص 120.

[2] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص 121.

فكرة المشاهد بلا مسرحية، وأنا شخصيا أرى أن هذه المشكلة عميقة جدا، حتى إنه يتعذر مناقشتها بمثل هذه التفسيرات السطحية"[1]

يواصل نيتشه أقواله: "لقد قدم شيللر تفسيرا أكثر عمقا وقيمة لفكرة الكورس في مقدمة كتاب ((عروس مسينا))، حيث يرى أن الكورس جدار متحرك تحيط التراجيديا نفسها به لكي تنعزل عن العالم الخارجي وتحافظ على أرضيتها المثالية وحريتها الشعرية (...) بالنسبة إلى شيللر ليس كافيا أن نتسامح مع ما يمثل في الواقع روح الشعر، باعتباره ضربا من الحرية الشعرية. وقد كان إدخال الكورس الخطوة الحاسمة باتجاه الإعلان صراحة وبأمان عن شن الحرب على النزعة الطبيعية في الفن[2]

انطلاقا من فكرة شللر التي عرضها ضمن مقدمة كتابه "**عروس مسينا**"[3]، يصبح الكورس حاجزا منيعا يحول دون تسلّل كلّ ما هو خارج عن التراجيديا، وبالتالي فهو يحافظ على ذاك الجو التراجيدي النقي فلا يسمح باختلاطه مع عناصر دخيلة. ولهذا بالذات استطاع أن يحظى بتلك المكانة لدى اليونان ليضعوه في مقام مثالي، يقول نيتشه: "يقينا، كما ارتأى شللر بحق، إن الأرض التي وطئتها أقدام كورس الساتير في اليونان، الكورس الذي كان أصل التراجيديا، تمتاز بكونها أرضا (مثالية)، أرضا أعلى مكانة من تلك التي

[1] – فريدريك نيتشه، مولد الترجيديا، ص 121.

[2] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص 121، 122.

[3] - **عروس مسينا أو الإخوة الأعداء**: بالألمانية: Die Braut von Messina oder Die feindichen Brueder: هي مسرحية تراجيدية من تأليف الكاتب المسرحي الألماني فريدريش شيلر (1759- 1805) تم عرضها للمرة الأولى في 19 مارس 1803 في مدينة فايمار. (عن الأنترنيت).

تسلكها أقدام البشر العاديين. وقد بنى اليونانيون لهذا الكورس مقصلة عائمة(دولة طبيعية) مختلقة، وسيروا فوقها (كائنات طبيعية)، مفصلة خصيصا على مقاسها."[1]

يضيف نيتشه: "على هذا الأساس بالضبط قامت التراجيديا، ولهذا السبب تحديدا تم إعفاؤها منذ البداية من مهمة تصوير الواقع بشكل دقيق، ومع ذلك فهذا العالم ليس عالما تم تصوره تصورا عشوائيا، بحيث يلائم ملء الفراغ القائم بين الأرض والسماء. على الأغلب إنه عالم الحقيقة المتعادلة والمصداقية، كما كان جبل الأولمب وساكنوه في نظر الهيلينيين. إن الساتير، ذلك الكورس الديونيسي، يحيا في عالم منح نعمة الوجود بمقتضى قوانين الميثولوجيا (الأسطورة) والطقوس الدينية. أما مسألة كون هذا الساتير قد انطلق منه، أو كونه كان لسان حال الحكمة الديونيسية للتراجيدية، فهذه في نظرنا ظاهرة مدهشة بهذا القدر أيضا، لأن أصل التراجيديا بالذات يقع خارج إطار الكورس. ومن المحتمل أن نعثر على نقطة للانطلاق بتفكيرنا في القول إن الساتير، الكائن الطبيعي المبتكر، يتصل بالمجتمع الثقافي بنفس القدر الذي يربط الموسيقى الديونيسية بالحضارة...."[2]

اعتمادا على هذا القول، تصير التراجيديا معفية من مهمّة التدقيق في تصوير الواقع، كما أنّها ليست بالمثالية لتبتعد عن كلّ ما هو واقعي، إنّ أحداثها باختصار أشبه بما يتصوره الفرد اليوناني عن ما يجري في الجبل الأولمبي[3]. ولهذا يرى اليونانيون فيه عزاءهم، يقول نيتشه: "لقد كان هذا الكورس مصدر

[1] – فريدريك نيتشه، مولد الترجيديا، ص 122.

[2] – فريدريك نيتشه، مولد الترجيديا، ص 123.

[3] – "انطلاقا من المستوى الديني الذي بلغه الإغريق خاصة في علاقتهم مع آلهة الأولمب، يصل نيتشه إلى نتيجة مفادها أنّ أروع ما كان في التديّن الإغريقي هو أنّه على الرغم من وجود طائفتين تتعايشان مع بعضهما: واحدة نبيلة وقوية، والأخرى أقلّ نبلا؛ إلا أنّهما بدتا في الأصل وكأنّهما كلٌّ، ومن سلالة واحدة، ليس عليهما أن تخجلا من بعضهما"، فريدريك نيتشه، إنسان مفرط في إنسانيته، ص 79.

عزاء لليونان الهيلينية، إذ كان مفكرا وشديد التأثر بسبب رقة مشاعره ومعاناته، ويتمتع بنظر حاد ثاقب ينفذ حتى مخارم الأشياء، وهو يتفكر في مآسي العالم والدمار اللاحق بتاريخ الحياة وقسوة الطبيعة"[1].

- **دور الجوقة :**

يحاول نيتشه أن يقدّم صورة أوضح عن أفراد الساتير ونظرة اليونانيين إليهم فيقول : " إن جوقة الساتير، مثلها مثل الراعي البسيط في أحدث مراحل عصرنا، هي نتاج الحنين إلى النمط البدئي وإلى الطبيعة (...) لقد كانت نظرة اليونانيين إلى الساتير على أنه ممثل الطبيعة البكر، الطبيعة التي لم تغزها المعرفة بعد، لأن دعائم الثقافة لم تكن قد تصلبت (...) كان الساتير عندهم نموذجا للإنسان، كان التعبير عن أرقى وأقوى مشاعر الإنسان، الكائن المرح الملهم بسبب قربه من آلهته، وهي صحبة عاطفية تثبت الآلهة من خلالها ما تحس به من لواعج الألم، كبشائر بالحكمة الصادرة عن كبد الطبيعة، كتعبير عن أمومة الطبيعة الغامرة، التي كان اليونانيون معتادين على تبجيلها بروح من الدهشة. إذن كان الساتير شيئا ملائكيا ومتساميا. وكان يجب أن يكون هكذا بصفة خاصة في نظر الديونيسي المتألم والكسير النظرة..."[2]

يصبح الساتير – استنادا على قول نيتشه – ممثلا للطبيعة الأم في نظر اليوناني، إنّه الإنسان بكل ما يتّصف به من مشاعر، ولأنّه أقرب إلى الآلهة فإنّه يحظى بتقديرها وتبجيل الأفراد الديونيسيين، فمن جهة تدع له الآلهة فرصة التعبير عن ألمها، ومن جهة أخرى يرى الفرد الديونيسي فيه سمات ملائكية متسامية.

مازلنا نتذكر ما قاله شللر في مقدمة كتابه "عروس مسينا" في أنّ الكورس كان جدارا منيعا يحول دون تدخّل العالم الخارجي في جوّ التراجيديا، ومازلنا نذكر كيف وصف نيتشه رأيه بالعميق القيّم، وها نحن

[1] – فريدريك نيتشه، مولد الترجيديا، ص 124.

[2] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص 126، 127.

نراه يؤكّد فكرته ويصرّ على صحّتها، يقول في ذلك: "لقد كان شللر محقا في تقييمه لهذه الأصول الخاصة بفن المأساة: فالكورس كان حقا جدارا يحول دون تداعي الواقع لأنه – أعني كورس الساتير- يصف العالم بتعابير أكثر صدقا، أكثر أصالة وأكثر كمالا، ...وكما أن التراجيديا تشير، بما تقدمه من عزاء ميتافيزيقي، إلى خلود حياة هذا الجوهر وإلى دمار الظواهر المستمر، فإن كورس الساتير، كرمز، يجسد تلك العلاقة البدئية بين الشيء بذاته وبين تجليات العالم. لقد أراد اليوناني الديونيسي أن تكون الحقيقة والطبيعة في قمة مجدها- وتخيل نفسه أنه قد تغير بسبب الساتير"[1]. وعليه، يصير الكورس ذا أهمية كبير في الحفاظ على نقاء الجوّ التراجيدي بتكوينه جدارا منيعا يعزل الأحداث التراجيدية عن العالم الخارجي.

في الختام يمكن القول أنّ ميلاد التراجيديا الإغريقية ما كان ليتمّ – في نظر نيتشه- لولا اتّحاد القوّتين المقدّستين: قوة الإله أبولو وقوة الإله ديونيس، إذ مثّلت هذه الثنائية الأب والأمّ لهذا النوع من الفنّ الذي اصطبغت مكوّناته بما ورثه عنهما، وقد ظهرت ملامحهما جليّاً في اللغة الحوارية الأبولية للتراجيديا وموسيقاها الديونيسية، ناهيك عن أثرها الذي لعبت فيه هاتان الطاقتان دورا تناوبيا في التأثير على المتلقي. ولا يستثني – في ذلك- دور الجنسين الملحمي والغنائي في مدّ هذا الصنف الدرامي بالاستمرارية؛ حيث نهلت التراجيديا حكاياتها من الأساطير التي أدرجها الشاعر الملحمي هوميروس في الأوديسة والإلياذة، كما استقت طابعها الغنائي الوجداني ممّا تركه الشاعر أرخيلوكس، وقد ناقش نيتشه – أثناء ذلك – قضيّة ميلاد التراجيديا من أعطاف الكورس مشيرا في الوقت عينه إلى جملة الآراء التي أدلت بدلوها في المسألة. كلّ هذه العوامل قد جعلت التراجيديا تبلغ قمّة ازدهارها وتطوّرها؛ إلى أن ظهرت قوى معارضة غايتها زعزعة أرضيتها والقضاء عليها. فهل تمكّنت التراجيديا من التصدّي لهذه القوى المعادية؟ أم استسلمت لها؟ ذاك ما سنعرفه في الفصل الموالي.

[1] – فريدريك نيتشه، مولد الترجيديا، ص 127، 128.

الفصل الثالث:

الفصل الثالث: بعث التراجيديا

المبحث الأوّل: إرهاصات الفناء:

مازلنا نذكر الأعمال التي قدّمها الشعراء الثلاثة للنهوض بالتراجيديا؛ فمنذ أسخيلوس مرورا بسوفكل ويوربيدس، والتراجيديا تحقّق نجاحا باهرا، حيث "شقّ إسكلس بشعره القوي وفلسفته الصارمة الطريق الذي سارت فيه المسرحيات اليونانية، وحدّد أشكالها، ثم هذب سفكليز هذا الفنّ بموسيقاه المتزنة وحكمته الهادئة، وأتم يوربديس تطوره بمؤلفاته التي تفيض بالشعور الجائش والشك القوي"[1]

والظاهر أنّ يوربيدس لم يكن من النوع الذي يقبل اتّباع طريقة السابقين في إبداعاته عكس سلفيْه، إذ "كان سوفوكليس متمسّكا تماما بالتقاليد حتى في ابتكاراته، أما يوربيدس فلم يتمسك بها...وقد عدّل التراجيديا، حتى في عناصرها الأساسية . ففقدت كل أثر من الطابع القديم كانت تحتفظ به حتى عصره وصارت حديثة شيئا فشيئا"[2] ؛ فقد استطاع يوربيدس، "بضم استنتاجاته إلى أفكار الشاهد الثاني، ومن خلال موقعه المنعزل، أن يشن هجوما كاسحا على أعمال أسخيلوس وسوفكل – ليس من خلال المناظرات الكلامية بل من موقعه الشعري، كشاعر، متحديا المفاهيم التقليدية للتراجيديا بما لديه من مفهومات شخصية"[3]

يبدو من خلال ما ذكر سابقا أنّ التعديلات التي قام بها يوربيدس قد ألبست التراجيديا الإغريقية حلّة جديدة لم يلبسها أيّاها الشاعران اللّذان سبقاه، حيث مسّ هذا التعديل العناصر الأساسية فيها.

[1] – ول ويل ديورانت، قصة الحضارة، ص 282.

[2] – يوربيدس، مسرحيات يوربيدس، ص 7.

[3] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 160.

ونتساءل ما إذا بقيت التراجيديا محافظة على نجاحها في ظلّ التجديد الذي بادر به يوريبدس ؟ وكيف أثّرت هذه المبادرة على استمرار التراجيديا؟ هل أساء يوريبدس إلى التراجيديا بتجديده أم أحسن إليها؟ كيف نظر نيتشه إلى هذا التجديد؟ كلّ هذه الأسئلة سنحاول أن نجد لها إجابات في أقوال نيتشه.

نعرف أنّ الأساطير قد مثّلت مادة خام للتراجيديا، لاسيّما إذا جرى الحديث عن الحكاية[1] المعتمَدة فيها، وندرك في المقابل أهمية الحكاية في المأساة، إذ تعتبر إحدى الأجزاء التي لا تقوم التراجيديا من دونها، وحتى أرسطو يذكرها في كتابه (فن الشعر) مع جملة العناصر الأساسية، يقول: "في المأساة بالضرورة ستّة أجزاء تتركّب منها وتجعلها هي ما هي، وهي الخرافة، والأخلاق ، والمقولة، والفكر، والمنظر المسرحي، والنشيد"[2].

وإن كانت هذه العناصر أساسيّة في تركيب التراجيديا؛ فإنّ الحكاية هي أهم ما فيها، ذلك أنّها تمثّل هيكل المأساة وخطّتها التي تسير عليها، وتضمن لها بنية محكمة، إذ شأنها شأن التخطيط الذي يسبق وضع الألوان في الرّسم ويضبطها، "فالخرافة إذن مبدأ المأساة وروحها... وشبيه بهذا ما يقع في الرسم: فلو أن رساماً أفاض في التلوين بأجمل الألوان ولكن بغير خُطة مرسومة لجاء عمله أدنى منزلة وجمالاً من رسام يرسم صورة تخطيطية".[3] وإن كانت الحكاية بهذه القيمة في التراجيديا لدى الفيلسوف أرسطو ، فهل كانت بهذه القيمة عند يوريبدس؟ وما رأي نيتشه في عمله؟

أ- مصير الحكاية في المأساة:

[1] – الخرافة = الحكاية، تعني عند أرسطو: (fables (fibula، وهي الحكاية الخرافية القديمة التي مصدرها الأساطير المتداولة في الأوساط الشعبية، تتميز عن القصّة بحكم الواقعية؛ فبينما تجنح الخرافة إلى الخيال، تميل القصة إلى الواقع.

[2] – أرسطو، فن الشعر، ص 20.

[3] – أرسطو، المصدر نفسه، ص 21.

يقول فريدريك نيتشه: "لقد كان من نصيب كل الأساطير أن تزحف تدريجيا إلى حدود الواقعية التاريخية المفترضة، وأن تعامل في مرحلة لاحقة كواقعة تاريخية فريدة ذات تطلع نحو الحقيقة التاريخية. وكان اليونانيون قد أوشكوا بحصافتهم ومزاجيتهم على الاقتراب من إعادة صياغة كل حلمهم الميثولوجي اليافع كتاريخ ذرائعي صاعد. كان هذا سبيل النزوع الديني إلى الموت: حيث يتم تنظيم المقدمات الميثولوجية لدين من الأديان،(...)، في جملة ثابتة من الأحداث التاريخية. يبدأ الإنسان دفاعه بشكل عصبي عن صحة الميثولوجيا، وفي الوقت نفسه يقاوم استمرار وجودها وتطوّرها. وبذلك يموت الاحساس بالميثولوجيا لتحلّ محله الفرضيات الدينية التي تطالب بامتلاك أصول التاريخ"[1]

يبدو أنّ سعي اليونانيين لإعادة صياغة الميثولوجيا بإيراد الأحداث القريبة من اللحظات الأوّلية بعد التحقّق من صحّتها – وإن عكس دفاعهم المستميت عن تراثهم الميثولوجي وحفاظهم عليه – فإنّه قد حمل في طياته إرهاصات لموت وشيك لها؛ ذلك أنّ محاصرة الأسطورة في حكاية واحدة سيجعلها أقرب إلى التاريخ، كما أنّه سيحدّ من تطوّرها وإمكانية فتح أقواس على أحداث أخرى. وعليه، فبدلا من الحفاظ عليها يتمّ تطويقها في قالب ضيّق يخنق أنفاسها. ولعلّ المسألة التي يطرقها نيتشه هاهنا ليست غريبة عن أيّ علم من العلوم، إذ يفقد القدرة على التطوّر في ظل التنظير المجمِّد؛ حيث يقوقعه في قالب لا مناص له من الموت بداخله، وإن كانت نيّة المنظّر الحفاظ عليه من الاندثار.

وتجدر الإشارة إلى أنّ أرسطو قد سبق نيتشه في الحديث عن هذه الفكرة، إذ لم يرفض صراحة أن يتمّ التصرّف في الأسطورة الأولى سواء تعلّق الأمر بشخصياتها أو حتى أحداثها، حيث أشاد بالطريقة التي

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 149، 150.

اتبعها **أجاثون** Agatho [1] حين جعل الوقائع والأسماء مخترعة في مآسيه، يقول أرسطو: "في المآسي نجد أن شخصا أو شخصين فقط هما من بين الأسماء المعروفة، بينما سائر الأسماء مخترَع؛ وفي بعض المآسي لا نشهد شخصا واحدا معروفا، كما هي حال (أنثايا) لأجاثون، إذ في هذه المسرحية الوقائع والأسماء كلها مخترعة، ومع هذا فلا ينقص ذلك من قدرها ومتعتها. ولهذا لا داعي إلى الحرص بأي ثمن على الخرافات التقليدية التي تدور عليها مآسينا (...) ومع هذا فكل المشاهدين يستمتعون بها"[2]

نعود إلى ما قاله نيتشه حين صرّح أنّ التحقّق من صحّة الأسطورة قد طوّق استمرارها ومهّد لموتها، لنتساءل: هل لفظت الميثولوجيا أنفاسها نتيجة التّطويق بالحقيقة أم قاومته ببسالة؟ وما السّلاح الذي اتّخذته لتحارب من أجل الاستمرار؟

يقول نيتشه: "هنا أصبحت الميثولوجيا المحتضرة رهينة بيد العبقرية الموسيقية الديونيسية الجديدة، فازدهرت على يد الموسيقى من جديد، مترديةً بأثواب عديدة كالتي عرفته في القديم، وفاحت بعبق يشير في توق نحو العالم الماورائي (الميتافيزيقي). ثم تتعفن هذه الفورة المزدهرة للميثولوجيا. وتذبل أوراقها، وسرعان ما تتوقف أفكار (لوكاس) القديمة اللامعة الساخرة ناظرة إلى هذا الذبول للأزهار المتبددة في كل صوب مع الريح، ومن خلال التراجيديا تبلغ الميثولوجيا أبهى صورها الواضحة. وتنهض من جديد تعض على جراحها

[1] – "اشتهر أجاثو (Agatho) بنوع خاص في أنه الشاعر الوحيد بعد أساتذة التراجيديا الثلاثة الذي أبدى طرافة حقيقية، ولد أجاثو في سنة 445 وقدم في حوالي نهاية ذلك القرن، أي حوالي سنة 415 نوعا من التراجيديا يختلف قليلا عن التراجيديا المألوفة، كان تلميذا للسفسطائيين المشهورين، لطيف المعشر، رقيق الخلق وقد ذاع صيته لمدة عشر سنوات تقريبا (...) أشهر تراجيدياته: تدمير إيليوم، وأنثوس (الزهرة)..."، الموسوعة الكلاسيكية للمسرح اليوناني والروماني مسرحيات يوريبدس، تر: أمين سلامة، ص 31، 32

[2] –أرسطو، فن الشعر، ص 27، 28.

كبطل مكلوم، وفي عينيها تتوقد كل الطاقات الفائضة، بكل ما فيها من هدوء الرجل المحتضر الذكي، في محاولة أخيرة وقوية للعودة"[1]

الظاهر أنّ الأمل الذي تعلّقت به الميثولوجيا لتضمن استمرارها قد كان الموسيقى الديونيسية الجديدة التي تجعلها تبلغ ذروتها في التراجيديا. ولا شكّ أن نيتشه يقصد هاهنا بعث الأساطير التي حملتها الملاحم الهوميرية في حلّة جديدة وهي الحكاية التراجيدية. فهل حقّقت الأسطورة استقرارها في التربة التراجيدية؟ أم أنّ هناك تهديدا آخر قد ظهر لها؟

لا شكّ في أنّ الأخطار قد بقيت تحدق بالأسطورة؛ إذ بعدما اجتازت عقبات كثيرة، وتحمّلت نقدا لاذعا [2] ، ظهر خطر آخر يهدّدها. ويبدو أنّ ليوربيدس يد في القضاء عليها حسب نيتشه؛ لذا نراه يخاطبه بعنف، ويعاتبه على ما أوصل الميثلوجيا إليه، متسائلا في الوقت عينه عن نواياه الخفيّة التي جعلته يبعثها ليسخّرها لخدمته الخاصة، يقول بلهجة حادّة لا تخلو من اللّوم: "وأنت يا يوربيدس المنتهك للمقدسات، ما الذي كنت تنوي فعله حين حاولت استنهاض تلك الميثولوجيا من فراش الموت، وتسخيرها لخدمة أهدافك من جديد؟ ألم تمت الميثولوجيا على يديك القاسيتين؟ وعند ذلك كنت في حاجة إلى التزوير، إلى ميثولوجيا متقنعة لا تستطيع، مثل عفريت هرقل، إلا أن تزين نفسها لتظهر في حلتها القديمة،

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص150.

[2] – تجدر الإشارة إلى مسألة هامة وهي أن الأسطورة كانت عرضة للنقد عبر التاريخ فالباحث حسين الشيخ مثلا يذكر أن "أول من نقد الأسطورة الإغريقية وهاجم ظاهرة تعدّد الآلهة فيها وتصويرها بشكل بشري كان كسنوفون (570 – 479 ق.م)، يليه ثيوجينيس الذي رأى أن الأسطورة ما هي إلا قصة ترمز إلى الظروف البيئية التي يحياها الإنسان من خلال صراعه الدائم معها (...) أما أيوهيميروس الذي كتب حوالي القرن الرابع (ق.م) فكان أول من نادى بأن الأسطورة ما هي إلا حادثة تاريخية قديمة حدثت بالفعل ثم بمرور الوقت ودخول العديد من الإضافات التي غالبا ما تحدث نتيجة لنقل الحادثة عن طريق الرواية الشفوية تحوّلت الحادثة التاريخية إلى أسطورةحسين الشيخ، ديانات الأسرار والعبادات الغامضة في التاريخ، ص 18، 19.

وعندما ماتت الميثولوجيا في نظرك، ماتت معها عبقرية الموسيقى أيضا، ومع أنك قد سرقت كل بساتين الموسيقى بجشعك، ليس بوسعك الآن أن تمارس غير التزوير، واللجوء إلى الموسيقى المقنّعة بقناع، ولأنك هجرت ديونيس، هجرك أبولو هو الآخر." [1]

يتّضح جليا أنّ الطريقة التي عالج بها يوريبيدس الحكاية في المأساة لم ترق لنيتشه أبدا، إذ لم يتّهمه بانتهاك المقدّسات التي تعتبر الأسطورة جزءا لا يتجزأ منها وحسب[2]، بل نعته بالمزوّر الذي يلجأ إلى تزييف الإرث الميثولوجي[3]، حيث لم يقض على الأسطورة وحدها بل قضى على الموسيقى أيضا.

ب- تسرّب السّمات الكوميدية:

يعتبر نيتشه ما وقع مع التراجيديا الإغريقية أمرا غير طبيعي في الفنّ، حيث أرغمت على الانتحار في ريعان شبابها دون أن تضمن لسلالتها البقاء بعدها، أو تخلّد ذكراها بخلَف يخلفها، في حين بدى له أنّ موت شقيقاتها موتٌ طبيعي جاء بعد أن أفلحن في ترك ما يرثهنّ أو يرث بعضا من خصائصهنّ، بالإضافة إلى أنّ موتهنّ لم يكن مأساويا أو مفاجئا، إذ استوفين حقوقهنّ من الحياة وبلغن النهاية المألوفة لكلّ مخلوق وبطريقة تدريجية، حيث يقول: "واجهت التراجيديا الإغريقية موتها بطرق مختلفة حيث جاءها من شقيقاتها

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 150، 151.

[2] – يعدّ نيتشه "الميثولوجيا، كوازع مسوّغ لوجود كل المعتقدات"، فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص209. لذا لن يبدو غريبا عنّا هجومه على يوريبيدس ونعته بأبشع الصفات.

[3] – "لم يعتبر يوريبيديس التراجيديا، كما اعتبرها أيسخيلوس تمثيلا لحادثة أسطورية عظيمة، فمن وجهة النظر الدينية، لا يمكن أنه كان ينكر في صراحة الأفكار السائدة في ذلك العصر عن نفوذ الآلهة في شؤون البشر. لا شك في أنه كان يضع على لسان أشخاصه خلال الفعل الدرامي، ألفاظ المفكر الحر التي تعبر عن آرائه الشخصية. وربما تصل به الدرجة إلى أن يضع في أذهان المتفرجين احتجاجا سريا على بعض العناصر الدينية في الأسطورة. ولكنه اضطر، في الحقيقة إلى قبول هذه العناصر لأنها كانت جزءا من صورة الإنشاء الذي استخدمه." يوريبيدس، مسرحيات يوريبيدس، ص 17.

في الفن. فقد ماتت التراجيديا ميتة مأساوية بيديها إثر صراعات لا سبيل لحلها، بينما كان موت الشقيقات الأخريات طبيعيا بسبب تقادم العمر. ولئن حدث موت الدراما دون ألم كدلالة على نهاية طبيعية سعيدة، مع وجود خلف صالح، فهو أيضا ما حدث في موت شقيقاتها الفنية: موت طبيعي وسعيد. يبدأ الاحتضار تدريجيا، ويبصر الفن المحتضر بعينيه مستريحا، مرفوع الرأس كالفرسان"[1]

أثناء حديث نيتشه عن موت التراجيديا ينسج مشابهة بين موتها[2] وموت **"الإله بان"**[3]، وفي ظلّ ذلك يوجّه سخطه نحو كلّ التراجيديين الذين لا همّ لهم غير التقليد، إذ يقول: "من جهة ثانية خلفت التراجيديا بموتها فراغا كبيرا ملموسا في كل مكان. عندما سمع البحارة اليونانيون ذات يوم من الأيام في تبيريوس Tiberius الصرخة الموجعة تعلن: لقد مات الإله بان! كانت هذه الصرخة قادمة إليهم من جزيرة نائية، وها هي تتردد الآن في كل أرجاء اليونان الهيلينية صرخة كانتحاب المكلوم معلنة: (لقد ماتت التراجيديا! وبموتها مات الشعر أيضا ! هيا اذهبوا بعيدا أيها المقلدون الأقزام، أيها السقماء! ليأخذكم الجحيم، واكتفوا بفتات أسيادكم التي حشوتم أدمغتكم بها!)"[4]

---

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 151.

[2] –"صحيح أنّ التراجيديا اليونانية قد ماتت في القرن الثالث قبل الميلاد، "لكن هذا النوع استمرّ مع بعض الأعمال الهيلينيستية والمسيحية واليهودية. أما بالنسبة إلى اللاتين فقد بقوا تابعين للآثار اليونانية التي ترجموها واقتبسوها"، نخبة من الأساتذة، الأدب والأنواع الأدبية، تر: طاهر حجار، دمشق، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، (ط – 1)، 1985، ص 285.

[3] – **بان** هو إله الغابات والأحراش، وقد ذكره يوريبدس في مأساة "هيلين"، حيث قال الكورس: "سمعت عويلا محزنا، يبدو مليئا بالأسى والوحشية، مثل صرخة يأس النياد المحمولة بعيدا على هواء الجبل، عندما تئن مغمى عليها هربا من الشرك، عندما تسود قوة بان، ودوى الأدوية حيث تتدفق، الشلالات، بصراخها"، يوريبدس، مسرحيات يوريبدس (مسرحية هيلين)، ص292.

[4] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 152.

ماتت التراجيديا إذا، ومات الشعر معها، ولم يبق في نظر نيتشه سوى الفراغ الذي عوّضه اللاحقون بتقليد أسيادهم من الشعراء السابقين، فهل أثمر هذا التّقليد بذرة يمكن أن تضمن للتراجيديا خلودا ولو لبعض خصائصها أو أجزائها؟

من المعتاد أن يخلُف كلَّ نوعٍ نوعٌ يشبهه في بعض ملامحه ويضمن له خلودا ولو لبعض خصائصه لاسيّما إذا كان في ريعان قوّته، غير أنّ الأمر قد اختلف بالنسبة للتراجيديا؛ حيث خلّفت وريثا كان سببا في إعلان موتها، صنف درامي آخر كان جديرا بها ألّا تخلّفه لأنّه كان سببا في نهايتها، وهو الكوميديا الأتيكية الجديدة، يقول نيتشه: "لكن حين يظهر نوع أدبي إلى الوجود، وتكرم التراجيديا كنوع فني سبقته في الظهور يتعلم من تجربته الشخصية. لقد بات مرعبا أن هذا النوع الجديد، حتى ولو كان يحمل ملامح أمه (التراجيديا)، لكنه يدرك أنها الصفات التي ورثها عنها وهي تصارع سكرات الموت. لقد كان يوريبدس هو الذي خاض معركة موت الدراما. وكان الجنس الجديد الطالع يسمى الكوميديا الأتيكية الجديدة new Attic comedy . وفي رحاب هذه الكوميديا عاشت التراجيديا أيامها الأخيرة، فكانت الكوميديا شاهد إثبات على موتها العنيف"[1]

كانت الكوميديا إذن ذاك الوريث الذي تسبّب في موت أمّه التراجيديا، وكان يوريبدس من ساهم في قتلها؛ بجعل مآسيه تأخذ طابعا كوميدياً شأن مأساة هيلين التي ترد فيها بعض الأحداث السّخيفة المضحكة[2] ، ولعلّ ذلك ما يفسّر – حسب نيتشه – المحبّة الغريبة التي أظهرها الشعراء الكوميديون لهذا

[1] – فريدريك نيتشه، المصدر السابق ، ص 152.

[2] – يرد في مقدمة كتاب (مسرحيات يوريبدس) أنه "من الممكن أن يجد المرء في مسرحية هيلين شيئا سخيفا مضحكا، في الظهور المفاجئ في نهاية المسرحية الديوسقوري Dioscuri ، الذي فعل شيئا ما ليساعد خلال الوقت الطويل كله، الذي احتاجت فيه إلى المساعدة. ولكن هذه المسرحية هي كوميدية أكثر منها تراجيدية" يوريبدس، مسرحيات يوريبدس،

الشاعر، يقول: "هذا الإطار يتيح لنا استيعاب الشغف الذي يكنه شعراء الكوميديا الجديدة تجاه يوريبيدس. لهذا لا يدهشنا بعد اليوم رغبة فيلمون Fhilemon الذي تمنى أن يعدم في الحال، علّه يلتقي يوريبيدس في العالم السفلي"[1]. فما السرّ وراء تعلّق الشعراء الكوميديين بيوريبيدس؟

ج- المتلقي في قلب الخشبة:

يحاول نيتشه أن يتقصّى العلاقة التي تربط يوريبيدس بالشعراء الكوميديين، فيقول بأنّ العلّة وراء تلك الرابطة تعود لسماح يوريبيدس للمتفرّج بأن يقتحم خشبة المسرح وذلك من خلال رواق قاعة الأديتيريوم، يقول: "لكن لو شئنا، باختصار ودون ادعاء بشمولية موقفنا، أن نحدد الروابط التي تربط بين يوريدس وبين ميناندر وفيلمون، وأن نتكلم عن الشيء المثير النموذجي الذي وجدوه في هذا الشاعر، فكل ما نحتاجه لهذا الأمر هو الإشارة إلى أن يوريبيدس هو الذي جعل المتفرج (المشاهد) جزءا من خشبة المسرح وأوصله إليها. وحين نعرف المادة التي جبل منها المسرحيون البروميثيون أبطالهم قبل يوريبيدس، نتفهم سبب قلة اهتمام هؤلاء المسرحيين بأن يدخلوا إلى عالم الخشبة قناعا محكما لحجب الواقع، ونفهم أيضا النزعة النقيضة تماما لهذا الموقف عند يوريبيدس. من خلال يوريبيدس كان الناس يتقاطرون إلى المسرح عبر رواق قاعة الأديتيريوم، وكانت المرآة التي بقيت حتى ذلك الوقت تبرز الملامح الواضحة والقوية فقط للداخلين، قد أصبحت تعكس الإخلاص المؤلم الذي يعكس أيضا الخطوط المشوهة للطبيعة."[2]

ص 50. والديوسقوري: اسم يطلق على الأخوين كاستور وبولوديوكيس، كانا يعبدان كآلهة وأبطال"، يراجع: المرجع نفسه، ص141.

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 152، 153.

[2] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص 153.

هكذا إذن تمكّن الجمهور من إقحام نفسه في العرض وكسر الحاجز الذي يفصله عنه؛ فبدل أن يمكث بعيدا كمتفرّج، تعدّى حدود الخشبة، فصار يتدخّل حتى في مجرى الأحداث أو ربما يغيّرها حسب أهوائه. وتجدر الإشارة إلى أنّ تدخّل الجمهور في العرض لم يكن جديدا على المسرح اليوناني، إلاّ أنّ الفرق بين ما كان يحصل قبل يوريبيدس وبعده يكمن في أنّ دخول المتلقي إلى الخشبة لم يكن بتخطيط من الشاعر التراجيدي بقدر ما كان يحدث عنوة من قبل الجمهور وبالتالي فهو خارج عن سيطرة الشاعر، وممّا يروى من الأحداث التاريخية "حادثة حفظها التاريخ عن المؤلف فرونيخوس (مؤلف تراجيدي جاء بعد ثيسبيس) حيث أنّه حين قدّم لجماهير المسرح الإغريقي مسرحية تاريخية تدور حول هزيمة الإغريق على يدي الفرس، وسقوط مدينة مليتوس عام 494ق.م ، رفضها الجمهور وثار على مؤلّف المسرحية وترك العرض"[1] ، ويبدو أنّ الأمر لم يتوقّف عند هذا الحدّ؛ إذ "يذكر هيرودوتس أنّ المسرح قد انفجر بالبكاء، وأنّ الأثينيين قد حكموا على فرونيخوس بغرامة قدرها ألف دراخمة، لأنّه صوّر فشلهم في قدرتهم على تقديم المعونة للثورة التي قامت في وجه المحتلّ، فيكون بذلك أوّل من قدّم مسرحية تاريخية موضوعها مستمدّ من الأحداث المعاصرة للكاتب"[2].

ونتساءل فيما إذا كان كسر الحاجز بين العرض والتلقّي يعجّل بموت التأثّر ويضعف قيمة العرض، وهل الوقوف عند رغبة الجمهور يجعل المأساة أقلّ قيمة من تلك التي تسير وفق الأسطورة القديمة؟ يقودنا مثل هذا التساؤل إلى تساؤل آخر وهو هل تصرّف الشاعر في أحداث الأسطورة يحطّ من قيمتها؟

مازلنا نذكر ما قاله نيتشه حين صرّح أنّ موت الميثولوجيا بصفة عامة عند الإغريق قد مهّدت له بعض الأسباب التي من بينها: دفاعهم المستميت عن صحّتها، غافلين عن كون هذا الدفاع قد جعلها

[1] –شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، ص 188.

[2] – ينظر: علاء صابر، تاريخ الأدب اليوناني، ص 73، 74.

تجنح إلى التاريخ، وهذا ما جعل الإحساس بها يموت تدريجيا، وبالتالي فهم قد ساهموا في القضاء عليها وإن كانت نواياهم تصبّ في الدّفاع عنها. ويجدر التنبيه إلى أنّ رأي نيتشه هنا يصبّ في قول أرسطو حين نصح الشعراء بعدم عرض الأحداث كما وقعت في الأسطورة، مؤكّدا في الوقت عينه أنّ هذا الأمر لن يحرم المشاهد من التمتّع بالعرض، يقول ناصحا: "لا داعي إلى الحرص بأي ثمن على الخرافات التقليدية التي تدور عليها مآسينا "[1].

بناءً على أقوال نيتشه وأرسطو يمكننا القول أنّ الحفاظ على مجريات الأحداث الأوّلية أمرا غير ضروري في عرض التراجيديا، بل يشكّل خطرا عليها، لأنّه يجعل المتلقي يفقد إحساسه بها. كما أنّ تصرّف الشاعر في أحداث الأسطورة لا يقلّل من قيمة مأساته بل يجعل الجمهور مستمتعا بها، حيث أنّه سيساهم في استمرار الميثولوجيا التي تقوم بدورها بمدِّ يَد العون للتراجيديا كي تحافظ على بقائها.

مازالت بعض الأسئلة التي طرحناها بدون أجوبة، حيث تساءلنا سابقا فيما إذا كان كسر الحاجز بين العرض والتلقّي يعجّل بموت التأثّر بالتراجيديا ويضعف قيمة العرض، وهل الوقوف عند رغبة الجمهور يحطّ من منزلة المأساة ويجعلها أقلّ قيمة من تلك التي تسير وفق الأسطورة القديمة؟. يجيب نيتشه:"يعرف الجميع أن أسخيلوس وسوفوكل شغلا مكانة مرموقة جدا بين الناس طوال حياتيهما وبعد موتهما بزمن طويل أيضا. لهذا لا يسعنا التحدث عن علاقات بائسة بين العمل والجمهور"[2]

يتّضح من قول نيتشه أنّ المسرح إبّان أسخيلوس وسوفوكليس قد كان محاطا بهالة من الغموض تحجب كواليس التمثيل عن المتفرّج وتجعله بمنأى عن التدخّل في مجرياته، وبالتالي فهما قد وضعا حدًا فاصلا بين العمل التراجيدي والجمهور، ولم يسمحا له بالتدخّل إلاّ في بعض الحالات التي كانوا ينزلون فيها

[1] – أرسطو، فن الشعر، ص 28.

[2] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 157.

عند رغبته؛ خاصّة إذا جرى الحديث عن المآسي التي يزدوج فيها مجرى الأحداث وتنتهي بحلول متعارضة للأخيار والأشرار، ولعلّ هذا ما أشار إليه أرسطو حين قال بأنّ الشعراء كانوا "يلائمون بين أعمالهم و(أذواق) الجمهور فيؤلفون له ما يروقه"[1] وإن كانت مخالفة هذا الأمر لا تسيء إلى التراجيديا بتاتا"[2]، غير أنّ الأمر قد اختلف مع يوريبيدس؛ ولعلّ هذا ما يؤكده نيتشه حين يتّهمه بأنّه "هو من أوصل المشاهد إلى المسرح لكي يجعله شريكا في الحكم على الدراما. وربما أعطيت في هذا التأكيد الانطباع أن فن الدراما الأقدم كان على علاقة فقيرة دائما مع المشاهد."[3]

نستنتج من خلال ما ذكره نيتشه حتى الآن أنّ كسر الحاجز بين العرض والتلقي لا ينبئ بمستقبل زاهر لقيمة التراجيديا بل سرعان ما سيقضي عليها، وما فعله يوريبيدس حين جعل المتلقي جزءا من خشبة المسرح وأعطاه فرصة الحكم على العمل التراجيدي، قد كان وبالا عليها وعلى السمات التراجيدية التي تكبّد أسخيلوس وسوفوكليس المشقة للحفاظ عليها وترسيخها، ولهذا جاء عمله قريبا من الكوميديا التي تحاكي أناسا أقلّ من العاديين. فيكون بذلك قد انتهك الحدود التي تصنع الفارق بين الصنفين الدراميين: الكوميديا والتراجيديا، بإعطائه للمأساة صبغة كوميدية. فهل اكتفى بهذا الانتهاك؟ أم أنّه تجاوزه إلى انتهاكات أخرى؟

د- اضمحلال البطولة وتلاشيها:

[1] – أرسطو، فن الشعر، ص 37.

[2] – يشيد أرسطو بعمل يوريبيدس ويؤكّد أن طريقته في ختم مآسيه لا غبار عليها، يقول: "ولهذا يخطئ الذين ينقدون يوريفيدس حينما يأخذون عليه أنه يسير على هذا النمط في مآسيه فيختم كثيرا منها بخاتمة أليمة. والحق أن هذه الطريقة لا غبار عليها كما قلنا، وهاك أبلغ شاهد على ما نقول: في المسرح وفي المباريات تبدو المآسي التي من هذا النوع أبرعها وأتقنها إن أحكم صنعها، ولهذا أضحى يوريفيدس – وإن فاتته أحيانا بلاغة الإيجاز وإحكام البناء الفني – أبرز الشعراء في تأليف المآسي"، أرسطو، ، المصدر نفسه، ص 37.

[3] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 156

علمنا فيما سبق أنّ من شروط البطولة التي ذكرها أرسطو والتي تكرّر ذكرها عند نيتشه أن يتمتّع البطل بالنبل، كأن يكون منحدرا عن سلالة إلهية أو عائلة ملكية مشهورة، وقد قام بتحدّيات يعجز عنها البشر العاديون، ليدفع فيما بعد ثمن جرأته الزائدة وتطاوله على قدره، وقد قام نيتشه بذكر بروميثيوس الذي كفّر عن تحدّيه لزوس (كبير الآلهة) ومساندته للبشر بالعذاب الأبدي، وأوديب الذي لم يستطع الهروب من قدره فانتهك المحظور بقتله لوالده وزواجه من أمّه، فعاش ألما نفسيا رهيبا رافقه حتى موعد موته. ونتساءل ما إذا كان يوربيدس قد سلك هذا الطريق أم حاد عنه؟

الظاهر أنّ التّجاوزات التي قام بها يوربيدس في تجديده للتراجيديا لم تبق في حدود الميثولوجيا وكسر الحاجز بين العرض والتلقي؛ إنّما تعدّتها إلى الشخصيات التي طرأت عليها الكثير من التعديلات، فبعدما كان البطل نبيلا نراه يحوّله إلى شخص لا يمتّ إلى النبل بصلة، وها هو **أوديسيوس**[1] الذي تحدّى الصعاب أثناء حرب طروادة، وأثبت دهاءه ورجاحة عقله، وناضل لاسترجاع مملكته وزوجته بينيلوبي وابنه، يُستبدل بخادم ماكر، يقول نيتشه: "وبذلك اتخذ أودسيوس، النموذج الهيليني للفن القديم، بعد أن أصبح غارقا الآن تحت رحمة هؤلاء الشعراء الجدد، هيئة غريكولس Graeculus الذي احتلّ من ذلك الوقت فصاعدا موقعا رئيسيا على الخشبة كخادم طيّب السريرة وماكر"[2].

[1] – "هو ملك جزيرة إيتاكا، يضعه هوميروس في مكان العقل من الحملة الطروادية كلها؛ فهو صاحب فكرة الحصان الخشبي والتظاهر بالانسحاب، كما أنّه من انتزع سلاح أخيل من أجاكس، خلّفته الحملة وراءها في طروادة بعدما لدغه ثعبان ويئس من شفائه، وتحكي الأوديسة كفاحه للعودة إلى مملكته وزوجته بنلوبي وابنه وقضائه على من حاولوا الاستيلاء على ملكه."، يراجع: محمد إبراهيم بكر، قراءات في حضارة الإغريق، ص 92،93./ محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، مصر، نهضة مصر للطباعة النشر والتوزيع، 1998، ص 123.

[2] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 153.

قام يوريبدس إذا، بتحويل أودسيوس البطل الداهية إلى خادم ماكر، وبذلك قضى على ميزة جوهرية في المأساة وهي محاكاتها لأفعال الأبطال، أي محاكاتها لِ "فعل نبيل" بتعبير أرسطو. وتجدر الإشارة إلى أنّه "من المفروض أن جميع الملوك يجب أن يظهروا على منصّة المسرح في ملابس فاخرة. وقد قدّمت عدّة شكاوى ضد إهانة يوريبديس لوضعه ملوكا على المنصة، ليسوا أقلّ من منيلاوس ، في ثياب مهلهلة ويظهرون غير بارزين فلا يمكن تمييزهم من عامة الشعب الذين تحطّمت بهم السفن" [1].

ويعدّ أوديسيوس من بين الذين لحقت ببطولتهم الإهانة؛ حين صوّره يوريبدس في مسرحية "**ريسوس**" في هيئة يرثى لها؛ يقول يوريبدس على لسان هكتور: "أوديسيوس...ذلك الذي جاء ليلا إلى معبد أثينا، وسرق تمثالها، وحمله إلى سفن أرجوس، والآن فقط، جاء في ثياب رثة، في زي شحاذ، وعبر أبراج بابنا."[2]

استطاع يوريبدس إذا أن ينزح بعامة الناس إلى خشبة المسرح، ليس كمشاهدين فحسب بل كشخصيات أفقدت البطل النبيل منزلته وأنزلته إلى الحضيض، ليصير نسخة عن المشاهد البسيط بعدما كان صورة مثالية عن البطولة، لقد حوّل أوديسيوس إلى شخص قذر حين نعته بأقبح الصفات، يقول يوريبدس على لسان الكورس: "أتى في الأيام الماضية

إلى طروادة: يتساقط العماص من عينيه:

مرتديا الأسمال البالية فوق جسده:

وخبّأ سيفا تحت عباءته:

[1] – يوريبدس، مسرحيات يوريبدس، ص 48.

[2] – يوريبدس، مسرحيات يوريبدس، (مسرحية ريسوس)، ص 173.

وجاء كمتشرّد خسيس، يسأل الناس فتاة موائد الولائم،

ورأسه ملطّخ بالطين، وشعره

ملوّث كلّه بالأقذار." [1]

وليس أوديسيوس وحده من تعرّض لهذا الوصف الذي يشوّه بطولته، بل **دولون** أيضا، حيث يرد في مسرحية ريسوس أثناء محاورة دولون للكورس:

"قال دولون: سأذهب الآن، وسأمر على قصري، لأرتدي أنسب لباس لائق.

ومن هناك تسرع قدماي إلى سفن أرجوس.

الكوروس: أخبرني، هل سترتدي شيئا غير ما عندك من ثياب؟

دولون: نعم، ما يناسب عملي وخطواتي المتسلّلة.

الكوروس: هذا ضروري، إذ نعلمه من تلك المهنة الماكرة.

قل لي، ماذا سيكون ثوب أعضائك؟

دولون: سأضع على ظهري جلد ذئب،

وسيحيط برأسي فكا ذلك الحيوان المفتوحتان.

وسأثّبت في يديّ قدميه الأماميتين،

[1] – يوريبدس، مسرحيات يوريبدس، (مسرحية ريسوس)، ص 186.

وفي رجلي ساقيه"[1] . بهذه الطريقة "رأى المتفرّج وسمع نسخة مضاعفة تطابقه تقف على مسرح يوربيدس"[2]، وبهذا تمكن يوربيدس من تنفيذ خططه بجعل المأساة محاكاة لأفعال العوام.

ويبدو أن يوربيدس فخور بما أقدم عليه؛ حيث يصرّح متبجّحا بأنّ لخطوته الفضل في تجريد المأساة من تضخّمها الزائد، يقول نيتشه معلّقا: "إن ما يراه يوربيدس في (الضفادع) لأرستفانيس نقاط جدارة ينسبها لنفسه، بأنه تمكن بدوائه الشامل تخليص التراجيديا من تضخمها الطنان، يتجلى في شخوص أبطاله التراجيديين."[3]

هكذا فقدت التراجيديا خصائصها تدريجيا لتجنح إلى الكوميديا، ليصير الشاعر التراجيدي "يوربيدس" نموذجا يحتذى من قبل الشعراء الكوميديين، وعلى رأسهم أرستوفانيس، يقول نيتشه: "كان يوربيدس في نظر أرستيفان (أرستفانيس) جديرا بالمفاخرة بأنه كان يصور الحياة اليومية، والناس العاديين والحياة الدنيوية التي بإمكان أي شخص أن يتحدث عنها. وإذا كان المجتمع اليوم أصبح مهتما بفلسفة الحياة، ناقلا ما كان يقوم به من عمل، ومدافعا بذكاء غير مسبوق عن قضاياه القانونية، فهذا قد حدث بفضل يوربيدس، والعادات الذكية التي غرسها في الناس"[4].

يمكن القول استنادا إلى ما سبق أنّ يوربيدس قد جعل المسرح محاكيا للواقع المعيش وأفعال الفرد البسيط، وبالتالي فهو قد جرّد البطل من نبله والمأساة من مأساويتها، ولم يكتف بالنزول عند رغبة المشاهدين وحسب؛ بل تجاوز ذلك إلى ترجمة أحاسيسهم وإفراغها في شخصيات الممثّلين، يقول نيتشه:

[1] – يوربيدس، مسرحيات يوربيدس، (مسرحية ريسوس)، ص 159، 160.

[2] – يراجع: فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 154.

[3] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه ، ص 154

[4] – فريدريك نيتشه، م.ن، ص 154.

"من خلال تقيده بنصائح هذين الحكمين واتّباع ارشاداتهما سعى إلى ترجمة كل عالم الانفعالات والشغف والتجارب التي أحس أن الجمهور المشاهد يحملها معه، وأفرغها في شخوص أبطاله فوق الخشبة"[1]

يضيف نيتشه: "بعد الآن ما عاد يتوقع من الفرد أن يتمدد ليصبح نموذجا خالدا، بل أن يمثل كشخص عادي بملامح سطحية ومساوئ كثيرة، كل سمة فيها محددة بشكل دقيق، بحيث أن المشاهد بدوره لم يعد قادرا على أن يعيش الأسطورة، فيهرب بدلا من ذلك إلى التركيز على احتمالية التشخيص وقدرة الفنان على المحاكاة. (...) هذا الميل باتجاه التشخيص كان يسابق الزمن. وفيما كان سوفكل يرسم شخصيات كاملة ويخضع الأسطورة لتطور هذه الشخصيات، كان يوريبد يركز، في تصوير شخصياته، على الملامح الرئيسية للفرد فقط، كما تنعكس من خلال مشاعره الصارخة "[2]

يبدو أنّ تجديد يوريبدس قد أعطى المأساة صبغة مناقضة للتي عهدناها لدى سلفه سوفوكل، فبعدما أجهد نفسه في رسم شخصيات خالدة تستحقّ وسام البطولة، جاء يوريبدس وألبسها أوصافا عاديةً جرّدتها من نبلها، وذلك بتركيزه على ملامح الشخصية وصفاتها، ويمكن لنا أن نسوق الكثير من الأمثلة على ذلك:

يقول يوريبدس واصفا إيفيجينيا على لسان أجامامنون:"يا للشعر الذهبي"[3]

ويضيف في المسرحية نفسها:"حيث تهز كاساندرا خصائل شعرها الذهبية" [4]

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 158.

[2] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه ، ص 203، 204

[3] – يوريبدس، مسرحيات يوريبدس، ص 90.

[4] – يوريبدس، المرجع نفسه، ص 94.

كما يقول أيضا: "سيفصل عنق ابنتك التعيسة الناصع البياض، بسيف القتل"[1] . هكذا استطاع يوربيدس أن يصنع لنفسه تراجيديات حسب رؤيته الخاصة؛ عاكسا الحياة اليومية التي يعيشها سكان أثينا؛ وبذلك هيّأ الظروف الملائمة لميلاد الكوميديا.

هـ– لغة العامة تغزو التراجيديا:

علمنا فيما سبق: أنّ يوربيدس قد استطاع بخططه أن يقضي على المسافة التي تجعل المتلقي بمنأى عن التدخّل في العرض، إذ أقحمه فيه ومكّنه من التدخّل حتى في تفاصيل المسرحية، ولعلّ هذا ما أثار سخط نيتشه ليهاجمه ويتقفّى زلاّته. يقول معاتبا أيّاه: "وبرغم أنك توقظ كل العواطف الشغوفة وتجذبها إلى عالمك، وتشحذ لغتك السفسطائية الديالكتيكية على لسان أبطالك، لكن أبطالك لا يتقنون غير التزوير، والشغف المقنع، ولا يتفوّهون إلا بالكلام المزور، الكلام المقنع."[2]

يبدو أن تجديد يوربيدس لم يرق أبدا لنيتشه، لاسيّما حين نتحدّث عن الجدل الذي اصطبغت به لغة أبطاله، والذين ينعتهم بالتزوير. لنقرأ هذه العبارات :

قال أجامامنون: "لأنني أخجل أن أبكي، ورغم هذا، لا أخجل من البكاء "[3]

يقول أيضا: "سيبكي أوريستوس إلى جانبها، حزنا، عن غير قصد، ولكن بقصد عميق، من ذلك الوليد"[4]

تقول كلومينيسترا لأجامامنون: "ذكاؤك هذا ، عدم ذكاء على الاطلاق"[1]

[1] – يوربيدس، مسرحيات يوربيدس، ص 101.

[2] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 151.

[3] – يوربيدس، مسرحيات يوربيدس(مسرحية إيفيجينيا)، ص 78.

[4] – يوربيدس، المرجع نفسه، ص 79.

الظاهر أنّ يوريبدس يجيد التلاعب باللغة ويتفنّن في توظيف العبارات، حين يؤكد عبارة ثم يشفعها بنفيها، فهل يمكن أن تكون مثل هذه الأساليب محرّضا قوّيا لنيتشه حتى يُقدِم على هجائه؟ تبقى الإجابة الصحيحة عند نيتشه ولا مجال أمامنا للبرهان على صحّتها أو خطئها.

لندع هذا الأمر جانبا ونترك أمر الفصل فيه لنيتشه، لنذهب إلى ما هو مذكور في كتاب أرسطو (فن الشعر)؛ وهو أنّ لغة المتلقي كانت أقلّ براعة من أن ترتقي إلى اللغة الفصيحة التي يتكلّم بها أبطال المآسي، ذلك أنّ الشاعر فيها كان يحاكي أشخاصا أفضل من هؤلاء الموجودين في الواقع، فـهوميروس مثلا "يصور أشخاصه أعلى مما هم في الواقع....وهذا الفارق بعينه هو الذي يميز المأساة من الملهاة: فهذه تصور الناس أدنياء، وتلك تصورهم أعلى من الواقع"[2] ، من هنا "يمكن أن يقال عن سوفوقليس إنه يحاكي كما يحاكي هوميروس، لأن كليهما يحاكي أشخاصا أفاضل"[3]، ولعلّ هذه الطريقة هي التي خلقت ذاك الفضاء الذي يقوقع المشاهد في بوتقة العرض فيحمله على رسم صورة نموذجية مشابهة للتي تُروى له عن الأساطير المقدّسة.

غير أنّ مساهمة يوريبدس في كسر ذلك الحاجز بجعل المشاهد يتدخّل في العرض ويكتشف خباياه، ويتساوى في لغته مع البطل، ويشاهد الأحداث بطريقة محاكية للواقع، قد انجرّ عنه الكثير من النتائج التي عجّلت بموت التراجيديا، بل وتجعلها أقرب إلى الكوميديا التي تتميّز بلغة بسيطة وممثّلين أكثر بساطة، كما أنّها لا تحدث أثرا تراجيديا بقدر ما تحدث أثرا كوميديا، وهنا ما كان أمام هذا الصّنف الدرامي المأساوي إلاّ أن ينتحر ليفسح الخشبة لنقيضه الكوميدي، يقول نيتشه: "رأى المتفرج الآن وسمع نسخة مضاعفة

[1] – يوريبدس، مسرحيات يوريبدس، ص 115.

[2] –أرسطو، فن الشعر، ص 8، 9.

[3] –أرسطو، المصدر نفسه، ص 10.

تطابقه تقف على مسرح يوريبدس، فصار فرحا بفصاحته. لكن فرحته لم تكتمل: فقد علّم يوريبدس الناس كيف يعبّرون عن أنفسهم، كما يقول مفاخرا في المنافسة بينه وبين أسخيلوس – حول كيف أنه علم الناس على المراقبة والعمل والتفكير بشكل منطقي وبحرفية ومهارة. وفي هذا التحول في اللغة العادية مهد الطريق لظهور الكوميديا الجديدة. ذلك أنه من هذه اللحظة فصاعدا لم يبق خافيا كيف يمكن تمثيل مجريات الحياة اليومية على الخشبة، وما هي المأثورات التي يمكن قولها. لقد لاحت الفرصة للوسطية البورجوازية لكي تتكلم، بينما كانت لغتها الدرامية فيما مضى لغة أنصاف آلهة في التراجيديا، أما في الكوميديا فهي كلمات الساتير الثمل الذي هو نصف إنسان"[1]

تمكّن يوريبدس إذا من تحطيم الصّرح التراجيدي وإعادة بنائه على أسس غريبة عنه، ليسمح بتسرّب خصائص لصنف درامي آخر وهو الكوميديا، ذاك الصّنف الذي يصوّر حياة العامة ويتكلّم لغتهم ويعطيهم فرصةَ رؤيةِ عالمهم البسيط يُبنى على أنقاض عالم مثالي، ذاك العالم البطولي الأسطوري الذي لم يكن يُؤمن إلاّ بأنصاف الآلهة ولغة هوميروس الراقية. ويبدو أنّ ذلك لم يتطلّب منه جهدا كبيرا غير نزع بعض العبارات وتعويضها بأخرى يراها أنسب من تلك التي كانت من قبل، وقد بيّن أرسطو في كتابه (فن الشعر) الطريقة التي انتهجها يوريبدس في تغيير العبارات ليجعلها تؤدّي دورها المطلوب في مآسيه،حيث قال: "اسخيلوس ويوريفيدس نظم كلاهما بيتا أيامبيا واحدا، اللهمّ إلاّ أنّ يوريفيدس غيّر اسما واحدا بأن أبدل اسما غريبا باسم دارج، فجاء أحدهما جميلا والآخر تافها"[2]

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 154.

[2] – أرسطو، فن الشعر، ص 62. للاطلاع على ترجمة عبد الرحمن بدوي للبيت الشعري بصياغة اسخيلوس وصياغة يوريبدس، يراجع: المصدر نفسه، ص 62، 63.

من هنا يكون إقحام الكلام الدّارج مصدرا لتلك الرّكاكة التي يمكن أن تظهر لدى قراءة البيت الشعري، وليس غريبا أن يجرأ شاعر مثله على خطوة كهذه ضدّ اللغة التراجيدية؛ ذلك أنّه يعتبر هذا العمل تجديدا لابدّ منه كي يثبت وجوده كمسرحي ويترك بصمته في تاريخ التراجيديا، ولهذا "لما كان يوربيديس مُجدّدا في جميع عناصر الدراما تقريبا، فإنه لا يقلّ تجديدا في اللغة التي يتكلمها أشخاصه، ويتبع هذا التجديد نفس المبادئ والغرائز. فهو يميل بنوع خاص إلى تطوير لغة التراجيديا بحيث تقرب كثيرا من لغة الحياة العادية"[1]

غير أنّ "عيب لغة يوربيدس الشعرية أنها لا تصطبغ بصفة عاطفة أشخاصه، وليست أرستقراطية بدرجة كافية عند استعمالها للأبطال المستعارين من أساطير البطولة، إذ تضفي على الأبطال صفة العصر الحديث وتجعلهم يبدون في صورة معاصرة للأثينين، كما تجعل كلاً منهم شبيها بالآخر. إنها لغة ملائمة للتعبير عن الآراء والعواطف العامة ولو أنها تبدو غير ملائمة للتراجيديا ولا لأخلاق الأبطال"[2] . ومن الأمثلة التي يمكن أن نسوقها في هذا الصدد جدالٌ حصل بين هيكوبا أم باريس وهيلين، لنرى كيف تفنّنت هذه الأم في هجائها لهيلين وكأنّها امرأة من العوام:

قالت هيكوبا: "رأيت جمال ابني الفذّ

فتحولت شهوتك الذنيئة إلى ملكتك الكوبرية...

إنّما رأيته في شجاعة بربرية

يتألّق ذهبيا، فشردت حواسك...

[1] – يوربيدس، مسرحيات يوربيدس، ص27.

[2] – يوربيدس، المرجع نفسه، ص 30.

كنت تتبخترين في قصر اسكندر...

كان يجب عليك أن تنطوي على نفسك، وترتدي ثيابا ممزقة ..

مراعية الاحتشام أكثر من

عدم الخجل في الجرأة، من أجل ذنوبك الماضية" [1]

ولا ننسى الجدال الذي قام بين أجامامنون ومنيلاوس والذي يجعل من البطل أجامنون رجلا يجادل كعامة الناس، ومن منيلاوس شخصا تافها يلهث وراء زوجة خائنة، إنها صورة مشوّهة لأبطال ناضلوا من أجل المجد والخلود، وقادوا معارك طاحنة لزمن ليس بالقصير، حيث قال أجامنون لمينيلاوس: "جاء دوري في أن أبيّن عيوبك باختصار بعد أن أفصلها بدرجة عالية من الاحتقار...لماذا هذا الهياج والثوران في الحديث؟ لماذا هذا النزاع المصحوب بوحشية العيون الحمراء؟...أتتوق إلى الفوز بزوجة عفيفة؟...لقد نبذت العقل والشرف....بعد أن فقدت زوجة شريرة، تريد أن تستعيدها...انتقامك هذا من أجل زوجة بالغة الشهوانية"[2]. هكذا جعل يوريبدس من البطل النموذجي شخصا تافها لا يمتّ إلى البطولة بصلة لا من ناحية مظهره البسيط ولا من ناحية لغته العامية، فهل تعمّد الإساءة إلى التراجيديا؟ أم أنّه ساير وضع المجتمع الأثيني؟ سؤال كان لابد من طرحه في ظلّ النتائج التي لا يمكن أن تكون لولا الأسباب التي أدّت إليها.

و- انفصال الإلهين قتل التراجيديا:

[1] - يوريبدس، مسرحيات يوريبدس (مسرحية ريسوس)، ص257، 258، 259.

[2] - يوريبدس، المرجع نفسه، ص 75، 76.

لقد مرّ معنا سابقا من هذا البحث أنّ ميلاد التراجيديا قد ساهمت فيه الكثير من العناصر التي من بينها اتّحاد القوّتين: قوّة أبولو وقوّة ديونيس، وأنّ اتّحادهما لم يثمر العمل التراجيدي وحده بل تدخّل حتى في تكوين أجزائه. ممّا يبيّن أهمية وجود هاتين القوتين لاستمرار المأساة في نظر نيتشه، فهل آمن يوربيدس بضرورة اتّحادهما في الفن التراجيدي؟ أم أنه انتهك هذه الضرورة؟ وما مدى نجاح الخطوة التي أقدم عليها؟

يجيب نيتشه: "لقد تبيّن لنا بجلاء أن استئصال العنصر الديونيسي القديم والقوي من التراجيديا، وإعادة بناء التراجيديا على أسس فنية وأخلاقية وفلسفة غير ديونيسية، كان هدفا سعى إليه يوربيدس، لقد واجه يوربيدس في أواخر أيامه عصرَه بقوة التساؤل عن قيمة ومعنى الغرض من الميثولوجيا. كان السؤال: هل يمكن لديونيس أن يصمد؟ ألا يمكن اجتثاثه بالقوة من جذوره الهيلينية؟ بالطبع، كانت الإجابة التي قدمها الشاعر يوربيدس أن ليت هذا يتحقق – لكن ديونيس، الإله اليوناني البالغ القوة، تمكن من أن يسحر حتى أدهى خصومه بلا رحمة، مثل بنثيوس في مسرحية (نساء باخوس)، ويهوي به حتى واجه مصيره. ويبدو أن نظرة العجوزين قدموس (الملك) وتيريزياس (العراف) هي عين نظرة الشاعر العجوز يوربيدس ذاته التي ترى أن: تفكير أذكى الأشخاص لا يمكن أن يطيح بالتقليد الشعبي القديم، ذلك الانتشار المتوالد لعادة تقديس ديونيس بشكل أبدي "[1]

الظاهر – حسب نيتشه – أنّ تدهور التراجيديا عائد إلى الانفصال الذي حصل بين القوّتين: الأبولية والديونيسية، هذا الانفصال الذي خطّط له يوربيدس وعمل على تطبيقه، مباشرا عمله هذا باستئصال القوّة الديونيسية من العمل التراجيدي والإبقاء على نظيرتها الأبولية، متغافلا في الوقت عينه عن أنّ التقليد الشعبي الموروث (وهو هنا عادة تقديس الإله ديونيس) قد ترسّخ في عقول الناس، وأنّه لا يمكن

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 161.

الإطاحة به أو زحزحة كيانه حتى ولو تفنّن صاحبه في رسم الخطط لإبادته[1]. ولن يكون مصيره أقل مأساوية من مصير الملك بنثيوس الذي مزّقته المتظاهرات، لأنه تجرّأ على الطّعن في طقوسهنّ.

وإذا تأملنا مسرحيات يوريبيدس، رأيناها تزخر بعبارات التقدير للإله أبولو، ووجدناه ذا حظ وفير من المديح والتقدير، في مقابل الإهمال الواضح الذي تعرّض له الإله ديونيس؛ ففي مسرحية "ريسوس" مثلا نجده يُلبسه ثوب القائد المرشد والبطل المنقذ والإله الحافظ والمعين القوّي لطروادة على أعدائها، يقول الكوروس:

"... أيها الجبين المضاء بأشعة الشمس، اقترب يا أبولو

بقوسك، في هذه الليلة:

كن مرشدا ومنقذا لبطلنا في مهمته الخطرة، وحافظ،

أيها المعين القوي على قضيتنا، يا من حافظت على

أسوار طروادة منذ القدم"[2]

كما ينسب إليه سمات الحكم والسُّلطة والتحكّم في مصير العباد، يقول يوريبيدس في مسرحية ريسوس:

"أما كسندرا التي تركها أبولو حرة، عذراء تهيم على وجهها مخبولة-

فسيجبرها أجامامنون على أن تكون معشوقته العبدة"[3]

---

[1] – الظاهر أنّ مسألة انتصار نيتشه لديونيسوس لا تعود لمساهمته في ميلاد التراجيديا أو لكونه عاملا مهمّا في استمرارها، إنما يعود لإيمان نيتشه به واعتقاده بجدارته الألوهية، يقول نيتشه في ديونيسوس:" ديونيسوس ذلك الملتبس والإله المجرّب الكبير الذي رفعت إليه ذات يوم، كما تعلمون، بواكيري بكل سرّية وإجلال، بوصفي آخر من رفع إليه قربانا (...) أنا الحواريّ المطلع الأخير على أسرار ديونيسوس". فريدريك نيتشه، ما وراء الخير والشرّ، ص 279.

[2] – يوريبيدس، مسرحيات يوريبيدس (مسرحية ريسوس)، ص 161.

[3] – يوريبيدس، مسرحيات يوريبيدس (مسرحية ريسوس)، ص 211.

بالإضافة إلى أنه يحافظ في وصفه له على صفة التنبّؤ التي تعوّد عابدوه على نسبها له:

قالت كاسندرا: "أين إذن تنبؤات أبولو، التي تقول – ولا يخفى على هذا- أنها ستموت هنا (...) أنا الخادمة، كاهنة أبولو"[1]

ولا نُغفل مسرحية "هيلين" حين صوّر يوريبيدس "أبولو" بمظهر الإله الآمر المطاع، حيث يرشد الأبطال إلى الطريق الذي يجدر بهم اتّباعه، وما عليهم في المقابل إلا السّمع والطاعة، إنّ أوامره قوانين مقدسّة وشرائع لا تُعصى، هكذا اعتبره يوريبيدس حين قال على لسان **تيوكير**: "أمرني أبولو بأن أقيم هناك"[2] . بالإضافة إلى نماذج أخرى مبعثرة في تضاعيف مآسيه. ونتساؤل هنا إذا كان يوريبيدس قد غيّب ذكر ديونيس في مآسيه كلّها أم لا؟ وإن قام بذكره، فأيّ صورة رسمها له؟

الواقع أنّ اطّلاعنا على بعض مآسي يوريبيدس قد جعلنا نعثر فيها على عبارات تصوّر هذا الإله بمظهر المحفّز على الصّخب والمرح، حيث يرد في مسرحية "ريسوس": "يا أنشودة باكخوص، جلجلي بالشكر على الحظ الفائق ...ولكن يقف هنا بعيدا عن المرح الباكخوصي من آفنى"[3]

كما يجعله أحد الأسباب التي تبعث على الغياب عن الوعي، لاسيّما إذا تمّ الانضمام إلى موكبه، شأن نساء باخوص اللّواتي يُفرطن في الشرب فيُقدمن على أعمال في غاية الغرابة والعنف، إلى أن يفقدن وعيهنّ تحت تأثير هذا الإله الذي حلّ في أجسادهنّ، وقد لجأ يوريبيدس إلى تصوير "هيلين" كإحدى تابعات ديونيس اللواتي يقعن تحت تأثير السحر الديونيسي، وذلك حين رأت زوجها مينيلاوس، يقول يوريبيدس على لسان هيلين:

---

[1] – يوريبيدس، المرجع نفسه، ص 230، 231.

[2] – يوريبيدس، مسرحيات يوريبيدس، (مسرحية هيلين)، ص 290.

[3] – يوريبيدس، المرجع نفسه، ص 226، 227.

"عجبا ! من هذا ؟ – هل وقعت، أنا التعيسة في شرك بتدبير ابن بروتيوس المحتقر للآلهة؟

وهل بسرعة، كجواد سباق أو كاحدى تابعات باكخوص" [1]

وغير بعيد عن ذلك يصوّر يوربيدس "ديونيس" في هيئة المنتهك الذي يجبر النساء المحتفلات على البقاء في كنفه وهجر عِفّتهنّ ورجالهنّ، ولعلّ هذا شأن كاسندرا التي بقيت محافظة على عفّتها بأمر من أبولو، فبعدما أعرضت عن الزواج والتزمت بالقوانين الأبولية المقدسة، أتى أجاممنون وأجبرها على الرحيل معه ليتّخذها سبيّة، تقول "هيكوبا" في مسرحية "ريسوس" وهي ترثي مصير "كاسندرا": "وابنتاه، كاسندرا، يا زميلة الآلهة الباكخوصية "[2]

هكذا ألبس "يوربيدس" الإله "أبولو" حلّة القدسيّة وتاج البطولة وسمات الحكمة، وأجلسه على كرسي الزعامة والألوهية، ليُنزل نظيره الإله ديونيس منزلة المنتهك والمحفّز على الصخب والمجون. لكنّ الغريب في الأمر أنّ يوربيدس ذاته الذي أساء إلى ديونيس، يعود ويصوّره في مسرحية الباخنات[3] بمظهر الإله الذي ينتقم من أعدائه بأيادي أقاربهم، وكأنّ هذه المسرحية تعبير عن توبته، وخطوة لطلب الغفران من ديونيس على حد تعبير نيتشه: " وهذه المسرحية التراجيدية (نساء باخوص) صرخة احتجاج ضد تحقيق غاياته التي تحققت له بالفعل! أجل، لقد حدثت المعجزة: لقد انتصرت غاياته ريثما ثاب الشاعر إلى رشده، كان ديونيس يطارد خارج المسرح بفضل قوة الروح الشيطانية الحارسة التي تحدثت بلسان يوربيدس. وكان يوربيدس في معنى من المعاني مجرد قناع: وكان الكاهن الذي تحدث باسمه غير ديونيس، ولم يكن أبولو

[1] – يوربيدس، مسرحيات يوربيدس (مسرحية هيلين) ، ص 308.

[2] – يوربيدس، المرجع نفسه، ص 234.

[3] –"تقص مسرحية الباخنات ليوربيد كيف مزقت جماعة من النساء المتظاهرات في الحفلات الديونيشية تقودهنّ (أجيف Agave) أم (بنثيوس Pentheus) ملك طيبة، جسم هذا الملك لأنه طعن خرافتهن الباطلة الهمجية وتدخل من غير حق في شؤون حفلاتهن" يراجع: ول ويل ديورانت، قصة الحضارة، ص 307.

أيضا، بل كان روحا حارسة مولودة حديثا يدعى سقراط. وفي خضم هذا النزاع بينهما حدث سقوط التراجيديا."[1]

الواضح أنّ اعتماد يوربيدس على القوّة الأبولية وحدها، وإهمال النزعة الديونيسية لم يكن ذا جدوى؛ إذ عجّل بموت التراجيديا، يقول نيتشه:"يوربيدس فشل فشلا ذريعا في مساعيه لبناء التراجيديا على أساس وحيد هو الروح الأبولية، وأن الغايات غير الديونيسية قد ابتعدت في اتجاه نزعة طبيعية لا فنية"[2]

من هنا يصبح الإغفال المتعمّد للقوّة الديونيسية إنذارا بالقضاء على التراجيديا، وإرهاصات مهّدت لموتها، يقول نيتشه: "يبدو أن انحدار التراجيديا اليونانية كان حتما نتيجة للانفصال الذي حدث بين هذين التيارين الفنيين الكبيرين، وهو عملية ترافقت جنبا إلى جنب مع انحدار عام وتحولات في طبيعة المجتمع اليوناني القديم (...) كما يجب ألا ننسى أن انحدار التراجيديا كان ملازما لانحدار الميثولوجيا أيضا. لقد كان اليونانيون حتى تلك المرحلة يشعرون بضرورة الحاجة للربط المباشر بين مختلف تجاربهم وبين أساطيرهم، بحيث يكون هذا الربط سبيلا وحيدا لفهمها. ومعنى هذا أنهم كانوا يرون الحاضر الراهن (كحقبة أولية خالدة) sub specie aeterni، وبمعنى من المعاني كان غير منته. (...) وأفراد المجتمع اليوناني ، كسائر البشر كانوا يقدرون القيمة فقط بمقدار ما تمنح تجربتهم صفة الأبدية، (...) ويحدث العكس حين يبدأ مجتمع ما بفهم نفسه فهما تاريخيا، فينطلق محطما ركام الأساطير التي تحيط به."[3]

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 162.

[2] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه ، ص 164، 165.

[3] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص250، 251.

إذاً، ليست التراجيديا وحدها التي انحدرت تاركة مكانها لصنف درامي آخر وهو الكوميديا[1]، إنّما تزامن تدهورها مع تدهور المجتمع اليوناني، لقد كانت صورة عنه وعن الميثولوجيا التي صارت تجنح إلى الواقع، إنّه تغيّر عام[2]، فكيف تفلح التراجيديا في النّجاة بتفوّقها وسط هذا الرّكام من التّغيير؟ ما جدوى إقرار يوريبيدس بذنبه، وهل ستكون مأساته (نساء باخوس) كافية للتكفير عن تدميره للتراجيديا؟، يقول نيتشه متسائلا: "مع أن يوريبيدس ربما حاول أن يواسينا بإقراره بالخطأ وتنصله منه، لكن هذا لم يتم له. كان المعبد الأكثر أهمية قد دمر عن بكرة أبيه. والاعتراف عذر أقبح من ذنب، إذ ما جدوى عويل صاحب اليد المدمرة ندما واعترافه إذا كان الصرح المدمر أروع الصروح قاطبة؟ أو حتى لو أن بعض النقاد اللاحقين قد حولوه إلى تنين عقابا له على فعله، فهذا لن يكون تعويضا مناسبا"[3] . وإذا كان يوريبيدس قد أقدم على انتهاك العمل التراجيدي وتدميره، فمن دفعه إلى مثل هذا الانتهاك؟ وما القوى التي اتّخذها عضُدا لإكمال مسيرته نحو تغيير الملامح العامة للتراجيديا؟

المبحث الثاني: جمالية (سقراط – يوريبيدس):

تستقي التراجيديا جمالها في رأي أرسطو من جمال الخرافة، وهذه الأخيرة لن تكون كذلك ما لم تقوَ الذاكرة على استيعاب امتدادها، ومن النظام القائم بين الأجزاء، شأنها في ذلك شأن الكائن العضوي،

[1] – يذكر ول ديورانت أن "الأحرار الغرباء هم الذين أمدّوا بالمال مؤلفي المسرحيات الهزلية في القرن الرابع، وكانوا هم موضوع هذه المسرحيات"، ولهذا لن يبدو غريبا أن تترك التراجيديا مكانها للكوميديا التي حظيت بدعم هؤلاء الغرباء الذين تمتعوا بثروات هائلة" ، ول ديورانت، قصة الحضارة، ص 64.

[2] – "يعتبر ول ديورانت التقاء الشرق بالغرب في أثينة سببا لخروج الأثينيين عن أساليبهم المألوفة العتيدة، وفقدان الأساطير القديمة سيطرتها على نفوس الناس، بذلك زاد الفراغ، وشُجع البحث، ونشأ العلم والفلسفة"، يراجع: ول ديورانت، ، المرجع نفسه، ص 61.

[3] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 162.

ينطوي على نظام وحجم معيّنين يضمنان له الجمال، فالجميل في رأيه "سواء أكان كائناً حياً أم شيئاً مكوّناً من أجزاء، بالضرورة ينطوي على نظام يقوم بين أجزائه هذه وله عِظَمٌ يخضع لشروط معلومة، فالجمال يقوم على العظم والنظام، ولهذا فالكائن العضوي الحيّ إذا كان صغيراً جداً لا يمكن أن يكون جميلاً، لأنّ إدراكنا يصبح غامضاً وكأنّه يقع في برهة لا يمكن إدراكها؛ كذلك إن كان عظيماً جداً، بأن كان طوله عشرة آلاف ميدان مثلاً، إذ في هذه الحالة لا يمكن أن يحيط به النظر، بل تندّ الوحدة والمجموع عن نظر الناظر. فإذا ما تقرّر هذا، فإنّه كما الأجسام و الأحياء يجب أن يكون لها عِظَم يمكن تناوله بالإدراك، فكذلك الأمر في الخرافات: يجب أن يكون لها من الامتداد ما تقوى الذاكرة على وعيه بسهولة".[1] وإذا كان أرسطو قد جعل معيار الجمال[2] في التراجيديا مرهونا بجمال الخرافة، مستندا إلى أعمال أسخيلوس وسوفوكليس، فما المعايير الذي اتّخذها يوربيدس في حكمه على الجمال؟ وعلى من استند ليعزّز مقاييس الجمال التي اعتمدها؟ وما رأي نيتشه في هذه المعايير؟

أ- الوضوح معيار جمالي:

يقول نيتشه: "صار باستطاعتنا أن نناقش ظاهرة السقراطية الجمالية، التي تقوم أساسا على القانون التالي: "لكي يكون الشيء جميلا يجب أن يكون مفهوما" وهو قول يتوازى مع مقولة سقراط الشهيرة بأن "الفضيلة ملك المعرفة فقط" (حيث) اتخذ من هذا القانون الأساسي معيارا لتقييم كل عنصر منفرد في

[1] – أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 23، 24.

[2] – يؤكّد نيتشه أنّ أسمى أنواع الجمال ليس ذاك الذي يفتننا على الفور، الذي تكون مداهماته لنا قوية ومسكرة فهذا النوع يثير الاشمئزاز بسهولة) بل الذي يتسلّل إلينا ببطء (...) يتملّكنا بأكملنا"، فريدريك نيتشه، إنسان مفرط في إنسانيته، ص 96، 97.

العمل على حدة: اللغة، الشخصيات، البناء الدرامي، الموسيقى الكورالية، وقام بتكييفها لتناسب معياره هذا."[1]

الظاهر أنّ المعايير التي اعتمدها يوربيدس قد اتّخذت منحى مختلفا عن ذاك الذي عهدناه لدى سابقيه اسخيلوس وسوفوكليس، ذلك أنّ الجميل في رأيه لن يكون كذلك ما لم يتقيّد بحكمة سقراط، هذه الأخيرة التي تنصّ على أنّ الجمال مرهون بدرجة فهم المتلقي له، ولعلّ ذلك ما يبرّر لجوء يوربيدس إلى لغة العامة وهجره للغة هوميروس، ممهّدا الطريق للمتلقي البسيط كي يلج العروض التراجيدية دون أن يرهق نفسه بفكّ طلاسم اللغة الهوميرية البليغة، هذه الأخيرة التي ظنّ يوربيدس أنّها تحول بين المتلقي وبين فهمه للعمل التراجيدي المعروض أمامه. ولأنّ يوربيدس قد كسر الحاجز بين العرض والتلقي وسمح بدخول المشاهد البسيط إلى خشبة المسرح، فلا شكّ أنّه لم يجد بدا من تحويل هؤلاء الأبطال الذين خلّدت الأساطير مآثرهم إلى أفراد بسطاء، لقد حوّلهم ببساطة إلى صورة عاكسة لطبقة العامة، مثلما حوّل أوديسيوس الداهية الذي أرهق العقول بذكائه إلى خادم تمتزج فيه الطيبة بالمكر.

الواضح أنّ معيار الوضوح الذي تبنّاه يوربيدس عن سقراط يشبه تماما ما حاول أفلاطون إثباته؛ ففي رأي نيتشه أن يوربيدس قد كان "كأفلاطون، يسعى لإثبات أن العالم والشاعر اللاعقلاني على طرفي نقيض، وكان مثله الجمالي هو ((إن كل شيء يجب أن يكون عقلانيا قبل أن يكون جميلا، كما أسلفنا، هو نظير مقولة سقراط "إن الأشياء يجب أن تكون عاقلة حتى تكون جميلة"[2]. من هنا، يصبح الوضوح والعقلانية معيارين لا مناص منهما في التراجيديا عند يوربيدس، ونتساءل هنا عن جدوى هذين المعيارين في المأساة؟

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 165.

[2] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص 168.

يقول نيتشه موضّحا: "إن ما اعتدنا على اعتباره نقيصة شعرية في المقابلة بين يوريبيدس وسوفوكل، أي اعتبرناه إجراء انتكاسيا، هو أمر ناجم عن هذه العملية النقدية الثابتة، أي منطق الوضوح الواسع، ويمكن اعتبار المقدمة الاستهلالية (البرولوغ) عند يوريبيدس كمثال على هذه الطريقة العقلانية. إلا شيء يمكن أن يتفوق على هذا التنافر مع تقنيتنا المسرحية أكثر من هذا البرولوغ الذي يستهل يوريبيدس به مسرحياته. حين يقف ممثل على الخشبة ليعرفنا بنفسه ويحدثنا عما سبق هذه الأحداث الراهنة في المسرحية وعن مسار العمل المسرحي– فهذا ما يصفه المؤلف المسرحي المعاصر بأنه عملية إقصاء مقصود لعنصر التشويق الحاصل، ولا يمكن التسامح معه"[1]

كانت المقدّمة الاستهلالية إذن إحدى العناصر التراجيدية التي غزاها الوضوح والعقلانية، فبعدما كان المتلقي يحظى بالتشويق، حيث يكتشف الأحداث خطوة بخطوة إلى أن تُحلّ العقدة في نهاية العرض، حرمه يوريبيدس منه؛ إذ كان يستهلّ مسرحياته بذكر تفاصيل الأحداث التي ستجري عن طريق تكليف شخص موثوق لدى المتلقي بإلقائها، وهذا ليقنعه بطريقة غير مباشرة أنّ ما يشاهده حقيقي، وبذلك يكون قد ساهم في القضاء على الأسطورة وحوّلها إلى تاريخ، يقول نيتشه: "اعتقد يوريبيدس أنه لاحظ أن قلق المتفرجين قد ازداد خلال تلك المشاهد الافتتاحية، وهم يحاولون استنتاج ما حدث في السابق، وهو ما حرمهم من الاستمتاع الشاعري والتأسي في أثناء العرض. ولهذا السبب جعل البرولوغ يسبق العرض، حيث يقدمه أحد الممثلين الموثوقين، كأن يكون أحد الكهنة لضمان وصول روح التراجيديا إلى المتفرجين، مزيلا الشكوك بواقعية الاسطورة – كما فعل ذلك ديكارت لإثبات واقعية العالم التجريبي فقط من خلال الاستعانة بحقيقة الله ، ونزاهة ما يقوله عن أن يكون باطلا " [2]

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 165.

[2] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 167.

تمكّن يوريبيدس عن طريق المقدّمة الاستهلالية أو ما يُعرف بِـ"البرولوغ" من سلب المشاهد متعة التلقي، وقد اعتبر عمله هذا غريبا لدى مقارنته بأعمال سابقيْه، إذ "لا توجد مثلها في سوفوكليس إلاّ في مسرحية التراقيات (...) ولا توجد قط في أيسخولوس. وتكاد تكون عامة في يوريبيديس (...) إنّها طريقة لإعطاء فكرة تمهيدية عن المناظر الافتتاحية. وما إن يعطي الشاعر التفسيرات الضرورية حتى يبدأ من فوره بالعناصر الدرامية المؤثرة"[1]

ولا شكّ أن ذلك ما لمحناه لدى قراءتنا مسرحيته "بنات طروادة"؛ إذ يقوم الإله (بوسايدون Poseidon) وهو (رب البحر) في بدايتها بسرد الأحداث التي ستجري خلال المأساة مفوّتا على الجمهور فرصة الحصول على متعة المشاهدة.

يقول بوسايدون: "أتيت، أنا بوسايدون، من الأعماق المالحة

في بحر ايجه، حيث ترقص النيريديات

Nereids بخطوات أقدامهن الجميلة التنسيق.

إذ منذ اليوم الذي بنيت فيه، أنا وفويبوس

بالخيط والمطمار، حول هذه الأرض الطروادية

أبراجها من الحجر، لم تفارق قلبي قط

تلك المحبة القديمة الرقيقة لهذه المدينة الفروجية،

التي يلفها الدخان الآن، وقد دمرت وأخضعت

[1] – يوريبيدس، مسرحيات يوريبيدس، ص19.

برماح أرجوس...

فهجرت الغابات: وأخذت محاريب الآلهة

تقطر دما...

فإذا ما تشبث الدمار بمدينة ما،

اعتلت عبادة الآلهة واعتل تبجيلهم.

يئن سكاماندر بعويل الأسيرات،

الكثيرات العدد الموزعات على سادتهن بالقرعة:

ففاز ببعضهن أركاديون، وببعض آخر تساليون،

وكان البعض من نصيب رؤساء أثينا، أبناء ثيسيوس.

وجميع بنات طروادة اللواتي لم يوزعن بالقرعة

موجودات بداخل هذه الخيام، لأجل قواد الجيش:

ومع هؤلاء ابنة توندارِيوس الأسبرطية،

هيلين، المعدودة أسيرة بحق.

بيد أنه إذا تاق المرء لأن يرى أتعس أسيرة،

فهناك ترقد هيكوبا أمام الأبواب،

تذرف الدموع مدرارا بسبب كثير من المصائب،

ولا تعرف حتى الآن أن ابنتها بولوكسينا

ماتت محزنة على قبر أخيل.

ذهب أبناؤها من بريام: أما كاسندرا التي

تركها أبولو حرة، عذراء تهيم على وجهها مخبولة،

فسيجبرها أجاممنون على أن تكون معشوقته العبدة"[1]

إنّ تصريح الإله "بوسايدون" بتفاصيل الأحداث التي ستجري خلال المسرحية سيجعل المشاهد أقلّ تشوّقا لمعرفة النهاية؛ كما أنّ انتظاره لن يكون ذا جدوى، إذ ما فائدة الانتظار لمشاهدة أحداث معروفة؟ سوى ليرى الطريقة التي تعرض بها الأحداث، ولعلّ هذا ما يقف حائلا دون تحقيق التشويق الذي ينشده المتلقي. يقول نيتشه: "ما دمنا أصبحنا نعرف ما الذي يجري في العمل المسرحي، فما هو مبرر انتظارنا رؤية النتيجة الحاصلة؟ ومع ذلك، هذا الأمر ليس من قبيل العلاقة المشوقة بين التنبؤ الدرامي وبين الواقع الذي سيتقرر في نهاية المطاف." [2]

كانت المقدمة الاستهلالية التي اعتمدها يوريبدس انتهاكا لعنصر مهمّ في التراجيديا، وهو التشويق، هذا العنصر الذي ركّز عليه أرسطو في كتابه (فن الشعر) وأعطاه أهمية بالغة، حين قال: "وليست المأساة مجرد محاكاة لفعل تام، بل هي أيضا محاكاة أحوال من شأنها أن إثارة الرحمة والخوف، وهذه الأحوال

[1] – يوريبدس، مسرحيات يوريبدس، ص210، 211.

[2] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 165.

تظهر خصوصا حينما نواجه أفعالا تطرأ فجأة وعلى غير انتظار منّا ويتوقف بعضها على بعض بالضرورة. وأمام هذه الأحداث الفجائية تكون الدهشة أكبر منها أمام الأحداث التي تقع من نفسها اتفاقا"[1]

يضيف نيتشه شارحا خطط يوربيدس: "لقد كان تفكير يوربيدس يتجه في اتجاه مختلف تماما. بالنسبة له، النتيجة الدرامية للمسرحية لا تكمن في التوتر الملحمي، في انعدام اليقين المثير لما يحدث في هذه اللحظة وما سيحدث لاحقا. وبعبارة أخرى، إن هذا كامن في المشاهد البلاغية التي تملأ العمل بالانفعال وبالجدلية المتمثلين في البطل / البروتاغونست/ وسيشكلان تيارا جارفا وعاتيا.إن كل ما في العمل المسرحي، باستثناء الحبكة، يمكن أن يكون مخططا ليخدم قضية التعاطف، وكل ما لا يعد بحصول العاطفة يكون مفهوما بشكل واضح. لكن العقبة الكأداء المعيقة لحصول متعة المشاركة في هذه المشاهد الجارية تعتبر حلقة مفقودة بالنسبة للمتلقي في شبكة القصة السابقة. وما دام المتلقي/ المستمع ما يزال مضطرا إلى استنتاج ما يرمي إليه هذا الشخص أو ذاك، ما يؤدي إلى هذا الصراع أو ذاك بين النزعات والغايات، فإن هذا المتلقي لا يمكنه أن يندمج في الآلام والأفعال التي يعانيها الأبطال، لا يمكنه أن يكون مشاركا بلهفة في معاناتهم ومخاوفهم."[2]

استخدم يوربيدس البطل إذن، كوسيلة لتحقيق غاياته التي ترمي إلى حشو العمل التراجيدي بالانفعال والجدلية وذلك عن طريق التركيز على المشاهد البلاغية، تاركا المتلقي غارقا في دوامة التفكير والتحليل لاكتشاف أسباب الصّراع، وبذلك قد حرمه متعة معايشة الآلام والمخاوف التي يعيشها البطل، إذ بدل أن يندمج في العرض صار معزولا عنه. وفي المقابل فقد "استخدم اسخيلوس وسوفوكل أذكى الأدوات لإعطاء المشاهد –كما لو كان هذا بمحض الصدفة – كل الخيوط التي يحتاج إليها من أجل أن

[1] – أرسطو، فن الشعر، ص 29.

[2] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 165، 166.

يفهم ما الذي يحدث أمامه. وهذه ميزة حافظت على روح فنية نبيلة في مسرحهما، تحجب وراء قناعها العنصر الشكلي الضروري للفهم، وتجعله يبدو أمرا عرضيا." [1]

وإذا ألقينا نظرة على أعمال اسخيلوس، وركّزنا بصرنا على مقدّماتها الاستهلالية لم نكد نعثر فيها على أيّ تلميح للأحداث التي ستجري في نهاية العرض؛ إذ يباشر أعماله بطريقة لا توحي للمتلقي بما سيعرض في الأخير، ففي مسرحيته "الفرس" مثلا يبدأ اسخيلوس أحداثها بغناء الكوروس واستفساره عن الوقت الذي سيرجع فيه الملك "إكسيركسيس" وحاشيته، معبّرا في الوقت عينه عن مخاوفه التي انتابته نتيجة تأهّب الفرس لغزو أثينا، يقول الكوروس:

"نحن المجلس الفارسي الذي بقي هنا عن ثقة (...) لحراسة البيت الذهبي الغني. إنّ الملك، إكسيركسيس نفسه، ابن داريوس، هو الذي اختار رتبتنا وسنيّنا لنحكم ممتلكاته. ولكن متى سيرجع – إكسيركسيس ملكنا وجميع حاشيته المرتدية الذهب؟ إن قلوبنا لتخفق في صدورنا..."[2]

ولا تختلف مسرحية "بروميثيوس المقيّد" عن مسرحية "الفرس" إذا جرى الحديث عن المقدّمة الاستهلالية التي يبدأها اسخيلوس بالحوار الذي جرى بين "القوّة" و"هيفايستوس"، حيث تأمره القوة بتنفيذ أوامر زوس دون أدنى شفقة:

"لقد بلغنا أقصى بقاع الأرض،

(...) قم بواجبك يا هيفايسوس، تذكّر أيّ أمر

كلّفك به الأب، ها هو ذا بروميثيوس المتمرد،

[1] – فريدريك نيتشه، ، المصدر نفسه، ص 166.

[2] – اسخيلوس، مسرحيات اسخيلوس (الفرس)، ص 81.

سمّره إلى الصخرة، ثبّته في هذه القمّة الشاهقة..."[1]. وكذلك الأمر بالنسبة لمسرحية "سبعة ضدّ طيبة"[2] أو "المتضرّعات"[3].

استطاع يوربيدس بتجديده أن يهدم جلّ القواعد التراجيدية التي تكبّد سابقيه في بنائها بشقّ النفس؛ إذ تمكّن في وقت وجيز من تحويل اللغة الهوميرية البليغة إلى لغة العوام، والشخصيات التي حاكت أنصاف الآلهة إلى شخصيات عادية، كما أقصى عنصر التشويق الذي يعتبر أساس أيّ عمل معروض وعوّضه بالوضوح الذي يبلغ أشدّ تجلّياته انطلاقا من المقدّمة الاستهلالية. فهل توقّف الأمر على "البرولوج" أم تجاوزه إلى النهاية؟

ب- النهايات وتدخُّل الآلهة:

مازلنا نذكر أنّ يوربيدس قد كان يكلّف شخصية موثوقة بسرد الأحداث التي ستجري خلال المسرحية، ليؤكّد للمتلقي حقيقة ما يعرض أمامه، مساهما بطريقة مباشرة في إقصاء متعة التشويق. والأرجح أنّ هذه الخطوة لم تمسّ المقدمة الاستهلالية بل تجاوزتها إلى النهايات؛ حيث "استخدم يوربيدس أيضا مثل هذه الشخصية المقدسة في نهاية مسرحيته لكي يضمن تصديق المتفرجين للبطل لاحقا. لقد كان ذلك هدف آلية الفكرة العبقرية (العناية الإلهية) Deux ex machina . وفي ما بين العرض التمهيدي وما هو متوقع من الملحمة يقدم الشعر الغنائي الدراما ذاتها."[4]

[1] – اسخيلوس، المرجع نفسه (بروميثيوس المقيّد)، ص 139.

[2] – يراجع: اسخيلوس، المرجع نفسه (سبعة ضدّ طيبة)، ص 197.

[3] – يراجع: اسخيلوس، المرجع نفسه (المتضرّعات)، ص 253.

[4] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 167.

لقد لفّ الوضوح والإقناع أعمال يوربيدس؛ فمنذ البداية حتى النهاية وهو يبني مسرحياته على توضيح ما لم يكن عليه توضيحه، إذ "على عكس الخطط، تبدو أنّها تتبع قاعدة عامة، وهدفها أن تقدّم للجمهور، بسرعة، حقيقة ما ستكون عليه المسرحية، وما ستنتهي به"[1]. وبعكس ما أشار إليه أرسطو استنادا على أعمال الشعراء السابقين من "أن خواتيم الحكايات يجب أن تستنتج من الحكايات نفسها، لا من تدخل إلهي ...بل بالعكس، يجب ألا نلجأ إلى تدخل الآلهة إلا بالنسبة إلى الأحداث التي تجري خارج المسرحية، أو التي وقعت قبلها وليس في وسع المرء أن يعلمها"[2]، نجد يوربيدس يبالغ في "استخدامه ex Deus machina ليختم المسرحية"[3] ،كما لا يرى حرجا في الاستعانة بالعناية الإلهية. ليرسي فكرة التفاؤل التي نادى بها سقراط حيث "يتمّ تحويل الإيمان بالسعادة البشرية للجميع"[4]. ولعلّ ذلك ما لمحناه في نهاية مسرحية إيفيجينيا، حيث ختمها بالخبر السّعيد الذي مفاده أنّ إيفيجينيا لم تقدّم قربانا إنّما تمّ استبدالها بغزال حلّ محلها لترفع هي إلى السماء. حيث قال الرسول لأمها كلوتمنسترا: "...أتلهّف إلى أن أخبرك بأمر

يختصّ بابنتك، إنه أمر غريب مفزع (...)

عندما أبصر الملك أجاممنون الفتاة تدخل الغابة للذبح، أرسل أنّة وأدار رأسه بعيدا يبكي، ورفع ثوبه أمام عينيه.

[1] – يوربيدس، مسرحيات يوربيدس، ص49.

[2] – أرسطو، فن الشعر، ص 45.

[3] – يوربيدس، مسرحيات يوربيدس، ص 20

[4] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص208.

أما هي، فذهبت إلى جانب أبيها ووقفت، وقالت: ((أبتاه جئت طاعة لأمرك....سأسلم عنقي في صمت ودون إحجام)).

(...) وجاء العراف كالخاس، ووضع سكينا حادة في سلة ذهبية (...)

عندئذ سرى خلال نفسي ألم ممض، ومال رأسي، رويدك، فقد حدثت معجزة فجأة لأن كل رجل سمع الضربة تصيب موضعها، غير أن الفتاة – لم يعرف أحد أين اختفت.

صاح الكاهن بصوت عال، وردد الجميع الصياح، إذا رأوا العلامة التي أرسلها الرب، ولم يكن أحد ليتوقعها اطلاقا، إذ هي فوق ما يمكن تصديقه، ورغم هذا شوهدت، رقد على الأرض غزال يلهث، غزال بالغ الضخامة وجميل المنظر، سال دمه على جميع مذبح الربة (...)

(...) من المؤكد أن ابنتك رفعت إلى السماء عند الآلهة "[1] . بهذه الطريقة تمكّن يوربيدس من حشو مسرحياته بالوضوح والتدخّل الإلهي ليقول للمتلقي أنّ الحياة ينبغي أن تبنى على التفاؤل بدل التشاؤم الذي خيّم على الأعمال التراجيدية السابقة. منفّذا أفكار سقراط دون أدنى اعتراض.

ج – تبنّي يوربيدس أفكارَ سقراط:

لا مندوحة لنا من الإقرار بتزامن ظهور الفلسفة مع ظهور التراجيديا؛ ويظهر ذلك – حسب الباحث عبد الواحد ياسر – في مستويين رئيسيين: "أما المستوى الأول فتاريخي: تمثل في تزامن ظهور الأعمال التراجيدية الأولى للشعراء الإغريق الرواد، مع ميلاد الفلسفة اليونانية، ثم في توازي عودة التراجيديا في القرنين السادس عشر والسابع عشر، مع تشكل الأنساق الفلسفية الكلاسيكية الكبرى، وأما المستوى

[1] – يوربيدس، مسرحيات يوربيدس (إيفيجينيا في أوليس) ، ص135.

الثاني فهو نظري، إذ يعود تحديد مفهوم التراجيديا وجوهرها إلى النصوص الفلسفية التأسيسية التي تقوم عليها شعرية الجنس التراجيدي. ويعني نصوص أرسطو أولا، ثم هيغل ونيتشه وشوبنهاور وغيرهم في العصر الحديث. ويبرّر حكمه هذا بأن تاريخ المسرح عموما هو تاريخ المقولات الفلسفية وتجسيدها بواسطة اللغة الدرامية"[1]

نستشفّ من خلال هذا القول أنّ التراجيديا والفلسفة قد سارتا جنبا إلى جنب سواء تعلّق الأمر بالجانب التاريخي الذي يترجمه ظهورهما المتزامن في الحقبتين اليونانية والحديثة، أو بالجانب النظري الذي يبرزه اجتهاد الفلاسفة أمثال أرسطو وهيغل ونيتشه وشوبنهاور وغيرهم في تحديد مفهومها وجوهرها. وإذا كانت التراجيديا قد سارت جنبا إلى جنب مع الفلسفة فلا شكّ أنّه قد حدث تأثير أو تأثّر بينهما. وإذا كانت التراجيديا قد تأثرت بالأفكار الفلسفية، فهل أدّى ذلك إلى ازدهارها أم إلى اندثارها؟

يشير نيتشه إلى متانة العلاقة التي ربطت كلاّ من الفيلسوف سقراط والشاعر التراجيدي يوربيدس؛ فيقول: " أصبح يوربيدس الشاعر الجمالي في المذهب السقراطي. لكن سقراط كان (الشاهد الثاني) الذي لم يفهم التراجيديا القديمة أيضا فلجأ لذلك إلى تجاهلها. وقد تضامن معه يوربيدس الذي جعلته جرأته مبشرا بأفكار إبداعية جديدة. وإذا صح قولنا إن هذا ما أدى إلى تدمير التراجيديا القديمة فإن الجمالية السقراطية هي المبدأ القائم وراء التراجيديا. لكن بقدر ما كانت المعركة موجهة ضد العناصر الديونيسية في الجزء الأول منها، يحق لنا أن نذكر سقراط خصم لديونيس. ومع أن سقراط كان مقدرا له أن تمزقه أيادي الميناديات (خادمات باخوس) Maenads في محكمة أثينا، فقد أكره ديونيس على الهرب. هكذا فر ديونيس إلى أعماق البحار، مثلما هرب ليكورغس Lycurgus ، ملك الأدوميين، وتسبب في طوفانات

[1] – عبد الواحد ياسر، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، ص 11.

الأفكار الصوفية الزاهدة لدى طائفة باطنية اكتسحت العالم بأكمله بشكل تدريجي"[1]. ناهيك عن أنّه "لم يكن خافيا على المعاصرين في العالم القديم الاقتران الوثيق بين أهداف سقراط و أهداف يوريبيدس. وكان أبلغ تعبير عن هذا الوعي القصة التي انتشرت في أثينا، بأن سقراط اعتاد أن يساعد يوريبيدس في كتاباته"[2]

يواصل نيتشه حديثه عن العلاقة التي ربطت كلا من سقراط ويوريبيدس ليؤكّد بأنّها وصلت إلى حدّ أن سقراط لم يكن يحضر عروض التراجيديا إلاّ إذا كانت من إبداع يوريبيدس، يقول في ذلك: "أود الاستمرار في الإشارة إلى العلاقة الوثيقة بين سقراط ويوريبيدس كما فهمها معاصروهما القدماء. ويجب ألا ننسى أن سقراط، وهو خصم لفن التراجيديا، لم يكن يحضر عرضا تراجيديا إلا عندما يتم عرض مسرحية جديدة ليوريبيدس. لكن أكثر الأمثلة شيوعا للجمع بين اسمي هذين الرجلين يمكن سماعه لدى مبلغي الوحي بمعبد دلفي حيث كان سقراط يوصف بأنه أكثر الرجال حكمة، لكنه ذكر يوريبيدس بأنه في المرتبة الثانية في التنافس على الحكمة. وكان سوفكل الرجل الثالث في هذا التصنيف"[3]

اعتُبِر كل من سقراط ويوريبيدس حكيمين واحتلّ سوفوكل المرتبة الثالثة بينهما، لكنّ "أكثر الأقوال حدّة فيما يتعلق بهذا الإعجاب بالمعرفة وبعد النظر، كان يصدر عن سقراط، عندما اكتشف أنه الوحيد الذي اعترف لنفسه أنه لا يعرف شيئا. في الوقت نفسه، بينما كان يقوم بجولة نقدية في شوارع أثينا، مخاطبا كبار رجال الدول والخطباء، والشعراء والفنانين، لم يواجه سقراط إلا محاكاة للمعرفة. لقد أدهشته حين تحقق له أن كل هؤلاء الرجال المشاهير كانت تعوزهم المعرفة الدقيقة والبصيرة النافذة حتى في أعمالهم الشخصية، وأنهم كانوا يسيرون الأمور بسليقتهم الغريزية فقط. وهذه العبارة: "بشكل غريزي فقط" أصابت

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 168، 169.

[2] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص 169.

[3] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 170.

سقراط في الصميم. وقد استخدمت المدرسة السقراطية هذه العبارة لتسفيه كل ألوان الفن والأخلاق المعروفة: وحيثما كانت الفلسفة السقراطية توجه نظرها كانت تصطدم بقصر نظر الناس وسلطان التضليل، واستنتج أتباع سقراط أن الوضع القائم مضلل ومستهجن حقا. وكان سقراط مؤمنا أن من واجبه تصحيح الأوضاع انطلاقا من هذه النقطة فقط. كان الوحيد الذي لا يحتم شيئا ولا يخشى من شيء، فكان مبشرا بقدوم ثقافة وفن وأخلاق مختلفة بصفة جذرية، وخاض غمار معاركه التي سنكون محظوظين جدا لو أننا لامسناها."[1]

يبدو أنّ عبارة "بشكل غريزي فقط" التي تحمل في طيّاتها إقصاء للحكمة وترويجا لكل ما ينبع عن الغريزة قد أثارت سخط سقراط، ليوجه عبارات التسفيه إلى كل ألوان الفن بما فيها التراجيديا، مؤمنا بضرورة تصحيح الأوضاع القائمة حاملا على عاتقه أعباء معركة طاحنة ضدها، ممهّدا – في الوقت عينه – لظهور ثقافة وفن وأخلاق يراها أهلا للحلول مكان السائد. ولعلّه لم يكتف بهذا العمل؛ إذ وصلت به جرأته إلى إنكار جوهر الروح اليونانية وذلك انطلاقا من نتائج رحلة البحث التي عقد العزم عليها منذ أن سمع قول الكاهنة: ((أنت أحكم الناس)) [2]

يقول نيتشه: "هذا ما يخطر لي أنه مثير للقلق بشكل غير عادي كلما فكرنا بسقراط، وهو ما يدفعنا باستمرار إلى معرفة معنى وغاية هذه الظاهرة المريبة جدا حول العصر الكلاسيكي. من الذي يتجرأ

[1] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه ، ص 171.

[2] – لقد حاول سقراط إثبات عدم صدق الكاهنة التي صرّحت بأنّه أحكم الناس، فاتّبع عملية منظمة باختيار ثلاث طبقات من مواطني أثينا وهي على النحو التالي: القادة السياسيون والأدباء والصناع، ثم اختبر حكمتها، يقول في ذلك: ((ذهبت لمقابلة رجل مشهور بحكمته. وبدا لي حين تناقشت معه أنه يرى نفسه حكيما وكذلك يراه معظم الناس، مع أنّه ليس حكيما على الإطلاق. حاولت أن أبيّن له أنه ليس حكيما على الرغم من اعتقاده بأنه حكيم. فكان أن كرهني وشاركه كلّ الحاضرين في هذه الكراهية))، جورج رديبوش، سقراط، تر: أحمد الأنصاري، دار آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، (ط – 1)، 2014، ص 57.

على أن ينكر، وهو أعزل، جوهر الروح اليونانية – التي تتمثل في أذهاننا بشخصيات هوميروس، بندار، أسخيلوس، فيدياس، بيركليس، ديونيس كأعمق عبقريات وأعلى ذرى –كروح جديرة بالاحترام الكبير؟ وما هي القوة الجهنمية القادرة على جعل أي إنسان يمرغ هذه الروح العظيمة في التراب؟ أي ملاك ذاك الذي تصرخ فيه روح كورس هو أعظم في تاريخ البشرية: "وا أسفاه !! لقد دمرت بقبضة من حديد عالما رائعا. والآن، هيا، انظر إليه وهو يتداعى، إنه ينهار"[1]

يعتبر نيتشه سقراط مصدرا مثيرا للقلق؛ لاسيّما حين تصل به جرأته إلى إنكار جوهر الروح اليونانية التي تمثّلها شخصيات أمثال:

- **هوميروس**[2]: ذاك الذي "فاق في ملاحمه جميع شعراء اليونان"[3]، "صاحب الموهبة الفذّة والخيال الخصب والإبداع الذي لا يضاهيه إبداع، من جاب البحار والقفار ليخلّد مآثر اليونان وبسالة أبطالها في الذود عن بلادهم وشرفهم، ووثّقها في ملحمتين شعريتين عجز اللاحقون من الشعراء على إتيان بمثلهما: الإلياذة والأوديسة"[4].

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 171، 172.

[2] – "ينظر نيتشه إلى هوميروس بعين الإجلال لأنّه استطاع بحنكته الشعرية أن ينقل مآثر الإغريق بكل ما تحمله من طباع قاسية ورغبات تدميرية، وأن يصيغ أساطيرهم التي تقوم على الصراع والقتال المتواصل بين الآلهة والبشر، بدقّة جمالية كبيرة، وسطور متناغمة غاية في الصفاء والإشراق، ولأنّه من دونه سيضحى العالم ليلا مرعبا"، يراجع: فريدريك نيتشه، مستقبل مؤسّساتنا التعليمية، تر: محمد الناجي، المغرب، أفريقيا الشرق، (ط – 1)، 2009، ص 227.

[3] –كحوال محفوظ، فن الملاحم (الأصول، النشأة، التطوّر) أوديسة هوميروس، الجزائر، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، (ط – 1)، 2009، ص 24.

[4] – للتفصيل في حياة هوميروس وإبداعاته في مجال الشعر الملحمي، يراجع: علاء صابر، تاريخ الأدب اليوناني، ص من 17 إلى 27.

- **بندار**: "الشاعر الذي لقّب بأصعب شعراء اليونان لصعوبة أسلوبه، وقدرته الفائقة في تصوير العواطف والانفعالات؛ حيث يقول مفتخرا بتفوّقه على بقيّة الشعراء بأنّه ((نسر يحلّق في الجوزاء ينظر إلى من على الغربان التي تعيش فوق الأرض))"[1]
- **أسخيلوس**: الذي هزّ المسرح بعروضه التراجيدية فحرّك قلوب الجماهير وعقولهم.
- **فيدياس**[2]: ذاك النحات الذي تمكن بفضل براعته من تصوير تماثيل لا تضاهى.
- **بيريكليس**[3]: الذي قدّم دعما قويا للفنون عموما[4] وللتراجيديا خصوصا؛ حيث توّج كرمه الذي يعيبه عليه بعض الناس "بأن خصّص من مال الدولة أبولتين في العام لكل مواطن من مواطنيها يؤديهما أجرا لدخوله لمشاهدة ما يعرض من المسرحيات والألعاب في الأعياد العامة، وحجّته في هذا

[1] – للاطلاع على حياة الشاعر بندار وإبداعاته في مجال الشعر الغنائي، يراجع: علاء صابر، المرجع نفسه، ص من 67 إلى 70./ ول ويل ديورانت، قصة الحضارة، من 239 إلى 245.

[2] – للاطلاع على تفاصيل حياته، يراجع: ول ويل ديورانت، المرجع نفسه، من 152 إلى 156.

[3] – وصفه نيتشه بأنّه "أعظم الأناكساغوريين، بل أقوى وأنبل رجل وجد على الإطلاق(...) فهو حين يتوجّه إلى شعبه كخطيب شعبي بجماله الصارم وثباته كأولمبي قاس متحدّثا في هدوء، مرتديا معطفه من غير أن يزعج طيات ذلك المعطف، ودون أن تتحرك قسمات وجهه، غير مبتسم، بصوت معتدل وقوي، (...) وهو حين يثير بخطبه البرق والرعد، موريا الجماهير الهلاك تارة والخلاص تارة أخرى، يبدو هو ملخّص الكون"، فريدريك نيتشه، الفلسفة في العصر التراجيدي عند الإغريق، تر: محمد الناجي، المغرب، أفريقيا الشرق، (ط – 1)، 2009، ص 84.

[4] – "لم يكن الفن اليوناني فنا يوضع في المتاحف ليتأمله الناس في رهبة مستعارة، بل كان فنا يمدّ إلى مصالح الناس ومشاريعهم الحقيقية. ولم يكن الفنان الأثيني ناسكا يعتزل الناس مفلسا في مرسمه، يعبّر عمّا يختلج في نفسه بلغة لا يفهمها المواطن العادي، بل كان في حقيقة أمره صانعا ماهرا، يشتغل مع عمال من جميع الدرجات لإنجاز أعمال واضحة يفهمها جميع الناس، وقد استقدمت أثينا من كل أنحاء اليونان حشدا من الفنانين، ومن الفلاسفة والشعراء، أكبر مما استقدمته أية مدينة أخرى في أوربا القديمة. وكان هؤلاء الفنانين يتنافسون أشدّ التنافس وفي الوقت نفسه يتعاونون كل التعاون فيما بينهم، في ظل حكم مستنير، وبذلك حقّقوا أحلام بركليس على نطاق ملحمي." ويل ديورانت، أبطال من التاريخ، ص 101.

أن هذه المسرحيات والألعاب يجب ألاّ تكون ترفا تختص به الطبقات العليا والوسطى، بل يجب أن تهدف إلى رفع مستوى الناخبين العقلي على بكرة أبيهم"[1].

- **ديونيس**: الإله الذي غزا معتقدات الإغريق واحتفالاتهم.

يبدو أن جرأة سقراط قد ضاعفت كراهية ومقت نيتشه له؛ إذ وجّه إليه هجاء لاذعا حيث لم يتوانَ أبدا عن نعته بالمسخ الناقص الذي تطوّر عن طريق التخصيب المتطوّر، يقول نيتشه: ""يكمن أحد السبل لمعرفة سقراط في الظاهرة التي تعرف باسم "شيطان سقراط الملهم". في الأحوال الاستثنائية، حين كان عقله الهائل يتأرجح بين الإحجام والإقدام دون حسم ما، لقد كان يسمع صوتا ملائكيا يتكلّم. وفي ظروف استثنائية، حين وهن توقد عقله الهائل وجد دليلا له صوت إلهي كان يخاطبه. كان هذا الصوت يأتيه واعظا حين يظهر له. وقد اتضح أن في هذا الكائن غير العادي (عبقر) تبدو الحكمة الغريزية فقط لكي تخمد عنده المعرفة الواعية في أماكن محددة. تعتبر الغريزة عند الأذكياء من الناس ملكة إبداعية وتأكيدية، بينما يتولى الوعي دورا نقديا – تصبح مسخا ناقصا Per defectum ! ما يظهر لنا كائنا عجيبا تنقصه الموهبة الصوفية، وبالتالي يمكن وصف سقراط بأنه التجسيد الفعلي للكائن اللاصوفي، الذي تطورت هويته المنطقية عن طريق التخصيب المتطور superfetation ، تماما كحال الحكمة الغريزية التي تميز الصوفي"[2].

يواصل نيتشه تسليط كلامه اللاّذع على سقراط؛ وهذه المرة نراه يعيد سرد النهاية التي آل إليها حين تمّت محاكمته، حيث يقول بأنّه أظهر شجاعة لا تضاهى[3] ليس فقط حين رفض التّراجع عمّا قاله؛ إنّما

[1] – ول ديورانت، المرجع نفسه، ص 13. (للاطلاع على الأعمال التي قام بها بركليز من أجل الفن يراجع، ص 15، 16.)

[2] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 172، 173

[3] – "لم يحاول سقراط استدرار عطف القضاة، خاصة وأن النظام القضائي لم يجعل من القضاء مهنة بل عملا مدنيا يُشعر القائم به بنوع من التسلية، ويقوم بالعمل طواعية وليس باعتباره واجبا مدنيا. كان التزلف للقضاة واكتساب

حين نطق – دون وجل- بعقوبة الإعدام[1]، يقول نيتشه: "عندما جيء به إلى منتدى حكومة أثينا، كان هناك خيار وحيد محتمل للحكم عليه: النفي. ولو أنهم نفوا هذا الرجل الأعجوبة، هذا الكيان الغامض، إلى خارج الحدود، فلن ينجو أهل أثينا من اتهام الأجيال اللاحقة لهم بارتكاب الفعل الشائن. لكن سقراط نفسه بدا مصرا على النطق بعقوبة الإعدام وليس النفي، عن وعي كامل ودون أي وجل من الموت. وهكذا لاقى مصيره بهدوء، حسبما قال أفلاطون، حالما غادر مكان الاجتماع عند بزوغ الفجر، ليكون آخر المحتفلين، ببدء يوم جديد. وكان أتباعه المؤرقة عيونهم بالنعاس يتجمعون بعد رحيله على المقاعد أو مفترشين الأرض، يحلمون بسقراط."[2]

يؤكّد نيتشه من خلال هذا القول أنّه لو تمّ نفي سقراط بدل القيام بإعدامه لكان ذلك وبالاً على أهل أثينا كلّها، إذ لن يسلموا من اتّهام الأجيال اللاحقة، فهل توقفت أفكار سقراط وفلسفته عند مكان إعدامه؟ أم أنّها حلّت في شخصيات أخرى؟

د – إقحام الجدل:

تعاطفهم من الأعراف المعمول بها. ومع ذلك لم يلجأ سقراط لأسلوب العبيد وتحدّث بكل جرأة"، جورج رديبوش، سقراط، ص 40.

[1] – يرد قول سقراط حسبما نقله أفلاطون أثناء محاكمته على النحو التالي: "لو كنت أعتقد أنّه واجب عليّ أن أفعل وأن أقول كل شيء حتى أتهرب من الإدانة. ما أبعد هذا عن الواقع ! فما أدنت افتقارا إلى خطب، في الحق، بل افتقارا إلى الجسارة والوقاحة، ولأنني لم أرد أن أتحدّث أمامكم على النحو الذي كان سيمتّعكم سماعه أعظم إمتاع، ألا وهو سقراط يئّن وينوح، فاعلا وقائلا أشياء كثيرة لا أعتبرها جديرة بي، بحسب ما أقول أنا، أشياء تعوّدتم أنتم على سماعها من الآخرين. وكما أنني لم أعتقد منذ برهة أنه يجب عليّ، خشية الخطر، أن أفعل ما لا يليق برجل حرّ، فإنّي لا أندم الآن على أنّني دافعت عن نفسي على هذا النحو الذي فعلت، ولأنني أفضّل كثيرا أن أموت بعد أن أكون قد دافعت عن نفسي هكذا على أن أعيش بفضل تلك الأفعال"، أفلاطون، محاكمة سقراط، تر: عزت قرني، مصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، (ط – 2)، 2001، ص 133.

[2] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 173، 174.

يبدو أنّ إعدام سقراط لم يكن ذا فائدة في كبح فلسفته؛ إذ بعد وفاته مباشرة حمل الشباب اليوناني المشعل بحماسة مضاعفة، ولعلّ أحد هؤلاء قد كان أفلاطون، ذاك الفتى النبيل الذي لم يدّخر جهدا في مواصلة مسيرته ضدّ الفنّ والتراجيديا، يقول نيتشه: "ولكن سقراط المحتضر تحول إلى قديس جديد لدى الشباب من النبلاء اليونانيين. وفي المقدمة كان الفتى الهيليني النموذجي، أفلاطون، الذي أنهك نفسه قهرا إزاء هذا المشهد مدفوعا للعمل بكل ما في روحه من حماسة"[1]

حمل أفلاطون المشعل إذن، وعقد العزم على إكمال مسيرة سقراط نحو دحض الفنّ عموما والتراجيديا خصوصا؛ فما الحجج التي تبنّاها ليبرّر عمله هذا؟. يقول نيتشه: " لنتصور الآن أن هذه العين الهائلة الشبيهة بعين السكلوب الضخمة لسقراط، – تلك العين التي لم تشع بهذا الجنون الرائع من الإلهام — قد انعطفت صوب التراجيديا. ولنتصور أن هذه العين الهائلة لم توفق في النظر بارتياح في قرارة الهوة الديونيسية، فما الذي كانت ستراه في ما يسميه أفلاطون فن التراجيديا "الإلهي المجيد"؟ هذا شيء لا عقلاني مطلقا، شيء مليء بالأسباب دون نتائج واضحة، وبنتائج دون سبب جلي. وجماع هذه الأشياء مختلف متنوع ومتباين الألوان بحيث ينفر مبتعدا من الروح الواعية، لكنه يلهب العواطف بشكل خطير والأرواح المتشككة أيضا"[2]

انطلاقا من وجهة نظر "سقراط" تصير التراجيديا شيئا لا يمتّ إلى العقل بصلة؛ فنتائجها تفتقر لسبب بيّن، كما أنّ أسبابها الكثيرة لم تثمر نتائج واضحة؛ ناهيك أنّها تهيّج العواطف وتخرج الفرد عن الوعي. وسقراط هنا "مثل أفلاطون، عدّ التراجيديا من الفنون المداهنة التي لا تمثل سوى ما هو مقبول،

[1] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه ، ص 174.

[2] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 174.

وليس النافع، ولهذا طلب من حواريه الامتناع بشدة عن رؤية هذا الدافع – ونجح في هذا إلى حد أن التراجيدي الشاب أفلاطون حرق ما كتبه لكي يكون أحد تلاميذته."[1]

أحدثت فلسفة سقراط تغييرا جذريا في فكر أفلاطون ليضرب بأفكاره السابقة عرض الحائط، ويتبنّى أفكار معلّمه، لقد تخلى عن مواهبه الفنيّة لصالح الفلسفة. ونتساءل هنا إن كان أفلاطون قد انتهج أساليب سلفه في الكيد بالتراجيديا أم أنّه اتخذ سبيلا مختلفا؟ . يجيب نيتشه: "عندما دان أفلاطون التراجيديا والفن عموما لم يلجأ إلى السخرية العفوية، كما فعل أستاذه (...) كان السبب الرئيس لاستبعاد أفلاطون لهذا الفن القديم –إذ اتهمه بأنه محاكاة للوهم، وبالتالي ينتمي إلى مجال أدنى من المجال التجريبي – أنه لا يمكنه البتة أن يضاهي الفن الجديد. وبذلك نجد أن أفلاطون يسعى إلى تجاوز الواقع، وتصوير الفكرة على أساس هذا الواقع الزائف. ولكن بهذه العملية استغرق أفلاطون، كمفكر، طويلا للوصول إلى النقطة ذاتها التي كان أفلاطون الشاعر في صميمها دوما، وهي النقطة التي كان سوفوكل وكل ممثلي الفن القديم قد أطلقوا منها احتجاجاتهم واتهاماتهم الجدية"[2]

يبدو أنّ أفلاطون قد وجد حجّة لدحض التراجيديا والفنّ عموما؛ حيث أنّ كليهما يحاكي العالم المثالي بدرجتين، حتى إنّنا لا يمكن أن نساويهما بالواقع الذي هو نسخة عن العالم المثالي، فالتراجيديا حين تحاكي الأشخاص الأفاضل تكون أبعد عن عالم المثل بمرّتين. ويعتقد نيتشه أنّ خطوة أفلاطون هذه قد أبعدته عن مركز الحقيقة التي كان في لبّها كشاعر. فما الذي حقّقه من وراء تلك الخطوة؟

يضيف نيتشه: "إن الجدل الأفلاطوني يمكن أن يوصف كقارب نجاة يحمل إلى بر الأمان حطام سفينة الشعر القديم وكل ما خلفه وراءه...وكان كل ما فيه يمتثل رهبة من ربان وحيد اسمه سقراط، الذي

[1] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه ، ص 175.

[2] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 175، 176.

أدخلهم عالما جديدا...ولقد أورث أفلاطون ذريته نموذجا عن شكل جديد في الفن – هو الرواية. والرواية يمكن وصفها بأنها (حكاية مدعومة جدا من حكايات يعسوب)، ويحتل الشعر فيها المحل الثاني بعد الفلسفة الجدلية، كما بقيت الفلسفة لقرون في مرتبة أدنى من مرتبة الثيولوجيا (اللاهوت). وهذه كانت قناة جديدة وضع أفلاطون فيها الشعر بتأثير عبقرية سقراط"[1]

استطاع أفلاطون إذن أن يسدل الستار عن التراجيديا ليعلن بدايةَ عرضٍ جديدٍ لفنّ لا يعترف إلاّ بالفلسفة الجدلية، لقد أزاح الشعر عن كرسي الصدارة وأنزله إلى الرتبة الثانية، ممهّدا بذلك لظهور فنّ جديد اسمه "الرواية"، هذا الفنّ الذي يتجاوز فيه "الفكرُ الفلسفي الفنَّ ويضطره للتشبّث بقوة بغصن الديناميكتيك. لقد انحشر الاتجاه الأبولي في قالب المنطق الضيق. وكان هذا يشبه ما حدث ورأيناه في أعمال يوربيدس، إلى جانب تأويل الديونيسية بمشاعر طبيعية. إن سقراط، البطل الجدلي في الدراما الأفلاطونية، يذكرنا ببطل يشبهه في مسرح يوربيدس، الذي يجبر على الدفاع عن أفعاله بنقاشات وحجج مضادة، وبالتالي يغامر بفقدان تعاطفنا التراجيدي معه، إن الذي يخفق في ملاحظة عنصر التأويل في الجدل، هو العنصر الذي يرقص مهللا لأي نتيجة ولا يمكنه أن يتنفس إلا في الأجواء الصريحة ومن خلال الوعي، هذا العنصر المتفائل، الذي غزا ذات يوم عالم التراجيديا، قد نما شيئا فشيئا حتى غطى على أصوله اليوربيدية وأجبره على الانتحار– بانتقاله إلى المسرح البورجوازي. هنا لابد من الاستشهاد بأقوال سقراط المأثورة: (الفضيلة هي المعرفة، كل الخطاة يأتون من الجهل، الإنسان الفاضل شخص سعيد). هذه العبارات الثلاث المتفائلة هي التي تحمل موت التراجيديا في طياتها. والسبب هو أن البطل الفاضل يجب أن يكون جدليا، يجب أن تكون هناك ضرورة، كرابط واضح بين الفضيلة والمعرفة، بين الإيمان والأخلاق، إن عدالة

[1] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه ، ص 176، 177.

أسخيلوس التصعيدية قد تم تقليصها إلى المبدأ البسيط والجريء، أعني مبدأ (العدالة الشعرية) بما فيها من (عدالة إلهية).[1]

هكذا حوصرت التراجيديا في قالب لم تعهده؛ قالب لفظت فيه أنفاسَها الأخيرة ليحلّ الفكر الفلسفي محلّ الفنّ ويجبره على تبنّي سمات جديدة؛ حيث يتحوّل البطل الفاضل إلى شخص جدلي يتمتّع بالمعرفة والسعادة والتفاؤل بعد أن كان يغرق في المأساة نتيجة خطيئة أوقعته فيها نقيصة عشّشت في شخصيّته.

إنّ الجرأة التي تمتّع بها سقراط والإخلاص الذي قابل به أفلاطون أفكاره قد كان محفّزا قويّا لغضب نيتشه وسخطه، فبعدما نعتهما بأبشع النعوت نراه يستقرّ وبكلّ ثقة عند حكم قاس؛ يعتبرهما فيه مصدر ذاك الانحلال الذي أصاب الإغريق، يقول نيتشه: "لقد رأيت في كل من سقراط وأفلاطون عرضيْ انحلال ، أداتين للتفكك الإغريقي"[2]

هـ – إلغاء الكورس:

علمنا فيما سبق من هذا البحث أنّ الكورس قد مثّل البدايات الأولى لنشأة التراجيديا[3]، وحتى أرسطو يذكر أنّه كان بمثابة أحد الممثلين حين يقول: "يجب أن ينظر إلى الجوقة على أنها أحد الممثلين

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 177، 178

[2] – فريدريك نيتشه، غسق الأوثان أو كيف نتعاطى الفلسفة قرعا بالمطرقة، ص25.

[3] -"كانت الجوقة من أهم عناصر التمثيل وأكثرها نفقة، وكثيرا ما كانت المسرحية تسمّى باسمها، وعن طريقها كان الشاعر في أكثر الأحيان يعبّر عن آرائه في الدين والفلسفة، لقد كانت هي في بادئ الأمر كلّ شيء فيها، ثم بدأت مكانتها تتراجع لاحقا " يراجع: ول ديورانت، قصة الحضارة، ص 249.

وتؤلف جزءا من الكل وتعين على الفعل، لا كما عند يوريفيدس بل كما عند سوفوقليس"[1] . ممّا يعني أنّ سوفوقليس قد أعطى أهمية كبيرة للجوقة مقارنة بيوريبيدس[2]، ونتساءل هنا عما إذا كانت خطة إلغاء الكورس من استئناف يوريبيدس أم أنّ هناك إرهاصات مهّدت لها؟

يردّ نيتشه تراجع مكانة الكورس لسوفوكل؛ فهو – في رأيه – من جرّده من مهامه بعدما كان أصلا للتراجيديا وسبب نشأتها، إذ يقول: "فهمنا أن الكورس لا محيد عن اعتباره أصل التراجيديا وعلة الأشياء المأساوية. ومثل هذا الارتباك ظاهر في معالجة سوفوكل لقضية الكورس– بما يشير إلى أن الأساس الديونيسي للتراجيديا قد بدأ يتقوض في أيامه. منذ ذلك الحين لم يعد سوفوكل يتجرأ على أن يوكل للكورس أمر كل الأثر الدرامي، لكنه قصر مجال عمل الكورس على الأمور التي كان يتفق فيها مع الممثلين، كما لو أنه تم فصله عن المجموعة بكاملها التي تقف على المسرح. في هذه العملية تم تدمير الكورس تماما، بغض النظر عما إذا كانت أفكار أرسطو تتضمن هذا الفهم للكورس أم لا. هذا الفضل في عمل الكورس الذي نصح به سوفوكل في عمله المسرحي، وكما عرف تقيليديا حتى في المقالة، شكل الخطوة الأولى باتجاه (إلغاء) الكورس، وهي عملية تمت على مراحل متلاحقة وبسرعة مذهلة لدى يوريبيدس، أجاثون، والكوميديا الجديدة. لقد أزاحت الجدلية المتفائلة الموسيقى من عالم التراجيديا: وهي بذلك تدمر روح التراجيديا التي لا يمكن أن تفسر إلا بكونها مظهرا وترجمة للأوضاع الديونيسية، كرمز مرئي للموسيقى، حلم عالم ديونيس المفرح"[3]

[1] – أرسطو، فن الشعر، ص 53.

[2] - "يختلف استخدام يوريبيدس للكورس عن استخدام سوفوكليس له؛ ففي مسرحيات يوريبيديس يقوم الكوروس بدور المستمعين العاطفيين، أو ينشد أشعارهم الشكلية"، يراجع: يوريبيدس، مسرحيات يوريبيدس، 51.

[3] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص178، 179.

من هنا يصير إلغاء الكورس من قِبل يوريبيدس عملاً اقتضته مواصلة مسيرة بدأها أسلافه[1]، ففي زمن سوفكليس تمّ تجريد الكورس من بعض مهامه في التراجيديا؛ حيث لم يعد يوكل إليه أمر الأثر الدرامي، واكتفى بأخذ دور بسيط باتّفاق مع الممثلين، وبهذا تمّ إقصاؤه من المجموعة التي كان عضوا أساسيا فيها. وإذا عقدنا مقارنة بين قول أرسطو ونيتشه سنلاحظ أنّ نيتشه لا يتّفق مع ما قاله أرسطو حين أشاد بعمل سوفوكليس فيما يخصّ تعامله مع الكورس؛ ذلك أنّ نيتشه قد اعتبر هذا الشاعر أحد المساهمين في إلغاء الكورس.

ونعتقد أنّ سبب إشادة أرسطو بعمل سوفوكل لا تعود لجودة صنيعه بقدر ما ترجع إلى النتائج التي وصل إليها نتيجة عقد مفاضلة بين عمل الشاعرين التراجيديين؛ فالكورس كان بمثابة أحد الممثلين في مسرحيات سوفوكل بينما تمّ تجاهله في تراجيديات يوريبيدس. حيث "أخذت أناشيد الكورس تميل إلى الانفصال تدريجيا عن الفعل الدرامي... وكثيرا ما تكون تلك الأناشيد مجرد زخارف للفعل الدرامي. لذا فهي تفتقر إلى العظمة والقوة، وقلّما تسهم في إحداث الفزع والشفقة الخاصة بالتراجيديا"[2] ، كما أنّ الكورس في تراجيديا يوريبيدس كان "في حاجة إلى شيء من التدريب"[3]

والظاهر أنّ أجاثون Agatho قد أكمل المسيرة نحو إلغاء الكورس حيث "استعاض عن أناشيد الكورس القديمة ذات الصلة القليلة أو الكثيرة بالفعل الدرامي، بقطع موسيقية لا تمتّ إلى التراجيدية بأيّة

[1] –"كانت الجوقة في بادئ الأمر كل شيء في التراجيديا، ثم نقص شأنها في ثسبيس وإسكلس كلما زاد عدد الممثلين؛ ثم اختفت نهائيا في مسرحيات القرن الثالث، ولم تكن الجوقة تتألف عادة من مغنيين محترفين، بل كانت تتألف من هواة يختارون من الكشوف المحتوية على أسماء أبناء القبيلة المدنيين، وكانوا جميعا من الرجال، وكان عددهم بعد إسكلس خمسة عشر رجلا، وكانوا يقومون بالرقص والغناء معا ويسيرون في موكب مهيب فوق المسرح الطويل العتيق، يشرحون بحركاتهم الموزونة ألفاظ المسرحية ومواقفها"، يراجع: ول ديورانت، قصة الحضارة، ص 249.

[2] – يوريبيدس، مسرحيات يوريبيدس، ص 24، 25.

[3] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 155.

صلة، وهي عبارة عن فواصل موسيقية بسيطة يمكن نقلها بسهولة من مسرحية إلى أخرى"[1]. لتظهر الكوميديا الجديدة معلنة موت التراجيديا، بما فيها من موسيقى حملت بين تضاعيفها ترجمة لعالم ديونيس.

المبحث الثالث: بعث التراجيديا:

يبدو أنّ آمال نيتشه في إحياء التراجيديا مازالت متعلّقة بوجود الإلهين أبولو وديونيس، فبعدما اعتبر تصالحهما الدوري سببا في ظهور التراجيديا، نراه يعدّهما سببا لبعثها مجدّدا إذ يقول: "قريبا سأشير أيضا إلى أسماء القوى التي يبدو لي أنها ستضمن ولادة جديدة للتراجيديا مع ما يعرف من آمال مباركة للميزة الألمانية (...) وسأظل أركّز بصري على إلهيْ الفن الإغريقي أبولو وديونيسوس الذيْن سيعتبران ممثلين لعوالم الفن"[2] . وإذا أدركنا سابقا دور هذين الإلهين في ميلاد المأساة في التربة الإغريقية، فكيف يتصوّر نيتشه عودتها في عصره؟ وما العوامل التي يراها جديرة بإحيائها؟

أ- الموسيقى الديونيسية والإرادة:

يؤكّد نيتشه أن" الثغرة المتوسعة بين الفنون التشكيلية الأبولية وبين الموسيقى الديونيسية، أصبحت واضحة جدا عند واحد من مفكرينا الأعلام إلى حد أنها دفعته إلى القول، دون إشارة من الرموز الإلهية الهيلينية، إن تلك الموسيقى كانت مختلفة في طبيعتها وأصولها عن كل الفنون الأخرى، والسبب هو أن الموسيقى بعكس بقية الفنون لم تكن نسخة مطابقة تماما للظواهر (...) لقد وضع رتشارد فاغنر بصمته

[1] – الموسوعة الكلاسيكية للمسرح اليوناني والروماني مسرحيات يوريبدس، ص 31، 32

[2]: يراجع – " Friedrich Nietzsche , The Birth of Tragedy, translation: Ian C. Johnston, 2000,p 42 ينظر: يرد النص باللغة الإنجليزية على النحو التالي: "Shortly I shall also indicate by name the forces which seem to me to guarantee a new birth of tragedy and whoknows what other blessed hopes for the German character!(....), I keep my eyes fixed on both those artistic divinities of the Greeks, Apollo and Dionysus, and recognize in them the living and clear representatives of two art worlds"

موافقا على هذه الرؤية المهمة للغاية بالنسبة لكل علم الجمال (الذي يشير بمعناه الجدي إلى بدايات علم الجمال)، معتبرا في مقالته عن بيتهوفن أن الموسيقى تمتثل لمبادئ جمالية مختلفة كليا عن مبادئ الفنون البصرية، ولا يمكن قياسها بمقاييس جمالية."[1]

يتبيّن من خلال قول نيتشه أنّ اتّساع الثّغرة بين الفنون التشكيلية الأبولية وبين الموسيقى الديونيسية قد دفعت "رتشارد فاغنر" إلى القول أن الموسيقى الديونيسية تختلف اختلافا جذريا عن بقيّة الفنون، ويعود السبب – في نظره- إلى أنّ الموسيقى لا تطابق الظواهر مطابقة تامّة كما تطابقها الفنون الأخرى، وبالتالي فهي غير خاضعة للمقاييس الجمالية المعتمدة في تلك الفنون. مخالفا بذلك المعايير المعتمدة من قِبل علم الجمال التقليدي أو ما ينعته نيتشه بعلم الجمال المزيّف، الذي أصرّ روّاده على أنّ "تلك الموسيقى يجب أن تقدّم وقعا يشبه وقع الأعمال الفنية البصرية – إيقاظ المتعة في الأشكال الجميلة"[2].

ولعلّ ذلك ما حفّز نيتشه على خوض غمار البحث مكرها، يقول في ذلك: "في اللحظة التي أصبح مدركا لهذا التباين الكبير شعرت معه بقوة أنني مكره على مقاربة جوهر التراجيديا اليونانية، وبالتالي أعمق تجليات العبقرية الهيلينية. ذلك لأنني الآن فقط أصبحت أشعر أنني أسير قبضة السحر الذي سيمكنني من تجاوز عبارات علم الجمال التقليدية وأتمثل في داخلي المشكلة الرئيسية للتراجيديا. وهذا ما قدم لي قبسا مدهشا وفريدا لفهم الروح اليونانية التي أحسست أن علم اللغة الكلاسيكي لدينا، برغم كل إلماعاته الرائعة، قد بقي محافظا على موقع له على ضفافها كما لو كان خيالا لها"[3]

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 190.

[2] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 190.

[3] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه ، ص 190، 191.

كانت خطوة نيتشه هذه هجوما كاسحا لدحض ما وصل إليه علم الجمال التقليدي وتجاوزا لما قام به علم اللغة الكلاسيكي، الذي بقي، رغم محاولاته، يحوم على ضفاف الروح اليونانية المتمثلة في التراجيديا، دون أن يصل إلى مقاربتها بالشكل المعمّق والمطلوب. منطلقا من التساؤل التالي: "ما هو الأثر الجمالي الذي ينتج إذا ما حصل لقاء يجمع بين العناصر الجمالية المتفرقة في العالمين الأبولي والديونيسي؟"[1]

للإجابة عن هذا التساؤل يستعين نيتشه بقول شوبنهاور "الذي يصرّ فيه على أنّ الموسيقى هي لغة عالمية تتميّز – خلافا للّغات الأخرى – بالشمولية الواضحة، هذه الميزة التي تجعلها مشابهة تماما للأعداد والأشكال الهندسية التي لا يجد الناس على اختلاف أجناسهم صعوبة في فهمها؛ فالأحاسيس التي تنتاب الإنسان والأفكار التي تخطر في باله يمكن التعبير عنها بعدد غير محصور من الألحان؛ غير أنّ هذه الألحان لا يمكن أن تكون محاكية لهذه الأحاسيس والأفكار محاكاة تامّة، إذ بإمكان كلّ فرد أن ينتج ألحانا تختلف عن الألحان التي ينتجها فرد آخر ولو عايش الإحساس ذاته، أو راودته الفكرة نفسها. ومن ناحية أخرى لا يستطيع الفرد ذاته – لو غرق في تأمّل ما أنتجه من ألحان– أن يجد أيّ علاقة بين ما أنتجه وبين ما شعر به أو فكّر فيه، من هنا رست أفكار شوبنهاور عند نتيجة مفادها أنّ الموسيقى تختلف تماما عن بقيّة الفنون؛ إذ ليست نسخة مطابقة للظاهرة، إنّها الروح الداخلية لها وجوهرها؛ فقصائد الشعر التي يقوم أحد بتلحينها لا يعني مطلقا أن تلك الموسيقى مطابقة لها تماما، والدّليل أنّه لو جاء ملحّن آخر ليلحّن القصيدة نفسها لأعطاها لحنا مخالفا للّحن الأوّل، كما أنّ اللحن نفسه يمكن أن تلحّن به قصيدة أخرى نظمت بالوزن نفسه، ومن ناحية أخرى تشكّل الموسيقى زيادة على كونها روح الظاهرة وجوهرها النواةَ الجوهرية التي تسبق كل مظهر"[2]

[1] – فريدريك نيتشه، م.ن، ص 191.

[2] – ينظر: شوبنهاور، العالم كرغبة وتمثيل، نقلا عن: فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص من 191 إلى 194.

استنادا إلى قول شوبنهاور، يبني نيتشه تصوّره ليقول: "نحن نرى الموسيقى إذا، حسب نظرية شوبنهاور، كتعبير مباشر عن الإرادة، ونشعر أن خيالنا مجبر على أن يؤطر هذا العالم الروحي (الموسيقى) الذي يخاطبنا، وهو عالم مخبوء لكنه يحرك من يسمعه ويجسده في مثال مقيس (قياسي). من جهة أخرى عندما تتأثر الصورة والفكرة بموسيقى مطابقة فعلا، يرتقيان إلى مستوى أعلى من المعنى. لهذا فالفن الديونيسي يتجه إلى ممارسة نوعين من التأثير في الفكر الفني الأبولي : فالموسيقى تستثير حدسا (صورا) رمزيا symbolic intuition من نمط عام ديونيسي، ومن ثم يسبغ على هذه الصور الرمزية أرفع مستوى من الوعي. ومن هذه الحقائق (...) يمكن أن نستنتج أن بإمكان الموسيقى توليد عالم الأساطير، وهو من الأمثلة على ذلك هنا، بالنسبة إلى الميثولوجيا التراجيدية بالدرجة الأولى، وهي الأسطورة التي تتحدث بصورة رمزية عن حكمة ديونيس"[1] .

يبدو أنّ اطّلاع نيتشه على أفكار شوبنهاور[2] فيما يخصّ تعريفه للإرادة [3] قد ساعده على الوصول إلى نتيجة مفادها أنّ الموسيقى باستطاعتها أن تولّد الأساطير، لاسيّما ما يتعلّق منها بالميثولوجيا

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 195.

[2] – "يعتبر نيتشه تلميذا غير مباشر لشوبنهاور، وليس أدلّ على ذلك — يقول الباحث السيّد شعبان حسن – من أنّ نيتشه قد كتب كتابه (شوبنهاور المربي) لكي يعبّر عن تأثّره العميق بكتابات شوبنهاور، إذ أنّه نتيجة تشبّع نيتشه بالنظرة الديونيزوسية إلى الحياة فإنّ هذه النظرة قادته إلى قراءة شوبنهاور، لما تتمتّع به كتابات هذا الأخير من روح تشاؤمية كان لها صداها في حياة نيتشه"، السيّد شعبان حسن ، فكرة الإرادة عند شوبنهاور في الطبيعة والمعرفة والأخلاق، لبنان، دار التنوير للطباعة والنشر، (ط – 1)، 1993، ص 43.

[3] – "لقد قال شوبنهاور أنّ العالم إرادة، وأنّ جوهر الوجود كلّه هو إرادة ، ولما كانت الإرادة شيئا يدفع الإنسان دائما، ويبثّ فيه رغبات متجدّدة باستمرار، ولما كانت هي كل شيء في الوجود وليس خارجها شيء، فإنّها ستظلّ دائما دون إشباع وإرضاء؛ لأنها لا تستطيع أن تجد شيئا خارجها يمكن أن يشبع رغباتها ويرضي شهواتها، فتظلّ دائما على هذه الحال من عدم الرضى والتعطّش، وهي لن تجد إلاّ نفسها تحت كل الأقنعة العديدة الظاهرة في الحياة، ومن أجل هذا كلّه

التراجيدية التي تتحدث عن حكمة ديونيس. والظاهر أنّه لم يجد تربة أفضل من التراجيديا ليزرع أفكاره، يقول: "وإذا اعتبرنا أن الموسيقى في أرقى مستوياتها يجب أن تسعى أيضا إلى بلوغ أفضل تعبير عن نفسها بالصور، فمن الواجب لذلك أن نأخذ بالاعتبار أنها تستطيع بالطريقة ذاتها العثور على التعبير الرمزي لحكمتها الديونيسية الفعلية. وأين يمكن أن نجد أفضل من التراجيديا والمفهوم التراجيدي مكانا للبحث عن هذا التعبير؟"[1]

كما يؤكّد أنّه " لا يمكن لنا إلا عبر روح الموسيقى أن نفهم معنى المتعة في تدمير الفرد. والسبب هو أنه لا يمكن خارج إطار الأمثلة المفردة لهذا التدمير أن نرى في وضوح ظاهرة الفن الديونيسي الخالد، هذا الفن الذي يعبر عن الإرادة (الإرادة) من خلال قدرته الكلية، في ما وراء حدود "مفهوم الفردنة" ، وراء خلود الحياة التي تقع داخل العالم المرئي، بغض النظر عن مسألة التدمير برمتها"[2]

يعتقد نيتشه أنّنا لا يمكن أن نصل إلى فهم معنى المتعة في تدمير الفرد إلا إذا استعنّا بروح الموسيقى؛ ذلك أن رؤية الفن الديونيسي الخالد المعبّر عن الإرادة لن تتاح لنا خارج هذا التدمير. ويعطينا مثالا عن الاستمتاع في التراجيديا، فيقول بأنّ مظاهر التجلي لإرادة الإرادة تبلغ ذروتها حين يتمّ نفي البطل الذي يعدّ بدوره مجرّد ظاهرة، وبينما تدمّر الظواهر التي يعدّ البطل إحدى صورها تبقى الموسيقى فكرة مباشرة لخلود الحياة. يقول: "إن الاستمتاع الميتافيزيقي في التراجيدي عبارة عن ترجمة للصورة: حيث يتم نفي البطل، كأرفع مظاهر التجلي لإرادة الإرادة، من أجل إرضائنا، لأن هذا البطل لا يعدو كونه ظاهرة،

فليس للوجود غاية، والنتيجة العملية هي القضاء على إرادة الحياة أي الفناء، فإرادة الحياة إذن شيء كان يجب ألا يوجد"، السيّد شعبان حسن ، المرجع نفسه، ص 43.

[1] – فريدريك نيتشه، مولد الترجيديا، ص 195.

[2] – فريدريك نيتشه، مولد الترجيديا، ص 196.

وبالتالي فإن خلود الحياة بالنسبة للرغبة يفلت من يد التدمير ويبقى سليما. إن ما تصرخ به التراجيديا هو:

"نحن مؤمنون بخلود الحياة" أما الموسيقى فهي الفكرة المباشرة لهذه الحياة"[1]

من هنا يصير تحقيق المتعة في تلقي التراجيديا مرهونا بالعالم الخالد الذي يكمن فيما وراء التمثيل لا في التمثيل ذاته؛ حيث تعمل الموسيقى على جعل المتلقي يعيش عالما آخر فيما وراء العرض، عالم ديونيسي خالد يبنى على أنقاض عالم ظاهر مدمّر. وخلافا للفنّ التراجيدي يقوم الفنّ التشكيلي بتأثير مختلف تماما، يقول نيتشه شارحا: "لكن الغاية من الفن التشكيلي أمر مختلف تمام الاختلاف. في الفن التشكيلي يتغلّب أبولو على آلام الإنسان الفرد عن طريق التمجيد المنور لخلود الظاهرة. هنا الفكرة تتغلب على الألم الكامن في الحياة. فالألم بمعنى من المعاني، يقع ضحية التضليل ويبتعد بعيدا جدا عن ملامح الطبيعة. هذه الطبيعة ذاتها، في إطار الفن الديونيسي ورمزيته التراجيدية، تكون موجهة صوبنا دون مواربة"[2]

نستوعب من قول نيتشه أنّ الفنّ التشكيلي يجعل الألم مقنّعا ويضلّل المتلقي حيث يحجب عنه الألم الجوهري الكائن في تلك الأشكال، ليعطيه صورة ظاهرية وهمية، ولعلّ ذلك ما شرحه نيتشه في بداية كتابه حين قال: "نحن نشعر بالسعادة في خوفنا المباشر من الشكل، إذ أن كل الأشكال تخاطبنا، ولا شيء يقف محايدا أو يكون زائدا عن الحاجة، لكن حتى عندما يأتي هذا الواقع الحلم إلينا مصحوبا بكثير من الشدة، فإننا نبقى ندرك أن هذا مجرد وهم. هذه هي تجربتي على الأقل، وفي وسعي أن أسوق لكم الكثير من البراهين على ذلك، ومن ضمنها ما يقوله الشعراء أنفسهم، إثباتا لتكراره وسيرورته العادية. كما أن الفلاسفة لديهم إحساس بأن وراء الألم الذي نعيش فيه عالم ثان مختلف وأشدّ هدوءً، ولذلك فإن

[1] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه ، ص 196.

[2] – فريدريك نيتشه، مولد الترجيديا، ص 196.

عالمنا نحن ما هو إلا وهم"[1]. وبينما يضلّل الفنُ التشكيلي المتلقي بجعل الألم الجوهري مقنّعا، تقوم الموسيقى الديونيسية في التراجيديا بإحياء ذاك الألم الداخلي المكبوت وجعله يعبّر عن خلود عالمه.

يضيف نيتشه شارحا: "إن الفن الديونيسي بدوره يريد منا أن نقتنع بالمتعة الخالدة للوجود – لكن شريطة أن نسعى لتأمين هذه المتعة فيما وراء الظاهرات وليس في الظاهرات ذاتها. هذا الفن يريدنا أن نعترف بأن كل ما يحدث في الوجود يجب أن يكون معدا لمواجهة مصير مأساوي ما. وهو ما يجبرنا على أن نتأمل في الأحداث المرعبة لوجود الفرد، لكن دون أن نتجمد خوفا. إن العزاء الميتافيزيقي ينتزعنا للحظات من لجة التبدلات الشكلية المضطربة. ونصبح فعلا ولأمد قصير الجوهر الأول ذاته، ونشعر بالإرادة الجامحة للوجود والاستمتاع بهذا الوجود. عند ذلك نشاهد الصراعات، والعذاب، والتدمير الذي يلحق بالظاهرات كضرورة، بوجود حركة التوالد الأبدي (...) وما إن نتحد بالمتعة الهائلة في الكون، ونشعر بأبدية هذه المتعة في النشوة الديونيسية، حتى تبدأ وخزات الألم الجارف تخترق جلودنا. وبرغم كل هذه الآلام والمخاوف تحملنا السعادة على جناحيها لأننا موجودون في الحياة، ليس كأفراد، بل كأصغر وحدات منفردة حية، نجلس متحدين مع هذه المتعة المبدعة."[2]

من هنا يصبح الفنّ الديونيسي في التراجيديا جسرا للولوج إلى المتعة الخالدة التي نجنيها من وراء الظاهرة لا من الظاهرة نفسها، داعيا إلى الإقرار بمأساوية المصير والتأمّل في المرعب دون التجمّد خوفا؛ وبتعبير آخر: أنّنا حين نتلقّى التراجيديا تعمل الموسيقى فيها على جعلنا نقصي ما يعرض أمامنا على الخشبة ونغوص في ما وراء العرض، حيث نواجه المصير المأساوي الذي يواجهه البطل ونستمتع بإرادتنا وهي تتحدّى العذاب، إنّنا نتقمّص دور الممثّل ونعيش الأحداث كما لو كانت تحصل لنا، غير أنّ ما يبلغ

[1] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه ، ص 81.

[2] – فريدريك نيتشه، مولد الترجيديا، ص 197، 198.

بمتعتنا قمتها ليس معايشة الأحداث بقدر ما هو إدراكنا أن هذه الأحداث لا تحصل لنا فعلاً بل اتّحدنا بها من خلال العرض فقط. بهذا تصبح مشاهدة التراجيديا أشبه بدورة تدريبية لاختبار الألم ومعايشته؛ عن طريق بناء عالم ماورائي على أنقاض عالم مدمّر، والموسيقى الديونيسية هي التي تعمل على إثارة الإرادة كي تتّحد بالأحداث وتعيش الألم الجوهري الكامن وراء العرض.

ب- الموسيقى الديونيسية مهددة بالانقراض:

عرفنا في ما سبق من هذا البحث أن الموسيقى الديونيسية قد لعبت دورا مميّزا في التراجيديا؛ إذ كانت العامل المسؤول عن حمل المتلقي على التّمتع بالعرض والغوص في أعماقه، ويبدو أن دورها قد تجاوز هذه المهمة إلى مهمة أخرى، حيث كانت عاملا قويا في نجاح الشاعر التراجيدي؛ إذ "بينما كانت جهود الشاعر تخفق في الوصول بالميثولوجيا إلى حالة روحية راقية المستوى ومثالية، كان هو ينجح دوما كموسيقي"[1] فهل حافظت على هذه المكانة؟ أم أنها تنازلت عن مركزها لعنصر آخر؟

يقول نيتشه: "إن الروح النضالية التي أبدتها الموسيقى لبلوغ حالة البوح البصري والميثولوجي، والتي تنامت شدّتها عبر الزمن من بدايات الشعر الغنائي حتى التراجيديا الأتيكية Attic سرعان ما تنقطع بشكل مفاجئ بعد هذا التطور الهائل، ومن ثم ربما تختفي من الفن الهيليني. بينما بقيت الفلسفة الديونيسية التي ولدت أيضا بهذه الروح النضالية ذاتها، حية في الأسرار الغامضة، بل حتى في ما آلت إليه من أشكال متجولة وتشوهات عجزت عن لفت انتباه المفكرين النجباء"[2]

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 199.

[2] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص 199، 200.

الظاهر أنّ النضال الذي أظهرته الموسيقى الديونيسية من بداية الشعر الغنائي حتى التراجيديا الأتيكية، لتبلغ قمة تطوّرها في تحقيق حالة البوح البصري والميثولوجي، لم يقف حائلا دون تدهورها؛ ولكنّ عزاءها الوحيد سيكون في الفلسفة الديونيسية التي ولدت نتيجة هذا الكفاح، هذه الفلسفة التي أفلحت في النجاة من براثن الخطر المحدق بالموسيقى والتي مازالت عاجزة عن لفت انتباه المفكرين. ونتساءل هنا عن العوامل التي ساهمت في القضاء على الموسيقى الديونيسية في رأي نيتشه؟ وعن إمكانية بعثها من جديد؟

ج- خطوة نحو بعث الميثولوجيا:

يذكر نيتشه أن سبب موت التراجيديا عائد إلى الحرمان من الموسيقى، لكنّه يعقد عليها آمالا جديدة في أن تكون السبب أيضا وراء بعثها، يقول مؤكّدا: "التراجيديا أخذت تموت عندما حرمت من روح الموسيقى، كما أن من المؤكد أن تبعث حية بالموسيقى."[1]

أضحت الموسيقى إذن، الأمل الذي تشبثت به التراجيديا لتعود إلى الحياة، وعاملا قويا بلغ بالميثولوجيا حالة البوح البصري، فما الذي وقف حائلا دون أدائها لمهامها؟ يقول نيتشه: "وإذا جاز لنا نمنح للموسيقى قوة بعث الميثولوجيا مجددا، فسوف يتحتم علينا إذن البحث عن الروح العلمية في الأماكن التي هاجمت بداخلها الطاقة المولدة للأسطورة Mythopoeic . إن إحدى هذه الحالات تتمثل في تطوّر أغاني الديثرامب الأتيكي الجديد، التي كفّت موسيقاها عن التعبير عن جوهرها الأعمق، وعن الإرادة ذاتها، لتكتفي بإعادة إنتاج ما لا يقنع من الظواهر بشكل مقلّد ونظري (...) إن الغريزة الحادة التي لا تخطيء لدى أرستوفان، هي التي قبضت على المفتاح حين أحاط سقراط بكامله، ومعه التراجيديا اليوريبيدية

[1] - فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص188.

وموسيقى شعراء الديثرامب الجدد، بقدر متساو من البغض، وعندما شعر بأعراض تحلل ثقافي داخل هذه الظاهرات الثلاث معا."[1]

يبدو أنّ الخطط التي حيكت ضد الموسيقى التراجيدية قد كانت بتضافر جهود كثيرة؛ جاء في مقدمتها الجدلية التي تبنّاها يوربيدس عن سقراط ناهيك عن ما قام به شعراء الديثرامب الجدد، فما الذي أقدموا عليه بحق الموسيقى ليساهموا في إعاقة مهامها؟

نذكر من خلال ما وصل إليه نيتشه من نتائج أنّ الموسيقى تختلف اختلافا جذريا عن بقيّة الفنون؛ إذ ليست نسخة مطابقة للظاهرة بل هي الروح الداخلية لها وعامل سابق لوجودها وخلودها، ولعلّ ذلك ما جعل نيتشه يعقد عليها آمالا كثيرة في توليد الأساطير لاسيّما تلك التي تتحدث بصورة رمزية عن حكمة ديونيس. غير أنّ تبنّي أساليب غريبة في تأليف الموسيقى، لاسيّما تلك التي ظهرت في أغاني الديثرامب الجديدة، قد حطّ من قيمة الموسيقى الديونيسية؛ إذ حاصرها في محاكاة بعض الظاهرات بعدما كانت شاملة لها وجوهرا لوجودها. يقول نيتشه " لقد انتهكت أغاني الديثرامب الجديدة قدسية الموسيقى وحطت من قدرها بجعلها محاكاة مزورة للظاهرات المختلفة – كالحرب، على سبيل المثال، أو كالعاصفة في أعالي البحار – وبذلك تكون قد حرمتها من قدرتها على توليد الأسطورة. فإذا كان سعي الموسيقى يتمثل فقط في إمتاعنا عن طريق إكراهنا على البحث عن قياسات سطحية بين عملية تخليق في الحياة وبين الطبيعة وهياكل إيقاعية معينة وأصوات موسيقية على فرض أن فكرنا مقتنع بالاعتراف بهذه القياسات، فسوف

[1] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص201.

نحرم بعد هذا من القدرة على الاستجابة للميثولوجي. فالميثولوجيا ترغب في أن ينظر إليها باعتبارها مثالا للعام وللحقيقة التي تقابل اللانهاية. "[1]

الواضح أنّ الموسيقى التراجيدية قد حوصرت في زاوية ضيّقة جدا؛ فبعدما كانت جوهر الظواهر وروحها الداخلية صارت محاكاة سطحية للظاهرات كالحروب والعواصف. يقول نيتشه: "لقد كانت الموسيقى الديونيسية بهذا القدر مرآة عامة تعكس الإرادة العامة. وكل حدث مادي ينعكس على صفحتها يجري تضخيمه في الحال ليتسنى لحواسنا أن تستوعبه كجانب واضح من الحقيقة الخالدة. وبالعكس، أي حدث مادي يتم تجريده من كل شخصيته الميثولوجية عن طريق الألحان التي يرسمها المؤدون في الديثرامب الجديد. وحيث أصبحت الموسيقى نسخة مبتذلة لظاهرة ما، تعاظم بؤسها مرارا أكثر من بؤس الظاهرة التي تحاكيها."[2]

إنّ موسيقى الديثرامب الجديدة بمحاكاتها لظاهرات معيّنة تحصر رؤية المشاهد في تلك الظاهرات فقط ولا تسمح لها بتعدّيها؛ وبذلك تصير الرؤية محاصرة، حتى إنّها تترك أثرا واحدا لدى كلّ الجمهور بينما تسمح الموسيقى الديونيسية في التراجيديا لكل متلقٍ بالابتعاد بخياله إلى ما وراء تلك الظاهرات، بل إلى ظاهرات أعمّ وأكثر شمولية، لتتعدّد الانطباعات؛ ليعكس كل متلقٍ تلك الموسيقى بحسب تصوّره.

يضيف نيتشه: "هذا البؤس في الموسيقى يتبدى من خلال تحجيم الظاهرة في وعينا، حتى أن معركة أدارتها الموسيقى، على سبيل المثال، تتلاشى في إيقاعات حربية، وفي صرخات الحرب وما إلى ذلك، ولا يسمح لمخيّلتنا أن تبتعد أبعد من هذه الملامح، ليس المزاج العام Tone- painting في كل المعاني، سوى نقيض القدرة على توليد الميثولوجي ، فهو يفاقم بؤس الظاهرة أكثر، بينما الموسيقى الديونيسية تتسع

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 201، 202.

[2] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص 202.

وتغني الظاهرة الفردية إذ تحولها إلى صورة للعالم. وقد تمتعت الروح الديونيسية بنجاح هائل خلال تطور الديثرامبية الجديدة، حيث غربت الموسيقى عن نفسها وجعلتها خادمة للظاهرة. لهذا السبب بالذات من الممكن أن نصف طبيعة يوريبيدس بأنها غير موسيقية أبدا، مع أنه، بمعنى أرقى، كان يعتبر نصيرا متحمسا لموسيقى الديثرامبية الجديدة، وأفعم مختلف مؤثراتها وأساليبها بسخاء اللصوص.[1]

واضحٌ أنّ الخطوة التي أقدم عليها يوريبيدس ومعه شعراء الديثرامب الجدد نحو تطوير الموسيقى، بجعلها محاكاة لظاهرة كالحرب مثلا، قد أفقدها قدرتها على توليد الميثولوجيا، ذلك أنّ هذه الموسيقى ستضع خيال المتلقي في جوٍّ واحد لا يخرج عن الحرب، وبذلك تمنعه من أن يطلق العنان لمخيّلته كي تعطي للموسيقى بعدا شاملا، في حين تعمل الموسيقى الديونيسية على إفساح المجال للمخيّلة كي تعطي لما تتلقّاه أبعادا عامة شاملة، ولعلّ ذلك ما جعلها تتمتّع بذاك النجاح لمدّة طويلة. ونتساءل هنا عن الأسباب التي دفعت يوريبيدس إلى تحجيم الظاهرة على حساب الموسيقى؟

يجدر التنبيه إلى أنّ تحجيم يوريبيدس للظاهرة في وعي المتلقي لم يكن أمرا جديدا في مآسيه؛ إذ نعلم أنّه "كان يبحث عن المواقف العنيفة قدر المستطاع أو الزاخرة ما أمكن بالعواطف والآلام "[2] ولعلّه لم يجد سندا أقوى من الموسيقى ليعينه على شحن المتلقي بالآلام من خلال إثارة عواطفه. وبما أنّ الإبداع قطعة من روح المبدع بل عصارة تجاربه؛ فلا شكّ أنّ ما أقدم عليه يوريبيدس ما هو إلا ترجمة لما عاشه في محيطه، إذ لا يخفى عنّا أنّه "عاش في عصر كانت الحروب فيه مستمرة تقريبا، وقد عرضت مسرحياته في

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 203.

[2] – يوريبيدس، مسرحيات يوريبيدس، ص 11.

سنوات النضال الطويل بين أثينا وأسبرطة Sparta ويبدو أن يوريبيدس قد تأثّر، أكثر من أي كاتب آخر في العصور القديمة، بفظائع الحرب ودمارها، وبمعاناة ضحاياها" [1]

بهذه الطريقة تحوّل مسار الموسيقى من مهمّة توليد الأسطورة إلى محاكاة الظاهرة، حيث أنّ "الموسيقى الوحيدة التي عاشت مصممة على أساس أن تثير المشاهد أو تذكره بالماضي، إما أن تمارس دورا تحريضيا لتشجيع المكتئبين والمتعبين، أو تصف المزاج العام Tone- painting . لقد كانت الموسيقى المثيرة تهتم فقط بالنص المرافق: حتى الأغاني التي غناها أبطال يوريبيدس والكورس كانت إلى حد ما قذرة (...) والآن، عندما فقدت التراجيديا عبقرية الموسيقى ماتت التراجيديا بمعناها الأدق. لقد أصبح البطل مبارزا، وأعطي الحرية حالما أصبحت الموسيقى تنتقد بقسوة"[2]

ماتت الموسيقى إذن على أياد تفنّنت بطرق تدريجية في القضاء عليها. وماتت معها التراجيديا، ماتت وهي التي عدّت – في نظر نيتشه – جوهر المأساة وعلّة الوجود كلّه، بل إنّ الحياة ستغدو خطأ من دونها ولعلّ ذلك ما يؤكده فريدريك نيتشه في قوله: "لو لم تكن هناك موسيقى لكانت الحياة خطأ"[3] . فهل ستعود هذه الموسيقى من جديد؟ ذاك ما سنعرفه فيما تبقّى من هذا البحث.

د– الأوبرا [4] :

[1] – يوريبيدس، المرجع نفسه، ص 47.

[2] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 204.

[3] –فريدريك نيتشه، غسق الأوثان أو كيف نتعاطى الفلسفة قرعا بالمطرقة، ص18

[4] – " الأوبرا Opera كلمة إيطالية تعني عملاً أو أثراً أدبياً أو فنياً وهي مشتقة من كلمة أوبوس Opus اللاتينية. وهي، في الموسيقى، عمل مسرحي مؤلف من نص مسرحي يسمى «كتيّب» libretto تواكبه الموسيقى غناء وبمصاحبة فرقة موسيقية orchestra. وتتألف جوقة المؤدين (كورس chorus أو choir) من مغنين منفردين solists وجماعيين. ويضم

علمنا سابقا أنّ الخطط التي حيكت ضدّ التراجيديا قد نسجت بعقل سقراط ونفّذت بأيادي يوربيدس وشعراء الديثرامب الجدد؛ حيث عملوا على تجريدها من خصائصها لتصير أقرب إلى الكوميديا منها إلى التراجيديا؛ لاسيّما حين جنحت موسيقاها إلى محاكاة الظواهر، واقترب أبطالها من العوام، وصارت أحداثها شبيهة بالواقع المعيش، هناك دمّرت عن آخرها وأفسحت المجال للكوميديا كي تحلّ محلّها، وعرفنا أيضا أن الروح النضالية التي أبدتها الموسيقى في صراعها لبلوغ حالة البوح البصري والميثولوجي قد ولّدت فلسفة تراجيدية حافظت على بقائها في الأسرار الغامضة. فهل استطاعت أن تستمرّ طويلا في ظل الأخطار التي بقيت تترصّدها؟

يقول نيتشه: " والآن، عندما فقدت التراجيديا عبقرية الموسيقى ماتت التراجيديا بمعناها الأدق (...) ولست أعني بذلك أن الفلسفة التراجيدية قد تم تدميرها تدميرا تاما وشاملا من قبل الروح اللاديونيسية القاهرة، لكننا ندرك أن عليها أن تهرب لتنجو من مجال الفن نحو العالم السفلي بالشكل المنحل لطقس سري، كما حدث فعلا. وفي الوقت ذاته ثارت النفس الاستهلاكي لهذه الروح وغطت كل سطح الحقبة الهيلينية، متبدية في شكل "الفرح اليوناني" الذي سبق أن وصفناه بأنه فرح قديم وغير مثمر وجوده"[1]

استطاعت الروح اللاديونيسيّة أن تفرض وجودها وتظهر في أبهى تجلّياتها في ما نعته نيتشه بِـ"الفرح اليوناني"، هذا الفرح الذي يسعى إلى القضاء على الفن الديونيسي وتدمير الأسطورة، يقول نيتشه: "هذا الفرح مناهض للعفوية المجيدة لدى اليونان القدماء (...) هذه الملامح نفسها التي استنتجتها من الروح

العمل المسرحي (بالإضافة إلى التمثيل مع الغناء والرقص) الفنون الأخرى وبينها التصوير وتصميم الملابس والمناظر والأثاث والمؤثرات الصوتية وهندسة الإضاءة. ويطلق على المسرح الذي يختص بعروض الأوبرا اسم «دار الأوبرا». (عن الأنترنيت).

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص 205.

اللاديونيسية، وهي مناهضة لحكمة ديونيس، والفن الديونيسي، وتسعى لتدمير الأسطورة (...) هذه الروح تؤمن بتصحيح العالم عبر المعرفة وحياة يقودها العلم، وهي تستطيع أيضا أن تقيد الفرد حقا ضمن دائرة محدودة من المشاكل الممكن حلّها"[1]

الظاهر أن رواسب الثقافة السقراطية أو ما دعاها نيتشه بالروح اللاديونيسيّة قد أكملت سعيها نحو القضاء على الفن الديونيسي بما فيه من موسيقى وأسطورة، متخذّة من العلم والنقد وسيلتين للولوج إلى لبّ التفاؤل حيث يتسنّى للفرد أن ينعم بالحياة في ظلّ مشاكل يسهل حلّها. والمثير في الأمر أنّ "عالمنا المعاصر – يقول نيتشه – عالق بشبكة الثقافة الألكسندرية المتمثل بالإنسان النظري (بالفكر السقراطي)، الذي يتسلّح بأرفع قوى المعرفة والاشتغال بالعلم، ومثالها الأصلي المبشر بها هو سقراط (...) بقي المفكر أمدا طويلا حيا كرجل علم، كباحث فقط، وحتى الفنون الشعرية لدينا كان عليها أن تنمو في إطار محاكاة التجارب العالمية. لقد تمكنا في إطار النتائج الأساسية للشعر المقفى من أن نتعرف حتى الآن على منبت الشعر الذي لدينا في التجارب السطحية المكتوبة بلغة غير اللغة الأم بطريقة عالمية ففي نظر اليوناني الحقيقي يبدو (فاوست)، الذي يجسد المنظر المعاصر، غير مفهوم أبدا حين يقبل بلا قناعة وبكل طاقاته ليكرس نفسه لخدمة الشعر والشيطان، مدفوعا بدوافع حبه للمعرفة.(...) ذات مرة قال غوته مخاطبا إيكرمان، في معرض الحديث عن وضع نابليون، أجل، يا صديقي، الأفعال العظيمة مثمرة) وكان يريد بذلك أن يذكرنا بطريقة عفوية بأن الإنسان النظري لا يمكن تصديقه، وأنه مدهش في نظر الإنسان المعاصر، وإلى أن يتبين لنا أن هذا الشكل الغريب من أشكال الحياة غير مستعص على الفهم، أو يمكن التسامح معه، فإننا في حاجة للاستعانة بغوته"[2]

[1] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص 205، 206.

[2] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص207، 208. ((يقصد بالإنسان النظري الفكر السقراطي يراجع ص 207))

استطاعت أفكار سقراط التي تنظر إلى العالم بمجهر العلم والمعرفة أن تبسط جذورها وتعشّش حتى في الزمن المعاصر لنيتشه؛ ذلك أنّ معظم الاتجاهات والتخصصات بما فيها الفنون قد تسرّب إليها نفح من هذه الأفكار، فصارت محاكية بدورها لهذا العالَم المتشبّع بالعلم، والشعر بدوره لم يكن بمنأى عن هذا التأثّر؛ إذ اصطبغ بصبغة علمية وصار محاكيا بل عاكسا لهذا الواقع؛ ف **جيته** (J.W.Goethe) مثلا حين صوّر **يوهان** (**يوحنا**) **فاوست** (Johann Faust)[1] لم يبتعد عن محاكاة هذا الواقع المعيش، إذ أخضع إبداعه لهذه الأفكار المسيطرة[2].

فنحن حين نقرأ "مأساة فاوست"[3] يظهر جليًّا أمامنا مدى تأثّر الشاعر (جيته) بالبحث العلمي، حيث يأخذنا مع هذا البطل في رحلة بحث عن السعادة والتفاؤل بالحياة؛ فبعدما كان عالما تقيّا لا يستهويه إلاّ ما يجري بين جدران مخبره، اقتحم عالم الشيطان **مفستوفيلس** من بابه الواسع وعقد معه اتفاقيّة، ترمي بنودها إلى أن يكرّس جسده للشيطان شريطة أن يكون مطيعا له وأن يحقّق له كلّ أمانيه، وبالفعل فقد

[1] – "لقد اختلف الذين كتبوا عنه في صحة اسمه فَ ترتهيم Tritheim يسميه Georgivs Sabellcus Faustus Junior ، وفي سجلات جامعة هيدلبرج يسمى: يوحنا فاوست Johann Faust Georgius وهو الاسم الذي يرد في سائر المصادر، وقد فسّر الباحثون اختلاف الاسم الأول بأنه راجع إلى كون فاوست قد اضطرّ إلى هذا التغيير لكونه مطاردا من العدالة". كما "تناوله الكثير من الكتاب أمثال: مارتن دلريو Martin Delrio في كتابه "مطارحات في السحر"، ... وتحدث عنه الفقيه القانوني فيليب كامراريوس Camerarius في كتابه "ساعات الفراغ" ، جيته، فاوست تر: عبد الرحمن بدوي، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ط (1– 2)، 1998، 2007، ص 19، 20.

[2] – تجدر الإشارة إلى أن "أول شاعر استغل على سيرة فاوست ليصنع منها عملا فنيا هو الشاعر الإنجليزي الرائد كريستوفر مارلو Christopher Marlowe المولود في كانتربري في 6 فبراير سنة 1564"، جيته، فاوست، ص 32.

[3] – "اعتبرت مأساة فاوست طوال قرن من الزمان أعظم إنتاج للشاعر ((جيتا)) وأضخم عمل في الأدب الألماني قاطبة، وقد بني هذا التقدير في الحكم على القوة والقدرة على إخراج موضوع محلي ومحدود الزمن والمكان إلى عمل كبير عالمي الأهمية وعام الذيوع (...) حلّ به الشاعر (غوته) أعظم مسألة في الحياة الإنسانية وهي تطوّر الفرد في نطاق عالمي عام"، ينظر: جيتا، مأساة فاوست، تر: محمد عبد الحليم كرارة، الجزء الثاني، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1968، ص 5.

استطاع – بفضل هذه الاتفاقية – أن يستدرك ما فاته من لذّة الحياة وحيويّتها، حيث تحوّل فاوست المسّن إلى شاب يافع تقوده نزوات الشباب إلى انتهاك كل محظور، ومضى في مغامراته الآثمة آمرا ناهيا والشيطان أذن صاغية ويد منفّذة، غير أن تلك المغامرات لم تجلب له السعادة التي كان يتوق إليها بقدر العمل النبيل الذي أقدم عليه قبل أن تقوم الملائكة بنقل روحه، هناك أدرك أن ما فعله كان خطأ جسيما ولكن بعد فوات الأوان، فقد جاء مفستوفيلس ليستولي على جسده نزولا عند الاتّفاقية المبرمة"[1]

ويؤكد نيتشه أن المتلقي اليوناني لن يستطيع أن يفهم مأساة فاوست كما يفهم التراجيديات المعروضة في عصره؛ إذ ما جدوى تكريس النفس لخدمة الشيطان بسبب حبّ الاستطلاع والمعرفة، ولعلّ الحاجز المتين الذي سيحول دون فهم اليوناني لفاوست كامن في اختلاف الأوضاع التي كان يعيشها إذا ما تمّت مقارنتها بتلك الأوضاع التي كان متلقي فاوست يعيشها في نهاية القرن **الثامن عشر** وبداية القرن **التاسع عشر** ميلادي[2]، ناهيك عن أنّ معايير البطولة ستختلف باختلاف الحقبة الزمنية، فالبطولة عند الإغريقي كفاح ضدّ الآلهة (بروميثيوس مثلا) والقدر (أوديب مثلا)، والغوص في لبّ المآسي بكلّ شجاعة وجرأة، وتحدّي الصّعاب والرّقي إلى منزلة أنصاف الآلهة، والسّعي إلى كلّ ما هو خارق وغيبي، أما متلقي فاوست في القرنين **الثامن عشر** و**التاسع عشر** فقد كان همّه أن يجاري عصره ويكتشف الحقائق ويصحّح المفاهيم والأفكار الخاطئة بالاعتماد على ما وصل إليه البحث العلمي[3]، لذا لن يبدو غريبا أن يصعب على المتلقي الإغريقي فهم ما قام به فاوست.

---

[1] – جيته، فاوست، ص من 263 إلى 577 .

[2] – قام جيته بتأليف الجزء الأوّل من فاوست سنة 1790، وجرت محاولات تمثيلها في الربع الأوّل من القرن التاسع عشر. جيته، فاوست، ص 64، 69.

[3] – "بعد حلول عصر الظلام في أوربا، لم تعد الميثولوجيا مصدرا للدراسات الاجتماعية والأدبية والنفسية وما شابه ذلك من الدراسات، لأن النزعة المسيحية قلبت المفاهيم ووضعت تصوّرها الخاص عن الكون والمجتمع، بدلا من التصوّر اليوناني

يبدو أن مسألة التلقي لا تختلف حسب المكان فقط بل حسب الزمن أيضا؛ ذلك أنّ لكل متلقٍ شيئا يشدّ انتباهه حسب متطلّبات عصره، فلو شاهد الإغريقي مأساة فاوست لوجد مشكلة عويصة في فهمها إذ يصعب عليه أن يستوعب فكرة تكريس النفس للشيطان حبا في المعرفة، فاليوناني لم يعهد ذلك في زمنه، كما أن معيار البطولة عنده ليست في الركوع للنزوات بقدر ما هي في تحدّي الصعاب والقدر، إنّها عراك مع الآلهة لتحقيق الوجود بالقوة العقلية والبدنية لا سعي وراء الرغبات، ورضوخ لمخلوق آخر. لكنّها مفهومة لدى المتلقي الجديد؛ لأنها تحاكي ما اعتاده في زمنه زمن الانصياع للنزوات وخوض غمار التجربة. فهل استطاع جيته أن يعرض مأساة فاوست على الخشبة؟

يجدر التنويه إلى أنه "بعد أن نشر جيته (الشذرة Fragment) (التي تعادل تقريبا نصف الصورة النهائية لفاوست الأول) في سنة 1790 توقّف تماما عن العمل في فاوست، ويعود السبب الأساسي إلى أن جيته قد شعر بأن شخصية فاوست إنما تلائم المرحلة الأولى من حياته الأدبية لما كان شابا ينزع إلى النموذج الجامح من التطلّعات، وتستهويه وجدانات النفوس الخلاقة المتمردة مثل بروميثيوس(...) أما الآن وقد جاوز الأربعين، فقد تغيرت نظرته إلى الحياة (...) وهنا تدخل فريدريش شلر Schiller فكان له التأثير الحاسم في حمل جيته على مواصلة العمل في (فاوست) (...) "في سنة 1810 فكر جيته في عرض فاوست الأول على المسرح، والتمس من اتسلتر Zelter وضع بعض موسيقى مصاحبة خصوصا لأغنية عيد الفصح وأناشيد الهدهدة. لكن اتسلتر لم يجد أمامه متّسعا من الوقت. فصرف جيته النظر عن فكرة تمثيل فاوست (...) وتحت تأثير الأمير البولندي الفنان أنطون ردتسفيل Anton Radzwill جرت أولى

والروماني السابق، وعندما حدثت النهضة الأوروبية عاد المفكرون إلى الميثولوجيا القديمة، ولكن القرن الثامن عشر الذي يسمى عصر العقل اتجه نحو الدراسة الواقعية فصار يسعى إلى الواقعة كما جرت في الحياة أو كما سجّلها التاريخ الواقعي. وابتعدوا عن كل ميثولوجيا. ولم يعد للميثولوجيا دور كبير إلا في أواخر القرن التاسع عشر. وفي منتصف القرن العشرين تبيّن أن الميثولوجيا تحمل الحقيقة العميقة أكثر مما يحمله التاريخ المسجّل"، حنا عبود، الميثولوجيا العالمية، ص 254.

المحاولات لتمثيل (فاوست) مع موسيقى ألّفها هو(...) كذلك جرت محاولات أخرى في برلين في عامي 1819 و 1820 لتمثيل المسرحية. وهكذا ساد الاعتقاد بأن فاوست لا تصلح للتمثيل"[1]

نستخلص مما ورد حتى الآن أن التّلقي يختلف باختلاف الزمن والمكان والمحيط وحتى الأفكار السائدة؛ ولا عجب أن يختار نيتشه طبقة العبيد لتلقي فن همّه الوحيد نشر التفاؤل وصنع البطولة بمعايير مختلفة عن تلك التي ألفت في التراجيديا الإغريقية. هذه الثقافة التي "تحتاج إلى طبقة العبيد لكي تعمر طويلا (...) (هذه الطبقة) التي تعلمت أن تعتبر نفسها مظلومة في حياتها فتنطلق طالبة الانتقام، ليس دفاعا عن نفسها فقط، بل دفاعا عن الأجيال السابقة كلها. وحيال عواطف كهذه من الذي يتجرأ على مناشدة معتقداتنا الشاحبة والمنهكة، التي ذبلت تعاليمها العلمية؟ إنّ الميثولوجيا، كوازغ مصوغ لكل المعتقدات، أصبحت مشلولة تماما، حتى لاهوتنا أصبح تطغى عليه هذه الروح المتفائلة التي تحدثنا عنها."[2]

تمكّنت الروح اللاديونيسية التي تحتمي تحت راية العلم والتفاؤل—حسب نيتشه- من الوصول إلى مبتغاها في شلّ الميثولوجيا، لتفسح المجال أمام طبقة العبيد كي تطالب بحقوقها وحقوق من سبقوها، فهل عمّرت هذه الروح طويلا؟ أم تمت مواجهتها للحد من انتشارها وغطرستها؟ . يجيب نيتشه: "لقد كانت شجاعة الحكمة الهائلة التي تحلى بها الفيلسوفان (كانت) وشوبنهاور هي التي حملت بحزم مهمة التصدي وتحقيق الانتصار على التفاؤل الذي يكمن في أعماق المنطق، الذي يشكل بدوره أساس ثقافتنا.(...) وقد أسهمت هذه الفكرة أفضّل أن أدعوها بالتراجيدية. وأبرز سمة في هذه الفكرة أن أسمى هدف لها ما عاد

[1] - جيته، فاوست، ص 64، 68، 69.

[2] - فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص209.

كامنا في العلم، بل في الحكمة، بعيدا عن تضليل انحرافات العلوم المغرية، وأنها تنظر إلى العالم بأكمله بعين ثابتة، وتسعى إلى احتضان الألم بكل حنو كما لو كان ألمها هي."[1]

يبدو أنّ الجهود التي بذلها كلّ من الفيلسوفين "**كانت** [2] Kant (1724- 1804) و"**شوبنهاور**[3] (1788- 1860) قد أعطت حصادها في تغيير الأفكار السائدة، حيث عملا على جعل الحكمة أسمى غاية يحاولان الوصول إليها بدل السعي وراء العلم،. ليمهّدا الطريق نحو ثقافة تراجيدية همّها الوحيد احتضان الألم بدل التفاؤل ، يقول نيتشه: "لنتصور الآن جيلا صاعدا يتميز بنظرة ثابتة ونزوع إلى البطولة والأبهة. ولنتصور أيضا تلك الخطوة الجريئة التي قام بها الذين قتلوا التنين، وتلك الشجاعة المزهوة التي يرفضون بها مبادئ الضعفاء المتمثلة في التفاؤل لكي (يعيش بجدارة) كل ما يقوم به. ترى هل الإنسان التراجيدي في مثل هذه الثقافة، التي علمت نفسها بنفسها على تقبل ظروف الجد والخوف، لا يحن بكل تأكيد إلى العزاء الميتافيزيقي للفن الجديد، إلى التراجيديا، كما فعلت إلهته هيلين، هاتفا مع فاوست: **ألا يجدر بي أن أسعى بكل ما عندي من حنين لكي أعيد إلى الحياة ذلك الكائن الأغرب في الدنيا؟"**[4]

---

[1] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص210.

[2] – "فيلسوف ألماني، مؤسّس الفلسفة النقدية، من أهم كتبه: نقد العقل الخالص، نقد العقل العملي"، فريدريك نيتشه، مستقبل مؤسّساتنا التعليمية، ص 278.

[3] – "آرثر هنريش شوبنهاور: فيلسوف التشاؤم وباعث البوذية في الفلسفة الحديثة، تلقّى الفلسفة بجامعتي (جوتنحن) و(برلين)، بدأ بوضع أساس المذهب أي: "نظرية المعرفة" حيث دوّن رسالة الدكتوراه في "الأصول الأربعة لمبدأ السبب الكافي" سنة 1813، ثم عكف لاحقا على تفصيل المذهب، من مؤلّفاته: العالم إرادة وتصوّر، الإرادة في الطبيعة، المشكلتان الأساسيتان في فلسفة الأخلاق، الحواسي والبواقي، "، ينظر: يوسف كرم، تاريخ الفلسفة الحديثة، دار العالم العربي، القاهرة، (ط – 1)، 2011، ص 284، 285/ السيّد حسن شعبان، فكرة الإرادة عند شوبنهاور في الطبيعة والمعرفة والأخلاق، من ص 13 إلى 30.

[4] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص210، 211.

قام الفيلسوفان "كانت" و"شوبنهاور" إذن، بزعزعة الأرضية التي ضمنت للثقافة السقراطية استقرارها، بزرع الشكوك في نتائج العلم التي لا يؤمن شرّها، و"مادامت الثقافة قد اهتزت من واجهتيها، ومادامت الآن غير قادرة على فعل شيء إلا على حمل صولجان العصمة بيدين مرتجفتين – بسبب الخوف من تأثيراتها هي، التي بدأت تقرأها في المستقبل، ونتيجة فقدانها الثقة السابقة في المشروعية الأبدية لمؤسساتنا – لذلك فهي الآن حزينة، حيث ترى فكرها يرقص مندفعا في حنين لمعانقة أشكال جديدة، واحدا بعد الآخر، لا لشيء سوى إخافتها، كما أخاف مفستفليس العرافة (لامياي). هذه هي سمة (الثغرة) التي اعتبرت بأنها العلّة الأساسية للثقافة الحديثة: خشية الإنسان النظري من نتائج ما يشتغل عليه هو، (...) هذا الإنسان ما عاد يطيق رؤية الأشياء كاملة، بعد أن سلقته تماما نزعة التفاؤل"[1]

في ظلّ النتائج التي مُني بها العلم، والتي تحمل في طيّاتها خطرا بل تهديدا للثقافة السقراطية التي احتمت بها طويلا، تصبح الثقة معدمة في ما يخبؤه العلم للمستقبل، فهل وجدت هذه الثقافة فنّا تحتمي بين طياته لتضمن نجاتها من الانقراض؟، يردّ نيتشه: "ليس في الإمكان وصف المضمون الداخلي لهذه الثقافة السقراطية بشكل أكثر دقة من القول إنها ثقافة فن (الأوبرا). والسبب أن هذا هو المجال الذي وجدته هذه الثقافة مناسبا للتعبير عن رغباتها ومفاهيمها بكل ما فيها من عفوية مدهشة، إذا ما قورنت نشأة الأوبرا ومسار نموها بالحقائق الخالدة للعالمين الأبولي والديونيس. يبداية، من الواجب تذكير القارئ بأصل ما يسمى الأسلوب التمثيلي Stilo rappresentativo وفن الأداء الملحون (كلام شعري من طبيعة في الأوبرا). هل من المفهوم أن موسيقى الأوبرا التي تم تجسيدها جيدا، وهي غير جديرة بالاحترام، يجب أن تكون قد لقيت ترحيبا حارا واحتفي بها، باعتبارها ميلادا جديدا، ربما، للسحر الحقيقي."[2]

[1] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص211.

[2] – فريدريك نيتشه، المصدر السابق ، ص212، 213.

لقد اعتبر نيتشه الأوبرا فنا غير جدير بالاحترام لما يحمله في تضاعيفه من نقائص وزلاّت، فهي – رغم محبة الناس لها[1] – تبقى فنّا ركّيكا لا يخلو من الزّلات والنقائص، لاسيّما إذا تمّ توجيه النقد إلى مغنّيها المغرورين الذين لا يكّفون عن إطلاق الصرخات على حساب الغناء والموسيقى، حيث "يستطيع المغني أن يستوعب الراغب عبر سماع الكلمات بوضوح خلف قصف الموسيقى، من خلال الإكثار من الكلام على حساب الغناء، ومن خلال التأكيد على التعبير الدرامي للكلمات في هذه الأغاني. وبهذا التأكيد على العصر العاطفي المثير يجعل المغني الكلمات أسهل فهما، ويتغلب على النصف المقابل من الموسيقى. وبهذا فهو يغامر بجعل الموسيقى تطغى في لحظة غير مناسبة، محطما بذلك مباشرة العاطفة التي تثيرها الكلمات، وكذلك وضوح الكلمات، بينما يشعر بدافع لا يفنى نحو تدفق الموسيقى وتمثيل الفنان لطاقاته الصوتية (...) في هذه اللحظة يخف الشاعر لنجدة الفنان، فيقدم له فرصا مناسبة لإطلاق صيحات التعجب بشكل كلمات مكررة ، وعبارات وما إلى ذلك، حيث يمكن للفنان (المغني) في هذه اللحظات، بعد أن كان منسجما تماما في اللحن الموسيقي، أن يستريح دون اهتمام بالكلمات "[2]

يعيب نيتشه على الأوبرا، إذن، طغيان الكلمات الواضحة على الموسيقى، ولجوء الممثّل إلى رفع صوته وكلماته المجرّدة من الأحاسيس والعواطف على حساب الموسيقى التي تظهر وتختفي دون أدنى انتظام، وبالفعل، فإنّ مشاهدتنا لأيّ أوبرا ستجعلنا نعي جيّدا ما قاله نيتشه بحقّها، إذ تجد الممثّل يصرخ صرخات

[1] – "يذكر الباحث جوليوس بورتنوى أثناء حديثه عن تاريخ الموسيقى الألمانية، وبالضبط في عصر الباروك المتقدّم، أنّ الشعب الألماني الذي أنهكته الحروب الدينية وأشعرته بالمرارة، قد وجد عزاءه في الموسيقى الدينية، غير أنّه حين أتيح لهذا الشعب أن يشاهد الأوبرا الإيطالية فإنّه قد وجد صعوبة كبيرة في فهم نصوصها، كما بدا له أنّ افتقارها إلى الواقعية يعدّ إساءة كبيرة إلى الثالوث المسرحي والذي يتمثّل في الوحدة والعقدة والحدث"، جوليوس بورتنوى، الفيلسوف وفن الموسيقى، تر: فؤاد زكريا، مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، (ط – 1)، 2004، ص 195.

[2] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص213، 214، 215.

قويّة جدا تجعل الموسيقى تختفي وسط صرخاته، ولعلّ تلك الصرخات ستضفي على وجه الممثل ملامح قاسية وباردة، كما لو كان يريد مهاجمتك أو لومك على ما حصل في أحداث الأوبرا، ويبدو أنّك وأنت تشاهد الأوبرا لا تقدر أن تتعاطف مع هذا الممثل لما فيه من ملامح لا تحفّزك على الشفقة عليه، ولعلّ هذا ما جعل نيتشه يقول بحقها هذا الكلام: "إن هذا التناوب المتبادل في الكلام المشحون بالعاطفة، المغنى جزئيا فقط، إلى جانب عبارات التعجب التي تؤدى غناء بشكل كامل، هو أساس فكرة الأسلوب التمثيلي. إن هذه المحاولة المتناوبة بسرعة بهدف التأثير مرة في اهتمام المتلقي، بالفكرة والمفهوم، ومرة ثانية في استجابته للموسيقى، تجمع كمحاولة بين كونها غير طبيعية بالكامل، وبالتالي كونها مناقضة بعمق للدوافع الفنية الأبولية والديونيسية"[1].

وعلى الرغم من ذلك فقد اعتبر "هذا الأسلوب الجديد (...) يقظة جديدة لأكثر أنواع الموسيقى تأثيرا، موسيقى الإغريقيين الأولين، (...) هنا أصبح الفن مطواعا لضرورة قاهرة، لكن تلك الضرورة لم تكن من طبيعة جمالية –الحنين إلى المثالي، إيمان بالوجود الأزلي للفنان الطيب، الفنان الحقيقي. كانت النظرة إلى الأداء الملحون/ شبه المغنَى إنه اكتشاف ثان للغة البشر الأولين، فيما اعتبرت الأوبرا موطن الأحياء الطيبين طيبة الأبطال والمثاليين، الذين استجابوا لأوامر الدافع الفني للطبيعة، وفي كل مرة كان عليها أن تأمر بشيء كانت تغرقه جزئيا على الأقل ليتفجر ألحانا بأقل قدر من التأثير العاطفي"[2]

ويعرّج نيتشه على الأسباب التي جعلت الأوبرا تنبت في هذه الأرض وفي هذا الزمن بالذات فيقول بأنها كانت صورة عن تلك المعركة التي خاضها الإنسانيون ضد الأفكار الكهنوتية التي تعتبر الإنسان مخلوقا فاسدا ملعونا يستحيل إصلاحه، يقول نيتشه: "كان الإنسانيون في تلك الأيام يخوضون معركة ضد الأفكار

[1] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه ، ص214.

[2] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص215.

الكهنوتية التي تصور الإنسان بأنه فاسد لا يمكن إصلاحه وملعون، وبذلك كانت الأوبرا تعتبر عقيدة معارضة بيد الإنسان الطيب وفي الوقت نفسه تستخدم كترياق شاف من التشاؤم حول وجود افتتان للجديين من الناس في تلك الأيام، نظرا إلى عدم اليقين حول أوضاع الحياة يومها.يكفي أننا يجب أن نميز كيف أن السحر الحقيقي، وبالتالي نشأة هذا الشكل الفني من القناعة بضرورة لا جمالية تماما، من تمجيد الإنسان لذاته، من صورة الإنسان الأول ككائن طيب وفنان بالطبيعة، وهو مبدأ حولته الأوبرا شيئا فشيئا إلى مطلب ملح ومرعب، (...)، إن العبد النبيل يطالب بحقوقه، حقا إن هذا أفق من آفاق النعيم"[1]

اتّخذ الإنسانيون من الأوبرا سلاحا ضد الكهنوت وأفكاره ومنبعا للتفاؤل بالحياة، حيث يتسنّى للعبيد المطالبة بحقوقهم الضائعة وبسط النعيم وسط الأرض، ولعلّ أغرب ما لاحظه نيتشه أنّ ميلاد الأوبرا قد حصل بطريقة شاذّة عن غيرها من الفنون، إذ ولدت من أفكار الإنسان النظري التي لا تمتّ للفنّ بصلة، يقول نيتشه: "فالأوبرا نبتت من بنات أفكار الإنسان النظري، الإنسان العادي الناقد، وليس الفنان: وهذه أغرب الحقائق في تاريخ الفنون جميعها"[2]. ونتيجة لذلك فقد وصل نيتشه إلى فكرة مفادها أن: "إن ميلاد الموسيقى من جديد يمكن أن يحصل عندما يتم العثور على طريقة للغناء تكون الكلمات فيها تحلق كنغم مضاف فوق النغم الأصلي، كما يرتقي السيد فوق عبده"[3].

نفهم من هذا القول أن ميلاد الموسيقى من جديد يجب أن يكون معاكسا لما يحصل في الأوبرا؛ أي أن ترتقي الموسيقى فيها أكثر من ارتقاء الكلمات، وقتها ربّما تستطيع أن تسترجع مكانها من جديد، أما إذا استمرّت تحت رحمة الصرخات والكلمات، فإنّها ستتلاشى إلى الأبد، وستخلق فنّا رديئا كالأوبرا،

[1] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه ، ص216.

[2] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص216.

[3] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص217.

هذا الفنّ الذي ولد في أوضاع وبين أيادٍ لا علاقة لها بالفن، يقول نيتشه: "إن الإنسان غير المتمكن من الفن يخلق لنفسه نوعا من الفن يطابق الوضع الذي يخلقه من لا علاقة له بالفن الحقيقي. لأن هذا الإنسان الذي لا يمتلك فكرة عن مكنونات فن الموسيقى الديونيسية، تراه يحول المتعة الموسيقية إلى عوالم عقلانية من الخطابة التي تجمع بين العبارة والوسيقى الانفعالية على طريقة الأسلوب التمثيلي وإلى شكل حسي من الموسيقى الصوتية (...) الأوبرا تقوم على إيمان زائف بخصوص العملية الفنية، الإيمان الرعوي (الريفي) بأن كل من يمتلك العاطفة فنان، وحسب هذا الإيمان تصبح الأوبرا تعبيرا عن الهواية في الفن، التي تملي قوانينها بمقتضى تفاؤل الإنسان النظري "[1]

خلقت الأوبرا بأفكار دخيلة عن الفنّ، ظنّا منها أن امتلاك العاطفة يؤهّلها لأن تكون فنانة، لذا خلقت إبداعا أقرب إلى الهواية منه إلى الفنّ، فنٌ شيّدت أركانه على أرضية الإنسان النظري الذي تختزل غاياته في تحقيق التفاؤل، حيث يُتاح للفرد فيه أن يعيش في وفاق مع الحياة وفي سرور دائم، مؤمنا أنّ هذا العالم الافتراضي يمكن مقارنته بالطبيعة، يقول نيتشه: ""الإنسان بما يمثله في داخله" كان بصفة أبدية هو البطل الأوبرالي الفاضل، الراعي الذي كان يقضي وقته إما عازفا على نايه أو يغني، والذي ينبغي أن يعود دائما ليكتشف نفسه بهذه الصورة، إذا كان قد فقد ذاته حقا في أي وقت من الأوقات (...) هكذا لا نرى على ملامح الأوبرا هذا الألم الرثائي الناتج عن الفقد الدائم أبدا، بل نراه في الفرح الناتج عن إعادة الاكتشاف الأبدي، في السرور الدافئ للواقع البسيط، أو الذي يمكن على الأقل أن نتصوره كواقع في أي وقت شئنا- وبما في الوقت عينه مصحوبا بإحساس بأن هذا الواقع المفترض لا يعدو أن يكون تلهيا جميلا

[1] - فريدريك نيتشه، م.ن، ص218.

ومصحوبا ومضحكا، من شأنه أن يجعل الجميع قادرين على مقارنته بجدية الطبيعة، أو مع المشاهد البدئية للأصول الفعلية للبشرية"[1]

ويتساءل نيتشه ساخرا عن الشيء "الذي يمكن أن يتوقعه الفن ذاته من آثار نوع فني تكمن جذوره خارج مملكة الجمال؟ (...) أيّ سوائل يتغذى عليها هذا الكائن المتطفّل، الأوبرا، (...)، ما الذي يبقى من الحقائق الأبولية والديونيسية الخالدة؟ (...) عندما ينظر إلى الموسيقى وكأنها العبد، وإلى النص كسيّد، وعندما تقارن الموسيقى بالجسد ويقارن النص بالروح؟ "[2] وبعد كل هذه التساؤلات يقف نيتشه عند نتيجة مفادها أنّ:"التفاؤلية التي تكمن في أصل الأوبرا وفي جوهر الثقافة التي تمثلها قد استطاعت بسرعة مذهلة أن تجرد الموسيقى من معناها الديونيسي العالمي، وأن تحولها إلى مجرد متعة شكلية مضحكة."[3]

استنادا إلى أقوال نيتشه السابقة يمكن القول أنّ الأوبرا قد اصطبغت بصبغة الأوضاع التي ولدت فيها، لتكون سلاحا في يد الضّعفاء للدفاع عن حقوقهم، وأداة في يد الإنسانيين لصدّ الأفكار الكهنوتية التي اعتبرت الإنسان مخلوقا فاسدا يتعسّر إصلاحه، متّخذين منها جسرا لبلوغ التفاؤل، وفق نصوص واضحة يؤديها الممثّلون صراخا، على حساب الموسيقى التي جرّدت من معناها الديونيسي فانحدرت إلى الحضيض. فهل يمكن أن يُرتقب ميلاد جديد للتراجيديا في ظل غطرسة الأوبرا؟

د- مولد التراجيديا الألمانية :

[1] - فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص219.

[2] - فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص220، 221.

[3] - فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص221.

لقد عرفنا – انطلاقا من أقوال نيتشه السابقة – أنّ الروح النّضالية التي أبدتها الموسيقى في صراعها لبلوغ حالة البوح البصري والميثولوجي قد ولّدت فلسفة تراجيدية حافظت على بقائها في الأسرار الغامضة. كما أنّ الجهود التي بذلها كلّ من الفيلسوفين "**كانت**" و"**شوبنهاور**" قد أعطت حصادها في تغيير الأفكار السائدة، حيث عملا على زعزعة الأرضية التي ضمنت للثقافة السقراطية استقرارها، وذلك بزرع الشكوك في نتائج العلم التي لا يؤمن شرّها، لتصير الحكمة أسمى غاية يحاولان الوصول إليها بدل السعي وراء العلم، ويمهّدا الطريق لثقافة تراجيدية همّها الوحيد احتضان الألم بدل التفاؤل. فهل أثمرت هذه المقدمات نتائج يمكن اعتمادها لبعث التراجيديا مجدّدا؟ وإلى أي مدى يمكن الوثوق في تلك المقدمات؟

الظاهر أن الشّكوك التي زرعت في نتائج العلم قد أحدثت اضطرابا في الثقافة السقراطية، ومهّدت الطريق لظهور قوى مختلفة؛ حيث برزت – في رأي نيتشه – "من التربة الديونيسية للروح الألمانية قوة لا علاقة لها بالأوضاع الأصلية للثقافة السقراطية: فتلك الثقافة لا يمكنها أن تفسر هذه الروح ولا أن تنفيها، لذلك تجد أنها مخيفة وغامضة، عنيفة ومعادية – وهي الموسيقى الألمانية، كما ظهرت لنا من باخ وحتى بيتهوفن، ثم من بيتهوفن وصولا إلى فاغنر. حتى في أفضل الأحوال، ماذا بوسع الثقافة السقراطية المتعطشة للمعرفة في عصرنا هذا أن تفعل حيال هذا النبت الشيطاني الصاعد من أعماق لا قرارة لها؟"[1]

نعي من هذا القول أن الفترة الممتدة من "**يوهان سباستيان باخ** [2] " Bash Johann Sebastian"(1685 – 1750م) إلى "ريتشارد فاغنر" قد مثّلت منعطفا حاسما في تاريخ الموسيقى؛

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص222.

[2] – "موسيقي ألماني، كرّس حياته لإصلاح الموسيقى البروتستانتية؛ حيث أدخل على الشعائر البروتستانتية أفكارا جمالية جديدة، غير أنّ إصلاحاته لم تلق استجابة كبيرة، كما قيّدته الكنيسة بشروط كثيرة عرقلت مساره الإصلاحي"، ينظر: جوليوس بورتنوى، الفيلسوف وفن الموسيقى، ص 195، 197.

حيث استطاعت الموسيقى الألمانية أن تفرض وجودها أمام قوّة عاشت مدّة طويلة، إنّها الثقافة السقراطية التي أضحت عاجزة أمام تقدّم هذه النّبتة الجديدة التي يعتبرها نيتشه " الشعلة الوحيدة المطهرة والمشرقة والمنظفة في كل تاريخ ثقافتنا التي، كما في فلسفة هيروقليط زإيفيوس، منها وصوبها تتحرك كل الأشياء على مدار مزدوج. إن كل ما ندعوه اليوم ثقافة وتربية وحضارة سوف يظهر ذات يوم في حضرة هذا القاضي العملاق، ديونيس."[1]

تمكّنت الموسيقى الألمانية من أن تصنع لنفسها مكانة مميّزة وسط أرضية مختلفة تماما عنها، وهي أرضية الثقافة السقراطية التي سطّرت أهدافها لنشر التفاؤل في أوضاع مزرية، مُوهمة الأفراد بصنع عالم سعيد وسط الدمار، فهل يعقل أن تكون هذه الموسيقى وحدها بذرة لميلاد التراجيديا؟ إلى أيّ حدّ يمكن الوثوق في صمودها وسط ثقافة معادية؟ وهل استعانت بقوة أخرى لبلوغ غايتها؟

يستظهر نيتشه قوله السابق فيقول: "لنعد الآن ونستذكر كيف تمكنت روح الفلسفة الألمانية، التي تنساب من هذه المنابع ذاتها، من خلال كانت وشوبنهاور، أن تحطم فرح العلم السقراطي القانع بالوجود عن طريق إظهار أوجه قصوره، وكيف أنه بهذه الطريقة أدخل اعتبارا جديا وعميقا ولا حدود له من الأسئلة الأخلاقية والفن، يمكن أن نسميه الحكمة الديونيسية، وذلك في شكل مفهومي. ولنسأل: إلى أي شيء يشير غموض الاندماج بين الموسيقى الألمانية والفلسفة الألمانية، إن لم يكن باتجاه نمط جديد من الحياة يمكن لنا أن نحصل منه على بقية فقط عبر القرائن اليونانية؟ فالنمط اليوناني ذو قيمة لا تقدر بثمن بالنسبة إلينا (...) يبدو كمثال على ذلك أننا نسير عكس الاتجاه بالنسبة إلى العصر الألكسندري نحو عصر

[1] – فريدريك نيتشه، المصدر السابق، ص223.

التراجيديا. وفي سيرنا هكذا إلى الوراء يتملكنا الشعور بأن ميلاد عصر التراجيديا بالنسبة للألماني قد يعني فقط العودة إلى ذلك العصر"[1]

نستشفّ من هذا القول أن الاتحاد بين الموسيقى الألمانية والفلسفة الألمانية[2] قد أثمر نمطا جديدا من الحياة قوامه محاكاة النّمط اليوناني؛ حيث يتسنّى للألماني أن يشهد ميلادا للتراجيديا وذلك عن طريق العودة إلى العصر اليوناني الذي شهد ميلاد التراجيديا الأوّل، فماذا يقصد نيتشه بالعودة إلى هذا العصر؟ يقول نيتشه موضّحا: "واليوم اخيرا، بعد عودة هذه الروح إلى مصدرها الأصلي أصبح بإمكانها أن تخطر مزهوة ومتحررة أمام الملأ، وقد تخلصت من عبودية الرومانس Romance . ليتها قادرة على أن تتعلم من شعب وحيد بعينه، الإغريق – فأن تتعلم منه أمرٌ بحد ذاته رائع وميزة نادرة. ومتى وجدنا أنفسنا عبر التاريخ في حاجة إلى هؤلاء المعلمين العباقرة أكثر من حاجتنا إلى لهم الآن، حيث نشهد عودة (ميلاد التراجيديا) دون أن نغامر بفقدان متى تأتي هذه المعرفة كما لا نعرف متى تستعد للرحيل؟ "[3]

يتبيّن لنا من هذا القول أن نيتشه لا يقصد بالعودة إلى عصر التراجيديا أن يعود الألماني لذلك الزمن ويتقصّى الأسباب التي ساهمت في ميلادها الأوّل، إنّما يقصد أن يقوم بمحاكاة الشعب اليوناني العبقري في طريقة إبداعه للتراجيديا. فهل كلّلت الجهود الألمانية الرامية إلى إحياء التراجيديا بالنجاح؟

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص223، 224.

[2] – " يذكر الباحث فؤاد زكريا أنّ غاية نيتشه من تأليفه لكتابه (مولد التراجيديا) كانت محاولة منه للاهتداء إلى الصلة التي تجمع الدراما الفاغنرية بالمأساة الإغريقية، حيث يؤدي فيها فن فاغنر وفلسفة شوبنهاور الدور نفسه الذي قام بأدائه فن اسخيلوس في حياة اليونان القديمة، وذلك للتأسيس لعصر تسوده الغريزة المنطلقة وتخفت فيه أضواء العقل الخالص"، فؤاد زكريا، نيتشه، مصر، دار المعارف، (ط – 2)، (د.ت)، ص 27

[3] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص224.

يقول نيتشه: "من المحتمل أن يأتي يوم يعرف فيه قاض محايد في أي عصر، وأي مجتمع، بلغ النضال أشده للتعلم من اليونانيين الأولين. وإذا ما افترضنا بكل ثقة أن هذا الشرف يجب أن تستحقه المعركة الثقافية التي خاضها غوته وشللر وفنكلمان، فمن واجبنا أن نضيف أيضا أنه منذ تلك الأيام، يوم عرف الجميع ما لهذه المعركة من تأثير مباشر، أخذت الجهود الرامية إلى العثور على سبيل مشابه لهذه المعركة للعودة إلى اليونان القديمة والثقافة اليونانية، تضعف شيئا فشيئا دون سبب معروف. ومخافة أن نستسلم لليأس من الروح الألمانية، ألا ينبغي القول من خلال هذا الواقع أنه عند أحد المفاصل التاريخية، حتى هؤلاء الكتاب الثلاثة المحاربون ربما فشلوا أيضا في الوصول إلى جوهر الثقافة الهيلينية، وفي إقامة تحالف أبدي بين الثقافتين اليونانية والألمانية؟ قد يكون الاعتراف دون وعي لحقيقة هذا الفشل عاملا محفّزا يبعث الشك اليائس، حتى لدى أعتى العقول، حول ما إذا كان عليهم الاستمرار والمتابعة على طريق الثقافة أكثر حتى مما فعله الأسلاف، وحول ما إذا كانوا قادرين على بلوغ أهدافهم"[1]

يبدو أن المعركة الثقافية التي خاضها كل من غوته وشللر[2] (Schiller) 1759- 1805م وفنكلمان لإقامة جسر بين الثقافتين اليونانية والألمانية قد مُنيت بالفشل، إذ سرعان ما بدأت تلك الجهود تضمحلّ، ولعلّ السبب وراء تلك النتيجة المربكة عائد إلى عدم تمكّنهم من الولوج إلى لبّ الثقافة الهيلينية، ويتساءل نيتشه حول ما إذا كان بوسع هؤلاء أن يستمرّوا في نضالهم لبلوغ غاياتهم في ظل التّقاعس الذي اصطبغت به المؤسسات التعليمية العليا، انطلاقا من مدرّسيها الذّين لم يبذلوا الجهود الكافية لتصحيح النصوص القديمة ولم يدقّقوا في فحصها، يقول نيتشه أن : "أي شخص من هؤلاء لم يبذل كل جهوده

[1] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه ، ص225.

[2] – "شاعر ومسرحي ألماني، يعتبر الجمال عاملا لانبعاث المنظومة الاجتماعية، كانت له علاقة حميمية جدا مع غوته، وقد أثّر كثيرا في معاصريه وفي المسرح الألماني في القرن التاسع عشر"، فريدريك نيتشه، مستقبل مؤسّساتنا التعليمية، ص 276.

لكي يكون مصححا مرموقا للنصوص القديمة، أو فاحصا لغويا بالغ الدقة، ربما يحاول أن يستوعب العصر الهيليني وغيره من العصور التاريخية الأخرى، لكن في إطار المناهج وجريا على أفضل المسارات المعروفة في ثقافتنا المعاصرة حول الدراسات التاريخية"[1].

لا شكّ أنّ اتّباع الباحثين للمنهج التاريخي في دراستهم للنصوص القديمة –لاسيّما اليونانية منها– لم يرُق لنيتشه أبدا؛ ونعتقد أنّ الأمر عائد إلى سعي هؤلاء الباحثين وراء السياق التاريخي للنصوص أكثر من الغوص في أعماق أبنيتها، ولعلّ ذلك ما جعل فهمهم قاصرا عن إدراك ظاهرة مهمّة رآها نيتشه وهي استيقاظ الروح الديونيسية وميلاد التراجيديا، يتساءل نيتشه: "كم كان الاضطراب المؤلم الذي يبدو على رجال حقبة كهذه هائلا بحيث أنه جعلهم يرون ظاهرة كان يمكن أن يروها لو أنهم قارنوها مع العبقرية التي ميّزت اليونان الهيلينيين أنفسهم، والتي لم يفهموها أبدا – أعني ظاهرة استيقاظ الروح الديونيسية وميلاد التراجيديا؟ (...) إذا كان الأبطال من أمثال شيللر وغوته غير قادرين على كسر القفل المسحور للباب الذي يؤدي إلى الجبل الهيليني السحري، وإذا كانت جهودهم البطولية لم توصلهم إلا إلى مرحلة إلقاء نظرة كسيرة، كالتي ألقتها بطلة غوته إيفجيني Iphigenie من جبل تورس Tauris الموحش على موطنها خلف البحر، فأي أمل يبقى لمن يأتون بعدهم (الأبطال) اللهم إلا إذا انفتح الرتاج السحري للجبل من تلقاء ذاته، وفي مكان آخر لم تصله بعد يد المساعي الثقافية – في خضم التضييقات الصوفية الرامية إلى إيقاظ الموسيقى التراجيدية؟ "[2]

لقد اعتدنا أن يكون البطل صورة يرسمها الشاعر التراجيدي لشخصية تجتمع فيها بعض الشروط والخصال، والتي يراها جديرة بذاك الدور الذي استقاه بدوره من الأساطير القديمة، غير أنّنا نلاحظ أمرا

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص226.

[2] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص226، 227.

غريبا هنا؛ فنيتشه يجعل الكاتبين **شيللر وغوته** بطلين، ولا ندري ما المعايير التي توفّرت فيهما لينسب إليهما البطولة؟ غير أن التأمّل في قوله يجعلنا نرجّح أنه يعتبر الكفاح للولوج إلى الثقافة اليونانية العريقة وبالضبط النضال لبعث التراجيديا عملا بطوليا. فهل يمكن أن يحقّق بطلاه النجاح في أرض تشبّعت بالثقافة السقراطية المعادية للروح الديونيسية والتراجيديا؟

يقول نيتشه بكل ثقة وحزم: "ليتوقف الجميع عن اختبار إيماننا في مولد جديد مستقبلا للعصر الهيليني الغابر. ففي هذا العصر لا يمكن أن تتحقّق فيه آمالنا في التجدد والنقاء للروح الألمانية عبر سحر الموسيقى...(إذ) ليس من المحتمل أن يجد الإنسان الفاقد العزاء والمعزول في آن ما يرمز أفضل إلى هذا من رمز الفارس الذي يواجه الموت والشيطان معا، كما يصوره (دورير) Durer لنا، الفارس المتدرّع الذي تهيمن على ملامحه القاسية نظرة باردة ثابتة، وعليه أن يتابع طريقه دون أن يخذله رفاقه المحاربون المخيفون، لكنه يشعر باليأس، ويقف وحيدا مع فرسه وكلبه. ولقد كان العزيز شوبنهاور هو الذي يركب مثل هذا الحصان، فهو يفقد الأمل، لكنه ساع إلى الحقيقة. إنه رجل لا نظير له"[1]

يفقد نيتشه الأمل في أن تنتش بذرة التراجيديا في تربة عصره، لكنّه يعقد الأمل على المستقبل، حيث يمكن لشوبنهاور أن يشقّ طريقه بكل حزم سعيا وراء تحقيق الآمال، إنّه أشبه بالفارس الذي صوّره الرسّام "دورير"، الفارس الشجاع الذي يواصل دربَه رفقة كلبه وفرسه رغم فقدانه للأمل. وحدها شجاعة شوبنهاور ستتمكّن من بعث التراجيديا ثانية، ونفي الثقافة السقراطية بعيدا؛ هناك فقط سيتحقّق حلم نيتشه في الولوج بمن يؤمنون بأفكاره إلى رحاب الإيمان بالحياة الديونيسية، يقول نيتشه: "ما أروع التغييرات التي سوف تطرأ على صحراء ثقافتنا البائسة التي ترمى بأنها غارقة في الظلام ! حين تلامسها الروح السحرية الديونيسية (...) هيا معي أيها الأعزاء لندخل رحاب الإيمان بالحياة الديونيسية وبعث التراجيديا

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص227، 228.

ثانية. لقد ولّى عهد الثقافة السقراطية (...) الآن افخروا بأنكم أصحاب التراجيديا، لأنها المخلص لكم (...) واستعدوا لخوض معركة فاصلة، لكن عليكم أن تؤمنوا أولا بمعجزات الرب!" [1]

يزداد حماس نيتشه بتحقيق طموحاته في القضاء على الثقافة السقراطية وبعث الثقافة اليونانية من جديد حيث تتمكّن التراجيديا من أن تُبعث من قبرها الذي مكثت فيه قرونا عديدة، لكنّ تحقّق هذه الأحلام مرهون – في نظره – بالإيمان بمعجزات الإله الإغريقي ديونيس، هذا الإله الذي يعتبره نيتشه معلّمه، حيث يصرّح قائلا: "أنا آخر تلامذة الفيلسوف ديونيزوس– أنا ملهم العود الأبدي"[2] ، فهل يعقل أن تعود التراجيديا فعلا؟ وإن كان ذلك ممكنا ولو في حدود ضيّقة جدا، فكيف سيتمكّن نيتشه وأعزّاؤه من زرع فكرة الإيمان بديونيس وطقوسه في زمن بلغ فيه العلم درجة كبيرة جعلت الفرد لا يؤمن بشيء حتى يجري عليه تجريبا؟

يختصر الباحث جيل دولوز، اعتمادا على تحليله لأقوال نيتشه، الطرق التي ماتت بها التراجيديا فيقول: "أنّ للمأساة ، بالأحرى، وبعد الحساب الدقيق، ثلاث طرق للموت: إنها تموت مرّة أولى بفعل ديناليكتيك سقراط، وهذا موتها (الأوريبيدي). وتموت مرة ثانية على يد المسيحية. ةمرة ثالثة تحت الضربات المشتركة للديناليكتيك الحديث وفاغنر شخصيا"[3]

وبالتالي فقد اجتمعت ثلاثة عوامل أسهمت في قتل التراجيديا، فقد ماتت أوّلا على يدي الشاعر يوربيدس والفيلسوف سقراط، ثم بعثت لتجد عدوا آخر وهو المسيحية، لتلفظ آخر أنفاسها بين يدي فاغنر وحضرة عدوّها القديم "الديناليكتيك". فهل سيأتي من يبعثها مجدّدا؟ لا يستبعد ذلك، كما لا يمكن

[1] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص229.

[2] - فريدريك نيتشه، غسق الأوثان أو كيف نتعاطى الفلسفة قرعا بالمطرقة، ص179.

[3] – جيل دولوز، نيتشه والفلسفة، تر: أسامة الحاج، لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، (ط– 1)، 1993، ص 16.

التكهّن بظهور عوامل قد تجهضها في رحم الثقافة. لكن، هل يمكن الاستغناء عن أثرها؟ أو تجاهل حاجة المتلقي إليها؟

المبحث الرابع: أثر التراجيديا عند نيتشه:

أدركنا حتى الآن أنّ التراجيديا قد ولدت نتيجة الاتّحاد الذي تمّ بين الإلهين أبولو وديونيسيوس، وأنّ هذا الاتّحاد قد آزر نموّها في كلّ مراحلها بل وظهرت صبغته في معظم أجزائها بما في ذلك الشخصيات واللغة وحتى الحوار، فهل يمكن أن يحدث أثرها بمعزل عن تدخّل تأثيرهما؟ ذاك ما سنحاول معرفته في ما يلي من بحثنا.

أ- دور العالمين الديونيسي والأبولي:

يؤكّد نيتشه "أن اليونانيين وحدهم يحق لهم أن يعلّمونا ما الذّي يعنيه هذا الانبعاث المفاجئ للتراجيديا بالنسبة للذات البشرية. إن مجتمع الأسرار البشرية كان هو المجتمع الذي خاض الحروب ضد الفرس، والذين خاضوا تلك المعارك كانوا في حاجة إلى التراجيديا كعامل إنعاش. من كان يعتقد أن هذا المجتمع الذي بقي لأجيال يمور بالحركة بسبب أقوى المؤثرات والدوافع الديونيسية، استطاع أن يحافظ على قدرته في خلق هذا الفيض المتدفق بانسياب المشاعر السياسية البسيطة جدا، أي هذه الغرائز الوطنية الطبيعية وهذه السعادة النبيلة البدائية في القتال؟ في كل مرة كانت الدوافع الديونيسية تصل إلى حد بالغ القوة، ربما كان علينا أن نفهم دوما كيف تتم بلورة الإحساس بالتحرر، على الطريقة الديونيسية، من أغلال الشخصنة (الفردنة)، من العواطف السياسية عن طريق تضاؤله المتزايد، إلى درجة أنه يصبح بلا معنى بل

يتحول إلى عداء. وبالمثل، كان واضحا أن أبولو، العقل المنشئ للحالات، كان أيضا عبقري مبدأ الفردنة، وأن الدولة والنزعة الوطنية لا يمكن أن يزدهرا دون التأكيد على شخصية الفرد"[1]

تغدو التراجيديا – انطلاقا من هذا القول – عاملا محرّضا، حيث تقوم بمخاطبة الجانب الوجداني للفرد فتحفّزه على القيام بأعمال جليلة، وما قام به المجتمع الإغريقي حين خاض حربا ضدّ الفرس لخير دليل — في نظره – على دورها التحفيزي، ويؤكّد نيتشه أنّ ميْل هذا المجتمع إلى القتال عائد في الأساس إلى تلك الدوافع الديونيسية الكامنة في المأساة، والتي تحرّر الأفراد من قيود الفردنة التي يفرضها العالم الأبولي. ولعلّ ذلك ما يريد الشاعر التراجيدي أن يعلّمنا أيّاه، إذ "ما الذي يصلنا من الفنان التراجيدي عن نفسه؟ أ ليست حالة الوقوف دون خوف أمام المرعب والمريب هي ما يعرضه علينا؟" [2]

يعود نيتشه إلى القوّتين الديونيسية والأبولية ليؤكّد دورهما في الأثر التراجيدي، ولعلّه في هذه المرّة ينزاح نحو القوّة الديونيسية التي تعمل على تمجيد "الحياة الصاعدة والبهجة والسرور في العمل والفتنة والعواطف والإلهام والغريزة والمخاطرة، وتبعث على الصّبر على الآلام وتحمّل المشاقّ بجرأة وبسالة "[3]، على حساب نظيرتها الأبولية التي تنشر "السلام والراحة والسكون وتبعث على التأمّل العقلي والنظام والهدوء"[4].

يضيف نيتشه: "لو تساءلنا عن الترياق الذي جعل اليونانيين في أعظم أدوارهم، إذا أخذنا بالاعتبار شدة البأس غير العادية التي ميزت طبيعتهم الديونيسية والسياسية، فهو أنهم لا يتفانون في احتضان النشوة ولا الركض خلف السلطة والمجد في الدنيا، بل دفعهم بدلا من هذا بلوغ ذلك الطعم

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص229، 230.

[2] – فريدريك نيتشه، غسق الأوثان أو كيف نتعاطى الفلسفة قرعا بالمطرقة، ص 125، 126

[3] – يراجع: كامل محمّد محمّد عويضة، فريدريك نيتشه نبيّ فلسفة القوّة، ص 13

[4] – يراجع: كامل محمّد محمّد عويضة، المرجع نفسه، ص 13

للمزيج الرائع الذي يجده المرء في الخمرة الطيبة، التي تجعل الدم يغلي والعقل في حالة تأمل، إذن لتوجب علينا التفكير بالقوة الهائلة للتراجيديا في تثوير حياة المجتمع ودفعه إلى نشدان النقاء والتطهر. وليس في وسعنا أن نتفهم قيمة ذلك الترياق حتى يعترض طريقنا، كما حدث مع اليونانيين، وباعتباره أفضل الحلول الوقائية، القوة الوسيطة بين أشد الصفات تطرفا وأكثرها تأثيرا في مجتمع من المجتمعات"[1]

نعي من خلال هذا القول أنّ بلوغ اليونانيين لتلك المنزلة من البأس عائد إلى الطاقة الديونيسية الكامنة في التراجيديا، والتي تسري في دمائهم فتدفعهم إلى نشدان السّلطة والمجد والسّعي خلف النشوة، فالتراجيديا – في نظره – أشبه بالخمرة التي تستثير المخمور، حيث "تجتذب أرفع مشاعر النشوة الديونيسية، وبذلك فهي تقرّب الموسيقى من الكمال الحقيقي. ومن ثم تضع إلى جانب الموسيقى الأسطورة التراجيدية والبطل التراجيدي الذي يتنكب، كعملاق قوي، على ظهره كل العالم الديونيسي فيريحنا من حمله، من جهة ثانية، تستخدم التراجيديا الأسطورة التراجيدية المتجسدة في البطل التراجيدي، لكي تريحنا أيضا من نضالاتنا العنيفة رغبة في الحياة، وفي بلوغ مستوى أرفع من السعادة، التي يحضر البطل نفسه من أجلها عبر تدمير ذاته، وليس عبر انتصاراته"[2]

يوحي قول نيتشه بالدور الذي لعبته التراجيديا في تحفيز المتلّقي على نشدان التحرّر من الفردنة الأبولية عن طريق الطاقة الديونيسية، التي تبعث في أعماقه شعورا شبيها بذاك الذي تبعثه الخمرة في نفس شاربها، حيث تنتزع المتلقي من واقعه وتقحمه في العرض، والأرجح أنّها لن تبلغ ذاك التأثير إلا إذا استعانت بالموسيقى والأسطورة؛ ذلك أنّ الموسيقى حين تصل أوج كمالها تخدّر عقل المنْصِت إليها فتلقي به في أحداث الأسطورة، وفي خضمّ تلك المشاعر القويّة التي تنتابه، والتي أرغمه العالم الديونيسي بموسيقاه على

[1] – فريدريك نيتشه، مولد الترجيديا، ص 231.

[2] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص 231، 232.

الولوج إليها، يظهر البطل التراجيدي ليمتصّ تلك الضغوطات النفسية فيحمل عبء هذا العالم عن كاهله فيريحه من النضالات التي يعيشها.

وعليه، تصير التراجيديا أشبه بدورة تدريبية تنتشل المتلقي من عالمه، وتلِج به إلى أحداث الأسطورة، حيث تحفّزه الموسيقى على معايشة ضغوطات العالم الديونيسي، لكنّ تلك الآلام سرعان ما تخفّ وتتلاشى، إذ يتحمّل وِزرها البطل التراجيدي، حيث يقوم هذا البطل بتدمير ذاته ليريح المتلقي من أعباء عالمين: العالم الديونيسي الذي أجبرته الموسيقى على دخوله والعالم الواقعي الذي يحمل بين تضاعيفه نضالاته وتحدّياته. ليمنحه سعادة أرفع من تلك السعادة التي يعيشها، إنّها المتعة التي تُجنى – في رأي نيتشه– من رؤية الآخرين وهم يتألّمون: "إن مشاهدة الآخرين وهم يعانون ألما يبعث على ارتياح المشاهد، كما أن إلحاق الأذى بالآخرين يبعث على ارتياح أشدّ – هذه حقيقة من الحقائق"[1]

من هنا تغدو مشاهدة الآخرين وهم يتألّمون مصدرا لسعادة لا تفوقها سعادة إلا تلك التي تُجنى من التسبّب في إيلام الآخرين[2]، ولعلّ ذلك ما قصده نيتشه حين قال: "أن نرى ألما هو أمر يمنح الراحة، أما أن نؤلم، فذلك أروح للنفس أكثر فأكثر (...) كذا يعلمنا التاريخ الأقدم والأطول للإنسان – أن في العقاب أيضا قدرا كبيرا من الاحتفال"[3]، ولا يستغرب نيتشه أن تكون معاناة البطل التراجيدي ممتعة

[1] – فريدريك نيتشه، أصل الأخلاق وفصلها، تر: حسن قبيسي، لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، (د.ط)، (د.ت)، ص 62

[2] –"لقد افترض سيغموند فرويد وجود ميل معطى بيولوجيا للتدمير يمكن توجيهه إمّا ضدّ الآخرين أو ضد الذات، وقد اقترح أنّ المازوشية (Masochisme) هي أساسا نتاج نزوة الموت. فإن وجّهت نحو الذات ظهرت على شكل مازوشية وإن وجّهت نحو الآخرين ظهرت على شكل سادية (Sadisme)"، عبّاس فيصل، العولمة والعنف المعاصر جدلية الحق والقوّة، لبنان، دار المنهل اللبناني، (ط– 1)، 2008، ص 61.

[3] – فريدريك نيتشه، في جينالوجيا الأخلاق، تر: فتحي المسكيني، دار سيناترا – المركز الوطني للترجمة، تونس، (ط–1)، 2010، ص 93.

للمشاهد ذلك أنّه حتى الأهوال التي عاشها الإغريق في حروبهم ما هي – في نظره – إلا لإسعاد الآلهة، يقول مؤكّدا: "إن الإغريق بلا ريب، ما عرفوا من أباريز تُقدّم للآلهة في سعادتهم أطيب من مُتَع القساوة. بأي عين إذن ظننتم، أن هوميروس قد جعل آلهته يطلّون على قدر بني الإنسان؟ أيّ معنى أخير كان في حقيقة الأمر لحرب طروادة وللأهوال التراجيدية التي على شاكلتها؟ – لا يمكن للمرء أن يخامره في ذلك شك أبدا: إنها مقصودة بوصفها مهرجانا للآلهة؛ وبقدر ما أنّ الشاعر هو في ذلك ((إلهي)) جبلة أكثر من سائر البشر، لا يبعد أن تكون أيضا مهرجانا للشعراء"[1]

نستشفّ من هذا القول، أنّ الحياة بكل ما تحمله من قسوة تصبح مهيّأة لتسعد الآلهة، ويبدو أنّه السبب عينه الذي جعل هوميروس ينسج أساطير[2] يجعل فيها قدرَ بني البشر مكشوفا أمام أعين الآلهة التي اختُلِقت[3] لتستمتع بعذابات الإنسان، يقول نيتشه: "حتى يستطيع البشر أن يطردوا من العالم ذلك الألم الخفيّ المستتر، الذي لا يشهد عليه شاهد، وحتى يتمكنوا من إنكاره بنية صادقة، كادوا يصبحون عندئذ مضطرين إلى اختراع آلهة ومخلوقات تلعب دور الوساطة على جميع أصعدة التضاريس، بكلمة، أصبحوا مضطرّين إلى اختراع شيء ما يتيه بدوره بين الأشياء الخفيّة ويتفرّس في غياهب الظلمات ولا يفوّت مشهدا من المشاهد المثيرة والمؤلمة.(...) اعتبار الآلهة بمثابة هواة يستطيعون التفرّج على المشاهد الفظيعة (...) إن الإغريق أيضا ما كانوا يستغرقون ما يضيفونه أفاويه وتوابل على سعادة آلهتهم أفضل من ملذّات التقطيع والتنكيل (...) وإلا، فبأي عين تنظرون إلى آلهة هوميروس، في فكرة الشاعر، كانوا يستغرقون في تأمّل

[1] – فريدريك نيتشه، في جينالوجيا الأخلاق ، ص96.

[2] – يذكر الباحث "حسين الشيخ": "أنّ أشعار هوميروس قد مثّلت أهمّ منبع للأساطير الإغريقية ، وقد ركّز فيها على أعمال الإنسان الفاني ومتاعبه في الحياة"، يراجع: حسين الشيخ، ديانات الأسرار، ص 21.

[3] - يؤكّد نيتشه على أن" كل الآلهة هي في جوهرها رموز من صنع خيال الشعراء"، فريدريك نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، ص 130.

مصير البشر وقدرهم؟ ما هو في التحليل الأخير معنى حرب طروادة وغيرها من الأهوال المأساوية؟ القضية لا تقبل أيّ شك: لقد كانت تلك الألعاب من أجل متعة الآلهة (...) وفيما بعد، كان فلاسفة الإغريق الأخلاقيون يعتقدون كذلك أن انتباه الآلهة كان يظلّ مشدودا إلى الصراعات الأخلاقية، وأعمال البطولة والتنكيل التي كان يفرضها الطيّبون على أنفسهم: (هرقل الواجب) كان على خشبة المسرح، وهو على علم بذلك "[1]

لا مندوحة لنا من الإقرار – انطلاقا مما عرفناه حتى الآن – أن التراجيديا التي ولدت أحداثها من رحم الخوف والألم والصراعات المأساوية قد صارت بالنسبة للمتلقي مصدرا للتّلذّذ بآلام الأبطال الذين يغرقون في المآسي والأحزان، مخلصّين المشاهد من أعباء عالمه المليء بالصّعاب، إنّ المتلقي ههنا يغدو شبيها بالآلهة التي تتمتّع بآلام البشر، إنّه تفريغ من نوع آخر تطهير الألم بمشاهدة الألم، بل اكتساب الشجاعة من مواجهة المواقف الأليمة، ذلك أنّ في "الألم حكمة توازي حكمة اللذّة، مثل اللذّة يشكّل الألم في المقام الأوّل جزءاً من القوى التي تحفظ النوع، لأنّه لو لم يكن كذلك لكان الألم قد اندثر منذ زمن طويل"[2]، ويضرب نيتشه مثالا على ذلك فيقول: "هناك أشخاص عند اقتراب ألم عظيم، يسمعون الأمر المناقض، ولا يكونون أشدّ فخرا، أشدّ شراسة، أشدّ سعادة إلا عندما تصل العاصفة (...) إنّ العاصفة نفسها هي التي تعطيهم أعلى لحظاتهم ! إنّهم الرجال البطوليون، كبار رسل الألم، هؤلاء النادرون، هؤلاء الاستثنائيون الذين يجب مدحهم بمقدار مدح الألم نفسه (...) إنهم المحافظون على النوع".[3]

ب– ما وراء الخوف والشفقة:

[1] – فريدريك نيتشه، أصل الأخلاق وفصلها، ص 64، 65.

[2] – فريدريك نيتشه، العلم الجذل ، تر: سعاد حرب، لبنان، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، (ط – 1)، 2001، ص 174.

[3] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص 174، 175.

إذا عدنا إلى ما ورد في كتاب أرسطو (فن الشعر) سندرك أن غاية الشعراء التراجيديين من المأساة لم تكن محصورة في تحقيق المتعة الترفيهية وحسب؛ بل تعدّتها إلى تطهير المشاعر المؤذية[1] التي كانت في مقدّمتها عاطفتا الرحمة[2] والخوف[3] ، حيث ذكر في تعريفه للتراجيديا أنّها تقوم على"محاكاة فعل نبيل تام... وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"[4]، كما أنّه أدرج الكثير من الطرق لإثارة الخوف والشفقة، وما على الشاعر التراجيدي اللاّحق سوى أن يتقيّد بها للوصول بمأساته إلى تحصيل الأثر الخاص بها؛ فالخطيئة التي يقترفها البطل نتيجة النقيصة التي تُعشِّشُ في شخصيته، وتَغيُّرُ مصيره إلى التّعاسة بشكل مفاجئ، ثم صراعه مع أقرب الناس إليه وهو يجهل حقيقة الصّلة التي تربطه بهم، واكتشافه الحقيقة

[1] – يذكر الباحث "برتراند رسل" في كتابه حكمة الغرب أنّ "العلّة الغائية للمأساة هي تنقية الروح عن طريق تطهير الانفعالات. وهذا هو معنى كلمة catharsis (التطهير)، فعن طريق تجربة الانفعالين البديلين، انفعالي الرهبة والشفقة، تزيح النفس عن ذاتها هذا الحمل، وعلى ذلك فإن للمأساة هدفا علاجيا، وهنا نجد – يقول (برتراند)– المصطلح المستخدم مستمّدا من الطب، أما الجانب الذي كانت فيه آراء أرسطو تتسم بالأصالة فهو اقتراح العلاج عن طريق جرعة بسيطة من الداء ذاته، وهو نوع من التحصين العلاجي النفسي."، برتراند رسل، حكمة الغرب عرض تاريخي للفسفة الغربية في إطارها الاجتماعي والسياسي، الجزء الأوّل، ترجمة: فؤاد زكريا، مصر، دار وفاء لدنيا الطباعة والنشر، (ط– 1)، 2010، ص 188.

[2] – يعرّف أرسطو **الرحمة** بأنّها: "حزن ما لازم عن رؤية شرٍّ مهلك أو محزن يصيب من لا يستحقه، ويمكن أن نتوقع عنه الغم والهم في شخصنا أو من يتصل بنا؛ وهذا بكون الشر قريباً أو يبدو أنه قريب؛ ولكي نشعر بالشفقة، فمن الواضح أنه ينبغي أن نعتقد أنّه بالإمكان أن نتعرض في شخصنا أو في شخص واحد منا إلى اختبار بعض الشرور"، أرسطو، الخطابة، تر: عبد القادر قنيني، المغرب، أفريقيا الشرق، د.ط ، 2008، ص 116.

[3] – يذكر أرسطو أنّ **الخوف** هو "حزن واختلاط لازمين عن تخيّل شرٍّ يُتوقع في المستقبل ويمكن أن يحدث فساداً مهلكاً أو أذى: لأننا نخشى جميع الشرور، كأن نكون مثلاً غير عادلين أو بطيئي التفكير، وإنما الشرور التي يمكنها أن تجلب لنا الأحزان المهولة أو المهلكة فقط. وأيضاً ليس يخاف من الشرور ما كان متوقعًا حدوثه في الزمان البعيد بل ما كان متوقعاً في الزمان المستقبل القريب، ولأنّنا لا نخاف من الشرّ المتوقع في الزمان المستقبل البعيد؛ إذ جميع الناس يعلمون على وجه اليقين أنهم لا محالة ميتون فيه إلا أنه لما كان الموت ليس يعلم أجله فالناس لا يهتمون به"، أرسطو، الخطابة، ص 104.

[4] – أرسطو، فن الشعر، تر: بدوي، ص 18.

بعد فوات الأوان، كلّها أمور تستحقّ شفقة المشاهد على من لَقوا عذاباً لا يستحقونه، كما تولّد لديه خوفا من مصير مشابه لذاك الذي شاهده ممثّلاً أمامه[1]. ونتساءل هنا حول ما إذا كان نيتشه قد فهم التطهير التراجيدي كما فهمه أرسطو؟ أم أنّه فهمه على نحوٍ مختلف؟

يعلّق نيتشه على ما قام به أرسطو في مسألة التطهير (Catharsis) فيقول: "كما هو معروف، فإن أرسطوطاليس رأى في الشفقة حالة مرضية وخطرة، يجب أن تعامل، حينا بعد حين، بالتطهير، لقد فهم التراجيديا كمطهّر"[2] ، وبالتالي فأرسطو قد تعامل مع الشفقة كحالة مرضية تستوجب العلاج، ولعلّه وجد في الموسيقى التراجيدية ما يساعد على التخفيف من شدّة هذا المرض[3]. فهل اعتبرها نيتشه حالة مرضية أيضا؟ وإن كان الأمر كذلك فأيّ علاج اقترحه لها؟

[1] – يراجع الفصل الثالث من الأطروحة التي قدمّناها لنيل درجة الماجستير: (فن الشعر) عند بن رشد بين الترجمة والتأصيل – مقاربة سياقية – ، من ص 147 إلى ص 171.

[2] – فريدريك نيتشه، عدو المسيح، ص 33.

[3] – يقول أرسطو في كتابه السياسة: "نحن نقبل تصنيف الألحان كما وضعها بعض رجال التعليم –أخلاقي، وعملي، وعاطفي، وننظر إلى التساوق النغمي باعتباره يناسب شيئاً هنا أو شيئاً هنا في ذلك النسق. لكنّنا نقول أنّ الموسيقى يجب أن تستخدم ليس كمانحة فائدة واحدة، بل فوائد عديدة مثل استخدامها في التعليم وأغراض التطهير (وأنا استخدم مصطلح تطهير هنا دون مؤهلات كافية، وسوف أفصّل معالجته في كتابي فن الشعر) وكتسلية سامية، وكدافع للارتياح وكترويج لما بعد التوتر... إنّ أيَّ شعور يشعر به البعض بقوّة يوجد عند الآخرين بدرجة أقوى أو أضعف كالشفقة والخوف على سبيل المثال، وأيضاً ذلك الحماس. إنّ ذلك نوع من الاستثارة التي توثّر على بعض الناس بقوّة. وربّما يحدث ذلك بسبب الموسيقى الدينية، فمن الملاحظ أنهم حين كانوا يستمعون إلى الأنغام ذات التأثيرات القاصفة كانوا يقفون على أقدامهم كما لو كانوا قد حصلوا على معالجة كافية ومطهّرة. وهؤلاء الذين يشعرون بالشفقة أو الخوف أو أيّ مشاعر أخرى لابد وأنهم تأثروا بنفس الطريقة لدرجة أن العاطفة تأخذ بألباب كل منهم. إنهم جميعاً يصلون إلى شعور مفرح بالتطهّر والإعتاق. على نفس المنوال تُحدِث الموسيقى التطهيرية نوعاً من الابتهاج غير الضار للإنسان"، مايكل والتون، المفهوم الإغريقي للمسرح، ص 33، 34.

نذكر من خلال أقوال نيتشه السابقة أنّ التراجيديا قد لعبت دورا مهمّا في حياة الأفراد اليونانيين؛ حيث ساهمت في تحفيزهم على أداء أعظم الأدوار خاصة إذا جرى الحديث عن حربهم ضدّ الفرس، ناهيك عن دفعهم إلى نشدان النقاء والتطهّر من أعباء الحياة ونضالاتها، بواسطة البطل التراجيدي الذي يتكبّد الآلام لإدخال السرور على قلوبهم عن طريق تدمير ذاته، وبالمختصر المفيد: لقد كانت التراجيديا متنفّس اليونانيين وفنّا يلجأون إليه لشحن شجاعتهم بالطاقة وترجمتها إلى أفعال في الواقع الملموس.

ولاشكّ أنّ تحويل الشجاعة إلى أفعال يتطلّب التصدي للمخاوف التي قد تنتابهم جرّاء تحدّيهم لقوّة هائلة كقوّة الفرس. فالإنسان إذا لم يتجاوز مخاوفه سيصير أشبه بالحيوان الأليف الذي يساق من قبل قوّة أعظم، ولعلّ ذلك ما رمى إليه نيتشه حين قال: "كنتاج لهذا الخوف، قد نشد وخُلق وحصّل النمط المعاكس، الحيوان الداجن، حيوان القطيع، الحيوان المريض المدعو إنسانا"[1]

نستنتج من هذا القول أنّ الخوف يحوّل الإنسان إلى حيوان مريض لا طاقة له حتّى على قيادة نفسه، إنّه حيوان داجن قابل للانقياد، لكنّ التراجيديا – بتحفيزها للمتلقي – تعمل عكس الخوف إنّها تشحذ الهمم فتقودها إلى التحدّي. لكنّها في المقابل تعمل على إسعاده فتمتصّ آلامه بجعله يتمتّع بمعاناة البطل، فهل يقصد نيتشه من وراء ذلك أنّها تقوم بتخليصه من عاطفة الشفقة؟ يقودنا هذا السؤال إلى سؤال آخر: كيف نظر نيتشه إلى الشفقة؟ وكيف حاول معالجتها؟

يجدر التنويه إلى مسألة هامة وهي أنّ نيتشه لم يعتبر الشفقة حالة مرضية فقط، بل اعتبرها نقيصة يجدر بالفرد تجنّبها، يقول في ذلك: "الإجهاد والفضول والشفقة– هذه هي نقائصنا المعاصرة"[2]، كما عدّها مصدرا لكلّ الشرور التي يقع فيها البشر، إنّها خطيئة بأتمّ معنى الكلمة، يقول مؤكّدا: "لتكن الشفقة

[1] - فريدريك نيتشه، عدو المسيح، ، تر: جورج ميخائيل ديب، دار الحوار، (ط – 2)، (د، ت)، ص 26.

[2] – فريدريك نيتشه، إرادة القوّة محاولة لقلب كل القيم، ص 46.

خطيئة لك"[1].بل إنّها أخطر من كلّ الخطايا: يقول: "حتى الآن لم يتم تعليم الناس لا هذا ولا ذاك: بل تم تعليمهم الفضيلة، والاستقامة، والرحمة، بل حتى جحود الحياة. وهذه هي قيم المنهكين (...) هي أصل كل القيم: تلك الرحمة، لقد أدركت أنّها أخطر من كل الرذائل"[2]، لذا فهو ينصحنا بتجنّبها والاحتراس منها، يقول في ذلك: "بأيّ اعتبار يجب الاحتراس من الشفقة"[3] . كما يحذّرنا منها تحذيرا صريحا: "أحذركم من الرأفة، فمن هناك تقترب من الناس غيمة سوداء"[4]، ولاشكّ أن السبب في ذلك عائد إلى نتائجها على النفس البشرية حيث تثبّط عزيمتها وتستنزف طاقتها وتهدرها، يقول: " الشفقة والرحمة هي في الجانب المضاد للانفعالات المحرّضة التي ترفع طاقة الشعور الحيوي، وبهذا فإنّها تنتج تأثيرا مثبّطا. عند الإشفاق تُضيّع القوّة.. وعبر الشفقة يتنامى ويتولّد أكثر فأكثر خسران القوة التي بها تكون الحياة محتملة. الاحتمال نفسه يصاب بالعدوى الممرّضة من الشفقة"[5]

بناءً على هذا القول، تصير الشفقة عاملا مثبّطا للعزائم، حيث تعمل على تطويق شجاعة الأفراد وإخماد رغبتهم في تحدّي الصعاب، إنّها أشدّ خطرا على الذّات البشرية من الأمراض المعدية، لذا يتوجّب التخلّص منها[6] باستخدام طرق ناجعة، ونتساءل هنا عن الطريقة التي وجدها نيتشه للتخلّص منها وسط

[1] - فريدريك نيتشه، العلم الجذل ، ص 29.

[2] – فريدريك نيتشه، إرادة القوّة محاولة لقلب كل القيم، ص 69.

[3] – فريدريك نيتشه، الفجر، تر: محمد الناجي، المغرب، أفريقيا الشرق، (ط – 1)، 2013، ص 104.

[4] – فريدريك نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، ص 89.

[5] – فريدريك نيتشه، عدو المسيح، ص 30، 31.

[6] – يذكر الباحث مصطفى صمودي أنّه لا وجود للشفقة في قاموس حياة نيتشه، فحتى حين أسّس لفكرة الإنسان الأعلى جرّده من هذه الصفة، ذلك لأن الشفقة – في نظره – هي التي أماتت الله، كما أنّها التي تجعل الإنسان حيوانا مدجّنا قابلا للافتراس من قبل إنسان أقوى"، ينظر: مصطفى صمودي، من جلجامش إلى نيتشه بحث في الثقافة العالمية، سوريا، دار ومؤسّسة رسلان، (ط – 1)، 2009، ص 259، 260.

المجتمعات؟ ، يقول نيتشه: "لو أننا تصورنا أن كل المخزون الذي يمكن إحصاؤه من الطاقات التي استخدمت في إطار هذا الاتجاه العالم لم يوظف لخدمة المعرفة، بل استخدم لتنفيذ غايات أخرى عملية وأنانية للأفراد والشعوب، لاتضح لنا أن الحروب الدولية المدمرة وموجات الهجرة المتواصلة للمجتمعات سوف تضعف حماسة الإنسان الطبيعية تجاه الحياة إلى حد ما، مع ملاحظة النزوع إلى الانتحار عالميا، وأن الفرد سوف يشعر ببقايا واجب يحتم عليه إذا كان ابنا بأن يخنق والديه ، أو إذا كان صديقا أن يخنق صديقه، كما فعل سكان جزيرة فيجي: سلوك من قبيل التشاؤم الحقيقي الذي يمكن أيضا أن يولد أخلاقية مرعبة للقتل لمجرد الشفقة، وهو تشاؤم موجود، كما كان دائما موجودا، في كل أنحاء العالم، حيث لا يكون الفن متجسدا في أي شكل من أشكاله، كدين وعلم بخاصة، ليكون العلاج والوسيلة لمنع هذا الوباء القاتل"[1]

يرجع نيتشه كومة المحن التي تجتاح العالم من حروب مدمّرة وهجرات متواصلة إلى توظيف الشعوب لطاقاتهم في تنفيذ غايات أنانية وهذا ما يساهم في انتشار عاطفة الشفقة بين الأفراد، فإن لم يوضع حدّ لتفشّيها فإنّها لن تظلّ مجرّد إحساس بل ستتحوّل إلى فعل أي إلى جريمة، وقد ظهر ذلك جليّا فيما فعله سكان جزيرة فيجي حين انتشرت الشفقة بين الأفراد وصارت وبالا عليهم، فقط لأنّها لم تلق التطهير الملائم الذي يحدثه الفن .

نستنتج من خلال ما ذكرناه حتى الآن أنّ نيتشه قد تعامل مع عاطفتي الخوف والشفقة تعامله مع الأمراض النفسية التي تلتهم إرادة الإنسان وشجاعته وتقوده إلى التقوقع والانطواء حول ذاته، بل تجعل منه حيوانا ضعيفا خاضعا قابلا للانقياد، تستوقفه شفقته على المتعثّرين، فتعرقل مسيرته نحو تحقيق المجد، لذا اقترح معالجتهما عن طريق الفن، ولعلّه لم يجد فنا أنسب لهذه المهمّة من التراجيديا التي تجعل المتلقي يقضي

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص185.

على مخاوفه، بتحريضه على خوض غمار التحدّي، كما تمكّنه من إقصاء شفقته على الآخرين عن طريق تعليمه كيفية التلذّذ بآلام الآخر. متّخذا من تجارب اليونانيين قدوة له. يقول في السياق ذاته: "لقد مكنتني سيكولوجيا الطقس الشبقي كتيار جارف من الإحساس بالحياة وبالطاقة، داخله يغدو حتى الألم فعل مثير، من مفتاح لتلمس فكرة الإحساس التراجيدي الذي فهمه أرسطو وكذلك متشائمونا على وجه الخصوص. إن التراجيديا أبعد ما يكون عن أن تكون دليلا على شيء من التشاؤم الهليني، (...) حتى بإمكاننا أن نعتبرها بالأحرى صيغة نفيه، والحجة المناقضة له. إن الاستجابة الإثباتية للحياة بما في ذلك مشكلاتها الأكثر غرابة والأكثر قسوة؛ وإرادة الحياة، مبتهجة بالتضحية بأرقى أنواعها لصالح ثرائها الذي لا ينضب، ذلك هو ما سميته ديونيزية، وذلك ما لمست فيه، بمجرد حدس، جسرا نحو سيكولوجية الشاعر التراجيدي. ولا يتعلق الأمر هنا بالتخلص من الرعب والشفقة، ولا بتطهير من أحاسيس خطيرة عن طريق تفريغ عنيف – ذلك ما فهمه أرسطو– ؛ بل من أجل أن يتحد، في ما وراء الرعب والشفقة، مع متعة الصيرورة نفسها، – تلك المتعة التي تحمل متعة التدمير أيضا في داخلها"[1]

يبدو أنّ غرض نيتشه من الأثر التراجيدي قد تجاوز مهمّة تطهير الخوف والشفقة إلى مهام أشدّ فاعلية من تلك التي قصدها أرسطو[2]، إنها المتعة التي تُجنى من التّدمير بغرض إعادة البناء، فالتراجيديا – في نظر نيتشه – تجعل المتلقي يدمّر عالمه المليء بالمخاوف والشفقة ليبني عالما مختلفا، عالم يبنى على

[1] – فريدريك نيتشه، غسق الأوثان أو كيف نتعاطى الفلسفة قرعا بالمطرقة، ص 179.

[2] – يذكر الباحث مراد قواسمي "أنّ نيتشه قد اعتبر التراجيديا الأرسطية أداة لتفكيك الإرادة والخضوع لمبادئ الخنوع والتبعية، ذلك أنّه اشترط في عملية التطهير انفعالين (منحطّين) هما: الرعب والرحمة، ولو كان أرسطو محقّا لكان مصير الإنسانية في خطر علاوة على مصير الفن والتراجيديا، فالفن من وجهة نظر نيتشه لا يثبّط الإرادة ولا يقضي عليها إنّما يقوم بتنشيطها وتحفيزها"، ينظر: مراد قواسمي، في معنى التاريخ عند نيتشة سؤال الأصل ومشروع التأويل، لبنان، ابن النديم للنشر والتوزيع، (ط– 1)، 2012، ص 155، 156

أنقاض عالم زائل، حيث يتسنّى له أن يشحن شجاعته بالطاقة الكافية التي تمكّنه من تحدّي ضعفه عن طريق مشاهدة البطل وهو يتحدّى الصعاب، وفي الوقت عينه يعمل على إقصاء الشفقة بعيدا؛ حيث يتلذّذ بعذابات البطل المدمّر، إنّه يتلقّف الجانب الإيجابي من شجاعة البطل، لكّنه يخرج في النهاية منتصرا، وقد رأى في عذاباته متعة لا تضاهى.

والتراجيديا بهذا المنظور ليست تفريغا للخوف والشفقة بقدر ما هي شحن للشجاعة والتلذّذ بعذابات الآخرين، إنّها أداة لصنع أفراد لا تعيقهم الصعاب ولا الحروب ولا تستوقفهم الشفقة على الضعفاء، إنها سيف ضدّ الضعف، لبناء عالم لا يعترف إلا بالأقوياء. فإن كانت التراجيديا بهذه القوّة التي تمكّنها من التأثير على المتلقي، فكيف يمكن أن يحقّق تكامل أجزائها مهمّة بهذه الصعوبة؟

ج- دور الموسيقى الديونيسية:

أدركنا سابقا أنّ للموسيقى الديونيسية في التراجيديا دورا هاما في الولوج بالمتلقي إلى أحداث الأسطورة، وجعله يندمج مع عذابات الممثّل التي سرعان ما تتحوّل إلى متعة يتفنّن البطل في صنعها عبر تدمير ذاته، "وبين عالمية موسيقاها واستقبالها من جانب المتلقي على الطريقة الديونيسية، تولد التراجيديا تقاطعات بين الرمز المتسامي والأسطورة، فتخلق بذلك وهما بأن الموسيقى مجرد أداة عليا من أدوات التمثيل، وضعت على أساس إحياء العالم البصري للميثولوجيا (...) إن الأسطورة تحمينا من الموسيقى، كما تمنحها حريتها المطلقة، وفي المقابل، تضفي الموسيقى على الأسطورة التراجيدية مغزى ميتافيزيقي، قوامه الضرورة والاقتناع بأن الكلمة والصورة لا أمل لهما في الوصول إليه دون هذه المساعدة الخارجية. والأهم من

هذا أن يسيطر على المتفرج على المأساة شعورٌ بالتطير من الفرح الأسمى الذي بلغه عبر سيره الطويل على درب التدمير والنفي، حتى يشعر شخصيا أن أعماق الأمور تخاطبه بكلام مفهوم"[1]

وعليه، فالشاعر التراجيدي – في نظر نيتشه – لا يستطيع أن يستغني عن الموسيقى في إنتاجه لأيّ مأساة، لما لها من مهام في التأثير على المتلقي، إذ لا يمكن أن يعتمد على الكلمات والصور وحدهما لبلوغ هذه الغاية، لكنّه في المقابل لن يستطيع بلوغها بالموسيقى وحدها، ويتساءل عمّا إذا كان الموسيقيون "قادرين أن يتصوّروا إنسانا يفهم الفصل الثالث من المقطوعة الموسيقية (تريستان وإيزولد)، دون الاستعانة بالكلمة والصورة، هكذا ببساطة كحركة سمفونية هائلة، قبل أن تزهق أرواحهم من التحليق فكريا في الأعالي؟ كيف يتسنى لهذا الإنسان الذي لامست أذنه إرادة قلب العالم، واستمع إلى تلك الشهوة للحياة التي تنبعث كسيل جارف أو كجدول رقراق خفيف يجري في شرايين هذا العالم، أن يحول دون أن تتمزق أذنه فجأة تحت ضربات هذه الموسيقى؟ كيف يمكنه أن يتحمل الاستماع إلى صدى صرخات الفرح والرعب التي لا عدّ لها، المنبعثة من أفق بعيد في ليل هذا العالم دون أن يلوي على شيء (...) في هذه المرحلة بالضبط تم إدخال الأسطورة التراجيدية والبطل التراجيدي ليصبحا واحدا من العوامل رفيعة المستوى للتحفيز الموسيقي والموسيقى أيضا"[2]

يقرّ نيتشه إذن بضرورة التكامل بين العناصر المكوّنة للتراجيديا بما في ذلك الموسيقى والكلمات والصور والبطل والأسطورة، ذلك أنّه لا يمكن الاستغناء عن أيّ عنصر فيها، لما لذلك من تأثير على هذا المتلقي، ويقودنا إلى إحدى أعمال الموسيقي ريتشارد فاغنر Richard Wagner (1813 –

[1] – فريدريك نيتشه، مولد الترجيديا، ص 232.

[2] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص233، 234.

1883 بألمانيا)[1] الذي قام بتحويل أسطورة "**تريستان وإيزلت Tristan and Isolt** "، التي تعود إلى القرن الثاني عشر الميلادي[2] ، إلى أشعار وموسيقى ومن ثمّة إلى أوبرا.

وتجدر الإشارة إلى أنّ هذه الأسطورة قد تلقّفتها الكثير من الأيادي وأعادت صياغتها العديد من الأقلام، نذكر على سبيل المثال لا الحصر الكاتب بيرول: **Béroul** [3] ، وسنحاول أن نعرض أحداثها

[1] – يعتبر فاجنر قمّة المؤلفين الموسيقيين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في طريق الواقعية الموسيقية ومجال الدراما، من أهم أعماله في مجال الأوبرا: رينزي 1840) Rienzi)، الهولندي الطائر (1842)، تانهويزر (1845)، لوهنجرين (1847)، أما الدرامات الموسيقية فكان معظمها يتّجه إلى الأساطير الإلهية الألمانية وهي: تبر الريان (ذهب الراين) Dan Rhein Gold 1854 الأولى من الرباعية، الفالكيرات 1856 Die Walkure الثانية من الرباعية، تريستان وايزولده 1859 Tristan and Isolde، سيجفريد 1865 Siegfried وهي الثالثة من الرباعية، أساطين الغناء في نورمبرج 1867 Die Meistersinger Von Nuenberg، غسق الآلهة 1874 Goherdammerung وهي الرابعة من الرباعية، بارسيفال 1882 Parsifal. (عن الأنترنيت).

[2] – يرد في كتاب تاريخ الآداب الأوربية أنّ: "الوثائق المكتوبة التي تنقل إلينا أقدم نصوص الأسطورة هي في ذاتها متنوّعة، وربما لم يكن الطابع الأوروبي أكثر وضوحاً منه في هذا العمل، بمقدار ما تُوجب معرفتُنا بالنصوص المقابلة بين صورها في اللغات المختلفة. ونحن لا نملك – يقول المؤلّف- في الواقع سوى فقرات فرنسية، وأنجلو – نورماندية من النصوص الأولى التي أظهرت بين 1170 و 1180 روايتين للأسطورة: رواية مشتركة تُلّح على البناء الدرامي، قريبة من تأليف المنشدين ورواية غزلية تُعنى بتحليل الشخصيات وتمجيد (الحب المرهف والحقيقي) وعبر النصوص الألمانية، مثل ترسيتان (إيلهارت فون أوبرج) (1190)؛ وتريستان (غوتفريد فون ستراسبورغ) آخر القرن الثاني عشر (...) هذا الانتشار الأوروبي للأسطورة استمرّ خلال القرن الثالث عشر، ولاسيّما في إيطاليا: تريستان البندقية؛ وقد وصلت فيما بعد بلادَ الصرب وكرواتيا، وبوهيميا حيث كانت (تريستان وإيزولد) (في الثلث الأخير من القرن الرابع عشر) أطولَ قصيدةٍ بالتشيكية القديمة المحفوظة، بينما ظهرت رواياتٌ جديدة في البلدان التي تشكلّت فيها التقاليد المروية (نص الريك فوق ترهيم، 1230 ، وهنريك فون فريبرج 1300؛ وتريستان بنثر فرنسي.(1230 – 1240) ونص. بالإنجليزية المتوسطة – (سير تريستان) 1300"، مجموعة من المؤلفين، تاريخ الآداب الأوروبية من الأصول حتى نهاية القرون الوسطى، الجزء الأوّل، تر: صياح الجهيم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2013، ص 154، 155.

[3] – ترد الأسطورة حسب بيرول على هذا النحو: "ولد تريستان في جو من الشقاء. مات أبوه قبل ولادته بقليل، ولم تعش أمه بلانش فلور بعد ولادته، (من هنا جاء اسم البطل الذي اشتقّ من الصفة Triste ومعناها الحزين) ، أخذ الملك

الأساسية باختصار: "فاز تريستان، بعد كفاح مرّ، بالأميرة إيزلت وكان بوسعه الاحتفاظ بها لكنّه تنازل عنها لمليكه مارك إخلاصا له، فتزوّجها الملك، غير أن المحبّين قد عادا إلى ما كان بينهما من تواصل، ففوجئا يوما في حالة مريبة، فطردا واختبآ في إحدى الغابات حيث لا شيء يحول دون رغائبهما، لكن تريستان بينه وبين الملكة (سيف العفّة) فخلق بذلك حاجزا يتيح لهما البقاء على الهوى. وبعد ثلاث سنوات قضياها في منفاهما أعاد تريستان إيزلت إلى الملك، فكان هذا الفراق حاجزا جديدا قد اختاره عن عمد ليذكي نار هواه، لكن الهوى قد تغلّب في النهاية على جميع العقبات التي تعترض الحياة، كالأخلاق والحقّ الزوجي وحقّ المتبوع على التابع والهجر الجسدي والغيرة، ولم يبق إلا الموت الحاجز الأقصى، فاكتشفه الحبيبان واجتازاه، فجعل من حبّهما أمرا عجيبا فائقا وخلّداه"[1]

كورنواي شقيق بلانش فلور، اليتيم إلى بلاطه ورباه. ظهرت أول بطولة له في انتصاره على موهورلت وقضائه عليه، غير أن هذا الانتصار لم يكتمل إذ نال منه موهورلت ضربة سيف مسموم أفقدته الأمل في الحياة؛ حيث أبحر فاقدا الأمل مع سيفه وقيثاره، ولما نزل على الشاطئ الإرلندي اعتنت به الأميرة الإرلندية وشفته، وبعد بضع سنوات عزم الملك مارك على الزواج من المرأة التي حمل إليه أحد الطيور شعرة ذهبية من شعرها. فأرسل تريستان في البحث عن المرأة المجهولة. فقذفت عاصفة بالبطل نحو إيرلندا، وهناك نازل وقتل تنينا كان يهدد العاصمة. جرحه الوحش فتولت إيزولدا العناية به مرة أخرى، وفي أحد الأيام اكتشفت هذه الأميرة أن الجريح ما هو إلا قاتل عمها، فأمسكت بسيف تريستان وهددت بقتله (إلا أنها تراجعت لاخباره أياها بالمهمة التي كلّفه بها الملك مارك)، وأبحر معها وحين عطشا قدمت لهما الخادمة خطأ (النبيذ المعشّب) المعد للعريسين، وعلى الرغم من أنّ الخطيئة قد ارتكبت إلا أنّ تريستان بقي مرتبطا بالمهمّة التي تلقاها من الملك. وأوصل بالتالي إيزولدا إلى مارك رغم خيانتهما. وما لبث كبار القصر أن أعلموا الملك بحب تريستان وإيزولدا. فنفي تريستان، إلا أنه أقنع الملك بفضل حيلة جديدة ببراءته وعاد إلى القصر. وكان القزم فورسين، شريك الكبراء، يحاول مفاجأة الحبيبين، فنصب لهما الشراك. وأقام البرهان على خيانتهما، حينها قام الملك بإصدار حكم الموت على تريستان والنفي على إيزلت، لكّنهما فرّا بعيدا وعاشا حياة قاسية مدّة ثلاث سنوات، وهذه المدّة كانت كفيلة بإنهاء مفعول الشراب السحري لكنّها لم تخمد نيران محبّتهما، وبعد زواج تريستان من امرأة أخرى أصيب بجرح بليغ لا تستطيع شفاءه منه إلا إيزولت، غير أنها هذه وصلت متأخرة وحين وجدته ميّتا ضمّت جسده ولفضت أنفاسها "، ينظر: دينيس دي رجمون، الحب والغرب، تر: عمر شخاشيرو، دمشق، مكتبة بغداد، ط- 1، 2007، من ص47 إلى ص 50.

[1] - دينيس دي رجمون، الحب والغرب، ص 17، 18

يجري حديث نيتشه عن "المقطوعة الثالثة من أغنية "الموت حبّا" " Liebestod" التي كتب فاجنر موسيقاها عام 1859 وتمّ تمثيلها كأوبرا، والتي تُلقي الضوء على اللّحظات الأخيرة التي جمعت تريستان بصديقه الوفيّ وهو يشدّ أزره ويرفع معنوياته ويحثّه على تحمّل آلامه، إلى أن وصلت إيزولت فوجدته يُحتضر، ولم يلبث لحظات بعد وصولها حتّى لفظ أنفاسه بين ذراعيها، هذه الأخيرة التي بكته بحرقة شديدة ثم ماتت بجانبه."[1]

يبدو أنّ استعانة نيتشه بهذه الأوبرا عائد في الأساس إلى اجتماع العناصر الضرورية التي غالبا ما نجدها في التراجيديا:

- الموسيقى التي ألّفها فاغنر والتي أثّرت كثيرا في نيتشه.
- أحداثها مستقاة من أسطورة قديمة وهذا ما يجعلها أشدّ شبها بالتراجيديا التي تعتمد في أحداثها على الأساطير.
- النهاية المأساوية للبطلين تريستان وإيزولت. ولعلّ ذلك ما يعطي هذه الأوبرا بصمة تراجيدية.

[1] – تستغرق هذه الأوبرا قرابة أربع ساعات، قام بأداء أدوار كلّ من : تريستان Tristan و إيزولد Isolde وبرانغان: Brangane و كيرونل: Kurwenal ، والملك مارك: Marke الممثلون: روبيرت غامبيل: Robert Gambill، و نينا ستام: Nina Stemme ، كترينا كارنو Katarina Karnéus، و Bo Skovhus و René Pape، يراجع المقطع الثالث من هذه الأوبرا : Tristan und Isolde (Opera in three Acts) .

يضاف سبب آخر إلى هذه الأسباب وهو "الطابع الثوري لأوبرا (تريستان)، حيث أنها لا تمجّد فقط (الإرادة العمياء) تلك الإرادة التي تناضل على نحو لا يتوقّف، بل تمجّد أيضا حالة (البهجة) التي أوحت لنيتشه بالبهجة الديونيسوسية"[1]

بعودتنا إلى قول نيتشه السابق[2] ، سندرك مدى الخطورة التي يشكّلها القصف الموسيقي على المتلقي ما لم تقدّم له مساعدة خارجية من الأسطورة التراجيدية، ذلك أن "الأسطورة – حسب نيتشه – تحمينا من الموسيقى"[3] ، وقد استعان نيتشه بالمقطع الأخير من أوبرا "تريستان وإيزولد" ليؤكّد لنا أن هذه المقطوعة سترهق المتلقي وستزرع في نفسه الرّعب والفزع ما لم يتمّ الاستعانة بعنصرين أساسيين هما: الأسطورة والبطل التراجيديين، ولهذا السبب فإنّه "في هذه المرحلة بالضبط تم إدخال الأسطورة التراجيدية والبطل التراجيدي ليصبحا واحدا من العوامل رفيعة المستوى للتحفيز الموسيقي وللموسيقى أيضا (...) لكن لو أنّنا ككائنات تنتمي بنقاء إلى ديونيس، أدركنا أن الأسطورة كرمز سوف تفقد كل تأثيرها، ولوصلت إلى حالة تعطل تام لا يلحظها أحد (...) لكن الآن مع القوة الأبولية الموجهة نحو إعادة ترتيب عالم الفرد شبه المبعثر، يبرز أمامنا هذا البلسم الشافي الخادع: فيخيل إلينا فجأة أن باستطاعتنا مشاهدة تريستان فقط، يرقد في هدوء ويسأل في يأس: تلك الألحان الأولى، لماذا لم توقظني؟، فينبئنا ما خلناه في السابق زفرة جوفاء خرجت من صميم الأشياء عن مدى عقم وخواء البحر. وفي حين كنا سابقا نحس به شيئا مذهلا على حافة الانقراض، في كل الاختلاجات المتشنجة التي أصابت كل مشاعرنا، والتي تتصل بهذا العالم بخيط وحيد لا أكثر، فإننا نغدو الآن قادرين على أن نسمع ونرى فقط صوت البطل، البطل مصابا لكنه لا يحتضر، وهو

[1] – إبراهيم يسرى، فلسفة الأخلاق فريدريك نيتشه، لبنان، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، (ط – 1)، 2007، ص 60.

[2] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص233، 234.

[3] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص 232.

يصرخ في مرارة مثيرة: الحنين، الحنين ! إنه الحنين موتا، وليس الموت حبا ! وحين أغمد الفرح، بعد كل هذا العذاب المضني، سيفه في أكبادنا، ينتصب(كيرونل) kurwenal الراقص طربا بيننا وبين (الطرب الأساسي)، وقد توجه صوب السفينة التي تحمل إيزولد"[1]

استنادا إلى هذا القول تضحى الأسطورة عاجزة بل في حالة تعطّل تام إذا استقلّت بذاتها عن الموسيقى، في حين تبلغ القوّة التأثيرية للموسيقى ذروتها ولو بعيدا عن تدخّل الأسطورة، غير أنّها ستجعل المتلقي مشوّش الفكر ومبعثر العواطف، لذا تتمّ الاستعانة بعناصر خارجية لحماية المتلقي من هذا الضياع وفق مراحل: الأسطورة والبطل ثم تليهما القوّة الأبولية التي تعيد ترتيب عالم المتلقي، لتجعل وقع المأساة عليه أقلّ ضرراً؛ حيث توهمه أنّ "تريستان" ليس ميّتا بل نائم فحسب، "ومهما كان هائلا وقع هذا الرثاء المشفق في نفوسنا، فهو بمعنى من المعاني يريحنا من الألم الأزلي لهذا العالم، تماما كما نلوذ برموز الأسطورة لنتقي سوء التحديق المباشر في الفكرة المسيطرة للعالم، وكما تحمينا الأفكار والكلمات من السيل المتدفق الذي لا يحتمل للرغبة اللاواعية. من خلال هذا الوهم الأبولي الخادع يبدو لنا وكأن صوت الأغنية قد اتخذ شكل الكلمة المقروءة، كما لو أن قدر ترستان وإيزولد في هذه اللحظة قد تقرر متشكلا من أروع وأرق مادة للتعبير"[2]

يبدو أنّه لا مجال لانفصال القوّتين الأبولية والديونيسية في أيّ عرض؛ إذ بعدما سيطرت القوّة الديونيسية على المتلقي فجعلته يدمّر عالمه ليدخل عالما مشحونا بالعواطف حيث يتّحد مع عذابات البطل، تدخّلت القوّة الأبولية لتخفّف آلامه وأحزانه عبر الوهم الأبولي،"هكذا ينتزعنا العنصر الأبولي من العالمية الديونيسية ويرمينا في حضن هذه الفرديات الممتعة، رابطا تعاطفنا بهم، ومشبعا من خلال إحساسنا

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص234، 235.

[2] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص235.

بالجمال، الجمال التائق إلى التشكل بأشكال رائعة ونبيلة. إن العالم الأبولي يعرض أمامنا صورا من الحياة ويحملنا إلى الفهم المتأمل لجوهر الحياة الموجودة في هذه الخصوصيات. والعالم الأبولي يرفع الإنسان، بما له من تأثير هائل في الصورة والفكرة والمعرفة الأخلاقية والدوافع العاطفية، وينتشله من عالم الذات المعربدة، ويخاتله فيما يخص عمومية الحدث الديونيسي، مضللا الإنسان بأنه لا يمكنه أن يرى إلا صورة واحدة وحسب من الكون – صورة تريستان وإيزولد، على سبيل المثال – وأن ما سوف يراه سيكون في شكل أفضل وأعمق عبر الموسيقى. غير أن ما يعجز عن فعله السحر الأبولي الشافي، إذا كان قادرا على حملنا على الاعتقاد بأن العامل الديونيسي، الموضوع في خدمة السحر الأبولي، خليق بأن يشد من أزر التأثرات الأبولية، كما لو أن الموسيقى كانت أساسا أداة لتحقيق الرضا الأبولي"[1]

هكذا يكون التعاون بين القوّتين الأبولية والديونيسية لخلق ذاك الفضاء الذي يقحم المتلقي في العرض ويلج به إلى عالم الأسطورة؛ حيث يتسنّى له الاتّحاد بالبطل ليعيش آلامه ونكباته[2]، وفي خضمّ التدمير الذي يحصل لعالمه الواقعي، تتدخّل القوّة الأبولية لتنتشلَه من ذاك العذاب الذي يبعثر عواطفه، وتعملَ على شدّ تركيزه تجاه صورة واحدة، صورة البطلين "تريستان وإيزولد" مثلا، ولا شكّ أنّ هذا ما تفتقر إليه الدراما الشفوية التي تعتمد فقط على السرد إذا جرت مقارنتها بالدراما المتّحدة بالموسيقى، ذلك أنّه "قبل مرحلة الانسجام التام الذي حصل بين الدراما المكتملة وموسيقاها، تبلغ الدراما أعلى درجات الحيوية التي لا تستطيع الدراما الشفوية وحدها أن تبلغها. إن جميع الشخوص الحية على المسرح تقدم أمامنا

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص235، 236.

[2] – يبدو لنا أنّ فريدريك نيتشه قد استقى هذه الفكرة من أثر الحفلات الديونيسية على المحتفلين؛ الذين كانوا يؤدّون رقصات تعبّر عن حالة من الانجذاب لديونيسيوس، ظنّا منهم أنّ ذلك يتيح لهم الاتحاد بهذا الإله ومعايشة آلامه، وبما أنّ "نيتشه" يعتبر البطل مجرّد قناع عن ديونيسوس؛ فلا شكّ أنّه يعتقد أنّ أثر القوّة الديونيسية ستنقل إلى البطل ليمارس تأثيره على المتلقي، فيجعله يلتحم بعذاباته ويدمّر عالمه الواقعي.

مبسطة، حسب الخطوط المتحركة بشكل منفصل للميلوديا، بتوجيهها نحو خط واضح ملتو، بينما يصور لنا الاندماج بين هذه الخطوط عبر سلسلة من الانتقالات الهارمونية الرقيقة جدا، بما يساير حركة الأحداث على خشبة المسرح. بهذا الشكل يتاح لأحاسيس المتفرج استيعاب العلاقات القائمة بين الأحداث بطريقة بعيدة عن التجريد. كما أننا بذلك نستطيع أن ندرك أن هذه العلاقات لا غنى عنها لفهم طبيعة الشخصية، إضافة إلى توضيح خط سير الميلوديا (التناغم الموسيقي)"[1]

يقودنا التأمّل في هذا القول إلى نتيجة واضحة وهي أنّ نيتشه يفضّل الدراما التي تعتمد الموسيقى على الدراما الشفوية، عكس أرسطو الذي لا يفاضل بينهما؛ ويبرّر نيتشه هذه المفاضلة بالقول: "في حين أن وجود الموسيقى يرغمنا على تعميق رؤيتنا للأشياء أكثر وأكثر مما في حالة عدم وجودها، إذ يبسط الأحداث أمامنا على الخشبة في شبكة رقيقة كخيوط العنكبوت، فإن حواسنا الداخلية تستقبل العالم المجسد على الخشبة بشكل مضخم بلا نهاية ومنور من الداخل، كيف يمكن للشعر الذي يلقى شفاهة أن يحقق مثل هذه النتيجة، في سعيه لبلوغ هذا المدى الداخلي وهذه الإنارة المرئيين مباشرة على الخشبة، من خلال أكثر ما يمكن من الآليات غير المكتملة النمو التي تشكلها الكلمات والأفكار؟ على الرغم من أن التراجيديا الموسيقية تستفيد من الكلمة فهي تسندها في الوقت عينه كأساس تحتي لها وكبيئة لولادتها، ناهيك عن أنها توضح كيف تتطور الكلمة وتنمو من الأعماق "[2]

يرى نيتشه أنّ وجود الموسيقى في الدراما مهمّ للغاية؛ حيث تعمل على تعميق رؤية المتلقي للأحداث التي تعرض أمامه، كما أنّها تساعده على معرفة العلاقات التي تربط بين الشخصيات، ونعتقد أنّ وصول نيتشه لهذه النتيجة عائد إلى مشاهدته للدراما المعروضة أمامه وإنصاته إلى موسيقاها، وأنّ ما صرّح

[1] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص236.

[2] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص237.

به قد كان نتيجة وقع تلك الموسيقى على نفسيته[1]، ولا ننسى ما قاله نيتشه حين أكّد أنّه اعتمد في شرحه للأثر التراجيدي على التجربة الميدانية، وأنّه لن يتمكّن من إدراك أقواله إلاّ ثلّة قليلة من الناس، يقول نيتشه في ذلك: "إذا كنت قد تمكنت فيما سبق أن أعبّر تعبيرا تجريبيا عن هذه الفكرة الصعبة، التي لا يفهمها مباشرة إلا القلة النادرة من الناس"[2].

يواصل نيتشه شرحه للأثر الذي تتركه الموسيقى في نفسيّة المتلقي[3] فيقول:"مهما بلغت درجة حركتنا وجهدنا كبشر لإسباغ الحيوية والإنارة من الداخل على الشخصية فإن هذه الشخصية تبقى مجرد ظاهرة، لا ترتبط بالواقع ذاته، بصميم العالم. أما الموسيقى فتخاطب الإنسان من العمق، ومع أن هناك عددا غير محدود من الظواهر التي قد تتجاوز الموسيقى عينها دون أن ترهق جوهرها، فإنها تبقى ظواهر لا معنى لها بحد ذاتها، ليست سوى نسخ مجسدة."[4]

[1] – والدليل على ذلك قوله: "إنّني وأنا أصف الموسيقى الديونيزية كنت أصف ما سمعته أنا، أي أنّه كان عليّ أن أترجم كلّ سيء وأحوّله عبر الروح الجديدة التي كنت أحملها في داخلي"، – فريدريك نيتشه، هذا هو الإنسان، تر: على مصباح، منشورات الجمل، بغداد، ط– (1/ 2)، (2003/ 2006)، ص 85.

[2] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص232.

[3] – "كان نيتشه ينظر إلى الموسيقى على أنّها وسيلة يستطيع بها الإنسان أن يعيد تقويم قيمه، وأن يحوّل هذا العالم الأصمّ إلى مجال أروع وأفضل يعيش فيه الإنسان، مؤقّتا على الأقل، ذلك لأنّ الموسيقى في رأيه هي قبل كل شيء فن الانفعال، أي أنّها ديونيزية بطبيعتها، والفنان ولاسيّما الموسيقي، هو الذي يستطيع في مجاله الخاص، أن يطهّر المجتمع الفاسد"، جوليوس بورتنوى، الفيلسوف وفن الموسيقى، ص 233.

[4] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص238.

وعليه، تضحى الموسيقى الديونيسية عاملا مهمّا جدا في عملية التلقي؛ حيث تعمل على مخاطبة الجانب الوجداني للمتلقي[1]، ولعلّ هذا ما تعجز الشخصية عن بلوغه وحدها، ذلك أنّها لا تعدو كونها ظاهرة، إنّها مجرّد نسخة لا غير. و"إذا كانت تحليلاتنا – يقول نيتشه- بيّنت أن العالم الأبولي في التراجيديا قد انتزع، بفضل طبيعتها الخادعة، انتصارا مظفرا على الجوهر الديونيسي للموسيقى، واستخدمها لتحقيق غاياته- وهي توضيح الدراما بشكل كامل – فإننا ما نزال نخبئ في جعبتنا نوعا من التحفظ المهم على هذه الفكرة، وهو أن هذا العامل الأبولي الخادع قد تم كسره وتدميره في أعلى ذروة من مساره. إن الدراما التي تنفتح أمامنا، والتي تضيء الموسيقى كل حركاتها وسكناتها وشخوصها، (...) هذه الدراما ذات تأثير عموما يتجاوز كل البراعة والدهاء الأبولي."[2]

مازالت المعركة قائمة بين القوّتين الأبولية والديونيسية، فبعدما انتشل الوهم الأبولي المتلقي من العالم المؤلم الذي فرضته القوّة الديونيسية، عادت القوّة الديونيسية لتفرض سيطرتها مجدّدا، إذ من "خلال الأثر العام للتراجيديا يطغى العنصر الديونيسي من جديد. لقد كان صدى صرخته مكبوتا في العالم الأبولي. وبهذه العملية يتبدى الخداع الأبولي على حقيقته، فهو ستار يحجب العنصر الديونيسي الحقيقي، الذي يستمر طوال العرض المسرحي، ههنا تكمن قوة هذا العنصر الذي يتمكن في النهاية من التغلب على الدراما الأبولية ذاتها ويجبرها على الدخول في مرحلة تتسم بالحوار مع الحكمة الديونيسية، بحيث تنفي نفسها وتنفي أيضا وضوحها الأبولي. وبهذا فإن العلاقة الصعبة بين الأبولي والديونيسي في إطار التراجيديا يمكن تمثيلها عمليا في الرباط الأخوي القائم بين هذين الإلهين اليونانيين (أبولو وديونيس). لقد أصبح

[1] – "اعتبر الإغريق الموسيقى نوعا من أنواع العلاج النفسي والجسدي، حيث تذكر أساطيرهم أنّ للموسيقى القدرة على شفاء الجروح وإيقاف النزيف وذلك بسبب اشتمالها على قدرات سحرية"، نجله عبد الفتاح، العلاج النفسي بالموسيقى، عالم الكتب، (ط – 1)، 2006، ص 76.

[2] – فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ص238.

ديونيس يتكلم بلسان أبولو، كما أن أبولو في نهاية الأمر يجبر على أن يتكلم بلسان ديونيس. وهذا ما يحقق الوصول إلى الهدف الأكبر من التراجيديا والفن بصفة عامة"[1]

الواضح أنّ الوهم الأبولي الذي غلّف مشاعر المتلقي لم يلبث أن استسلم أمام القوّة الديونيسية، التي عادت إلى فرض سيطرتها من جديد، ليكون العرض التراجيدي ساحة لمعركة قويّة طرفاها القوّتان الأبولية والديونيسة، هذه المعركة التي تقع آثارها على المتلقي لتخرجه من عالمه وتقحمه في العرض، ثم ما تلبث أن تساعده على مغادرته، وقد نال من الآلام والمتعة نصيبهما، "إنه يتذكر الآن، فيما يتعلق بالأسطورة التي يشاهدها حاليا، أنه شعر بأنه ارتقى بفضلها إلى مصاف العالم الشامل، كما لو أن بصيرته ليست سطحية فقط، بل يمكنها أن تنفذ إلى الأعماق، كما لو أنه كان قادرا بفضل الموسيقى على أن يشاهد كل حركات الإرادة بداخله، الصراع بين النوازع الداخلية لديه، طوفان تيار العواطف، تتبدى جميعا أمام عينيه مثل موجة عظيمة من الخطوط والأشكال المتحركة بزخم وحيوية، فتغرق في خبايا أدق الأسرار داخل اللاوعي (...) إن الإنسان يرى هذا الوجود المشخّص في الخشبة ومع ذلك ينفيه، وهو يشاهد البطل التراجيدي يتحرك أمامه، بكل ما فيه من وضوح وجمال، لكنه مع ذلك يفرح لدماره، يستوعب الأحداث الدرامية في أدق تفاصيلها، ومع ذلك يبتهج لهروبه إلى عالم عدم الفهم. هذا الإنسان يشعر أن تصرفات البطل يمكن تبريرها، لكنه مع ذلك يرتقي أكثر وأكثر عندما تدمر هذه التصرفات من ارتكبها. يرتعد لرؤية الألم الذي يعانيه بالبطل، ومع ذلك تحقق له تلك المعاناة فرحا أعظم وأشد"[2]

تصبح التراجيديا انطلاقا من هذا القول أداة لصقل بصيرة المتلقي وجعلها أكثر عمقا من السابق؛ إذ تتمكّن بفضل موسيقاها من جعل الصراعات التي يعيشها البطل تترجم إلى نوازع وعواطف تتصارع

[1] – فريدريك نيتشه، مولد الترجيديا، ص 239.

[2] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص 240، 241.

داخل "لاشعور" المتلقي، حيث يعيش جملة من المتناقضات بين ما يراه على الخشبة وبين ما يترجم داخل "لاوعيه" من عواطف، إنّه يشاهد البطل ويستوعب الأحداث التي تحصل معه، كما يدرك أنّ ما قام به مبرّر ومثير للخوف، غير أنّه يكوّن في أعماق اللاشعور مشاعر مناقضة تماما لما شاهده وأحسّ به، حيث يتسنّى له أن ينفي ما رآه ويهرب ممّا يشعر به من شفقة وخوف إلى تشكيل عالم آخر من المشاعر، إنّه عالم المتعة الذي يجنى من التلذّذ بعذابات الآخر فيما وراء الخوف والشفقة.

يبدو أن الخطوة التي قام بها نيتشه في وصف الأثر التراجيدي من خلال القوّتين الأبولية والديونيسية قد كانت مميّزة جدا، لدرجة جعلت نيتشه فخورا بما قدّمه؛ ففي نظره أنّ ما قام به عباقرة الجمال قاصر عن إدراك هذه النتائج التي وصل هو إليها، فمنذ أرسطو ظلّوا يحومون حول تفسير أثرها إلا أنّهم لم يفلحوا في الوصول إلى جوهر التلقي، يقول موضّحا: " لاشكّ في أن عباقرة الجمال ليس باستطاعتهم أن يعطونا أدنى فكرة عن هذه العودة إلى هذا الموطن الأصلي، عن الصلة الأخوية التي تربط بين كهنة الفن الموجودين في إطار التراجيديا، أو عن الفرح الأبولي والديونيسي الذي يحسه المتلقي، في تشخيصهما المتواصل للصراع بين البطل والقدر، عن انتصار النظام الأخلاقي للعالم، أو التنفيس عن العواطف من خلال التراجيديا كجوهر للمأساة. هذه المداومة التي لا تكل عندهم تقودني إلى التفكير بأنهم ربما كانوا غير جديرين أبدا بالمحاكاة الجمالية، وأنهم يستمعون إلى التراجيديا كونهم أناسا أخلاقيين. منذ أيام أرسطو لم يقدم لنا أحد تفسيرا عن الأثر التراجيدي يمكن أن نستشفّ منه وجود أي حالات فنية أو أي نشاط فني لدى المتلقي"[1]

الظاهر أنّ الزاوية التي نظر بها نيتشه إلى الأثر التراجيدي مختلفة تماما عن تلك التي نظر بها أرسطو وعلماء الجمال الذين حاولوا شرح مصطلح "التطهير" بعده، فنيتشه قد شرحه من زاوية جمالية ركّز فيها

[1] – فريدريك نيتشه، مولد الترجيديا، ص 242.

على دور القوّتين الأبولية والديونيسية في توليد المتعة واللذّة من "ما وراء الخوف والشفقة"، في حين بقي هؤلاء العلماء يحومون حول المصطلح وأثره الطبي أو الأخلاقي، يقول مؤكّدا: "إنّ فكرة التنفيس كطريقة علاجية، أي التطهير بالمصطلح الأرسطي، وهو التعبير الذي يحار علماء اللغة أين يصنّفونه، هل يصنّفونه كظاهرة طبية أم ظاهرة أخلاقية؟"[1] ، ولعلّ قيامه بهذه الخطوة قد زادته فخرا بنفسه وحماسا للإجابة عن تلك التساؤلات، إذ يقول بغرور زائد: "إنّ علينا بعد تجربتنا الشخصية الباهرة أن نقدم إجابة مشجعة عن هذا السؤال العميق، ومن المدهش أن يتبين لنا أنه من خلال التراجيديا الموسيقية يمكن أن تكون العاطفة السامية بحق مجرد لعبة جمالية لا أكثر. وبالتالي من المحتمل أن نعتقد أنه بذلك أصبح ممكنا للمرة الأولى التحدث بنجاح عن الظاهرة الأولى للمأسوي، إن الذين ما يزالون لا يجيدون التحدث إلا في إطار هذه النتائج غير الجمالية الإنابية، الذين لا يشعرون بأنهم تجاوزوا في ارتقائهم المسألة الأخلاقية والعلاجية، عليهم أن يصابوا بالإحباط من هذه الطبيعة الجمالية"[2]

يعتبر نيتشه النتائج التي وصل إليها علماء الجمال في مسألة تلقي التراجيديا محبِطة جدا، حيث انساقوا وراء الجانب الأخلاقي والطبي لمصطلح التطهير، في حين كان جديرا بهم ألاّ يخرجوا عن الجانب الجمالي، هذه الزاوية التي جعلت لنيتشه – على حدّ قوله – فضل الرّيادة والسّبق في شرح المصطلح، وهي عينها التي جعلته يحقّق نجاحا باهرا في علم الجمال، قالبا كلّ الموازين والنتائج السابقة، ليجعل فكرة التلقي مجرّد لعبة جمالية تقود المتلقي إلى تحقيق المتعة بدل السعي وراء التنقيب عن الزاوية الأخلاقية والطبيّة التي لا تمتّ إلى التراجيديا أو الفن بصلة. ضاربا بالأفكار السائدة عن التطهير عرض الحائط، يقول نيتشه: "الاستجابة الإثباتية للحياة حتّى في إشكالاتها الأكثر غرابة وحدّة؛ إرادة الحياة مع التضحية بأرقى نماذج

[1] – فريدريك نيتشه، مولد الترجيديا، ص 243.

[2] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص 243، 244.

مكوّنات الثراء الذاتي الذي لا يستنفذ، ذلك هو ما سمّيته ديونيزي، وذلك هو ما اعتبرته معبرا إلى سيكولوجيّة الشاعر التراجيدي. لا من أجل التخلّص من الرعب والشفقة، وليس بهدف التطهّر من الصبوات الخطيرة عبر عمليّة تفريغ عنيفة – على هذا النحو أساء أرسطو الفهم–، بل لكي يتمكّن، في ما وراء الرّعب والشفقة، من أن يغدو التّجسيد الحيّ للمتعة الخالدة للصيرورة ذاتها، تلك المتعة التي تحمل في داخلها متعة التدمير أيضا"[1]

يختصر نيتشه ما قام به من تجديدات في حديثه عن التراجيديا فيقول: "التجديدان الحاسمان في هذا الكتاب هما: أوّلا، فهم الظاهرة الديونيزية لدى الإغريق. يكشف لأوّل مرّة سيكولوجيّة هذه الظاهرة ويرى فيها المنبت الأصلي لمحمل الفنّ الإغريقي. وثانيا، فهم الظاهرة السقراطيّة، لأوّل مرّة يتمّ التّعرّف على سقراط كآلة للتفكّك الإغريقي ونموذج للانحطاط: (العقل) ضدّ الغريزة؛ (العقل) بأيّ ثمن كسلطة خطيرة تنخر وتخرّب الحياة من الداخل"[2]

أخيرا واستنادا إلى ما ورد سابقا يمكن القول: أنّ فلسفة سقراط وتجديدات الشاعر يوربيدس وشعراء الديثرامب الجدد قد مثّلت – في نظر نيتشه – أشدّ القوى التي قهرت التراجيديا وعجّلت بموتها، والغريب في الأمر أنّ هذه الفلسفة قد استمرّت حتّى وقته المعاصر لتمهّد الأرضية لميلاد الأوبرا، هذا النوع من الإبداع الذي اعتبره نيتشه خارج إطار الفنّ؛ لأنّه ولد بأياد وأفكار دخيلة عنه. وقد عقد آماله وطموحاته على الفلسفة والموسيقى الألمانيتين لبعث التراجيديا من قبرها، غير أنّ أحلامه قد تحطّمت، إذ عجز الموسيقي فاغنر والمفكّر شوبنهاور على أن يدخلوا محراب التراجيديا الإغريقية وأن يحاكوها وسط أوضاع مختلفة تماما عن تلك الأوضاع التي عاشها الشاعر الإغريقي. إلا أنّ خيبته تلك لم تكبح جماح

[1] – فريدريك نيتشه، هذا هو الإنسان، ص 83.

[2] – فريدريك نيتشه، المصدر نفسه، ص 80، 81.

رغبته في عرض تصوّره عن أثر التراجيديا الذي بقي الباحثون والفلاسفة والمفكّرون وحتّى أرسطو – على حدّ قوله – يحومون حوله دون الوصول إلى ماهيته الحقيقية، إذ حصروا شرحهم لمصطلح التطهير ضمن نطاق الطب والأخلاق، غافلين عن أنّ الغرض من الأثر التراجيدي لا يعدو كونه مجرّد لعبة جمالية يلعبها المتلقي لشحن شجاعته بالطاقة الكافية لمواجهة الصّعاب التي تكبح تقدّمه، وأداة لتحقيق المتعة واللذّة بمشاهدة آلام الآخرين على الخشبة.

خـــاتمـــــة

خاتمة:

انطلاقا ممّا ورد سابقا يمكن تسجيل النتائج التالية:

1- إنّ الخوف الذي لازم الشعوب البدائية تجاه الكوارث الطبيعية والأزمات قد ولّد لديهم إحساسا بقدسيّة القوى الطبيعية التي ما لبثت أن تحوّلت إلى معتقدات عزّزوها بممارسة الطقوس والشعائر. وقد ولج نيتشه غمار البحث في هذه القضيّة ليصل إلى القول: أنّ أصل الدين وسائر المعتقدات تعود بدايته إلى الخوف. هذا الشعور الذي جعل البشر القدامى يشكّلون هالة من الأفكار حول قوى غيبية رأوا فيها ما يؤهّلها لتسيير الكون والتحكّم في مصير البشر، وينسجون جملة من الأساطير التي تحشر الذاكرة الجماعية بحكايات عن الزمن الأوّل، وعن أعمال الآلهة ورأفتها بالبشر وحتى غيرتها وبطشها. هذه الحكايات التي تلقّفها الشعراء الإغريق وحوّلوها إلى تراجيديات. بعدما جمع شتاتها الشاعر هوميروس في ملحمتيه الأوديسة والإلياذة.

2- العمل التراجيدي - في نظر نيتشه - هو وليد اتّحاد قوّتين متناقضتين: قوّة أبولو وقوّة ديونيسوس.

3- أشعار هوميروس ليست وحدها التي مهّدت الطريق للتراجيديا كي تبلغ ذروتها بل ساهمت في ذلك أيضا أشعار أرخيلوكس الغنائية.

4- كان التشاؤم من بين العوامل التي أضفت على التراجيديا صبغة مأساوية.

5- أعطى نيتشه لأجزاء التراجيديا ترتيبا يختلف عن ذاك الذي عهدناه عند أرسطو؛ حيث جعل الكورس والبطل التراجيدي في الصدارة، بينما ساوى بين قيمة الفعل وقيمة الخشبة، في حين أبقى اللغة في مكانة معادلة للغة هوميروس.

6- أنّ ما قام به الشاعر يوربيدس من تجديدات في فن التراجيديا قد تسبّب – في نظر نيتشه- في هدم معظم القواعد التراجيدية. وأنّ تطبيقه لأفكار سقراط قد دمّر التراجيديا وعجّل بموتها.

7- أنّ الطريقة التي عالج بها يوربيدس الحكاية في المأساة لم ترق لنيتشه أبدا، حيث اتّهمه بانتهاك المقدّسات وتزييف الإرث الميثولوجي والقضاء على الموسيقى.

8- عدّ نيتشه الأوبرا دخيلة على الفن لأنها تعير للنص قيمة أكبر من الموسيقى.

9- أنّ ميلاد التراجيديا في تربة ألمانية مرهون – في نظر نيتشه- بمدى الالتحام بين الفلسفة والموسيقى الألمانيتين. وأنّ عودتها لا تعدو كونها إحياء للخصائص التي اتّسمت بها التراجيديا الإغريقية.

10- أنّ مفهوم التطهير الذي بدأ مساره مع أرسطو وتبعه الباحثون الآخرون، والذي يتلخّص في تنقية شعوري الخوف والشفقة من نفسية المتلقي بإثارتهما عن طريق الأحداث، قد عدّه نيتشه مفهوما غريبا عن علم الجمال؛ إذ انساقوا به نحو الجانب الطبي والأخلاقي.

11- يعدّ نيتشه نفسه السبّاق إلى شرح مصطلح التطهير، حين جنح به إلى الجانب الجمالي، فالتطهير – في نظره – لعبة جمالية تحقّق فيما وراء الخوف والشفقة لا في إثارتهما.

12- عدّ نيتشه التراجيديا عاملا محفّزا للإرادة لا مثبّطا لها، ولو كان التطهير التراجيدي محصورا في إثارة الخوف والشفقة لقضت التراجيديا على إرادة المتلقي وجنحت به نحو الخضوع والخنوع.

13- يؤكّد نيتشه أنّ التراجيديا والفن عموما ينبغي أن يعملا على تحفيز إرادة الأفراد ودفعهم إلى نشدان القوّة. وأنّ وجود الموسيقى مهمّ جدا في حياة الأفراد والفن على حدّ سواء، وأنّ عدم وجودها هو خطيئة كبيرة.

وإذا جئنا لنقوّم عمل فريدريك نيتشه في قراءته للتراجيديا الإغريقية وجدنا أنّ قوّة قراءته قد ظهرت في شرح مصطلح التطهير حيث تمكّن من شرحها بطريقة تجريبية تجعلها أكثر جنوحا إلى التأثير الجمالي منها إلى الجانب الطبي أو الأخلاقي الذي بقي علماء الجمال يحومون حوله، ونتساءل هنا عن النتيجة التي كان نيتشه سيجنيها لو أنّه شاهد التراجيديا الإغريقية؟ أ لم يكن ذلك كافيا لتوفير أرضية صلبة للانطلاق نحو نظرية مميّزة في التلقّي؟

وبما أنّ كلّ خطوة تخلّف نتائج جيّدة وأخرى رديئة؛ فقد ظهرت في تصوّر نيتشه لميلاد التراجيديا بعض الهفوات التي قادته إلى صنع عالم من ثنائية ديونيسية/ أبولية شرحها وفق وجهة نظره الخاصة. ومع أنّ البحث يتطلّب التجرّد من الذاتية والبقاء على حياد، إلا أنّ ما قام به نيتشه قد أظهر سهوا واضحا عن هذا الشرط المهمّ، حيث أقحم آراءه الذاتية بلا تحفّظات. ونتساءل ها هنا عن ما كان نيتشه سيحقّقه في المسار التنظيري للتراجيديا لو أنّ أفكاره قد لقيت الترحيب الذي يليق بها؟ ما الفنّ الذي كان سيخلقه لو وجد في موسيقى فاغنر وفلسفة شوبنهاور قوّتين مساندتين؟ ما الشيء الذي كان سيحقّقه لو لم يصب بالجنون؟ إلى أيّ مدى يمكن الوصول لو تمّت مراجعة أفكار نيتشه وتطبيقها على الفن؟ هل ستصلح هذه الأفكار لمتقٍ يعيش في زماننا؟ ما التعديلات التي يمكن إدخالها على فلسفة نيتشه لتكون أداة جيّدة للرقي بالفن؟ هذه التساؤلات نراها جسرا متينا لبحوث لاحقة، قد نعمل عليها وقد نفسح فيها المجال لباحثين آخرين يرون فيها خطوة جديرة بالمضيّ فيها.

فهرس المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- **المصادر:**
- **أرسطو:**

- الخطابة، تر: عبد القادر قنيني، المغرب، أفريقيا الشرق، (ط – 1) ، 2008.
- فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، (ط- 1)، 1999.
- فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، (ط- 1)، 1953.

- **فريدريك نيتشه:**

- إرادة القوّة محاولة لقلب كلّ القيم، تر: محمد الناجي، المغرب، أفريقيا الشرق، (ط – 1)، 2011.
- أصل الأخلاق وفصلها، تر: حسن قبيسي، لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، (ط – 1)، (د.ت).
- أفول الأصنام حكم وإشراقات، تر: حسان بورقية، محمد الناجي، إفريقيا الشرق، (ط- 1)، 1996.
- إنسان مفرط في إنسانيته، تر: محمد الناجي، الجزء الأوّل، المغرب، أفريقيا الشرق، 2002.
- ديوان نيتشه، تر: محمد بن صالح، لبنان، منشورات الجمل، (ط – 2)، 2009.
- عدو المسيح، ، تر: جورج ميخائيل ديب، دار الحوار، (ط – 2)، (د، ت).
- العلم الجذل ، تر: سعاد حرب، لبنان، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، (ط – 1)، 2001.

- غسق الأوثان أو كيف نتعاطى الفلسفة قرعا بالمطرقة، تر: علي مصباح، بيروت، منشورات الجمل، (ط – 1)، 2010.
- الفجر، تر: محمد الناجي، المغرب، أفريقيا الشرق، (ط– 1)، 2013.
- الفلسفة في العصر التراجيدي عند الإغريق، تر: محمد الناجي، المغرب، أفريقيا الشرق، (ط – 1)، 2009.
- في جينالوجيا الأخلاق، تر: فتحي المسكيني، تونس، دار سيناترا – المركز الوطني للترجمة، (ط–1)، 2010.
- ما وراء الخير والشرّ تباشير فلسفة للمستقبل، تر: موسى وهبة، الفارابي، ، (ط– 1)، (د– ت).
- مستقبل مؤسّساتنا التعليمية، تر: محمد الناجي، المغرب، أفريقيا الشرق، (ط – 1)، 2009.
- مولد التراجيديا، تر: شاهر حسن عبيد، سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، (ط– 1)، 2008.
- هذا هو الإنسان، تر: علي مصباح، بغداد، منشورات الجمل، ط (1/ 2)، 2003/ 2006.
- هكذا تكلم زرادشت، تر: ريما ماجد علاء الدين، سوريا، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، (ط – 1)، 2006.
- **Friedrich Nietzsche** , The Birth of Tragedy, translation, Ian . C /Johnston/2000
- **Friedrich Nietzsche**, La naissance de la tragédie, traduction : Cornélius Heim, Genève, éditions Gonthier S. A, 1964

- **المراجع العربية:**

- (**إسماعيل**) عزّ الدين ، الأدب وفنونه، القاهرة، دار الفكر العربي، (ط – 4)، 2004.

- (**الألوسي**) حسام محي الدين، بواكير الفلسفة قبل طاليس أو من الميثولوجيا إلى الفلسفة عند اليونان، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (ط- 2)، 1981.
- (**بدوي**) عبد الرحمن، خلاصة الفكر الأوربي "نيتشه"، الكويت، وكالة المطبوعات، (ط – 5)، 1975.
- (**بكر**) محمد إبراهيم ، قراءات في حضارة الإغريق، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (ط- 1)، 2002.
- (**البستاني**) سليمان ، إلياذة هوميروس، الجزء الأول، طبعة جديدة، 1994.
- (**تادرس**) خليل ، أحلى الأساطير العالمية، بيروت، دار كتابنا للنشر، (ط - 1)، د.ت.
- (**ثامر**) عباس، تقديس الزعامة دراسة في ظاهرة الكاريزما السياسية، الجزائر/ الرباط، منشورات الاختلاف/ منشورات ضفاف، (ط – 1)، 2015.
- (**الجزيزى**) مجدي ، الفلسفة بين الأسطورة والتكنولوجيا، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، (ط – 1)، 2001.
- (**حداد**) مهنا يوسف، الأنثروبولوجيا الدينية أو العلاقة التبادلية بين ظاهرتي الحضارة والديانة، الأردن، دار اليازوري، (ط – 1)، 2011.
- (**حمودة**) عبد العزيز ، البناء الدرامي، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (ط - 1)، 1998.
- (**خريسات**) محمد وآخرون، تاريخ الحضارة الإنسانية، الأردن، دار الكندي للنشر والتوزيع، (ط – 1)، 1999.
- (**الخشت**) محمد عثمان، مدخل إلى فلسفة الدين، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، (ط - 1)، 2001.

- (**الخطيب**) محمد أحمد ، مقارنة الأديان، الأردن، دار المسيرة للنشر والتوزيع، (ط- 1)، 2008.
- (**الدّسوقي**) عمر ، المسرحية نشأتها- تاريخها- أصولها، القاهرة، دار الفكر العربي، (ط - 1)، 2003.
- **ديوان** الأساطير، نقله إلى العربية: قاسم الشوّاف، لبنان، دار الساقي، (ط – 1)، 1996.
- (**الربيعي**) محمود ، في نقد الشعر، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، (ط – 1)، د.ت.
- (**رشدي**) رشاد، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، هلا للنشر والتوزيع، (ط – 1)، 2000.
- (**الزاهي**) نور الدين ، المقدس والمجتمع، المغرب، أفريقيا الشرق، (ط – 1)، 2011.
- (**الزغبي**) سمير، فريدريك نيتشه فلسفة الفن والوهم وإبداع الحياة، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، (ط – 1)، 2009
- (**زكريا**) فؤاد ، نيتشه، مصر، دار المعارف، (ط – 2)، (د.ت).
- (**زلط**) أحمد، مدخل إلى علوم المسرح دراسة أدبية فنية، الإسكندرية، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، (ط - 1)، 2000.
- (**السيّد**) حسن شعبان، فكرة الإرادة عند شوبنهاور في الطبيعة والمعرفة والأخلاق، لبنان، دار التنوير للطباعة والنشر، (ط- 1)، 1993.
- (**شكري**) عبد الوهاب، النص المسرحي، الإسكندرية، مؤسسة حورس الدولية، (ط – 1)، 2007.
- (**الشيخ**) حسين، ديانات الأسرار والعبادات الغامضة في التاريخ، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، (ط – 1)، 2014.

- (**صابر**) علاء ، تاريخ الأدب اليوناني، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، (ط – 1)، 2003 .
- (**صعب**) أديب ، الأديان الحية نشوؤها وتطوّرها، لبنان، دار النهار للنشر، (ط: 1- 2- 3)، (1993- 1995 -2005).
- **صمودي** مصطفى، من جلجامش إلى نيتشه بحث في الثقافة العالمية، سوريا، دار ومؤسّسة رسلان، (ط – 1)، 2009.
- (**عبّاس**) فيصل، العولمة والعنف المعاصر جدلية الحق والقوّة، لبنان، دار المنهل اللبناني، (ط- 1)، 2008.
- (**عبد الرحيم حسين**) فضيلة ، فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ، الأردن، اليازوري، (ط – 1)، 2009.
- (**عبود**) حنا، الميثولوجيا العالمية، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (ط – 1)، 2009.
- (**عطيتو**) حربي عباس ، اتجاهات التفكير الفلسفي عند اليونانين، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، (ط - 1)، 2013.
- (**العفيفي**) محمد أبو الفتوح ، البطولة بين الشعر الغنائي والسيرة الشعبية، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، (ط – 1)، 2001.
- (**العقاد**) عباس محمود، التعريف بشكسبير، مصر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، (ط – 1)، 2012.
- (**عنيات**) عبد الكريم، نيتشه والإغريق إشكالية أصل الفلسفة، الجزائر/ لبنان، منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون، (ط - 1)، 2010.

- (**غنيمي**) هلال، الأدب المقارن، مصر، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (ط – 1)، 1998.
- (**غنيمي**) هلال، النقد الأدبي الحديث، مصر، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (ط – 1)، 1997.
- (**قدوس**) عزّت حامد زكي ، تاريخ عام الفنون، الإسكندرية، مطبعة الحضري، (ط – 1)، 2009.
- (**قواسمي**) مراد ، في معنى التاريخ عند نيتشة سؤال الأصل ومشروع التأويل، لبنان، ابن النديم للنشر والتوزيع، (ط– 1)، 2012.
- (**كحوال**) محفوظ، فن الملاحم (الأصول، النشأة، التطوّر) أوديسة هوميروس، الجزائر، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، (ط – 1)، 2009.
- (**كرم**) يوسف، تاريخ الفلسفة الحديثة، القاهرة، دار العالم العربي، (ط– 1)، 2011.
- (**كوفحي**) قاسم محمد/ **نصار** محمد، نظريات فنية في الفن والفنون الموسيقية والدرامية نظرة جديدة، عمان/ إربد، جدارا للكتاب العالمي/ عالم الكتب الحديث، (ط – 1)، 2008.
- (**مفرج**) جمال، نيتشه الفيلسوف الثائر، المغرب، أفريقيا الشرق، (ط– 1)، 2003.
- (**مندور**) محمد ، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (ط – 1)، 2003 .
- (**النادي**) عادل ، مدخل إلى فن كتابة الدراما، تونس، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، (ط – 1)، 1987 .
- (**نجله**) عبد الفتاح، العلاج النفسي بالموسيقى، عالم الكتب، (ط– 1)، 2006.

- (**نجيب**) رلا عصام ، تاريخ الفن، عمان، دار المستقبل للنشر والتوزيع، (ط - 1)، 1997.
- (**النديم**) أبو الفرج محمد بن أبي يعقوب إسحاق ،كتاب الفهرست، تحقيق: رضا – تجدّد بن علي بن زيد العابدين، طهران، (ط - 1)، 1350هـ/1971م.
- (**النساج**) سيد حامد ، البناء الدرامي للمأساة عند أرسطو، القاهرة، دار غريب للطباعة، (ط - 1)، (د.ت).
- (**نصّار**) محمد ، قاسم كوفحي، تذوّق الفنون الأدبية، الأردن، عالم الكتب الحديث، (ط - 1)،2007 .
- (**نعمة**) حسن، الميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، بيروت، دار الفكر اللبناني. (ط- 1)، د.ت.
- (**ياسر**) عبد الواحد، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، الرباط، منشورات الاختلاف، (ط- 1)، 2011.
- (**ياسر**) عبد الواحد ، المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث، الجزائر/ بيروت، منشورات الاختلاف/ منشورات ضفاف، (ط - 1)، 2013.
- (**يسرى**) إبراهيم، فلسفة الأخلاق فريدريك نيتشه، لبنان، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، (ط- 1)، 2007.

- **الكتب المترجمة:**

- (**اسخيلوس**)، مسرحيات اسخيلوس، تر: أمين سلامة، القاهرة، مكتبة مدبولي، (ط-1)، 1989.
- (**أفلاطون**)، محاكمة سقراط، تر: عزت قرنى، مصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، (ط – 2)، 2001.

- (**إلياد**) ميرسيا، المقدس والمدنس، تر: عبد الهادي عباس المحامي، سوريا، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، (ط – 1)، 1988،
- (**إلياد**) ميرسيا، المقدس والعادي، تر: عادل العوا، لبنان، دار التنوير للطباعة والنشر، 2009 .
- (**إلياد**) ميرسيا، تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية، تر: عبد الهادي عبّاس، الجزء الثاني، سوريا، دار دمشق، (ط – 1)، 1986.
- (**بورتنوى**) جوليوس ، الفيلسوف وفن الموسيقى، تر: فؤاد زكريا، مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، (ط – 1)، 2004.
- (**توغاريف**) سيرغي، الأديان في تاريخ شعوب العالم، تر: أحمد فاضل، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، (ط – 1)، 1998.
- (**جيتا**). ج. و، مأساة فاوست، تر: محمد عبد الحليم كرارة، الجزء الثاني، الإسكندرية، منشأة المعارف، (ط - 1)، 1968.
- (**جيته**) . ج. و، فاوست، تر: عبد الرحمن بدوي، سوريا، دار المدى للثقافة والنشر، ط (1- 2)، 1998، 2007.
- (**جيرار**) رينيه، العنف والمقدّس، تر: سميرة ريشا، لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، (ط- 1).
- (**جيل**) دولوز، نيتشه والفلسفة، تر: أسامة الحاج، لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، (ط- 1)، 1993.
- (**جونيت**) جيرار ، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، العراق، دار الشؤون الثقافية العامة/ دار توبقال للنشر، (ط - 1)، د.ت.

- (**ديورانت**) وِل وايريل، قصة الحضارة، الجزء الثاني، المجلد الثاني، تر: محمد بدران، ، بيروت/ تونس، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع/ المنظمة العربية للتربية، (ط – 1)، (د.ت)
- (**ديورانت**) وِل وايريل، أبطال من التاريخ، تر: سامي الكعكي وسمير كرم، لبنان، دار الكتاب العربي، (ط– 1)، 2001.
- (**دي رجمون**) دينيس ، الحب والغرب، تر: عمر شخاشيرو، دمشق، مكتبة بغداد، (ط– 1)، 2007.
- (**رديبوش**) جورج ، سقراط، تر: أحمد الأنصاري، القاهرة، دار آفاق للنشر والتوزيع، (ط – 1)، 2014.
- (**رسل**) برتراند ، حكمة الغرب عرض تاريخي للفسفة الغربية في إطارها الاجتماعي والسياسي، الجزء الأوّل، تر: فؤاد زكريا، مصر، دار وفاء لدنيا الطباعة والنشر، (ط– 1)، 2010،
- (**روتّن**) مارغريت ، تاريخ بابل، تر: زينة عازار وميشال أبي فضل، منشورات عويدات، بيروت، (ط – 1)، 1975.
- (**ريكور**) بول، البلاغة والشعرية والهيرمونيطيقا، تر: مصطفى النحال، بلجيكا، (ط–1)، 1970.
- (**سوفرين**) بيار هيبر، زراداشت نيتشه، تر: أسامة الحاج، لبنان، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، (ط– 2)، 2002.
- (**سوفكليس**)، ترجيديات سوفقليس، تر: عبد الرحمن بدوي، (ط– 1)، (د.ت).
- (**شكسبير**) وليم، مأساة هاملت أمير الدانمارك، تر: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (ط – 5)، 1979.

- (**شورون**) جاك، الموت في الفكر الغربي، تر: كامل يوسف حسين، الكويت، عالم المعرفة، (ط – 1)، 1984.
- (**طوالبي**) نور الدين، الدين والطقوس والتغيرات، تر: وجيه البعيني، الجزائر/ بيروت، ديوان المطبوعات الجامعية، منشورات عويدات، (ط – 1)، 1988.
- (**غرانييه**) جان، نيتشه، تر: علي بوملحم، لبنان، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، (ط- 1)، 2008.
- (**فرايزر**) جيمس جورج ، الغصن الذهبي دراسة في السحر والدين، تر: نايف الخوص، سورية، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، (ط- 1)، 2014.
- (**فرنان**) جان بيير، بيير فيدال ناكيه، الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة، تر: حنان قصاب حسن، ، دمشق، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع،(ط – 1)، 1999.
- (**فرويد**) سيغموند ، الطوطم والحرام، تر: جورج طرابيشي، لبنان، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 2/1 – 1983/ 1997.
- (**كايوا**) روجيه، الإنسان والمقدّس، تر: سميرة ريشا، لبنان، المنظمة العربية للترجمة، (ط – 1)، 2010.
- **مجموعة** من المؤلفين، تاريخ الآداب الأوروبية من الأصول حتى نهاية القرون الوسطى، الجزء الأوّل، تر: صياح الجهيم، دمشق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، (ط – 1)، 2013.
- **نخبة** من الأساتذة، الأدب والأنواع الأدبية، تر: طاهر حجار، دمشق، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، (ط – 1)، 1985.

- (**نيكوف**) م. أوفسيا، ز. سمير نوفا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، تعريب: باسم السقا، بيروت، دار الفارابي، ط (1/ 2) (1975/ 1979).

- (**هيغل**)، فن الشعر، تر: جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، (ط- 1)، 1981.

- **المعاجم والموسوعات:**

- **المعاجم العربية:**

- (**إبراهيم**) فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، تونس، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، (ط – 1) ، 1986.

- (**صليبا**) جميل، المعجم الفلسفي، لبنان، دار الكتاب اللبناني (ط – 1)، 1982.

- (**عواد**) محمود ، معجم الطب النفسي والعقلي، عمان، دار أسامة للنشر والتوزيع، (ط – 1)، 2006.

- **مجمع** اللغة العربية، المعجم الفلسفي، مصر، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، (ط – 1)، 1983.

- **الموسوعات المترجمة:**

- (**لالاند**) أندري ، موسوعة لالاند الفلسفية، بيروت/ باريس، منشورات عويدات، تعريب: خليل أحمد خليل، مج1، ط – 2، 2001.

- الموسوعة الكلاسيكية للمسرح اليوناني والروماني مسرحيات يوريبيدس، تر: أمين سلامة، مصر، المأمون للطباعة والنشر، (ط – 1)، (د.ت).

- **المخطوطات والرسائل:**

- (**الغامدي**) أحمد محمّد المعاد، دور النقد والتذوّق الفني في إنماء الثقافة الفنية (رسالة ماجستير)، إشراف: أحمد عبد الرحمن الغامدي، السعودية، جامعة أم القرى، قسم التربية الفنية، 1999.
- (**حطاب**) طانيا، إشكالية التجنيس في الرواية العربية المعاصرة دراسة في نماذج عربية (رسالة دكتوراه)، إشراف: عزّ الدين باي، جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم-، قسم اللغة العربية وآدابها، 2010/ 2011.
- (**هاتي**) نورية، (فن الشعر) عند ابن رشد بين الترجمة والتأصيل مقاربة سياقية، (رسالة ماجستير)، إشراف: قادة محمّد، جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم-، قسم اللغة العربية وآدابها، 2014/ 2015.

- **الأوبرات** :

- Tristan und Isolde (Opera in three Acts) .

- **الأنترنيت**

- M. Marefa. Org

ملخّص البحث

ملخّص البحث:

أثر المقدّس في التراجيديا الإغريقية – مقاربة سياقية لفلسفة "نيتشه" الجمالية –

يعتبر هذا البحث محاولة لفهم نظرة "فريدريك نيتشه" إلى التراجيديا، وطريقة تفسيره لميلادها المنبثق عن أصول طقوسية مقدّسة، وذلك من خلال مؤلّفه "مولد التراجيديا"، كما يعدّ خطوة هامة نحو إبراز تأثير هذا المفكّر على المسار التنظيري للمأساة الإغريقية. وقد احتوى ثلاثة فصول: كان الأوّل منها خطوة نحو إبراز تأثير المقدّس في ميلاد الفن التراجيدي، أمّا الثاني فقد عرّجنا فيه على تصوّر نيتشه لميلاد هذا الفن وطريقة قراءته لعناصره، وأمّا الفصل الأخير فقد كان محاولة لفهم ما كان نيتشه يصبو إليه حين عقد الأمل على ميلاد ثانٍ للتراجيديا في تربة ألمانية، متّخذا من الموسيقى والفلسفة الألمانية جسرا لبلوغ غايته.

- A The Impact of the Sacred on The Greek Tragedy philosophy of contexuel approach to the aesthetic « Nietzsche »

This research is an attampt to understand Fredrich Nietzsche's view of tragedy , and its interpretation of its birth from sacred ritual origins , through its author , « the birth of tragedy ». It is also an important step towards highlighting The influence of this thinker on the theoretical path of the Greek tragedy .

The first :Our research is basically divided into three main chapters chapter is a step towards highlighting the influence of the sacred in the birth of tragic art . The second chapter of this research work deals with a

reflection of Nietzsche's conception of the birth of this art and its reading of its elements. Concerning the last one is devote it to attampt to understand what Nietzsche had hoped for when he held the hope for a second birth of the tragedy in German education , ambracing German music and philosophy as a body to reach his own goal .

L' influence du sacré dans la tragédie Greque – une approche contextuelle de la philosophie esthétique chez Nietzsche.

Cette étude a pour but d'essayer de comprendre la vision de Nietzsche sur la tragédie , ainsi que son interprétation de la naissance de la tragédie à partir d'origine de rituels sacrés , et ce à travers son œuvre « la naissance de la tragédie » .

Cette étude représente également une avancée importante qui permet de montrer l'influence de ce penseur sur le processus théorique de la tragédie Grecque.

Cette étude comporte trois chapitres :

- Le premier chapitre essaie de mettre on évidence l'influence du sacré sur la naissance de l'art tragique .
- Dans le deuxième chapitre nous avons abordé la vision de Nietzsche sur la naissance de cet art et sa manière de définir ses composantes.

- Quant au dernier chapitre ; nous avons essayé de mettre la lumière sur les objectifs de Nietzsche lorsqu'il souhaitait une deuxième naissance de la tragédie sur les terres allemandes sous l'influence de la musique et la philosophie allemande pour atteindre son but .

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

مقدّمة:

الفصل الأول: الفكر التأسيسي للتراجيديا.....ص 12

المبحث الأوّل: جدلية الخوف والمقدّس لدى الإنسان البدائي.....ص 12

المبحث الثاني: الحضارة والأسطورة.....ص40

المبحث الثالث: ترجمة المقدّس إلى طقوس وشعائر.....ص 71

المبحث الرابع: الطقس والمسرح.....ص99

الفصل الثاني: أصول التراجيديا الإغريقية من منظور نيتشه.....ص142

المبحث الأوّل: روافد التراجيديا الإغريقية حسب نيتشه:.....ص142

المبحث الثاني: أجزاء التراجيديا.....ص177

المبحث الثالث: أثر العالمين الأبولي والديونيسي على الفرد.....ص225

الفصل الثالث: بعث التراجيديا.....ص 250

المبحث الأوّل: إرهاصات الفناء:.....ص250

المبحث الثاني: جمالية "سقراط – يوربيدس":.....ص 278

المبحث الثالث: بعث التراجيديا: ص302

المبحث الرابع: أثر التراجيديا عند نيتشه .....ص 336

خاتمة البحث:.....ص364

قائمة المصادر والمراجع.....ص368

ملخص البحث: ص382

فهرس الموضوعات.....ص 386