

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية وآدابها

مقرر الآداب العالمية

السنة الرابعة

محاضرات في الآداب العالمية

الدكتور برهان أبو عسلي

العالم الدراسي

٢٠٢٣ - ٢٠٢٤

مقدّمة

ليس من السهل على المرء أو مؤسسة علمية أو بلد من البلدان الإحاطة بالأدب العالمي إحاطة كاملة شاملة. ذلك أنّ هذا الأدب يتضمّن ما أنتجه أدباء العالم من أمم مختلفة في أجناس الأدب المتنوعة، وعلى مدى آلاف السنين.

إنّ الإحاطة بالأدب العالمي طموح مشروع وأمنية كلّ من يحب الثقافة والمعرفة والاطلاع، لكن هذا الطموح وتلك الأمنية يظلان نظريين وحلماً يسعى إليه الإنسان.

كل الدراسات والكتب التي خصّصت لدراسة الأدب العالمي ما هي إلّا محاولات للتعرف إلى هذا البحر الواسع من المعارف والثقافات والأفكار والرؤى والتجارب الغنية المتنوعة والممتدة عبر قرون بعيدة من عمر البشرية.

وُفّق كثير من الدارسين للأدب العالمي في جلاء كثير من جوانبه الإنسانية، والوقوف على القضايا الفكرية والفلسفية والاجتماعية التي تضمّنها هذا الأدب، وقصّر بعضها كذلك في النفوذ إلى أعماقها وسبر معالمها وأغوارها.

ما أقدمه هنا ما هو إلّا محاولة متواضعة جداً من تلك المحاولات التي تبغي التعرف إلى الأدب العالمي وأعلامه.

وقد ارتأيت أن تكون هذه المحاضرات مدخلاً لدراسة الأدب العالمي، وأن أضمن هذا المدخل أبرز الخطوط العامة التي تساعد القارئ على التعرف على الأدب العالمي، من ذلك: مفهوم الأدب العالمي وتعريفه، صعوبة دراسة الأدب العالمي، وأبرز أعلامه. ولكي تكون الفائدة أكبر وجدت من المناسب أن أقدم نماذج من الأدب العالمي عن طريق دراسة الأجناس الأدبية؛ فوفقت أولاً على إعطاء لمحة عن الجنس الأدبي ثمّ أتبعته بنموذج أو أكثر من تلك الأعمال الأدبية العالمية (المترجمة إلى اللغة العربية).

استعنت بذلك على من كتب في هذه المجالات من باحثين ومؤلفين ونقاد، اقتبست منهم ما وجدته مفيداً. وقدّمت كذلك نماذج تحليلية لبعض الأعمال الأدبية العالمية المختارة لتكون عوناً للطلاب على فهم هذه الأعمال من حيث مضامينها وأبعادها الفكرية وغاياتها من جهة، وحافزاً لقراءة أعمال عالمية أخرى، من جهة أخرى.

وقد تضمّنت هذه المحاضرات المحاور الآتية:

أولاً: الأدب العالمي؛ مفهوماته، وتعريفه، والمقوّمات التي تجعل من أدبٍ ما أدباً عالمياً،

الآداب العالمية، أهميتها، فوائدها، مشكلاتها

ثانياً: الشعر الملحمي؛ نماذج مختارة من الشعر الملحمي في الآداب العالمية.

ثالثاً: الشعرُ الدراميُّ ؛ نماذج مختارة من الشعر الدرامي في الآداب العالمية
رابعاً: الشعر الغنائي ؛ نصوص مختارة من الشعر الغنائي في الآداب العالمية
خامساً ؛ نموذجان من الأدب الروائي في الآداب العالمية

إنَّ الفائدة المرجوة لا تكتمل إلاَّ بالتعرف على الأدباء وقراءة الأعمال المختارة. إنَّ هذه المهمة تقع على عاتق الطالب. فعليه أن يشارك في القراءة. وكما علَّمتنا التجربة ليس هناك من قراءة كاملة لأيِّ عمل أدبي مهما كان صاحبها متبحراً في الثقافة والمعرفة وقراءة الأعمال الأدبية. ذلك أنَّ كل قراءة تفتح آفاقاً جديدة لفهم النصوص الأدبية ودلالاتها ورمزيها. أرجو أن أكون قد وفقت في تقديم ما هو مفيد لطلابنا الأعزاء.

الدكتور برهان أبو عسلي

الأدب العالمي

Weltliteratur – World literature

مفهوم الأدب العالمي أو الآداب العالمية:

ترد في الدراسات الأدبية تسميتان لتلك الآداب التي وصلت إلى العالمية، "الأدب العالمي" أو "الآداب العالمية". ويرى الدارسون الذين أخذوا بالتسمية الأولى أنَّها تدلُّ على المقصود، وكذلك يرى أولئك الذين أخذوا بتسميته "الآداب العالمية" أنَّهم أيضاً على صواب. ما يهمنا في الأمر الغاية والمقصود من هذا المصطلح ودلالاته. وليس هناك مشكلة في هذه التسمية أو تلك ما دام الهدف هو التعرف إلى تلك الآداب التي ارتقت ووصلت إلى العالمية.

علينا بادئ ذي بدء أن نشير إلى أنَّ الأدب العالمي هو في الأصل أدب قومي. والأدب القومي هو كلُّ أدبٍ أنتجه أدباء أُمَّةٍ من الأمم؛ كالأدب اليوناني، والأدب اللاتيني، والأدب الصيني، والأدب الهندي، والأدب الفرنسي، والأدب الإنكليزي، والأدب الروسي، والآداب الإفريقية المتعددة القوميات، والأدب العربي ... إلخ. ويتميز هذا الأدب بانتمائه إلى قوميته لغةً، وثقافةً، وفكراً، وروحاً، بحيث يكون مُعَبِّراً تعبيراً صادقاً عن وجدان تلك الأمة، وذلك الموطن الذي نشأ فيه وترعرع وتطور عبر العصور التي وجد فيها. ولكلِّ أدبٍ من هذه الآداب القومية سماتٌ وخصائصٌ عُرفَ بها. ومن دون شكٍّ ظهرت في هذه الآداب أعمال أدبية حققت في موطنها شهرةً وتأثيراً، وانتقلت هذه الشهرة وذاك التأثير من موطنها إلى ما يجاورها من بلدان وأمم أخرى مترجمةً أو عبر قراءتها في لغاتها، ولقيت هناك ترحيباً لدى القراء والكتّاب والدارسين، وتركت آثاراً مختلفة في الأماكن التي وصلت إليها. فاغتنت تلك الآداب بها، وأخذت منها ما رآته مفيداً. وهكذا فإنَّ كثيراً من تلك الآداب حققت شهرته، وحظي مع مرور الزمن بصفة الخلود، والتأثير عبر انتقاله من مكان إلى آخر، وأصبح معروفاً فيما بعد بما سُمِّيَ "بالأدب العالمي".

ويرجع الفضل في صياغة مصطلح الأدب العالمي (Weltliteratur) لأديب الرومانسية وناقدها أوجست فيلهلم شليجل (١٧٦٧-١٨٤٥) الذي نشره غوته (١٧٤٩-١٨٣٢) ورؤجه بين الناس عام ١٨٢٧ بعد أن طبَّقه على نفسه^١. ويرى رينيه ولك أنَّ هذا المصطلح "شديد الفخامة بلا مناسبة، إذ يعني ضمناً أنَّ الأدب ينبغي أن يُدرس على اتساع القارات الخمس كلها، من نيوزيلندة إلى أيسلندة. وفي حقيقة الأمر أنَّ غوته لم يكن يدور بخلده مثل هذا المعنى. فقد استعمل الاصطلاح لِيُبَشِّرَ بوقت تصبح فيه كلُّ الآداب أدباً واحداً. والاصطلاح يحمل فكرة توحيد الآداب جميعها في تركيب

^١ - انظر عبد الغفار مكاوي : يوهان فولفغانغ غوته " النور والفراسة - رؤية غوته للإسلام وللأدبين العربي والفارسي مع النص الكامل للديون الشرقي " ، منشورات الجمل ، كولونيا (ألمانيا) - بغداد ، الطبعة الأولى ٢٠٠٦ ، ص ٦٢ .

عظيم، تلعب فيه كلُّ أُمَّةٍ دورها ضمن ائتلاف عالمي. غير أنَّ غوته ذاته رأى أنَّها فكرة شديدة البعد، وأنَّ ما من أُمَّةٍ ترغب في التنازل عن شخصيتها. ومن المحتمل أننا اليوم أشد بعداً عن مثل هذه الحالة من الاندغام، وقد نحتجُّ على ذلك بأننا لا نستطيع أن نرغب رغبة أكيدة بإسقاط التنوعات التي تتحلَّى بها الآداب العالمية^٢.

وقد فهم الأدب العالمي أيضاً على أنَّه "الكنز العظيم من الآثار الكلاسيكية، كآثار هوميروس، ودانتي، وسرفانتس، وشكسبير، وغوته ممن طبَّقت شهرتهم الآفاق وكانت في القدم خدن الزمان. وبذلك يغدو الاصطلاح مرادفاً "للروائع"، لمختارات من الأدب العالمي ذات أهمية نقدية وتربوية، وإن كانت لا تستطيع أن تروي ظمأ الباحث الذي لا يقدر على أن يُقْصِر نفسه على القمم العظمى إذا أراد أن يفهم سلاسل الجبال بأكملها، أو جميع التاريخ وتغيراته..."^٣.

وهناك مفهوم ثالث للأدب العالمي، إذ يظن كثير من القراء أنَّ كلَّ الآداب الأجنبية المترجمة إلى لغتنا العربية هي آداب عالمية. فهم لا يُفَرِّقون أو يميزون بين تلك الأعمال الأدبية التي نالت الشهرة العالمية وبين تلك الأعمال الأدبية الأجنبية التي لم تصل إلى مستوى العالمية. فليس كلُّ ما يُترجم من أعمال أدبية أجنبية يمكن أن يكون أدباً عالمياً. ذلك أنَّ الأدب العالمي له مواصفات وشروط يجب أن يتمتع بها.^٤

وثمة مفهوم رابع للأدب العالمي عند عامة القراء، وربما المثقفين أيضاً، مفاده أنَّ من نال أو سينال جائزة نوبل هو كاتب عالمي، وما عداه من الأدباء والكُتَّاب ليسوا عالميين، وآدابهم لا تدخل في باب الأدب العالمي. والحقيقة غير ذلك. فجائزة نوبل حديثة العهد، وأول مرة مُنحت فيها هذه الجائزة كانت سنة ١٩٠١. وبهذا المفهوم فإنَّ ما سبق هذا العام من أعمال وأدباء لا يدخلون في باب الأدب العالمي. إنَّ الأدب العالمي غير محدد بزمان. وليست هذه الجهة أو تلك، أو هذه الدولة أو تلك هي التي تقرر ما إذا كان هذا الأدب أو ذاك عالمياً، وإنَّما الذوق الإنساني العام هو الذي يقرر مصير تلك الأعمال الأدبية ومدى أهميتها وقيمتها في مسيرة الآداب، وتفوقها على غيرها فنياً وإبداعياً، وصمودها وخلودها عبر الزمن بما تحمله من مضامين فكرية وإنسانية. وبما تركته، وتتركه، من آثار في الآخرين، قراء كانوا أم كُتَّاباً أو متلقين.

^٢ - رينيه ولك ، أوستن وارين : نظرية الأدب . ترجمة محيي الدين صبحي ، مراجعة د. حسام الخطيب . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨١ ، ص ٥١ وما بعدها .

^٣ - المرجع السابق ، ص ٥٢ .

^٤ - سنقف بعد قليل على هذه الشروط .

تعريف الأدب العالمي :

تعددت تعريفات الأدب العالمي في الدراسات الأدبية والنقدية. وتنوّعت أشكال هذه التعريفات تبعاً لاهتمام الباحثين ومجالات تخصصاتهم. لكنها كانت متقاربة في كثيرٍ من بعضها وخاصة في مفهوم الأدب العالمي ودوره ورسالته. وكان الدكتور حسام الخطيب من بين أولئك الباحثين الذين استوقفهم مصطلح الأدب العالمي في كتابه "الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة"؛ فعرفه وقدم وجهة نظره فيما يتعلق بالشروط التي تجعل من أدبٍ ما أدباً عالمياً.

يُعرّف الدكتور حسام الخطيب الأدب العالمي على النحو الآتي :

"ارتقاء أدبٍ ما، كلياً أو جزئياً، إلى مستوى الاعتراف العالمي العام بعظمته وفائدته خارج حدود لغته أو منطقته، والإقبال على ترجمته وتعرّفه ودراسته، بحيث يصبح عاملاً فاعلاً في تشكيل المناخ الأدبي العالمي لمرحلة من المراحل، أو على مدى العصور".^٥

ويعلم الدكتور الخطيب مسؤوليته عن هذا التعريف، ويقدم للقارئ الإيضاحات الآتية:

"١. على مدى عصور التاريخ كان هناك اعتراف بوجود آداب معينة ذات تأثير كالأدب اليوناني والهندي، وأعمال معينة ذات تأثير مثل الكوميديا الإلهية لدانتي، وأعمال شكسبير وألف ليلة وليلة وأشعار عمر الخيام، وذلك بصرف النظر عن قوة التأثير العامة للأدب الذي تنتمي إليه، وهذا المقصود بقولنا (كلياً أو جزئياً) في التعريف.

٢. أسهمت هذه الأعمال، التي تجاوزت حدود اللغة أو القومية، في مشروع بناء مناخ أدبي عالمي مشترك ابتداءً من العصور الحديثة، وكانت في الماضي تنضوي تحته مناطق واسعة من العالم وفقاً للتوزع الحضاري اللغوي، كالمنطقة الأوروبية والمنطقة العربية والمنطقة الآسيوية وهكذا، ولكنه لم يكن يتصف بالشمول العالمي الذي نعرفه اليوم .

٣. على أنّ خريطة المناخ الأدبي العالمي لم تكتمل إلا في العصر الحديث، إذ بدا كما لو أن هناك زياً عالمياً خاصاً منتشراً في specific mode في مختلف مناطق العالم متعاشياً مع الأزياء المحلية ومصحوباً بمعايير ذوقية مشتركة، وهو أشبه شيء بموجة أزياء (موضة) السيدات. بل إنّ مراكز تصديره وإشعاعه هي نفسها المراكز العالمية الكبرى للأزياء: باريس، لندن، واشنطن ونيويورك، موسكو (سابقاً) وطوكيو إلى حدٍّ ما.

٤. يصعب على أيّ أدب أن ينتشر عالمياً إلا من خلال مراكز البث والتصنيع العالمية الكبرى. وهذه العواصم المعدودة وملحقاتها تكاد تتحكم بمصير (الزي الأدبي) تحكماً كاملاً. وإذا كان صحيحاً

^٥ - حسام الخطيب: الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة . المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث ، الدوحة ، الطبعة الأولى، ٢٠٠١، ص ٢٢٨.

مثلاً أنَّ معظم موجات المذاهب الأدبية كالرمزية والسريالية انبثقت انبثاقاً طبيعياً من باريس فإنَّه صحيح أيضاً وبدرجة مساوية، أنَّ ما نالته من شهرة في العصر الحاضر بعض آداب، أو أعمال أدبية، تنتمي إلى العالم الثالث، إنَّما تمَّ عن طريق العواصم الكبرى، ولعلَّ أوضح مثال لذلك رواية أمريكا الجنوبية في السبعينات التي اشتعلت شهرتها فجأة، ربَّما بعد أن اقتنعت باريس بها. ونحن نعرف كيف يزحف كتاب عالميون كبار وفنانون إلى باريس باستمرار ربَّما لكي يوطدوا شهرتهم أو ليتفاعلوا مع المناخ العالمي؛ هل نذكر سنغور أم غابرييل غارسيا ماركيز؟

٥. تختلط بالعامل الفني عوامل كثيرة سياسية وحضارية واقتصادية وشخصية وإقليمية، يكون لها تأثيرها في عملية الترشيح للعالمية، وتلعب الجوائز العالمية الكبرى مثل جائزة نوبل للآداب وغونكور وبولتزر (ولينين ولوتس وغيرها سابقاً) دوراً كبيراً في نفخ بالون الشهرة الأدبية للأعمال المرشحة للعالمية. ويبدو جانب كبير من هذه العالمية مصنوعاً مدبراً manipulated. وإن كانت التجربة أثبتت أنَّ ما ينفع الناس يبقى وأما الزيد فيذهب جفاء. فما أكثر الذين نالوا جائزة نوبل على مدى السنين ولم يصمدوا لامتحان الزمن واختفوا عن المسرح بالتدريج، وبصراحة أكثرهم من الذين نالوا الجوائز إمَّا في ظروف التعاطف الدولي بعد الحرب العالمية الثانية وإمَّا تحت تأثير عجلة الدعاية فوق الأدبية من سياسية وغيرها.

ومع الأسف، لا يسمح المجال الحالي بالتوسع في الجوانب المختلفة لظاهرة العالمية المعاصرة وما أكثرها ولا سيما بعد اختلاطها بظاهرة العولمة ... ولكن يجب أن يضع المرء في ذهنه دائماً أنَّ العملية ليست آلية، أي أنَّ العمل المحلي لا يبلغ مرتبة العالمية لمجرد توفر صفات إبداعية فيه، وأنَّه يحتاج لأن يدخل في سلسلة من الأقنية النوعية والشروط الذاتية واللغوية والإطارية حتى يتبوأ المكانة التي تؤهِّله لها إمكانياته الذاتية^٦.

وينتقل الدكتور حسام الخطيب بعد ذلك إلى بيان المقوِّمات التي تجعل من أدبٍ ما أدباً عالمياً. ويرى أنَّ هذه المقوِّمات تنقسم إلى ثلاثة مقوِّمات أساسية؛ هي: المقوِّمات الذاتية، والمقوِّمات اللغوية، والمقوِّمات الإطارية.

أولاً: المقوِّمات الذاتية، أو الشروط الداخلية التي تجعل من أدبٍ ما أدباً عالمياً:

يرى الدكتور حسام الخطيب أنَّ كلَّ أدبٍ يسعى إلى أن يكون عالمياً لا بدَّ أن يتوفر فيه واحد أو أكثر من المقوِّمات أو الشروط الخمسة الآتية: الموقف الإنساني، اللون المحلي ونكهته الخاصة، عامل التفرد والابتكار والغربة، توازنٌ بين الخاص والعام، الإبداع الفني هو الشرط المسبَّق.

^٦ - حسام الخطيب : المرجع السابق ، ص ٢٢٨ وما بعدها .

وقد وضّح هذه المقوّمات أو الشروط على النحو الآتي :

" ١ . الموقف الإنساني هو الأساس

تقول الفطرة وتدعمها التجربة أنّ الأساس الأول هو المقياس الموقف في أو المضموني أو الفكري. أي ماذا يُقدّمه الديوان الشعري أو الرواية أو الكتاب النقدي من فهم لقضية الإنسان سواء في إطار مجتمعه الخاص أم في إطار الكون والمصير. ومهما جرى التركيز على الخواص الجمالية والتألق الفني والإتقان وما أشبه ذلك، فإنّ هذه الخواص تبقى شرطاً مسبقاً، ولا يتطابق موقعها الجوهرية في ميزان النقد الأدبي مع موقعها المقصود في ميزان العالمية. ذلك أنّ المعيار الأساسي للعمل الجيد هو إضاءة جوانب من موقف الإنسان في غمرة الصراع الاجتماعي أو الفردي أو القومي أو الأيديولوجي أو المعرفي ضمن إطار التطلع المتحرّق لتوسيع معرفة الذات والآخرين وترقية المقدرة على السيطرة على الأشياء والطبيعة والكون ... وهذا المقياس متوافر موضوعياً إلى حدّ ما في جميع الأعمال التي استطاعت أن تصل إلى المرتبة العالمية وتصمد لتتال الخلود. أي أنّه لا يوجد أيُّ عمل ذي شهرة عالمية إلّا ويحمل في ثناياه تفسيراً للكون أو الوجود أو المصير أو المجتمع أو العالم الداخلي للإنسان. وهذا القول ينطبق على سلسلة الروائع الإنسانية World Classics ابتداءً من أوديب والمسرحيات الإغريقية القديمة ومسرح شكسبير؛ ومروراً بـ الكوميديا الإلهية و رسالة الغفران و رباعيات الخيام و قصيدة إلى الريح الغربية لشلي؛ وانتقالاً في العصر الحديث إلى أشعار ناظم حكمت وطاغور وبابلو نيرودا وإليوت وبول إليوار وأراغون ولوركا؛ وروايات تولستوي ودوستوفسكي وجيمس جويس وإرنست همنغواي وشولوخوف وغابرييل ماركيز ونجيب محفوظ، وغيرهم .

٢ . اللون المحلي ونكهته الخاصة

مع أنّ قضية الموقف الإنساني تُعدّ الشرط الأساسي لارتقاء الأدب إلى مستوى العالمية فإنّه يجب عدم أخذ هذا الحكم على إطلاقه، بل يُحسّن أن يُنظر إلى الأمر نظرة شديدة المرونة، وألّا يظن أنّ تجريد القضية الإنسانية والبعد عن التجربة المحلية يمكن أن يكونا مؤهلاً عالمياً مطلقاً كما يُخيّل إلى الكثيرين. وينبغي أن نقرر أيضاً أنّ هناك أعمالاً أدبية خالدة لا يرجع سبب خلودها إلى طبيعة الموقف الذي تقترحه من قضية الإنسان، ولكن إلى ما تتمتع به من نكهة محلية وشخصية قومية أو إقليمية خاصة، ومقدرة على التعبير عن روح منطقة معطاة من العالم في مرحلة تاريخية معينة. فمثلاً يرجع جانب كبير من سحر الروائع الروسية في القرن التاسع عشر إلى أنّها كانت تنبض "بالروح الروسية" - كما أشار أندريه جيد صاحب هذه العبارة - وأنها حافظت على نكهتها الخاصة وبدا كما لو أنّها تعالج هذا الموضوع أكثر من غيره. وينطبق هذا الطرح على دوستوفسكي وتولستوي وغوغول. وفي

المرحلة الحالية يمكن أن ينطبق هذا التحديد على أعمال غابرييل ماركيز ونجيب محفوظ التي احتفظت دائماً بنكهة التوابل المحلية لتجربة الإنسان في مجتمع محدد (أمريكا الجنوبية، ومصر العربية)، وكلاهما نال وسام العالمية رسمياً من خلال جائزة نوبل للآداب، مع تنويه باللون المحلي الخاص جداً لتجربتهما الأدبية، في إطار الموقف الإنساني الأرحب.

٣. عامل التفرد والابتكار والغربة

وبالطبع هناك عوامل أخرى أساسية مثل : التفرد Uniqueness أو الابتكار أو الإدهاش أو الإغراق في صفة خاصة بعينها. فأحياناً يحظى عمل ما بشهرة فائقة بسبب ما فيه من لون نوعي جداً ومميز جداً قد يختلف اختلافاً كبيراً عن روح المنطقة الأجنبية التي يشتهر فيها أو عن المناخ الأدبي السائد عالمياً. ولكن هذا العامل وحده لا يكفي بالطبع، وإذا قُرُن بعوامل أخرى مساعدة فإنه يحظى بفاعلية كبرى. وبما أن الشهرة حتى الآن كانت تأتي عن طريق العواصم الغربية فإنه لا ضير من التأكيد أن عنصر (العجب أو الغربة Exotism) ما زال فعالاً في الذهن الغربي بوجه خاص وفي معظم مناطق العالم أيضاً. وما زال القراء الأوروبيون مثلاً يبحثون عن أدب الشرق في تجارب ألف ليلة وليلة و عمر الخيام أو في كتب الجنس العربية والهندية والشرقية القديمة بوجه عام، مع وفرة الكتب والمجلات والأشرطة الجنسية المكشوفة في مجتمعاتهم؛ بل هم مصرّون على أن تبقى صورة الشرق هي صورة ألف ليلة وليلة التي يتشربونها منذ صغرهم، ولا يستريحون إذا تغيرت الصورة، لأنها مصدر إمتاع لهم وتميز.

٤. توازن بين الخاص والعام

ولكن يبقى السؤال قائماً بشأن إمكان نجاح العمل الجيد في التوفيق بين القطبين اللذين يتنازعان كل إنتاج فني وهما المحلية والإنسانية. أي كيف يستطيع عمل ما أن يكون مخلصاً لمناخه الخاص ولشرطه الزماني والمكاني وأن يكون قادراً في الوقت نفسه على التجاوب مع التطلعات الإنسانية الكبرى المتجاوزة للشروط الزمانية والمكانية (الزمكانية) المتغيرة؟

يبدو أن المطلوب هو عميلة توازن دقيقة جداً بين الخاص والعام، وما يخص مجتمعاً معيناً في فترة معطاة وما يخص الإنسانية بالمعنى المطلق؛ وكذلك بين المتحول والثابت، أي بين ما هو طارئ وزمني وبين ما هو جوهري ومتكرر على المدى فيما يتعلق بالحقيقة الإنسانية. وحين ينجح الكاتب في تحقيق هذا التركيب اللطيف الدقيق الذي يصل أحياناً إلى درجة الإعجاز فإنه يكون قد حقق الشرط الأساسي للتجاوب مع محيطه الخاص ومع المحيط الإنساني العام بخلود العمل الأدبي في موطنه ومن ثم على المستوى العالمي ... وهكذا فإنّ الأشعار والروايات الخالدة في العالم - أي ما يُسمّى عادة بالروائع

العالمية - تتمتع بالمقدرة على استشارة القراء المحلين كما تستجيب لأعقد الدوافع الكامنة في أعماق الناس في مختلف أصقاع العالم خارج بلدها الأصلي، بحيث يرى فيها الإنسان نفسه وتجربته من خلال التلوينات الإقليمية أو الفكرية المختلفة التي قد تخدم في الكشف عن المخبوء، مثلما تكشف مادة طيبة كالباريوم عن تضاريس المعدة عند التصوير.

ومن الجلي أنه في حال تطور التطبيق الواقعي للعملة قد تصبح الخصوصية هي المشكلة، وليست العمومية، وعند ذاك تزداد أهمية عملية التوازن هذه بين العام والخاص وكذلك صعوبة تحقيقها. وربما بنتيجة هذه التطورات ينتقل مركز الثقل إلى المحافظة على الخصوصية، كما يزداد العبء الملقى على عاتق الأدب المقارن والنقد الأدبي في تصور مقاييس ترشيح الأعمال الأدبية إلى مرتبة العالمية.

٥. الإبداع الفني هو الشرط المسبق

حتى الآن جرى الحديث عن العامل الموقفي في خلود الأدب، أي عن جوهر التجربة التي يُقدّمها العمل الأدبي، ويستطيع المرء أن يزعم أنّ هذا الجوهر هو الذي يضمن العظمة والخلود للعمل الأدبي، إذا توافر معه الشرط الآخر الذي لا بدّ منه وهو شرط الإتقان الفني. وما أجمل ما تمثّلت هذه الفكرة في مقولة ت. س. إيلوت المشهورة: "إنّ عظمة الأدب لا يمكن أن تُحدد بالمعايير الأدبية وحدها، مع أننا يجب أن نتذكر أنّ المعايير الأدبية هي وحدها التي تستطيع أن تقرر ما هو أدب وما هو غير أدب".

ومعنى ذلك أننا مهما تحدثنا عن أهمية الموقف في الأدب فإنّ ذلك يبقى مشروطاً دائماً بشرط الإتقان أو الإبداع الفني. وهكذا يكون في كلّ عمل فني عاملان يقرران مصيره هما الموقف والإبداع. وليس من الطبيعي الفصل بين هذين العاملين، فهما يبدوان في الروائع مثل سبيكة ذهبية مشعة ذات مكون واحد لا مكونين. إنّهما مزج كيماوي بلغ إتقانه درجة أن تصبح العناصر الداخلة فيه كلاً واحداً منصهراً. ويَحْسُنُ أن نلاحظ هنا أنّه كلما ارتقى العمل الفني أصبح الفصل بين عناصره غير ممكن؛ وينطبق ذلك بوجه خاص على قضية الشكل والمضمون. ولكن هذا الفصل يبدو أسهل في حالة الأعمال الأقل شأناً. وإذا، لا بدّ من توافر شرط الإتقان الفني لأيّ عمل يُرَشِّحُ نفسه للعالمية، وهذه الحدود المعينة من الإتقان ليست لها مواصفات واضحة متفق عليها، بمعنى أنّ الإتقان يمكن أن يتحصل من خلال مراعاة المعايير الفنية سواء من حيث التصميم العام للعمل أو من حيث خصوبة الخيال أو من حيث دقة التعبير وجماله وطاقته الإيحائية أو الموسيقية ... ولكن شهدنا في الأيام الأخيرة أعمالاً تلجأ إلى مخالفة كل المواصفات المتعارف عليها فنياً، ومع ذلك توصف بأنّها أعمال مبدعة وفنية، وتحظى بالاعتراف العام لجمهور القراء العالمي.

ويبدو أنَّ هذه الأعمال تلجأ إلى طريقة الصدمة الكهربائية وتعتمد الإدهاش بديلاً لكلِّ معيار موضوع ، كرواية (يوليسيز) لجميس جويس، وتمثيلية (في انتظار غودو) لصامويل بكيث. وذلك أنَّه لا يوجد تحديد نهائي في عالم الخلق الأدبي والفني، " فبأي شيء بلغت الإفهام فذلك هو البيان في ذلك الجمال " كما قال الجاحظ قبل ثلاثة عشر قرناً. إنَّ قضية الجمال الفني والإتقان كانت دائماً محيرة ووضعت علماء الجمال والنقاد والمنظرين الأدبيين أمام تحدٍّ شتووس، ولكنها في العصر الحاضر وبعد تفشِّي موجة الحداثة التفلُّتية أصبحت مستحيلة المنال تقريباً. والمبدأ العام لسحر التأثير هنا يتألف من مزيج غريب من التوتر والإدهاش والإثارة، والخروج على المألوف، وكشف الحجاب عن زاوية نفسية أو جمالية مخبوءة أو السخر مما اعتاد الناس أن ينظروا إليه بجذ وهيبة، والتلاعب بمستويات الوعي، وتفجير الجملة، والاستعمال الخاص جداً والتعسفي للكلمة وغير ذلك.

ويجب ألا ننسى أنَّ الحديث هنا يتناول شرط الإتقان الفني في إطار مسألة العالمية، وهذا بالطبع يزيد الطين بلَّةً لأنَّ التحديد الفني هنا لا ينحصر بذوق منطقة معينة من العالم وتقاليدها المتراكمة، بل هو أشبه بحقل مفتوح لمختلف ألوان التجارب الإبداعية. وحسب المرء أن يؤكِّد بهذا الصدد ضرورة توفر شرط الإتقان الفني بوصفه شرطاً لازماً لا غنى عنه في عملية الترشيح للعالمية، وأنَّ مفهوم هذا الشرط مرن جداً ومتراوح ومطاط ومستعصٍ على التحديد القاطع^٧.

ثانياً : المقوِّمات اللغوية:

ثمَّ ينتقل الدكتور حسام الخطيب إلى الحديث عن المقوِّمات اللغوية ويبيِّن أهميتها في ارتقاء الآداب إلى العالمية . ويؤكِّد أنَّ المقصود بهذه المقوِّمات هو (جنسية اللغة) التي يكتب بها الأدب وليس الاستعمال اللغوي في الأدب الذي هو جزء من عملية الإبداع التي تمَّ الحديث عنها في المقوِّمات الذاتية. ويرى أنَّ " حظوظ اللغات من العالمية تختلف من لغة لأخرى اختلافاً شديداً، كما أنَّ الظروف العالمية لكلِّ لغة تختلف حسب تقلبات المناخ العالمي السياسي والاقتصادي، والحضاري بوجه عام. ولعلَّ تراجع حظوظ اللغة الروسية في تسعينات القرن العشرين أكبر دليل على هذا الاختلاف. ولكن من الواضح جداً أنَّ الأعمال المكتوبة باللغات الحيَّة هي التي تتمتع بفرص أكبر للعالمية، وذلك على النحو التالي:

أ- كلما كانت اللغات الحية ذات الطابع العالمي مثل الإنكليزية والفرنسية والروسية والألمانية أقوى امتداداً خارج حدود الدول التي تتكلمها، فإنَّ آدابها تتمتع - بنسبة قوة هذا الامتداد - بفرص

^٧ - حسام الخطيب : المرجع السابق ، ص ٢٣١ وما بعدها .

انتشار على المستوى العالمي. وبالطبع تنصدر اللغة الإنكليزية هذه القائمة، وتأتي بعدها بمسافة كبيرة لغات أوروبا الغربية الأخرى، وإن كانت اللغة الفرنسية قد ميّزت نفسها دائماً بالمقدرة على الانتشار الأوسع في المجالات الثقافية عامة والأدبية والفنية بوجه خاص. واستمرت الفرنسية حتى أواخر القرن العشرين مصدر إشعاع قوي للمذاهب الأدبية والفنية والدراسات النقدية واللغوية الحديثة.

ب- كلما كانت هذه اللغات الحية ذات انتشار واسع أصلاً في مناطقها الخاصة فإنّ آدابها تحظى بفرص أفضل للإشعاع العالمي، وأبرز مثال على ذلك انتشار آداب اللغة الإسبانية في العالم المعاصر. ولكن هذا العامل وحده لا يكفي، فمن المعروف مثلاً أنّ الصينية هي أكثر لغات العالم انتشاراً من ناحية عدد الناطقين بها، ولكن هذا العامل يحتاج إلى دعم من عوامل أخرى، مثلما كان الشأن مثلاً بالنسبة للروسية قبل التسعينات، إذ كانت عجلة الإعلام السياسي والثقافي السوفياتية تدعم اللغة الروسية وتفرضها عالمياً. ومع تقلص نفوذ هذه العجلة تقلصت فرص العالمية للمادة الأدبية المكتوبة بالروسية، كما هو ملاحظ في العقد الأخير من القرن العشرين.

ج- يُضاف إلى كلّ ما تقدّم عامل الخدمة العالمية للغات الحية. ذلك أنّ المؤسسة الثقافية في أكثر البلدان الناطقة باللغات الحية ترصد الموازنات وتضع الخطط لنشر هذه اللغات وثقافتها وإبداعاتها، وترجمتها، ووضعها في بؤرة اهتمام الإعلام الثقافي والمنظمات الثقافية الدولية. وقد أصبحت لدى بعض هذه البلدان مثل بريطانيا وفرنسا والولايات المتحدة خبرة فعّالة في هذه المجالات، كما تحوّل نشر اللغتين الإنكليزية والفرنسية إلى عمل تجاري business رابح. ويتبع ذلك طبعاً أنّ كلّ ما يكتبه الآخرون من غير الناطقين بها يلقي فرصاً عالمية ممتازة من خلال الترجمة والبت الثقافي، وهذا يشجع المواهب العالمية على اختيار مثل هذه القناة اللغوية الرائجة. ويمكن هنا أن نشير إلى الجهود الحثيثة التي تبذلها اليابان عبر "مؤسسة اليابا Japan Foundation" لنشر أدبها وثقافتها، وذلك طبعاً بالإضافة إلى أجهزة البث الثقافي العريقة التابعة لبعض اللغات الأوروبية مثل المركز الثقافي البريطاني، والأقنية الفرنسية المتعددة، ومراكز المعلومات الأمريكية، ومعهد غوته الألماني. وكلها تهتم بنشر اللغة والأدب والفن والثقافة بوجه عام.

د- كلما كانت هذه اللغات، مثل الإنكليزية والفرنسية، متّسعة الصدر للإبداعات التي ترفدها من أفراد متميزين ينتمون لشعوب وأعراق متعددة كانت فرص إشعاعها العالمي أقوى، ربما لأنّ هذا الانفتاح يوسّع مدرج انتقاء الأعمال الجيدة من جهة ويقوي، من جهة أخرى، الجوهر الإنساني للعمل الأدبي. إذ يتسع صدر هذه اللغات لكل وافد ذي موهبة، وتُفتح له الأبواب وتُوضع وسائط النشر تحت تصرفه حين يثبت جدارته، حتى لو كانت مادته ماسّة بجوانب من معتقدات أهل هذه اللغات أو عاداتهم أو تقاليدهم، فهم لا يحاسبون الكتّاب على الحروف والرأي، كما تفعل بلدان كثيرة تقوم

ثقافتها على مواقف التقديس أو التحريم أو مناهضة النقد. وهذه ميزة للعواصم العالمية (الكوزموبوليتانية) مثل باريس ولندن، ومجدداً نيويورك وواشنطن، وكذلك للأقطار المفتوحة للهجرة ولامتصاص (أو شفط) الأدمغة العالمية. وبذلك تنشأ في هذه البلدان آداب فوق قومية *supranational* وكأنها اختزال للعالمية. ويلاحظ أنّ اللغة الإنكليزية تجاوزت في العقود الأخيرة من القرن العشرين كلّ حدٍّ، وتظافر عامل الامتصاص الأدبي للمواهب العالمية مع منظومة عوامل الامتصاص الأخرى أو الشفط الدماغي *brain drain*، بحيث أصبحت الثقافة المحلية في بلدان اللغة الإنكليزية بجوانبها المختلفة (الفكرية والعلمية والصناعية) مهيةً لتقبل أية موهبة أجنبية وتمثلها في العجلة المحلية. وهذه ظاهرة من ظواهر العولمة، مع العلم أنّ العلاقة بين عالمية الأدب والعولمة الثقافية واللغوية معرضة لتغيرات كثيرة في العقود القليلة القادمة. وقد بدأت الدراسات والمؤتمرات في السنوات الأخيرة من القرن العشرين تتناول هذا الموضوع بجدية ومن خلال زوايا نظر مختلفة ...

هـ- وقد لا يجوز الكلام على العامل اللغوي في العالمية دون طرح ظاهرة هيمنة اللغة الإنكليزية، وهي ظاهرة ملفتة للنظر في أواخر القرن العشرين من ناحية أنّ الوعي اللغوي الوطني في العالم يتزايد مع تزايد شعور الأقليات بحقوقها في الاستقلال الوطني اللغوي، ولكن يصحب هذا الوعي سيطرة غير مسبقة للغة واحدة هي الإنكليزية تكاد تصل إلى حدّ الهيمنة المطلقة. وبفضل الحاسوبية والمعلوماتية والتجارة العالمية والثورة الاتصالية وانتشار الفضائيات ومغامرات ارتياد الفضاء، تكاد اللغة الإنكليزية أن تصبح لغة العولمة أو اللغة الوسيطة بين مختلف اللغات، أي (اسبرانتو) بحكم الواقع *de facto*. فقد أصبح التقرب من الإنكليزية، والتشذُّق بها، والاستناد إليها في التعامل الدولي والمحلي، وإتقانها، والرحلة إلى بلادها الأصلية لأخذها من المنابع، أصبح كلّ ذلك ممارسة يومية على مستوى القارات والأصقاع في العالم كله. وفي بلدان كثيرة، ومنها بلدان عربية أصبحت إعلانات شروط التوظيف تنصّ على إتقان الإنكليزية ولا تكاد تذكر اللغة الوطنية. وهذا يعني أنّ الإنكليزية أصبحت مستنداً أساسياً من مستندات الانتساب إلى العولمة القادمة.

والطريف في الأمر أن أصحاب اللغة الأصليين يعقدون الآن المؤتمرات للبحث في الحفاظ على سلامة اللغة الإنكليزية وجمالياتها في غمرة هذا الانتشار العالمي الذي يهدد بتفريخ لغات إنكليزية محلية، كما يتضح مثلاً في موسوعة كامبردج للغة الإنكليزية، التي يحررها الأستاذ دايفيد كريستال.

والإحصائيات حول انتشار اللغة الإنكليزية مبهوثة في كلّ مكان. وأخطرها دلالة الإحصاءات حول لغات المنظمات الدولية التي هي ركن أساسي في بُنيان العولمة. وتفيد هذه الإحصائيات أنّ الإنكليزية هي اللغة الرسمية أو العلمية لما يقارب ٨٥ % من المنظمات الدولية، ثم الإحصاءات حول التعامل الشخصي بهذه اللغة التي تشمل ثلث سكان العالم، وقد تتجاوز ذلك إلى النصف في أمد

قريب. هناك أيضاً استخدامات لغة الحاسوب التي تهيمن عليها اللغة الإنكليزية هيمنة شبه تامة. وتشير التقديرات إلى أن ٩٠ % من أجهزة الحاسوب التي ترتبط بشبكة الإنترنت تستخدم الإنكليزية وسيلة للاتصال، وتليها الألمانية بنسبة ٤,٥ % ، ثم اليابان بنسبة ٣,١ % ، وقد بدأت الصينية في أواخر القرن (العشرين) تنافس الإنكليزية بوصفها لغة وطنية قوية ولكن ليس بسبب صفتها العالمية .

وتضاف إلى ظاهرة الانتشار اللغوي للإنكليزية ظاهرة تفوق الإنكليزية على سائر اللغات في البث الترجمي، الذي يعطي الأعمال الصادرة بها فرصاً أفضل للعالمية، أي أن الإنكليزية (وتليها الفرنسية) تُعد من القنوات السالكة بسهولة إلى ساحة العالمية.

ويكفي أن نشير هنا إلى أن إحصائيات اليونسكو تفيد أن نصف ما يترجم في العالم من الإنتاج المعرفي على اختلاف أنواعه تكون الإنكليزية هي مصدره؛ والمؤشر في تصاعد مستمر، وينطبق ذلك أيضاً على الإنتاج الثقافي والأدبي.

ويورد دليل اليونسكو للترجمة لعام ١٩٩٧، إحصاءات وبيانات مذهلة عن سيطرة اللغة الإنكليزية في تصدير الترجمات حتى إلى تلك البلدان التي كانت لغاتها إلى أمد قريب لغات مصدرة لا مستوردة، وفي مقدمتها اللغة الألمانية التي أصبحت اليوم في صدارة اللغات المستوردة من الإنكليزية إلى جانب اليابانية طبعاً.

وإذا استمرت الظاهرة على هذا المنوال، أو تزايدت - كما تشير كل المؤشرات الراهنة - فإن هيمنة الإنكليزية لا بد أن تخلق معطيات جديدة بالنسبة لموازين العالمية الأدبية، كأن تصبح هذه اللغة الوسيط الأساسي لتحقيق العولمة أو بلوغ العالمية، بل أن تخضع العالمية لنوع من الاحتكار اللغوي يشبه إلى حد ما، هيمنة الرومانية في العصور الوسطى، ثم وراثتها اللغة العربية لها في المجالات العلمية والحضارية. وهناك طبعاً مناقشات مضادة لهذه التوقعات، يصعب الدخول في منبرجاتها في المجال الحالي لأن قضية اللغة الإنكليزية أصبحت بنداً معرفياً قائماً بذاته. ومن الزاوية النوعية للعالمية يحسن أن يتذكر المرء دائماً أن عناصر هيمنة الإنكليزية متساندة على الشكل التالي :

أ. ارتداد محصول الإنتاج الثقافي والأدبي والفني العالمي إلى حظيرتها. أي تزايد الأدمغة التي تفضل الإنكليزية على غيرها رغبة في التوصل إلى جمهور أوسع، وبوجه خاص مثلما يحدث في مجال البحث والنشر العلمي والثقافي.

ب. التزايد اليومي لعدد الأفراد الراغبين أو المضطرين لاستخدامها في التعامل المحلي والدولي.

ج. تفوقها المطرد في مجال تصدير الترجمات من إنتاجها الخاص أو بوصفها لغة وسيطة.

وهكذا نجد أنَّ مفهوم العالمية التقليدية لا بدَّ أن يُدخل تطورات اللغة الإنكليزية في عصر العولمة في حساب أية نظرة مستقبلية^٨.

ثالثاً: المقوّمات الإطارية:

وهنا يتوقّف الدكتور الخطيب عند نوع آخر من المقوّمات ويسمّيها "مقوّمات إطارية"، وهي - كما يشير - ذات مقاييس ولا مقاييس، أي لا تخضع إلى مقاييس محددة وثابتة. ويوضّح ذلك على النحو الآتي: "على أنّه لا ينبغي الاعتقاد إطلاقاً بأنّ كلّ عمل في جيد يحمل خواص الموقف الإنساني يستطيع بالضرورة أن يرقى إلى دائرة العالمية، إنّ المسألة ليست مفتوحة هكذا ولا هي آلية، وما أكثر ما في السجن من مظلومين كما يقولون. إنّ مبدأ العالمية خاضع لنسبة كبيرة من الحظ والمصادفة وليست الأعمال ذات الشهرة العالمية هي بالضرورة أفضل ما أنتجه الجنس البشري من إبداع. وإلى جانب المصادفة هناك مقاييس أخرى دنيوية أو فوق أدبية :

١- فهناك المقياس السياسي - الحضاري. أي مقياس قوة الأمة التي ينتمي إليها الأدب المرشّح للعالمية لا في المجال السياسي والعسكري فحسب بل - وأهم من ذلك - في مجال الإشعاع الحضاري. ويؤثر هذا المقياس تأثيراً شديداً في طبيعة الفرص المتاحة لخلود العمل الفني على المستوى الإنساني. فمثلاً بلوغ عمل فرنسي أو أمريكي أو ياباني أو روسي مستوى العالمية أسهل بكثير من بلوغ عمل عربي أو باكستاني أو كوري. ولكن يجب أن لا ننسى أيضاً أنّ زحمة التنافس في البلدان المتقدمة تجعل شقّ الطريق إلى الشهرة على المستوى القومي عملية صعبة دونها خَرُطُ القَتَاد وتجعل آلية الانتقاء معقدة، ولكن بعد أن تفتح الطريق المحلية إلى العمل المبدع تصبح فرص الدخول في التنافس العالمي مذلة، على حين أنّ المجال في البلدان النامية مفتوح نسبياً لأنّ ميادين الإبداع غير مستغلّة وغير مشبّعة. على أنّ آلية انتقاء الأفضل فيها تبقى طبعاً غير منضبطة بمعايير مطردة وغير قائمة على مبدأ تكافؤ الفرص. والحقيقة أنّ هناك مسائل كثيرة تتدخل في فرص العالمية. ويبقى صحيحاً ما ذكرناه سابقاً من أن العواصم الكوزموبوليتانية الكبرى تفرض أذواقها واختياراتها على العالم وتخلق نوعاً من المناخ العالمي للثقافة لا تقتصر مكوناته على النواحي الأدبية والفنية إنّما تختلط فيه مسائل حضارية وسياسية ومصالح متباينة. ولعلّ أكبر مثال على ذلك ما يثيره الغرب قبل اختيار الاتحاد السوفياتي من دويّ حول الكُتّاب السوفييات المنشقين مثل باسترناك ونابوكوف وسولجنستين، وما كانت تُقدِّمه الكتلة الاشتراكية من دعم إعلامي للأدباء الثوريين والمكافحين ضدّ الاستعمار، سواء من أبناء بلادها أو من أبناء العالم

^٨ - حسام الخطيب : المرجع السابق ، ص ٢٣٨ وما بعدها .

الثالث. فالشعر النضالي الفلسطيني مثلاً خطأ الخطوة الأولى المؤهلة للعالمية من خلال قنوات البث الثقافي في موسكو وعواصم أوروبا الشرقية ثم خطأ الخطوة الثانية من خلال التعاطف العالمي الشامل مع القضية الفلسطينية. وتعود شهرة الشعارين الآسيويين ناظم حكمت وفايز أحمد فايز، والكاتب الإفريقي الجنوبي ألكس لاغوما إلى هذه القنوات نفسها.

٢- ثمَّ إنّ هناك وسائل اتصال ثقافي محددة تشكل الألفية الطبيعية لبلوغ العالمية، ويا ويح الأمة التي لا تملك هذه الوسائل. ولكن، مرة أخرى، يَحْسُنُ الاطمئنان إلى أنّ كثيراً من الأعمال التي أثّرت حولها ضجة مصطنعة لم تصمد لامتحان الخلود العالمي وسرعان ما طُرحت في أقبية النسيان، كما أنّ الساحة العالمية شهدت حالات كثيرة أُعطيت فيها فرصة جديدة لأعمال تعرّضت بغمط حقّها في الماضي. ويبقى المجال دائماً مفتوحاً لتغيرات الأذواق والظروف ولشطارة الشاطرين. ثمَّ إنّ ظاهرة تزايد قوة عجلة الإعلام الثقافي عن طريق الشبكات الفضائية وتفجر الثورة الاتصالية المعلوماتية عند نهاية القرن العشرين بدأت تخلق مناخاً عالمياً ثقافياً وأدبياً موازياً نسبياً لامتدادات العولمة، وربما خاضعاً لاحتكاراتها الكبرى. على أنّ دراسة وسائل الاتصال الثقافي في علاقتها بمسألة العالمية في الأدب، ولا سيما بعد التطورات الاتصالية المذهلة في أواخر القرن العشرين، تحتاج إلى جهد بحثي مستقل ومتابعة مسحية ومنحى مختلف عن المنحى الحالي. ومن الناحية النوعية يبدو منذ الآن أنّ تأثير الثورة الاتصالية ومناخ العولمة في قوانين العالمية ومقوماتها مازال غير واضح تماماً، وتحتاج التجربة إلى بعض الوقت حتى تحتمر، وربما كان العقد الأول من القرن الحادي والعشرين قميناً بإعطاء المؤشرات المناسبة. إلّا أنّه ما من شك في أنّ حظوظ انتشار الأدب عالمياً من الزاوية الكمية آخذة بالتضاعف بفضل عوامل مثل: تكنولوجيا المعلومات، والقنوات الفضائية، والفيض الحر للمعلومات (إنترنت)، والإخراج المرفّل hypermedia، والمعاجم الألكترونية (نسبياً)، وكذلك بفضل المجالات المتضاعفة باستمرار لتجاوز الحدود المحلية في إطار مفهومات العولمة الحديثة.

والمأمول أن يؤدّي هذا التفجّر الاتصالي إلى كسر طوق الاحتكار التقليدي للبث الثقافي، وبالتالي توسيع فرصة الآداب المهمّشة للدخول في حلبة التنافس الدولي. ومن شأن هذا التوسيع عند تكامله أن يكسب مروحة التنافس رحابة كمية وكيفية، وأن يمنح مفهوم العالمية درجة أعلى من المصادقية، وما يتبعها من هالة معنوية على المستوى العالمي الشامل^٩.

^٩ - حسام الخطيب: المرجع السابق، ص ٢٤٥ وما بعدها.

الآداب العالمية

أهميتها ، فوائدها ، مشكلاتها

لا يخفى على أحد أنَّ لقراءة الآداب العالمية ودراساتها أهمية كبيرة؛ فمن خلالها يتعرّف المرء على ثقافات الشعوب، وآدابها، وأفكارها، وعاداتها، وعقليتها. يأخذ منها ما يراه مناسباً لتطوره الفكري والثقافي والاجتماعي. وتمكّنه تلك القراءات من فهم حركة تطور الفكر الإنساني، وثقّره من الآخرين البعيدين عنه مكانياً وزمانياً، ولا شكَّ أنَّه سيلتقي مع كثيرين منهم يشاطرونه هموم الحياة، والتفكير، وحلّ مشكلاته ومعاناته النفسية، والمصرية، يتعلّم منهم، ويستفيد من تجاربهم، وخبراتهم في كلّ مناحي الحياة التي عاشوها ومروا بها. وما دام الأدب في جوهره هو فلسفة الحياة، ووعيتها وفهمها، وصورة من صور الحياة الواقعية أو المتخيّلة، ويخاطب الإنسان روحياً وعقلياً وعاطفياً، فإنّه من غير شكّ سيكون قريباً من الإنسان في أيّ زمان، وفي أيّ مكان. فكاتبه إنسان، ومستقبله إنسان. وما أكثر الأعمال الأدبية التي غيّرت مجرى حياة الإنسان، وجعلته أكثر إنسانية مع نفسه، ومع الآخرين، ومع ما يحيط به من موجودات في هذا الكون الفسيح.

ربّما تكمن فلسفة الأدب الحقيقية في الدعوة إلى البحث عن إنسانيتنا المفقودة، أو إيجادها، والشعور بعد ذلك بقيمتها، وأهميتها في إسعاد من يجدها.

في كلّ يوم نحن بحاجة إلى أدب يعيدنا إلى إنسانيتنا، يُقَرِّبنا منها أكثر، يجعلنا نُحسُّ بوجودنا، وبوجود من حولنا. ولا يتمُّ ذلك إلّا بقراءة أدبنا، وآداب الآخرين، لتحصّن بما تحمله هذه الآداب من مضامين وقيم إنسانية نحن أحوج إليها في كلّ حين. نريد منها أن تُحددنا، وتبعث الحياة فينا من جديد. نريد أن نغنى بها ونرتقي من خلالها فكرياً وروحياً وإنسانياً وعقلياً. وقد كان غاندي على حق حين قال: " لا أريد لبيتي أن يكون مسوّراً من جميع الجهات، ولا أريد أن تكون نوافذي مغلقة، أريد أن تهبّ على بيتي ثقافات كلّ الأمم ما أمكن من حرية، ولكن أنكر على أيّ منها أن تقتلني من أقدامي"^{١٠}.

الآداب العالمية تتطلب منّا أن نقرأها بلغتها، أو من خلال ترجماتها، والأفضل لو تمكّنا من قراءتها بلغاتها. لكن هذا الأمر غير متاح للجميع . ومع هذا فإنّ جهود المترجمين تستحقُّ الشناء والتقدير على ما بذلوه من نقل ثقافات الأمم الأخرى إلى لغتنا العربية عبر الترجمة أو عن طريق التعريب، أو التعريف بما لدى تلك الأمم من ثقافات وآداب .

^{١٠} - نقلاً عن جودة الركابي ، إسماعيل عبد الكريم ، حسام الخطيب: الوافي في الأدب العربي الحديث. (مكتبة أطلس، دمشق)، ط٢، ١٩٦٤، ص ٤٥٦.

غير أنَّ لترجمة الآداب إلى لغتنا العربية مشكلات كثيرة، يدركها من يتتبعها. فمن تلك المشكلات :

١- أنَّ ترجمة الأعمال الأدبية ، وربما غيرها أيضاً من أعمال، كانت فردية في أغلب مناحيها. وتعتمد على ذوق المتقنين والمتمرسين باللغات الأجنبية في نقل ما يروونه مناسباً، أو يروق لهم من أعمال أدبية أجنبية فيترجمونها. وربما نصادف في البلد الواحد من البلدان العربية غير ترجمة لعمل أدبي واحد. أي أنَّ التنسيق غير موجود بين المترجمين العرب، مما يؤدي إلى إضاعة جهود كثيرة.

٢- من المشكلات التي يصادفها قارئ الترجمات الأجنبية أنَّ معظم الترجمات تتَّم عبر لغة وسيطة، وليس من اللغة الأم لتلك الآداب. والمترجمون محقُّون في ذلك، فبعضهم لا يتقن غير لغة أو لغتين من اللغات الأجنبية كالفرنسية أو الإنكليزية، وليس من بينهم من يتقن لغات أخرى كالإيونانية أو الصينية أو الهندية أو الروسية، لذلك لم يكن أمامهم إلاَّ أن ينقلوا تلك الآداب عن طريق لغة وسيطة. وهم في كل ما قدَّموه وبذلوه من جهد في نقل تلك الآداب إلى لغتنا العربية وتعريف القارئ العربي على تراث الأمم الأخرى يستحقون الشكر والثناء والتقدير. إلاَّ أنَّ هناك مشكلة تصادفنا في هذه الترجمات وهي تتعلق بأسماء الشخصيات التي نُقلت من لغتها الأم إلى اللغات الإنكليزية أو الفرنسية، ومن ثمَّ تمَّ نقلها إلى العربية. ففي مثل هذه الحالة يصبح الاسم مشوهاً مرتين؛ المرة التي انتقل بها إلى اللغة المترجم إليها أول مرة، والمرة الثانية حين نُقل الاسم من اللغة الوسيطة إلى اللغة العربية. مثال ذلك: اسم الكاتب الألماني غوته Goethe الذي يرد اسمه في كثير من الترجمات والدراسات الأدبية والنقدية العربية (جوت، جوته، غوتيه). وكذلك الشأن مع الكاتب الألماني برتولد بريشت Bertolt Brecht، الذي يتكرر اسمه بـ (بريخت)، والشأن نفسه ينطبق على مكسيم غوركي، الذي يرد جوركي ، وهوميروس صاحب "الإلياذة" و "الأوديسة" يرد هومر. وهناك شخصيات في "الإلياذة والأوديسة" ترد أسمائها مغايرة تماماً عمَّا هي عليه في اللغة اليونانية الأم، من مثل: اسم هيليني الذي يرد (هيلينا، هيلانة ، هيلين)، واسم أخيلئوس الذي يرد (أخيل ، آخيل)، واسم بارتروكلئس الذي يرد (باتروكلوس، فطرقل) واسم هيكتور حيث يرد (هكتور). هذا غيض من فيض فيما يتعلَّق بأسماء الشخصيات التي نُجدها تتغير وتختلف بين ترجمة وأخرى .

٣- مشكلة أخرى نصادفها في الترجمات تتعلَّق بالاختصار أو حذف مقاطع من العمل الأدبي الأصلي. وهذا يُلاحظ في كثير من الأعمال المترجمة، وخاصة الأعمال التي تُسمَّى (أعمالاً تجارية). فضلاً عن أنَّ بعض المترجمين يتدخلون في النصوص المترجمة ويتصرَّفون بها كما يحلو لهم ، بل يضيفون إليها أشياء من عندهم كما هو الحال في ترجمة رواية "الشيخ والبحر" لإرنست همنغواي؛ فقد تصرَّف

عدنان المُلُوحِي في ترجمة هذه الرواية وأضاف إليها شعراً عربياً.^{١١} وفي هذا كله إخلال بترجمة النصوص الأدبية وتغيير في مضامينها. فضلاً عن تأثير هذه الأمور كلها سلبياً في مسار الدراسات الأدبية العالمية والنقدية والمقارنة تحليلاً وتقييماً وأسلوباً.

ويدرك قارئ الترجمات الأدبية بنفسه الفارق بين ترجمة وأخرى. وعلى الباحث - الذي لا يجيد لغة العمل الأدبي الأم أو يعرفها - إذا أراد أن يجري دراسة ما حول عمل أدبي من تلك الأعمال العالمية أن يطلع على تلك الترجمات كلها ويقارن بينها ويختار أفضلها، أو يسأل أهل الخبرة في هذا المجال لينصحوه أي الترجمات هي الأفضل لاعتمادها في الدراسة.

٤- مشكلة أخرى يصادفها قارئ الترجمات الأدبية؛ وهي طباعة أعمال أدبية كثيرة في دور نشر مختلفة، وهذه الدور تعتمد إلى تصوير تلك الأعمال الأدبية المترجمة وبيعها على أنها الطبعة الأولى لديها، مع إغفال كثير من تفاصيل الترجمة الأصلية، أو الطباعات السابقة، أو حتى إغفال اسم المترجم، أو تشويه صورة الكاتب الحقيقي ونسبته إلى بلد آخر. وفي هذا استخفاف بالقارئ وهضم حقوق المترجمين. ويترب على ذلك أن القارئ أو الباحث في مجال الأعمال الأدبية يتوه في دوامة البحث عن الطبعة الأولى من الكتاب المترجم، وسنة النشر، والدار الأولى التي طبعته. ولهذا تكون دراسته ناقصة وغير دقيقة من حيث التوثيق المنهجي العلمي.

٥- ونقطة أخيرة يجب الإشارة إليها ونحن بصدد الحديث عن مشكلات الترجمة الأدبية وتعدد الترجمات. وهي تتعلق بدراسة هذه الأعمال. كثيراً ما يقف الباحثون في دراساتهم للأعمال الأدبية على دراسة أسلوب الكاتب ولغته. والسؤال الذي يطرح هنا: هل يمكننا دراسة أسلوب الكاتب ولغته وبلاغته بعد ترجمة عمله؟ بالتأكيد لا. لأن أي عمل أدبي بعد ترجمته يتحول من لغة إلى لغة. ومن أسلوب إلى أسلوب جديد. هو ما يُعرف بأسلوب المترجم الذي ترجم العمل الأدبي بأسلوبه هو ولغته هو. نعم إن كثيراً من المترجمين يجتهدون في ترجمات الأعمال الأدبية ويحافظون على النص ومضمونه. لكن النص الأدبي الجديد أصبح بلغة أخرى وأسلوب آخر. ودليلنا على ذلك أننا لو وقفنا على ترجمتين لعمل أدبي واحد لتبين لنا الفارق في تلك الترجمتين من خلال أسلوب المترجمين. وبعض المترجمين يبدع في ترجمته حتى لتغدو ترجمته لعمل أدبي أو قصيدة شعرية أجمل صياغة وأسلوباً وبلاغة من النص الأصلي. ومع هذا فإن النص المترجم ليس هو النص الأصلي مهما برع المترجمون في ترجماتهم. ولهذا فإن إصرار علماء الأدب المقارن ومنظريه لم يكن عن عبث حين قالوا إن على الباحث في الأدب المقارن أن

^{١١} - انظر أرنست همنغواي: الشيخ والبحر. ترجمة: عدنان المُلُوحِي. دار أسامة، دمشق، دون تاريخ.

يقرأ النصوص بلغاتها، ليقف على أسلوب الكاتب وطريقته في الكتابة وبلاغته وصوره وخياله الذي يُكوّن النص الأدبي في مجموعه وتصبح بصمة الكاتب على عمله من أوله إلى آخره.

ولهذا لا يمكننا مهما كانت الترجمات متقنة أن نقف على أسلوب كاتبها. وإنما نُفضِّل أن تُدرس هذه الأعمال المترجمة من حيث مضامينها ومحتواها الفكري ومراميها ورسائلها التي ضمّنها الكاتب فيها .



الشعر الملحمي

لعلَّ أرسطو من أوائل من تحدّث عن الشعر وأنواعه ، والتفريق بين كلّ نوعٍ وآخر . ففي كتابه " الشعر " ^{١٢} يتناول أنواع الشعر التي عرفها اليونانيون ونظموا فيها ، فيتحدّث عنها ، ويقسمها إلى أربعة أنواع ، هي : شعر الملاحم ، وشعر التراجيديا ، وشعر الكوميديا ، والشعر الديثورامي ، ويفصّل في كلّ نوعٍ منها ، مفرقاً بينها ومظهراً سماتها وخصائصها . وينطلق في كلّ ذلك من نظرية " المحاكاة " التي تقوم عنده على ثلاث وسائل هي : الوزن والقول والإيقاع مجتمعة أو منفردة . ^{١٣}

وينطلق أرسطو في مفهومه للمحاكاة من مفهوم أخلاقي . ويوضّح ذلك بقوله : " وإذا كان من يحدثون المحاكاة إمّا يحاكون أناساً يعملون ، وكان هؤلاء المحاكون - بالضرورة - إمّا أحياناً وإمّا أشراراً (فإنَّ الأخلاق تخضع غالباً لهذين القسمين ، لأنَّ الرذيلة والفضيلة هما اللذان يميزان الأخلاق كلها) فينتج من ذلك أنَّ المحاكين إمّا أن يكونوا خيراً من الناس الذين نعهدهم أو شراً منهم أو مثلهم " ^{١٤} .

من وجهة نظر أرسطو فإنَّ المحاكاة إمّا تكون تصويراً لأناسٍ خيراً ممّا هم فيه كما هو الأمر عند هوميروس ، أو تصوير الناس كما هم ، كما هو حال كليوفون ، أو تصوير الناس شراً ممّا هم ، مثال هيجيمون الثاسي الذي كان أول من نظم المساخرونقوخاريس الذي كتب الديليادا . ومن هنا فإنَّ التراجيديا تختلف عن الكوميديا ؛ فهذه تمثّل أناساً أخسّ ممن نعهدهم ، وتلك تمثّل أناساً أفضل ممّا نعهدهم . ^{١٥}

وتختلف المحاكاة أيضاً في الطريقة التي يمكن أن يحاكي بها الكل . فقد تقع المحاكاة في الوسائط نفسها والأشخاص أنفسهم بطريق القصص ؛ إمّا أن يتقمّص الشاعر شخصاً آخر كما كان يفعل هوميروس ، وإمّا أن يظل هو هو لا غير ، وتارةً بأن يعرض أشخاصه يعملون وينشطون . ^{١٦}

فأنواع المحاكاة عند أرسطو لا تخرج عن ثلاث صور : ما يُحاكي به ، وما يُحاكى ، وطريقة المحاكاة . ومن هنا فإنَّ سوفوكليس يكون من جهة محاكياً مثل هوميروس ، لأنَّ كليهما يحاكي أشخاصاً فضلاء . ومن جهة أخرى مثل أريستوفانيس لأنَّ كليهما يحاكي أشخاصاً يعملون ويفعلون . ^{١٧}

^{١٢} - تجدر الإشارة إلى أن كتاب أرسطو الذي خصصه للشعر ترجم بأشكال مختلفة مثل : في الشعر ، فن الشعر ، الشعر . كما ورد اسم المؤلف في الترجمات العربية على النحو الآتي : أرسطو أو أرسطوطاليس .

^{١٣} - انظر أرسطو : كتاب أرسطوطاليس في الشعر . المصدر السابق ، ص ٢٨ .

^{١٤} - أرسطو : كتاب أرسطوطاليس في الشعر . المصدر السابق ، ص ٣٢ .

^{١٥} - انظر المصدر السابق نفسه ، ص ٣٢ وما بعدها .

^{١٦} - انظر : كتاب أرسطوطاليس في الشعر . المصدر السابق نفسه ، ص ٣٤ .

^{١٧} - انظر المصدر السابق ، ص ٣٤ .

وقد انقسم الشعر - كما يقول أرسطو - " تبعاً لأخلاق الأفراد من قائله ، فمن كانوا منهم أميل إلى الدناءة حاكوا أفعال الأذنياء ، ناظمين أولاً قصائد المهجاء ، كما نظم الآخرون أغاني التمجيد والمديح ولا نعرف أحداً ممن قبل هوميروس قال مثل هذه الأشعار ، وإن كان من الراجح أنه قد وجد كثير من هؤلاء^{١٨} .

فهناك من الشعراء من كان يصنع أشعار البطولة ، ومنهم من كان صانع الأهاجي . وفي رأيه أن هوميروس تميّز من غيره بأنه كان صانعاً للشعر الجدي الرصين ، فهو وحده الذي كان يقرن سمو الشعر بتمثيلية المحاكاة ، كما كان أول من خطط قواعد الكوميديا ؛ فهو لم ينظم الأهاجي بل مثلاً المضحك في شعره . ويرى أرسطو أن نسبة قصيدة هوميروس " المارجيتيس " للكوميديات كنسبة الإلياذة والأوديسة إلى التراجيديات^{١٩} .

وبعد فإنه يجدر بنا التعرف إلى الشعر الملحمي لغةً ومفهوماً ونقف على سماته العامة ونتعرف على أشهر الملاحم التي وجدت في التاريخ الأدبي والعالمي .

الملحمة لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور : " والملحمة : الواقعة العظيمة القتل ، وقيل : موضع القتال . وألحمت القوم إذا قتلتهم حتى صاروا لحماً . وألحم الرجل الحماماً واستلحم استلحماً إذا نشب في الحرب فلم يجد محلصاً ، وألحمة غيره فيها ، وألحمة القتال . وفي حديث جعفر الطيار ، عليه السلام ، يوم مؤتة : أنه أخذ الراية بعد قتل زيد ، فقاتل بها حتى ألحمة القتال ؛ فنزل وعقر فرسه ؛ ومنه حديث عمر ، رضي الله عنه ، في صفة الغزاة : ومنهم من ألحمة القتال ؛ ومنه حديث سهيل : لا يرد الدعاء عند البأس حين يلحم بعضهم بعضاً ، أي تشتبك الحرب بينهم ، ويلزم بعضهم بعضاً . وفي الحديث : اليوم يوم الملحمة ، وفي حديث آخر : ويجمعون للملحمة ؛ هي الحرب وموضع القتال ، والجمع الملاحم مأخوذ من اشتباك الناس واختلاطهم فيها كاشتباك الحمة الثوب بالسدى ؛ وقيل : هو من اللحم لكثرة لحوم القتلى فيها ؛ وألحمت الحرب فالتحمت . والملحمة : القتال في الفتنة . ابن الأعرابي : الملحمة حيث يقاتلون حومهم بالسيف ؛ قال ابن بري : شاهد الملحمة قول الشاعر :

بَلَحْمَةٍ لَا يَسْتَقِيلُ غُرَابُهَا دَفِيفاً وَمَيَّشِي الذَّبُّ فِيهَا نَعِ النَّسْرِ

^{١٨} - المصدر السابق ، ص ٣٨ .

^{١٩} - انظر المصدر السابق ، ص ٤٠ .

والملاحمة : الحرب ذات القتل الشديد . والملاحمة : الوقعة العظيمة في الفتنة ... " ٢٠ .

وقد عرّف الدكتور محمد غنيمي هلال الملاحمة بقوله : " الملاحمة : قصة شعرية موضوعها وقائع الأبطال الوطنيين العجيبة التي تبوئهم منزلة الخلود بين بني وطنهم . ويلعب الخيال فيها دوراً كبيراً، إذ تُحكى على شكل معجزات ما قام به هؤلاء الأبطال ، وما به سموا عن الناس . وعنصر القصة واضح في الملاحمة ، فالحوادث تتوالى متمشية مع التطورات النفسية التي يستلزمها تسلسل الأحداث . ولكل ملحمة أصل تاريخي صدرت عنه بعد أن حُرّفت تحريفاً يتفق وجو الخيال في الملاحمة . وهي محكية لشعب يخلط بين الحقيقة والتاريخ ، مما يسوغ أن تحدث خوارق العادات ، وأن يتراءى الإنس والجن أو الآلهة ، والأبطال فيها يمثلون جنسهم وعصرهم ومدنيتهم " ٢١ .

الشعر الملحمي:

وعلى هذا فإنّ الشعر الملحمي هو ذلك الشعر الذي قاله الشعراء في الأصل وصفاً للحروب والقتال . ومن جهة أخرى فإنّ الملاحمة هي تخليد مآثر أمة من الأمم وتمجيد بطولاتها في لحظة تاريخية ، بحيث تصبح علامة فارقة في تاريخها ، يميزها من باقي الأمم .

وقوام الشعر الملحمي "القصيدة الطويلة التي يتصل موضوعها بالمشكلات الإنسانية الأساسية، وتتناول عادةً تجارب حقبة معينة من تاريخ الإنسانية ويجسّد أبطالها المثل العليا الدينية والثقافية والقبلية أو القومية ، وكانت معظم الملاحم القديمة تدور حول البطولة والمغامرة مثل ملحمتي الإلياذة والأوديسة لهوميرو والإنيادا لفرجيل . ولكن الآداب الأوربية شهدت قصائد قصصية دينية أو فكرية تدور حول مصير الإنسان ، من مثل الكوميديا الإلهية لدانتي ، والفردوس المفقود لملتون ، ويمكن إطلاق اسم الملاحم على مثل هذه القصائد " ٢٢ .

أشهر الملاحم :

لم يقتصر وجود الملاحم على أوروبا فقط وإنما عرفت آداب الأمم كلها هذه النوع من الشعر الذي رافق نشأتها الفطرية ومسيرة حياتها ووجودها عبر الزمن ؛ فغنى الشعراء مآثر أبطالهم ومجدوا شعوبهم بتلك القصائد التي تمثل نفوسهم وفكرهم وتحكي عظمتهم عبر التاريخ . بحيث أصبحت قراءتها معيناً لا ينضب من الغنى المعرفي والثقافي والفني والجمالي لتلك الشعوب .

٢٠ - ابن منظر : لسان العرب . تحقيق عبد الله علي الكبير ، محمد أحمد حسب الله ، هاشم محمد الشاذلي . دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، مادة حم .

٢١ - محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث . المرجع السابق ، ص ٩٣ .

٢٢ - حسام الخطيب : جوانب من الأدب والنقد في الغرب . منشورات جامعة دمشق ، دمشق ، ط ٥ ، ١٩٩٣ ، ص ٢٢ .

وقد أخذ مفهوم الملحمة يتطور بتطور الحياة الحضارية والفكرية للمجتمعات التي وجدت فيها، وذلك من حيث المضمون والهدف والشكل ، وشهدت آداب الأمم ملاحم جديدة تخلى فيها الشعراء عن النهج التقليدي في الاحتفاء بالأعمال البطولية والتاريخية وما يتخللها من أساطير وخوارق ، متناولين موضوعات دينية ، أو متصلة بالكون ومصير الإنسان . ويشير الدكتور الطاهر أحمد مكي إلى التنوع والغنى في أنواع الملاحم منذ هوميروس وحتى القرن التاسع عشر فيذكر : الملحمة البدائية ، والملحمة العالمية ، والملاحم الفروسية ، والملحمة الفلسفية ، والملاحم الرمزية ، والملاحم الساخرة .^{٢٣} ومن أشهر تلك الملاحم :

ملحمة جلجامش أو " غلغامش " الرافدية :

التي جمع أشلاءها وأعاد صياغتها الشاعر سين - لقه- أونيني نحو ١٢٠٠ ق.م ، وهي تعالج موضوعات الصداقة والبطولة والمآثر المحيطة والموت المرير والبحث اليائس عن الخلود ، وكذلك موضوع العلاقة الوثيقة بين وجود الإنسان وقدره المحتوم والغامض^{٢٤}.

الإلياذة والأوديسية :

تُنسب هاتان الملحمتان إلى الشاعر الإغريقي هوميروس (٨٥٠-٧٥٠ ق.م)^{٢٥} . وقد دونتا في القرن السادس قبل الميلاد. وتعدُّ هاتان الملحمتان من أقدم ما وصلنا من الأدب الإغريقي، و " من المرجَّح أنَّ بذور الشعر الملحمي الأصلية قد جاءت من الأناشيد والتراويل الدينية التي تتغنى بأمجاد الآلهة والتي كانت تُلقى أو تُنشد في الأعياد والمهرجانات العامة. ولقد نظم هذه الأشعار شعراء مجهولون أو بالأحرى أسطوريون إذ لا نعرف عنهم سوى أسمائهم ومنهم أورنيوس وموسايوس وايومولبوس. وجدير بالذكر أنَّ أول المسابقات الشعرية التي كانت تقام في بلاد الإغريق كانت تقوم على الأشعار الدينية وتكررت في دلفي مركز العبادة القديم. ومن ثمَّ كان الشعر الملحمي في بداية عهده من عمل وإلقاء مغني المعبد أو منشده الذي كان يعزف أثناء الإنشاد على القيثارة. ويبدو أنَّ هذا الفن الشعري الديني قد جاء بلاد الإغريق من مراكز الحضارات الشرقية القديمة عبر آسيا الصغرى. المهم أنَّه كانت هناك أشعار تُنشد حتى قبل الحروب الطروادية وهي أشعار تركت بصماتها - بالطبع - على الملاحم التي نُظمت لتروي أحداث هذه الحروب^{٢٦}.

^{٢٣} - انظر الطاهر أحمد مكي : الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه . دار المعارف ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٧ ، ص ٤٤٤ وما بعدها.

^{٢٤} - نبيل الحفار : " الملحمة " في : الموسوعة العربية.

^{٢٥} - انظر أحمد عثمان : الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً . مرجع سابق ، ص ٢٣.

^{٢٦} - أحمد عثمان : الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً . المرجع السابق ، ص ١٧ .

وتعدُّ ملاحم هوميروس قمة ما وصل إليه الشعر الإغريقي في تلك الفترة. و" خلف الأشعار الهومرية ... يقبع ماضٍ طويلٍ وتراث عريق من أعمال أدبية لم تصل إلينا لأنَّها في غياب فن تدوين الأدب لم تُكتب ولكنها أُلقيت شفاهة وتناقلتها الأجيال قرناً بعد قرن من خلال الرواية المسموعة لا الصحف المقروءة. ومن ثمَّ لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا إنَّ هذا التراث الشعري الشفوي – المفقود الآن – وما فيه من تأثيرات شرقية واضحة يُعدُّ الفصل الأول الذي بدونه لا يُفهم الأدب الإغريقي"^{٢٧}.

كانت طروادة مدينة ذات أهمية تجارية واقتصادية وعسكرية، وكان الإغريق (اليونانيون) يحاولون السيطرة عليها. والسبب الذي يقدِّمه هوميروس لقيام الحرب بين اليونانيين والطوراديين من خطف الأمير الطروادي باريس لهيليني زوجة ملك إسبرطة مينيلأوس هو الذريعة أو السبب المباشر والمعلن لقيام هذه الحرب. ويرى الدكتور أحمد عثمان أنَّ " رواية هوميروس لأسباب الحرب الطروادية هي رواية أسطورية ، أي الرؤية الشاعرية والملحمية لحرب حقيقية وقعت بالفعل في تاريخ يقع ما بين ١٢٨٠ و ١١٨٣ برأي معظم المؤرخين. المهم أنَّ هوميروس يصف أحداثاً تاريخية قديمة جداً بالنسبة له إذ تسبقه بحوالي ثلاثة قرون. وهو يستمد روايته من الموروث الشعري المؤلف والمتداول شفاهة"^{٢٨}.

ولهذا فإنَّ هاتين الملحمتين ما هما إلاَّ من خلق أجيال متعاقبة من الشعراء الجوالين . ولكنها نسبت إلى شاعر واحد هو هوميروس.^{٢٩}

وتتكون الإلياذة من (١٥٥٣٧) بيتاً ، وتعالج حادثة واحدة من السنة العاشرة في حرب طروادة. وتقول الحكاية إنَّ الإلهات الثلاث (هيرا إلهة الزواج)، و (أفروديتي إلهة الحب) و (أثينة إلهة الذكاء) اختلفن في أيهنَّ أجمل. ويحتكمن إلى الأمير باريس بن بيرماموس ملك طروادة ليكون حكماً بينهما . فحكم باريس لأفروديتي بتاج الجمال وبذلك جرَّ عليه نقمة الإلهتين هيرا وأثينة ، وكافأته أفروديتي بأن أوقعت الفاتنة هيليني زوجة مينيلأوس ملك إسبرطة في حبه وغرامه ودفعته إلى الفرار معه إلى طروادة، مما أثار ثائرة الملك مينيلأوس وملوك الإغريق وأبطالها فهبوا نحو العار، وكان في مقدِّمة هؤلاء أجاممنون، الأخ الأكبر لمينيلأوس. واتجه الإغريق إلى طروادة مستنجدين بأشجع الأبطال وفي مقدمتهم أخيلئوس. وتبدأ الحرب بين الطرفين وتستمر سنوات طويلة دون أن يحقق الإغريق إنجازات عظيمة. وكانت الآلهة منقسمة فيما بين الطرفين ؛ فقد ناصرت هيرا وأثينة الإغريق ، ووقفت أفروديتي

^{٢٧} - أحمد عثمان ، المرجع السابق ، ص ١٨ .

^{٢٨} - أحمد عثمان : الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً . المرجع السابق ، ص ٢٣ .

^{٢٩} - انظر أحمد عثمان ، المرجع السابق .

إلى جانب الطرواديين، وقسم آخر من الآلهة يراقب الأحداث ويحاول أن يخلق التوازن في المعارك ؛ فقد كان كلٌّ من ربِّ الأرباب " زيوس " و " أبوللون "، يتابعان ما يجري من أحداث، ويميلان في الغالب إلى مناصرة الطرواديين .

ويصوّر هوميروس هذه الأحداث وتفاصيلها الدقيقة ويروي لنا أسباب الخلاف الذي نشب بين قائد الجيوش الإغريقية الملك أجاممنون وبطل الأبطال أخيلئوس. فقد أخطأ أجاممنون في حقِّ الكاهن خريسييس الذي يخدم في معبد أبوللون حين أهانه وأذله؛ فقد طلب خريسييس من أجاممنون أن يعيد إليه ابنته التي غدت سبية عنده، فرفض توسلاته وسخر منه. فلجأ خريسييس يجأ بالشكوى للإله أبوللون المناصر للطرواديين، فأرسل الإله وباءً على جيش الإغريق. وعرف أجاممنون أن لا نهاية لهذا الوباء إن لم يُعَدَّ خريسييس ابنة خريسييس إلى أهلها. ووافق على مضض بإعادتها شريطة أن تسلم إليه بريسييس محظية أخيلئوس بطل أبطال الإغريق. فرفض أخيلئوس شرط أجاممنون في بداية الأمر، ثمَّ امتثل للأمر واعتزل الحرب معتصماً بخيمته. وباح بشكواه إلى أمِّه الربة ثيتيس، التي توسلت إلى ربِّ الأرباب زيوس أن ينتقم لابنها. ووافق زيوس وجعل أجاممنون يرى حلماً مضللاً فحواه أنه لو قاد الجيش ضدَّ الطرواديين فستسقط طروادة بين يديه، فشنَّ حرباً كان نتيجتها خسائر كبير في الجانبين. وانسحب أجاممنون بجيشه محاولاً تقوية خطوط دفاع معسكره. وأرسل وفداً ليتفاوض مع أخيلئوس على أن يعيد لأخيلئوس بريسييس مع تعويض مناسب. ورفض أخيلئوس الصلح. وفكَّر أجاممنون في التخلي عن مواصلة الحرب وعارضه القائد الشاب ديوميديس بشدة. وفي جنح الظلام يهاجم ديوميديس وأوديسيوس الجيش الطراقي الذي جاء لمؤازرة بيرياموس. ويحققان بذلك انتصاراً سريعاً ويقتلان القائد الطراقي ريسوس نفسه ويأخذان عربته الحربية كغنيمة ثمينة. وقد شجع ذلك أجاممنون على استئناف الحرب في الصباح التالي حيث جرح واضطر كثير من القادة الإغريق إلى الانسحاب. وانتهت المعركة بتقهقر الجيش الإغريقي والعودة إلى المعسكر ثانية. وهذا ما حدا بالطرواديين لشنِّ هجماتهم المضادة بقيادة أميرهم البطل هيكتور وتكبيدهم خسائر كبيرة كادت تقلب الكفة لصالح الطرواديين واندحار الإغريق. لكن الإلهة هيرا زوجة زيوس والمناصرة للإغريق أبت أن يحقق الطرواديون انتصارهم. فخادعت زوجها وسحبته من المعركة إلى فراشها حتى لا يعين الطرواديين. واخترق هيكتور بطل أبطال طروادة الصفوف الأمامية للجيش الإغريقي وشارف على الوصول إلى سفنهم الراسية على الشاطئ وشرع يحرق إحداها. وعندئذ سمح أخيلئوس لجنوده من الميرميدونيين ولصديقه باتروكلوس بالاشتراك في الحرب، بل سمح لصديقه أن يتسلح بأسلحته كي يخدع الطرواديين ويظنون أنَّ أخيلئوس نفسه قد عاد إلى الحرب . وبالفعل فقد صدَّ باتروكلوس الطرواديين وقتل أحد أبطالهم ساريون، وطارد فلولهم حتى أسوار طروادة نفسها، وحاول اقتحامها لولا أنَّ الطرواديين صدَّوه عنها باستماتة. ووقف أبوللون نفسه مدافعاً عن

طروادة ومنع باتروكلوس وجنده من دخول المدينة. وجرح باتروكلوس على يد بوفوريوس، وقضى عليه هيكتور للأبد واستولى على أسلحة أخيلوس وصار يحارب بها.

وبعد موت باتروكلوس ذروة الحدث الملحمي في " الإلياذة " ونقطة التحول، ثارت ثائرة أخيلوس على مقتل صديقه الحميم باتروكلوس، وحزن حزناً شديداً عليه. ولم يستطع الخروج للحرب مباشرة ليثأر لباتروكلوس. ذلك أنه لا يملك أسلحته. وتتدخل الربة أثينة تحت أخيلوس على اللحاق بالجيش الإغريقي في حربه الشرسة. وما إن وصل إلى المعسكر الإغريقي وزار بصيحة الحرب حتى دُعر الطرواديون المنتصرون. ونجحت ثيتيس في إقناع ربّ الصناعة والحداة هيفايستوس أن يصنع لابنها أخيلوس عدة حرب جديدة. ويصف هوميروس هذه الأسلحة بالتفصيل ويتألق بصفة خاصة في وصفه للدروع " هبطت الربة المتألقة ... ووقفت إلى جوار ابنها، وأمسكت يده، وقالت له: ... البس هذه الحلة الحربية المجيدة التي صنعها هيفايستوس، فهي رائعة الجمال، ولم يسبق لأي رجل أن وضع مثلها على كتفه. هكذا قالت الربة، ووضعت الدروع أمام أخيلوس، فصلصت كلها برنين رائع. ورائت الرهبة على المورميدون، ولم يجرؤ أي رجل على النظر إليها، بل انكمشوا مذعورين. أمّا أخيلوس فقد ازداد غضبه عندما أبصر الدروع، وتطاير الشر من عينيه - من تحت جفنيه - بصورة رهيبة، كما لو كان نيراناً. وأحسّ بالسعادة وهو يمسك هدايا الربّ المجيدة في يديه. وبينما كان يتأمل روعة الهدايا مغتبطاً، تكلم إلى أمّه بكلمات مجنحة، فقال: أمّاه، إنّ الدروع التي أعطانيها الربّ جديرة بما يجب أن تكون عليه أشغال الخالدين مما لا يستطيع أي بشر أن يصنعه. ومن ثمّ فجدير بي الآن أن أعِدّ نفسي للقتال " ٣٠.

ويكتسح أخيلوس صفوف الطرواديين ويهزمهم شرّ هزيمة، ويقتل قائدهم هيكتور، ويربط جثته إلى عجلة عربته ويلفّ بها حول أسوار طروادة، ويأتي بها أخيراً إلى معسكره.

وتقام مراسم دفن باتروكلوس الفخمة حيث تعقد المسابقات الرياضية في الجري والمصارعة وغيرها وبعد مرور اثني عشر يوماً على موت هيكتور يعود أخيلوس إلى قدر نسي من الهدوء والسكينة. وبناءً على نصيحة ثيتيس يسلم أخيلوس جثة هيكتور إلى أبيه برياموس مقابل فدية يدفعها هذا الملك المسنّ الذي جاء ليلاً وفق مشورة الآلهة ليزور البطل المنتصر ويتوسل إليه. ويسلم أخيلوس

٣٠ - هوميروس : الإلياذة ، ترجمة أمين سلامة ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٨١ ، ص ٤٢٤ .

جثة هيكتور التي حفظتها الآلهة من التعفن ، وتدفن على النحو اللائق. وموت هيكتور الذي دافع عن وطنه تنتهي الإلياذة .^{٣١}

أمّا "الأوديسية": فتروي في اثني عشر ألف بيت قصة الملك أوديسيوس "يوليسيز" ومغامراته في طريق عودته إلى موطنه إيثاكا بعد انتهاء حرب طروادة حيث تنتظره زوجته بينيلوبي وابنه تليماخوس. ويقصُّ هوميروس بأسلوب شائق وممتع رحلة أوديسيوس المليئة بالصعاب والمشاق، وضياعه في البحار وجزره مدة عشر سنوات. بحيث أصبح غائباً عن وطنه وأهله منذ بداية حرب طروادة قرابة العشرين سنة. ويصف لنا هوميروس ما حلَّ بزوجه وابنه في أثناء غيابه، وما تعرضا له من عنت ومضايقات من الحُطّاب الطامعين بالملكة والسيدة المخلصة المنتظرة زوجها طوال هذه السنوات. ويريد كلُّ واحدٍ من هؤلاء أن يفوز بها زوجة بحجة أن أوديسيوس قد مات. وبالمقابل فإنَّ بينيلوبي تقضي معظم وقتها في بيتها، بينما الحُطّاب يعربدون ويسرفون في الإنفاق على ولائهم وملذاتهم من ممتلكات القصر. ويظهر هوميروس صبر بينلوبي وإخلاصها ومماطلتها لخاطبائها بحجة نسج رداء لأبي زوجها كانت تغزله في النهار وتنكته في الليل.

ويتركنا هوميروس نعيش الأحداث والمغامرات التي تعرّض لها أوديسيوس ورفاقه. فها هو أوديسيوس الآن في جزيرة كالبيسو محجوزاً. وبأمر من زيوس تقرر كالبيسو على مضض إخلاء سبيل أوديسيوس، لأنّها لا تستطيع عصيان أوامر ربِّ الأرباب زيوس، بل وتمدُّ أوديسيوس بما يلزمه من معدات لصنع سفينة جديدة. ويقلع أوديسيوس فعلاً بيداً أنَّ إله البحر بوسيدون يرسل عاصفة هوجاء تحطّم سفينته وتلقي به عارياً فوق شواطئ الفاياكيس (الفاياكين) والتي تشبه أرضهم بلاد الحكايات الشعبية وحيث يملك أهلها سفناً توجّه ذاتياً، وسرعتها كبيرة. وهناك التقى أوديسيوس بناوسيكابنت الكينووس ملك الفاياكين فاعتنت به وقدمته لوالدها حيث أكرم وفادته وأغدق عليه وعلى رفاقه الهدايا، وأنصت إلى حكاياته بشغف. فوصف أوديسيوس له كيف هبط بلاد آكلي اللوتس الذين أعطوا رفاقه ثماراً مما يأكلون فنسوا الوطن والأهل ولم يفكروا في غير البقاء بأرض آكلي اللوتس هذه. بيداً أنَّ أوديسيوس على الصعود إلى السفينة كرهاً وأبحر بهم إلى بلاد الكيكلوبيس المخلوقات الوحشية التي تتوسط وجه كلِّ واحدٍ منهم عين واحدة مستديرة. كان أحدهم بوليفيموس ابناً لإله البحر بوسيدون، فأسرهم وكان يتغذى على اثنين منهم في كلِّ وجبة. وفي النهاية تمكّن أوديسيوس وبعض رفاقه الناجين من أن يفتقوا عين بوليفيموس الوحيدة عندما كان يغطُّ في سبات عميق، فهربوا من

^{٣١} - اعتمدنا في تلخيص مضمون " الإلياذة " على الدكتور أحمد عثمان : الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً ، مرجع سابق ، ص ٢٥ وما بعدها ، وكذلك يمكن

الرجوع إلى الدكتور حسام الخطيب : جوانب من الأدب والنقد في الغرب ، مرجع سابق ، ص ٣٢ .

كهفه. وفي الصباح تحقُّوا وسط أغنامه، وعند مغادرة المكان سخر أوديسيوس من بوليفيموس الذي سأله عن اسمه فقال له " لا أحد " وعندئذ تضرع بوليفيموس إلى أبيه بوسيدون ألا يعيد أوديسيوس قط إلى وطنه إلا بعد أن يفقد جميع رجاله وعلى ظهر سفينة من أملاك غيره. ثم يروي وصوله إلى جزيرة أيولوس، الذي استقبله ورفاقه أحسن استقبال، وأهداه عند الرحيل جوالاً معبأً بكل الرياح فيما عدا الريح التي ستهب لتقود سفينته في اتجاه موطنه بجزيرة إيثاكا. وبالفعل اقترب أوديسيوس ورفاقه من إيثاكا، ولكن لما كان النوم قد غلبه، فإنَّ رفاقه فتحوا الجوال ظناً منهم أنَّه يحوي كنزاً. وعلى الفور انفلتت الرياح وأحدثت عواصف هوجاء، وقذفت بهم إلى أرض الإيستريجونيين؛ وهم عمالقة يتغذون على لحم البشر، فأغرقوا جميع السفن فيما عدا سفينة أوديسيوس، والتهموا كلَّ أطقم السفن الغارقة أي أتباع أوديسيوس.

وهكذا يتابع أوديسيوس سارداً ما جرى معه ومع رفاقه للملك الكيبيوس ملك الفياكيين حتى وصوله إلى أرضه. ويعود أخيراً إلى وطنه ويستقر به المقام مع زوجته المخلصة بينيلوبي وابنهما، بعد معركة، بل مجزرة دامية مع أعدائه وخدمه الذين تنكروا له.^{٣٢}

الإنيادة أو (الإنيادة) :

لشاعر اللاتين فيرجيليوس أو فيرجيل كما يرد اسمه أيضاً في الأدبيات العربية. وهي ملحمة اللاتين القومية ، غايتها تمجيد الشعب الروماني والإشادة بالامبراطور أغسطس الذي كان يمثل العظمة الرومانية في عصره.^{٣٣}

ملحمة بيولف :

وهي تمثِّل جانباً كبيراً من عقلية الشمال الأوربي في العصور المظلمة، فهي في الأصل ملحمة اسكندنافية جلبها الغزاة الإنكليز معهم من الدانمارك والنرويج في القرن السادس الميلادي وجرى نظمها شعراً حوالي سنة ٧٢٥ بعد الميلاد. وهي أقدم قصيدة باقية في أية لغة أوربية معاصرة. وعدد أبياتها ٣١٨٢، ومؤلفها مجهول، وتبدو أقرب إلى الملحمة الكلاسيكية من حيث الأسلوب والبلاغة وسمو

^{٣٢} - اعتمدنا على تقديم ملخص مضمون هذه الملحمة على ما أورده الدكتور أحمد عثمان في كتابه : الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً ، مرجع سابق ، ص ٢٧ وما بعدها . وانظر كذلك الدكتور حسام الخطيب : جوانب من الأدب والنقد في الغرب ، مرجع سابق ، ص ٣٤ وما بعدها .

^{٣٣} - أنجزها فيرجيل قبل وفاته ١٩ ق.م. وللمزيد حول هذه الملحمة انظر : أحمد عثمان : الأدب اللاتيني ودوره الحضاري . سلسلة عالم المعرفة ، العدد ١٤١ ، الكويت ، أيلول ١٩٨٩ ، الفصل الأول من الباب الثالث ، ص ٢١٣ وما بعدها ، وانظر محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن . نخبة مصر ، القاهرة ، ٢٠٠١ ، ص ١٢٥ وما بعدها ، وانظر كذلك حسام الخطيب : جوانب من الأدب والنقد في الغرب ، مرجع سابق ، ص ٥٩ وما بعدها .

الموضوع الذي تعالجه. وتدور أحداث الملحمة حول تنين مخيف يهدد ملك الدانمارك في قصره، ثمَّ يتصدَّى له البطل بيوولف مع نفر من أصحابه ويقتله، ولكن أُمُّ التنين تسعى إلى الأخذ بثَّار ولدها مما يضطر بيوولف إلى تعقبها في قاع إحدى البحيرات حيث يعثر على مأواها وتدور بينه وبينها معركة طاحنة تنتهي بمقتلها. ويتسلم البطل بعد ذلك عرش الدانمارك وتتقدم به السنُّ، ولكنه يضطر إلى مقاتلة أفعوان نارِيٍّ جديد يهدد بلده وينجح البطل في القضاء على الأفعوان ولكنه يدفع حياته ثمناً لنصره وتقام له طقوس جنازية تليق به، وتُبنى على قبره منارة يهتدي بها الغادون والرائحون.^{٣٤}

ومما يلاحظ أنَّ هذه الملحمة تؤمن بوجود هذه الحيوانات والوحوش الخرافية. وتمجد البطولة والشجاعة .

أغنية رولاند :

وتُعَدُّ هذه الملحمة من أقدم الملاحم المسيحية، وتنتمي إلى القرن الحادي عشر، وتتألف من أربعة آلاف بيتٍ. ويعدُّها الفرنسيون تعبيراً مميزاً عن روحهم الأولى.^{٣٥}

أنشودة " نيبيلونغن " Nibelungenlied :

من أشهر القصائد البطولية الألمانية، لا يُعرف كاتبها، ويُرجَّح أنَّها كُتبت في عام ١٢٠٠ في بلاط الأسقف فولفر في مدينة باساو. وتتألف من ٣٩ مغامرة مختلفة تعود إلى مصادر قديمة متنوعة. وتُعَدُّ "النيبلونغن" ملحمة وطنية وشعبية، وهي تجمع عنصرين مختلفين: أسطورة زيغفريد (مغامراته، زواجه، مقتله ، وانتقام أرملة كرمهيلد " Kriemhilt " له. وانهيـار مملكة البورغونديين (النيبلونغين) على أيدي قبائل الهون .

الكوميديا الإلهية :

للشاعر الإيطالي دانتي أليجييري (١٢٦٥-١٣٣١)، سمَّاها دانتي "الكوميديا" وفي طبعة عام ١٥٥٥ أضيف إليها وصف "الإلهية". ومن المرجح أن دانتي قد بدأ بنظمها منذ عام ١٣٠٧ واستمر سنوات طويلة في نظمها، والملحمة مكونة من ثلاثة أجزاء: الجحيم، المطهر، والفردوس، وكلُّ جزءٍ

^{٣٤} - انظر ليليان هيرلاندز ، ج . د . بيرسي ، ستيرلنج . أ . بروان : دليل القارئ إلى الأدب العالمي . ترجمة محمد الجورا ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٦ ، ص ٤١٥ ، وما بعدها ، وانظر كذلك حسام الخطيب : جوانب من الأدب والنقد في الغرب ، مرجع سابق ، ص ٧٨ .

^{٣٥} - انظر دليل القارئ إلى الأدب العالمي ، مرجع سابق ، ص ٣٧٧ وما بعدها . وانظر كذلك حسام الخطيب ، جوانب من الأدب والنقد في الغرب ، مرجع سابق ، ص ٨٠ وما بعدها .

مكون من ثلاث وثلاثين نشيداً، مع مقدمة في نشيد واحد. وقد ترجمها إلى العربية حسن عثمان، التي بدأ بترجمتها عام ١٩٥١، وصدر الجحيم عام ١٩٥٥. وأتمّ ترجمتها في جزئها الثالث سنة ١٩٦٨.^{٣٦}

الفردوس المفقود :

للشاعر الإنكليزي جون ميلتون. نُشرت في عام ١٦٦٧، في اثني عشر نشيداً، وتحكي قصة خروج آدام من الجنة. والشخصية الأولى فيها هي شخصية الشيطان في تمرد.^{٣٧}

مغامرات تليماك :

ملحمة نثرية ، للكاتب الفرنسي فينلون، وقد ظهرت للمرة الأولى في باريس عام ١٦٩٩، وهي تحاكي الأجزاء الأربعة الأولى من ملحمة "الأوديسة" لهوميروس، ولكنها ذات طابع ديني في معانيها ورموزها.^{٣٨}

ومن الملاحم التي اشتهرت بها آداب الأمم الأخرى يمكن أن نذكر: ملحمتا الهند الشهيرتان: "المهابهاراتا" و "الراماياتا". و"الشاهنامة" للفردوسي، وهي ملحمة الفرس الكبرى. وملحمة "السيد" الإسبانية .

هذه القصائد نماذج من فنّ الشعر الملحمي التي ظهرت في آداب الأمم على مرّ العصور. ولا يستطيع المرء - هنا - أن يُلمّ بكلّ الجوانب التي يتضمّنُها هذا الفنّ الأدبيّ. فكلّ ملحمة من هذه الملاحم لها خصوصيتها وطبيعتها ورؤيتها، وتستحقّ الدراسة والتأمل والقراءة العميقة لبيان قيمتها وأهميتها الفنية والفكرية على المستويين القومي والعالمي.

ولم يقتصر ظهور هذا الفنّ على آدابٍ دون غيرها، وإنّما اشتركت جميع الأمم فيه، ولكن بأشكال مختلفة ومرتبطة بطبيعة كلّ مجتمع وآخر. فقد ظهر أول ما ظهر أدباً شعبياً يُروى بين الناس، ونما واستوى فنياً وفكرياً عبر مراحل طويلة وسنوات عديدة. وتنوعت أشكاله ومضامينه وغاياته وصياغاته تبعاً لمفهوم العصر الذي وجد فيه.

ولئن رأى النقاد العرب أنّ فنّ الملاحم ليس موجوداً في تراثنا العربي، فإنّه تجب الإشارة هنا إلى أنّ هذا الفنّ الملحميّ سار بمراحل طويلة حتى اكتمل ونضج، وأنّ بداياته كانت بدايات شعبية، يُروى

^{٣٦} - ترجم الكوميديا الإلهية حسن عثمان مبتدئاً بالجحيم عام ١٩٥١، وكتب مقدمة مهمة بيّن فيها أهمية هذا العمل في التراث الإيطالي والعالمي. وأشار كذلك إلى ترجماتها في اللغة العربية. وانظر أيضاً محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، مرجع سابق، ص ١٢٦ وما بعدها.

^{٣٧} - انظر محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، المرجع السابق، ص ١٣٢. وانظر كذلك: دليل القارئ إلى الأدب العالمي، مرجع سابق، ص ٤٨٥.

^{٣٨} - انظر محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، المرجع السابق، ص ١٣٣.

شفاهاً، وأنَّ منشديه كانوا يروونه في أماكن متعددة، وأزمان مختلفة، يضيفون وينقصون في روايته، ويحسّنون، ويهذبون رواياتهم في كلّ حين، شأنهم شأن المجددين في كلّ باب. وقد كان الدكتور أحمد عثمان على حقّ حين توقّف عند الشاعر هوميروس، وتحدّث عنه بوصفه أعظم الشعراء طرّاً، وينبوع الأدب الإغريقي، وأنّ خلف ملاحمه يقبع ماضٍ طويلٌ وتراثٌ عريقٌ من أعمالٍ أدبيةٍ، إلى أن دُوّن في القرن السادس قبل الميلاد إعلاناً باكتماله وعدم المساس به.

ولا يتعد هذا الشعر في أصوله عن فنّ السير الشعبية في أدبنا العربي، فكلاهما ينصبّ مضمونه على تمجيد البطولة وإبراز سمات الأمة وتعبير عن شخصية الشعب الجماعية ومثلها وأخلاقها وقيمها. وما حفل به أدبنا العربي من أعمال شعبية، أو إذا صح التعبير، أعمال ملحمية، يرقى في كثير من جوانبه إلى مستوى الأعمال الملحمية في آداب الأمم. فالسير الشعبية: (عنتره بن شداد، والأميرة ذات الهمة، والملوك الظاهر بيبرس، والملوك سيف بن ذي يزن، وتغريبة بني هلال، والوزير سالم) وغيرها، هي شكل من أشكال الروح الشعبية للأمة العربية، وهي صورة صادقة عن حياة الإنسان الذي تحدّثت عنه، وعن بيئته، وآماله، وأحلامه. ولم تختلف صورة البطل فيها عن صورة أبطال الملاحم التي عرفتها آداب الأمم الأخرى؛ فهو البطل، ولسان حال الجماعة، والممثل الحقيقي لروح الشعب الذي ينتمي إليه، وهو نبيل، شريف، مقدام، يتحلّى بكل صفات البطولة والشجاعة والإقدام، وهو خارق يعرف كلّ شيء، ويتحدّى كلّ شيء من إنسان وحيوان وجان. وينتصر في كلّ معركة يخوضها. وهو فوق كلّ هذا يملك أخلاقاً عالية، أخلاق الفارس الذي يأبى الضيم والخنوع والذل والعار، وترخص روحه في سبيل عرضه ووطنه وشعبه. وهو أبّي في كلّ شيء، ويحمل صفات إنسانية كثيرة من حب وعطف وحنان ومودة ووفاء لا نظير له. وقد تمثّلت تلك الصورة في شعر عنتره وغيره من الشعراء الفرسان.

ومن هنا فإنّه يمكن أن تُدرس هذه الملاحم الشعبية لبيان قيمتها وفوائدها والكشف عن البيئة التي مثّلتها، والفكر الذي حملته، والمجتمع الذي ظهرت ونمت فيه.

"قراءة في الإلياذة والأوديسية"

حملت هذه القراءة أو الدراسة العنوان الآتي: "الأبعاد الجمالية والفلسفية والإنسانية والأخلاقية والدينية في ملحمتي "الإلياذة" و "الأوديسية" لهوميروس - دعوة إلى السلام ونبذ الحروب - "وفيما يلي نص الدراسة.

مع كلِّ قراءة في ملحمتي هوميروس^{٣٩} "الإلياذة والأوديسية" يكتشف المرء شيئاً جديداً يدعوّه إلى التأمل والتفكير والتساؤل: ماذا يريد هوميروس أن يقول لمستمعه، ومن بعده لقرائه ومتلقيه الذين تعددت لغاتهم وثقافتهم وأوطانهم عبر العصور؟ أيريد أن نعيش معه تلك الوقائع والأحداث التي تفنّن في صياغتها ورواياتها المدهشة؟ أيريد منّا أن نعيش الحرب التي تجرّع اليونانيون والطوراديون ويلاهما ومآسيها وما تركت فيهم من أحزان وآلام لا يمحوها الزمن منذ ثلاثة آلاف عام؟ أيريد منّا أن نعيش الماضي ونتمثّله ويكون دروساً وعبراً لنا في كلِّ ما نحياه وسنحياه في حاضرنّا ومستقبلنا؟ أيريد منّا أن نتساءل هل نحن مخيرون أم مسيرون في حياتنا؟ أيريد منّا أن نتذكر دائماً باريس، وهيليني، وهيكتور وزوجته أندروماخي، وبرياموس وزوجته هيكابي، وأخيلئوس وسبيتة بريسيثيس، وصديقه باتروكلوس، وأجاممنون ومحظيته خريسثيس، ومينيلائوس وأحزانه الدائمة على هيليني ووصمة العار التي سببتها له خاصة والليونانيين عامة، وأوديسيوس وزوجته بينيلوبي الوفية المخلصة، وبروتيسيلاؤس وزوجته التي ماتت شغفاً بحبه، وإيفجينيا وتضحيتها بنفسها في سبيل قومها، وغيرهم الكثير ممن عايشوا تلك المأساة الكبرى في تاريخ البشرية؟ أيريد منّا ألا ننسى طروادة الخالدة عبر الأزمان؟ أم يريد منّا أن نتذكر دائماً زيوس ربّ الأرباب وزوجته هيرا، وابنتيه أثينة وإفروديتي، وابنه أبللون، وما قاموا به من أفعال، وربما آثام، وهم يلهون؟ أهم حقيقة أم خيال ووهم؟ أم يريد أن يُذكّرنا دائماً بتفاحة الجمال وما جرّته على من اختارها من خراب ودمار؟

^{٣٩} - هوميروس من أشهر كتاب الملاحم الإغريقية وأقدمهم . اختلف الباحثون في العصر الذي عاش فيه؛ فسلیمان البستاني يُرجّح العصر الذي عاش فيه ما بين نهاية القرن العاشر أو بداية القرن التاسع قبل الميلاد ويستدل على ذلك بأدلة موثقة. انظر البستاني، سليمان: مقدمة ترجمة "الإلياذة" في: هوميروس: الإلياذة. ترجمة: سليمان البستاني . كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة ٢٠١١ ص ٢٠. (وقد ظهرت ترجمة البستاني لهذه الترجمة بعنوان: "إلياذة هوميروس معربةً نظماً وعليها شرح تاريخي وأدبي وهي مصدرة بمقدمة في هوميروس وشعره وآداب اليونان والعرب ومذيلة بمعجم عام وفهارس . بقلم سليمان البستاني . طبع بمطبعة الهلال بمصر عام ١٩٠٤). ويؤيد الدكتور محمد صقر خفاجة رواية المؤرخ هيرودوت الذي عاش في منتصف القرن الخامس ق.م. وقال إن هوميروس نظم أشعاره قبل ذلك بأربعة قرون أي في منتصف القرن التاسع ق.م. . انظر خفاجة، محمد صقر: تاريخ الأدب اليوناني (سلسلة الألف كتاب ٦١)، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٦، ص ٤٣ وما بعدها. ويتفق لطفي عبد الوهاب بحجى مع محمد صقر خفاجة في أنّ "الإلياذة" و "الأوديسية" ظهرت في منتصف القرن التاسع ق.م. انظر بحجى، لطفي عبد الوهاب: عالم هوميروس. في: مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام ، الكويت، المجلد الثاني عشر، العدد ٣١، أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر ١٩٨١، ص ٢٨. أمّا الدكتور أحمد عثمان فيرجّح أن يكون هوميروس قد عاش ما بين ٨٥٠-٧٥٠ ق.م. انظر عثمان، أحمد: الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً. سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ٧٧، مايو ١٩٨٤، ص ٢٣.

من أين يبدأ المرء في دراسة هاتين الملحمتين اللتين كلما تعمَّق فيهما انمّالت عليه الأسئلة من كلّ حدب وصوب وأعاد التساؤل من جديد في كلّ مسألة أتى عليها هوميروس أو الملح إليها؟ وإذا وقف المرء على ما كُتِبَ عنهما من دراسات وأبحاث ازدادت حيرته وتأمّلاته وانبهاره بعظمة هوميروس وبفلسفته الإبداعية وما فيها من رسائل كثيرة تناثرت في عمليه الخالدين اللذين تركا آثاراً كثيرة فيمن جاء بعده ابتداءً من أيسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس مروراً بفرجيل ودانتي وشكسبير وغوته وشيللر وجون ميلتون وجيمس جويس ونيكوس كازانتزاكيس وإيفند يونسن ومحمود درويش والسياب والبياتي وسميح القاسم وغيرهم الكثير من الكتاب والشعراء والفنانين الذين لا يزالون ينهلون من معين هوميروس وملحمته تصريحاً أو تلميحاً من حيث أقواله، أو أفكاره، أو أساطيره، أو طريقته الأخاذة في فنّ السرد والوصف. من أين يبدأ المرء في قراءة كلّ ذلك الذي تركه هوميروس في ملحمتيه؟ وهل يمكن للمرء أن يفهم هاتين الملحمتين بعيداً عن الأسطورة التي كانت الأساس الذي بنى عليه هوميروس ملحمتيه ومنطلقه في وصف الأحداث وما تلاها من ويلات؟ وهل يستطيع المرء أن يغفل النبوءة المتعلقة بموت أخيلئوس؟ وهل يستطيع المضي قدماً في قراءة هذين العاملين دون الوقوف على علاقة الإنسان بأهته ومدى إيمانه بها؟ ألا يجدر بالمرء أن يتساءل عن طروادة تلك المدينة التي لم يشهد التاريخ نظيراً لها في العظمة والمناعة وقوة أبنائها؟ ما سرُّ حبِّ زيوس لطروادة ولماذا وافق على تدميرها وخرابها؟ ولماذا كان أبللون يربحها ويحميها دائماً؟ من هي هيليني حقيقة؟ وما سرُّ غلبة أخيلئوس؟ وماذا تعني عودة أوديسيوس إلى وطنه، تلك العودة المليئة بالمشاق والأهوال، وماذا تُمثّل بينيلوبي؟

كل هذه الأسئلة وغيرها تثير قارئ الملحمتين وتحرضه على استدعاء كل ما لديه من أفكار وقراءات وثقافات ومناهج أدبية لفهم مرامي هوميروس وغاياته بعيدة الغور في قراءة الحياة والكون والإنسان. وقد لا يستطيع المرء أن يصل كلياً إلى مبتغاه في الوقوف على هذه الرؤية الفلسفية والكونية التي يؤمن بها هوميروس بكل أبعادها وجوانبها، أو تستعصي عليه أمور كثيرة حفلت بها الملحمتان.

هذه الدراسة محاولة للاقترب من الرؤية الفلسفية والكونية الهوميرية من خلال قراءة هذين العاملين الخالدين اللذين لا يزالان منبع إلهام تُرِّ لقرائح الأدباء والمبدعين في جميع الأمم، وكذلك للدارسين ومحبي الجمال والباحثين عن أسرار خلود الأعمال الأدبية عبر العصور.

وبناءً على هذا يمكن تحديد الجوانب أو القضايا التي من خلالها ستتمّ الإجابة عن كثير من الأسئلة التي طُرحت والتي تُشكّل مجموعها التصور الذي ارتأته لقراءة هاتين الملحمتين. ويتمثّل هذا التصور في الوقوف أولاً: على الواقع والأسطورة في ملحمتي هوميروس، وثانياً: التوقف عند الأبعاد

الجمالية والفلسفية والإنسانية والأخلاقية والدينية في هاتين الملحمتين، وأخيراً الحديث عن المرأة ودلالاتها الرمزية بصفتها محور الملحمتين بدايةً ونهايةً.^{٤٠}

أولاً: "الإلياذة" و "الأوديسية" ما بين الواقع والأسطورة

طبقاً لما تحدّث عنه فلاسفة الفن ومنظروه، أفلاطون وأرسطو، ومن جاء بعدهم. فإنّ الفنّ لدى المبدعين في مجال الأدب والفنون الموازية، كالرسم والنحت والموسيقا والسينما وغيرها، لا يتطابق تطابقاً كلياً مع الواقع والحقيقة مهما حاول المبدعون واجتهدوا في نقله إلى المتلقي. إنّهُ من الواقع، لكنه ليس الواقع كما هو. ويتمثّل ذلك في نظرية "الانعكاس"، أو كما يسميها هاري ليفن نظرية "الانكسار"^{٤١}. وفي هاتين الملحمتين فعل هوميروس ذلك. لقد أراد أن يصور واقع الأحداث كما سمعها، أو كما وصلت إليه بعد ثلاثة قرون من الزمن. واجتهد كثيراً في الاقتراب من وقائع تلك الأحداث والزمن الذي جرت فيه. إنّهُ فنان كغيره من الفنانين الذين يحاولون أن يصوروا ما جرى، أو ما يمكن أن يكون قد جرى، أو ما تُقل إليهم عبر الرواية الشفوية التي تنزّياً في كلّ مرة بزيّ جديد من حيث الأسلوب والصياغة والأفكار والمضامين، وربما التكرار أو التداخل أو النقص أو الزيادة^{٤٢}. ودون شكّ هناك خيال المبدع، وثقافته، وأفكاره، وحالته النفسية، ورؤيته التي لا بدّ أن يُضَمِّنها أيّ عمل يقوم به. وفوق هذا وذاك عليه أن يراعي المتلقي، وهو هنا المستمع الذي كانت تروى له هذه الملاحم.

في كلا الملحمتين يصور هوميروس أحداثاً ووقائع سبقت وجوده بثلاثة قرون على أقل تقدير. وقد حاول بكل ما أوتي من عبقرية وخيال أن يُقَرِّب تلك الأحداث إلى مستمعه ويجعله يعيش ما جرى وما حدث، وربّما ما لم يجر^{٤٣}. ففي "الإلياذة" يصور الحرب التي جرت أحداثها بين الإغريق والطوراديين على الأراضي الطروادية، وخاصة حول مدينة طروادة التي تقع على مدخل البحر الأسود في الشمال الغربي لآسية الصغرى. وقد حاصرها الإغريق تسع سنوات قبل اقتحامها وتدميرها في السنة العاشرة. أمّا "الأوديسية" فتصف رحلة عودة أوديسيوس إلى موطنه إيثاكا وما عاناه من مشاق وأهوال وطول زمن حتى وصل إلى موطنه واستعاد ملكه والتقى بزوجته بنيلوبي.

^{٤٠} - تجدر الإشارة هنا إلى أنّ هناك دراسات كثيرة كُتِبَ عن هاتين الملحمتين وعُرِّفَت بهما وتناولت قضايا كثيرة تتعلق بهوميروس؛ حياته وتاريخ وجوده، واختلاف الآراء في ذلك، ونسبة هاتين الملحمتين إليه، وما رافق ذلك من تناقضات وجدال ونقاش حول هذه المسألة ابتداءً من القرن السادس ق.م. وحتى يوم الناس هذا. كل هذه الدراسات قيّمة في بابها وغايتها والهدف الذي كُتِبَ من أجله، ومفيدة كذلك للقارئ ولمن يبحث في إبداع هوميروس. وقد اعتمد البحث على أهم هذه الدراسات التي اقتربت في هدفها وغايتها من هدفه وغايته. وتجاوز كثيراً من تلك الدراسات التي لا تُقدِّم فائدة كبيرة.

^{٤١} - انظر في ذلك ليفن، هاري: انكسارات. مقالات في الأدب المقارن. ترجمة: عبد الكيم محفوظ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٨٠، ص ٩.

^{٤٢} - انظر عثمان، أحمد: مقدمة ترجمة "الإلياذة"، لهوميروس، ترجمة وتحرير: أحمد عثمان ومشاركة لطفي عبد الوهاب يحيى، السيد عبد السلام البرواي، منيرة كروان، وعادل النحاس، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط ٢، ٢٠٠٨، ص ٤١. ومنذ الآن سنشير إلى الاقتباسات من هذه الترجمة بعبارة: أحمد عثمان وفريقه المشارك.

^{٤٣} - يتحدّث باري بي باول عن هاتين الملحمتين ويؤكد أنّهما عملان بعيدان عن الواقع والحقيقة وليستا تاريخاً لما كان، وما فعله هوميروس ليس إلّا إحياء، وأنّ الإلياذة ملحمة خيالية أسطورية، والأوديسية حكاية شعبية خرافية. انظر باول، باري بي: هوميروس. ترجمة: محمد حامد درويش، مراجعة: شيماء طه الريدي، مؤسسة هنداوي سي أي سي ٢٠١٩، ص ١١٩ وما بعدها.

وأَسباب حرب طروادة الحقيقية كما يشير الباحثون والمؤرخون هو رغبة الإغريق (اليونانيين) في السيطرة على مدينة طروادة ذات الأهمية التجارية والاقتصادية والعسكرية^{٤٤}. أمّا السبب الذي يقدّمه هوميروس لقيام الحرب بين اليونانيين والطرواديين من خطف الأمير الطروادي باريس لهيليني زوجة ملك إسبرطة مينيلائوس هو الذريعة أو السبب المباشر والمعلن لقيام هذه الحرب. ويرى الدكتور أحمد عثمان أنّ "رواية هوميروس لأسباب الحرب الطروادية هي رواية أسطورية، أي الرؤية الشاعرية والملحمية لحرب حقيقية وقعت بالفعل في تاريخ يقع ما بين ١٢٨٠ و ١١٨٣ برأي معظم المؤرخين. المهم أنّ هوميروس يصف أحداثاً تاريخية قديمة جداً بالنسبة له إذ تسبقه بحوالي ثلاثة قرون. وهو يستمد روايته من الموروث الشعري المألوف والمتداول شفاهة"^{٤٥}.

إذن هناك سببان لقيام الحرب بين الإغريق والطرواديين؛ سبب واقعي ومنطقي، وسبب أسطوري خيالي. وكلاهما كان له تأثيره في بناء الأحداث وتصوير ما جرى فيها. وإن كان كلاهما في الملحميتين غير واضح ومعلن صراحة. فليس هناك أية إشارة في الملحميتين تدلّ على نية الإغريق في السيطرة على طروادة والتحكم بها اقتصادياً وعسكرياً. وإنّما نلاحظ فقط رغبتهم في تخليص هيليني من الطرواديين وإعادةّها إلى زوجها مينيلائوس وإنهاء تلك المسألة بالسلم أو الحرب. وعودتهم إلى ديارهم بعد أن أنهكتهم السنوات التسع من الحرب وحصار طروادة والبعد عن الأوطان. كانت الرغبة تحذوهم جميعاً إلى إنهاء تلك الحرب، وأنّ ما فعلوه طوال هذه السنوات ليس إلّا عبثاً، ولم يجزّ عليهم كلّ ذلك إلّا الموت والفقد والحزن والآلام. كما أنّ أسطورة هروب هيليني مع باريس لم تكن واضحة المعالم في "الإلياذة"، فهو ميروس لم يُعرها أية أهمية؛ بل إنّّه لم يشر إلى تفاصيلها وكيف جرت. كل ما نعرفه أنّ باريس كان في وفد إلى مدينة إسبرطة وزار ملكها مينيلائوس، وهناك التقى هيليني ووقع كلّ منهما في حب الآخر، واتفقا معاً أن تذهب معه إلى طروادة في أثناء غياب زوجها، وجلبت هيليني معها كثيراً من الكنوز والنفائس إلى طروادة؛ تاركة خلفها زوجها وابنتها وأهلها ووطنها. كأنّ هوميروس أغفل تلك الأسطورة كلها وتوقّف عند حدث أهم من وجهة نظره هو غلبة أخيليوس التي بدأ بها "الإلياذة" وما استتبعها من أحداث إلى أن انتهت غضبته بقتل أمير طروادة وفارسها هيكتور وتدمير طروادة وخرابها.

هل كان هوميروس يعلم أنّ مستمعه يعي تلك الأسطورة وتفاصيلها وهو يصف أحداث الحرب أم أنّ الأسطورة جاءت بعد الأحداث وما قدّمه هوميروس في ملحمتيه؟ أم أنّ مبدعي "الإلياذة" قبل هوميروس هم من صنع الأسطورة وجعلوها جزءاً أساسياً في بناء الأحداث؟ بمعنى هل الأسطورة

^{٤٤} - انظر يحيى، لطفي عبد الوهاب: عالم هوميروس. المرجع السابق، ص ٢٨، ص ٣٥ وما بعدها.

^{٤٥} - انظر عثمان، أحمد: الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً. سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ٧٧، مايو ١٩٨٤، ص ٢٣. وانظر كذلك عثمان، أحمد: مقدمة ترجمة الإلياذة، ص ٣٤. انظر كذلك يحيى، لطفي عبد الوهاب. عالم هوميروس. المرجع السابق، ص ٢٣.

سابقة على الأحداث أم صنعها الناس - فيما بعد^{٤٦} - بخيالهم الفياض في مثل تلك المجتمعات القائمة حياتها على فلسفة الأشياء وتفسيرها وتعليلها بالجوء إلى الغيبات وتضخيم الأشياء وفق ما يسمعونهم ويروونه؟

إنَّ كلا الاحتمالين مرجَّح ومقبول في فهم هاتين الملحمتين ودراستهما. ذلك أنَّ القارئ لا تغيب عنه تلك الأساطير وهو يقرأ كلا الملحمتين. ولا شكَّ أنَّ المستمع في عصر هوميروس كان يدرك ذلك ويعيه فيما يسمعه من مجريات أحداث هاتين الملحمتين. إذن هذه الأساطير كانت حاضرة وماثلة وبقوة لدى المنشد، والمستمع، وفيما بعد لدى القارئ.

لقد استوقفت مسألة علاقة الشعر بالأسطورة الدكتور أحمد عتمان وناقشها، ورأى أنَّ صناعة الشعر عند الإغريق تعادل وتقابل أو تتمازج مع صناعة الأسطورة، وأنَّ الشاعر أساساً هو صانع أسطورة. وأنَّ الإغريق هكذا كانوا يفهمون وظيفة الأسطورة في بناء الشعر ولغة الشعر^{٤٧}. ويؤكد أهمية وجود الأسطورة في الشعر وبنائه بقول الشاعرة الغنائية الإغريقية كورينا للشاعر بنداروس (ولد ٥٢٢ أو ٥١٨ ق.م.) حين طلبت منه أن يُضمِّن شعره الأسطورة، فجاءها بشعر مليء بالأساطير فقالت له: " يا بني، الأسطورة في يدك مثل البذور في يد الزارع، هل يبذرهما كلها دفعة واحدة أم ينثرها في أرجاء الحقل ؟ " ^{٤٨}.

ونتفق مع أحمد عتمان فيما ذهب إليه من أنَّ "الإلياذة" وكذلك "الأوديسية" لا يمكن فهمهما حقَّ الفهم من غير "أسطورة التفاحة" و"حكم الجمال بين الإلهات الثلاث هيرا وأثينا وأفروديتي. ألم تكن هيليني أجمل نساء العالم هي محور الحرب الطروادية؟ بل كيف يمكن فهم مسار الحرب الطروادية بين كَرِّ وفرٍّ، وهزيمة وانتصار، دون أن نفهم تدخل آلهة الأوليمبوس لصالح هذا الطرف أو ذاك؟ الآلهة الأسطوريون والقوى الغيبية الخفية وكل ما وراء الطبيعة جزء لا يتجزأ من الحياة اليومية في الإلياذة، حتى إنَّ أبطال الإلياذة تقريباً هم من أبناء الآلهة أو بنات الآلهة ^{٤٩}. ويضيف عتمان قائلاً: "...إنَّ فهم دقائق الأسطورة الإغريقية يعدُّ شرطاً رئيسياً من شروط فهم الإلياذة ...".^{٥٠} ولو وقفنا على أسطورة "التفاحة الذهبية" التي بنى عليها هوميروس ملحمتيه، والتي لم يشر إليها إلاَّ بعيداً جداً وفي آخر الملحمة^{٥١}، لأمكننا اكتشاف الرؤية الفلسفية الحقيقية التي تدور في فلكها تلك الملحمتان. والعجيب أنَّ

^{٤٦} - انظر عتمان، أحمد: الشعر الإغريقي إنسانياً وعالمياً، المرجع السابق، ص ٢٧.

^{٤٧} - انظر عتمان، أحمد: مقدمة ترجمة "الإلياذة"، المرجع السابق، ص ١٣.

^{٤٨} - نقلاً عن عتمان، أحمد: مقدمة ترجمة "الإلياذة"، المرجع السابق، ص ١٣.

^{٤٩} - عتمان، أحمد: مقدمة ترجمة "الإلياذة"، المرجع السابق، ص ١٤.

^{٥٠} - المرجع السابق.

^{٥١} - انظر هوميروس: "الإلياذة"، الكتاب الرابع والعشرون، ترجمة: أحمد عتمان وفريقه المشاركون، ص ٧٦٩ وما بعدها، وانظر كذلك هوميروس: الإلياذة.

ترجمة: أمين سلامة، دار الفكر العربي، ط ٢، ١٩٨١، ص ٤٩١. وانظر بابل، باري بي: هوميروس، المرجع السابق، ص ١٩٦ وما بعدها.

لكل شخصية من شخصيات الملحميتين قصة وحكاية أسطورية، وبعضها يتعلق ببعض ويتداخل في غيرها. فنحن لا نفهم أسطورة التفاحة الذهبية دون فهم أسطورة باريس والنبوءة التي بسببها كان يعيش عند راع في الجبال، ولا نفهم أسطورة اختلاف الإلهات هيرا، أثينا، أفروديتي، دون المرور على أسطورة ثيتيس وولدها أخيلوس، ولا نفهم أسطورة أخيلوس والنبوءة بموته دون معرفة قصة أمه ثيتيس وزواجها وإنجابها أخيلوس وكيف عمّده في ماء النهر المقدس لحمايته، ولا نفهم كيف جيء بأخيلوس للمشاركة بالحرب من دون الوقوف على أسطورة أوديسيوس. كما أننا لا نفهم أسطورة أوديسيوس من غير معرفة أسطورة هيليني ومن تقدّم إليها من الخطّاب، ولا نعرف أسطورة إيفجينيا دون معرفة النبوءة المتعلقة بتقديم قربان للآلهة ليُسمح للجيش الإغريقية بالتقدم باتجاه طروادة، ولا ندرك أبعاد تضحية بروتيسيلائوس ما لم نعرف الأسباب التي أدت إلى ذلك، ولا موت زوجته عليه حين افتدى الإغريق في بداية حرب طروادة. وهكذا دواليك. كل أسطورة متداخلة في الأخرى ومتعلقة بها بسبب. وقد أصبحت هذه الأساطير مع مرور الزمن الأساس لفهم أبعاد هاتين الملحميتين. أو الجزء الأساسي في بناء هاتين الملحميتين، ولا يمكن فهمهما دون تلك الأساطير. ثمّ والأبعد من ذلك لا يمكننا فهم وجود الآلهة (زيوس، هيرا، أثينا، أفروديتي، أريس، إيس، أبوللون...) ودورها في مجريات الأحداث التي تضمنتها الملحمتان.

إذن الأسطورة جزء أساسي في بناء ملحمتي هوميروس، وإن كان بعضها غير واضح وخاف في أثناء سرد الوقائع والأحداث وخاصة في "الإلياذة". وهذا يفسر ما أشارت إليه الشاعرة كورينا. وهنا تكمن مهارة الشاعر الفنان المبدع في نثر أساطيره في كل عمله الملحمي بحيث يبدو عمله كلاً واحداً من أوله إلى آخره متجانساً ومتآلفاً. ويحسّ المستمع، والقارئ، أنّ هذه الأساطير الخفية تجري مناسبة في كلّ حدث من أحداث الملحمة ووقائعها. أمّا في "الأوديسية" فالجو العام والأحداث فيها قائمة على الخيال والأسطورة من بدايتها إلى نهايتها مع ما في تلك الأساطير من أهمية، وما تحمله من رموز ودلالات بعيدة عمد إليها هوميروس عن قصد ووعي.

وعلى طريقة المبدعين الماهرين في سرد الأحداث ووقائعها فعل هوميروس. إنّّه لم يبدأ "الإلياذة" من بداية أحداث تلك الملحمة وما يعرفه الناس أسطورياً عن الأسباب التي أدت إلى تلك الحرب الدامية. ذلك أنّ تلك الأمور أصبحت مع مرور الزمن جزءاً من تراثهم الفكري والثقافي والحياتي عن تلك الحكايات والوقائع. لقد بدأ هوميروس قصة "الإلياذة" من نقطة ارتآها مهمة في سرد الأحداث وهي غضبة أخيلوس. أي من نقطة حاسمة بالنسبة إلى مجريات الأحداث وما ستنتهي إليه أخيراً. فالمستمع على معرفة بكلّ ما كان من أمر باريس وهيليني، وما سبق ذلك من حكاية التفاحة الذهبية، واختلاف الإلهات الثلاث هيرا وأثينا وأفروديتي وتحكيم باريس في أمر التفاحة، وأنّ باريس حكم

لأفروديتي بأنها الأجل وفضلها على الإلهتين الأخريين، وهذا ما أدى إلى نقمة هيرا وأثينة عليه وغضبهما والثأر منه ومن طروادة ومن فيها. والمستمع يعرف أيضاً حكاية أخيلئوس والنبوءة القائلة بموته على أسوار طروادة بعد أن يقتل أمير طروادة هيكتور، ويعلم كذلك كيف جاء به أوديسيئوس عن طريق الحيلة للمشاركة في حرب طروادة، ويعرف المستمع قبل ذلك حكاية اختيار هيليني مينيلائوس زوجاً لها، كما يعرف أيضاً سبب رفض أوديسيئوس، بدايةً، المشاركة في حرب طروادة، كما يعرف كذلك حكاية إيفيجينيا وتضحيتها، وسبب موت بروتيسيلاؤس وزوجته من بعده. كل ذلك يعلمه المستمع وحاضر في وعيه وذكرته. أمّا الذي يجمله فهو ما جرى في ساحة القتال، والأسباب التي أدت إلى غضب أخيلئوس واعتزاله المعركة في السنة العاشرة ثم الأسباب التي دعتة ثانية إلى المشاركة في المعركة. هذا يجمله المستمع أو على الأقل يحب أن يسمعه مراراً وتكراراً لما فيه من إثارة أو ليتعلم ويستفيد مما حدث. لهذا استوقف هوميئوس هذا الحدث الكبير وابتدأ به ملحمة؛ تاركاً كل ما حدث قبل الحرب من حكايات وأحداث وما حصل في السنوات التسع للحرب وحصار طروادة إلى مستمعه وقارئه فيما بعد. وتركنا نتساءل: كيف بدأ الإغريق حريهم على طروادة، وماذا حصل في السنوات التسع من أحداث؟ كيف كانت الحرب بين الطرفين؟ حقيقة يجمل المرء كل ما حدث في تلك السنوات التسع. هذه الثغرة في "الإلياذة" مجهولة، ومغيبية. وتدعو إلى التساؤل المستمر: ماذا حدث في هذه السنوات التسع. ويستغرب المرء مرة ثانية حين يقرأ "الإلياذة" أن كلا الطرفين المتنازعين (الإغريق والطرود) فكراً في السنة التي تتحدث عنها "الإلياذة" وهي السنة العاشرة واتفقا على أن تكون بين طرفي النزاع الرئيسيين مينيلائوس وباريس مبارزة ليحقنوا الدماء التي استمرت تسع سنوات. والفائز في تلك المبارزة ستكون هيليني من نصيبه، وبذلك تنتهي الحرب بين الطرفين. ونقرأ كذلك أن وفداً من الإغريق جاء للتفاوض مع الطرواديين لاستعادة هيليني، وأن الطرواديين لم يقبلوا بذلك. وهذا الأمر ليس محدداً بتاريخ، ولا نعرف متى حدث.

إذن المبارزة كانت في السنة العاشرة. ومن المفترض أن تكون في بداية الحرب. وليس بعد كل هذه السنوات الطويلة.

ثم ما يلفت الانتباه أمران في "الإلياذة"؛ الأول من خارج "الإلياذة" لكنه متعلق بها، وهو أسطورة زواج ثيتيس وإنجاب أخيلئوس. وهذا الزواج حسب الأسطورة كان بحضور الآلهات جميعاً عدا إلهة الخصام والنزاع إيريس التي لم تُدعَ إلى الحفل، لكنها جاءت وأحضرت معها التفاحة الذهبية التي نُقِشت عليها: للأجل، أو تُمنح للأجل. وأن الإلهات الثلاث هيرا وأثينة وأفروديتي اختلفن في ذلك. وذهبن ليحتكمن في أمرهن، والتقين باريس الذي منح التفاحة لأفروديتي على أنها الأجل بينهما.

من هذه القصة نستنتج التناقض في الأسطورة التي بنيت عليها "الإلياذة". فمادام باريس هو الذي حكّمته الإلهات الثلاث. فهذا يعني أنه يكبر أخيليوس على أقل تقدير بعشرين سنة. لأنّ باريس كان في ذلك الوقت شاباً يعيش عند الراعي الذي رباه عنده. وأخيليوس لم يولد بعد. ففي "الإلياذة" لا نلمح من ذلك شيئاً وإنما يبدو لنا أنّ أخيليوس أكبر سنّاً من باريس. و"الإلياذة" تقول أيضاً إنّ أخيليوس متزوج وله ولد اسمه نيوبتوليموس^{٥٢}.

هذا أمر. أمّا الأمر الثاني فإنّه يتعلق بهيليني. فقد أتى بها باريس إلى طروادة وعاشت معه زوجة. وقد كان لها ابنة تركتها في إسبرطة حين جاءت مع باريس. والسؤال الذي يُطرح هنا: ألم تنجب من باريس خلال هذه السنوات التسع، أو العشرين كما سنرى بعد قليل؟ ألم تحنّ إلى ابنتها التي تركتها صغيرة^{٥٣}؟

ثم التناقض الأكبر نلاحظه في نهاية "الإلياذة" حين يُقتل هيكتور وتقام مراسم دفنه بين أهله في طروادة. ويتحدث أهله عن مناقبه. وحين يأتي دور هيليني تقول: "أي هيكتور، يا أعز على قلبي من كل أخوة زوجي، حقاً، إنّ زوجي ألكسندروس (باريس)، شبيه الآلهة، الذي أحضرني إلى طروادة، وليتني كنت قد فنيته قبل ذلك، فقد أمضيت الآن عشرين عاماً منذ ذلك الحين الذي رحلت فيه من هناك وغادرت وطني. ولم أسمع منك كلمة مشينة أو مهينة قط. وإذا ما لامني شخص آخر داخل القصر، سواء كان من أخوة زوجي أو أخواته، أو من زوجات إخوته بملايسهن الجميلة، أو أمك - أمّا أبوك فهو مثل والدي رقيق الحال معي دائماً - فإنّك بحديثك معه، وكذلك بأسلوبك الرقيق، وكلماتك العذبة تجعله يتراجع ويهدأ. ولهذا فأنا أبكيك كما أبكي على نفسي، سيئة الحظ، بقلب حزين. فلم يعد لي بعد ذلك في طروادة الفسيحة شخص آخر لطيف أو عزيز، لأنّهم جميعاً يفرعون مني"^{٥٤}.

كلام هيليني هنا يؤكّد أنها موجودة في طروادة مع باريس منذ عشرين سنة. أليس في كلام هوميروس تناقض حين يدّعي أنّ الحرب دخلت في عامها العاشر حين غضب أخيليوس؟ نعم هذا تناقض واضح. والسؤال الذي يمكن طرحه هنا هو: أين السنوات العشر التي سبقت بداية أحداث "الإلياذة"؟ وماذا حدث فيها؟ "الإلياذة" لا تجيب عن ذلك. وإنما نخبرنا أنّ تسع سنوات فقط مضت والإغريق يحاصرون طروادة. ربّما يمكننا الإجابة عن تلك السنوات العشرين حين نلجأ إلى الأسطورة من بدايتها ففيها من دون شكّ تكمن الإجابة، لكن هوميروس غيّبها عن المستمع والقارئ. تلك الأسطورة التي تتحدث عن استعداد الإغريق للثأر من باريس والطرواديين والدفاع عن شرفهم وتخليص هيليني

^{٥٢} - انظر هوميروس : الإلياذة . ترجمة: أحمد عثمان وفريقه المشارك ، ص ٦٥٢ ، وكذلك انظر هامش الصفحة ٧٩٩ .

^{٥٣} - تذكر الأسطورة أنّ هيليني ابنة صغيرة اسمها " هرميون " تركتها في إسبرطة حين جاءت مع باريس إلى طروادة . انظر نهاردت، أ.أ.: الملحة الإغريقية القديمة.

ترجمة: الدكتور هاشم حمادي ، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩٤ ، ص ٦٠ .

^{٥٤} - هوميروس : الإلياذة . ترجمة: أحمد عثمان وفريقه المشارك ، ص ٧٩٩ .

وإعادتها إلى زوجها مينيلائوس. فالأسطورة تقول: إنَّ الإغريق بعد معرفتهم أنَّ شرفهم قد أُهين، وأنَّ زوجة أحد ملوكهم قد خانت زوجها وفرت مع عشيقها باريس الذي لم يحترم أصول الضيافة وخطف امرأة سيد من ساداتهم، هبوا للانتقام، وأخذوا يجمعون الجيوش من كلِّ القبائل والممالك اليونانية، ويستعدون للحرب. وقد استمر ذلك وقتاً طويلاً. وكان أن استنجدوا بأوديسيوس الداهية وصاحب الحيلة، الذي كان من الرافضين الاشتراك في تلك الحرب التي سببتها امرأة خائنة لا تستحق أن تُنصر ويدافع عنها. لكنه أُجبر على الحجيء والاشتراك في تلك الحرب؛ تاركاً وطنه إيثاكا وزوجته بينيلوبي وابنه تليماخوس وراءه. وحسب نبوءة العرافين فإنَّ طروادة لا تفتح إلاَّ على يد أخيلئوس. وأين أخيلئوس؟ إنَّه في مكان مجهول، كانت أمه قد خبأته فيه خوفاً من نبوءة الموت على أسوار طروادة. ويتكفَّل أوديسيوس بمهمة البحث عنه وإقناعه بالمشاركة في الحرب والدفاع عن شرف بلاده وقومه. ويحضر أخيلئوس. لكن الآلهة لم تأذن بعد لهم بالتوجه إلى طروادة؛ إذ كان عليهم أن يُقدِّموا قرباناً حتى يُسمح لهم بالانطلاق إلى طروادة. وما هو القربان؟ إنَّه فتاة، ومن هي الفتاة؟ إنَّها إيفيجينيا ابنة أجاممنون. وهل سيقبل ملك ملوك الإغريق وقائدهم في الحملة على طروادة أن يُقدِّم ابنته قرباناً للآلهة لتسير الجيوش؟ وهنا نعايش صراع أجاممنون وحقده على الآلهة، ولماذا اختارت الآلهة ابنته، وهي أعزُّ ما لديه والأحب إلى قلبه. لم يقبل ما أرادته الآلهة؛ بل ابنته إيفيجينيا هي التي قبلت وافتدت قومها. وقد كافأها الآلهة لأنها قبلت ما أمرتها به، وافتدتها بظبي وضُعد بجسدها إلى السماء^{٥٥}. وبذلك سُمح للجيوش اليونانية بالتوجه إلى طروادة. لكن نبوءة أخرى جاءتهم من الآلهة أنَّ أول رجل تطأ قدماه أرض طروادة سيكون مصيره الموت بسهام الطرواديين. وهنا يتهيَّب الفرسان والمقاتلون الإغريق من النزول إلى شواطئ الطرواديين. إلى أن يتجرأ بروتيسيلاؤس من النزول إلى الشاطئ ويموت فعلاً بسهام الطرواديين. فكان بجرأته تلك مُنقِذاً للموقف وأشجع أبطال الإغريق جميعهم. وحين تعلم زوجته بموته تتضرع إلى الآلهة أن تعيد له الحياة لتودعه. ويُلبَّى تضرعها وطلبها فتراه وتودعه، لكنها تموت بعد ذلك.

هذا التأخير في السير إلى طروادة والعقبات التي صادفت الوصول إلى طروادة استمر وقتاً لا نعلم مدته. ناهيك عن أنَّ بعض الأساطير الإغريقية تحاول تفسير طول مدة الحرب إلى عشرين سنة بطريقة تكاد تكون ساذجة لا تستند إلى وقائع ملموسة وأكيدة. ففي معرض حديثه على كلام هيليني أنها موجودة في طروادة منذ عشرين سنة يعلق الدكتور أحمد عثمان في الحاشية قائلاً: "هذه الإشارة الوحيدة في أشعار هوميروس للرواية الأسطورية المدهشة وفحواها أنَّ الإغريق بعد خطف هيليني قاموا بحملة فاشلة حيث رست سفنهم في ميسيا بدلاً من طروادة عن طريق الخطأ فعادوا إلى بلادهم. وبعد

^{٥٥} - تذكر الأسطورة أن الذي افتدى إيفيجينا هي الربة أرتيميس (ديانا) التي هبطت من جبال الأولمب وأنقذتها، ورفعتها إلى السماء، ثم أرسلتها لتكون راهبة معبدها العظيم في مملكة تاوريس. انظر هوميروس: الإلياذة. ترجمة: دريني خشبة، دار العودة، بيروت ١٩٨٥، ص ٦٢. وانظر كذلك: نيهاردت، أ.أ.: الملحة الإغريقية القديمة. المرجع السابق، ص ٧٢.

عشر سنوات حشدوا أساطيلهم وقاموا بالحملة التي تتحدث عنها الإلياذة. وهذه الرواية الأسطورية الغربية غير المعروفة، ولكنها تتفق وما جاء في الإلياذة الكتاب التاسع عشر بيت ٣٢٧ من أن أخيليوس كان له ابن شاب يدعى نيوبتوليموس. وهذه التقاسيم الزمنية المتقابلة في الأسطورة تفتح مجال الشك في علاقتها بالحقائق. فالاستعداد للحرب أخذ تسع سنوات ووقوع الهجوم في العاشرة. وحصار طروادة تسع سنوات. وأحرقت في العاشرة، وبعدها تاه أوديسيوس في طريق العودة إلى وطنه إيثاكا تسع سنوات ووصل في السنة العاشرة^{٥٦}. وإذا كانت مدة الاستعداد للحرب وحصار طروادة استمرت عشرين سنة، وضياح أوديسيوس في البحر في أثناء عودته إلى وطنه استمر كذلك عشر سنوات، فهذا يعني أنه غاب عن وطنه منذ خروجه للحرب وعودته ثلاثين سنة وليس عشرين كما ذكر ذلك في "الإلياذة" و"الأوديسية"، وأن ابنه تليماخوس أصبح عمره أكثر من ثلاثين سنة مادام أوديسيوس قد غادر بلاده وابنه طفل صغير.

هذا التداخل والتخبط بين الواقع والأسطورة واضح وملحوس في "الإلياذة" و"الأوديسية". وربما مرد ذلك يعود إلى تناقل هاتين الملحمتين شفاهاً عبر تلك القرون الطويلة. وربما طول كلٍّ من الملحمتين كان السبب في ذلك التداخل والتناقض. وربما السبب في ذلك أيضاً تداخل الأسطورة بالواقع، أو الواقع بالأسطورة. على أن ما يعنينا هنا هو أن هاتين الملحمتين ليستا واقعيتين كلياً، كما أنهما ليستا أسطورتين كلياً. وسوف نتوقف عند هذه القضية المهمة ونناقشها في معرض حديثنا عن أبعاد الرؤية الجمالية والفلسفية والإنسانية والأخلاقية والدينية في ملحمتي هوميروس.

ومن هنا يمكن القول إنَّ الحرب الطروادية استمرت فترة طويلة من الزمن، وليس عشر سنوات كما يشير هوميروس، وأن هيليني بقيت موجودة في طروادة عشرين سنة. ولا نعلم متى جُمعت الجيوش من تلك القبائل الإغريقية المختلفة. هل بعد الفترة اللاحقة لحطف هيليني مباشرة، أم بعد عشر سنوات؟ هوميروس لا يجيب عن ذلك مطلقاً. وإنما ما نعلمه منه أنَّ الحرب استمرت عشر سنوات فقط.

ثانياً : الأبعاد الجمالية والفلسفية والإنسانية والأخلاقية والدينية في ملحمتي هوميروس

اتكأ هوميروس إذن في ملحمتيه على الأساطير وبتَّها في جوانب كثيرة من ملحمتيه ولم يلجأ إلى الأسلوب المباشر في مخاطبة مستمعه وبذلك خلق توازناً فنياً رائعاً بين وظيفة الشعر ووظيفة الأسطورة وفي إيصال رؤيته الفلسفية وأبعادها جمالياً وإنسانياً وأخلاقياً ودينياً. وكذلك كان حاله مع

^{٥٦} - هوميروس : الإلياذة . ترجمة: أحمد عثمان وفريقه المشارك ، الهامش ، ص ٧٩٩ . انظر كذلك ماجواير، لوري: هيلين طروادة من هوميروس إلى هوليود. ترجمة: محمد حامد درويش، مراجعة: نيفين عبد الرؤوف، مؤسسة هنداوي سي آي سي ، ٢٠١٨، ص ٣٠ ، .

الآلهة التي استعان بها؛ فقد كان لها دلالات كثيرة على المستويين الإنساني والروحي. وكما أسلفنا، فإن هوميروس لم يبدأ ملحمة "الإلياذة" كما وردت في الأسطورة المزعومة من بداياتها وإنما من نقطة ارتآها أصلح ما تكون فنياً للحديث عن مجريات الأحداث ووضع المستمع في قلب الحدث مباشرة، وتركه يجول بخياله بين الماضي الأسطوري وما آلت إليه الأمور من أحداث وما جرّته تلك الأسطورة من ويلات على الطرواديين والإغريق معاً. وكذلك فعل بقارئه، فجعله يُخلّق بخياله ليعيش أو يستحضر كلّ ما جرى وحصل من أحداث على أسوار طروادة. هناك طروادة، درة المدن في ذلك الزمن، تلك المدينة الجميلة الرائعة، التي بذل أهلها طوال سنين طويلة كلّ ما لديهم من مال وجهد من أجل بنائها والحفاظ عليه وصونها والدفاع عنها، أحبوها، وعاشوا فيها آمنين سعيدين، وباركتها الآلهة وأحبّتها^{٥٧}، كما كان سكان البلدان الأخرى، ومنهم اليونانيون، ينظرون إليها نظرة احترام وتبجيل. وعلى الجانب الآخر هناك اليونانيون الذين يحاصرون طروادة منذ عشر سنوات. هؤلاء الذين جاؤوا من معظم المدن والبلدات اليونانية تلبية لدعوة أجائمنون وأخيه مينيلأوس لاسترجاع هيليني من باريس إلى وطنها وزوجها. ويجعلنا هوميروس نعيش أحوال المحاصر والمحاصر؛ فالطرواديون، كبيرهم وصغيرهم، في ترقب وخوف واستعداد دائم لصدّ هجمات اليونانيين، وهنا اليونانيون في انتظار طويل وبعد عن الأوطان والأحباب. ولم تكن معاناتهم أقل من معاناة الطرواديين؛ فهنا الضيق والتدمير وفقد الأحباب موتاً أو بعداً، وهنا الحنين والشوق إلى الأهل والأحباب والأوطان التي فارقوا، وهنا التساؤلات المحيرة الدائمة: متى تنتهي هذه الحرب، ومتى نعود إلى أوطاننا وأهلنا، وما علاقتنا نحن بامرأة فرّت من بيت زوجها مع من تحب، أنموت من أجل امرأة لا نعرفها ولا تربطنا بها صلة، وهل أساء إلينا الطرواديون حتى نحاجهم ونستولي على بلادهم^{٥٨}؟

وكذلك الحال في "الأوديسية" يجعل هوميروس مستمعه وقارئه يعيش معاناة البطل أوديسيوس ورفاقه الذين نجوا من حرب طروادة وهم في طريق عودتهم إلى بلادهم، وما لاقوه في ذلك من مشاق كثيرة، وموت الجميع، وبقاء أوديسيوس الذي تمكن أخيراً من العودة إلى وطنه إيثاكا ولقاء زوجته وابنه وأبيه والقضاء على من كان يريد الزواج من زوجته بينيلوبي والاستيلاء على أملاكه.

فمنذ البداية يضعنا هوميروس في صلب الموضوع الذي يريد التحدث عنه؛ ففي "الإلياذة" يحدد للمستمع، القارئ، أنه سيتحدث عن غضبة أخيلئوس. وفي "الأوديسية" كذلك يبين أنه سيتحدث عن البطل أوديسيوس وطريق عودته إلى وطنه.

^{٥٧} - إشارة إلى هذه المباركة أن أبوللون ساعد في بناء طروادة، وكان يحميها من الأعداء، وكذلك كان زيوس رب الآلهة معجب بها. وفي الإلياذة إشارات كثيرة إلى أن أبوللون كان يناصر أهلها ويحمي أبطالها ويدافع عن طروادة ويرمي الأعداء بسهامه.

^{٥٨} - يرد ذلك على لسان أخيلئوس. وسنقف عليه بعد قليل.

والآن، كيف تجلّت رؤية هوميروس وفلسفته في ملحمتيه بأبعادها الفنية والجمالية والأخلاقية والإنسانية والدينية؟

١- الأبعاد الجمالية: بعيداً عن النقاشات والنظريات وتضارب الآراء المختلفة التي قيلت حول هاتين الملحمتين ابتداءً من القرن السادس ق.م. وما تلاه من عصور، وما قيل في نسبتهم إلى هوميروس، أو إلى غيره، والزمن الذي جُمعاً فيه^{٥٩}، أو الاختلاف في القول إنّ هوميروس نظم الملحمة الأولى "الإلياذة" في سني شبابه الأولى، والثانية "الأوديسية" في أواخر حياته^{٦٠}، وأنّ موضوعي الملحمتين مختلفان، أو واحداً^{٦١}، وأنّ هناك بعضاً من الأناشيد أو المقاطع قد أُضيفت إلى الملحمتين، وخاصة إلى "الإلياذة"، فإنّ المرء حين يقرأ الملحمتين مجتمعتين، وهو غير غافل عن سير الأحداث من أولها إلى آخرها، وغير غافل عن الأسطورة التي بُنيت عليها الملحمتان، فإنه واجد فيهما وحدة عضوية في الموضوع الأساسي، ويتمثل ذلك في رحلة أوديسيوس من وطنه إيثاكا إلى طروادة وعودته أخيراً إلى وطنه. وما جرى ما بين بداية الرحلة وما سبقها من أساطير وحكايات، وما رافق ذلك من أحداث على أرض طروادة، وأسوارها، من حروب وقتال، وتدمير مدينة طروادة أخيراً، ونجاة من نجا في هذه الحملة وعودة المحاربين إلى أوطانهم، ومنهم عودة أوديسيوس. كل ذلك ما هو إلّا لوحات وموضوعات جزئية من لوحة كاملة هي رحلة أوديسيوس وعودته، أو قصة أوديسيوس. وإن كان أرسطو يرى أن كلّ ملحمة تُشكّل وحدة موضوعية بنفسها، أي أن غضبة أخيلئوس هي التي تشكل الموضوع الذي ركز هوميروس عليه في "الإلياذة"، وأن موضوع عودة أوديسيوس إلى وطنه يشكل موضوع "الأوديسية"، فإنني أرى أن كلا الملحمتين تشكلان وحدة موضوعية واحدة، هي "قصة أوديسيوس، رحلته وعودته"، وأنّ "الإلياذة" كلها هي جزء من هذا الكل، وكذلك "الأوديسية" هي جزء من هذا الكل، وأن ما فيهما من موضوعات متنوعة ومختلفة ومتشعبة هي بنفسها موضوعات مستقلة في إطار الموضوع الكلي العام. هي أجزاء بديعة ورائعة ومستقلة بنفسها، لكنها بمجموعها تشكل اللوحة الكبيرة الأكثر رحابة لقصة أوديسيوس. ففي الأسطورة كما في الملحمتين لا تغيب عنا شخصية أوديسيوس، فأوديسيوس حاضر دائماً، وهو المحرك الظاهر والخفي لأحداث الملحمتين، ألم نخبرنا الأسطورة أن أوديسيوس كان

^{٥٩} - انظر في هذا البستاني، سليمان: مقدمة ترجمة "الإلياذة"، المرجع السابق، ص ٣٣ وما بعدها. وانظر كذلك الأسد، ناصر الدين: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية. دار الجليل، بيروت، ط ٨، ١٩٩٦، الفصل الأول من الباب الرابع الذي حمل العنوان "المشكلة الهومرية" ص ٢٨٧-٣٢٠.

^{٦٠} - انظر عثمان، أحمد: مقدمة ترجمة "الإلياذة". المرجع السابق، ص ٢٣. ويرجح محمد مندور أن تكون الملحمتان قد كتبتا في وقت واحد. انظر مندور، محمد: الأدب وفنونه. دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة- القاهرة، د.ت. ص ٥٠. وانظر كذلك خفاجة، محمد صقر: تاريخ الأدب اليوناني. (سلسلة الألف كتاب ٦١)، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٦، ص ٤٣.

^{٦١} - أشار أمين سلامة من خلال تحليل الملحمتين؛ الإلياذة والأوديسية أنّ "وحدة الموضوع واحدة في المنظومتين". ولم يُعقّب على ذلك، ولم يبيّن ما المقصود بوحدة الموضوع. هل قصد أن الموضوع في كلّ ملحمة مستقل بنفسه؟ أم أنّ الموضوع واحد في الملحمتين. انظر سلامة، أمين: مقدمة ترجمة "أوديسية هوميروس". (الترجمة الكاملة عن الأصل اليوناني المقارن). ترجمة: أمين سلامة، دار الأدباء، الجزء الأول، (القاهرة) ١٩٦٠، ص ٥١.

واحداً من بين الراغبين في الزواج من هيليني، وأنه هو الذي أشار على والد هيليني أن يترك الخيار لها، وأن يُقسّم كل من جاء راغباً بها أن يحمي هيليني ويدافع عنها؟ ألم نخبرنا الأسطورة أن جيوش اليونانيين لا يمكن أن تبحر دون مساعدة أوديسيوس، ألم نخبرنا الأسطورة أن أوديسيوس بحكمته ودهائه استطاع إقناع أخيلئوس بالمشاركة في الحرب، وأنه كان أول من وطأت قدماه أرض طروادة؟ وفي "الإلياذة" نفسها ألم يكن أوديسيوس هو الشخصية الرئيسية التي كان لها الدور المهم في سير الأحداث، ومناقشة أمور الحرب، وإبداء الآراء الحاسمة في البقاء في الحرب أو التخلي عنها؟ ألم يرسله أجاممنون مع وفد إلى أخيلئوس من أجل الصلح والمشاركة في الحرب ثانية؟ ألم يكن من أوائل من نصب كميناً للطرواديين؟ ألم يكن هو صاحب فكرة حصان طروادة؟ ألم يشهد موت باتروكلوس، وأخيل، وهيكتر، وغيرهم من الأبطال؟ نعم أوديسيوس كان حاضراً وبقوة في الأسطورة وفي "الإلياذة"، كما كان هو بطل "الأوديسية" ومحرك الأحداث فيها من أولها إلى آخرها، ومن خلال شخصيته في "الأوديسية" عرفنا وتبعنا أخبار من شاركوا في حرب طروادة، ومن عاد منهم، ومن مات.

ثم ألم يلاحظ القارئ، وربما من قبله السامع، أن نهاية قصة "الإلياذة" لم تكن نهاية مكتملة؟ ألم يتساءل القارئ: ما مصير طروادة بعد موت هيكتر، وماذا جرى من أحداث بعد ذلك، وما مصير أخيلئوس وكيف مات، وعلى يد من كانت نهايته، ما مصير هيليني، ومصير أهل طروادة ونسائها، ومن بقي من كلا الطرفين، وما حال باريس، وحال من بقي من اليونانيين، من عاد منهم، وغير ذلك من الأسئلة التي بقيت الإجابات عنها معلقة في ذهن السامع والقارئ معاً؟ إذن نهاية "الإلياذة" بقيت مفتوحة، وتلك الأسئلة تحتاج إلى إجابات. وهذا ما فعله هوميروس في "الأوديسية" حين أجاب عن تلك الأسئلة العالقة في ذهن السامع والقارئ بحيث جاءت "الأوديسية" تنمة لما في "الإلياذة"، وبهذا اكتملت قصة أوديسيوس منذ خروجه من إيثاكا وانتهاء بعودته.

هكذا تجلّت نظرة هوميروس الكلية الجمالية وفلسفته في إبداع هاتين الملحميتين. قدّم لوحة كبيرة وغنية وعامرة بالموضوعات الجانبية البديعة التي لا تكتمل اللوحة الكبيرة إلّا بها. هذه النظرة الجمالية الكلية لم تقتصر فقط على وحدة الموضوع، وإنما نلمسها ونشاهدها في أرجاء الملحميتين، في ذلك الوصف الرائع لكل ما يحدثنا عنه هوميروس من أماكن، وشخصيات، وصف نابع من رؤية فلسفية، ترى في كل شيء جمالاً يستحق النظر والتأمل، بحيث يجعلنا نحس كل شيء أمامنا يموج بالحياة والحيوية والحركة، ونعايشه كما لو أننا نعرفه، فنحبه ويبقى ماثلاً في خيالنا دائماً ونحن نسمع ونقرأ. وعلى الرغم من أن هوميروس لا يغوص عميقاً في النفس البشرية فيما يصف من شخصيات، فإنه يجعلنا بما يُقدّمه من وصف بديع ونادر لهذه الشخصيات نحس بها، وندخل إلى أعماقها، ونعي كيف تفكر وما يعتمل في صدرها. فإذا وصف النهر أبداع، وإذا وصف الجبال حلق،

وإذا وصف البحر سحر، وإذا وصف سلاح المقاتلين أجاد وأتقن، وإذا وصف الحيوان تراه قريباً منك، وإذا وصف الآلهة جعلك تبهر بخيالك بعيداً، وإذا وصف رجلاً أو امرأة أبهرك. وهذه الأوصاف لا تقتصر على طرف دون طرف، فالصديق والعدو يتساويان في كل هذا، بل ليس هناك عدو، هناك إنسان، ومن حق هذا الإنسان أن يُقدّم كما يجب أن يكون. ولقد لفت صنيع هوميروس أرسطو في ملحمتيه فأعجب به أيما إعجاب، وجعله الأول في كل شيء؛ صنعة، وفطرة، وإبداعاً، ووصفاً، وأخلاقاً، وسمواً، وجمالاً، وذكره في كتابه "فن الشعر" أكثر من خمس عشرة مرة، وفي كل مرة يشيد به؛ فهو هوميروس كما يقول أرسطو "يصور الناس خيراً مما هم فيه"^{٦٢}، و"يتقمص شخصاً آخر"^{٦٣}، و"يحكي أشخاصاً فضلاء"^{٦٤}.

إذن كان هوميروس ينشد الجمال والسمو في كل ما وصفه وأتى على ذكره. وقد استوقف إبداع هوميروس في الوصف وغيره كثيراً من الباحثين والدارسين ومنهم أحمد عثمان الذي يقول: "وتتجلى عظمة هوميروس في أن وصفه للعالم الذي تجري فيه أحداث ملحمتيه يلصق بالأذهان وكأنه ذكرى عنيدة لمكان حقيقي عشنا فيه رداً من الزمان. مكان لا تفارقنا ذكره وتنطبع في حواسنا رائحته وأصواته وألوانه المميزة. ولكل مكان عند هوميروس نكهته الخاصة التي لا يمكن أن نخطئها قط فهي مميزة عن غيرها هذا. هو عالم هوميروس الخالد سواء أكان ما يصف هو مشهد قتال عنيف أو موت مفاجئ أو حتى مناظر طبيعية خلابة"^{٦٥}. ففي وصف السلاح الجديد الذي يصنعه إله النار والحدادة، لأخيلوس بيدع هوميروس أيما إبداع في ذلك الوصف، حيث تتجلى فيه رؤيته الكونية: "صنع - أولاً - ترساً عظيماً متيناً، زينه بمهارة من جميع النواحي، وثبت حوله إطاراً براقاً - من ثلاث طبقات - ووصله بحمائل من الفضة، فكانت طيات الترس خمساً، نقش عليها رسوماً غريبة، بمهارة فائقة: نقش عليها الأرض، والسماء، والبحر، والشمس التي لا تكل، والقمر كاملاً في استدارته، وجميع الكواكب التي تتوج السماء.. البلياديس، والهلياديس، وأريون العتيد، والدب الذي يسميه البشر "المركبة" والذي يدور باستمرار في مكانه متطلعاً إلى أوريون، والوحيد الذي ليس مكان وسط حمامات السماء..."^{٦٦}.

^{٦٢} - أرسطو : كتاب أرسطوطاليس في الشعر. نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي . حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية الدكتور شكري محمد عباد . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٣ ، ص ٣٢ .

^{٦٣} - المصدر السابق ، ص ٣٤ .

^{٦٤} - المصدر السابق ، ص ٣٤ .

^{٦٥} - عثمان، أحمد : الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً عالمياً . المرجع السابق ، ص ٣٤ .

^{٦٦} - هوميروس : الإلياذة . ترجمة: أمين سلامة ، دار الفكر العربي ، ط٢، ١٩٨١ ، ص ٤١٩ . وانظر هذا المقطع أيضاً في ترجمة أحمد عثمان وفريقه المشارك : الإلياذة . المصدر السابق ، ص ٦٣١ وما بعدها . وقد اقتصرنا في التمثيل هنا بالمقطع الأول فقط نظراً لطول هذا الوصف .

٢- الأبعاد الإنسانية والأخلاقية :

تطرح ملحمتا "الإلياذة" و"الأدويسية"، ومن خلفها الأسطورة، قضايا كثيرة تتعلق بموقف الإنسان في الحياة وفلسفته ومبادئه. وكلها تستحق القراءة والتفكير والتأمل والمناقشة. وسأتوقف عند أربع قضايا تتجلى في معظمها هذه الأبعاد.

أ - أسطورة التفاحة الذهبية ودلالاتها الرمزية :

قلنا إنَّ هوميروس لم يأت على ذكر هذه الأسطورة إلا في مقطع وحيد ورد في الكتاب الرابع والعشرين من "الإلياذة" وفي معرض حديثه عن جثة هيكتور التي أساء إليها أخيلئوس، ورغبة الآلهة أن تُسرق على يد هرمس احتراماً لها وحفاظاً عليها: "الأمر الذي نال استحسان كل الآلهة الآخرين، فيما عدا الإلهة هيرا، والإله بوسيدون، وأيضاً العذراء ذات العينين الزرقاوين (أثينة)؛ فلم تتغير كراهيتهم، منذ البداية، لمدينة إليوس المقدسة، وأيضاً لبرياموس وشعبه، بسبب كراهيتهم لابنه ألكسندروس، الذي حَقَّرَ الإلهات عندما وصلن إلى حظيرته، ورَجَّحَ كفة تلك التي غَدَّت الرغبة المحمومة لديه..."^{٦٧}

وعلى الرغم من تغييب هوميروس الحديث عن هذه الأسطورة، الذي لا ندرى له سبباً، وعدم تقديم التفاصيل فيها، فإن هذه الأسطورة بقيت حاضرة ماثلة بنتائجها وما جرى بعدها من أحداث. ففي هذه الأسطورة تبرز قضية التحكيم، وهي قضية غاية في الأهمية من حيث طرحها مسألة فلسفية وجودية تتعلق بمصير الإنسان وجوهر وجوده في الحياة؛ فهيرا، إلهة السماء والزواج، زوجة زيوس وأحبهنَّ إليه، مليكة الأوليمبوس، وصاحبة الحول والطول فيه، ربة التاج والصولجان، وصاحبة القوة والسلطان، ذات الجبروت. تعرض على باريس السلطان والثروة والقوة. وأثينة، إلهة الذكاء والحكمة والحرب، وربة الهدى والسبيل الحق، ربة الحكمة والحرب، وربة الروح الأعلى المقدس، تعرض على باريس الحكمة والذكاء وسداد الرأي. وأفروديتي، إلهة الحب والجمال والفتنة، تعرض عليه أجمل امرأة في العالم.^{٦٨}

كلٌّ منهنَّ تملك صفات تفوق الأخرى . والاختيار أو المفاضلة بينها ليس أمراً سهلاً . وما على باريس إلا أن يختار ، إنه في موقف لا يحسد عليه . كلٌّ منهنَّ تفوق الأخرى بصفاتها وقدراتها . فماذا سيختار باريس ، ماذا ستختار أيها الإنسان ؟

إنَّ هيرا تمثل القوة التي لا يستغني عنها أي إنسان في الوجود. وكذلك فإنَّ أثينة تمثل الحكمة والذكاء والهدى، فهل يستغني عن ذلك أيُّ عاقل؟ وهل يستغني الإنسان عن الحب الذي تمثله أفروديتي؟

^{٦٧} - هوميروس : الإلياذة . ترجمة: أحمد عثمان وفريقه المشاركون ، ص ٧٦٩ وما بعدها .

^{٦٨} - هوميروس : الإلياذة . ترجمة: دريني خشبة، المصدر السابق، ص ١٦ وما بعدها .

لقد اختار الأقوى تأثيراً، اختار الحب. وتخلّى عن القوة والحكمة. فكان مصيره الذي جرّ عليه وعلى قومه وأهله ووطنه كل الويلات.

إنّ هذه الأسطورة تريد أن تضع الإنسان أمام خيارات أحلاها مرّاً. والإنسان مسؤول عن خياراته. وعليه تحمل نتائج اختياراته. وتريد الأسطورة القول أيضاً عليك أيها الإنسان أن تكون أكثر حكمة باختياراتك، وعليك أن تنظر في نفسك أنت أيها الإنسان، مَنْ أنت ومما تكونت. ألسنت مكوناً من عقل وقلب وجسد؟ فإن أنت استغنيت عن إحدى هذه المكونات فقدت قدرتك وسيطرتك على نفسك. فلا أنت تستطيع أن تستغني عن أيٍّ من هذه المكونات إن أردت أن تكون إنساناً متوازناً مع نفسك أولاً ومع مَنْ أو ما يحيط بك. إنك بحاجة إلى العقل والقوة والقلب. وحين تُغلب أحدها، أو يستأثر بك أحدها فإنك ستفقد قدرتك وسيطرتك على نفسك. كلُّ هذه العروض كانت مغرية، لكن باريس لم يختَر من بينها إلا ما ينسجم مع عمره وعواطفه وهواه، لقد اختار عرض أفروديتي، اختار الجمال والحب، وتخلّى عن عرضين لا يقلان أهمية عن العرض الذي اختاره.

هذا الاختيار تجلّى في "الإلياذة" على شكل نتائج، فقد سار باريس في الطريق الذي اختاره، وتمكن من قلب هيليني وعواطفها، وقبلت المحبي معه طواعية إلى طروادة؛ تاركة خلفها أهلها وزوجها وابنتها ووطنها. وهذا ما جرّ على طروادة الويلات فيما بعد.

إنّ فعل باريس وهيليني عمل لا أخلاقي في نظر المجتمع، ولا يرضى به أي إنسان، وإن سوّغه من يقوم به. فهذا الفعل فيه إساءة لسمعة البلاد والعباد في كل مكان ولأخلاق الضيافة. فما بالناس لو كان الذين فعلوا ذلك من عِلّة القوم؟

لقد جرّ هذا الفعل على الطرواديين واليونانيين ويلات كثيرة. ولكن ما حصل حصل. ونحن في "الإلياذة" نلاحظ ابتعاد هوميروس عن هذا الموضوع، وعن تلك الأسطورة؛ لأنّها من خارج الموضوع الذي اختاره للمحمته وهو "غضبة أخيلئوس"، وتوقف عند نتائجه، وهو الحرب وما حدث فيها، وما جرّته على الطرفين.

فالأسطورة، ومن بعدها "الإلياذة" - التي لم تصرح بشكل مباشر - تريدان إيصال رسالة عميقة الأبعاد مفادها: أن الحب والجمال شيئان ساميان وضروريان في حياة الإنسان، لكن بئس الحب والجمال الذي يقود إلى الهلاك والموت والدمار.

ب - الحرب وموقف هوميروس منها :

منذ البداية يلاحظ قارئ الملحمتين أن سبب الحرب كان بسبب امرأة خانت زوجها ودفعته عواطفها للتخلي عن بيتها وزوجها وأهلها وابنتها ووطنها. فهي امرأة مرفوضة أخلاقياً في المجتمع. وهل

تستحق مثل هذه المرأة أن يُضحّى من أجلها؟ لقد اجتمع اليونانيون بكل قبائلهم للدفاع عنها وردّها إلى زوجها ووطنها. ويصور هوميروس في "الإلياذة" بإسهاب المدن والبلدات التي جاءت للثأر ورد الشرف الذي أُهين على يد باريس خاصة، وعلى يد الطرواديين عامة. ولكن هل كان كل هؤلاء اليونانيين مقتنعين بكل ذلك؟ بالتأكيد لم يكن أغلب هؤلاء مقتنعاً بالحرب والهجوم على طروادة. وقد رأى كثير من الذين شاركوا في الحرب أو تمّ استدعاؤهم لمحاربة الطرواديين أنهم ليسوا مستعدين لتحمل أخطاء الآخرين، وأن يُضحّوا بأنفسهم من أجلهم، أو من لا يستحق التضحية، فباريس أخطأ وهيليني أخطأت أيضاً، وليس من أحد عليه أن يتحمل أخطاءهما وخطاياهما وآثامهما. وليس من المقبول إنسانياً وأخلاقياً أن يترك الإنسان وطنه وأهله ويشارك في حرب لا ناقة له فيها أو جمل. ومصير من يشارك غير معلوم، ربما يموت ولا يعود، وحتى لو تحقق لأصحاب الشأن، وهم هنا مينيلائوس وأجاممنون، ما أرادوا، فماذا سينال هو من كل هذا؟ وهل يستحق أمثال هؤلاء التضحية؟ وقد رفض المشاركة في الحرب كثير من المحاربين، وأبرزهم أوديسيوس الذين حاول التهرب مراراً - كما تحدّثنا الأسطورة - من المجيء والمشاركة في الحرب، لسببين اثنين؛ الأول: أن هيليني لم تقبل به زوجاً، وثانياً: لأن ما فعلته هيليني غير أخلاقي، ولهذا لا تستحق أن يُضحّى من أجلها. وكذلك كان حال أخيلئوس الذي عبّر خير تعبير عن عدم رضاه عن هذه الحرب العبيثة وغير الأخلاقية. وفي سبيل مَنْ؟ في سبيل امرأة لا تستحق أن يدافع عنها، وفي سبيل أجاممنون الجشع، الأناني الذي لا يرقى إلى مستوى الملوك الشرفاء الذين ترخص النفوس لحمايتهم والدفاع عنهم^{٦٩}.

من خلال "الإلياذة" وما تقوله الأسطورة نلاحظ أن الاستعداد للحرب وتجمع الجيوش وما رافق ذلك من عقبات للتوجه إلى طروادة أخذ وقتاً طويلاً. قُدّر بعشر سنين. وفيما بعد حصار طروادة الذي استمر تسع سنين أخرى، وبدء الحرب وتدمير طروادة كان في السنة العاشرة. هذا التسويف، والإطالة، والتلكؤ، قد راح ضحيته كثير من طرفي النزاع، مات الكثير، وترمّلت نساء كثيرات، وهجّرت أوطان، وفُقد أحباب. وكل ذلك بسبب استرداد امرأة خانت زوجها، ولا تستحق كل هذه التضحية. ألا يدل ذلك على أن هوميروس من خلال ما ذكره يريد أن يقول لمستعمه، وللقرّاء فيما بعد: إنّ على المرء أن يتأنّى في اختيار قرارات مصيرية في حياته. وأنّه من خلال وصفه الحرب الطويلة الدامية أراد أن يقول لا للحرب، لا للموت في سبيل أمور تافهة لا تستحق كل هذا الذي فعلتموه. وإنّ التضحية الحقيقية لا تكون إلّا في سبيل أهداف سامية نبيلة. أو كما عبّر الشاعر العربي أبو الطيب المتنبي:

^{٦٩} - انظر هوميروس : الإلياذة ، الكتاب الأول ، ترجمة: أحمد عثمان وفريقه المشارك ، ص ١٢٥ . وسيرد شاهد على ذلك بعد قليل من خلال حديثنا عن غضبة أخيلئوس .

إذا غامرت في شرف مروم فلا تقنع بما دون النجوم^{٧٠}
والحرب لا تورث إلا الفواجع والأحزان والخراب والدمار والبؤس والشقاء والآلام. ألا يذكرنا
هذا بما قاله زهير بن أبي سلمى في آثار الحروب وويلاتها:

وَمَا الْحَرْبُ إِلَّا مَا عَلِمْتُمْ وَذُقْتُمْ وَمَا هُوَ عَنْهَا بِالْحَدِيثِ الْمَرْجَمِ
مَتَى تَبَعْتُوهَا تَبَعْتُوهَا ذَمِيمَةً وَتَضَرَّ إِذَا ضَرَّيْتُمُوهَا فَتَضَرَّمِ
فَتَعْرُكُكُمْ عَرَكُ الرَّحَى بِثِفَالِهَا وَتَلْفَحُ كِشَافاً ثُمَّ تُنْتَجِ فَتُنْتِمِ
فَتُنْتِجَ لَكُمْ غِلْمَانٌ أَشَامَ كُلُّهُمْ كَأَحْمَرِ عَادٍ ثُمَّ تُرْضِعُ فَتَقْطِمِ
فَتُغْلِلَ لَكُمْ مَا لَا تُغِلُّ لِأَهْلِهَا قُرَى بِالْعِرَاقِ مِنْ قَفِيزٍ وَدِرْهِمِ^{٧١}

أليس من الظلم أن يموت الأبرياء من الناس، وأن تُرْمَل نساء، أو تُسبى، أو تفقد فلذات
أكبادها، أو تنتظر شوقاً ولهفة عودة زوجها، بنيليوي مثلاً؟ أليس من الظلم أن تُدمَّر أجمل مدينة في
العالم، أن تُدمر حضارة عريقة (طروادة) من أجل هدف تافه، لا يقبله العقل والمنطق، ولا يرتقي إلى
المستوى الإنساني والأخلاقي؟

ويقراً الدكتور فؤاد المرعي موقف هوميروس من الحرب قراءة أخرى استوحاها من إنسانية
هوميروس وموقفه الأخلاقي. يقول: "إنَّ إنسانية هوميروس عظيمة إلى حدٍّ يتجاوز معه الشاعر الحدود
الرئيسية في الأدب الملحمي البطولي. الشعر البطولي الملحمي هو، في العادة، أغنية للحرب باعتبارها
التجربة التي نبرز قوى النفس، وهوميروس يمتدح الحرب فعلاً، ولكنه يلعن كوارثها وبشاعتها واحتقارها
الفظ لكرامة الإنسان. هنا يتصارع في نفس هوميروس موقفان، الأول - امتداح الحرب وهو يعود بأصله
إلى أخلاق الدورين البدائية المتوحشة، والثاني - النفور منها وهو يعود إلى الأخلاق الجديدة، إلى الإيمان
بالحق والسلام"^{٧٢}.

ج - غضبة أخيلئوس أسبابها الحقيقية وآثارها:

غضبة أخيلئوس هي موضوع "الإلياذة". هكذا عبر هوميروس منذ البدء وحدد موضوعه حين
طلب من ربة الشعر أن تعينه وتلهمه ليروي سرَّ هذه الغضبة التي عصفت بأخيلئوس والنتائج المدمرة
التي خلفتها. يعرض هوميروس السبب الرئيسي لغضبة أخيلئوس منذ مطلع الملحمة وهو ذلك الخلاف
الذي نشب بين أخيلئوس وأجاممنون المتعلق بإعادة سبية أجاممنون إلى والدها. رفض أجاممنون إعادة

^{٧٠} - المتنبي : ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري المسمى بالبيان في شرح الديوان . ضبطه وصححه وفهرسه : مصطفى السقا ، إبراهيم الأبياري ،
عبد الحفيظ شلي ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر ، ١٩٣٦ ، ج ٤ ، ص ١١٩ .

^{٧١} - الزوزني ، أبو عبد الله الحسين بن أحمد: شرح المعلقات السبع . لجنة التحقيق في الدار العالمية ، (بيروت ١٩٩٢) ، ص ٧٨ وما بعدها.

^{٧٢} - مرشحة، محمد - المرعي، فؤاد: محاضرات في الآداب العالمية. منشورات جامعة حلب، ٢٠٠٤، ص ١٣٧.

السبية خريستيس إلى والدها أولاً، ونهر والدها كاهن معبد أبوللون، الذي بدوره بثَّ همه إلى أبوللون ورجاه أن ينتقم من أجامنون، فسلط أبوللون غضبه على اليونانيين، ونشر الطاعون بينهم تسعة أيام بلياليها. ثم، وتحت ضغط أخيليوس والشيخ نستور وما قاله العرَّاف كالحاس، وافق أجامنون على إعادة السبية، ولكن بشرط أن يعطيه اليونانيون بديلاً عن هذه السبية ومساوية لها في الجمال وفي كل شيء، وإن لم يفعلوا، فإنه سيأخذ، أو كما ورد في "الإلياذة" يستولي على سبية أخيليوس أو أياس أو أوديسيوس، ولو بالقوة.^{٧٣} وهنا يستشيط أخيليوس غضباً مما سمعه من أجامنون، أجامنون ملك الملوك وقائد الحملة على الطرواديين. الذي تجرأ على التفكير بهذا الأمر وأهان الملوك وأبرز القادة والمحاربين. ويحتدم هذا الخلاف والنزاع بينهما، وينتهي بقرار أخيليوس اعتزال القتال والعودة إلى بلاده.

إذن غضب أخيليوس يبدأ من هنا كما تشير إلى ذلك "الإلياذة"، أي الذي أعلن عنه هوميروس وصرح به من خلال ما جرى بين أخيليوس وأجاممنون من خلاف حول موضوع السبية. ولو دقق القارئ في مجريات الأحداث وتطورها، وما تناثر بين سطور الملحمة فإنه واجد من دون شك أن منشأ هذا الغضب لم يكن وليد هذه اللحظة، وإنما كان يتشكّل ويكبر ويتضخم في نفس أخيليوس وغيره من المحاربين في الحملة منذ فترة أبعد من ذلك، وما هذا الحوار إلا المحرض الحقيقي والشرارة التي جعلت أخيليوس يثور ويغضب من أجامنون. فسلوك أجامنون، واستعلاؤه وما كان يقوم به من أفعال طوال مدة الحملة على طروادة لم يكن كل ذلك يرضي أخيليوس وغيره من المحاربين ومن تحت إمرة أجامنون. وجعلهم يتدمرون منه ويضيقون من سلوكه وتصرفاته، بحيث تراكم كل ذلك في صدورهم وكتموه طوال السنوات التسع التي مضت على حربهم مع الطرواديين. فالإنسان، أيّاً كان، يشعر ويحسّ، ولديه كرامته، ومبادئه وأخلاقه، ولا يرضيه السلوك السيء، ولا يتحمل الظلم، إنه يصبر، ويتحمل، ولكن ليس إلى الحدّ الذي تُهان به كرامته. قد يتغاضى المرء عن بعض الأخطاء، ويتعالى عنها، خاصة في المواقف الحرجة، لكنه لن ينساها. وأخيليوس واحد من هؤلاء الشرفاء الذين لا يقبلون الظلم، والإهانة، كتم غيظه وضيقة وتدمره مما رآه من أفعال أجامنون، وتغاضى عن كثير من الأخطاء التي صدرت عن أجامنون. لكنه اليوم، وقد انكشف أجامنون على حقيقته وطبيعته وأنايته واستعلاؤه ومسّ كرامته وشرفه وأهانته بهذه الطريقة، كان لا بدّ أن يواجهه بالحقيقة، حقيقة استهتاره بالقيم الأخلاقية والإنسانية، وعدم احترامه الآلهة، وأن يضع حداً لكل أفعاله وتصرفاته التي ضاق بها الجميع. أخيليوس كان جريئاً، كان إنساناً، كان نبيلاً، كان يحترم الآلهة. لم ترضه أفعال هذا القائد، لا أخلاقياً ولا إنسانياً ولا إيمانياً. فوقف في وجهه وقفة رجولة وشهامة وإباء. ووضع له ولأفعاله حداً. وبيّن له أنه لا يرقى إلى مستوى الملوك والقادة العظام الذين يفرضون احترامهم وتبجيلهم وطاعتهم. عزّاه أمام الجميع

^{٧٣} - هوميروس : الإلياذة . ترجمة: أحمد عثمان وفريقه المشارك، المصدر السابق ، ص ١٢٤ وما بعدها .

وفضحه بما قام به من سلوك شاذ، وغير أخلاقي. وأراد أن يذكره وينبئه - وهذا ما لم يشير إليه هوميروس هنا في الكتاب الأول ، وإنما أشار إليه إشارة خافية في الكتاب التاسع^{٧٤} - أننا جئنا إلى طروادة من أجل استعادة هيليني وإرجاعها إلى زوجها ووطنها، وأن نثار من الطرواديين الذين أهانوا شرفنا اليوناني. فإذا كنا نحن لا نرضى أن يُهان شرفنا من غيرنا، فكيف بنا نحن شرف الآخرين؟ إذن أنت ارتكبت الآن عملاً فظيماً يفوق بكثير ما ارتكبه الطرواديون، الطرواديون غرباء، أهانونا، أما أنت فتهين أهلك، وجندك، ومن يحقق لك ولأخيك العزة والمنعة، وللليونانيين بالمطلق الكرامة والشرف. كيف تجرؤ على أخذ ما ليس لك، وممن؟ من أفضل قادة الجيوش اليونانية، مني أنا، ومن آياس، ومن أوديسيوس. ومن العار عليك وعلى أمثالك أن يطاعوا ويُحترموا ويقف المرء إلى جانبهم، لا في الحرب ولا في السلم.

ومع ذلك كان أجائمون مصرّاً على موقفه، وعدم التنازل عن سببته إلا بسببية تعادلها، وإن تطلب الأمر أخذها بالقوة فسيفعل. وما كان من أخيليوس إلا أن خاطبه بقسوة: "آه، يا مَنْ ترتدي رداء عدم الحياء! أيها الطماع المحتال! كيف تنتظر من أيّ من الآخيين أن يقدم عن طيب خاطر على تنفيذ ما تطلبه إليه من المشاركة في غارة أو القتال ببسالة مع المحاربين. إني لم آت هنا من أجل (الانتقام من) حاملي الرماح من محاربي طروادة، فهم لم يسيئوا إليّ قط. إنهم لم يتحرشوا على أية صورة بأبقاري أو بخيلي، لا ولم يخربوا محصول الحبوب في أرض فثيا الخصيبة، منجبة الأبطال، فهناك الكثير الذي يفصل بينهم وبيننا، جبال داكنة وبحر هادر. ولكننا تبغناك إلى هنا لنرضيك! نعم يا مَنْ لا يعرف الحجل، حتى تسترد أنت ومينيلاؤس ما فقدتماه على يد الطرواديين - وهو الأمر الذي تتجاهله ولا تدخله في اعتبارك. والآن تهددني، أنت بالذات، بالاستيلاء على غنيمتي التي بذلت الكثير من الجهد في سبيل الحصول عليها، فمنحني إياها أبناء الآخيين، ومع ذلك فإني لم أحصل قط على غنيمة مثل الغنائم التي كنت أنت تحصل عليها كلما أسقط الآخيون مدينة مأهولة من مدن الطرواديين. إنّ وطأة الحرب كانت تقع على عاتقي أنا، أما عند تقسيم الغنائم فقد كان لك النصيب الأكبر، بينما أعود أنا إلى السفن ومعني ما حصلت عليه بنفسني مهما كان ضئيلاً، بعد أن يكون القتال قد أخذ مني كل مأخذ. أما الآن فإني سأعود إلى فثيا، فإنه لأخفّ وطأة على النفس أن أعود إلى الوطن في سفني ذات المقدمات المعقوفة، من أن أتحمل الإهانة هنا بينما أجمع لك الثروة وأسباب الرفاهية"^{٧٥}.

إذن غضبة أخيليوس في الحقيقة ناشئة عن موقف إنساني وأخلاقي، وليست نابعة من مصلحة خاصة، أو أنانية. ولهذا فإنه حين حَكَمَ عقله - طبعاً هوميروس يستعين هنا بأثينة لتهدئة أخيليوس

^{٧٤} - انظر هوميروس : الإلياذة . الكتاب التاسع، ترجمة: أحمد عثمان وفريقه المشارك ، المصدر السابق ، ، ص ٣٥١.

^{٧٥} - هوميروس : الإلياذة . ترجمة: أحمد عثمان وفريقه المشارك ، المصدر السابق ، ص ١٢٥ وما بعدها .

والتحلي بالحكمة^{٧٦} - وجد من الأفضل ألا يتمادى في الحوار والنقاش العقيم مع أجائمنون، وألا يكون رُده، أي قتل أجائمنون، من نوع الخطأ الذي ارتكبه أجائمنون بحقه، وإنما تعالى عن ذلك كله، ارتقى خلقياً وإنسانياً حين أحجم عن إغمد سيفه في صدر أجائمنون. لأنَّ الإنسان موقف، وأخيلوس صاحب موقف في الحياة .

إذن السرُّ الحقيقي في غضب أخيلوس هنا، في هذا الموقف هو موقف أخلاقي، وليس من أجل سبية؛ من أجل امرأة، صحيح أنه أحب بريثيسيس، وأنها كانت جميلة. فليأخذها أجائمنون إن كان هذا يرضيه ويرضي شجعه وطمعه، أما هو، أخيلوس، فلن يغير مبدأه في الحياة، ولن يغير ما فيه من صفات الفروسية والشجاعة والكرم والنبل. ذهب بعيداً، متحسراً، وآسفاً على أخلاق رجال من أمثال أجائمنون، وكيف يُغلبون مصالحهم الشخصية وأطماعهم وشجعهم على المصلحة العامة؛ المصلحة الأخلاقية والإنسانية. انفرد بنفسه، يفكر، ويرجو الآلهة من خلال أمه أن تنتقم له من أجائمنون، وأمثاله، ولَبَّت الآلهة رجاءه، وكاد اليونانيون يُهزَمون، وفعلاً هُزموا في مرات عديدة أمام الطرواديين، وأمام هيكتور الفارس الشجاع.

وحين تأزم موقف اليونانيين، وكثرت هزائمهم أمام الطرواديين، لم يجدوا بداً من الاستعانة بأخيلوس؛ ببطلهم الذي لم تنجب أمهات اليونانيين شبيهاً له في القوة والبراعة والشجاعة. لكن الملك العظيم أجائمنون أهانه إهانة بالغة. وقد حذر أخيلوس أجائمنون من إساءته له، وأنهم لا يستطيعون الثبات أمام هيكتور، وأنهم سيحتاجونه، لكنه لن يلي نداءهم واستغاثتهم، وها هو يعبر عن ذلك والألم يعتصر قلبه: "أيها المخمور، يا من له عينا كلبٍ (شرس) وقلبٌ غزال (جبان)... أيها الملك المفترس لشعبه!... سأعلن كلمتي (مدوية) إليك وأقسم عليها قسماً رهيباً... وسيكون هذا قسماً عظيماً بالنسبة لكم: ليأتين اليوم الذي يفتقد فيه أبناء الأخيين جميعاً أخيلوس! وفي ذلك اليوم لن يكون بوسعك بأية حال أن تمدَّ لهم يد العون مهما بلغ بك الآسى، حين يتساقط الكثيرون أمام هيكتور، قاتل الرجال. ولكن قلبك سوف يتمزق ندماً لأنك لم تعامل خير الأخيين بما يستحقه من تبجيل"^{٧٧}. وما أشبه كلام أخيلوس بما قاله أبو فراس الحمداني بعد قرون عديدة:

سيدكرني قومي إذا جدَّ جدُّهم وفي الليلة الظلماء يُفتقد البدر^{٧٨}

يعترف أجائمنون أنه أخطأ خطأ كبيراً مع أخيلوس، وأنه تصرف بحماقة، ويعترف أن الغضب تملكه وعميت بصيرته، وتملكه الجنون، وفقد سيطرته على نفسه حين تحدث مع أخيلوس بتلك القسوة. لكنهم اليوم في مأزق، الهزيمة أمام الطرواديين، وقد راودته فكرة الهرب من الحرب والعودة إلى

^{٧٦} - انظر المصدر السابق، ص ١٢٧.

^{٧٧} - المصدر السابق، ص ١٢٨ وما بعدها.

^{٧٨} - الحمداني، أبو فراس: ديوان أبي فراس الحمداني. شرح الدكتور خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ٢، ١٩٩٤، ص ١٦٥.

وطنه^{٧٩}، لكن ديوميديس لا يتقبل منه ذلك، ورفض العودة، وإن تطلب الأمر عودة أجامنون وأخيه مينيلائوس وقواتهم. أما اليونانيون فسيبقون في المعركة، إمّا أن ينتصروا أو يموتوا، حتى لو تخلّى عنهم أخيليوس في هذه المعركة المصيرية. وتحت ضغط نيستور يقبل أجامنون الاستنجاد بأخيليوس، وصرّح باستعداده لمصالحته، وأنه سيقدم إليه عروضاً كثيرة وثمينة من نساء، ومال، ومدن، وجاه وسلطان، وبناتاً من بناته الثلاث يختارها بنفسه على أن يتخلّى عن غضبه ويدعن له، يقول أجامنون: "كل هذا سوف أقدمه له إذا ما تخلّى عن غضبه وأدعن، فإنّ هاديس فقط هو الإله الذي يتّصف بالعناد الشديد. فليدعن لي، فأنا أقوى منه سلطاناً، وأنا أتوسل إليه، رغم أنني أكبر منه سناً"^{٨٠}. المهم أن يرضى أخيليوس ويتراجع عن غضبه ويعود لنجدة اليونانيين. ويختار لهذه المهمة وفداً من خيرة اليونانيين، هم فوينيكس وأياس وأوديسيوس. ولكلّ من هؤلاء خطوة ومودة خاصة عند أخيليوس. ويحاول هؤلاء الأصدقاء بكلّ السبل إقناع أخيليوس بالعودة إلى صفوف اليونانيين، لكن أخيليوس يرفض بقوة كل تلك العروض والإغراءات التي سيقدمها أجامنون. ويعتذر لهؤلاء الأصدقاء الذين يكرّ لهم كل الحب والمودة والاحترام. فالإهانة كانت كبيرة، والجرح الذي مني به عميق جداً، ولا شفاء له. ولن يسمح لأجامنون أن يسيطر على روحه، وأن غضبه لن يهدأ. يقول: "إنني أكره هداياه، وهي لا تساوي عندي شيئاً، حتى لو أعطاني عشرة أضعاف أو حتى عشرين ضعفاً من كل ما يملكه الآن، وكل ما قد يحصل عليه من مكان آخر، ولا كل ما يدخل إلى أورخومينوس أو إلى طيبة المصرية، حيث تمتلئ الخزائن بكل ما هو نفيس وقيم طيبة... إنّ أجامنون لن يسيطر على روحي، حتى لو أعطاني هدايا بعدد حبات الرمل، بسبب ما لحقني منه من إهانة. ولن أتزوج ابنة أجامنون بن أتريوس، أبداً حتى لو كانت تباري أفروديتي ذهبية الشعر، جمالاً، أو لو كانت تقوم بما تقوم به أثينة، زرقاء العينين، من أعمال. لن أتزوجها أبداً. فإنني أعتقد أن لا شيء يساوي روح الإنسان، ولا حتى الثروات الضخمة التي يقال إنّ مدينة إيون العامرة كانت تملكها وقت السلم، قبل مجيء الآخيين، ولا حتى كل ما يوجد في معبد أبللون الوضاء (فويوس) الذي يسيطر على معبد بيثو (دلفي) الصخري. من الممكن أن يأخذ المرء غنائم من الثيران والماشية السمينة، ومن المقاعد الثلاثية، وكذلك من الجياد الشقراء، ولكن روح الإنسان لا تعود إليه مرة أخرى إذا ما أزهقت وخرجت من بين أسنانه"^{٨١}.

هذه هي رسالة أخيليوس إلى أجامنون؛ بل هي تمثل أخلاقه ومبادئه في الحياة. ومن يملك مثل هذه الأخلاق والمبادئ فمن الصعب أن يرضى أن يقبل الإهانة والذل في الحياة. فالإهانة عند أخيليوس

^{٧٩} - هوميروس : الإلياذة . ترجمة : أحمد عثمان وفريقه المشارك ، المصدر السابق ، ص ٣٣٨ .

^{٨٠} - المصدر السابق، ص ٣٤٣ .

^{٨١} - المصدر السابق ، ص ٣٥٢ وما بعدها .

وأمثاله الذين يملكون حساً أخلاقياً تكون مميتة، هي مسألة حياة أو موت، أن تكون أو لا تكون. ولا يمكن أن يتقبلها شريف ونبيل وفارس.

وما دام أخيليوس يتمتع بهذه الأخلاق العالية النبيلة، فإنه شديد الوفاء لأصدقائه وأحبابه، كريم وسخي في حبه لهم. وليس هذا فحسب، وإنما هو كذلك مع خصومه وأعدائه يبجلهم ويحترمهم ويقدر شجاعتهم، أمثال هيكتور بطل طروادة. ومثال أصدقائه هنا باتروكلوس. فحين سمع بموت صديقه باتروكلوس كاد ينهار من الألم والفجعة. خرج من عزلته، وأقسم أن يثار له من هيكتور والطرواديين جميعاً. فقد تحول إلى غضب كامل، فقد السيطرة على نفسه وروحه وكيانه. وأخيراً حقق ما أراده، قتل هيكتور، ومثل بجثته - على الرغم من أن أخلاق الفروسية لا تقبل بذلك وترضاه - لكنه لم يتمالك نفسه حين قُتل صديقه الحبيب إليه وراه جثة هامدة. قد يكون ما فعله أخيليوس مسوّغاً لو دخلنا في سريره، وعرفنا السرّ الحقيقي لما يُقلقه من قبل أن يأتي إلى المشاركة في الحرب على طروادة. إنّ أخيليوس يعيش أزمة نفسية، وخوفاً دائماً، وصراعاً مستمراً بسبب تلك النبوءة التي أخبرته أمه بها، وهي أنه سيموت على أسوار طروادة: "لقد أخبرني أمي ثيتيس، فضية القدمين أن مصيري الذي يحمل لي الموت في النهاية مقسّم بين أمرين: فإذا ما اخترت البقاء في مدينة طروادة لأحارب فلن تُتاح لي العودة، وإن كنت سأنال شهرة لا تزول. أمّا إذا عدت إلى أرض وطني الحبيب فسأفقد سمعتي الطيبة، وإن كانت حياتي ستمتد طويلاً، إذ لن ألقى الموت سريعاً"^{٨٢}. كان أخيليوس يخاف من تحقق تلك النبوءة، ولهذا، ربّما، كان نزاعه وخصامه مع أجاممنون دافعاً، أو فرصة سانحة للإبحار إلى وطنه الحبيب، والتخلص مما يعاينه من صراع يقضّ مضجعه ليلاً ونهاراً. حتى لو فقد سمعته الطيبة، المهم أن يتخلص مما يعاينه ويؤرقه ويقلقه. لكن موت باتروكلوس غير كل شيء، عاد أخيليوس إلى الحرب، لكنه عاد هذه المرة ممتلئاً غضباً وحقدًا وكرهاً على ما هو فيه. فهذا هو موته يقترب، ولا يفصله عنه إلا خطوات. إنّ قتل هيكتور، وتدمير طرواده انتصاراً، وثأراً يُفرّخه، ويُفرّج جميع اليونانيين، لكنه بالنسبة إليه نصر حزين، مليء بالحسرة والألم، إنّ موت هيكتور سيتبعه موته هو. فما أتعس حال المرء حين يعرف موعد موته ونهايته؟ ومن هنا نفهم الآن تلك الروح الإنسانية النبيلة التي تكشف عنها شخصية أخيليوس حين جاء برياموس الشيخ الجليل ملك طروادة ووالد هيكتور يطالب بجثة ابنه لتدفن في أرض طروادة. وكما يليق أن يدفن الأبطال الذين ضحوا في سبيل أوطانهم الغالية عليهم. فقد جعلته كلمات برياموس المؤثرة يهدأ، ويعود إلى طبيعته الإنسانية الراقية، ويكرم وفادة هذا الشيخ الجليل المتألم على فقد ابنه، ويقبل أن

^{٨٢} - هوميروس : الإلياذة . ترجمة : أحمد عثمان وفريقه المشارك ، المصدر السابق ، ص ٣٥٣ وما بعدها .

يسلمه جثة ابنه عن طيب خاطر، إذ لم يعد هناك شيء يقلقه ويزعجه، كل شيء توارى الآن، الغضب، والألم، والصراع الذي كان يعانیه تبدد وزال.^{٨٣}

٣- الأبعاد الدينية : يشير الباحثون إلى أن فهم الأدب اليوناني مرتبط ارتباطاً كلياً بالأساطير والدين، وما نتج عنهما من تفاسير تتعلق بحياة الإنسان وما يحيط به في الكون وما يعايشه من موجودات ومخلوقات. والحديث عن علاقة الدين بالفكر والأدب متشعب الاتجاهات والمسالك. وما يهمنا هنا الوقوف على الأبعاد الدينية وتجلياتها في ملحمتي هوميروس ودلالاتها. ومنذ البداية تطالعا أسماء الآلهة التي كان يؤمن بها إنسان هاتين الملحمتين: فهناك زيوس رب الأرباب وكبير الآلهة، وأولاده ومن يمتُّ إليه بصلة القرى؛ هيرا، وأثينا، وأفروديتي، وأبوللون، وأرتميس، وبوسيدون، وآريس، وإريس، وهرميس، وغيرهم الكثير. وكان لكلٍّ من هؤلاء وظيفة اختصَّ بها. وكما نلاحظ في الملحمتين انقسام الآلهة بين طرفي النزاع الرئيسيين فقسم ناصر الطرواديين، أمثال: أفروديتي، وأبوللون، وآريس، وأرتميس. وقسم آخر ناصر اليونانيين، أمثال: هيرا، أثينا، بوسيدون، وآخرون. وسبب الخلاف وانقسام الآلهة بدأ منذ تلك الساعة التي حكم فيها باريس لإلهة الجمال أفروديتي. أما زيوس فهو يميل إلى الطرواديين، لكنه مع اليونانيين؛ أي كان متأرجحاً في موقفه. وكان طرفا النزاع يؤمنان إيماناً قوياً بما تأمر به هذه الآلهة، ويطيعون رغباتها، ويقدمون إليها القرابين والنذور في حياتهم. ومن كان يكثر من تقديم القرابين كان ينال الخطوة لدى هذه الآلهة، وتساعدته وتحميه من الأذى والشور، ويرتقي عندها إلى رتبة تعددت تسمياتها لديهم؛ فمنهم من كان ابن الإله، ومنهم من أنصف بشبيه الإله، أو نصف إله، أو قرين سليل الآلهة. وكذلك من كان يملك جمالاً، أو حكمة أو ذكاء، أو قوة، أو يبدع في شيء، أو يتميز عن الآخرين في أفعاله، فإنه يتصف بصفات الألوهية كما هو الحال في شخصيات: أخيلئوس، وهيكتور، وأوديسيوس، وبرياموس، وهيليني وغيرهم الكثير من شخصيات الملحمتين. ولهذا فإننا وجدنا مناصرة الآلهة لهم والوقوف إلى جانبهم في جميع جوانب حياتهم وقت السلم ووقت الحرب، وفي الملمات، والمواقف الحرجة التي صادفتهم في الحياة. لكنهم كانوا غير قادرين على منح البشر الخلود، فالخلود من صفات الآلهة فقط، أما البشر فمصيرهم الفناء، ولا يتدخل الآلهة به. لهذا لم يستطع زيوس على ما له من قوة وجبروت وقدرة منح من أحبهم كأخيلئوس وهيكتور الخلود. وإنما منحهم خلوداً من نوع آخر، هو خلود ذكرهم على مرِّ الزمن بما قدموه من أفعال تشهد لهم. وهذا ربما ما كان هوميروس يسعى إليه من خلال ملحمتيه. أي إنَّ خلود الإنسان مرتبط بأفعاله وما يُقدِّمه من خير على مدى حياته. فقد أصبح أخيلئوس خالداً بجرأته وقوته وبسالته وأخلاقه، ومواقفه النبيلة حين وقف في وجه أجاممنون المحب لذاته،

^{٨٣} - انظر هوميروس : الإلياذة . ترجمة : أحمد عثمان وفريقه المشارك ، المصدر السابق ، ص ٧٨٧ وما بعدها .

وحين أعاد لبرياموس جثة ابنه هيكتور. وكذلك غدا هيكتور خالداً باستبسالة للدفاع عن طروادة وأهلها، ومواقفه الرائعة مع هيليني، وفي حبه لزوجته أندروماخي ووداعه الأخير الذي لا ينساه القارئ أبداً. وكذلك نال أوديسيوس، صاحب الحكمة والذكاء والدهاء والشجاعة، خلوداً في تاريخ اليونانيين ومن جاء بعدهم في كل أفعاله، وفي إصراره على الرجوع إلى وطنه وتمسكه بحبه لزوجته طوال سنوات الغياب الطويلة، على الرغم من المعاناة والأهوال، والمشاق، والإغراءات التي تعرض لها.

ثالثاً : المرأة ودلالاتها الرمزية

ثمة أربع شخصيات أنثوية في "الإلياذة" تلفت النظر في سلوكها وتصرفاتها، ويحسن التوقف عندها وجلاء صورتها وما ترمز إليه كلٌ منها. وهذه الشخصيات: هيليني، كليتمنسترا، بينيلوبي، أندروماخي. ومن خلالها تتراءى لنا أبعاد الرؤية الهومرية. فالمرأة عنصر أساسي في أي مجتمع، وعليها يتوقف بناء المجتمع وسلامة الأسرة. فهي إمّا تبني وإمّا تحرب وتدمر. وهذه الشخصيات تنتمي إلى الطبقة العليا في المجتمع؛ طبقة الملوك والأمراء والسادة النبلاء. بمعنى أنهن النماذج والمثال لطبقات المجتمع الأخرى. أو التي تنظر طبقات المجتمع الأخرى إليها نظرة احترام وإجلال، وتقتردي بها. وأي شيء يصدر عن هذه الطبقة وفيه مخالفة للأعراف والعادات والتقاليد والأخلاق سيكون وقعه أكبر لدى عامة المجتمع. فهيليني ذات الجمال النادر، وذات الحسب والنسب، وزوجة الملك مينيلائوس أبرز ملوك الإغريق حين أحبّت باريس، وغادرت بلادها معه إلى طروادة، ارتكبت أخطاء وآثاماً كثيرة بحقّ نفسها أولاً، وزوجها ثانياً، وحقّ بلادها وشعبها ثالثاً، فقد أهانت بفعلها هذا كل شيء يتعلق بالعادات والأخلاق والقيم الإنسانية، حتى جمالها أهدته، وجرّ فعلها هذا الويل للإغريق والطرواديين. وسقطت من أعين الجميع، سقط الجمال أمام الامتحان، وتلوّثت السمعة العطرة، وتغيرت الصورة الزاهية المشرقة التي كانت تتمتع بها في مجتمعتها، ولدى المجتمع الآخر (الطرواديين) وحتى لدى المجتمعات الأخرى على مدى التاريخ. إنّ إهانة الجمال هو إهانة لكل القيم السامية الأصيلة، وحين يُهان الجمال يُهان كل شيء. فقد أهينت طروادة المقدسة بكلّ من فيها من رجال ونساء وأطفال وشيوخ، وضاعت معالمها، وكذلك فقد الإغريق بسبب هذا الجمال أعزّ ما لديهم من رجال وشباب، ووُملت النساء، وفقد الأطفال والأبناء آباءهم. فهيليني، ممثلة الجمال، كانت شؤماً ونقمة على الجميع. فالجمال إذا لم نصنّه ونحميه ونحافظ عليه سيقودنا إلى الهلاك ولا نستحقّ امتلاكه. وربما هذا ما أراد هوميروس أن يُلحّح إليه، أو يرسله إلى متلقيه.

وكذلك كان سلوك زوجة أجامنون كليتمنسترا خسيساً ودينياً؛ فقد استغلت غياب زوجها وعشقت ابن عم زوجها أيحيستوس، وتآمرت مع عشيقها للتخلص من زوجها حين عودته من الحرب. لم تكن وفيةً لزوجها؛ بل كانت آثمةً وعديمة الأصل وناكرةً للجميل.^{٨٤}

وهوميروس يدين هذا النوع من الحب القائم على الخيانة والإثم إدانة سافرة، فكما لم يرض على أفعال هيليني، رفض هنا ما فعلته كليتمنسترا. وهوميروس يُقدِّس الحب السامي والعلاقات الزوجية والأسرية، وهذا ما نجده في شخصيتي أندروماخي وبينيلوبي؛ هاتين الشخصيتين نادرتي الوفاء لزوجيهما. وهذا الوفاء نابع من كونهما تربيتا تربية أصيلة، وإلى كونهما تُقدِّسان الحب، ومخلصتين لزوجيهما إخلاصاً لا نظير له. فأندروماخي كان القلق والخوف لا يفارقانها منذ بدء الحملة على طروادة، كانت خائفة على زوجها، وعلى طفلها، وعلى نفسها، وعلى طروادة ونسائها وأطفالها. تقول لهيكتور وهي تحمل طفلها: "آه يا زوجي! قوتك هي التي ستقضي عليك، إذ لا ترحم طفلك الرضيع، ولا ترحمني أنا، حيث عما قريب سأمسي أرملة، بعد أن يجهز عليك الآخيون ويفتكون بك. ومن الخير لي أن أهبط تحت الأرض قبل أن تضيع مني، فلا راحة لي بعدك إذا حان أجلك، ولن يبقى لي شيء سوى الآلام بعد أن فقدت أبي وأمي الملكة ... فأنت لي يا هيكتور الأب والأم الرؤوم، أنت لي الأخ، وأنت الزوج الهمام. فيمكن عندك رحمة بي، وابق هنا عند البرج، لكي لا تحيل طفلك يتيماً وتترك زوجتك أرملة"^{٨٥}. ويرد عليها أنه لا يستطيع البقاء هنا، وأنه لا شيء يعدل حبه لها، لكن طروادة تناديه، ويجب أن يدافع عنها وعن الجميع.

إن دعوة أندروماخي لهيكتور بالبقاء قريباً منها، لا يعني أنها لا تعرف واجب زوجها، لكنه الحب، والوفاء لمن تحب، هي تعرف أنه سيلقى حتفه قريباً، ولذا ما تُحسُّه غير ما تقوله بلسانها. أما بينيلوبي فتمثل قمة النبل والأخلاق والوفاء. وهي مثال للمرأة الصبورة المتحملة فراق زوجها وحاميها وملك البلاد قرابة ثلاثين سنة. بقيت محافظة على حبها لزوجها ووفائها له طوال غيابها الطويل. لم تستسلم لليأس، ولم تفقد الأمل يوماً برجوعه إليها، وقاومت كل أنواع الإغراءات التي عرضها عليها الراغبون بالزواج منها حين أُشيع خبر موت أوديسيوس. فقد كان أوديسيوس في قلب بينيلوبي وروحها موجوداً دائماً، لم يفارقهما لحظة. كانت تنتظر والأمل يحدها بلقائه ثانية. وبحكمتها ودكائها استطاعت تسويف قرار اختيار الزوج من تقدم إليها. لأن قلبها لا يزال يخفق بحب أوديسيوس الذي يمثل بالنسبة إليها الأمان، والاطمئنان والسكينة. وبالمقابل عانى أوديسيوس الكثير في طريق عودته إيماناً منه بأن بينيلوبي تعني الاستقرار والسلام.^{٨٦}

^{٨٤} - انظر هوميروس : أوديسة هوميروس. ترجمة: أمين سلامة. دار الأدباء، الجزء الأول، (القاهرة) ١٩٦٠، ٧٢، ٦٣، ١٠٣.

^{٨٥} - هوميروس: الإلياذة . ترجمة: أحمد عثمان وفريقه المشارك، المصدر السابق، ص ٢٧٩ وما بعدها.

^{٨٦} - انظر هوميروس : أوديسة هوميروس. ترجمة: أمين سلامة. المصدر السابق، ص ٧٤، ٨٣ وما بعدها، ١٤٠، ١٤٣، ١٥٣.

من هنا يمكن أن تكون هاتان الملحمتان دعوة إلى السلام والاستقرار والأمان، ودعوة إلى رفض الحرب وويلاتها. على أن هاتين الملحمتين تقولان أكثر من ذلك دائماً، وما قدَّمته في هذه الدراسة ما هو إلا محاولة للاقترب من رؤية هوميروس الكونية وفلسفته في الحياة.



الشعرُ الدراميُّ

الشعر الدرامي، (أو الفن المسرحي، أو المسرحية)، هو أحد الأجناس الأدبية الشعرية التي يقوم على الحوار والتمثيل، وهو موضوعي، وبعيد عن ذات الشاعر. وقد نشأ هذا الفن نشأة شعبية ومن الشعور الديني الوجداني. وكان الإغريق من أوائل الشعوب التي عرفت بدايات الدراما ونموها وتطورها.

وقد كان للطقوس الدينية والأعياد والاحتفالات والمهرجانات الديونيسوية (نسبة إلى ديونيسوس إله الخمر)، التي كانت تُقام في أوقات مختلفة من أوقات السنة، أهمية كبيرة في ولادة الدراما. وكانت هذه الاحتفالات تعتمد على الرقص والغناء والتهرج والأفئعة وجلود الحيوانات.

ويرى الدارسون أنَّ فنَّ الدراما ولد ولادةً طبيعيةً من الشعر الإغريقي الذي مرَّ بمراحل تطوُّرٍ طويلةٍ. وقد مرَّ الشعر الدرامي كذلك بمراحل كثيرة من التطور والتغيير والتهديب والتشذيب إلى أن استوت معالمه وقواعده وأسسها واكتملت صورته في القرن الخامس قبل الميلاد، ووصل إلى الشكل النهائي الذي وجدناه عليه في الأدب الإغريقي. وقد اتخذ شعر الدراما منذ وجوده اتجاهين رئيسيين: التراجيديا (المأساة)، والكوميديا (الملهاة).

وقد تحدَّث أرسطو بإسهاب عن فنِّ الدراما ورأى أنَّ هذين الفنين مرَّاً بمراحل كثيرة من التغيير إلى أن استقرا على الشكل النهائي الذي عُرفا عليه في المسرح الإغريقي. ورأى أنَّ التراجيديا تطورت عن فنِّ الملاحم، بينما الكوميديا كانت تطوراً عن فن الهجاء^{٨٧}. وفي كتابه "الشعر" يُعرِّفُ كلاً من الكوميديا والتراجيديا، ويبيِّن الفرق بينهما، مشيراً إلى سمات كلِّ فنٍّ وطبيعته.

فالكوميديا: "هي محاكاة الأدياء، لكن ليس بمعنى وضاعة الخلق على الإطلاق، فإنَّ المضحك ليس إلّا قسماً من القبيح، والأمر المضحك هو منقصةٌ ما وقبحٌ لا ألم فيه، ولا إيذاء"^{٨٨}.

ويرى أنَّ فنَّ الكوميديا كان غامضاً، ولم يُعرف كيف تطور، ذلك أنه لم يوضع موضع العناية والاهتمام منذ نشأته على عكس فنِّ التراجيديا الذي عُرف الشعراء الذين أوجدوه والمراحل التي مرَّ بها من التطور والتغيير حتى استوى على ما هو عليه من النضج والازدهار على يد أيسخلوس وسوفوكليس ويوروبيدس^{٨٩}.

^{٨٧} - أرسطو : كتاب أرسطوطاليس في الشعر. المصدر السابق ، ص ٤٠ .

^{٨٨} - أرسطو . المصدر السابق ، ص ٤٤ .

^{٨٩} - انظر أرسطو . المصدر السابق ، ص ٤٦ .

والتراجيديا: "هي محاكاة فعلٍ جليلٍ، كاملٍ، له عظمٌ ما، في كلامٍ ممتعٍ تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه، محاكاة تُمثِّل الفاعلين ولا تعتمد على القصص، وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيراً لمثل هذه الانفعالات" ^{٩٠}.

وقد بيّن أرسطو من خلال حديثه عن التراجيديا وجوه الاتفاق والاختلاف بينها وبين الملحمة فقال: "والملحمة تتفق مع التراجيديا في كونها محاكاة للأخيار في كلامٍ موزون، وتختلف عنها في أنّ الملحمة ذات عروضٍ واحدٍ وأنها تجري على طريقة القصص. وهي مخالفة لها في الطول، فالتراجيديا تحاول جاهدة أن تقع تحت دورة شمية واحدة، أو لا تتجاوز ذلك إلا قليلاً، أمّا الملحمة فهي غير محدودة في الزمان، على أنّهم كانوا يتسمّحون قديماً في التراجيديات بمثل ما يتسمّحون به في الملاحم. أمّا الأجزاء الداخلية في التراجيديا فمنها ما يوجد هو بعينه في الملحمة، ومنها ما هو خاص بالتراجيديات؛ فمن عرف الجيد والردى في التراجيديات عرف ذلك في الملاحم، لأنّ ما يوجد في الملحمة يوجد في التراجيديا، أمّا ما يوجد في التراجيديا فليس كله موجوداً في الملحمة" ^{٩١}.

وقد توقف عند الأجزاء التي يجب أن تتوافر في التراجيديا وأفاض في شرحها وتوضيحها. ويراها في ستة أجزاء هي:

١. القصة أو الحبكة: وهي محاكاة الأفعال، أو نظم الأعمال، وهي نواة التراجيديا، بل روحها.
٢. والشخصيات: التي تأتي في المرتبة الثانية من عناصر التراجيديا.
٣. الفكر: وهو القدرة على قول الأشياء الممكنة المناسبة.
٤. العبارة أو اللغة: ويقصد بها التعبير بوساطة الكلمات، وقوة التعبير واحدة في الكلام المنظوم والمنثور على السواء.
٥. الغناء: وهو أعظم المحسنات الممتعة في التراجيديا.
٦. المنظر أو المشهد: وهو أقل الأجزاء صنعة وأضعفها بالشعر نسباً ^{٩٢}.

ويجدر بنا الوقوف وقفة تاريخية موجزة عند التراجيديا ونبتين ولادتها، وتطورها، والمراحل التي قطعتها وصولاً إلى مرحلة النضج والازدهار.

^{٩٠} - أرسطو . المصدر السابق ، ص ٤٨ .

^{٩١} - أرسطو . المصدر السابق ، ص ٤٦ و ٤٨ .

^{٩٢} - انظر أرسطو ، المصدر السابق ، ص ٥٠ وما بعدها .

فقد ولدت التراجيديات في مهرجانات ديونيسوس الربيعية عندما كان الفلاحون يلتقون للاحتفال بموسم الخصوبة ومدح إله الخمر والخضرة ديونيسوس مانح الخير، وكانوا ينشدون أغنية تُسمى الديثورامبوس، التي نشأت منها التراجيديات كما يشير إلى ذلك أرسطو.

والديثورامبوس "أغنية جماعية تؤديها جوقة وهي تقوم ببعض الحركات التعبيرية والرقصات التي تشرح وتؤكد معاني الكلمات. وكانت الرقصة الديثورامبية تُسمى (ترباسيا - Tyrbasi) أمّا الموضوع الرئيسي لكلمات الأغنية الديثورامبية فهو أسطورة ديونيسوس أو بالتحديد عرض بعض مراحل من حياة هذا الإله في أسلوب غنائي وبوسيلة التكرار أو المحاكاة بالكلمة والحركة ... بهدف إقناع المتفرجين بأنّ ما يرونه ليس مجرد حكاية أسطورية قديمة بل هو أمر أقرب ما يكون إلى الحقيقة والواقع" ^{٩٣}.

لقد كان الديثورامبوس في بداياته مجرد أغنية فولكلورية تقليدية، وكان الفلاحون والأفراد العاديون يقومون بأدائه تطوعاً وبصورة تلقائية في احتفالاتهم الدينية الريفية، وقد تطور الديثورامبوس وعمل على تهذيبه وتشذيبه شعراء ماهرون ومغنون وراقصون محترفون، وكان النواة الأولى للشعر الدرامي. ^{٩٤}

ويشير الدكتور أحمد عثمان إلى أنّ الأغنية الديثورامبية أخذت أبعاداً جديدة على يد عازف المزمار آريون (عاش في أواخر القرن السابع وأوائل السادس قبل الميلاد)، الذي قيل عنه إنّهُ أول من استخدم الأسلوب التراجيدي، وسمّيت أغانيه بالتراجيديات، وعُدَّ هو وأبيجينيس، وأيسخلوس، وفرونيخوس وغيرهم من شعراء التراجيديات. وتعني كلمة تراجيديات (tragoidia) حرفياً "أغنية الماعز"، بينما تعني كلمة الكوميديا (Komoidia) "أغنية جماعة المعريدين" أو "الأغنية الماجنة" أو "أغنية تفل أو حثالة العنب". ^{٩٥}

وقد تطورت الأغنية الديثورامبية باتجاهين متوازيين وإلى النهاية: اتجاه يتمثل في استمرارها كأغنية جماعية تنتمي إلى الشعر الغنائي، واتجاه هو أحدث يتمثل في أنّها شقَّت طريقها إلى الدراما التمثيلية. وقد أصبح لكلٍ من الكلمتين "ديثورامبوس" و "تراجيديات" معنى خاص ومحدد. فالأولى تعني الأغنية الجماعية الأصلية، والثانية تعني المسرحية التي تطورت عنها واستقلت بذاتها. ^{٩٦}

^{٩٣} - أحمد عثمان : الشعر الإغريقي . مرجع سابق ، ص ١٨٩ .

^{٩٤} - انظر أحمد عثمان : الشعر الإغريقي ، مرجع سابق ، ص ١٩٠ وما بعدها .

^{٩٥} - انظر المرجع السابق ، ص ١٨٧ وما بعدها .

^{٩٦} - انظر المرجع السابق ، ص ١٩٤ وما بعدها .

وبعدُ ثيسبيس (بداية القرن السادس قبل الميلاد) من أوائل شعراء التراجيديا، فقد كان له الفضل في تطوير الديثورامبوس، وكان أول من أوجد الممثل في مقابل المغني والراقص. وهو الذي حوّل أغنية الجوقة الديثورامبية إلى مسرحية تمثيلية. وهذا التعديل كان إرهاباً لوضع الأغنية الديثورامبية على طريق الدراما، فهي الخطوة التي حوّلت هذه الأغنية إلى تمثيلية حقيقية. "فعلى يد ثيسبيس إذن ولأول مرة جاءت الشخصيات لتقف أمام الجمهور وتمثّل وقائع الحدث التي تريد أن تطلع الناس عليها. وهذا هو أساس الفكرة الدرامية ككل وكما يرد عند أرسطو في تعريفه للتراجيديا وهو في نفس الوقت يمثل الخيط الرفيع الذي يفصل بين الشعر القصصي أو الملحمي والشعر التمثيلي"^{٩٧}.

لقد كان لثيسبيس الفضل في إخراج التراجيديا من طوق الأسطورة الديونيسية إلى آفاق واسعة وأرحب من الأساطير الإغريقية الأخرى المتعددة والمتنوعة. وقد سار على منواله شعراء التراجيديا الذين جاؤوا بعده.

وقد شهدت سنة (٥٦٠ ق.م.) أولى العروض التراجيدية لثيسبيس في أثينا. وفي سنة (٥٣٥ ق.م.) تأسست في أثينا ولأول مرة المسابقات التراجيدية واشترك فيها ثيسبيس. ومنذ ذلك العام أصبحت هذه المسابقات تقليداً سنوياً تُقام في الاحتفالات والمهرجانات وتُمنح الجوائز للفائزين.

وظهر بعد ثيسبيس ثلاثة من كتاب المسرح التراجيدي، هم: خويريلوس، وبراتيناس وفرونيخوس الذي يُقال إنّه كان أول من عالج موضوعات أسطورية بعيدة عن أسطورة ديونيسوس، وأول من أدخل الموضوعات التاريخية المعاصرة على فنّ الدراما. وكتب مسرحيتين؛ الأولى: "فتح ميليتوس" يذكر فيها انتصار الفرس على الاثينيين واحتلال مدينة ميليتوس وتدميرها. والمسرحية الثانية بعنوان: "الفينيقيات" وموضوعها الحرب الفارسية، وفيها يُمجّد انتصار الإغريق على الفرس.

وقد اتّسمت مسرحيات فرونيخوس التاريخية:

١. بأنّها طويلة الأجزاء الغنائية التي تؤدّيها الجوقة وقصر في الأجزاء الحوارية.
٢. وأنّها كانت تستهدف التغيي بالأحداث لا تصويرها تصويراً درامياً.
٣. تركيز فرونيخوس على رقصات الجوقة وتنوعها، ومباهاته بالتصميمات الجديدة التي كان يبدعها ويدخلها على فنّ الرقص.

^{٩٧} - أحمد عثمان : الشعر الإغريقي . مرجع سابق ، ص ١٩٧ .

٤. وإضافةً إلى ذلك فإنَّ فرونيخوس كان أول من استخدم القناع النسائي وأضفى على الفنِّ المسرحي التراجيدي وقار المعاناة المأساوية والجمال الشعري الرائع.

وكان لفرونيخوس تأثير كبير على كتاب المسرح التراجيدي الإغريقي وفي مقدمتهم أيسخولوس. وظلَّت شعبية فرونيخوس مزدهرةً فترةً طويلةً من الزمن، وكان الناس يرددون أغنية العذارى في مسرحية "الفينيقيات". ومما يؤسف له أنَّ مسرحيات فرونيخوس قد فُقدت كما فُقدت مسرحيات من سبقه من الممهدين لفنِّ التراجيديا الإغريقية. ولا شكَّ أنَّ ضياعها يُمثِّل خسارةً كبيرةً لأنَّها تتحدَّث عن مرحلةٍ مهمةٍ من مراحل تطور الدراما الإغريقية، ولأنَّها تحمل قيمةً أدبيةً رائعةً في حدِّ ذاتها^{٩٨}.

وقد شهد القرن الخامس قبل الميلاد ظهور عمالقة الأدب المسرحي الإغريقي؛ ففي التراجيديا كان أيسخولوس (٥٢٥ - ٤٥٦)، وسوفوكليس (٤٩٧ - ٤٠٦) الذي كان يصغر أيسخولوس بثمانية وعشرين عاماً، ويوريبيديس (٤٨٠ - ٤٠٦)، وفي الكوميديا ظهر أريستوفانيس (٤٤٥ - ٣٨٦).

وقد وجد هؤلاء الشعراء جمهوراً واعياً تجاوب مع إبداعاتهم، وعاشوا زمنهن بكلِّ ما فيه من تطورات فكرية وثقافية وعلمية. وكانوا أكثر قدرة على استيعاب التجارب السابقة في فنِّ الدراما، وكانوا أكثر وعياً وفهماً لدور هذا الفنِّ في المجتمع، وعرفوا أنَّ مهمة الشاعر الدرامي لا تقتصر على تقديم أعمال مسرحية خالية من رؤية فلسفية تستقرئ الماضي وتعي الحاضر وتستشرف المستقبل. وأنَّ الإنسان هو أساس الكون وما يحيط به، لكنَّه ليس كلَّ شيء، فقد وضعوه في مكانه الطبيعي؛ فبينوا قوته وضعفه، سمَّوه ونبله، ووضاعته وخساسته، وأحلامه وآماله، وانكساراته وإخفاقاته. وأنَّ محاولاتِه في تغيير طبيعته كإنسان مألها إلى الإخفاق، وأنَّه لن يرتقي إلى مستوى الآلهة قدرةً وقوةً وإدراكاً وانسجاماً وحكمةً.

ومن هنا فإنَّ أعمالهم تنوعت موضوعاتها ومضامينها، وكانت في معظمها أعمالاً جادة، سَخَّروا لها كل إمكاناتهم وطاقاتهم الفكرية والإبداعية. وكانوا واعين لكلِّ عملٍ قدَّموه، مراعين في ذلك ثقافة جمهورهم ووعيه واهتماماته وهمومه. وكانوا مدركين أنَّ الفنَّ الحقيقي لا يكون إلَّا عن طريق تجدد الرؤية الفلسفية والفكرية، وأنَّ تحقيق ذلك لا يكون إلَّا بالوعي الكامل للموضوعات المختارة وما تحمله

^{٩٨} - انظر أحمد عثمان : الشعر الإغريقي ، المرجع السابق ، ص ٢٠١ وما بعدها .

من مضامين فكرية وثقافية وأخلاقية، وإيجاد الوسائل والأدوات التي تساعد على تقديم فنّ أصيل معبرٍ بواكب المسيرة الفنية والإبداعية للشاعر نفسه أولاً، ومراعياً ثقافة الجمهور وذائقته ثانياً .

وقد كان لكلّ من هؤلاء الشعراء إسهامه الفعّال في تطوير فنّ الدراما الإغريقية والعمل على ازدهاره، بحيث أصبح هذا الفنّ منارة يحتذيها من جاء بعدهم من كتاب وشعراء في فنّ الدراما. وترك لنا هؤلاء الشعراء إرثاً مسرحياً يشهد على عظمة ما وصلوا إليه.

فقد كان كلّ من أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيدس أساتذة فنّ التراجيديا، وقد مثّل كلّ واحدٍ منهم عصره خير تمثيل، وترك كلّ منهم بصمةً لا تزال آثارها باقيةً حتى اليوم. ويستحقّ كلّ شاعرٍ من هؤلاء وقفةً متأنيةً ودراسةً عميقةً لاستجلاء أبعاد فنّه، والوقوف على التفاصيل الدقيقة التي شكّلت عبقرية كلٍّ منهم، وأسهمت في رسم الخطوط العامة والعريضة لإبداعاتهم.

لقد تعاصر شعراء الثلاث التراجيدي الخالد وأيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيدس، وتنافسوا فيما بينهم، وعاشوا أفكار القرن الذهبي الخامس قبل الميلاد، وثقافته وفلسفته لكنهم تميزوا بشخصهم وبطبيعة فنّهم، فظهروا كما لو أنّهم ينتمون إلى ثلاثة أجيال مختلفة كما يقول كيتو الذي اقترح نتيجة لهذا الاختلاف تسمية مسرح وأيسخولوس بالتراجيديا القديمة ومسرح سوفوكليس بالتراجيديا الوسطى أما مسرح يوريبيدس فقد سماه بالتراجيديا الحديثة " ٩٩ .

ولا يسعنا في هذه العجالة أن نتحدّث عن هؤلاء الشعراء الذين لا تزال آثارهم مجالاً خصباً للدراسة والتأمل، والتعرف على ما قدّموه من إسهاماتٍ جليّةٍ في فنّ الدراما، كما أنّ أعمالهم تستحقّ أن تُدرس منفردةً ومجمّعةً، وتُقارن بمسرح كلٍّ منهم، وبمسرح من سبقهم، أو بمسرح من تلاهم من شعراء وأدباء على مرّ العصور. وحسبنا أننا وقفنا وقفة قصيرة وعرفنا بهذا الفنّ وبداياته وتطوره، ونترك للطالب أن يطلّع بنفسه على أعمال هؤلاء الشعراء والعودة إلى المصادر والمراجع حول التراجيديا بوصفها فنّاً أترى آداب الأمم الأخرى. ويحسن بنا أن نختم حديثنا بالوقوف على أهم السمات التي اتصفت بها المأساة الإغريقية.

السمات العامة للمأساة الإغريقية :

١. المسرحيات التراجيدية التي وصلتنا قليلة جداً بالقياس إلى ما كتبه كُتّاب المسرح الإغريقي؛ فمن أعمال أيسخولوس التسعين وصل منها فقط سبع مسرحيات كاملة، هي (الفرس، السبعة ضد ثيبا أو

^{٩٩} - انظر أحمد عثمان : الشعر الإغريقي . المرجع السابق ، ٣١٩ .

طبية، المستجيرات، بروميثيوس مغلولاً أو مقيداً، أجاممنون، حاملات القرابين، الصافحات أو المحسنات). وقد تُرجمت هذه المسرحيات إلى لغاتٍ كثيرةٍ ومنها لغتنا العربية^{١٠٠}.

ومن أعمال سوفوكليس التي تجاوزت (١٠٤ إلى ١٣٠) مسرحية وصلت إلينا منها سبع مسرحيات كاملة هي: (أنتيغونا، بنات تراخيس، آياس، أوديب ملكاً، فيلوكتيتس، أوديب في كولونوس). وقد تُرجمت هذه المسرحيات إلى لغاتٍ كثيرةٍ ومنها لغتنا العربية^{١٠١}.

ومن أعمال يوريبيدس التي بلغت "اثنتين وتسعين تراجيدية وساتيرية ولم يبق منها سوى سبع عشرة تراجيدية ومسرحية ساتيرية واحدة وأجزاء كبيرة من تراجيدية أخرى بالإضافة إلى العديد من الشذرات المتفرقة"^{١٠٢}.

٢. عاجلت المأساة الإغريقية الجانب الجدي من الحياة. وتقوم فكرتها على أنَّ الإنسان مهما علا شأنه وسمت مقاصده وتحققت مطامحه لا بدَّ صائرٍ إلى الإخفاق والخيبة والانهيار، إما نتيجة لتدخل قوى خارقة، وإما نتيجة لعوامل داخلية كالشعور بالإثم أو التقصير الخلقى.

٣. تنتهي المأساة الإغريقية حتماً بموت البطل الرئيسي، وتحذو حذوها المسرحيات الاتباعية، أما المسرحيات الحديثة فقد تكتفي بتعريض البطل للآلام والشدائد دون أن تقضي عليه.

٤. تُكتب المأساة بأسلوب رفيع مؤثر يوحي بأنَّ العالم ناقص يسوده الظلم ولا سيما بالنسبة للطيبين الذين يستحقونه أقل من سواهم.

٥. سارت المأساة الإغريقية على نظام في صارم، من قواعده الأساسية وجود الجوقة، وهي فرقة من المنشدين تلازم العرض المسرحي من بدايته إلى نهايته، وتقوم بدور التعريف بالشخصيات والتعليق على الأحداث وإطلاق الحُكم والآراء الفلسفية. وكان لوجود الجوقة الدائم على خشبة المسرح أثره في تثبيت مبدأ الوحدات الثلاث: (الزمان والمكان والعمل المسرحي)، وحرمان الممثلين من إمكان التَّسار أو

^{١٠٠} - انظر أحمد عثمان، المرجع السابق، ص ٢٠٦ وما بعدها، وانظر كذلك: التراجيديات اليونانية (٢) تراجيديات أسخولوس. ترجمة وتقديم عبد الرحمن بدوي، الدراسات العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٦، ص ١١.

^{١٠١} - ترجم طه حسين ست مسرحيات منها، وهي: الكترا، إياس، أنتيغونا، أويديوس ملكاً، أويديوس في كولونا، فيلوكتيتس، انظر سوفوكليس، من الأدب التمثيلي اليوناني، ترجمة طه حسين، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٣، ١٩٨١. كما ترجم عبد الرحمن بدوي هذه المسرحيات كاملة ونشرها في كتاب: التراجيديات اليونانية (١)، تراجيديات سوفوكليس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٦. وترجم مسرحية "أوديب ملكاً" علي حافظ، مرجع سابق. كما ترجم هذه المسرحية أنطوان عبد الله، انظر هذه الترجمة في كتاب: سوفوكليس، الملك أوديب، ترجمة أنطوان عبد الله، ترجمة قسم الدراسات والترجمة، دار الأنوار، دمشق، ٢٠٠٧. وقام عمار أحمد حامد بترجمة هذه المسرحية أيضاً ونشرها في كتاب: سوفوكليس: الملك أوديب، دار العائدي للنشر والدراسات والترجمة، دمشق، ط ٢، ٢٠٠٥. ودون ريب هناك ترجمات كثيرة لهذه المسرحية والمسرحيات الأخرى.

^{١٠٢} - أحمد عثمان: الشعر الإغريقي. المرجع السابق، ص ٢٩٢.

المناجاة، وتقييد المؤلف بالنسبة لاستخدام عنصر المفاجأة. وتتناوب في المسرحية الإغريقية الأغنية التي تقوم بها الجوقة والحادثة التي يقوم بها الممثلون، ويتواصل العرض دون فواصل للاستراحة.

٦. كان موضوع المأساة معروفاً سلفاً لدى الجمهور، لأنه مأخوذ من أساطير وحكايات معروفة ومتداولة، وكثيراً ما تعاقب كتاب كثيرون على معالجة موضوع واحد؛ فقد عالج الشعراء الثلاثة أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيدس حكاية مقتل "أجاممنون" وانتقام ولديه أوريسطيس والكثير ما مرَّ بهما من المحن، وكذلك كانت مأساة "أوديب" من الموضوعات المحببة لدى الإغريق.

٧. تجنب كُتّاب المسرح الإغريقي إظهار أعمال العنف على المسرح وفضّلوا ذكرها عن طريق الراوي. وركّزوا على متابعة معاناة الإنسان تحت وطأة الأقدار العاتية^{١٠٣}.

٨. كانت الأساطير الإغريقية القديمة، وملحمتا هوميروس "الإلياذة" و "الأوديسية" وغيرهما من الملاحم البطولية والطروادية النبع الذي استقى منه شعراء المسرح التراجيدي معظم موضوعاتهم المسرحية. وقد تميزوا بقراءة تلك الأساطير، واستلهموا منها العبر والفوائد والدلالات، وضمنوها أفكارهم ورؤاهم وفلسفتهم التي كانوا يؤمنون بها ويدعون إليها عبر الحوار الذين كان يدور بين الشخصيات، أو من خلال الأناشيد التي كانت الجوقة تؤدّيها في المسرحية.

٩. بدأت المسرحية الإغريقية بممثل واحد (على يد ثيسبيس) مع الجوقة ثمّ أضاف إليها أيسخولوس ممثلاً ثانياً، وسوفوكليس ممثلاً ثالثاً. وبوجه عام لم يظهر على المسرح الإغريقي أكثر من ثلاثة ممثلين في آن واحد.

١٠. لم يقتصر عمل هؤلاء الشعراء فقط على التأليف، وإنما كانوا هم المؤلفين، والمخرجين والممثلين، والمسؤولين عن العمل المسرحي من أوله إلى آخره. ومن هنا فإنهم كانوا يدركون كلّ ما يحتاجه عملهم المسرحي من تحديد وتطوير على المستوى الفكري والفني. كما جددوا في تهيئة وشكل المسرح المناسب لعرض أعمالهم؛ من ديكور ومناظر وخلفيات، وفي ألبسة الممثلين وأشكالها وألوانها، والأحذية التي ينتعلونها، وفي اختيار ألحان الموسيقى التي تناسب أناشيد الجوقة، وفي كلّ ما كان يخدم عرضهم المسرحي.

^{١٠٣} - انظر حسام الخطيب : جوانب من الأدب والنقد غب الغرب ، مرجع سابق ، ص ٣٧ .

أريستوفانيس وفن الكوميديا

يُعدُّ أريستوفانيس من أبرز الشعراء الإغريق في فنِّ الكوميديا. فعلى يديه بلغت المسرحية الكوميديا الإغريقية القديمة شأواً لم يكن ليدركه أيُّ فنٍّ آخر من فنون الأدب الإغريقي .

و"يرجع أصل الكوميديا - كما هو واضح من اسمها المشتق من كلمة كوموس komos بمعنى احتفال ريفي معرب، وكلمة adein بمعنى يغني - إلى الأغاني والرقصات التي كانت تُقام في أنحاء الريف الإغريقي إبَّان موسم قطف الأعناب المرتبط بعبادة ديونيسوس إله الخمر"^{١٠٤}. فهذا الفنُّ نشأ من الاحتفالات الدينية الشعبية التي كانت تشترك فيها جميع الطبقات الاجتماعية، وهو بهذا جزءاً لا يتجزأ من الحياة في المدينة، أو الدولة. وقد كان لشعبية هذا الفنِّ دورٌ أساسي في تشكيل الكوميديا وتطورها.

وقد استمدَّت الكوميديا موضوعاتها من الحياة اليومية والأحداث المعاصرة على خلاف التراجيديات التي كانت تستمدُّ موضوعاتها من الأساطير. وكانت الموضوعات السياسية والفكرية والمشكلات الاجتماعية التي يعيشها الإنسان هي الموضوعات البارزة في المسرح الكوميدي. وكان أريستوفانس أبرز الكتَّاب المسرحيين الذين مزجوا الواقع بالخيال بطريقة فريدة لم يسبقه إليها كاتب من قبل ، ولا من جاء بعده. ويجد المرء في مسرح أريستوفانيس "مزجاً فريداً بين الواقعية المحسوسة واللاواقعية المسرفة في المبالغة، وتزاوجاً بين الحقيقة وضدِّها ، وذلك في صورة واحدة متجانسة الأشكال ومنسجمة الألوان والظلال"^{١٠٥}. وكانت الصورة التي قدَّمها أريستوفانيس في أعماله هي صورة المجتمع الأثيني بكلِّ ما فيه. وهي صورة فريدة يمكن أن نطلق عليها "الصورة الأريستوفانية للحياة الأثينية"^{١٠٦}.

ولد أريستوفانيس في عام ٤٤٥ ق. م. إبَّان عصر الحاكم بريكليس وعصره الذهبي، حيث استتب الأمن والسلام في أثينا. وكانت أولى عروضه المسرحية في عام ٤٢٧ ق. م. . وكانت أعماله تُمثِّل عصره خير تمثيل من الناحية الأدبية والفكرية والسياسية والاجتماعية. ويذكر الباحثون أنَّ الشاعر كتب أربعاً وأربعين مسرحية، عُرف منها اثنان وثلاثون عنواناً، ولم يصل إلينا منها إلاَّ إحدى عشرة مسرحية كاملة. ومن هذه المسرحيات:

١- مسرحية "المشتركون في الوليمة" قُدِّمت عام ٤٢٧ ق. م. لم تصل إلينا هذه المسرحية .

٢- مسرحية "البابليون" عُرضت عام ٤٢٦ ق. م. ولم تصل إلينا هذه المسرحية .

^{١٠٤} - أحمد عثمان : المقدمة الأدبية . في : مسرحية " السحب " لأريستوفانيس ، ترجمة أحمد عثمان . من المسرح العالمي ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، الطبعة الثانية ، ٢٠١١ ، ص ٨٢ .

^{١٠٥} - المرجع السابق نفسه ، ص ٧٨ .

^{١٠٦} - المرجع السابق نفسه .

٣- مسرحية "الأخاريون" عُرضت عام ٤٢٥ ق.م ، ونالت الجائزة الأولى، وقد صلت إلينا كاملة.
٤- مسرحية "الفرسان" قدّمها عام ٤٢٤ ق.م.، وفازت بالجائزة الأولى. وفيها يهاجم القائد العسكري كليون.

٥- مسرحية "السحب" قدّمها في عام ٤٢٣ ق.م، لم تفز إلا بالجائزة الثالثة، بمعنى أنّه أخفق فيها.
"وتدور هذه المسرحية حول موضوع صراع الأجيال، أي التناقض بين القديم والجديد. فلدينا أب من الفلاحين البسطاء هو ستربسياديس (= المراوغ) أما ابنه فيديبيديس فهو مسرف لأنه يتشبث بتلابيب الحياة الاستقرائية وأساليبها التي ورثها عن أمه، فهو يضيع أغلب وقته ونقود أبيه على هواية ركوب الخيل وينام معظم ساعات اليوم ويترك شعره طويلاً يتدلى على كتفيه. يرسله الأب لكي تعلم لدى سقراط - زعيم السوفسطائيين برأي أريستوفانيس - الدروس العصرية القائمة على إتقان فنّ الإقناع. ويهدف الأب من ذلك إلى تزويد ابنه بما يمكنه من التملص أمام القضاء من تسديد الديون التي تراكمت عليه. ويتخرج الابن من مدرسة سقراط سوفسطائياً متمرساً ويظهر مدى إتقانه للدروس العصرية التي حصلها بأن يضرب أباه ضرباً مبرحاً ويثبت له بالبرهان أنه محق في ذلك. ولم يجد الأب مناصاً من أن يحرق مدرسة سقراط فيشعل فيها النيران انتقاماً أو غيظاً لما أصابه من جراء التعاليم الجديدة" ^{١٠٧}.

ويريد أريستوفانيس في مسرحيته هذه أن يقول: إن سقراط أفسد شببية أثينا بأسئلته الفلسفية التي كان يطرحها ويثيرها. لقد سخر من سقراط ونقد فلسفته، وأضحك أهل أثينا كثيراً، وكانت هذه التهمة نفسها هي التي أودت بحياة سقراط فيما بعد. ^{١٠٨}

٦- مسرحية "الزناير" عُرضت عام ٤٢٢ ق.م ، فازت بالجائزة الثانية. وتُعدُّ هذه المسرحية نقداً ساخراً لنظام المحاكم القضائية. وقد قلّد الكاتب الفرنسي راسين هذه المسرحية في كوميدته الوحيدة التي حملت عنوان "المتناقضون" عام ١٦٦٨م، التي يسخر فيها راسين من التقاليد القضائية السائدة في القرن السابع عشر.

٧- مسرحية "السلام" قدّمها عام ٤٢١ ق.م. ، فازت بالجائزة الثانية. وهي تدعو إلى السلام.
٨- مسرحية "الطيور" عُرضت عام ٤١٤ ق.م. ، وفازت بالجائزة الثانية.
٩- مسرحية "اليسستراتي" عُرضت عام ٤١١ ق.م. . أي بعد هزيمة أثينا أمام إسبرطة، تلك الهزيمة التي زلزلت أركان أثينا وتسببت بكارثة قومية كبيرة. ففي هذه المسرحية "يوجّه أريستوفانيس الدعوة

^{١٠٧} - أحمد عثمان : الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً . مرجع سابق ، ص ٣٣٦.

^{١٠٨} - انظر حسام الخطيب : جوانب من الأدب والنقد في الغرب . مرجع سابق ، ص ٤٢.

الأخيرة من أجل السلام، وهي دعوة نصفها هزل، ونصفها الآخر جاد نابع من أعماق قلب الشاعر المحب للسلام. فبعد أن فشل الرجال في إنهاء الحروب خطر على بال ليسيستراتي (= طاردة الجيوش) فكرة أن تتولى النساء دفعة الأمور لكي يوطدن أركان السلام . وتقوم خططها على خطوتين أساسيتين. الخطوة الأولى هي أن ترغم النساء رجالهن على كبح جماح شهواتهم الجنسية مادامت الحرب مستمرة ، أي أن تقوم النساء بإضراب جنسي. ومن الحوار الذي يدور بينهن ندرك مدى ضخامة هذه التضحية من جانب الجنس الناعم الذي لا يقوى على تقديمها إلا من أجل السلام. أما خطوة النساء الثانية فهي الاستيلاء على الأكروبوليس وخزانة البارثنون. ودعت ليسيستراتي النساء إلى اجتماع عام ضمّ لامبيتو الإسبرطية ونساء أخريات من مختلف الدويلات الإغريقية. وبعد شيء من التردد وافقت جميع النساء على خططها وأقسمن على تنفيذها، وتمّ الاستيلاء على الأكروبوليس، وتحاول جوقة مكونة من رجال مسنين إعادة السيطرة على الأكروبوليس، بيد أنّ جوقة أخرى من النساء تصدهم بعد أن تغرقهم بوابل من ماء تسكبه فوق رؤوسهم، ويأتي كينيدياس لكي يسترد زوجته التي تقترب منه ثمّ تبعد عنه، لكي يشتدّ شوقه ويزداد عذابه، ويُرغم على التصويت لمصلحة السلام، لكنه في النهاية يُترك يائساً خارج الأكروبوليس. يصل رسول من إسبرطة، وينعقد مؤتمر السلام حيث تؤنّب ليسيستراتي الجانبين؛ الأثيني والإسبرطي، وتحثهما على الصلح، وتبرم معاهدة السلام وتنتهي المسرحية بوليمة عامة، حيث يسير موكب الاثينيين والإسبرطيين، كلُّ رجل إلى جوار زوجته، بعد أن استتب السلام، وعادت المياه إلى مجاريها " ١٠٩ .

وتمتاز هذه المسرحية بسعة أفق الشاعر، وتخطيه حدود النظرة المحلية، وتمتعه برؤية إغريقية قومية. فهو يحثُّ قومه إلى مدِّ يدهم للسلام مع عدوهم إسبرطة. "ولا تصيب هذه الأفكار الجادة التي يُضَمِّنُها الشاعر حوارَه حدث المسرحية الكوميدي بأي جفاف أو ثقل، وذلك ما يميز عبقرية أريستوفانيس الفذة ... وتُعدُّ هذه المسرحية من أشهر أعمال أريستوفانيس، وأقربها إلى قلوب الناس وأقلام الكتاب عبر جميع العصور. حاول مؤلفون كثيرون تقليدها ولا سيما في الأوقات التي تغير فيها سحب الحرب الغاشمة على جو السلام الصافي. بيد أنّه من الملاحظ أنّ هذه المعارضات الحديثة جميعاً، سواء أكانت مسرحيات أو روايات أم أفلاماً سينمائية، لا ترقى إلى مستوى الصراحة والمباشرة التي يعالج بها أريستوفانيس موضوع الحرب والجنس في ليسيستراتي " ١١٠ .

١٠ - مسرحية "النساء في أعياد التيسموفوريا " عُرضت عام ٤١١ ق. م .

١٠٩ - أحمد عثمان : المقدمة الأدبية . المرجع السابق ، ص ٩٩ وما بعدها .

١١٠ - أحمد عثمان : المقدمة الأدبية . المرجع السابق ، ص ١٠٠ .

١١- مسرحية "الضفادع" التي عُرضت عام ٤٠٥ ق. م. ، وفازت بالجائزة الأولى. وعلى الرغم من أنَّ موضوع هذه المسرحية يتصل بالنقد الأدبي، فإنها تدخل في باب السياسة أيضاً لأنَّ السياسة بمعناها الواسع تشمل كلَّ أوجه النشاط الإنساني داخل مجتمع دولة المدينة الإغريقية. وتدور المسرحية "حول التراجيديا وكيف أنَّه يعد موت كلِّ من أيسخلوس وسوفوكليس ويوريبيديس لم يعد في أثينا أيُّ شاعر تراجيدي ذو قيمة. فينزل ديونيسوس إله الخمر إلى العالم السفلي بحثاً عن شاعر بارز من شعراء التراجيديا الإغريقية وإعادته إلى أثينا. وعندما يصل إلى هناك يفاجأ بوجود مباراة ساخنة بين أيسخلوس ويوريبيديس على عرش التراجيديا، ويطلب بلوتو إله العالم السفلي من ديونيسوس التحكيم فيها. وينتقد كلُّ من الشاعرين الآخر نقداً ساخراً ومريراً، في حوار أشبه بدراسة نقدية لأعمال الشاعرين يقدمها لنا أريستوفانيس في قالب تمثيلي رائع. وينتهي الأمر بأن يختار ديونيسوس الشاعر أيسخلوس لكي يعود به إلى أثينا، وهذا لا يعني أنَّ أريستوفانيس يقلل من شأن يوريبيديس، فأريستوفانيس يكن الإعجاب والاحترام ليوريبيديس ولكنه يرى أنَّ أيسخلوس هو الشاعر الأنسب لأثينا في أواخر القرن الخامس قبل الميلاد.

١٢- مسرحية "برلمان النساء" عُرضت عام ٣٩٣ ق. م. .

١٣- مسرحية "بلوتوس" عُرضت عام ٣٨٨ ق. م. . وهذه المسرحية آخر ما وصل من أعمال أريستوفانيس. "وفيها يعرض الشاعر على جمهوره بسخرية لطيفة نتائج تطبيق مبدأ إعادة توزيع الثروة بالعدل والقسطا وتذويب الفوارق الاقتصادية بين الطبقات"^{١١١} .

مما سبق يمكن القول إنَّ الأدب المسرحي الإغريقي أدب يستحق القراءة والدراسة بعمق؛ فهو أدب غني بموضوعاته. وكان مدرسة حقيقية احتذاها، ولا يزال يحتذيها، الشعراء والكتاب في كلِّ العصور اللاحقة. ويشهد تاريخ الأدب حتى اليوم أن الشعراء والكتاب المسرحيين اللاحقين ساروا على نهج عمالقة الفن المسرحي الإغريقي، حاكوه، وحاولوا التجديد والتطوير فيه، منهم من أجاد ومنهم من لم يصل إلى مستوى المعلمين الأوائل. وتكاد تكون مسرحية "أوديب ملكاً" لسوفوكليس شاهداً على تلك المحاكاة عبر العصور، والتي - لا أظنُّ - أحداً ممكن حاكى سوفوكليس أو عارضه استطاع أن يصل أو يرتقي إلى الروعة والتألق التي تميزت بها مسرحية سوفوكليس.

ولا يعني هذا أنَّ آداب الأمم لم تشهد ظهور عمالقة في المسرح بنوعيه التراجيدي والكوميدي. ففي الأدب اللاتيني ظهر الشاعر التراجيدي سينيكا. وفي نهاية العصور الوسطى ظهرت المسرحية الخلقية ومسرحية المعجزة والمسرحية الملغزة.^{١١٢}

^{١١١} - أحمد عثمان : المقدمة الأدبية . المرجع السابق ، ص ١٠٧ .

وما إن نصل عصر النهضة حتى نشهد تطوراً متميزاً للمسرحية شكلاً وروحاً كما هو الشأن في فرنسا وإيطاليا. ففي بريطانيا استطاع كريستوفر مارلو (١٥٦٤ - ١٥٩٣) أن يدفع المسرح إلى الأمام ويخلص الشعر المسرحي من القافية ويطور موضوعات مهمة. وكانت أشهر أعماله: "الدكتور فاوست"، و"يهودي مالطا". كما تطورت الملهاة أيضاً على يد جون لايلي في النصف الثاني من القرن السادس عشر.

إلا أن قفزة المسرح على يد شكسبير في عصر النهضة كانت نقلة نوعية وظاهرة لا مثيل في الأدب الإنكليزي خاصة وفي تاريخ المسرح العالمي عامة. ويحسن بنا أن نتوقف عند هذا الأديب وقفة متأنية ونتبين إسهاماته الكثيرة في فنّ المسرح، وبوصفه أعظم كتاب المسرح العالمي منذ عصر النهضة وحتى الآن. وسنعمد على ما كتبه الدكتور حسام الخطيب عن حياة شكسبير وفنه .

" حياة شكسبير: يقول المؤرخون إنَّ ويليام شكسبير عمد في كنيسة ستراتفورد أن أفون سنة ١٥٦٤، وكان أبوه ذا شأن في بلده ويفترض أنه وُقِّر لابنه تعليماً متوسطاً. تزوج شكسبير سنة ١٥٨٢ من امرأة تكبره بثماني سنوات وولدت امرأته بنتاً بعد خمسة أشهر من الزواج ثم تلا ذلك تؤام بعد سنتين. ولا يُعرف متى ذهب شكسبير إلى لندن ولا كيف اتصل بالمسرح إلا أنه مع حلول سنة ١٥٩٢ كان قد اكتسب في لندن قدراً من الشهرة كافياً لاستشارة الحساد ضده، ولم تكن هذه الشهرة نتيجة نجاحه المسرحي فحسب بل بفضل قصيدته القصصية (فينوس وأدونيس) التي نالت شعبية كبرى وطُبعت تسع طبعات خلال بضع سنين. واستمرت شهرة شكسبير الشعرية بالارتفاع حتى تكلفت بالنجاح الكبير الذي لاقتته (المقطعات Sonnets) التي نُشرت سنة ١٦٠٩ وبلغ عددها ١٥٤ مقطعة. وفي سنة ١٥٩٤ أسس شكسبير (فرقة اللورد تشامبرلين) وقام بدور الممثل والكاتب والشريك، واستطاعت هذه الفرقة أن تبني مسرحاً خاصاً بها وشملت الرعاية الملكية وأصبحت حظاً وافراً من الريح والشهرة وارتفع خلال ذلك نجم شكسبير ونال لقب (جنتلمان) واتسعت أملاكه وأعماله، وفي سنة ١٦١٢ تقاعد وقصد بلدته ستراتفورد ومكث فيها حتى مات في الثالث والعشرين من نيسان ١٦١٦.

فنه: بدأ شكسبير عمله الفني بإنتاج المسرحيات التاريخية المستوحاة من التاريخ الإنكليزي في عصره. ومن الواضح أنه هذه المسرحيات تستجيب لنمو النزعة القومية البريطانية ولبدء الانتصارات البحرية البريطانية في ذلك الحين ولاسيما بعد التغلب على (الأرمادا) الإسبانية سنة ١٥٨٨. وقد تأثرت

^{١١٢} - انظر حسام الخطيب : جوانب من الأدب والنقد في الغرب . مرجع سابق ، ص ٨٣ .

مسرحيات شكسبير التاريخية الأولى بطبيعة المسلسلات التمثيلية التاريخية التي كانت رائجة في عصره، وربما كتب بعضها بالاشتراك مع مؤلفين آخرين. وأهم مسرحيات المرحلة الأولى: **هنري السادس** بأجزائها الثلاثة، و**رتشارد الثاني** و**رتشارد الثالث**، ثم **هنري الرابع** و**هنري الخامس**، وفي المسرحيتين الأخيرتين ظهرت خصائص منه الأصيل وخلط مشاهد الجد بالهزل وقدم فهمه الخاص للنفس الإنسانية وللأحداث التاريخية التي كانت مدار رواياته، ومعظم مسرحياته تبرز قيمة الإخلاص والولاء في بناء الملك، وتظهر أن انعدام الإخلاص يؤدي إلى الفوضى ويُعرض كل إنسان للخطر حتى إن الحاكم لا يأمن على نفسه من ولده.

وفي الوقت نفسه كان شكسبير يطور فنّه الكوميدي، ومنذ البدء كتب الملهاة ثم طور شخصية **Falstaff** في ثلاثية **(هنري الرابع)** وجرب حظه في الملهاة الابتداعية وكذلك في الموقف الكوميدي حتى بلغ الذروة في **(حلم ليلة صيف)** التي تنفرد بأصالة ومهارة وإحكام ليس لهما مثيل في أية تمثيلية أخرى لشكسبير، على رأي السير أيفو ايفانز. وفي عدد من كوميدياته الأخرى، ولاسيما الكوميديات الرومنسية، يحتبى وراء الضحك اتجاه قوي للمأساة وللواقعية وتحتز كثير من القيم الكوميديّة أمام هذا الاتجاه وتبدو الشخصيات في عراك مع مؤلفها الذي يحاول أن يلوي عنقها عن التماهي في الاتجاه إلى الواقعية وأن يقودها بخفة الخبير الحاذق إلى التوثب بمرح وحيوية مع الأنغام الكوميديّة التي صممها لها. إن هذه النزعة إلى المأساة وإلى الواقعية تستمر في كثير من كوميدياته وتتصارع مع مباحج ضوء القمر ومناسبات الحب والفرح حتى ليبدو الإطار الكوميدي أضعف من أن يستطيع حمل الأعباء الجدية، مما دفع بعض النقاد لإطلاق اسم (الكوميديات المظلمة) على تمثيلات من مثل: (تاجر البندقية)، و (واحدة بواحدة).

وتعتبر السنوات الست الأولى من مطلع القرن السابع عشر فترة المآسي الكبيرة في إنتاج شكسبير، ففي هذه السنوات صدرت: (هاملت)، (عطيل)، (ماكبث)، (الملك لير)، (أنطونيو وكليوباترا)، (كوربولانوس)، على اختلاف بين مؤرخي الأدب في تحديد التاريخ الدقيق لبعض هذه المسرحيات. إلا أن المأساة الشكسبيرية أقدم عهداً من هذه المسرحيات، إذ إن المسرحيات التاريخية تحمل طابع المأساة، وكتابة المأساة - على أي حال - لم تقتصر على مرحلة معينة من حياة شكسبير، فقد مارسها في جميع مراحل إنتاجه، اللهم إلا في سنه الأخيرة إذ انصرف إلى الكوميديا وخصّها بالجزء الأكبر من اهتمامه.

وتشترك مآسيه الكبرى بمميزات أهمها :

- ١- تصور المأساة شخصية عظيمة وقعت في موقف صعب يتيح الكشف عن جانب من جوانب الضعف أو الانحراف عند هذه الشخصية.
- ٢- يعتمد على تصرف البطل غالباً مصير أمةٍ بأكملها لا مصيره الشخصي وحده.
- ٣- يُعنى شكسبير بتصوير الإطار الواسع الذي يتحرك فيه البطل.
- ٤- يحرص شكسبير غالباً على تأكيد فكرة استمرار الحياة على الرغم من النهاية المأساوية لأبطاله.
- ٥- تجمع المسرحيات بين قوة الحبكة وعمق الفكرة بحيث تجتذب جماهير من مستويات متفاوتة ذكاءً وثقافةً .

وعلى الرغم من تنوع إنتاج شكسبير وتباين ألوانه فقد كانت تنتظمه من الناحية الفكرية نظرة منسجمة إلى الحياة . ففي مجال السلوك الإنساني كانت تؤرقه دائماً مشكلة الإخلاص واللاإخلاص وتناجها في الحياة الإنسانية. وفي مجال الممارسة العاطفية كان يحاول التمعن في الصراع الغريب بين العقل والعاطفة والتخبط الذي ينجم في حالة تعطل العقل. وقد أتاح لأشخاصه حرية كاملة في أن يعيشوا ويمارسوا نزعاتهم من خيرٍ وشرٍ ولكنه كان شاعراً دائماً أنهم يعيشون في عالم أخلاقي تُسيّره قوةٌ كبرى سماوية.

وما يميز فنَّ شكسبير تطوره الدائم باتجاه العمق والإتقان، إذ كان دائم الاستفادة من تجاربه المسرحية. وبوجه عام لعبت عدة اعتبارات في تكوين مسرحياته أهمها:

١. أنه كان ممثلاً وكان يعرف انحداد قدرة الممثل على التمثيل الدقيق للوضع المطلوب .
٢. أنه كان مشاركاً في ملكية المسرح وكان عليه أن يراعي الناحية التجارية وأن يتفهم ذوق الجمهور.
٣. أنه كان يكتب للمسرح مباشرةً وكان عليه أن يتكيف مع طبيعة المسرح الفقير في عصره وإمكاناته المحدودة، وهذا ما يفسر كثيراً من الظواهر الفنية في مسرحياته مثل خروج الممثلين في آخر مشهد، وتعرض المتكلمين لوصف المناظر الطبيعية أو الإضاءة بسبب افتقاد إمكانات المسرح التزيينية .
٤. أنه كان يخضع جميع الاعتبارات السابقة لطموحه الفني الأصيل وكان يهمه أن يرضي نفسه مثلما يرضي جمهوره، وقد استطاع بفضل دأبه وحذقه ونفاذ بصيرته أن ينال إعجاب الجمهور والخاصة في وقت واحد حتى إنَّ الملك شمل مسرحه برعاية خاصة وصار اسمه (مسرح الملك)

وإنَّ خلود مسرحيات شكسبير أكبر دليل على أنَّ إرضاء الجمهور لم يتمَّ على حساب الفنِّ بل كان من خلال الإتقان الفني.

ولم يعبأ شكسبير بالقواعد الكلاسيكية وكان يُعدُّ ثائراً في هذا المجال إذ أصرَّ على جمع الهزل والجد في المسرحية الواحدة ولم يتقيد بوحديتي الزمان والمكان وركَّز اهتمامه على وحدة العمل المسرحي فقط. وقد أبدع إبداعاً رائعاً في مجال تصوير الشخصية التي كان يمنحها مقومات الحياة والحركة ويسلط الأضواء من جوانب مختلفة ويبرز ما يمكن أن تنطوي عليه من تناقض وتردد بحيث تصبح شخصية حية واقعية لا رمزاً باهتاً، وبعض شخصياته تتصف بالإشكالية مثل (هاملت) .

وأبدع شكسبير في ملائمة اللغة الشعرية للمسرح، وفي تمثيلياته الأولى أظهر ميلاً للانسياق وراء الجمال اللغوي وولعاً بالتلاعب بالكلمات والعناية بالقوافي ولكنه تمكن بالتدريج من السيطرة على لغته وتطويعها لمتطلبات المسرح، وكان مغرمًا بالصور المادية الحسية وكان نطاق خياله واسعاً وشاملاً بشكل لا يضاهيه أيُّ شاعر إنكليزي آخر " ١١٣ .

وفي فرنسا ظهر **بيير كورني** Pierre Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤)، وهو كاتب مسرحي. درس الحقوق ومارس مهنة المحاماة. ثم استهواه الأدب وكان له محاولات شعرية في عام ١٦٢٥، ثم تفرغ لكتابة أعمال مسرحية، واستلهم المسرح الكلاسيكي الإغريقي واللاتيني في أعماله، وطور في رؤيته المسرحية، وكتب التراجيديات والكوميديات. كما كان في بعض الأحيان يمزج في عمل واحد بين التراجيديات والكوميديات. ومن أشهر أعماله :

- " ميليت " Méliete ، أول ملهاة كتبها كورني وعُرضت على خشبة المسرح في باريس.
- " كليتاندر " Clitandre مسرحية تراجيدية ، قُدمت عام ١٦٣١-١٦٣٢ .
- " الأرملة " La Veuve ، عام ١٦٣١ .
- " رواق القصر " La Galerie du Palais ، عام ١٦٣٢ .
- وفي عام ١٦٣٥ كتب كورني مأساة " ميديا " Médée .
- " الإيهام المسرحي " L'illusion Comique ، مسرحية كوميدية ، عام ١٦٣٦ .
- " السيد " Le Cid ، وهي مسرحية تراجيكوميدية، قُدمت على خشبة المسرح في نهاية عام ١٦٣٦ وبداية عام ١٦٣٧ ، ولاقت نجاحاً كبيراً.

١١٣ - حسام الخطيب : جوانب من الأدب والنقد في الغرب . مرجع سابق ، ص ٩٣ وما بعدها .

وقد أثارت هذه المسرحية ضجة كبيرة في الأوساط الأدبية في فرنسا واتهم كورني بخروجه عن المسرحية الكلاسيكية التراجيدية، ولكن كورني دافع عن وجهة نظره، وشرح لناقديه رؤيته لتلك القواعد وطريقته في الالتزام بها .

"وقد أُطلق على ذلك الجدل الأكاديمي اسم (معركة السيد) La Querelle du Cid التي تُعدُّ حداً فاصلاً ما بين تقاليد الباروك، التي كانت سائدة في المسرح منذ نهاية القرن السادس عشر حتى فترة كورني وبين المسرح الكلاسيكي الذي تبلورت قواعده بسبب تلك الآراء المكتوبة حول هذه المسرحية " ١١٤ .

وفي أعماله اللاحقة أبدى كورني التزاماً كاملاً بقواعد التراجيديا الصارمة في أعماله اللاحقة، كما هي الحال في مسرحيات:

- " هوراس " Horace ، عام ١٦٤٠ .
- " سينّا " Cinna ، عام ١٦٤١ .
- " بوليوكت " Polyeucte ، عام ١٦٤١-١٩٤٢ .
- " موت بومبييه " La Mort de Pompée ، عام ١٦٤٢-١٦٤٣ .
- " رودوغون " Rodogune ، عام ١٦٤٤-١٦٤٥ .
- " تسودورا عذراء وشهيدة " Théodore, vierge et martyr ، عام ١٦٤٥-١٦٤٦ .
- " هيراكليوس " Héraclius ، عام ١٦٤٦ .

وكان لكورني ميول كبيرة إلى الكوميديا، التي يقوم الإضحاك فيها على تعقُّد المواقف والأحداث، ويعود الفضل إليه في رفع قيمة الكوميديا بعد أن كانت تُعد نوعاً شعبياً لا أهمية له؛ مما مهد الطريق أمام موليير. ومن أعماله في هذا المجال:

- " الكاذب " Le Menteur ، عام ١٦٤٣ .
- " ما يلي الكاذب " La Suite du Menteur ، عام ١٦٤٣-١٦٤٤ .
- " دون سانش داراغون " Don Sanche d'Aragon ، عام ١٦٥٠ .

^{١١٤} - حنان قصاب حسن : كورني . في : الموسوعة العربية ، المجلد السادس عشر ، ص ٥٢٦ .

- " بيرتاريت " Pertharite ، التي قدّمها في نهاية عام ١٦٥١ أخفقت إخفاقاً ذريعاً مما جعله يتوقف عن الكتابة للخشبة سبع سنوات. وقد عاد بعد ذلك وكتب سلسلة من جديدة من الأعمال المسرحية .

- " أوديب " Oedipe ، عام ١٦٥٩ .

- " الجزء الذهبية " La Toison d'or ، عام ١٦٦١ .

- " سيرتوريوس " Sertorius ، عام ١٦٦٢ .

- " سوفونيسب " Sophonisbe ، عام ١٦٦٣ .

- " أوتون " Othon ، عام ١٦٦٤ .

- " أتيلّا " Attila ، عام ١٦٦٧ .

كان كورني كاتباً مسرحياً كبيراً في عصره. وتستحق أعماله القراءة كونها تتميز "بتنوع موضوعاتها، وفردة المواقف التي تجعل الحدث يتوثّب ولا يكاد يخمد حتى يعود وينطلق من جديد، مما يشدّ انتباه المتفرج حتى الخاتمة. أمّا الشخصيات لديه فهي مرسومة ببراعة فائقة ولا سيما أنّها تقع دائماً في مواجهة خيار صعب لإثبات مصداقيتها والحفاظ على قيمها البطولية. ولعلّ هذا الجانب، إضافة إلى جمال الشعر الذي كُتبت فيه تلك المسرحيات، هو ما جعل المدارس والجامعات تُدرج كورني في مناهجها الدراسية نموذجاً للكتابة الكلاسيكية الخالصة"^{١١٥}. ومن جهة أخرى، فإنّ أعماله، وخاصة تلك التي استلهم فيها الأدبين الإغريقي واللاتيني تثير دارجي الأدب المقارن كونها تتضمن رؤية جديدة في تناول الموضوعات القديمة.

ويُعَدُّ موليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣) من أبرز الكتاب الفرنسيين في فنّ الملهاة . فقد كتب عدداً كبيراً من المسرحيات، وأخرجها وقام بدور الممثل فيها. ففي عام ١٦٤٣ أسس مع تسعة ممثلين فرقة "المسرح الشهير"، وبني مسرحاً خاصاً للفرقة، لكنه لم يوفق ، فأفلست الفرقة ودخل موليير السجن مرتين في عام ١٦٤٥ بسبب الديون. وقرر مع فرقته القيام بجولة في مدن وبلدات فرنسا وقصورها ثلاثة عشر عاماً يعرض مسرحياته. وكانت هذه الجولات بالغة الأهمية بالنسبة إليه ولفرقته؛ فقد أكسبته خبرة كثيرة في مواجهة الجمهور، وتعرفه، ومزاجه وكيفية مخاطبته.

بعد عودته إلى فرنسا، لاقى العنت من الكنيسة ومن كان يعارض أفكاره واتجاهه المسرحي. ولكنه حقق نجاحاً متسارعاً، وأثبت جدارته كاتباً مسرحياً وممثلاً ومخرجاً. وقد استقى نصوص أعماله

^{١١٥} - حنان قصاب حسن ، المرجع السابق .

من واقع الحياة، ومن خلال تجاربه، وقراءته نفوس الناس في زمنه. وفي نهاية عام ١٦٥٨ حالف الحظ موليير وذلك حين قدّم مسرحية على خشبة مرتجلة وفي قاعة حرس قصر اللوفر أمام الملك لويس الرابع عشر. وبسبب نجاح الأمسية حصل موليير على رعاية شقيق الملك فيليب دوق أورليان التي دامت سبع سنوات، حتى شمله الملك نفسه برعايته فصار اسم الفرقة «فرقة الملك» مما أسبغ عليها بعض الامتياز والشهرة، فصارت تدعى لتقديم عروضها في قصور العائلات الشهيرة، كما أعلن الملك عن منح شهرية لممثلي الفرقة، كانت غالباً لا تُدفع لهم .

ومن أشهر أعماله الكوميدية :

- " المنتهز أو الظروف غير الملائمة "، عُرضت في ليون عام ١٦٥٥ .
- " الحرد الغرامي "، عُرضت في بيزيه عام ١٦٥٦ .
- " الطبيب العاشق "، عُرضت في عام ١٦٥٨ .
- " المتحذلقات المضحكات "، عام ١٦٥٩، و" تُعدُّ هذه الملهة أولى أعمال موليير في باريس، وقد تناول فيها موضوعاً لم يفقد راهنيته حتى اليوم، هو التعلم والتحاذق والادعاء بقصد الانتماء إلى المجتمع الرفيع ذي الظواهر الخداعة. وقد تبين منذ هذه المسرحية أن موليير لا يتبع نموذجاً يحتذيه ولا مدرسة يتقيد بقواعدها، بل هو يأخذ ما يفيد من هنا وهناك ويعيد صياغته في حلة جديدة تناسب موضوعه ومقولته^{١١٦}.
- " دون غارثي دي نابار أو الأمير الغيور "، ملهة بطولية عُرضت عام ١٦٦١، لم تلق النجاح المأمول على خشبة المسرح . لكنها ألهمت موليير بكتابة:
- " مدرسة الأزواج "، عام ١٦٦١ أيضاً كانت من الأعمال الناجحة .
- " مدرسة النساء "، عام ١٦٦٢ .
- " ثقيلو الظل "، عام ١٦٦١ .
- " ارتجالية فرساي "، عام ١٦٦٣ .
- " طرطوف " الصيغة الأولى عام ١٦٦٤ والصيغة المعدلة عام ١٦٦٩، وقدمها بعد الحصول على إذن ملكي ستين مرة من خلال عامي ١٦٦٩ - ١٦٧٠ .
- " دون جوان "، عام ١٦٦٥ .

^{١١٦} - نبيل أسود ، نبيل الحفار : الموسوعة العربية . المجلد العشرون ، ص ١٠٤ .

- " الطبيب رغماً عنه " ، خلال ١٦٦٦-١٦٦٧ .
- " كاره البشر " ، عام ١٦٦٨ ، وقد لاقت نجاحاً باهراً .
- " أمفيتريون " ، عرضها خلال عامي ١٦٦٨-١٦٦٩ .
- " جورج داندان " ، عرضها أيضاً خلال عامي ١٦٦٨-١٦٦٩ .
- " البخيل " عُرضت أيضاً ما بين عامي ١٦٦٨ و ١٦٦٩ . و"صاغها موليير بنثرٍ يقارب الشعر مركزاً على التناقض الرئيسي في شخصية البخيل اللا إنساني من حيث عبادته للمال من جهة، والإنساني جداً من جهة أخرى من حيث حاجته إلى الاحترام والتعاطف. وقد وجدها غوته أقرب إلى المأساة منها إلى الملهاة، لولا أن التطرف في رسم مواقف هذه الشخصيات هو الذي كان يولّد الأثر المضحك وليس الفكاهي بالضرورة"^{١١٧}.
- " سيد بورسونيكا " ، عام ١٦٦٩ .
- " البرجوازي النبيل " ، عام ١٦٧٠ .
- " النفس " ، عام ١٦٧١ .
- " ألعيب سكانبان " ، عام ١٦٧١ .
- " الزوجات العالقات " ، عام ١٦٧٢ .
- " المريض بالوهم " ، عام ١٦٧٣ . وهي آخر عمل قدّمه موليير ، فقد توفي على خشبة المسرح وهو يلعب الدور الرئيسي في أثناء العرض الرابع لها.

"لم يكن موليير صاحب نظرية جمالية في فنّ المسرح، ولا يُستنتج من وثائق العصر أنّه كان يدعو إلى مبادئ محددة في العرض المسرحي، فمسرحياته ولاسيما الباريسية منها. تتنوع من حيث بنيتها الدرامية وأسلوبها الحوارية ورسم شخصياتها. ومعروف أنّه قد استقى موضوعاته من مصادر شتى، لاتينية قديمة، عصر النهضة، إيطالية وفرنسية وإسبانية معاصرة، لكنه كان يُعِدُّ عناصر عرضه بأسلوب إبداعي بحيث تكتسب المادة بين يديه نصاً وعرضاً طازجة فنية وراهنية فكرية اجتماعية ذات طابع انتقادي لاذع. وقد استفاد موليير من تقاليد الملهاة المعروفة حتى عصره ومزج كثيراً من أدواتها في عروضه، ولكن يصعب أن يُنسب أحد عروضه إلى تقليد أو مدرسة بعينها، إذ كان يطبع كل عرض من عروضه ببصمته المميزة. لقد نسي التاريخ كثيراً من نصوص معاصريه التراجيدين كورني وراسين إلّا في المعاهد

^{١١٧} - نبيل أسود ، نبيل الحفار : الموسوعة العربية . المجلد العشرون ، ص ١٠٤ .

والكليات المسرحية والأدبية، أما معظم مسرحيات موليير فما زالت ذات أهمية فنية وفكرية حتى اليوم
١١٨١.

و" يُعدُّ جان راسين Jean Racine (١٦٣٩ - ١٦٩٩) من أهم كتّاب المسرح الفرنسي،
كتب المأساة مقلداً القدماء إلا أنه أعطاها بعداً فلسفياً دينياً مختلفاً عن المنظور اليوناني الروماني القديم،
لذلك تُعدُّ مسرحياته محطة هامة في تاريخ المأساة الاتباعية (التراجيديا الكلاسيكية) في القرن السابع
عشر.

بدأ راسين كتابة الأدب والشعر منذ عام ١٦٥٠، ثم بدأ كتابة المسرح في فرقة موليير في عام
١٦٦٤ وكتب في عامين مسرحيته «الطيبة» La Thébaidé، التي قدمتها فرقة موليير ثم مسرحية
«الاسكندر الكبير» Alexandre le Grand، التي قدمها إلى الفرقة المنافسة مما أدى إلى قطع علاقته
نهائياً مع موليير. وبدأ نجاحه في المجال المسرحي منذ ذلك التاريخ، فقد كتب في عشرة أعوام إحدى
عشرة مسرحية وملهاة واحدة هي «المتقاضون» Les Plaideurs ثم توقف عن كتابة المسرح نهائياً بعد
مسرحية «فيدرا» Phèdre عام (١٦٧٧). ولكن نزولاً عند رغبة مدام دي مانتونان Mme de
Maintenon، المقربة من البلاط والكنيسة ومديرة مدرسة البنات الأرستقراطيات، كتب راسين
مسرحيتين لهما طابع ديني تربوي هما «إستر» Esther عام (١٦٨٩) و«أثالي» Athalie عام (١٦٩١).

يعد راسين مؤسس المأساة الجديدة التي تقوم على تقليد القدماء، وارتبط ارتباطاً مباشراً بالتيار
الاتباعي الجديد Néo-Classicisme الذي ساد في فرنسا في القرن السابع عشر. ولهذا ابتعد عن مأساة
كورنيه Corneille البطولية، كما ابتعد عن طرح المشاعر الرقيقة والمثل البطولية المرتبطة
بتقاليد الفروسية والباروك ليدخل أكثر في تحليل العنف والهواجس التي تعصف بالروح البشرية.

تعتمد مآسي راسين منطق البساطة والتجانس اللذين يطبعان المذهب الاتباعي عامة، فبنى مسرحياته
وفق مبدأ الوحدات الثلاث (المكان والزمان والفعل الدرامي) ، ويمكن أن تصنّف ضمن المسرح الفقير
من حيث تسلسل الأحداث وغياب التعقيد، لكنها تحمل غنى كبيراً في تحليل السلوك البشري وتشبي
بقدره كبيرة على تحليل النفس البشرية وأهوائها، وحول الصراع الموجود في المسرح اليوناني من كونه
صراعاً خارجياً، تشكل الجوقة ممثلة المدينة أحد وجوهه الرئيسية، إلى صراع داخلي يتم على مستوى
العواطف والرغبات. وهو عندما يرسم المصير المأساوي للبطل يتعد تماماً عن المنطق القدري المعهود في
المسرح اليوناني والروماني، حتى عندما يقول إنه يستوحي مسرحياته من هذا الأدب، ليَحْمِلْ مأساته

١١٨ - نبيل أسود ، نبيل الحفار : الموسوعة العربية . المجلد العشرون ، ص ١٠٤ .

بعداً مبنياً على فكرة المسيحية الخالصة وعلى الشعور بالذنب أمام أي خرق للتعاليم الصارمة السائدة في تلك المرحلة ^{١١٩} .

كتب راسين عدة مسرحيات من التاريخ الروماني مثل "بريتانيكو" عام (١٦٦٩) . وفي عام ١٦٧٠ كتب مسرحية "بيرينيس"، التي حقق فيها نجاحاً كبيراً وخاصة شعر الرثاء فيها. وفي عام ١٦٧٢ كتب مسرحية "بايزيد". وتابع نجاحه عندما قدّم مسؤحتين تراجيديتين هما: "ميتريدات" عام ١٦٧٣، و "إيفيجيني" عام ١٦٧٤، التي عاد فيها إلى موضوعات المسرح اليوناني وخاصة أعمال يوريبديدس.

ولا تزال شهرة راسين على مَرَّ العصور، ولا يزال مسرحه يُقدّم باستمرار في فرنسا، لكن بمنظور جديد في كل مرة. ^{١٢٠}

ويُعدُّ جون درايدن (١٦٣١-١٧٠٠) من أعظم الشخصيات الأدبية في بريطانيا ، فقد أسهم في تأليف المأساة والتمثيلية الحماسية ، وبلغت المأساة على يديه مستوى رفيعاً من الإجادة ووفرة الأحداث ومتانة الحبكة وتنوع الشخصيات. وكان الحب والشهامة المحورين الأساسيين اللذين تدور حولهما الأحداث. وتتمثل براعته وتألق أسلوبه في مسرحية "حصار رودس" ^{١٢١}.

ويُعدُّ غوتفريد إفرايم ليسنغ Gotthold Ephraim Lessing (١٧٢٩ - ١٧٨١)، الكاتب والفيلسوف والمسرحي الألماني من أبرز كتاب عصر التنوير، وكان لأعماله المسرحية أثر كبير في الأدب الألماني وفي غيره من الآداب. ومن أشهر أعماله المسرحية:

- "الآنسة سارة سامبوس"، كتبها عام ١٧٥٢. وهي مسرحية حزينة بما طابع بوجوازي، وحقق من خلالها نظريته القائلة: إنَّ تأجيج مشاعر المشاهد البوجوازي من خلال مشاعر الخوف والإشفاق لا يمكن أن يتمَّ إلاَّ عندما يظهر عنصر التشابه بين المشاهد وبطل المسرحية الدرامية.

"وقد استطاعت هذه المأساة التي كُتبت نثراً أن تُحرك المشاعر النبيلة عند الجمهور من خلال الصراح الأخلاقي المؤثر بين الفضيلة والقلب، وكذلك من خلال جمال الروح الذي تتحلّى به البطلة السائرة نحو الهلاك. فالآنسة سارة التي غرر بها حبيبها ميلفونت تعاني من تأنيب الضمير لأنها تركت والدها. وتقوم عشيقة ميلفونت السابقة ماروود بمساعدة الوالد في اقتفاء أثر سارة . وعندما قال الوالد أنه سيغفر للعاشقين عند العثور عليها تقوم ماروود الغيرة والتي فوجئت بهذه الطيبة بوضع السم لسارة

^{١١٩} - ماري إلياس ، الموسوعة العربية ، المجلد التاسع ، ص ٧٢٢ .

^{١٢٠} - انظر المرجع السابق .

^{١٢١} - انظر حسام الخطيب : جوانب من الأدب والنقد في الغرب . مرجع سابق ، ص ١٢٩ وما بعدها .

التي تربّت على الطيبة في كنف والدها فتغفر لماروود وهي على فراش الموت . وفي حزنه العميق على حبيبته النبيلة وندمه على عدم الزواج منها في الوقت المناسب يدفعه اليأس إلى الانتحار بعد أن سأل والد سارة أن يهتم بعشيقته السابقة وابنتهما أرايالا بعد موته " ١٢٢ .

وكتب ليسنغ أعمالاً مسرحية كوميدية، أشهرها: "مينافون بارنهيلم أو الجندي السعيد" عام ١٧٦٧.

- "إميليا غالوتي"، وهي مسرحية تراجيدية كتبها عام ١٧٧٢.

"وتدور أحداثها حول الطاغية ديستمفير أيبوس كلاوديوس (٤٩٩ ق.م.)، الذي وقع في غرام فيرجينيا الطاهرة العفيفة واستعمل سلطته لإبعادها عن خطيئها وإغوائها فما كان من والدها إلا أن أقدم على قتلها قبل أن تفقد شرفها وكرامتها، الأمر الذي أدّى في النهاية إلى سقوط الطاغية واختيار سلطانه " ١٢٣ .

وقدر جعل ليسينغ أحداث هذه المأساة تدور في إمارة إيطالية صغيرة يسودها حكم استبدادي. وقد ركّز اهتمامه على البعد الأخلاقي والأزمة النفسية التي وقع فيها والد فرجينيا بصورة أساسية تاركاً إسقاط الحكم دون معالجة.

فالبطلة إميليا في مأساة ليسينغ تخاف "من ملاحقة أمير غواستالا والوقوع في شباكه بعدما أمر بقتل خطيئها الكونت أيباتي. أمّا قولها (إنني لا أتحمل مسؤولية أي شيء) فكان موضع لوم وتفهم في آن واحد. إنّ الشيء الأكثر إثارة في هذه المأساة هو استعداد الوالد إدواردو أن يكون هو نفسه موضع هذه التجربة الأليمة بدلاً من ابنته. فهو لم يشأ أن يترك مصير ابنته في مهبط الريح، كما أنه لم يجرؤ على قتل الأمير (وهذا يعني تحدي السلطة بصورة سافرة الأمر الذي لم يجر الحديث عنه في الأدب الألماني حتى عام ١٧٨٠). وهكذا لم يجد أمامه سوى قتل ابنته الأمر الذي يرتدّ إليه بصورة غير مباشرة فيكون هو نفسه ضحية القدر بسبب حبّه لابنته وتعلّقه بها. تعتبر اليوم مأساة إميليا غالوتي أول دراما سياسية في الأدب الألماني الحديث إذ إنّها تُعبّر عن مناهضة واضحة للسلطة الإقطاعية المتعسفة " ١٢٤ .

^{١٢٢} كورت روتمان : تاريخ الأدب الألماني . ترجمة سليمان عواد . منشورات عويدات ، بيروت - باريس ، ط ١ ، ١٩٨٩ ، ص ٥٦ .

^{١٢٣} المرجع السابق ، ص ٥٧ .

^{١٢٤} المرجع السابق ، ص ٥٨ .

" مسرحية ناثان الحكيم " (Nathan der Weise) كتبها في عام ١٧٧٩ .

و" تجري أحداث هذه المسرحية في القدس خلال الحملات الصليبية عندما يلتقي ثلاثة علماء يمثلون الديانات السماوية الثلاث اليهودية والمسيحية والإسلام. وفي محاولته إقناع محاوريه الآخرين أنّ جوهر الديانات الثلاثة يتمثل في الممارسة الأخلاقية يقصّ عليهما الحكاية الرمزية التالية وهي أنّه جرت العادة في إحدى العائلات أن يتوارث الابن خاتماً عن أبيه المتوفى كدليل على أنه هو من سيكون سيد البيت من بعده، وعندما شارف أحد الآباء على الموت وكان له ثلاثة أبناء صنع خاتمين شبيهين للخاتم الأصلي وأعطى واحداً منها لكل من أبنائه وبعد وفاته تساءل الأبناء عمّن يمّون سيد البيت الحقيقي. وهذا هو ما يحدث تماماً بين العلماء الثلاثة. وفي النهاية استقر الرأي على أنّ الإنسانية هي الركيزة الأساسية للدين وكذلك حل الودّ بين الجميع ./. إنّ هذه المسرحية التي ارتكزت في أساسها إلى أسطورة خرافية وإلى بطل مثالي لم تحقق تماماً كل ما أراده ليسينغ ، الذي طالب أن تكون المسرحية أقرب ما يمكن من الواقع وأن يكون بطلها أقرب ما يكون إلى الطبيعة الإنسانية الحقيقية. وهذا ما أدركه ليسينغ ودافع عن المثالية المتمثلة في مسرحيته بقوله: (إنّ العالم كما أتصور هو واقعي أيضاً) . ومهما كان الأمر فإنّ رائعة ليسينغ هذه ستبقى دوماً من أهم المراجع التربوية مادامت الإنسانية والتسامح هما من المثل العليا في الفكر الإنساني. وقد جرى منع هذه المسرحية في الرايش الثالث الهتلري^{١٢٥}.

ومن الكتاب المسرحيين الذين أسهموا في تطوير فنّ المسرح وإغناء موضوعاته ، وكان لأعمالهم بصمات واضحة فيمن تلاهم ، يمكن أن نذكر :

فولتير Voltair (١٦٩٤ - ١٧٧٨) وهو كاتب مسرحي وروائي وفيلسوف فرنسي ، كان من أبرز أدباء عصر التنوير وكان من أشد المدافعين عن حرية العقيدة والإصلاح الاجتماعي ، من أبرز أعماله رواية كانديد .

يوهان فولفغانغ غوته Johann Wolfgang Goethe (١٧٤٩ - ١٨٣٢) . أبرز أعماله الأدب الألماني والعالمي. فهو كاتب متعدد المواهب والاهتمامات ؛ فهو شاعر ومسرحي وروائي وقاص وناقد أدبي وجمالي وعالم طبيعيات ورجل دولة، ووصل مع صديقه الشاعر شيلر بالأدب الألماني إلى ذروته الكلاسيكية، وكان لتأسيسهما حركة "العاصفة والاندفاع" **Sturm und Drang** الأدبية آثارها الكبيرة في ألمانيا خاصة وأوروبا عامة. وإنتاجه غزير ومتنوع، وكان أول أديب يطرح فكرة الأدب العالمي **Weltliteratur** ، وهو من الأدباء المفتحين على ثقافات العالم وآدابها، وقد تجلّى ذلك، في

^{١٢٥} - المرجع السابق ، ص ٥٨ وما بعدها .

تأثره بحكايات " ألف ليلة وليلة "، واطلاعه على الإسلام وترجمات القرآن، وفي اهتمامه بالأدب الفارسي، وحافظ الشيرازي خاصة وتأثره به. ولا أدلّ على ذلك من كتابه " الديوان الغربي الشرقي " **West östlicher Diwan** ، الذي يُعدُّ من أهم ما كُتب عن الإسلام وفهم رسالته وجوهره. وقد صدر هذا الديوان عام ١٨١٩، وفي عام ١٨٢٧ أعاد غوته نشره بصيغته النهائية . ويأتي هذا العمل في المرتبة الثانية من حيث الأهمية بعد "فاوست". كما كتب قصيدة عن الرسول محمد (Mohomets-Gesang)، أشاد فيها بعظمته. وقد حدا به إعجابه بالإسلام إلى القول: "إذا كان معنى الإسلام هو التسليم لله، فعلى الإسلام نحيًا وغوت جميعاً" ^{١٢٦}.

وقد قال الباحث اللاهوتي السويسري هانس كونغ Hans Küng في كتابه " المسيحية وأديان العالم " Christentum und die Weltreligionen عام (١٩٧٠): "ما من أحد ساهم في إعادة الاعتبار للإسلام في أوروبا بعد تحكم فولتير مثل غوته في الديوان الغربي الشرقي" ^{١٢٧}. ومن أشهر أعماله المسرحية:

مسرحية " غوتس فون برلينغن " Götz von Berlichingen، أخرجها عام ١٧٧٣. وقد لاقت نجاحاً كبيراً . "ولفتت انتباه أنصار حركة (العاصفة والاندفاع) Sturm und Drang الأدبية الفكرية، إذ شعروا بشكسبير يُبعث ألمانياً، ففي هذا النص طَبَّقَ غوته بحرص كلَّ النظريات الجديدة في المسرح" ^{١٢٨}.

" في أوائل السبعينيات اشتغل غوته على مسرحية بعنوان (محمد) Mohamed، بقيت شذرة غير مكتملة، تعرض شخصية النبي بصفته عبقرياً يحمل قبساً رباً يريده نشره بين الناس من أجل خيرهم، لكنهم يقفون في وجهه بقسوة، إلى أن يدرك بعضهم صدق الرسالة فيؤمن ويصير" ^{١٢٩}.

مسرحية " ستيلّا " Stella ، كتبها في عام ١٧٧٥، ويعبر فيها عن حزنه العميق جراء إنهاء خطبته مع ليلي شونمن Lili Schönemann .

مسرحية " أخ وأخت " Die Geschwister ، عام ١٧٧٦ .

مسرحية " إغمونت " Egmont ، كتبها في عام ١٧٨٨ .

^{١٢٦} - نقلاً عن نبيل الحفار : الموسوعة العربية . (غوته) ، المجلد الرابع عشر ، ص ٥٧ .

^{١٢٧} - المرجع السابق نفسه .

^{١٢٨} - المرجع السابق نفسه .

^{١٢٩} - المرجع السابق نفسه .

مسرحية " انتصار الوجدانية " Triumph der Empfindsamkeit ، عام ١٧٧٨ .

مسرحية " إفيغينية " Iphigenie ، صاغها نثرًا عام ١٧٧٩ .

مسرحية " الابنة الطبيعية " Die naturalische Tochter ، عام ١٨٠٣ .

مسرحية " باندورا " Pandora ، عام ١٨٠٩ .

مسرحية " فاوست " Faust ، عمل غوته في هذا العمل طوال ستة عقود، وهو عمل هام جداً. وقد نشر غوته شذرة من فاوست عام ١٨٠١، وفي عام ١٨٠٨ أصدر الجزء الأول من هذه المسرحية. وفي مطلع عام ١٨٣٢ أتم غوته " مأساة فاوست - الجزء الثاني " Der Tragödie zweiter Teil.

"وبذلك يكون الشاعر قد أنجز العمل الجبار الذي رافقه طوال ستين عاماً من عمره. صياغة الموضوع الشعبي في الشكل الكلاسيكي: "مقدمة في السماء" تتبعها خمسة فصول. وتتكون المأساة من أبيات مقفأة أصبح معظمها مقولات مأثورة. وعلى الصعيد الفلسفي صار قدر العالم فاوست، الذي لا تستطيع دراسة العلوم أن ترضيه، ممثلاً لقدر لقدر كل إنسان طموح أخطأ الطريق، فيظهر الشيطان مفيستوفيلس Mephistopheles ليعرض عليه خدماته، مطالباً بروح فاوست ثمناً لمساعدته. ويصير العقد مع الشيطان رهاناً بين الاثنين. ويقود مفيستوفيلس فاوست عبر مختلف مجالات الحياة الاجتماعية في ظل هيمنة الكنيسة الكاثوليكية على مقاليد الأمور كافة في العصور الوسطى. وفي هذا الجزء تحتل مأساة الفتاة البرجوازية اليافعة غرتشجن Gretchen الحيز الأكبر، فهي تسقط تراجيدياً ضحية ضيق أفق الأخلاق البرجوازية وصرامة التعاليم الكنسية. وفي الجزء الثاني بدأ غوته بشخصية هيلينا الإغريقية Helena ممثلةً لكمال الجمال والثقافة الكلاسيكيين بوصفها نموذجاً يطمح فاوست إلى استعادته. ثم تعود الأحداث إلى العصور الوسطى لتتداخل مع العصر الإغريقي في محاولة لتوحيد الثقافتين عن طريق شخصية يوفوريون Euphorion ابن هيلينا وفاوست. وفي جزأي المأساة يتضح مبدأ التوازي، ومبدأ التصاعد في تكرار بعض الأحداث من عصور مختلفة. أما الخلاص من الرهان بين فاوست ومفيستو في الجزء الثاني فيبرز مفهومين مختلفين للعصر، ففي حين يعلم مفيستو أن اللحظة محدودة في الزمن يراهن العالم المنتور والطموح فاوست على خلودها ويصيح:

يمكنني أن أقول للّحظة:

تريثي قليلاً، فما أجملك!

إن أثر أيامي الأرضية

لا يمكن أن يسقط في الآباد.

وفي الإحساس بمثل هذه السعادة

أستمع الآن بأكمل لحظة^{١٣٠}.

ويطول الحديث عن المسرح وكتّابه، ولا يمكننا أن نحيط في هذه العجالة بكلّ أعلامه وقممه في الآداب العالمية؛ فكلّ علمٍ من هؤلاء يبرز شامخاً في هذا الفنّ الذي يُعدُّ من أعرق الفنون الأدبية قدماً واستمراراً عبر الأزمان، وغنى وشمولاً من حيث موضوعاته وتمثيله الحياة التي وُجد فيها تمثيلاً حقيقياً، لأنه يعالج موضوعات الحياة اليومية بكل أبعادها الفكرية والثقافية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية، ويقفك على أذواق الناس، ورغباتهم وميولهم، ويبيّن لك المكانة الحضارية التي وصلت إليها البلدان التي وُجد فيها. وهو فنٌّ يعالج الماضي بوعي الحاضر، ويعالج الحاضر بوعي المستقبل. ومن هنا فإنّ هذا الفنّ، مكتوباً أو ممثلاً، يستحقُّ القراءة مرات ومرات، لاكتشاف أبعاد الرؤية الفلسفية التي يضمّنها الكتاب أعمالهم عبر أفكارهم، وعباراتهم، وكلماتهم، وما توحى به، أو ترمز إليه أو تلمح له في كثير من الأحيان.

ومن هؤلاء الكتاب يمكن أن نذكر أيضاً:

الكتاب الألمان :

- فريدريش شيلر Friedrich Schiller (١٧٥٩ - ١٨٠٥) .
- هاينريش فون كلايست Heinrich von Kleist (١٧٧٧ - ١٨١١) .
- برتولت بريشت Bertolt Brecht (١٨٩٨ - ١٩٥٦)، الذي يُعدُّ من أهمّ كتّاب المسرح في القرن العشرين .

والكاتب الفرنسي الشهير فكتور هوغو Victor Hugo (١٨٠٢ - ١٨٨٥) .

والكتاب الروس :

- نيكولاي فاسيليفيتش غوغل Nikolay Vasilyevich Gogol (١٨٠٩ - ١٨٥٢) .
- إيفان سرغييفتش تورغينيف Ivan Sergueievitch Tourgueniev (١٨١٨ - ١٨٨٣)

^{١٣٠} - نبيل الحفار : الموسوعة العربية . (غوته) ، المجلد الرابع عشر ، ص ٥٧ .

- أنطون بافلوفتش تشيخوف Anton Pavlovitch Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤).

- مكسيم غوركي Maksim Gorky (١٨٦٨-١٩٣٦).

والكاتب النرويجي هنريك إيسن Henrik Ibsen (١٨٢٨-١٩٠٦).

والكاتبين الإيرلنديين :

- جورج برنارد شو George Bernard Shaw (١٨٥٦-١٩٥٠)

- وصموئيل بيكيت Samuel Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩).

والكاتب التركي الساخر عزيز نيسين (١٩١٥ - ١٩٩٥)

"أوديب ملكاً" لسوفوكليس

حظيت أسطورة "أوديب" بمكانة بارزة لدى الكُتّاب المسرحيين، والنُّقاد، والقراء على مرّ العصور والتاريخ الإنساني لما حملته هذه الأسطورة من معانٍ وأفكارٍ وقيمٍ إنسانيةٍ. فقد قُرئت واستُلهمت في كلِّ عصرٍ، وتعدّدت قراءاتها، وتلونت بتلون الكُتّاب والقراء والعصور، وأفاد منها الأدباء، والفلاسفة، والنُّقاد، والقراء، وعلماء النفس^{١٣١}. ولعلنا لا نبالغ إن قلنا إنّ هذه المسرحية تثير القارئ في كلِّ مرةٍ يقف معها، وتدعوه للتفكير من جديدٍ في القضايا التي تتضمنها وتعالجها، وتجعله يتساءل من جديدٍ في كلِّ قضيةٍ أثارها، وفي المصائر التي آلت إليها شخصياتها، وفي الرسالة التي أراد سوفوكليس إيصالها إلى القارئ؛ تلك الرسالة التي لا تزال تتجدّد وتتجلّى عظمتها وقيمتها بتجدّد النظرة إلى هذه المسرحية وقراءتها. ناهيك عن العبر والفوائد الكثيرة التي تحملها هذه المسرحية وتدعو المتلقي إلى التفكير فيها والاستفادة منها في حياته المتعددة الجوانب. وهذه القراءة برهان جديد على عظمة هذه المسرحية وما تضمنته من أفكارٍ ومعانٍ وعبرٍ تفيد الكُتّاب المسرحيين والنُّقاد والمقارنين ودارسي الآداب العالمية والقراء على السواء.

أولاً : أسطورة "أوديب"

تحكي هذه الأسطورة قصة النبوءة التي تلقّاها الملك لاويوس من الآلهة؛ من أنّ ولدًا من صلبه يولد سيقتله حين يشبُّ ويتزوج من أمه جوكاستا. هذه هي الفكرة الرئيسية التي تقوم عليها هذه الأسطورة. إنّها قصةٌ مثيرةٌ؛ تجعل المرء في حيرةٍ من أمر هذا الوليد الذي يرتكب إثمين مُحَرَّمين في آن معاً، هما قتل الأب والزواج من الأم.

لقد تعدّدت الروايات التي تحدّثت عن قصة "أوديب" واختلفت طرق عرضها من زمنٍ إلى آخر. فلا يُعرف أصلها الحقيقي، ولا أين وجدت، ولا أين ظهرت، وكيف وصلت إلى بلاد الإغريق.^{١٣٢} وقد غدت مع مرور الزمن أسطورةً شعبيةً مشهورةً بما أضافه إليها الرواة، فتناقلها الناس في مجالسهم على أنّها حكايةٌ من تلك الحكايات التي عرفوها في حياتهم.

^{١٣١} - انظر أحمد عثمان : المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص ٥٦ وما بعدها.

^{١٣٢} - انظر عزالدين إسماعيل : قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دراسة مقارنة ، دار الفكر العربي ، ١٩٨٠ ، ص ٦١ وما بعدها.

وقد صاغها وقد صاغها الكتاب المتأخرون بطرق مختلفة ومتعددة لكنهم لم يخرجوا عن الخطوط العريضة العامة التي عرفها الناس واعتادوا على تناولها^{١٣٣}.

وقد صاغها الكتاب المتأخرون بطرق مختلفة ومتعددة لكنهم لم يخرجوا عن الخطوط العريضة العامة التي عرفها الناس واعتادوا على تناولها^{١٣٤}.

أما الروايات الشفوية عنها فإنها - دون شك - هي أكثر تبايناً واختلافاً، ولا شك أن إضافات كثيرة قد لحقت أصل الحكاية عبر الزمن. لكنّها، مع هذا كلّها، حافظت على الخطوط العامة والعناصر الأساسية للأسطورة، وبقيت هذه الخطوط والعناصر تُشكّل البناء الأساسي للأسطورة.

ثانياً : أسطورة " أوديب " في التراث الإغريقي

كانت الأساطير الإغريقية القديمة، وملحمنا هوميروس "الإلياذة" و"الأوديسة" وغيرهما من الملاحم البطولية والطورادية النبع الذي استقى منه شعراء المسرح التراجيدي الإغريقي جُلّ موضوعات أعمالهم المسرحية الخالدة^{١٣٥}. وكانت أسطورة "أوديب" واحدة من تلك الأساطير المثيرة بموضوعها، والغنية بما تضمنته من أسئلة كثيرة حول علاقة الإنسان بالآلهة والقدر والعدالة والمصير ومكانة الإنسان ودوره في الحياة. فاستوقفتهم، وقرؤوها قراءة واعية، واستلهموا منها الكثير من العبر والفوائد والدلالات، وضمّنوها أفكارهم ورؤاهم وفلسفتهم التي كانوا يؤمنون بها ويدعون إليها. وقد عالج كلٌّ من هؤلاء

^{١٣٣} - انظر على سبيل المثال عبد الرحمن بدوي : تراجيديات سوفكليس ، ترجمة وتقديم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص ٨٠ وما بعدها. و علي حافظ : أوديب ملكاً ، سوفوكليس، مسرحيات عالمية ٥٢، دون ناشر ودون أو سنة الطبع ، ص ٨٥ وما بعدها و ص ٨٨ وما بعدها . وانظر أيضاً مصطفى عبد الله : أسطورة أوديب في المسرح المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣ ، ص ٩ وما بعدها . وانظر كذلك محمد عصمت حمدي : الكاتب العربي والأسطورة ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص ٦٢ وما بعدها .

^{١٣٤} - انظر على سبيل المثال عبد الرحمن بدوي : تراجيديات سوفكليس ، ترجمة وتقديم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص ٨٠ وما بعدها. و علي حافظ : أوديب ملكاً ، سوفوكليس، مسرحيات عالمية ٥٢، دون ناشر ودون أو سنة الطبع ، ص ٨٥ وما بعدها و ص ٨٨ وما بعدها . وانظر أيضاً مصطفى عبد الله : أسطورة أوديب في المسرح المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣ ، ص ٩ وما بعدها . وانظر كذلك محمد عصمت حمدي : الكاتب العربي والأسطورة ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص ٦٢ وما بعدها .

^{١٣٥} - انظر أحمد عثمان : الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً ، عالم المعرفة ٧٧، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، مايو ١٩٨٤، ص ٢٢٠ وما بعدها، ص ٢٥٨ وما بعدها ، ص ٢٩٣. وانظر كذلك عبد الرحمن بدوي : تراجيديات أسخولوس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٦ ، ص ١١. وانظر كذلك عبد الرحمن بدوي : تراجيديات سوفكليس ، مرجع سابق ، ص ١٤ ، ٨٦ وما بعدها .

الشعراء هذه الأسطورة بطريقته التي تميزه من الآخر، وبثَّ فيها آراءه الخاصة من خلال الحوار الذي كان يدور بين الشخصيات، أو من خلال الأناشيد التي كانت الجوقة تؤدِّيها في المسرحية .

فقد عالج أيسخولوس (٥٢٥ - ٤٥٦ ق.م) قصة " أوديب " في ثلاثيته "السبعة ضدَّ طيبة" التي عُرضت في عام ٤٦٧ ق.م^{١٣٦}. كما تناول سوفوكليس (٤٩٧-٤٠٦ ق.م) هذه الأسطورة في ثلاثيته "أنتيغونا"، "أوديب ملكاً"، "أوديب في كولونوس"^{١٣٧}. أمَّا يوريبيديس (٤٨٠-٤٠٦ ق.م) فعالجها في مسرحيتين له، الأولى في مسرحية " أوديب " المفقودة، والثانية في مسرحية " الفينيقيات " التي عُرضت في عام ٤١٠ أو ٤١١^{١٣٨}.

ومن الملاحظ أنَّ هؤلاء الشعراء تناولوا في أعمالهم هذه موضوعاً واحداً؛ هو قصة " أوديب "، لكنَّهم عالجوه معالجةً مختلفةً، وذلك تبعاً لثقافة كلِّ منهم ورؤيته الحياتية والفنية وفلسفته الخاصة.

إنَّ مردَّ هذا الاختلاف وهذا التباين في المعالجة يعود كذلك إلى قدرة الفنان وموهبته ونفاذ بصيرته في قراءة الأشياء والغوص في أعماقها ووعيتها وإدراكها. وقد فعل هؤلاء الشعراء هذا في قراءتهم هذه الأسطورة الشعبية الشائعة بين الناس. فعرفوا أبعادها ودلالاتها وإيحائها ورموزها ومغزاها من خلال تعمقهم في قراءتها، ومن خلال زاوية الرؤية التي نظروا منها إلى هذه الأسطورة.

ومن هنا فقد وجد كلُّ واحدٍ من هؤلاء الشعراء في هذه الأسطورة أموراً لم يرها غيره، واهتدى، بفضل ما تمتَّع به من وعي وموهبةٍ ونفاذ بصيرةٍ، إلى أفكارٍ ومعانيٍ تستحق أن تُكشف وتظهر وتُقدَّم للمشاهد الذي لم يكن بمقدوره إدراكها واكتشافها أو لم تخطر على باله من قبل، كونه مستمعاً أو راوياً أحداث هذه الأسطورة فقط .

لقد تعاصر هؤلاء الشعراء حقاً، وتنافسوا فيما بينهم ، وعاشوا أفكار القرن الذهبي الخامس قبل الميلاد، وثقافته وفلسفته، لكنهم تميَّزوا بشخصهم وبطبيعة فنِّهم، فظهروا كما لو أنَّهم ينتمون إلى ثلاثة أجيالٍ مختلفةٍ، كما يقول بعض النقاد، فمسرح أيسخولوس يمثل التراجيديا القديمة، ومسرح سوفوكليس يمثل التراجيديا الوسطى، أمَّا مسرح يوريبيديس فيمثل التراجيديا الحديثة^{١٣٩}.

^{١٣٦} - انظر أحمد عثمان : الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً ، مرجع سابق ، ص ٢٢٩ ، وانظر كذلك عبد الرحمن بدوي : تراجيديات أسخولوس ، مرجع سابق، ص ٨٦ وما بعدها .

^{١٣٧} - سيأتي الحديث بالتفصيل بعد قليل عن سوفوكليس ومسرحيته " أوديب ملكاً " .

^{١٣٨} - انظر أحمد عثمان : الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً ، مرجع سابق ، ص ٢٩٤ ، ص ٣٠٧ . وانظر كذلك عبد الرحمن بدوي : تراجيديات سوفوكليس ، المرجع السابق ، ص ٨٨ .

^{١٣٩} - انظر المرجع السابق، ص ٣١٩ .

ولهذا فإنَّ مسرح كلِّ شاعرٍ من هؤلاء يستحقُّ الدراسة والتأمُّل، والتعرف على ما قدَّمه من إسهاماتٍ جليَّةٍ في فنِّ الدراما، كما أنَّه يستحقُّ أن يُقارن بمسرح مَنْ سبقه، وبمسرح مَنْ تلاه. وأسطورة "أوديب" خيرُ شاهدٍ على ذلك؛ فقد اشترك في تناولها هؤلاء الشعراء الثلاثة العظام، ولكن تباينت رؤاهم في معالجتها والهدف من وراءها.

ثالثاً : سوفوكليس وأسطورة "أوديب"

وتُعَدُّ قراءة سوفوكليس لأسطورة "أوديب" من أهمِّ القراءات في عصرها، وفي العصور اللاحقة، وحتى يومنا هذا، وذلك لما تميَّز به هذا الشاعر من غيره من الشعراء السابقين واللاحقين بما أضافه إليها من فكره وفلسفته. ويمكن للمرء أن يتبيَّن ذلك التميُّز ويجمِّله في الأمور الآتية :

أولاً: عاش سوفوكليس ما بين عامي (٤٩٧-٤٠٦ ق.م)؛ أي أنَّه عاصر الشاعر التراجيدي أيسخولوس فترة طويلة من الزمن، وكذلك عاصر الشاعر التراجيدي يوريبيديس فترة حياته كلها حتى وفاته. ولا شكَّ أنَّ هذه المعاشية أكسبته كثيراً من المعرفة والخبرة في فنِّ الدراما .

وكانت أعماله تمثل أثينا خير تمثيل لبَّان القرن الخامس قبل الميلاد^{١٤٠}، أي ما أُطلق عليه العصر الذهبي. وقد غطَّت حياة سوفوكليس نشوء الإمبراطورية الأثينية وازدهارها وانحيارها^{١٤١}.

وبسبب انتماء سوفوكليس إلى أسرةٍ ثريةٍ، فقد توافرت له كلُّ سبل الحياة الهانئة والتعلُّم الجيد؛ فقد تعلَّم الموسيقى والرقص والغناء والرياضة، وتتلَّم على لامبروس أشهر العازفين والمؤلِّفين في ذلك العصر. وكان سوفوكليس بارعاً في كلِّ هذه المجالات. ونظراً لتفوقه في مجال الغناء، فقد اختير قائداً للجوقة التي أدَّت نشيد النصر على الفرس في موقعة ماراثون، ولما يتجاوز عمره الثامنة^{١٤٢}.

وقد بدأ ممارسة كتابة المسرح في سنٍّ مبكرةٍ من عمره، ففي عام ٤٦٨ ق.م. بدأ يتقدَّم بمسرحياته للمسابقات وعمره آنذاك لم يتجاوز الثامنة والعشرين. وكان منافسه أيسخولوس، الذي عُرف بأبي التراجيديا. وقد فاز الشاعر الشاب على منافسه الأسنِّ، وكان هذا النصر الأدبي نقطة انطلاق سوفوكليس إلى المجد والشهرة^{١٤٣}.

وقد استمرَّ في إنتاجه المسرحي حتى أواخر حياته التي تجاوزت التسعين عاماً. واستطاع خلال حياته الفنية أن يفوز بالجائزة الأولى ثماني عشرة مرةٍ في مهرجانات ديونيسوس التي كانت تُقام في أثينا، كما فاز عدَّة مراتٍ كذلك في مهرجانات اللينايا. وقَلَّما نال الجائزة الثانية. وقد رُوي أنَّه نال الجائزة

^{١٤٠} - انظر المرجع السابق، ص ٢٥٠.

^{١٤١} - انظر المرجع السابق، ص ٢٥٢.

^{١٤٢} - انظر المرجع السابق، ص ٢٥٠ وما بعدها.

^{١٤٣} - انظر المرجع السابق، ص ٢٥١.

الثالثة، والتي تعني الإخفاق والخسارة. ومن تلك الإخفاقات القليلة التي مُني بها في حياته، إخفاقه في عرض مسرحية "أوديب ملكاً" حين هزمه فيلوكليس ابن أخي أيسخولوس. ومما يدعو للغرابة في هذه الرواية أن أعظم مسرحيات سوفوكليس وأروعها - كما يشير إلى ذلك أرسطو - قد لاقت الإخفاق في عصرها^{١٤٤}.

ثانياً: توافرت لسوفوكليس إمكانية الاطلاع الواسع على التراث الإغريقي، وتتبع أحداث أسطورة أوديب ورواياتها المتعددة في ملحمتي هوميروس "الإلياذة" و "الأوديسية" وفي ملحمة "ثيبة"، وفي ملحمة "أوديب"، وفي معالجات الكتاب المسرحيين الذين سبقوه إلى تناول هذه الأسطورة. فالباحثون يذكرون أنَّ أكثر من عشرة على الأقل من مؤلفي المآسي الإغريقية قد عالجوا أسطورة "أوديب" قبل سوفوكليس^{١٤٥}.

ودون ريب فإنَّ سوفوكليس حين أقدم على كتابة مسرحية "أوديب ملكاً"، كانت الأسطورة بكلِّ تفاصيلها ودقائقها ماثلةً وحاضرةً في وعيه. وعلى الرغم من اتفاق سوفوكليس مع مَنْ سبقه من أولئك الشعراء على العناصر الأساسية في الأسطورة، فإنَّه - دون شك - لم يكن مقلداً، أو مكرراً غيره، وإنما قدَّمها وعالجها بأسلوبه هو، كما قرأها ووعاها وفهمها .

ثالثاً: وعلى المستوى الفني فإنَّ سوفوكليس يمثِّل المرحلة الثالثة من تطور الدراما الإغريقية؛ وتجلَّى دوره في إيصال جهود السابقين بجهود اللاحقين، وسدَّ أوجه النقص في تجاربهم شكلاً ومضموناً^{١٤٦}. إضافة إلى أنَّه زاد عدد الممثلين على خشبة المسرح، فأصبحوا ثلاثة ممثلين بدلاً من اثنين. وبهذا تقلَّص دور الجوقة في المسرحية السوفوكلية، وأصبح الحوار بين الشخصيات أكثر حيوية وأشدَّ جذباً بالنسبة للجمهور^{١٤٧}. وقد مارس سوفوكليس بنفسه التمثيل والإخراج المسرحي، وتصميم المشاهد الخلفية في المسرح واختيار الموسيقى المصاحبة للعرض المسرحي وكذلك اختيار الألبسة المناسبة للممثلين، واستخدام الأحذية البيضاء التي ينتعلها الممثلون، وإدخال العصا التي تعلقها إنحناءة ويحملها أكثر الشخصيات، وكذلك رفع عدد أفراد الجوقة من اثني عشر إلى خمسة عشر . وعلى الرغم من كون هذه التغييرات تبدو صغيرة أو ثانوية فإنَّها تدلُّ على اهتمام سوفوكليس اهتماماً كبيراً في تقديم عرضٍ مسرحيٍّ مناسبٍ من حيث الشكل الخارجي^{١٤٨}.

^{١٤٤} - انظر المرجع السابق نفسه ، وانظر أيضاً عبد الرحمن بدوي : تراجمديات سوفقليس ، المرجع السابق ، ص ٨٨ .

^{١٤٥} - انظر المرجع السابق ، ص ٨٨ وما بعدها .

^{١٤٦} - انظر أحمد عثمان : الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً ، مرجع سابق ، ص ٢٥٥ .

^{١٤٧} - انظر المرجع السابق ، ص ٢٥٥ وما بعدها .

^{١٤٨} - انظر المرجع السابق ، ص ٥٨ . وانظر كذلك عبد الرحمن بدوي : تراجمديات سوفقليس ، المرجع السابق ، ص ٢٠ .

وقد تحلّى سوفوكليس عن البنية الثلاثية التي كانت سائدة في المسرحيات الأيسخولية؛ فقد صار يُقدّم كلّ مسرحيةٍ مستقلةً عن الأخرى في موضوعها. والسبب في ذلك يعود إلى اختلاف الرؤية المأسوية لدى كلّ من الشعاعين^{١٤٩}.

وتجنّب كلّ ما هو فوق مستوى البشرية واقترب من كلّ ما هو آدمي، متحاشياً في كلّ ذلك الأساطير البدائية والغامضة وتلك التي تلعب فيها الآلهة أدواراً أساسية، ومقترباً من الطبيعة البشرية^{١٥٠}. وعلى حدّ تعبير أرسطو فإنّ سوفوكليس "يرسم البشر كما ينبغي أن يكونوا، أمّا يوريبيديس فيصورهم كما هم (في الواقع)"^{١٥١}.

ولعلّ أهم ما يميز سوفوكليس من غيره من كُتّاب المأساة الإغريقية، وممن جاء بعده، أنّه كان يعتني "بالأحداث الأسطورية التي يعرضها على المشاهد في مسرحياته ويحاول جاهداً أن يجعلها مقبولةً ومعقولةً. أمّا ما يسبق بداية الحدث الدرامي ويقع خارج إطاره فلا يبذل الشاعر نفس العناية إزاءه بل يقبله حتى لو كانت بعض أحداثه غير معقولة. فمثلاً أسطورة أوديب تتضمن بعض الأحداث التي لا يمكن تصديقها، إن حكّمنا العقل والمنطق ولا يحاول سوفوكليس نفسه أن يبررها أو يبسطها، وإنما يقبلها دون أن يعود لها مادامت تقع قبل بداية الحدث الدرامي في مسرحية "أوديب ملكاً". ولكن ما إن تبدأ المسرحية وتتوالى مشاهداتها حتى يجد المتفرج نفسه متابعاً لها بشغف دون أن يشغله التساؤل حول الأحداث غير المعقولة التي سبقت هذا الحدث الدرامي المعقول. وهكذا أفلح سوفوكليس فيما فشل فيه المحدثون والمعاصرون ممكن قلّده أو عارضوه في هذه المسرحية... ومنهم كورني وفولتير وأندريه جيد وتوفيق الحكيم وغيرهم. لقد حاولوا أن يعطوا تبريراً عقلانياً لأحداث الأسطورة التي وقعت قبل بداية المسرحية فلم يحققوا شيئاً سوى أنّهم لفتوا أنظار الجمهور لمثل هذه الوقائع الأسطورية التي لا تقبل التصديق"^{١٥٢}.

إنّ هذه الميزات التي اتّصف بها سوفوكليس غيضٌ من فيض. فحياته الطويلة، وخبرته الغنية الواسعة في عالم المسرح جعلت منه شاعراً تراجيدياً متميزاً في عصره وفي العصور اللاحقة. وإذا علمنا أنّ ما وصلنا من تراث الشاعر الفني قليلٌ بالقياس إلى ما كتبه في حياته، وأنّ هذا القليل الذي وصلنا يُعدّ من أروع ما كُتب في المسرح التراجيدي، وأنّه عرّفنا بعظمة هذا الشاعر ومكانته في المسرح الإغريقي والعالمي. فما بالنّا لو أنّ تراثه كله وصل إلينا؟^{١٥٣}

^{١٤٩} - انظر أحمد عثمان : المرجع السابق ، ص ٢٥٧ .

^{١٥٠} - انظر المرجع السابق ، ص ٢٥٩ .

^{١٥١} - نقلاً عن المرجع السابق ، ص ٢٧٠ . وانظر كذلك عبد الرحمن بدوي : تراجيديات سوفوكليس ، المرجع السابق ، ص ٩ .

^{١٥٢} - المرجع السابق ، ص ٢٦٢ وما بعدها .

^{١٥٣} - يذكر الباحثون أنّ ما كتبه سوفوكليس من أعمال مسرحية ما بين ١٠٤ إلى ١٣٠ مسرحية. لم يصلنا منها سوى سبع مسرحيات فقط.

لقد وصل إلينا من أعمال سوفوكليس سبع مسرحياتٍ كاملةٍ فقط، هي : أنتيجونا، بنات تراخيس، آياس، أوديب ملكاً، إليكترا، فيلوكتيتس، أوديب في كولونوس. وقد تُرجمت هذه المسرحيات إلى لغاتٍ كثيرةٍ، ومنها لغتنا العربية^{١٥٤}. واستفاد منها كتاب المسرح ونقّاده. كما أنَّ كثيراً من هؤلاء المسرحيين قلدوا سوفوكليس وعارضوه في أعماله. ومن أعماله التي لاقت اهتماماً كبيراً وعنايةً فائقةً لدى هؤلاء مسرحية "أوديب ملكاً" التي تُعدُّ المثال الذي احتذاه المسرحيون اللاحقون بوصفها العمل المسرحي الوحيد الذي وصلنا عن قصة أوديب وأسطورته من المسرح الإغريقي^{١٥٥}؛ ذلك أنَّ ما كتبه أيسخلوس ويوريديس وغيرهما من كُتّاب المآسي عن هذه الأسطورة ضاع وفُقد، ولم يصلنا منه إلا شذراتٌ أو بعض الأخبار الموثقة في كتب التراث الإغريقي.

ويذكر الباحثون أنَّ هناك كثيراً من الكُتّاب والمسرحيين قلدوا سوفوكليس وعارضوه في مسرحيته هذه، وذلك ابتداءً من الشعراء اللاتينيين وحتى القرن العشرين^{١٥٦}.

وعلى الرغم من كلِّ هذه المحاولات والجهود التي بذلها هؤلاء ابتداءً من سينيكا الشاعر اللاتيني وحتى آخر مَنْ كتب في هذه الأسطورة، فإنَّها بقيت دون مستوى إبداع سوفوكليس، ولم يستطع أحدٌ منهم مجاراته، أو مساواته أو التفوق عليه في عمله. لقد أخفق أغلبهم أمام سوفوكليس. وقد رأى الدارسون أنَّ سبب هذا الإخفاق يعود إلى الأمور الآتية:

أولاً : ابتعاد معظمهم عن نصِّ مسرحية سوفوكليس وخلطهم بينها وبين الأسطورة .

ثانياً : ابتعاد بعضهم عن موضوع قصة أوديب الأساسي واهتمامهم بالبيئة المحلية التي عاشوا فيها وكتبوا لها^{١٥٧}.

ثالثاً: إغراقهم في التجديد والتغيير وإدخال عناصر جديدة على الموضوع الأساسي للقصة^{١٥٨}.

^{١٥٤} - ترجم طه حسين ست مسرحيات منها، وهي: الكترا، إياس، أنتيجونا، أويديوس ملكاً، أويديوس في كولونا، فيلوكتيتس، انظر سوفوكليس، من الأدب التمثيلي اليوناني، ترجمة طه حسين، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٣، ١٩٨١. كما ترجم عبد الرحمن بدوي هذه المسرحيات كاملة ونشرها في كتاب: تراجميات سوفقليس، مرجع سابق. وترجم مسرحية "أوديب ملكاً" علي حافظ، مرجع سابق. كما ترجم هذه المسرحية أنطوان عبد الله، انظر هذه الترجمة في كتاب: سوفوكليس، الملك أوديب، ترجمة أنطوان عبد الله، ترجمة قسم الدراسات والترجمة، دار الأنوار، دمشق، ٢٠٠٧. وقام عمار أحمد حامد بترجمة هذه المسرحية أيضاً ونشرها في كتاب: سوفوكليس: الملك أوديب، دار العائدي للنشر والدراسات والترجمة، دمشق، ط ٢، ٢٠٠٥. ودون ريب هناك ترجمات كثيرة لهذه المسرحية والمسرحيات الأخرى .

^{١٥٥} - انظر طه حسين: المقدمة التي كتبها طه حسين في: أندريه جيد: أوديب، تيسوس، ترجمة: طه حسين، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٥، ١٩٨٥، ص ٢٠ .
^{١٥٦} - للمزيد حول من ألّف وحاكى أو عارض سوفوكليس في مسرحيته "أوديب ملكاً" يمكن الرجوع إلى الأعمال الآتية: المقدمة التي كتبها طه حسين في: أندريه جيد: أوديب، تيسوس، المرجع السابق، ص ١٧ وما بعدها. وكذلك انظر أحمد عثمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، المرجع السابق، ص ٥٦ وما بعدها. وأيضاً توفيق الحكيم : الملك أوديب، مكتبة الآداب (القاهرة)، دون ناشر أو سنة الطبع، ص ٤٤ وما بعدها. وانظر كذلك عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص ٩٦ وما بعدها. وانظر أيضاً: إبراهيم عبد الرحمن محمد: النظرية والتطبيق، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢، ص ١٩٠ وما بعدها .

^{١٥٧} - انظر طه حسين : مرجع سابق ، ص ٢٣ وما بعدها . وانظر كذلك عبد المطلب صالح : مباحث في الأدب المقارن ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة

الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص ٥١ .

^{١٥٨} - انظر طه حسين ، : المرجع السابق ، ص ٢٤ وما بعدها .

رابعاً: محاولتهم إعطاء تسويغٍ عقليٍّ لأحداث الأسطورة التي وقعت قبل بداية المسرحية. وهذا ما لم يفعله سوفوكليس في مسرحيته^{١٥٩}.

خامساً: إخضاعهم هذه المأساة إلى الثقافة والعقيدة والإيديولوجيا التي يؤمنون بها، أو التي تناسب بيئاتهم كما فعل توفيق الحكيم وعلي أحمد باكثير وعلي سالم^{١٦٠}.

سادساً: لم يستطع أحدٌ من هؤلاء الكتّاب والمسرحيين "أن يخلق هذه الروح التي كانت تَحُلَع على المسرح اليوناني طابعه الديني والفلسفي الشعري، فإنَّ انطفاء هذا الشعور الديني هو الذي خنق الأسطورة فأزهقت في يد الذين تناولوها من بعد، فإنَّ كلاً من هؤلاء الذين حاولوا محاكاة سوفوكليس قد خضعوا للذوق الذي يحيط بهم، والمثل الأعلى السائد في المجتمع الذي يكتبون له فأخذ الكتّاب يجوزون الأسطورة وينحرفون بما يلائم آراءهم الخاصة أو أحلامهم الشخصية، فإذا باللحن البدائي الأول تصوغه نغمات الشعور الإنساني الذي يختلف باختلاف العصر والذوق والثقافة والمجتمع"^{١٦١}.

كلُّ هذه الأسباب قد تكون مقبولةً ومعقولةً إلى حدٍّ ما في إخفاق هؤلاء الذين حاكوا سوفوكليس أو استلهموه. إلا أنَّ المرء لا يمكنه أن يُسلِّم كلياً بهذه الأسباب ويركن إليها، خاصةً وأننا أمام مسرحية هي من أروع ما كُتِب في تاريخ المسرح العالمي، تثير القارئ دوماً وتدفعه إلى التساؤل المستمر عن سرِّ عظمتها، وسرِّ قوتها وخلودها، وعن سبب إخفاق الآخرين أمامها .

فقد رُوي أنَّ مسرحية "أوديب ملكاً" حين عُرضت لأول مرة على خشبة المسرح^{١٦٢} لم تفز بالجائزة الأولى. والمنافس من هو؟ إنَّه - كما يذكرون - فيلوكليس ابن أخي أيسخولوس، الذي ربَّما يكون قد دخل المسابقة بتراجيديات عمِّه الراحل. فإذا كان سوفوكليس هزم أيسخولوس نفسه، وإذا كانت هذه المسرحية من أروع مسرحيات سوفوكليس كما يقول أرسطو^{١٦٣}، فهل يُعقل أن يُهزم عمل كهذا يمتلك كلَّ مقوِّمات المسرحية التراجيدية، ولصاحبه باع طويلٌ وخبرةٌ غنيةٌ في عالم المسرح أمام من هو أقل خبرةً وشهرةً؟ قد يكون هذا حصل فعلاً. ولكن ما سبب الإخفاق الحقيقي؟ إنَّ معرفة سبب إخفاق سوفوكليس في عرض مسرحيته هذه هو المفتاح الذي يقودنا إلى سرِّ عظمتها وروعها وخلودها. لماذا أخفق سوفوكليس؟ ولماذا لم يقف الباحثون عند هذا التساؤل المشروع؟ ولم يبحثوا عن الأسباب الحقيقية الكامنة وراء هذا الإخفاق؟

^{١٥٩} - انظر أحمد عثمان: الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً، مرجع سابق، ص ٢٦٣.

^{١٦٠} - انظر شفيع السيد: فصول من الأدب المقارن، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٩٠، ص ٦١ وما بعدها، ص ٧٩ وما بعدها، ص ١٠٤ وما بعدها.

^{١٦١} - محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٣، ص ٦٨.

^{١٦٢} - يُرجَّح الباحثون أن تمثيل هذه المسرحية كان في حوالي عام ٤٢٥ ق.م؛ أي في السنوات الأخيرة من حياة سوفوكليس. انظر عبد الرحمن بدوي: تراجيديات سوفوكليس، المرجع السابق، ص ١٣.

^{١٦٣} - انظر أحمد عثمان: الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً، مرجع سابق، ص ٢٥١.

حقاً لقد اجتهد هؤلاء الدارسون والباحثون في إضاءة جوانب مهمة من هذه المسرحية، وقارنوها بغيرها من الأعمال التي حاكمتها وعارضتها، وتنوّعت مستويات قراءاتهم بتنوع اهتماماتهم وثقافتهم، أجاد بعضهم، وأخفق الكثير منهم، وبعضهم ردّد كلام مَنْ سبقه دون تدبُّرٍ وتأني. وأحسب أنّي لا أبالغ هنا إن قلت إنّ معظم هذه الدراسات قصّرت في الوصول إلى سرِّ عظمة هذا العمل، وكان يُحِيلُ إليّ في كثيرٍ من الأحيان أنّ هؤلاء الدارسين لم يقرؤوا نصَّ مسرحية سوفوكليس قراءةً واعيةً متأنيةً وينفذوا إلى أسرارها الكثيرة، وما أراد سوفوكليس أن يقوله فعلاً من خلال نصِّه نفسه. لقد تتبع معظمهم الأسطورة نفسها في دراساتهم متناسين نصَّ سوفوكليس، وقلّما يجد المرء في دراساتهم تحليلاً عميقاً لشخصية من شخصيات العمل نفسه؛ لقد استأثرت شخصية "أوديب" والآثام التي ارتكبها في حياته جُلَّ اهتمامهم، متناسين أو مُغفلين تلك الشخصيات المهمّة في المسرحية؛ كشخصية الملك لاويوس وزوجته الملكة جوكاستا، وشخصيتي الراعيين، وشخصية الكاهن تريسياس، وشخصية كاهن زوس، وشخصية الملك بوليبيوس وزوجته الملكة ميروبا، وشخصية كريون، وآلهة معبد دلف والجوقة وشخصية الحيوان على باب ثيبة. لقد غُيّبت كلُّ هذه الشخصيات في أغلب هذه الدراسات التي تناولت هذه المسرحية، وكأنَّ المسرحية لا شخصية فيها إلّا شخصية أوديب فقط. لقد ركّزوا جهودهم على فكرة الأسطورة العامّة، وليس على أفكار سوفوكليس، وعالجوا الموضوع دون الدخول إلى أعماقه، وركّزوا جهودهم على الذنب الذي ارتكبه "أوديب"، والكشف عن ماهية الصراع في هذه القصة، الذي تباينت آراؤهم فيه وتبدّى عندهم بأشكالٍ مختلفة؛ فتارةً نراه صراعاً بين سلطان القضاء وحرية الإنسان^{١٦٤}، وتارةً أخرى نراه صراعاً بين الإنسان والقوى الإلهية^{١٦٥}، وتارةً ثالثةً نراه صراعاً بين الواقع والحقيقة^{١٦٦}، ويراه آخرون صراعاً بين الماضي والحاضر أو صراعاً بين الحقيقة الظاهرة والحقيقة الخفية^{١٦٧}.

لقد أشرنا من قبل إلى أنّ سوفوكليس أحاط بأسطورة أوديب إحاطةً كاملةً وواعيةً، وتتبعها تتبعاً دقيقاً، وتأثّر في الكتابة فيها، وأعمل النظر فيها طويلاً، وقرأها مراتٍ عديدةً وقبّلها على وجوهها كلّها، وقرأ عصره فكرياً واجتماعياً وخلقياً ودينياً وسياسياً قراءةً المتبصّر العارف؛ ذلك العصر الذي بدأت تباشير العقلية العلمية تظهر فيه، وأصبحت الفلسفة علماً قائماً بذاته وتعتمد على المناهج العقلية^{١٦٨}، وفهم إنسان عصره واهتماماته ومشاكله وهمومه وقلقه. ودون ريب كان سوفوكليس يتساءل

^{١٦٤} - انظر طه حسين، المرجع السابق، ص ٢٠ وما بعدها وص ٢٧.

^{١٦٥} - انظر توفيق الحكيم، المرجع السابق، ص ٣٤، ٣٩، ٤٣. وانظر كذلك محمد عصمت حمدي: الكاتب العربي والأسطورة، المرجع السابق، ص ٦٩ وما بعدها.

^{١٦٦} - هكذا رأى توفيق الحكيم، انظر المرجع السابق، ص ٤٣.

^{١٦٧} - انظر عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص ٧١، ٧٤.

^{١٦٨} - انظر محمد زكي العشماوي، مرجع السابق، ص ٦٧.

كثيراً في قرارة نفسه عن الجديد الذي سيقدمه للجمهور، وهل ستلقى محاولته استحساناً أم رفضاً؟ إنّه أمام تحدٍّ كبيرٍ. فالجمهور خبر هذه القصة وعرفها، وهناك معالجاتٌ كثيرةٌ لها سبقته. ووجد أنّ السبيل الوحيد لإيصال أفكاره وفلسفته في الحياة إلى الجمهور ستكون عبر هذا العمل الفني المتصل بموضوع إنساني متعدد الأبعاد، إنه موضوع الإنسان نفسه، سرّ هذا العالم وجوهره. هذا الإنسان الذي لم يعد يؤمن بالأساطير والخرافات التي كانت سائدة، وشغلته زمناً طويلاً، وأنّ العودة إلى العقل هي السبيل الوحيد في حياة الإنسان وتصريف شؤونه كلّها. وأنّ من حقّه أن يعيد النظر في علاقته بنفسه أولاً، وفي علاقته بما يحيط به في الكون ثانياً. وليتبيّن أين موقعه الحقيقي في هذا العالم، وما هو دوره فيه ثالثاً.

لقد رأى سوفوكليس أنّ المأساة الحقيقية تكمن في تغييب الإنسان عقله، وفي جهله نفسه وقدراته وكيفية توظيفها لخدمته، وأنّ جوهر الصراع الحقيقي هو بين الإنسان ونفسه، وليس بين الإنسان وما يحيط به من مخلوقات أو أشياء، أو ما يعلوه قدرة، أي بين الإنسان والآلهة كما كان يرى كثيرٌ من المحلّلين. فبقدر ما يستخدم الإنسان عقله يكون أكثر قدرةً على التوازن مع نفسه ومع غيره، وبقدر معرفته بقدراته التي يمتلكها وكيفية تسخيرها تسخيراً سليماً وصحيحاً في حياته يكون قد حقّق التوازن أولاً مع نفسه. وهذا التوازن هو الذي يضمن له التوازن مع مَنْ أو ما يحيط به ثانياً. لم يرغب عن سوفوكليس ما يمتلكه الإنسان من عواطف ورغبات وميول وضعف. وهذه كلّها يجمعها القلب، فالإنسان قلبٌ وعقلٌ، وبقدر ما يوفّق الإنسان بين هذين الشيئين اللذين يكونانه يكون متوازناً مع ذاته أولاً ومع غيره ثانياً. فالتوازن هو الفكرة الرئيسية التي ركّز عليها في مسرحيته من أولها إلى آخرها، ولقد رأى أنّ العقل هو الأكثر قدرةً على جعل الإنسان متوازناً. كما رأى أنّ غياب العقل يحطّم الإنسان ويشلّ قدراته وتفكيره ويجرّ عليه الويلات الكثيرة. ولم يكن سؤال الحيوان الرابض على باب مدينة ثيبة سؤالاً عابثاً لا قيمة له، إنّهُ السؤال الجوهرى الذي لم يُعره الناس الانتباه، أو لم يلتفتوا إليه أو يفكروا فيه من قبل ولم يعرفوا معناه وأسراره. إنّهُ الإنسان سيّد الكون. والإنسان لا يكون إنساناً حقيقياً إلّا حين يستخدم عقله في تدبير شؤون حياته. وليس من العبث في شيء أن يبدأ سوفوكليس أول مشهد من مسرحيته بالحديث عن الإنسان. لقد أدرك سوفوكليس المأساة الحقيقية لشخصيات الأسطورة كلّها وأين تكمن؛ فهي تكمن في عقولهم جميعاً، هذه العقول التي لم تُوظّف توظيفاً صحيحاً في حياتهم، فجرت عليهم المصيبة تلو المصيبة. وأدرك أنّ عرضها سيقود إلى اكتشافاتٍ أخرى تمسّ جوهر الإنسان وحياته وتفكيره، وتقوده إلى إعادة النظر في علاقته مع نفسه أولاً، ومع الكون من حوله ثانياً، وتقوده إلى تغييرات جديدة لم يعتدها أو يألفها من قبل، بل ربما ستقلب حياته رأساً على عقب.

وبخبرته العالية في فنّ التراجيديا اختار سوفوكليس إطاراً فنياً مناسباً لمعالجة هذه الأسطورة وبثّ أفكاره وفلسفته هذه؛ لقد بدأ مسرحيته^{١٦٩} من نقطة مثيرة ومهمّة في حياة أوديب ومملكة ثيبة؛ أي من استفحال أزمة الهلاك والموت وكرثة الأمراض والعقم التي أصيبت بها مدينة ثيبة. مع محافظته على عناصر الأسطورة الأساسية من حيث الشخصيات والأحداث، دون أن يُغيّر أو يُبدّل شيئاً في شكلها الخارجي.

وعلى الرغم من أعجاب المشاهدين بالعرض الذي قدّمه سوفوكليس في مسرحيته، فإنّهم أحجموا عن إعطائه الجائزة الأولى لخروجه عن الأفكار الدارجة عندهم^{١٧٠}، فهي أفكار جريئة جداً، تُمثّل خروجاً عن المألوف والمعتاد في حياتهم الفكرية والدينية. لقد وضعهم سوفوكليس على المحكّ العملي أمام أنفسهم، وهذا أمرٌ ليس من السهل الأخذ به أو قبوله. فكلُّ فكرٍ جديدٍ لابدّ أن يلقى في بدايته الرفض لدى معاصريه، ويصطدم بالقديم المعتاد والشائع والمتوارث. وهذا ما كان مع سوفوكليس حين عُرضت مسرحيته. وإلى هذا يشير أحمد عتمان من أنّ الروائع "لا تحظى حتماً أو دوماً بالتقدير المناسب ساعة ظهورها وبين معاصريها الذين يتكون مهمّة هذا التقييم الموضوعي للأجيال التالية"^{١٧١}. نعم لقد أخفق سوفوكليس أمام جمهوره، ولكنّه تفوّق على ذاته أولاً لقوله الحقيقة المخيفة، لقد واجه نفسه هو، وانتصر عليها، وتفوّق على الفكر السائد والعادات والتقاليد التي عاش عليها هو وغيره زمناً طويلاً فانتصر. وانتصر ثانياً في نظر الأجيال اللاحقة بما قدّمه من أفكار لا تزال آثارها باقيةً حتى الآن. هذا هو الإخفاق الذي حقّق لسوفوكليس الشهرة والمجد، وهذا هو سرُّ عظمة هذا العمل، الذي لم ير فيه جمهوره حينذاك إلاّ نوعاً من الخروج عن المألوف من أفكارٍ لا تناسبهم. وينطبق الأمر نفسه على مَنْ حاكاه واستلهم الأسطورة أو مَنْ درس هذه المسرحية؛ فليس بينهم من وضع يده على سرِّ هذا العمل، وليس بينهم من وقف عند رمزية الحوار وأهميته بين أوديب وكاهن زوس من جهة، وبين أوديب والكاهن تريسباس من جهة أخرى، وما ترمز إليه هاتان الشخصيتان. وليس بينهم من وقف عند رمزية الحيوان وسؤاله. والأهم من هذا وذاك تقصيرهم الكبير في تحليل شخصيات المسرحية ودور كلّ منها في هذا العمل. فكلُّ هذه الشخصيات أساسية في هذا العمل، ولا يمكن إغفال واحدةٍ منها، وهي في مجملها قابلةٌ للدراسة، وبمستوياتٍ متعددةٍ وبقراءاتٍ مختلفةٍ. وعلى الرغم من أنّ شخصية أوديب تبدو في الظاهر هي الشخصية الرئيسية، فإنّها لا تبدو كذلك أمام المدقّق والمتفحّص للشخصيات الأخرى. فكلُّ شخصيةٍ من هذه الشخصيات مرشحةٌ لتكون شخصيةً رئيسيةً في العمل. ومن هنا فإنّ دراسة

^{١٦٩} - اعتمدت في هذه الدراسة على ترجمة طه حسين لمسرحية سوفوكليس لسببين مهمّين؛ الأول: دقة الترجمة، والثاني: الأسلوب المشرق الذي تميز به طه حسين

من غيره من المترجمين.

^{١٧٠} - انظر عبد الرحمن بدوي: تراجيديات سوفقليس، المرجع السابق، ص ٨٨.

^{١٧١} - أحمد عتمان: الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً، مرجع سابق، ص ٣١٥.

هذه الشخصيات مجتمعةً أو منفردةً، وقراءتها قراءةً ممعنةً هو السبيل الناجح لفهم هذا العمل وكلِّ ما يتضمنه من أفكارٍ وعبرٍ أراد سوفوكليس أن يوصلها للجمهور أولاً وللمتلقي بصفة عامة ثانياً .

رابعاً : مسرحية " أوديب ملكاً " الرموز والدلالات

ومن هنا فإنَّه من الضروري أن يبدأ المرء بتتبع أفكار سوفوكليس وتجلياتها في مسرحيته من بدايتها. وأول هذه الأفكار تطالعنا في ذلك الحوار المهم بين أوديب وكاهن زوس المتعلِّق بالوباء الذي ألمَّ بثيبة، وما جرَّه عليها من ويلاتٍ شملت ناسها ونباتها وحيواناتها. نرى كاهن زوس يقف أمام الملك أوديب ويتحدَّث إليه باسم أهل المدينة، ويدعوه إلى إنقاذهم مما هم فيه من بلاء ومعاناة فائلاً: "...إنَّا لا نرفعك إلى مكانة الآلهة لا أنا ولا هؤلاء الأبناء من حولي حين نطيف بقصرِك! ولكنَّا نراك أحقَّ الناس بأن نفزع إليك حين تلُمُّ بنا الخطوب. فقد أنقذت مدينة كادموس ورفعت عنها تلك الضريبة التي كنَّا نؤدِّيها إلى المغنية القاسية* . دون أن نعينك على ذلك بشيءٍ أو نُعلمك من أمره شيئاً. أعانك فيما نعتقد جميعاً بعض الآلهة فأصلحت أمرنا، ورددت حياتنا إلى الاستقامة والاعتدال. وها نحن أولاء اليوم، نعود إليك ضارعين متوسِّلين أن تعيننا وتأخذ بأيدينا، سواء أعانك على ذلك وحي الآلهة، أو أشار عليك فيه بعض الناس، فإنِّي أرى أنَّ مشهورة أصحاب الرأي والتجربة هي التي تنفع وتغي في مثل هذه المواطن. هلُمَّ يا أحكم الناس أصلح أمر المدينة، فكِّر في شهرتك وما ينبغي لك من حسن الأحدث. إنَّ هذا البلد يسميك اليوم منقذه بما قدَّمت إليه فيما مضى. فاحرص على أن لا تذكر في يوم من الأيام أنَّك أنقذتنا مرَّةً لنهوي في المكروه مرَّةً أخرى. بل أنقذ وطننا وارفَع أمره. لقد أرشدك الآلهة إلى إنقاذنا فيما مضى فكن اليوم كما كنت أمس. فقد أرى أنَّه إذا أُتيح لك أن تحكم هذه الأرض، فالخير في أن تحكمها معمورةً لا مقفرةً. ما قيمة الأسوار، وما قيمة السفن إذا خلت ولم يوجد من يلوذ بها ويحتمي من ورائها ؟ " ١٧٢ .

فهو يرى أنَّ الآلهة تعين الإنسان وترشده في بعض المواطن، ولكن الاعتماد الأساسي يكون على الإنسان وقدرته في حلِّ مشكلاته وما يكون سبباً في شقائه وتعاسته وتعكير صفو حياته. وهو يرى - كما يرى الناس - أنَّ أوديب تمكَّن من قتل الحيوان بمعونة الآلهة وإلهامها، وليس بقدرة أوديب الجسدية والعقلية. وهذه من وجهة نظر سوفوكليس لا تُقلِّل من قدرات الإنسان الخاصة، فالإنسان مع ما يتمتع به من قدراتٍ بحاجةٍ دوماً إلى من يرشده ويُلهمه لاتخاذ قرارٍ ما أو تنفيذه. ويرى الكاهن

١٧٢ - سوفوكليس : من الأدب التمثيلي اليوناني ، ترجمة : طه حسين . مصدر سابق ، ص ١٩٢ .

* يقصد " بالمغنية القاسية " ذلك الحيوان الذي كان يريض على باب مدينة ثيبة وقتله أوديب .

بحكمته التي استقفاها من تجربته ومعايشته أنَّ لا قيمة لأرض أو أي شيء ما لم يكن الإنسان موجوداً فيه. فالإنسان هو القيمة العليا. ووجوده هو أساس كل شيء، والحرص عليه سليماً معافى هو الهدف الأسمى. فمفهوم الإعمار الذي يقصده الكاهن هنا، وسوفوكليس طبعاً، هو الإنسان نفسه، فلا إعمار من غير إنسان، ولا حضارة من غير إنسان، فأن تكون الأرض معمورة، يعني أن يكون الإنسان موجوداً، أن تُعمر الإنسان وتُصلح من الداخل والخارج، وتبنيه بناءً سليماً. والقفر يعني الهلاك والفناء وعدم الوجود. إذن هو يريد من الملك أوديب شيئاً مهماً، هو أن عليك أيها الملك بالإنسان أولاً وأخيراً، فإذا أردت أن تحكم الناس فما عليك إلا أن تُصلح الناس، وتسعى إلى تحقيق العدل والمحبة .

هذه الفكرة الأولى التي يريد سوفوكليس أن يطرحها، وهي إعمار الإنسان. فإذا كنت حاكماً عادلاً واضحاً مع مجتمعك محباً له، فإن هذا يعني أنك بنيت إنساناً حقيقياً، بنيت دولة أو حضارة، فلا حضارة تُبنى إلا بالإنسان ولا دولة تقوم إلا به. وبقدر ما تكون قريباً من شعبك، يكون شعبك قريباً منك، وبقدر ما تحبه يُحبك. أمّا إذا جعلت الإنسان ينفر منك ويعاديك ويغضبك، أو كنت قاسياً معه، متعصباً لأفكارك وآرائك وظالماً، فلن تجد شيئاً معموراً. فالإنسان حينئذ لن يكون قادراً على محبتك وطاعتك. وهذا يعني القفر والهلاك، فإذا أردت أن تحكم، فاحكم بالعدل، أحب الناس، يُحبك الناس.

وشيء آخر يريد سوفوكليس أن يوصله هو أن على الإنسان أن يستشير أصحاب الرأي والخبرة في الحياة، وخاصة في الأزمات الصعبة، فمهما كان الإنسان حكيماً وعارفاً، فإنه لن يستطيع بمفرده وبخبرته مهما كانت أن يعالج أمراً من أمور الحياة الصعبة. فإذا استغنى عن الآخرين هلك، وإذا اقترب منهم سلم .

وفي حديث أوديب لشعبه نلمح فكرة المسؤولية، مسؤولية الحاكم تجاه شعبه، فمسؤوليته أكبر من مسؤولية أي شخص آخر، فالحاكم الناجح في نظره هو الحاكم الذي يسهر على راحة شعبه، ويألم للجميع ويحزن للجميع، ويشفق عليهم "أيها الأبناء إنكم لخليقون بالإشفاق. إن الذي تطلبونه ليس غريباً بالقياس إليّ فإنّي أعرفه، نعم أعرفه حق المعرفة. لست أجهل أنكم تألمون جميعاً، ولكن ثقوا بأن ليس بينكم من يألم كما ألم. كل واحدٍ منكم يألم لنفسه لا يتجاوز الألم إلى غيره، أمّا أنا فإنّي ألم للجميع، وألم لك ولنفسي، وإذن فإنكم لا توقظون بهذا الحديث مني رجلاً نائماً، تعلمون أنني سفحت كثيراً من الدمع وأني فكرت في كثيرٍ من الوسائل للنجاة. فلم أجد إلا وسيلة واحدة ظفرت بها بعد طول التفكير، فلم أتردد في ابتغائها والالتجاء إليها..."^{١٧٣}. وهذه الوسيلة التي التجأ إليها هي الاستعانة بالآلهة. وهذا ما لم يُرده الكاهن، الذي رأى أن عليه أن يستشير من لهم الرأي والخبرة أولاً، وإذا أعيته

^{١٧٣} - المصدر السابق ، ص ١٩٣ .

الحيلة فعلية ساعتهذ الالتجاء إلى الآلهة. فاللجوء إلى الآلهة هو آخر ما يجب أن يفعله الإنسان ويفكر فيه. وهذه الفكرة أراد سوفوكليس أن يقدّمها إلى متلقيه. أي أنّ عليك أن تعتمد على نفسك أولاً، وتفتّش عن كلّ السبل التي تساعدك في حياتك، وتكتشف قدراتك التي وُهبّت إيّاها، وتسأل من لديهم الخبرة في حلّ أمور حياتك، واجعل الآلهة ملجأك الأخير حين تُسدُّ الطرق في وجهك. أي أعمل عقلك وفكرك، ولا تكن عالة دوماً على الآلهة .

لقد أشار عبد الرحمن بدوي إلى أنّ سوفوكليس "لم يشغل نفسه بالمشاكل الدينية مثلما فعل أيسخولوس، ولا بالمشاكل العقلية والاجتماعية مثلما فعل يوريبيديس. ذلك لأنّه كان فناً اقتصر على عرض الشخصيات الإنسانية والمشاكل الإنسانية البحتة"^{١٧٤}. إنّ هذا الكلام لا يُمثّل الحقيقة أبداً، ولا أرى ما ذهب إليه بدوي وغيره من أنّ سوفوكليس لم يهتمّ بهذه الأمور. فالمدقّق في هذه المسرحية يرى أنّ سوفوكليس قد تناولها بأسلوبه ورؤيته البعيدة، وربّما كان أكثر وعياً من أيسخولوس ويوريبيديس في تناول هذه القضايا، لقد أراد أن يُبيّن الفارق بين الإنسان وبين الإله، وأنّ لكلّ منهما نظامه الخاص، وأراد أن يعيد لكلّ منهما دوره الحقيقي، وأن يعيد التوازن إلى العلاقة بينهما؛ فهذه العلاقة قد فُهمت على مَرِّ العصور فهماً خاطئاً، فهي ليست علاقة عداوة وخصومة، أو صراع، وإنّما هي علاقة احترام، فالآلهة ليست عدوة للإنسان، ولن تكون في يومٍ من الأيام كذلك. فللآلهة قوانينها العلوية الخاصة، التي تجعلها ترى ما لا يراه من هم أقلّ منها شأنًا، وهي تدرك ما لا يدركه البشر، وللإنسان قوانينه الوضعية الخاصة به، التي تجعله يتعايش مع غيره من ناسٍ أو مخلوقاتٍ أو جماداتٍ، وله قدراتٌ تُمكنه من العيش بسلامٍ وأمانٍ إن استغلّها استغلالاً صحيحاً، وإلّا فإنّه سيغدو غير منسجمٍ مع نفسه وما يحيط به إن أخلّ بهذه الأمور، ويُحيل كلّ شيءٍ يكون عقبةً في حياته إلى القوة العلوية. فسوفوكليس أراد هنا أن يعيد التوازن إلى هذه العلاقة، وأن يقول للإنسان عليك أن تُعمل عقلك وتجتهد في الحياة، ولا تكن عالة على غيرك. ولو تتبعنا مجريات أحداث المسرحية سنلاحظ هذه الأفكار تتردّد باستمرارٍ، فهذه الجوقة التي استمعت إلى ما قاله كاهن زوس تُعجب بكلامه وتضرع إلى الآلهة أن تزيل هذا الكرب عن المدينة، ونراها تُعبرّ من جهةٍ أخرى، وبلسان الشاعر سوفوكليس، بكلامٍ يُؤكّد ما ذهبنا إليه قبل قليل: "واحسرتاه ! إنّني لأحتمل آلاماً لا تحصى. لقد سرت العدو في الشعب كلّّه، وعجز العقل عن أن يخترع سلاحاً يذود به عن إنسان"^{١٧٥}، وتضرع إلى الآلهة في أن تعين الخلق والحيوان والنبات.

إنّ هذه الجوقة تمثّل أصواتاً مختلفة من الناس؛ فهي تتحدث بما يجيش في صدور الناس من أفكار، بعضهم يرى الحقيقة وبعضهم يجهلها. إنهم حائرون أمام هذا المصاب الجلل الذي يحيط بهم

١٧٤- عبد الرحمن بدوي : تراجميات سوفوكليس ، المرجع السابق ، ص ٢١ وما بعدها .

١٧٥- سوفوكليس : من الأدب التمثيلي اليوناني ، ترجمة : طه حسين . مصدر سابق ، ص ١٩٧ .

وبمدينتهم. بعضهم يبحث عن ذاك العقل الذي عجز عن اختراع سلاح، أي عن إيجاد مخرج ينقذهم ممّا هم فيه. فالعقل عاجز، أو ليس موجوداً، غائب أو غُيِّب، وبعضهم يبحث عن هذا الملجأ في الآلهة، كما فعل أوديب من قبل، حين أرسل كريون لاستشارة الآلهة فيما هم فاعلون إزاء هذا البلاء العظيم. لكنّ أوديب أدرك بحسبه أنّ هذا الدعاء لن يخلّصهم ممّا هم فيه، إذا بقوا هكذا يطلبون العون من الآلهة دون أن يحرّكوا ساكناً أو يُعملوا عقولهم للخروج من هذه المشكلة وإيجاد قاتل لايوس كما أخبرتهم الآلهة. فزوال البلاء مرهونٌ بالكشف عن الآثم، والآثم موجودٌ بينهم، وما عليه هنا إلّا أن يُعمل عقله ويبحث عن القاتل. إنّ المحاكمة التي عقدها أوديب لم تكن لو أنّه لم يفكر تفكيراً سليماً ويستخدم عقله ووعيه من أجل الوصول إلى اكتشاف الحقيقة، إنّهُ أمام أمرٍ عظيمٍ حلّ بهم جميعاً، فكيف الخلاص منه؟ ليس أمامه إلّا أن يستنفر كلّ طاقاته من أجل الوصول إلى الحقيقة، ولو تطلّب الأمر الاستعانة بالكهنة الذين يعلمون شيئاً من الغيب فلا بأس في ذلك. إنّهُ مهما كان يملك من قوّة وعقلٍ وحكمةٍ وسيادةٍ، فهو قبل كلّ شيءٍ إنسانٌ، ابن بيئةٍ فرض عليها ما فرض من جهلٍ وعاداتٍ وتقاليديّ. المهمُّ أن يصل إلى الحقيقة ولو كلّفه الأمر كلّ شيءٍ، حتى نفسه، فهو لم يعد يبالي، هدفه الوصول بأيّ ثمن إلى الحقيقة، حقيقة الآثم واكتشافه. لقد كان أوديب يعاني من قلقٍ دائمٍ، يؤرّقه ليل نهارٍ، وهذا القلق لم يكن ظاهراً، وإنّما كان خافياً، يعيشه في نفسه. إنّهُ ذلك القلق القديم المتعلّق بتلك النبوءة المشؤومة، فهو حتى الآن لم يقتل أباه، ولم يتزوج أمّه، كما قال له كهنة معبد دلف. فمتى سيحصل ذلك؟ إنّهُ يجهل المكان والزمان. ولكنه قدّر لا مفرّ منه. ينتظره بخوفٍ ورهبةٍ، ويحسب له ألف حسابٍ، يُحسّ المرء ذلك القلق والخوف، قبل أن يعلم بخبر وجود قاتل لايوس في المدينة وبعده، وأنّهُ سبب البلاء الذي يعيشونه. ونلاحظ ذلك القلق في كلامه حين طالت غيبة كريون في معبد دلف، لقد كان متلهفاً لسماع أيّ خبرٍ من المعبد، ولما طالت غيبة كريون، فكّر كثيراً في سبب هذه الغيبة الطويلة، يريد أن يأتي وليكن ما يكون هذا الخبر، وهو مستعدّ أن يُقَدَّ أيّ أمرٍ تطلبه الآلهة منه، المهمُّ أن يأتي كريون^{١٧٦}. هذه اللفتة وهذا التوتر في حديثه يعكسان قلقاً داخلياً يعيشه أوديب. هو قلق الباحث عن المعرفة والحقيقة. وتظهر آثار هذا القلق في لهفته وإصراره الشديدين في البحث عن هوية القاتل. وقد نجح أخيراً في الوصول إلى ما يريد، اكتشف القاتل، الذي بسببه كان البلاء، وبسببه عمّ الخراب أرجاء مملكته. من هو هذا القاتل؟ إنّهُ أوديب نفسه، ذلك الشاب الذي يُمثّل الحقيقة المرّة، القاسية، إنّهُ المعرفة نفسها، والعقل المعيّب، والقلق الدائم في مجتمعٍ جاهلٍ، عاش زمناً طويلاً مُعَيَّباً عقله، مُقَصِّراً في الوصول إلى المعرفة، التي تعني الأمان والسلام وراحة البال.

^{١٧٦} - انظر المصدر السابق، ص ١٩٣.

فأوديب يرمز إلى والعقل المعرفة، وهما أمران جليلان في الحياة، يتناقضان مع الجهل والتخلف، ولا يرضى بهما الكهنة والعرافون. لأنهما يشكّلان تقويضاً لمكانتهما الاجتماعية، وتهديم القيم المتوارثة السائدة. إنَّ رمزية " انتفاخ القدمين " لها دلالتها العميقة في هذا السياق، نعم إنَّه يسير في طريقٍ وعرةٍ، مليئةٍ بالأشواك القاسية، طريق الصعاب، منذ ولادته، بل قبل أن يولد، إنَّ وجوده - كما تقول النبوءة - كارثة على أهله ومجتمعه. لذلك أرادوا قتله ووأده، ونفيه من الحياة والوجود. لكنه عاش، عاش مشوهاً منذ ولادته، شوهت قدماه منذ الأيام الأولى لمولده، وبقي مشوهاً طوال عمره، لأنَّه ولد في مجتمع يرفض الجديد، يرفض العلم والمعرفة. حتى إنَّ فكره كان مشوشاً مضطرباً، نراه في لحظاتٍ حكيماً عاقلاً، وفي أحيانٍ كغيره من ناس مجتمعه، ويسلك سلوكهم في الحياة. لقد كان يجاهد نفسه والآخرين، ولكنَّه أخيراً انتصر على ضعفه وجهله الذي يُعيقه، وتحدَّى نفسه والآخرين، وانتصر كذلك حين اكتشف الحقيقة، حين اكتشف القاتل، حين اكتشف قوته وقدرته وعقله. وما من نصرٍ يتحقَّق إلاَّ وله تضحياتٌ وجزاءٌ. وجزاء أوديب العاقل العارف، القوي الضعيف، صاحب العقل والقلب، الإنسان بكلِّ ما تحمله هذه الكلمة من معنى، في مجتمع لا يحبُّ النور والحقيقة، أو يرفضهما، أن يُكافأ بفقه عينيهِ، وأن يبقى أعمى لا يرى النور كالآخرين في مجتمعه، لكنَّه سيصبح أكثر بصيرةً، كترسياس. فعماه الحسي هنا عمى مجازيٍّ، وليس عمى حقيقياً، وإنَّه من السابق لأوانه في مثل هذا المجتمع أن يكون موجوداً. لقد ارتقى أوديب إلى مستوى أعلى، إلى مستوى العارفين الذين يرون ما لا يراه الآخرون، بمعنى آخر تطهَّر، وهذا التطهير أوصله إلى مرتبة أعلى .

ومن هنا يمكن أن نفهم رمزية شخصيتي تريسياس وأوديب بطريقةٍ جديدةٍ. فإذا كانت تعني شخصية تريسياس عند بعض النقاد الحاضر، وشخصية أوديب الماضي، فإنَّها هنا تعني البصيرة والبصر، وما بينهما من فروق. أو الآلهة والإنسان، وما بينهما من فوارق، إنَّهما نظامان مختلفان متميزان، نظامٌ إنسانيٌّ أرضيٌّ، ونظامٌ علويٌّ سماويٌّ، ولا يمكن للإنسان أن يتجاوز نظامه إلاَّ بالتضحية والعلم والمعرفة والبصيرة ومعرفة الذات وإيجاد التوازن معها ليصل إلى توازنٍ من نوعٍ آخر، هو توازنه مع القوة العلوية، والنظام السماوي، الأرقى، الذي يقود إلى السلام الحقيقي.

من هنا يمكن أن نفهم شخصيات العمل الأخرى، فالكهنة والعرافون يُمثِّلون السلطة العلوية في المجتمع، وأوامرهم نافذة. وقد استغلَّوا هذه المكانة فتحكَّموا بالعباد كما أرادوا، ولا يريدون أن ينازعهم هذه السيادة من هو أقدر منهم، وأعلم منهم، وأوديب واحدٌ من هؤلاء الذين سيزلزل أقدامهم ويزاحمهم على مكانتهم، فأرادوا له ما أرادوا من موت .

أمَّا تريسياس، وإن كان ينتمي إلى هؤلاء الكهنة، إلاَّ أنَّه أعظمهم وأكبرهم، إنَّه يُمثِّل المعرفة الكلية، أو صوت الآلهة، وهو ملجأ كلِّ محتاجٍ. وفي حديث أوديب له تتجلَّى مكانته العظيمة في

مجتمعه "أي تريسياس، أنت الذي يظهر على كل شيء، على ما يمكن أن يعلم وما ينبغي أن يخفى، على آيات السماء وعلامات الأرض. إنك لتعرف الشر الذي تشقى به المدينة، إننا نريد أن ندفعه عنها، إننا نريد أن نُنقذها أيها الملك، فلا نجد إلى ذلك سبيلاً غيرك، يجب أن تعلم ... بأن خلاصنا من هذا الوباء رهين بأن نستكشف قاتل الملك لايوس فنقتله أو ننفيه من الأرض، فقد آن لك ألا تبخل بما توحيه إليك الطير من العلم وبما تلقيه في نفسك من الآيات المختلفة من المعرفة. أنقذ المدينة، أنقذ نفسك، أنقذني أنا أيضاً، ارفع عنّا كل رجس. إنّا أمرنا كله إليك، وإنّ الرجل القوي حقاً هو الذي يستطيع أن ينفع الناس حين تُتاح له وسائل النفع"^{١٧٧}. لكن تريسياس أحجم عن قول الحقيقة لأوديب، خوفاً عليه. لكنّه حين علم إصرار أوديب وثباته على موقفه أعلمه الحقيقة، واجهه بها، وضعه على المحكّ العملي مع نفسه ومع مجتمعه، وأنّ عليه أن يواجه مصيره بنفسه، وإذا حقّق ذلك وانتصر، فإنّ له مكانة أرقى. وما اتّهام أوديب له ولكريون بالمؤامرة إلا نابع من ضعف الإنسان أمام نفسه، أو عندما يفقد السيطرة على نفسه حين يُواجه بالحقائق الصعبة.

وكأنيّ بسوفوكليس يريد أن يقول هنا لنا، إنّه ليس من حقّ الناس أن يطلّعو على الغيب والمستقبل الذي هو من شأن الآلهة. فتريسياس يتمتع بهذه المكانة التي منحتة إياها الآلهة، وكان على علم بالغيب، وإنّ مشيئة الآلهة نافذة، علم بها الإنسان أم لم يعلم، ولكن ربّما أرادت الآلهة أن توصل رسالة للإنسان الذي يجهل أموراً كثيرة من علم القوة العليا، وعلى افتراض أنّك علمت الغيب في يوم الأيام، فكيف ستصرف أيها الإنسان بما تعلم؟ لقد سقط لايوس وزوجته في أول امتحان لهما، ولم يعمل العقل والفكر أو القلب. ولهذا تركت الآلهة الإنسان يمتحن ذاته وقدراته وعقله؛ فنجح راعي لايوس حين استخدم عقله وقلبه، رافضاً قتل وليد بريّ، وسقط في الامتحان الملك بوليوس وزوجته ميروبا حين لم يقولوا الحقيقة لأوديب وتركاه حائراً في البحث عن مصيره ومن هما أبواه الحقيقيان. وسقط الملك لايوس حين تشاجر مع أوديب في الطريق حين لم يُحكّم عقله كحاكم وإنسان، ولم يلجأ إلى الحوار مع أوديب في مسألة الحقيقة في العبور. وسقط أوديب كذلك حين لم يستخدم عقله في هذا الشجار فقتل لايوس ومن معه ولم يحترم كبار السن. وهل يستحق الأمر أن يقتل الناس لأموّر تافهة في الحياة؟ لكنّ أوديب نجح في الإجابة عن سؤال الحيوان الرابض على باب المدينة، لأنّه استخدم عقله. وسقطت جوكاستا حين قبلت بالزواج من أوديب لأنّها لم تستخدم عقلها، فقبلت به زوجاً لها، دون مراعاة لمكانتها، ومراعاة شعور زوجها الذي قُتل قبل قليل، أيعقل أن تغدو زوجة الملك إرثاً لملك آخر؟ وسقط مجتمع المدينة كلّ في امتحان العقل حين لم يتابع البحث عن قاتل الملك. وكذلك سقط أوديب حين لجأ إلى سؤال الآلهة عن كيفية التخلص من الوباء الذي حلّ بهم ولم يستشر أصحاب الرأي، لكنّه

^{١٧٧} - المصدر السابق، ص ٢٠٣.

نُجح حين استخدم عقله في البحث عن اكتشاف القاتل ومتابعة القضية منذ خروج الملك لا يوس من ثيبة ومقتله في الطريق واستدعاء كل من كان له يد في قضية مقتله .

أمّا شخصية كاهن زوس فهي تُمثّل شخصية الكاهن الوقور، المخلص لمجتمعه، المحبّ له، الذي ينشد السلامة والخير والسعادة لكلّ ثيبة. لذلك كانت نصائحه لأوديب نابعة من قلبٍ رحيمٍ، عطوفٍ لطيفٍ، يريد الخير لمجتمعه وحاكمه، ويحترم الآلهة، لأنّها تستحق الاحترام والإجلال. ويرى ببصيرته أنّ الإنسان هو القيمة العليا في الحياة، وأنّ أيّ حضارةٍ عمادها الإنسان، فما قيمة الحياة من غير إنسان يُعمرها ويقودها ويكون سيّدّها.

أمّا شخصية الملك لا يوس، فهي شخصية لها وزنها الاجتماعي، فهو الحاكم، الذي يُمثّل السلطة العليا في المجتمع، لكنّه يعيش بعبادات مجتمعه، مشدودٌ إليها كلياً، خاضعٌ لقوى أخرى، يأتمر بأمرها، مسلوب الإرادة والعقل والحكمة والمعرفة، أمره الكهنة، فليّ أمرهم دون تثبّتٍ وتحقّقٍ ومعرفةٍ. لم يناقش الأمر ويتروّى في اتخاذ قراره، وإنّما خضع كلياً لأمرٍ قد يكون صحيحاً أو خطأً، غيّب عقله كلياً، ويتجلّى ذلك في الأسطورة التي تُنبئ أنّه وقع على زوجته حين فقد عقله ساعة لهوٍ وشرابٍ. فغياب العقل أصل كلّ بلاءٍ، ولو لم يفقد عقله لما أنجب، ولو لم يغيب عقله لما دفع بطفل بريء إلى الردى. كيف جرّو على أن يقتل ابنه، فلذة كبده، ألم يكن في مقدوره أن يفكّر بالأمر ملياً، وينتظر حتى يكبر ابنه، ويربيه كما يريد ويهوى، ويتحقق من هذه النبوءة، أصحيحةٌ هي أم لا ؟ لقد دفع بطفله للراعي ولم يسأله فيما بعد عن مصيره، وكيف تخلّص منه، وهذا خطأ آخر يرتكبه لا يوس الحاكم. وتكرّر أخطاء الملك لا يوس مرةً أخرى حين يُهدّد الحيوان أمن مدينة ثيبة وسلامتها. ويشيرون إليه بسؤال المعبّد، فيذهب بنفسه هو، ولا يرسل رسولاً من أتباعه، كما فعل أوديب حين كان حاكماً، وفي الطريق تكون المصادفة، أو إن شئت المواجهة الحقيقية بين الجهل والمعرفة، بين الملك لا يوس الجاهل المُغيب عقله، وبين أوديب الساعي إلى المعرفة، حاضر العقل، فيقتل العقل الجهل، ويمنعه من الاسترسال في جهله واتباع الأوامر الغيبية التي يصدرها الكهنة أعداء المعرفة والعقل.

أمّا شخصية جوكاستا فتُمثّل شخصية المرأة الضعيفة، المحبة لشهواتها، المتقلبة الأهواء، والإيمان. المفضّلة مصالحها على مصالح الآخرين، فتارةً نراها تؤمن بالآلهة، وتأتمر بأمرها، وتارةً نراها ترفضها ولا تأخذ بأوامرها، لقد كانت في أثناء المحاكمة التي عقدها أوديب تطلب منه عدم الاستمرار في البحث عن القاتل، وتثنيه عن ذلك كله. "لا تحفل بهذا القول واسمع لي فإنّي اعتقد أنّ ليس بين الناس من يحسن فنّ الكهانة ... وما أكثر ما كان قد رسمه الوحي فلا تحفل بذلك ولا تلتفت إليه، إذا رأى الآلهة أن يظهروا الناس على شيءٍ من علمهم أعلنوه إليهم بأنفسهم"^{١٧٨}. لكنّ أوديب كان مصراً على متابعة

^{١٧٨} - المصدر السابق ، ص ٢٢٠ وما بعدها .

بحثه عن القاتل. لقد جاهدت كثيراً في ثني أوديب عن مواصلة بحثه، وتظاهرت بعدم الاهتمام لما يقوله أو يسأل عنه، لقد بدأ الشك يساورها من أن تصدق النبوءة القديمة، ويكون أوديب هو نفسه ابنها وزوجها. وهذا ما حصل، فبقدر ما كانت تدعوه إلى ترك البحث، كان أوديب يزداد إصراراً أكثر على مواصلة البحث، بل إنَّها هي التي جعلت أوديب يتحول من البحث عن القاتل إلى البحث عن نفسه ومن يكون. "بحق الآلهة إلا ما تركت هذا البحث إن كنت معنياً بحياتك الخاصة (لنفسها) إن شقائي يكفيني ... مهما يكن من شيءٍ فإنِّي أضرع إليك في أن تسمع لي وألاً تمضي في هذا البحث"^{١٧٩}.

لقد أدركت قبل غيرها الحقيقة، حقيقة أوديب ولا تريد أن تبوح بما يحول في نفسها، وأن لا يطلع عليه أوديب. لا تريد أن تدمر كل شيء، إنَّه ابنها وزوجها الآن، أية مصيبة هذه التي ستحلُّ عليها وعلى ابنها وزوجها وحبیبها وأسرحتها. وأوديب يرفض توسلاتها، ولا يطيعها في شيءٍ "لا سبيل إلى طاعتك. لا بد أن يتبين هذا اللغز"^{١٨٠}. فتردُّ عليه: "ومع هذا فأنا أفكر في منفعتك وأنصح لك في المشورة"^{١٨١}. ويرى أوديب أن نصائحها أصبحت تزعجه وتؤذيه^{١٨٢}. أيقنت أخيراً أنه ليس بمقدورها أن تفعل شيئاً. أيقنت أن أوديب سيعرف بعد قليل كل شيء، سيعلم من يكون، وسيعلم أنه سعى بنفسه إلى الهلاك، وإلى تدمير كل شيء. كانت تأمل ألا يفتضح هذا السر، وألاً تؤذي أحداً. وقبل انسحابها من المشهد لتقتل نفسها ألماً على ما رأت وعاشت، وقبل مساءلة أوديب الراعيين الشبي والكورنثي، وتتضح الصورة جلية له، تقول بحسرة لأوديب: "أيها الشقي وددت لو جهلت دائماً من تكون ... واحسرتا أيُّها الشقي، هذا الاسم الذي أستطيع أن أسميك به ولن أستطيع أن أدعوك باسم آخر"^{١٨٣}.

إنَّ جوكاستا ترمز إلى العاطفة والرغبات والشهوات الدنيوية، وقد رفضها أوديب، تغلب عليها كلها، لم يستسلم لها ويركن إليها، لقد حاولت أن تمنعه من متابعة ما كان ينشده من حقيقة، فرفض، بل شعر أنَّها أصبحت مزعجة وثقلية عليه. لقد استطاع أوديب كيف يُميّز ما بين الخير والشر، ما بين الواجب العام والواجب الخاص، تعالى عن كل شيءٍ في سبيل هدفٍ أسمى وأرقى، فكان له ما رغب وتمنّى. انتصر حين واجهه، حين أدرك أنَّ العقل هو السبيل الذي يوصل إلى الحقيقة، وهي نعمة في الإنسان عليه أن يستغلها ويوظفها توظيفاً سليماً. وربما نفهم الآن ما هما هذان الإثنان الحقيقيان اللذان ارتكبهما أوديب. إنَّهما الجهل والعاطفة وما يجزُّه كلُّ منهما على الإنسان من أمورٍ سيئةٍ في حياته،

^{١٧٩} - المصدر السابق ، ص ٢٣٥ .

^{١٨٠} - المصدر نفسه .

^{١٨١} - المصدر نفسه .

^{١٨٢} - انظر المصدر السابق ، ص ٢٣٦ .

^{١٨٣} - المصدر السابق ، ص ٢٣٦ .

فأبوه لا يوس يرمز إلى الجهل فقتله، وأُمُّه ترمز إلى العاطفة فكان مصيرها الموت. لقد انتصر أوديب لأنَّه يرمز إلى العقل، وأصبح يرى ببصيرته أكثر مما كان يرى بعينه .

أمَّا شخصية كريون فتُمثِّل شخصية الإنسان الداهية ، والحكيم الذي خبر الحياة كثيراً، فهو لا يفكر إلاَّ بنفسه ومصالحته ولا يعنيه العرش وما يحيط به من خوف وعدم أمان، فهو يُؤثر سلطان الملك على أن يكون ملكاً، وهذا يُمكِّنه من بلوغ ما يريد دون تعريض نفسه للخوف أو الكراهية. لقد وقف في وجه الملك أوديب موقف النديِّ للنديِّ ، فحاججه حين اتهمه ذاك بالمؤامرة عليه مع ترسياس، ونعته بسوء الحكم، وبأنَّه لا طاعة لقاضٍ جائر ١٨٤، وأطلق حكماً بالغاً مؤثِّراً في نفس أوديب حين قال: " ليس من العدل أن تقضي في خفةٍ على الأخيار بأثمِّ أشرار، وعلى الأشرار بأثمِّ أخيار. إنِّي أرى أنَّ الذي ينبذ صديقاً أميناً إنَّما ينبذ حياته العزيرة عليه. إنَّ الزمن سيعلمك حقيقة الأمر في غير شكِّ، فالزمن وحده يظهر الرجل الخيِّر، فأما الشرير فإنَّ يوماً واحداً يلقي عنه القناع" ١٨٥.

ولو نظرنا إلى هذه المأساة من وجهة نظر أخرى، وتساءلنا عن المذنب الحقيقي في هذه المأساة، أي من الذي تسبب حقيقةً في جعل أوديب يرتكب هذين الإثمين العظيمين، قتل أبيه، والزواج من أمه؟ لرأينا أنَّ الجميع يشتركون في هذه المأساة، والذنب لا يقع على شخصٍ مُعيَّن. فالكلُّ شارك في الذنب. ولو أمعنا النظر أكثر لرأينا أنَّ السبب في هذه المأساة هو تغييب العقل، فالكلُّ غيَّب عقله، وما أتعس الإنسان حين يُغيَّب عقله ! فلايوس - كما قدمنا - غيَّب عقله كلياً، وكذلك جوكاستا كان عقلها مغيباً كزوجها، فرمت بابنها بيد راع ليقتله، ولم تسع لتستفسر عن ابنها، فلذة كبدها، وما جرى له. ولم يكن ملك كورنثة وزوجته مهتمين بمصير أوديب، ولم يُطلعا على أصله، أو يفكِّرا كثيراً بمستقبله وحياته وما سيعانيه إذا بقي مجهول الهوية والمصير. ففارقهما دون رجعةٍ، باحثاً بنفسه عن نفسه.

أما راعي لا يوس ، الإنسان البسيط ، فقد أخذته الشفقة والرحمة على هذا المولود الصغير، فأبى أن يقتله رافئاً ورحمةً به، وربما كان أكثر عقلاً من أبويه حين تركه يعيش. لقد فكَّر ما ذنب هذا الوليد أن يقتل. لكنَّه من جهة أخرى ارتكب معصيةً كبيرةً بحق سيِّديه الملك والملكة حين لم ينفذ ما أمراه به. لقد خالف سيِّده، وظنَّ أنَّه خالف مشيئة الآلهة حين أبقاها على قيد الحياة، إلاَّ أنَّ مشيئتها نافذة. لقد رأت الآلهة أنَّ هذا الوليد سيكون كارثةً على أبويه، لكنَّ الراعي، بحكم وعيه الساذج والثقافة التي ينتمي إليها، فعل ما أوحى إليه نفسه، دون تفكيرٍ بالعواقب التي ستجرُّها مثل هذه المخالفة التي قام بها. كما أنَّه ارتكب خطأً كبيراً حين لم يخبر لا يوس أنَّ هذا الشاب الذي تقاتله هو ابنك الذي دفعته إليَّ لأقتله فيما مضى. والخطأ الآخر أنَّه أخبر الملكة جوكاستا، وأهل المملكة أنَّ

١٨٤ - انظر المصدر السابق ، ص ٢١٤ وما بعدها.

١٨٥ - المصدر السابق، ص ٢١٥.

الذي قتل الملك جماعة وليس شخصاً واحداً، خوفاً من العقاب الذي ينتظره، فلو قال الحقيقة ساعة الاقتتال لجُنب الملك الموت ولم يكن قد حصل ما حصل من آثام تالية. لكنَّ خشيته من العقاب جعلته يتخلى عن مبادئه، فكان سبباً في كلِّ ما جرى.

وكان الآلهة تريد من جانبٍ آخر أن تقول: مهما فعلت أيُّها الإنسان لتتهرب من مصيرك ، فإنَّ مصيرك لن يتغير، فما قُدِّر لك واقع لا محالة، مهما شرقت أو غربت.

أما الراعي الكورنثي، فشأنه شأن راعي لا يوس، أراد أن يُقدِّم خيراً لملكه، ربَّما طمعاً بمالٍ أو جاهٍ ، فقدَّم الوليد إلى سيِّده الذي فرح به من جانبه.

لقد اشترك الجميع في المأساة التي جرَّت المصائب العظيمة عليهم جميعاً، وأوديب نفسه كان ضحيةً من ضحايا هؤلاء جميعاً، ضحية مجتمعٍ لم يوظِّف عقله توظيفاً صحيحاً في تسيير شؤون حياته.

خامساً : العبر والفوائد

إنَّ سوفوكليس أراد من خلال عمله هذا أن يوصل أكثر من رسالة إلى المشاهد ، فهو يرى أنَّ أوديب يمثل مرحلة انتقالٍ بين اللاعقل والعقل، بين اعتماد الفكر الساذج، وبين اعتماد الفكر المبني على أسسٍ علميةٍ ومنطقيةٍ من أجل الوصول إلى الحقيقة. هو وسيط بين هذا وذاك، لكنَّه من جانبٍ آخر يمثل مرحلةً خطيرةً في المجتمع الذي نشأ فيه .

إنَّه يريد أن يقول إلى أيِّ مدى يستطيع الإنسان أن يكون حكيماً إذا وُضع في مأزقٍ، وكيف سيتصرف للخروج مما هو فيه ؟ وأي الشخصيات كانت أكثر حكمةً هنا؟

إنَّ جوهر مأساة أوديب قائمة على الدعوة إلى استخدام العقل، فالعقل هو السيد، وهو الذي يمكن الإنسان من سلوك الطريق السليم لتجنب أيَّة مشكلةٍ تصادفه. ويجعل حياته أكثر سعادةً وهناءً . ولا يحقُّ لإنسان أن يسخر من الآلهة، فهي السلطة العلوية، وعلى الإنسان أن يحترمها ويُجلِّها ويعرف أنَّه أقلُّ منها شأنًا، وهي تعرف ما لا يعرف، وعليه ألا يعترض على ما تأمر به. وليس من حقه أن يطلع على الغيب، فهذا من شأن الآلهة وسرٍّ من أسرارها، وإذا أصرَّ الإنسان على ذلك، فقصه أوديب أعظم درسٍ وعبرةٍ له .

على الإنسان أن يعلم أنَّ الآلهة لا تكرهه، ولا تمنى له التعاسة، فالتعاسة تأتيه من سوء أفعاله، ومن سوء استخدامه لعقله، وأنَّ من يعملون بالكهانة يفسدون العلاقة بين الآلهة وبين الإنسان. وكأنيَّ بسوفوكليس هنا يريد أن يقول للإنسان عليك أن تحذر ممن يمارسون فنَّ الكهانة، فهي داءٌ ومرضٌ خطيرٌ في أيِّ مجتمعٍ وجدت فيه، إنَّ صلتك بالآلهة يجب أن تكون مباشرة، ولا تأتمر إلاَّ بها.

ومما سبق نلاحظ أن سوفوكليس ضمّن هذه المسرحية كثيراً من القضايا الدينية والسياسية والاجتماعية والأخلاقية ؛ فقد لفت نظرنا إلى علاقة الحاكم بشعبه وكيف يجب أن تكون هذه العلاقة، وإلى علاقة الخادم بسيّده وإطاعة الأوامر . كما نبّهنا إلى خطورة الزواج من المحارم والعواقب التي يجرّها مثل هذا الأمر في المجتمعات، وكذلك أشار إلى مسألة التبني وما تخلفه من أخطار وكوارث على المجتمع. وربما كان سوفوكليس من أوائل الذين أقاموا محكمةً في التاريخ الإنساني وسار فيها على منهج منطقي وعلمي لكشف الحقائق .

من هنا استمدّت مسرحية سوفوكليس قوّتها وقدرتها على البقاء زمناً طويلاً وارتقت إلى مستوى الأدب العالمي.

مسرحية "هملت" لشكسبير

تعدُّ مسرحية هملت من أعظم مسرحيات شكسبير، وقد توقف الدكتور حسام الخطيب عند هذه المسرحية فلخصها وعلّق عليها. ونظراً لأهمية هذه الدراسة فإننا سنقتبسها كاملة^{١٨٦}:

" خلاصة :

يفتح المشهد الأول من "هملت" على باحة أمام قصر ايلسبنور ، مقر البلاط الدانيماركي، حيث يقف اثنان من الضباط للتداول مع (هوراشيو) صديق الأمير هملت حول مسألة ظهور شبح معين أمام القصر، وفيما يحاول هوراشيو تنفيذ مسألة ظهور الشبح يبدو فجأة شبح ملك الدانمارك الراحل مما يثير قلق هوراشيو ويدفعه إلى التنبؤ بأن ظهور الشبح ليس إلا نذير شر قريب يهدد المملكة، وما هي إلا دقائق حتى يظهر الشبح ثانية ويحاول هوراشيو التحدث إليه كما فعل في المرة السابقة ولكن الشبح ينسل لدى سماعه نعي غراب . ويقرر هوراشيو إخبار الأمير هملت بالموضوع.

ثم ينتقل المشهد إلى قاعة في القصر تضم الملك والمملكة وهملت وبولونيوس، مدير القصر الملكي ، وابنه لايرتس وآخرين. ويروي الملك كيف تسلم العرش بعد وفاة أخيه على أثر قرار جماعي من الوزراء وكيف تزوج امرأة أخيه (الملكة). ثم يبلغ لايرتس الموافقة على عودته إلى باريس لاستئناف دراسته ، ثم يتداول الملك والمملكة مع هملت بشأن الجزع الشديد الذي مازال يظهره بسبب وفاة والده وينصحانه بالإقلاع عن مشروعه بشأن العودة إلى جامعة وتبرغ^{١٨٧}. ويوافق هملت ثم نراه في مناجاة خاصة يكشف عن احتقاره لعمه الملك وامتعاضه من إقدام أمه على الزواج من هذا الرجل غير الجدير بها. وبعد ذلك يدخل عليه هوراشيو والضابطان ليرويا له قصة الشبح. ويدرك هملت من الوصف أن الشبح هو أبوه ويقرر السهر في الليلة التالية لمراقبة ظهوره. يلي ذلك مشهد نرى فيه لايرتس قبل سفره يحذر أخته أوفيليا من تصديق هملت الذي كان يتقرب إليها، ويدخل بولونيوس والدهما لينصح ابنه بشأن حياته المقبلة في باريس، وبعد رحيل لايرتس يفتح الأب ابنته في موضوع هملت ويدعوها للوقوف منه موقف غير المشجع .

وينتصف الليل ويظهر أمام القصر هملت وهوراشيو وأحد الضباطين، وما يلبث الشبح أن يطل فيخاطبه هملت ويتوسل إليه أشد التوسل أن يفصح عن أسرارها، ويشير الشبح إلى هملت أن يتبعه وحين يحتلي به يفضي إليه بالسر الرهيب: لم تكن ميتة الملك طبيعية فقد دسّ أخوه له السمّ بعد أن استأثر بحب الملكة والآن يدعو الملك المغدور ابنه للانتقام ولا يملك الابن إلا أن يتعهد بذلك، وبعد انصراف

^{١٨٦} - حسام الخطيب : جوانب من الأدب والنقد ، مرجع سابق ، ص ٦٨ وما بعدها .

^{١٨٧} - تقع مدينة فتبرغ Wittenberg في شمال ألمانيا على نهر الألب، أسست جامعتها سنة ١٥٠٢، وهي من أهم المراكز التي نشط فيها (مارتن لوتر) وكانت مركزاً هاماً للنشاط البروتستانتي . وربما كان اختيار شكسبير لها ناجماً عن شهرتها في ذلك الحين أة عن معرفة خاصة بها .

الشبح يلح رفيقا هملت على معرفة الحقيقة فيأخذ عليهما الموائيق بأن يحفظا السر ومن بعيد يؤكد عليهما الشبح هذه الموائيق ويخبرهما هملت أنه مقدم على أمر ذي خطورة.

ويأتي الفصل الثاني من المسرحية بعد بضعة أسابيع إذ نرى بولونيوس يأمر خادمه بالذهاب إلى باريس ليتعرف إلى نوع الحياة التي يعيشها لايرتس، وما يكاد يخرج الخادم حتى تدخل أوفيليا وتروي لأبيها كيف أن هملت أتى لزيارتها وهو في حالة مضطربة أثارت انزعاجها. ويعزو بولونيوس هذا الأمر لسورة الحب ويقرر إعلام الملك بذلك. وبعدها نشهد الملك يحاول اكتناه سر التغير المفاجئ في سلوك هملت مستعيناً بصديقين له. ويدخل بولونيوس ليخبر الملك بأن السر هو الحب. ولكن الملك يشك في الأمر ويتدبر مع بولونيوس أمر الاختباء في مكان يمكن فيه سماع ما يدور بين الحبيين. ثم يدخل هملت ويوبخ بولونيوس والصديقين ويتصرف تصرفاً غريباً يشتت منه أنه يدرك المؤامرة التي تحاك من حوله. ثم يعلم هملت أن فرقة مسرحية ستقوم بعرض في القصر فيتدبر مع الممثلين أمر عرض أحداث مشاهمة لقصة والده مع عمه . ثم نشاهده في مناجاة تدل على أن ضميره يؤنبه لتأخره في الانتقام .

وفي الفصل الثالث يتم اجتماع هملت بأوفيليا ويصغي الملك ويشك في مظاهر الجنون التي اتخذها هملت ويرتاب في أمره ويقرر إرساله إلى بريطانيا واغتياله هناك. ثم تعرض التمثيلية على النحو الذي رتبته هملت فيستثار غضب الملك ويغادر القاعة فجأة وهو متأكد من أن ابن أخيه يعرف كل شيء. ثم نرى هملت يفتح أمه بمعرفته بالمؤامرة ويطلب منها عهداً بالتوبة والتستر على تظاهره بالجنون، وتصبح الملكة طالبة النجدة ويردد صيحتها العجوز بولونيوس الذي كان محتبئاً ليتجسس على هملت، وينقض عليه هملت ويقضي عليه بضربة سيف.

وفي الفصل الرابع تخبر الملكة زوجها بمقتل بولونيوس وتعزو ذلك إلى نوبة جنون عصفت بابنها وتحفي عليه حقيقة موقف هملت. ويأمر الملك بإحضار هملت وينصحه بالرحيل عن الدانمارك حفاظاً على سلامته. ويتبع رحيل هملت نبأ جنون أوفيليا حزناً على والدها، ويعود لايرتس للثأر من قاتل أبيه، ويتآمر الملك معه على قتل هملت ولا سيما حين تصل أنباء عن وقوع غريمهما في قبضة عصابة من القراصنة سلبته وخلفته عارياً على شواطئ الدانمارك. ويرتب الملك مبارزة بين لايرتس وهملت على أن يستعمل لايرتس سلاحاً مسموماً، ووزيادة في الاحتياط يخبر الملك لايرتس بأنه سوف يهيء لهملت كأساً من السم. ثم ترد أنباء عن انتحار أوفيليا غرقاً في النهر، ولايرتس مازال في حضرة الملك ، فيجن جنونه ويتحرق شوقاً للانتقام ، ويغذي الملك فيه هذا التشوق.

وفي الفصل الخامس والأخير تجري المباراة فيجرح لايرتس خصمه ويتبادل الخصمان سلاحيهما مكرهين خلال العراك، ويجرح لايرتس بدوره في حين تشرب الملكة من الكأس المسمومة دون أن تدري حقيقتها وتسقط ميتة. ويفضي لايرتس، الذي يدرك أنه لا بدّ ميت، بحقيقة المؤامرة

هملت الذي ينقض على الملك فوراً ويرديه قتيلاً. وبعدها يموت الخصمان من السمّ ويرتقي العرش قادم جديد اسمه فورتنبراس أتى أصلاً يطلب ثأر والده من والد هملت.

تعليق :

ربما كان هناك من يماري في اعتبار هملت أعظم مآسي شكسبير، ولكن هناك إجماعاً على أنها أشهر مسرحية باللغة الإنكليزية وأكثر حظوة لدى الجماهير من أية مسرحية أخرى^{١٨٨}. إن (هملت) مسرحية إشكالية وغنية بالمعاني ويمكن دراستها من خلال زوايا عديدة، ومن الزاوية الخاصة للدراسة الحالية تعيننا (هملت) من ناحيتين: الأولى: أنها تمثل معظم الخصائص الأساسية لفن المأساة عند شكسبير على نحو ما أشير إليها سابقاً، والثانية: أنها تمثل جو (النهضة) بما فيها من فن وشعر واهتمام بالعلم وبما يسودها من فردية وتظاهر ومؤامرات وجريمة (الشخصية الرئيسية تمثل معظم عناصر "النهضة" كما سنرى بعد قليل).

ويُرجَّح أن هذه المسرحية كتبت بين عامي ١٥٩٧ - ١٦٠٢، وهي تعتمد على قصة تاريخية دانيماركية معروفة عند الفرنسيين، وربما قرأ شكسبير ترجمتها بالإنكليزية، وقصته على أية حال لا تختلف كثيراً عن القصة الأصلية سواء بالنسبة لحوادثها أو لشخصياتها.

ولكن المسألة ليست مسألة هيكل القصة، ومن المعروف أن شكسبير لم يبتكر أية قصة بل كان يعتمد إلى اقتباس القصص المعروفة وتقديمها بطريقته الرائعة، وقد أعطى شكسبير قصة هملت الشيء الكثير: أعطاه القوة المأساوية المتمثلة في شخصية البطل وفي سلسلة المواقف الأخاذة التي تعتمد على المفارقات والتهكم النافذ وأعطاه حيوية ودينامية وإثارة، ومنحها غنائية ممتعة تمثلت في القصائد التي تصور حيرة هملت إزاء مسائل الحياة والموت وإزاء مشكلته الخاصة، وأجملها قصيدته ذات المطلع المشهور^{١٨٩}:

الحياة أم الهلاك : تلك هي المشكلة.

وعلى الرغم من قوة الحكمة في (هملت) فإن شخصية البطل هي المشكلة الرئيسية فيها. وهو يمثل أميراً من أمراء عصر النهضة أديباً عالماً مبدعاً في مجالي السيف والقلم، وهو سوداوي أميل إلى الانطوائية ذو حساسية مفرطة تجاه تناقضات الحياة ومفارقاتها وتجاه غموض مصير الإنسان.

"وعبقرية هملت واضحة في كل ما يقول، حتى في ساعات تظاهره بالجنون. وهي ليست عبقرية الحالم البعيد عن الواقع، لأن استجابته للأحداث أبعد ما تكون عن استجابة الحالم، ومن إدراكه العميق تنشأ قدرته على الفكاهة الجارحة التي يصيب بها الحقيقة على وجه غير متوقع كلما اشترك في

^{١٨٨} - انظر مقدمة الترجمة العربية (ص ١٠) للدكتور محمد عوض محمد ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٢ .

^{١٨٩} - يجد القارئ النص الكامل لهذه القصيدة ، في آخر البحث الحالي .

مناقشة أو حوار . ومقدرته اللفظية ، وعنايته بالمعنى الغريب المستخرج من التأملات التي لا تخطر ببال محدثيه، وطاقته حتى على برّ ذوي الهذر - كما نرى في حوارهِ مع أوسرك في المشهد الأخير من المسرحية - كلها دليل على ذكاء حاد لا يستقر نشاطه. ولئن يصفه الملك بأنه "لا أباي"، كريم الطبع، لا تعرف نفسه الخديعة" فإن ذلك بعض عصبه الخلفي المتين. فهو رغم العبث الذي يراه في كل ما حوله، لا يتخلى عن نبل في الخلق يقيّر فينا الحب والإعجاب، ورغم الكآبة التي تلازمه، يستطيع الفرح بكل ما هو خير وجميل، ويتسع قلبه لحب لا ينتهي. أين نرى في مسرحيات شكسبير حباً كحب هاملت لأبيه؟ تذوب الألفاظ أنغاماً كلما تحدث عنه (كما يقول أي. سي. برادلي)، وحتى أمه، رغم كل ما حدث، تحس بحبه يتخلل سيل ألفاظه المغضبة الأليمة. ولليرتس^{١٩٠} يقول: "كنت دوماً أحبك" ويصفه بالنبل، وهو الذي يريد قتله. وحبهُ لأوفيليا لا يساويه حب أربعين ألف أخ لأختهم. وهل هناك ما هو أنبل من صداقة هملت لهوراشيو:

لا ، لا تظني أتملقك .

وهل أطمع في ترقية منك ، أنت الذي

لا مال لديك ، سوى حسن الطوية ،

لطعامك وكسائك ؟ وهل من يبغي تملق الفقير ؟

لا ، إنما دع اللسان المحلّى يلحس فوارغ الأبهة

حيثما الكسب يلحق بالنفاق . أسمع ؟

منذ أن أضحت نفسي الأبية سيدة في خيارها ،

عليمة بالتمييز بين الرجال ، اصطفتك أنت لها .

وهملت لا يرضى بأمر مجرد اتفاق الناس عليه، وحتى الحقائق القديمة يجب أن يكتشفها لنفسه من جديد. فإذا كان هوراشيو مقتنعاً - دون تساؤل - بأن "ثمة ألوهة تصوغ لنا غاياتنا، مهما عشونا نحن في نحتها"، فإن على هملت أن يكتشف ذلك بنفسه، في ما جرى له في المركب. فالحقائق يجب أن يستخلصها من واقعهِ بالفكر، على أن يعترف بأن الفكر لا يستطيع التهرب من الواقع، فيقول: "إني والله لأستطيع أن أحصر في قشرة جوزة وأعد نفسي ملك الرحاب التي لا تحدُّ لولا أنني أرى أحلاماً مزعجة". وإلى هذا وذاك، لديه ثقة لا تتزعزع، وعلم بامتلاء نفسه بالغوامض التي لن يستطيع استخراجها القاصرون عنه. وقد وصّح ذلك شكسبير بمثل موسيقي - شكسبير ، كما نعلم من دراسة مسرحياته، يعشق الموسيقى ويرمز بها إلى الكثير مما يجب - في مشهد ما بعد التمثيلية، حين يأتيه

^{١٩٠} - ليرتس ، شقيق أوفيليا وخصم هملت .

غلدنسترن يسأله عما به، لأنه قد أغضب الملك والملكة. فيأتي هملت بمزمار، ويطلب إليه أن يعزف به، فيقول غلدنسترن أنه لا يستطيع العزف:

هملت: إني أتوسل إليك .

غلدنسترن: لا أعرف كيف يُمسك، يا مولاي .

هملت: سهل عزفه بالكذب. تحكّم بهذه الفتحات بإصبعك وإبهامك، انفخ فيه بفمك، تجده ينطق الموسيقى. انظر ، هذه مفاتيح النغم.

غلدنسترن: ولكنني لا أستطيع أن استنطقها ، لأنني لا أعرف هذا الفن .

هملت: أترى إذن كيف تهدر أنت الآن كرامتي؟ إنك تريد التظاهر بأنك تعرف مفاتيحي. إنك تريد اقتلاع القلب من غوامضي. إنك تريد استخراج مكنوني من أخفض نغمة فيّ إلى القمة من مداي. وفي هذه الآلة الصغيرة الكثير من الموسيقى والصوت الشجي، ومع ذلك لا نستطيع استنطقها. لم تحسب أن العزف عليّ أسهل من العزف على هذا الناي؟...

هذا هو إذن هملت الغامض المعقد المكنون، العديد النواحي، المدرك العبث، يجابه ذات ليلة بأن أمه قد فحشت مع عمه، وأن عمه قد سمم أباه وتزوج أمه واغتصب العرش، وأن عليه أن ينتقم. فكان على من يحاول تحديد مأساة الحياة الاشتراك فجأة في تنفيذ المأساة.

وهو إذ يدنو من قضائه المحتوم يكشف لنا رويداً رويداً عن اتساع زاخر في النفس ومغلفات من الحياة تحيط بنا. وإذا ما شارف النهاية ، تفجّر في قلوبنا فيض من الحب دمعاً لهذا الذي يبدو كأنما راح فداء لنا، وكأنه قد أحبنا كما أحب أوفيليا وكما أحب صديقه هوراشيو، ويبدو إذ يخاطب هوراشيو كأنما الإنسان المعذب هو الذي يخاطبنا:

إن كنت احتويتني في قلبك يوماً

غَيَّبَ النفس عن هناءها رَدْحاً ،

وفي عالم الجور هذا استل أنفاسك أماً

لتروي قصتي ...^{١٩١}

ومهما قيل في شخصية هملت فإنه يظل مستعصياً على الفهم، ونحن نبحت معه دائماً عن حقيقة سره ونخفق في الوصول إلى يقين سواء أكان في وضع هيجان عاطفي أم في وضع وعي عقلي وتصميم. لقد كانت مشكلة هملت معقدة فعلاً إذ وضح له الجرم الذي ارتكبه عمه وأمه وأُتيحت له الفرص الكثيرة للانتقام وثبت له أن عمه يتربص به ومع ذلك ظل متردداً حتى آخر المسرحية، وبالتدرج

^{١٩١} - هذا الوصف الجميل لشخصية هملت مقتبس بالنص من مقدمة جيرا إبراهيم جيرا لترجمة هملت . شكسبير ، وليم : هاملت أمير الدانمارك ، ترجمة جيرا إبراهيم جيرا ، دار القدس ، بيروت ، ط ٤ ، بلا تاريخ .

ظهرت عليه أمارات الجنون ولم ندر هل تظاهر بالجنون رغبة في إخفاء نيته في الانتقام أم أن إخفاقه كان يقوده باستمرار إلى الجنون؟ وعلى أي حال بدت نهاية الجنون طبيعية بالنسبة للتطورات التي طرأت على شخصية هملت، ففي مستهل المسرحية أغرقه الحزن لوفاة والده ثم بدأت نزول الغشاوة عن عينيه إثر زواج أمه المتسرع بعمه وفقد توازنه لذلك وتحطم عالمه الداخلي، وبعد ذلك اتضحت له حقيقة الجريمة البشعة فثار في نفسه توبيخ الضمير بسبب التلکؤ في الثأر لأبيه وربما كان يعرف أن الدور المفروض عليه لا ينسجم مع طبيعته المرفهة، وكان ميله للتأكد التام من الجريمة محيراً، هل هو ناجم عن حسٍّ أخلاقي أم هو مجرد ذريعة للتلکؤ؟ وأخيراً لم يكن له مفر من الجنون الظاهري أو الفعلي ولكن بدلاً من أن يساعده الجنون على اكتشاف الحقيقة أثار شكوك الملك وجعل مهمته أشد تعقيداً.

وهكذا لم تكن مشكلة هملت الشخصية وحدها هي التي تؤرقه؛ ففي داخله كان يعتمل نزوع أخلاقي تسبب في حيرته الشديدة إزاء الفساد الذي شهده في أيامه، وكان الثأر لأبيه يمثل وجهاً واحداً فقط من وجوه الصراع بين الخير والشر، وكانت كلماته وتصرفاته تحمل دائماً أكثر من معنى مما يدل على شعوره القوي بما في الحياة من تعدد وتناقض وتداخل، ومن هنا أتت شخصية هملت غاية في الإشكالية وأسهمت هذه الإشكالية في إحاطة المسرحية بهالة من الجاذبية والسحر استمرت على مدى القرون الماضية. وقد كتبت مئات البحوث في محاولة لحل إشكال شخصية هملت وتركزت هذه البحوث حول مسألتين جنون هملت وتلكئته.

ويمكن تلخيص المناقشات المتعلقة بالمسألة الأولى بالنقاط التالية :

- ١- كان هملت في تمام عقله ولكنه تظاهر بالجنون.
- ٢- أصابه مس من الجنون بعد مقابلة الشبح.
- ٣- كان جنونه غير ظاهر ولكنه تطور بعد المسرحية التي مثلت في القصر.
- ٤- لم يكن مجنوناً ولا تظاهر بالجنون.

والفرضية الأولى هي المقبولة عامة ، وأهم الحجج التي ترد في تأييدها:

١. ظهر جنون هملت في المواقف التي ينفعه فيها التظاهر بالجنون أما في المواقف الأخرى فكان تصرفه سوياً.
٢. لم ينطق هوراشيو صديق هملت الحميم بأي كلام ولم يقم بأي تصرف من شأنه أن يوحي بجنون هملت.

٣. تعتمد القصة الأصلية التي تقيد بها شكسبير بهيكلها العام على تظاهر هملت بالجنون.

أما النقاط المتعلقة بمسألة تلکؤ البطل فيمكن تلخيصها بالأسئلة التالية:

١- ماهي طبيعة هذا التلكؤ ؟

٢- ما هو السبب النوعي للتلکؤ؟

٣- ما هي أهمية التلكؤ ودلالاته؟

وقد فُسر التلكؤ على أنه عدم اقدام هملت على قتل الملك فوراً، ويفترض هذا التفسير عدم وجود سبب طبيعي للتلکؤ. وقد ظلت مشكلة التلكؤ مقبولة حتى هذا العصر وعلق عليها أدباء مثل دكتور جونسون وغوته الذي انسجم مع عصره في التركيز على هذه المشكلة وعزا تلکؤ هملت إلى رفته وضعف أعصابه، وهو تفسير لا ينسجم مع قوة شخصية هملت وتصرفه في المسرحية، وعزا آخرون هذا التلكؤ إلى عمق هملت وثقافته إذ كان السؤال المطروح أمامه: ما معنى الانتقام (أي تصحيح خطأ معين) في عالم يعيش فيه الفساد وتعكره الشرور؟ ومنذ منتصف هذا القرن ارتفعت أصوات تنكر مسألة التلكؤ وتقول إنَّ مسرحية هملت ليست إلا قصة شخص ينتظر اللحظة المناسبة للانتقام ولولا التلكؤ لما كانت هناك مسرحية، والتلكؤ له ما يسوغه فقد كان هملت شديد الحرص على التأكد من الحقيقة ثم إنَّ وجود الحرس في كل مكان جعل مهمته صعبة، ولكن هذه النظرية تغضي عن المشكلة الأساسية من وراء التلكؤ وهي:

هل كان تلکؤ هملت متعمداً بانتظار الفرصة الأفضل أم كان ناتجاً عن ضعف وتردد داخليين

١٩٢٢

وقد أدلى فرويد وأتباعه بدلوهم في هذا الموضوع، وعند فرويد أن هناك سرين في المسرحية لا سراً واحداً: الأول تلکؤ هملت وعجزه عن الثأر لأبيه، والثاني جاذبيتها الساحرة التي تثير الاهتمام العظيم.

ويعتقد فرويد أنَّ النقاد أخفقوا في وضع يدهم على السرِّ وأنها يجب أن نبحث عن مصدر لقوة تأثيرها أبعد من الأفكار النافذة واللغة الرائعة. وقد انتبه الباحثون الذين ساروا على خطا فرويد إلى أنَّ ما أراد شكسبير أن يقوله هو أنَّ هملت عجز عن التنفيذ لأنَّ عمله أُحبط بسبب شعوره بالإثم من جراء نعلقه اللاواعي بأبيه، إذ كان يشكُّ دائماً في براءة دافعة للثأر ويخشى أن يكون تصديقه للشبح ورغبته في قتل عمه الملك ناتجين عن عقدة أوديبية (تعلق غير واع بالأم ترافقه كراهية الأدب). وفي

١٩٢- هذا العرض لمشكلة التلكؤ مدين في جزء كبير منه محاضرة قيمة عن الموضوع للبروفيسور (ردياث Redpath) ألقاها في جامعة كامبردج بتاريخ ١٨ تشرين الأول ١٩٦٧، وقد اعتمدت على الذاكرة وبعض الملاحظات المدونة لعدم توفر النص الأصلي بين يدي .

رأي ناقد لامع مثل ليونيل تريللنغ أنه: "لا سبيل إلى الارتياح في وجود وضع أودبي في هملت ... وإذا كان التحليل النفسي قد أضاف نقطة جديدة جديدة بالاهتمام فإنما كان ذلك لصالح المسرحية"^{١٩٣}.

ومما يزيد في القيمة الفنية لإشكالية البطل أنها غير معزولة عن الجو العام للمسرحية ، فالبطل يتحرك في محيط إشكالي وبعكس ما في الحياة من تناقضات مرة ومفارقات عجيبة ومصائر غير مفهومة ، فالبطلتان الرئيسيتان (الملكة وأوفيليا) وقعتا ضحية ضعفهما أمام البطلين (الملكة أمام الملك ، وأوفيليا أمام هملت)، ولكن الغريب في الأمر أن الكهلة فيهما حققت زواجاً سريعاً اطمأنت نفسها له في حين أن الصبية أخفقت في حمل القيم التي وضعت على عاتقها سواء من قبل المؤلف أو من قبل حبيبها هملت واضطرت إلى أن تقذف بنفسها في النهر ، وكان مصير كلٍ منهما مرتبطاً بمصير الأخرى بخيوط غير مرئية . ثم إن الأبناء الثلاثة هملت ولايرتس وفورتنبراس كان كلٌ منهم يبحث عن الثأر لأبيه المغدور وقد جمعتهما علاقة شائكة فقد كان هملت يطلب الثأر لأبيه من عمه الملك، وكان لايرتس يطلب ثأر لأبيه من هملت بالتحالف مع الملك، وكان فورتنبراس يطلب ثأر من والد هملت ، وكان هملت يدرك التشابه بين قضيته وقضية لايرتس على الرغم مما بين مزاجيهما من تباين، والمفارقة هي أن اندفاع لايرتس وحماسته للثأر أدّى إلى نفس ما أدّى إليه حذر هملت وتلكؤه إذ قُتل البطلان بالسلاح المسموم ذاته. أما فورتنبراس الذي كان أقل جاذبية من هملت وربما من لايرتس فقد ظفر بالعرش دون أن يبذل جدهداً لأنه لا بدّ من إنسان يحمل لواء استمرار الحياة وفقاً للقانون الشكسبييري الذي لا يتغير.

وأخيراً أن مسرحية (هملت)، شأنها شأن كل الروائع الأدبية العظيمة، ستظل عرضة لتفسيرات شتى، وإنّ خلودها مرتبط بمدى ما تستطيع أن تقدّمه من معانٍ جديدة لكل عصر ولكل جيل، ومما يساعدها على ذلك أنها بذاتها تُشكّل كينونة وحالة عقلية تتحرك في مواجهة أزمة ملحّة، أو كما قال الناقد الإيرلندي كرونين: "إنّ هملت مسرحية عظيمة لأنّها لا تتطلب منا أن نصبّ اهتمامنا على أحداث وإنما على كينونة. إنّها ليست تصويراً لمغامرة وإنّما هي تصوير لحالة عقلية".

^{١٩٣} - الخطيب ، حسام ، عرض وتلخيص عن ليونيل تريللنغ : " ما الذي يسهم به فرويد لفهم الأدب وممارسته ؟ " ، الموقف العربي ، دمشق ، عدد ٦٦ ، ص ٣ ، ١٢ آب ١٩٦٥ .

للقراءة :

" الحياة أم الهلاك "

الحياة أم الهلاك : تلك هي المشكلة.

أيكون العقل أسمى وأنبل ،

إذا احتمل قذائف القضاء الجائر وسهامه ؟

أم إذا جرّد سلاحه على بحر خضم من الكوارث ،

فيكافحها حتى يقضي عليها ؟

الموت رقاد : ثم لا شيء

ولئن قلنا إننا بالرقاد نقضي على آلام الفؤاد ،

وعلى آلاف العلل والأسقام التي تنتاب الجسد ،

إنه إذن لمأرب ينشده المرء بإخلاص ،

الموت رقاد ،

رقاد ربما تخللته الأحلام ، وهذه هي العقبة .

فإنّ الأحلام التي قد تعاودنا في رقاد الموت ،

بعد أن طرحنا عنا ذلك الغلاف الفاني

لخليقة أن تحملنا على التريث

إنّ الشعور بالكرامة يجعل من العمر الطويل عذاباً أليماً .

فمن ذا الذي يحتمل ضربات الزمان وإهاناته ،

وظلم المستبد ، ووقاحة المتكبر المتعجرف ،

وآلام حب يقابل بالازدراء ،

وبطء العدالة وخطورة الحكام ،

والإهانات التي لا بدّ لنوي الجدارة

أن يتقبلوها صابرين ممن لا قيمة لهم ،

فمن ذا الذي يحتمل هذا كله ،

وفي وسعه ، إن شاء ، أن يقضي عليه بطعنة خنجر ؟

من ذا الذي يحتمل الأعباء الفادحة ،

في حياة شاقة كلها أنين وعرق يتصبب ،

لولا أننا نحسُّ الرهبة مما بعد الموت :

ذلك العالم المجهول ، الذي لا يرجع من تخومه أحد ،
فتملكنا الحيرة ، ونؤثر احتمال الشرور التي نعرفها ،
على الوثوب نحو أخرى نجهلها كل الجهل ؟
وهكذا أمكن لضمائرنا أن تجعلنا جميعاً جبناء .
وفقدت عزائمننا لونها الطبيعي البراق ،
وعلاها شحوب المرض الذي كستها به همومنا .
وكم من أعمال مجيدة عظيمة قد تحول مجراها
ولم توضع موضع التنفيذ بسبب تلك الاعتبارات .



الشعر الغنائي

يُعدُّ الشعرُ الغنائيُّ من أقدم أنواع الشعر ظهوراً في حياة البشر لأنَّه ينبع من ضرورةٍ وحاجةٍ نفسيةٍ وجدانيةٍ. فالإنسان منذ نشأته الأولى كان في حاجة إلى التعبير عن ذاته ومشاعره والتغني بذلك في أسلوب يشبع إحساسه ويسرِّي عن نفسه مما تجدد.

ومن المرجَّح أنَّ هذا الشعر بدأ بدايةً غنائيةً تُعبِّر عن حياة الإنسان في حياته الأولى؛ فقد كان يصدق به مغنياً ما يُحسِّه ويشعر به، وما يراه في الحياة وما يعتمل في روحه من فرحٍ وألمٍ وحزنٍ. فالنشأة الأولى لهذا الشعر كانت غنائيةً. وقد وُجد عند الإغريق نوعان من هذا الشعر؛ نوع جماعي تغنيه الجوقة بمصاحبة الآلات الموسيقية من قيثارة وغيرها، ونوع آخر كان يصدق به أفراد يستوحون موضوعاتهم من التراث الشعبي، ومن الحياة التي يعيشونها.

وفي حديثه عن الشعر الإغريقي يميز الدكتور أحمد عتمان بين نوعين من هذا الشعر، هما الشعر الغنائي والشعر الذاتي. ويرى أنَّ الشعر الغنائي "Lyrik" عبارة مضللة لأنَّها لا يمكن أن تغطي كلَّ أنواع الشعر الذي ظهر لدى الإغريق ومن جاء بعدهم. ويرى أنَّ الشعراء السكندريين صَنَّفوا التراث الشعري الإغريقي في ضروب أو قوائم عدة، ولكلِّ ضربٍ من هذه الضروب أو قائمةٍ من هذه القوائم أسلوبٌ خاصٌّ وملامحٌ مميزة. ويقصد السكندريون بذلك الشعر الذي يُغنى بمصاحبة أنغام القيثارة، وأدرجوا ضمن هذه الضروب والقوائم تسعة شعراء، هم: ألكمان وسافو والكاينوس وستسيخوس وأناكريون وأيبيكوس وسيمونيدس وبنداروس وباكيليدس. وقد عاش هؤلاء ما بين ٦١٠ حتى ٤٣٨ ق.م، أي منذ ازدهار ألكمان حتى موت بنداروس^{١٩٤}.

ويشير أحمد عتمان أنَّ السكندريين ميَّزوا كذلك بين ضربين من الشعر الغنائي؛ الأول الشعر الجماعي الذي تلقىه جوقة مصحوباً بالرقص، أي الإيقاع على أنغام القيثارة أو الناي، أو الاثنين معاً، وأنَّ هذه الرقصات كانت تُقام في المناسبات العامة والمهرجانات الدينية. والنوع الثاني هو الشعر الغنائي الفردي، الذي نتحدث عنه في الدراسات الحديثة المعاصرة، وهو أقرب ما يكون إلى الشعر العربي^{١٩٥}.

ويضيف أحمد عتمان قائلاً: "... إنَّ الغناء والرقص فنان متغلغلان في كلِّ مظاهر الحياة الإغريقية منذ أقدم العصور. ولا شكَّ أنَّنا لا يمكن أن نفصل تطور الغناء الفردي أو الجماعي عن تطور الحياة نفسها. فالشعر الغنائي تقريباً شعر مناسبات إلى حدِّ كبير بمعنى أنَّ كلَّ قصيدة من قصائده

^{١٩٤} - انظر أحمد عتمان: الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً. عالم المعرفة، الكويت، العدد ٧٧، مايو ١٩٨٤، ص ٩٩ وما بعدها.

^{١٩٥} - انظر أحمد عتمان: المرجع السابق، ص ١٠٠.

نُظمت خصيصاً من أجل مناسبة معينة ولسدِّ حاجةٍ محددة. ولم تكن الأغنية الفردية ... قاصرةً على جانبٍ واحدٍ من الحياة إذ إنّ موضوعاتها كانت تتعدد وتتلون مع اختلاف تجارب الشاعر نفسه وتعدّد الحياة كذلك. ولكن نظراً لأنّ المآدب كانت أهم المناسبات للأغنية الفردية فإنّها تُمثّل موضوعاً ثابتاً أو خلفيةً عامةً لهذا النوع من الشعر الغنائي. أمّا الأغنية الجماعية ... فكانت تنظم لتؤدّي في احتفال عام. وكانت الأغنية الجماعية في الأصل - وبطبيعة الحال - تُمثّل جزءاً أساسياً من الاحتفالات الدينية التي تُقام تكريماً للآلهة بصفة عامة^{١٩٦}.

وكذلك الشأن في شعرنا العربي القديم، فهناك إشارات كثيرة تدلّ على أنّ نشأة الشعر العربي في الجاهلية كانت نشأةً غنائيةً، حيث كان المرء يتغنّى في مناسباتٍ معينة كالعبادة أو العمل. وتنوع الغناء العربي القديم؛ فهناك ما كان يُسمّى (النصب) وهو أغانيّ كان يُتغنّى بها فوق الأنصاب، و(الهنج) وهو نوعٌ من الغناء كان يصاحب السير الهادئ للناقة. و(السناد) وهو نوعٌ من الغناء سريع الإيقاع، وذلك إذا أسندت الناقة، أي عدت عدواً سريعاً^{١٩٧}.

ويتحدّث الدكتور شوقي ضيف في كتابه "الفن ومذاهبه في الشعر العربي" حديثاً مستفيضاً عن الشعر الغنائي في الأدب العربي^{١٩٨}. ويؤكد أنّ الشعر العربي، بمآثل الشعر الغنائيّ اليونانيّ في نشأته الغنائية. لكنه يرى أنّ الشعر العربي لم يكن كله شعراً غنائياً؛ ذلك أنّ قسماً من هذا الشعر "كان يتّخذ تقاليد خاصة في صناعته، وكانت له أهمية واسعة في العصور الوسطى، وهو هذا القسم الذي كان يتّخذ حرفة للتكسب به والذي كان يجمع له الشعراء من أسباب الإجادة الفنية ما جعل الشعر العربي يتطور إلى مذاهبه الخاصة وهو نماذج المديح وما يتصل بها"^{١٩٩}. ويطلق على هذا النوع اسم "الشعر التقليدي" ذلك أنّه كان يرتبط بتقاليد ورسوم كثيرة. وإلى جانب هذا النوع نوعٌ آخر من الشعر توافرت له أمورٌ كثيرة ساعدت على انتشاره واستمراره منذ العصر الجاهلي وحتى العصر الحديث، ويُفضّل أن يعطيه اسم "الشعر الغنائي"^{٢٠٠}.

ويستعرض شوقي ضيف مسيرة الشعر الغنائي عند العرب منذ العصر الجاهلي، مروراً بالعصر الإسلامي والعصر الأموي والعصر العباسي الذي ازدهر فيه هذا النوع من الشعر ازدهاراً لا مثيل له، من حيث توافر الشعراء والمنشدين أو المغنين والجوقات والقيان اللواتي كنّ يغنين شعر الشعراء، وما يرافق

^{١٩٦} - المرجع السابق، ص ١٠٣ وما بعدها.

^{١٩٧} - انظر محمد مندور: الأدب وفنونه. المرجع السابق، ص ٥٣.

^{١٩٨} - انظر شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف بمصر، القاهرة، الطبعة التاسعة، ١٩٧٦، ص ٣٧، وما بعدها، والفصل الثاني الذي

يحمل العنوان: "الموسيقى والصنعة" ص ٤١ وما بعدها، وكذلك ص ٤٥٠ وما بعدها.

^{١٩٩} - المرجع السابق، ص ٣٨.

^{٢٠٠} - انظر شوقي ضيف: المرجع السابق نفسه.

ذلك من رقص، ووجود آلات موسيقية متنوعة كالناي والعود والصنج والطنبور الفارسي والقانون اليوناني، ويتوقف عند العصر الأندلسي ويتحدث عن الموجة العنيفة في الغناء والموسيقى والجوقات في تلك البيئة وازدهار الموشحات والازجال.

وقد تطور الشعر الغنائي مع تطور الإنسان وحياته وانفصل شيئاً فشيئاً عن الغناء، وأصبح يُعبر عن وجدان الشاعر وذاتيته، وتعددت مضامينه، وموضوعاته، وتنوعت أغراضه في أدبنا العربي كالغزل والمدح والثناء والفخر والاعتذار والهجاء والعتاب وغير ذلك. وظهرت هذه الأغراض في أحيان كثيرة مستقلة بنفسها حاملة مسميات مختلفة كالأجناس الشعرية^{٢٠١}، أو فنون الشعر^{٢٠٢}.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنه مهما تنوعت التسميات وتعددت الأغراض في هذا النوع من الشعر، فإن ذلك لا يخرج عن كونه شعراً غنائياً، يختلف عن الأنواع الشعرية الأخرى كالشعر الملحمي، والشعر الدرامي، والشعر التعليمي، فهو نابع من ذات الشاعر ووجدانه أياً كان الغرض الذي يريده أو ينشده في قصائده. ولئن كان جزءاً كبيراً من هذا الشعر شخصياً صريحاً، يُعبر فيه الشاعر تعبيراً صريحاً عن عواطفه، وعن آماله ورغباته، وأحلامه، وحبه وبغضه، ويأسه^{٢٠٣}، فإن كثيراً من الشعراء خرجوا من ذواهم الضيقة إلى آفاق أكثر رحابة واتساعاً، ووجدوا في الإنسان وما يحيط به من موجودات وكائنات مكاناً رحباً للتعبير عن الأنا من خلال الآخر، ومن خلال الآخر للتعبير عن الأنا. لقد وجد الشاعر نفسه في الآخر وأنه جزء منه. ولم يعد هناك ما يفصل بين الخاص والعام، وأبدع شعراً يشف عن نفس إنسانية فياضة؛ فحين غنى أحلامه، وأفراحه، وآماله، وهمومه، ومشكلاته وما يحيط به من موجودات وكائنات، غنى في الوقت نفسه أحلام الإنسان، وأفراحه، وآماله، وهمومه، ومشكلاته في كل مكان. وربما كان هذا النوع من الشعر أبدع أنواع الشعر الغنائي وأرقها لأنه استطاع أن يحرر الشاعر من ذاتيته الضيقة إلى الإنسانية الرحبة. وقد تجلّى هذا النوع من الشعر في تلك القصائد الإنسانية والتأملية والفلسفية التي صرح بها أولئك الشعراء الذين سمت نفوسهم وارتقت عواطفهم وتعمقت نظرتهم في الإنسان وما يحيط به. وقد تنوعت مضامين هذا الشعر وتعددت أشكاله عبر العصور المختلفة، وتفاوت ما بين القصير والطول. وقد عرفت آداب الأمم هذا النوع من الشعر بأشكاله المختلفة ومضامينه وأغراضه المتنوعة.

^{٢٠١} - انظر محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث . دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص ١٧٤ وما بعدها.

^{٢٠٢} - انظر محمد مندور : الأدب وفنونه ، المرجع السابق ، ص ٥٣ وما بعدها.

^{٢٠٣} - انظر أحمد أمين : النقد الأدبي . المرجع السابق ، ص ١٠٠ .

وتجدر الإشارة إلى أنَّ هذا الشعر كان له أوزانه الشعرية المتنوعة التي ناسبت موضوعاته. وقد أبدع الشعراء الغنائيون منذ اليونانيين ومن جاء بعدهم في إيجاد الأوزان الشعرية المناسبة لأشعارهم.

ويجب التنويه أيضاً إلى أنَّ هذا الشعر منذ القديم وحتى اليوم قد تعددت أغراضه ومضامينه، ولم يترك موضوعاً من موضوعات الحياة إلاَّ طريقه وقُدِّمَ رؤيته فيه. وانفتح شعراؤه على ثقافاتٍ متعددةٍ ظهرت آثارها في ما أبدعوه من موضوعاتٍ جديدةٍ، فكريةٍ أو فلسفيةٍ أو تأمليةٍ، وخير مثالٍ على ذلك ما نراه من تجديداتٍ عند الشاعر اللاتيني أوفيد، وشكسبير، وشاعري الألمان المشهورين غوته وشيللر، وشعراء الفرس أمثال عمر الخيام، وطاغور شاعر الهند وغيرهم الكثير من الشعراء الغربيين الذين نوعوا في مضامين هذا الشعر. وكذلك كان الأمر في شعرنا العربي منذ العصر الجاهلي وحتى يومنا هذا.

وربَّما يعدُّ شعرنا العربي الحديث والمعاصر من أبرز الشواهد على الآداب التي جددت في موضوعات الشعر الغنائي وتطوير أساليبه الفنية بحكم استفادته من التراث الشعري العربي العريق، ومن الانفتاح الكبير على الثقافات الأجنبية بأنواعها المختلفة، واستلهاها، والتأثر بها. وقد تجلَّى ذلك كله في أشعارهم، ما جعل بعضهم يرتقي إلى مستوى الشعر العالمي كجبران خليل جبران ونزار قباني ومحمود درويش .

ومما يلفت النظر في العصر الحديث والمعاصر أنَّ كثيراً من هذا الشعر وبأنواعه المختلفة، عاد بقوة إلى الغناء وما يصاحبه من فرق وجوقات؛ فقد ظهر مغنون ومغنيات أتقنوا فنَّ الغناء وبرعوا فيه، وظهرت آلات موسيقية جديدة شرقية وغربية، وتطور فنُّ الموسيقى تطوراً كبيراً، ووُجد ملحنون بارعون أجادوا فنَّ تلحين القصائد الشعرية المختلفة المواضيع والاتجاهات وظهرت وسائل جديدة وتقنيات حديثة من إذاعة ومسرح وتلفزيون، وأنواع مختلفة من الآلات الموسيقية، أسهمت كلها في إعادة الشعر الغنائي إلى ما كانت عليه نشأته الأولى، ولكن هذه المِرَّة بطريقة واعية وذوق رفيع المستوى. والمتابع لحركة الغناء؛ الأجنبي والعربي في القرن العشرين وحتى عصرنا الحاضر يلاحظ التطور الكبير الذي شهدته القصيدة الغنائية من اهتمام وعناية ورعاية لدى الموسيقيين والمغنين، بل التنافس الرائع في هذا الميدان الذي أنتج أجمل ما عرفه الشعر الغنائي أو ما عُرف باسم "القصيدة المغناة"، التي صدحت بها أصوات محمد عبد الوهاب، وأم كلثوم، وفريد الأطرش، وأسمهان، وعبد الحليم حافظ، وفيروز، وماجدة الرومي، وكاظم الساهر وغيرهم الكثير. ولم يقتصر غناء هؤلاء على القصيدة العربية الحديثة أو المعاصرة، وإنما

غُثُوا القصيدة القديمة والمترجمة أيضاً^{٢٠٤}، وكان لهذا أثره في المستمع وذائقته، إذ حَبَّبَ إليه قراءة هذا الشعر، وحفزَه على بيان جمالياته برؤيةٍ جديدةٍ وإحساسٍ مرهفٍ.



٢٠٤- مثال ذلك القصائد التي غنتها أم كلثوم لأبي فراس الحمداني ولغيره، والقصائد المترجمة: كـ "رباعيات الخيام" لعمر الخيام، و "حديث الروح" لمحمد إقبال.

نماذج مختارة من الشعر الغنائي في الآداب العالمية

الشاعرة الإغريقية سافو

Sappho

(٦٣٠ - ٥٥٩ ق.م.)

ولدت الشاعرة سافو في بلدة إيريزوس التي تقع على الجزء الجنوبي من جزيرة ليسبوس، وهي إحدى الجزر اليونانية الواقعة في بحر إيجه، في الشمال الشرقي من مدينة أثينا.

كان والدها سكاماندرونيμος تاجراً، وأمها كليس سيدة يونانية. وكان لها ثلاثة أخوة ذكور هم: خراكسوس، إيريجيوس، لاريخوس.

وكانت سافو قصيرة القامة سمراء البشرة، ولا تتمتع بقدر كبير من الجمال، ولكن جميع المصادر تصرّ على أنها كانت ذات شخصية محبوبة من جميع من يعرفونها.

توفي والدها عندما كانت في السادسة من عمرها، فبقيت مع أخوتها الثلاثة تعيش في كنف أمها كليس. وعندما بلغت العشرين من عمرها كان أخوها الأكبر خاراكسوس يملك متجرّاً صغيراً، ويعمل في التجارة مع مصر وصقلية وكريت، ويظهر أنه كان يعمل في السياسة أيضاً، ولذا أصدر حاكم ميتيلين مرسوماً بنفيه إلى جزيرة صقلية مع أخيه لاريخوس، وعندما احتجت سافو على هذا الإجراء حُكم بنفيها هي أيضاً إلى مدينة سيراكوزا في الجزيرة نفسها، وهكذا قضت سافو ثمانية أعوام من عمرها في النفي، ويقال إنّ هذه السنوات كانت بين ٦٠٣ ق.م. إلى ٥٩٥ ق.م.، ولم تعد إلى ليسبوس إلاّ بعد توقيعها على تعهد ألاّ تعمل في السياسة بعدئذ.

وبعد عودتها من المنفى قامت سافو بافتتاح "أكاديمية Thiasus" لتعليم بنات العائلات الراقية فنون الحياة الاجتماعية، التي يجب معرفتها وإجادتها من قبل زوجات المستقبل، من شعر وغناء ورقص ونقر على الدف وغير ذلك. ويتهمها بعض المؤرخين أنها لم تكن تعلمهن ذلك فقط، وإنما كانت تعلمهن أيضاً فنون الحب المثلي بين النساء.

يمتاز شعر سافو بقابليته للغناء بمصاحبة القيثارة، أي من قبيل ما سُمّي بعدها باسم "الشعر الغنائي"، وقد شاركها في استخدام هذا النوع من الشعر الشاعران "آلكايوس" و "آناكريون" وهما من جيلها نفسه.

وقد استخدمت سافو مع زميلها ألكايوس اللهجة "الأيلية" في النظم بعكس أناكريبون وشعراء اليونان الآخرين الذين نظموا باللهجة "الأيونية". وكانت سافو تتبع أسلوباً خاصاً في تقطيع القصيدة أخذ اسمها فيما بعد. وذلك بتقسيم القصيدة إلى رباعيات، وتضم كل رباعية أربعة أبيات: الثلاثة الأولى متساوية في الطول، كل منها يتكون من (١١) مقطعاً صوتياً، والبيت الرابع منها بطول أربعة مقاطع صوتية فقط.

وقد قلدها في هذا الأسلوب من القدماء الشعراء الرومانيون "كاتولس" و "هوراس". كما قلدها في العصر الوسيط كل من البابا غريغوريوس السابع عام ١٠٧٣ م، والشاعران الإيطاليان جيوفاني بوكاشيو وفرانشيسكو بترارك، ومن الفرنسيين قلدها الشاعر راسين في مسرحيته "فيدرا". وفي العصر الحديث قلدها الشاعر الأمريكي الشهير إزرا باوند في قصيدته التي تحمل عنوان "Appurit".

وإذا كان المؤرخون قد اختلفوا في ميول سافو الجنسية، وهل هي "طبيعية" تحب الذكور فقط، أم أنها "مثلية الجنس" لا تحب إلا بنات جنسها أم "مزوجة الجنس" تحب الذكور، والإناث معاً، فإن مؤرخي الأدب لم يختلفوا بتاتاً حول قيمة سافو في فن الشعر وأثرها في تقدم هذا الفن وتطوره سواء على المستوى الأدبي اليوناني أم مستوى الأدب العالمي.

قال عنها سترابون: "إننا إذا حاولنا أن نجد شاعرة في قوة سافو واتقانها ضاعت محاولتنا عبثاً، ووجدنا بطون كتب التاريخ خالية خلواً تماماً من شاعرة تشبهها في الشعر الغرامي".

كما أنَّ المشرع المعروف صولون عندما سُئل عن الأمانة التي يشتهيها قبل موته قال: "قصيدة من سافو أرددها ثم أموت".

وكانت سافو موضع تقدير الشعراء السوريين في العصر الهيلينستي، حيث خصص كلٌّ من ميلياغروس الغدري وانتيباتروس الصيداني بضعة قصائد مدحها والتغني بشعرها بالرغم من أنهما قد أتيا بعدها بخمسة قرون تقريباً.

وليس هذا غريباً منهما فقد سبق لأفلاطون أن سمى سافو "ربة الشعر العاشرة" كما قال فيلسوف آخر عن شعرها "ما وصل لنا منها كان قليل، ولكنه ورود مليئة بالعطر".

وكانت سافو محط إعجاب وتقدير لدى الكتاب والشعراء الفرنسيين من أمثال لامرتين، وبليس كارمان، ورونيه فيفيان الذين نظموا قصائد مدح فيها. ومن المعاصرين الفرنسيين الكاتب والشاعر روبير برازيك الذي قال وصفها بقوله: "ستبقى سافو إلى الأبد أعجوبة الشعر الغنائي اليوناني".

وها هي الشاعرة رونية فيفيان تمدح سافو قائلة:

" أنت يا رجانة بافوس Paphos

أيتها الكاهنة، بل أيتها الشاعرة

علمينا سرَّ ذلك الحزن الرباني!

علمينا كيف نتشوق للعناقات المتعجلة

عندما تتأوه الرغبة وتذبل بين الزهور

ويا سحر مدينة ميتيلين

علمينا أبيات الشعر الذهبية

التي لا يحدُّ منها إلا الموت

عندما يتوقف نَفْسُك الموسيقي

علمينا يا سافو ."

نصّان من شعر سافو :

لم يصل إلينا إلا القليل القليل من شعرها. لكن مما هو مؤكد أنّ الشاعرة سافو نظمت تسعة دواوين شعرية من قبيل الشعر الغنائي، وديواناً عاشراً في شعر الرثاء.

إلى فتاة محبوبة جداً

سيدوق سعادة ربانية

ذاك الرجل الذي بوسعه أن يجلس مقابلاً لكِ

يتأمل محاسنك، ويتذوق حلاوة صوتك،

ذاك الذي بوسعه أن يتلمّس سحر ضحكك

تلك الضحكة التي أعرفها جيداً

وأعرف أنها تصهر قلبي في داخلي!

أه ، هل تعلمين ؟

بمجرد أن أراك ، ولو للحظة قصيرة

يزول المرح عن شفتي ويتلاشى فجأة

ويجفُّ لساني وكأنه انشطر

وبغته في أعماق جسدي تتسلل نار خفيّة إلى داخلي

وتغشى عياني

وكل شيء يبدو أمام ناظري مشوشاً

وتضجُّ أذناي بالدوار ،

جسدي يتصبّب عرقاً

ويرتجف بكامله

ويصبح لوني أكثر اخضراراً من العشب

ولا ينقصني عندئذ شيء كثير

لكي أشعر بأني متُّ فعلاً

* * * * *

أنشودة إلى أفروديت

أفروديت ! أيتها الربة الحسناء المتوّجة

يا ابنة زيوس المرح

أنا أتوسل إليك

لا تلقيني في هوة القلق والسأم !

أنت أيتها المقدسة

تعالى إلّى الآن

وأنتِ في غاية لطفك

حيث لا ترى عيناى شيئاً

وأذناى لا تسمعان أيّ صوت !

إن العرق البارد يتصبب من مسام جسدي بكامله

وتعتريني الرجفة ،

بعد أن غدوت شاحبة كالعشب

وتوقفت عن التنفس

نتيجة الخوف الذي قرّني من الموت^{٢٠٥}

^{٢٠٥} - احسان هندي : أشهر شاعرات الحب في بلاد الشرق والغرب (تراجم ومختارات شعرية) ، القسم الأول ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة ، دمشق ٢٠١٢ ، ص ٢٢ ، وما بعدها .

أوفيد

پولبوس أوفيدیوس ناسو

Publius Ovidius Naso

(٤٣ ق.م. - ١٨ م.)^{٢٠٦}

أوفيد شاعر لاتيني ولد في مدينة سولمونة على بعد تسعين كيلو متراً شرقي روما، وكان مولده سنة ٤٣ قبل الميلاد وتوفي سنة ١٨ ميلادية بمنفاه في بلدة "توميس" (كونستانزا الحالية برومانيا) على البحر الأسود. عايش عصر الامبراطور أوغسطس، وزامل أبرز الشعراء اللاتينيين: هوراس وبروبيرتيوس وفرجيل أشهر شعراء ذلك العصر وأحد أصدقائه المقربين.

عاش في روما، وتعلم فيها على يدي أشهر أساتذتها، وكان يحسُّ أنه لم يوجد إلاَّ ليكون شاعراً. وتردد على مجالس الأدباء والفنانين، واتصل بهم، وكان له أصدقاء من محبي اللهو والمرح والمتعة، فارتاد معهم منتديات اللهو والمتعة.

بدأت حياته الشعرية في سن مبكرة، وكان موضوع الحب في شعره هو الموضوع المميز والأثير لديه، وكانت له رؤيته الخاصة في ذلك، وطريقته المتميزة في هذا المجال. واعتمد في كلِّ أشعاره على الثقافة الإغريقية، وثقافة عصره، وتجربته الخاصة. وكانت الأساطير القديمة منبع إلهام لأشعاره، وقد وظَّفها توظيفاً ذكياً في كلِّ ما كتب للتعبير عما أراد قوله. يقول ثروت عكاشة في مقدمة ترجمة كتاب "فن الهوى": "أمَّا حرصه على سرد الأساطير، وصياغته لها وربطه للواقع بالأسطورة فهو في الحق سمة هذا الكتاب وميزته الكبرى، تنتظمه من أوله إلى منتهاه، تأسر القارئ وتطوف به على أجنحة رقيقة محلقة، تودع نفسه سرَّ الإبداع الشعري لهذا الفنان القدير"^{٢٠٧}.

كتب أوفيد خلال حياته مجموعة من الأعمال الشعرية، أشهرها: الغزليات، البطولات، فن الهوى، سلوان الحب، التقويم (لم يصل منه إلاَّ ستة أجزاء)، ميديا (تراجيديا فُقدت)، مسخ الكائنات، المنظومات الحزينة، رسائل من پونتس، مقطوعة طويلة بعنوان "إيسس"، وغير ذلك.^{٢٠٨}

^{٢٠٦} - انظر ترجمة حياة أوفيد وأعماله في: أوفيد: فن الهوى. ترجمة ثروت عكاشة، مراجعة مجدي وهبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢، (ص ٥ - ٢٠)، وكذلك في كتاب: أوفيد: مسخ الكائنات. ترجمة ثروت عكاشة، مراجعة مجدي وهبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢، (ص ٥ - ٢٩)، وانظر كذلك أوفيد: قيامة الحب. ترجمة علي كنعان. الجمع الثقافي (أبو ظبي)، ط٢، ٢٠٠٠، (ص ٣ - ١٠).

^{٢٠٧} - ثروت عكاشة: مقدمة ترجمة كتاب "فن الهوى". ص ١٤.

^{٢٠٨} - انظر في ذلك مقدمات المترجمين المذكورة فيها حياة المؤلف وأعماله وقارن.

وبسبب كتابه "فن الهوى" نفاه الامبراطور أوغسطس إلى بلدة توميس. وكانت هذه السنوات بالنسبة إليه قاسية جداً عليه. ورغم توسلاته واستعطافه للامبراطور أوغسطس فإنه لم يفلح في استرضائه، وبقي هناك في منفاه بعيداً عن أهله ووطنه حتى وفاته.

اتسمت أعمال أوفيد بالروح الإبداعية وكان لتجربته الخاصة بصمة واضحة في كل ما كتب، ومثلت عصره خير تمثيل.

وها هو يستهل كتابه "فن الهوى" بقوله:

أيا مَنْ لا يعي من فنّ الهوى شيئاً ،
عُدْ إلى قصيدي وتأمله ملياً
فلسوف تصبحُ في فنّ الهوى عبقرياً .
فكما يشقُّ الرُّبَّانُ الحاذقُ العبابَ بسفينته آمناً ،
وكما يطوي قائدُ المركبة الماهرُ بمركبته الأرض طياً ،
كذا يُدَلِّلُ الحبُّ الفطنُ الهوى لقياده .
وكما ملكٌ أوْثوميدونُ عنان خيل مركبته في السباق .
ومَهَرٌ تيفيس في توجيه دفة سفينة الأرجو في عُرضِ الخِصمِ
كنتُ أنا من اصطفته فينوس وصياً على الفتى الغضِّ (كيوييد) ربّ الهوى ،
ونصّبني لهذا الفن أستاذا .
وإذا كان تيفيس للسفين ربّاناً ، فأنا ربُّ الهوى .
وإذا كان أوْثوميدون للمركبات قائداً ، فأنا قائد قافلة الهوى .
ألا ما أشقَّ ترويض ذِيَّكَ الصبي ، الذي لا يفتأ يشاكسني مع أنه لا يزال غُرّاً .
ثمَّ ما أسرع ما يُلقني إليّ زمامه ، فأقوّمُهُ وأوجهه إلى حيث شئت .
لَقِّنْ خيرون الطفلَ (أخيل) حفيد آياكوس عزفَ القيثارة فأجاده ،
حتى غمر النغمُ وجدانه الجامح بالسكينة .
ويُروى أنَّ البطل أخيل مثير الذعر في قلب الخِصم والصدِّيق معاً ،
كان يهاب معلّمهُ القنطور العجوز ،
ويبسُطُ طواعيةً لعصا خيرون كفيه اللتين صرعتا هكتور الجبار .
وكما كان خيرون لأخيل أستاذاً فأنا أستاذ ربِّ الهوى .

وكلاهما - أخيل وربُّ الهوى - صبي شديد المراس ،
ولا غرو فكلُّ منهما ابن إلهة .
وكما يُطأطي الثور عنقه تحت وطأة النير ،
وكما يَلْقَمُ الجواد الأبي العنان في فمه يلوكه على مضض ،
كذا ، سأروض ربَّ الهوى ،
وإن أصاب صدري بسهام قوسه ،
أو لَوْح بشعلته من فوق رأسي مهدداً ،
فأنا قدير على الثَّار لجرحي مهما أنختني الطعنات .
وما أنا بزاعم أنَّ فني هذا منك يا فوبيوس (أبوللو) .
أو أن مناغة الطير في جو السماء هي التي أوحى به إليَّ ،
وما تجلَّت لي كيلو وأخواتها (ربَّات الفن) أيام كنت أرعى أغنامي في واديك يا أسكرا*
تجربتي هي مصدر إلهامي ،
فأنصتوا لشاعر عركته الحياة ، ينبض قصيدهُ صدقا .
ناشدْتُك يا فينوس ، يا أم ربِّ الهوى ، العون على ما أنا مُقدِّمٌ عليه .
وأنْتِ أيتها الحرائر المحصنات ،
اللاقي تعتمر شعورُكنَّ بعصابة الحَقَر الرهيفة ،
وتستخفي أقدامُكنَّ وراء التنورات المرسله ،
لا تَدْنُونَّ مني .
ودعني أُغني للهوى المأمون ،
وأنشدُ أسرارَ الهوى المباح ، بلا حرج ،
وأناى بشعري عن مشبوه المآخذ .

عمر الخيام

Omar Khayyam

(٤٣٢-٥١٧ هـ / ١٠٤٠-١١٢٣ م)

اسمه عمر بن إبراهيم، كنيته أبو الفتح، ولقبه غياث الدين، وأُطلق عليه حجة الحق الإمام الفيلسوف، واشتهر بالخيام لقيام والده بهذه الصناعة. هو رياضي وفيلسوف وفلكي وشاعر فارسي مستعرب، وكان علامة عصره، فقد جمع الفلك إلى الفقه، والطب إلى قراءات القرآن الكريم، والفلسفة إلى علوم اللغة، والشعر إلى الكيمياء، واللاهوت إلى الرياضيات والتاريخ. أجمعت الروايات المختلفة على أنه كان قوي الذاكرة سريع الحفظ، وذكر الشهرزوري في كتابه «نزهة الأرواح وروضة الأفراح» أن عمر الخيام تأمل كتاباً في أصفهان سبع مرات فحفظه ثم عاد إلى نيسابور فأملأه. يذهب معظم الباحثين إلى أنه ولد وتوفي في مدينة نيسابور، ولا يزال قبره فيها في المدفن المعروف بمشهد علي.

كانت نيسابور في العصر الذي عاش فيه الخيام تموج بالتيارات الفكرية والعلمية، وكانت مصدراً من مصادر المعرفة في عدد من المجالات. وقد قرّب الحُكّام الخيام لصفاته العلمية والأدبية، فكان السلطان ملك شاه السلجوقي ينزله منزلة الندماء، وكان الخاقان شمس الملوك البخاري يجلسه معه على عرشه، كما كان صديقاً لنظام الملك وحسن الصباح. وقد ألّبت هذه المكانة التي تبوأها الحساد والخصوم ضده وحاولوا النيل منه بأي طريقة، فطعنوا في عقيدته وذهبوا إلى أنه إباحي وباطني ومستهزئ بالدين ونسبوا إليه الزندقة واللاأدرية والدهرية، ودسوا عليه بعض الرباعيات للنيل منه. وكان الخيام متصوفاً ومشهوراً بالشطح، فخشي على نفسه، فتكتم في لسانه وفي قلمه، ثم حجّ، وأقام مدة في بغداد، ثم عاد إلى نيسابور يتقي الناس بالتقوى، وسدّ الباب دون مريديه.

كان الخيام متسامحاً يرى أنّ التسامح هو اللبنة الأولى في بناء الصداقة، كما كان عاشقاً للجمال والحياة والحب، روحه معلقة بالمحجوب دائماً. أحب الخمرة ووصفها في شعره عامة وفي الرباعيات خاصة، لكن الدارسين اختلفوا حول طبيعة هذه الخمرة، فهي من عصير العنب أم هي خمرة روحية صوفية.

أتقن عمر الخيام اللغتين الفارسية والعربية وكتب وألّف فيهما، ومؤلفاته متنوعة ومختلفة في معظم المجالات والمعارف والعلوم، لكنها تعرضت للتلف والنهب والحرق ولم ينبج منها إلا القليل. ومما كتبه «رسالة في الموسيقى»، كما ذاعت شهرته وبراعته في العلوم الرياضية والفلكية، فعهد إليه السلطان السلجوقي ملك شاه بناء مرصد لمراقبة النجوم، وطلب منه تعديل التقويم السنوي، فوضع تقويمياً كان موضع إعجاب من عاصره واستمر الاهتمام به إلى الوقت الحاضر. وينسب إليه الباحث حنا برداق

نظرية «إنَّ حاصل مجموع عددين مكعبين لا يمكن أن يكون عدداً مكعباً»، ويرى أنه سبق بها العالم الرياضي الفرنسي بيير دي فرما Pierre De Fermat. ولقد حقق الباحثان رشدي راشد وأحمد الجبار رسالتيه: «قسمة ربع الدائرة» و«مقالة في الجبر والمقابلة». والرسالة الثانية من أهم تصانيف الخيام، إذ يقول بروكلمان: «إنها أول محاولة ناجحة لحل المعادلات التكعيبية»، وقد طبعت هذه الرسالة في باريس عام ١٨١٥. وحقق الباحثان أيضاً مجموعة رسائل للخيام نشرها معهد التراث العلمي في حلب عام ١٩٨١ تحت عنوان «رسائل الخيام الجبرية» وتضمنت «رسالة في شرح ما أشكل من مصادرات إقليدس»، و«مسائل نجومية»، وترجمت هذه الأعمال إلى عدة لغات عالمية، وتوجد مخطوطاتها الأصلية في مكتبات العالم. وللخيام أيضاً رسالة في «الاحتياال لمعرفة مقداري الذهب والفضة في جسم مركب منهما» وتعرف باسم «ميزان الحكم». أما في العلوم الإنسانية والفلسفة فقد كتب «رسالة في الكون والتكليف» بالعربية، و«الرسالة الأولى في الوجود أو الضياء العقلي»، و«رسالة في الوجود»، و«رسالة في كلية الوجود» بالفارسية.

أما الرباعيات فهي مقطوعات شعرية نظمها الخيام بالفارسية وترجع شهرته منذ القرن التاسع عشر إليها، وخاصة بعد أن ترجمها إدوارد فيتزجيرالد Edward Fitzgerald إلى الإنكليزية شعراً. والرباعية مقطوعة شعرية من أربعة أبيات تدور حول موضوع معين، وتكوّن فكرة تامة. وفيها إما أن تتفق قافية البيتين الأول والثاني مع الرابع، أو تتفق جميع الأبيات الأربعة في القافية. وقد تُرجمت الرباعيات إلى معظم لغات العالم الحيّة، ومنها العربية شعراً ونثراً وبالعامية، وزادت ترجماتها على الخمسين من الفارسية والإنكليزية والفرنسية. ومن ترجمها إلى العربية نثراً أحمد حافظ عوض ، ومصطفى وصفي التل ، ومحمد المنجوري ، وجميل صدقي الزهاوي، ومن ترجمها شعراً اسكندر معلوف ، ووديع بستانى ، وعبد الرحمن شكري ، وعبد اللطيف النشار ، ومحمد السباعي ، وأحمد رامي، وعبد الحق فاضل ، وأحمد الصافي النجفي. وتبغى الإشارة إلى أنَّ يد الفساد والنحل قد لحقت بالرباعيات التي تناقلتها الأيام والسنون، فأصابها الحذف والتبديل والتحوير والزيادة، وأن بعضها اختلط ببعض، وأصبح من المتعذر التمييز بين الأصيل والدخيل. فمن المؤكد أنَّ عدداً غير قليل من الرباعيات مدسوس عليها، حتى إنَّ بعض الباحثين ومنهم أبو النصر مبشر الطرازي غالوا في رأيهم وذهبوا إلى أنها ليست من شعر الخيام. ومن ثم اختلف في عددها فثمة من ذهب إلى أنها لا تتجاوز الأربعين أو الخمسين، وآخرون ذهبوا إلى أضعاف هذا العدد. كما أنها لم تكن مرتبة لكنها رُتبت فيما بعد حسب القافية، فضاء تسلسل أفكار الخيام، ولم تعد تُقدّم صورة عن تطور فكره وآرائه زمنياً، فاختلف المتفائل منها بالمتشائم، والقدرى بالمتصوف، والتقي بالمستهتر، وهي بكاملها تشير إلى نفس قلقة حائرة تبحث عن الهدوء والحقيقة في هذا الوجود. فبرزت نزعة التشاؤم وكثرت فيها التساؤلات حول مصير الإنسان والشكوى

والدعوة إلى اللامبالاة، واقتناص الفرص للعيش والنهل من لذائذ الحياة، والعيش في أحضان الطبيعة، وإرضاء النفس قبل إرضاء الناس. وفيها تأثر واضح بلزوميات أبي العلاء المعري وأفكاره، ولا سيما أن الحَيَّام كان يتقن اللغة العربية، وأنه ولد في أيام شيخوخة المعري وإبَّان شهرته.

لم يقتصر اهتمام الأدباء العرب في العصر الحديث على ترجمة الرباعيات ودراساتها والكتابة عن سيرة صاحبها، وإنما التفت بعضهم إلى سيرته فوجدوها مادة غنية للتعبير بوساطتها عن تجارب معاصرة، فاتخذها الشاعر عبد الوهاب البياتي قناعاً في قصيدته الطويلة التي نشرها في كتاب بعنوان «الذي يأتي ولا يأتي»، وفي مجموعته الشعرية «الموت في الحياة»، واستلهم حياته وحولها إلى أسطورة، وخاصة حبه لعائشة، الصبية التي أحبها الحَيَّام حباً كبيراً، لكنها ماتت بالطاعون، ويصفها البياتي أنها امرأة أسطورية ورمز للحب الأزلي. ويمثل الحَيَّام في قصائد البياتي الإنسان الباحث عن الحقيقة والحرية في كلِّ زمان ومكان، وهو الذي عاش عصراً تفسَّخت فيه الحضارة العباسية، وقامت الحروب بين الشرق والغرب، وشهد بعض الخلافات المذهبية العنيفة، لذلك كان البحث عن عائشة سيدة النساء، وعن نيسابور المدينة الفاضلة.

وقد أسهم الفن السينمائي في تناول سيرة الخيام وعصره، فأنَّج في مصر فيلم يحمل اسمه ، من بطولة الممثل عمر الشريف. كما أسهمت الشاشة الصغيرة بمسلسل عربي من ثلاثين حلقة عُرضت في عام ٢٠٠٢، كان معظم ممثليه وممثلاته من سورية^{٢٠٩}.

^{٢٠٩} - خليل الموسى : الموسوعة العربية . المجلد التاسع ، ص ٧١ . ويمكن الرجوع أيضاً إلى :

. البيهقي : تاريخ حكماء الإسلام (دمشق ١٣٦٥هـ/ ١٩٦٥م).

. زهير حميدان: أعلام الحضارة العربية الإسلامية في العلوم الأساسية والتطبيقية (وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٦).

. القفطي: إخبار العلماء بأخبار الحكماء (مصر ١٣٢٦ هـ).

- أحمد رامي : رباعيات الخيام . دار الشروق ، القاهرة ١٤٢١ هـ / ٢٠٠٠ م . وخاصة المقدمة التي يتحدَّث فيها عن عمر الخيام وحياته وعصره.

رباعيات الخيام

سمعتُ صوتاً هاتفاً في السّحر نادى من الحانٍ : غُفاة البشر
هَبُوا املاؤا كأسَ الطلي قبل أن تفعم كأس العمر كُفّ القدر

* * *

أحسُّ في نفسي ديب الفناء ولم أصب في العيش إلا الشقاء
يا حسرتا إن حان حيني ولم يُتخ لفكري حلُّ لُغز القضاء

* * *

أفق وهات الكأس أنعم بها واكشف خفايا النفس من حُجبها
ورّ أوصالي بها قبلما يُصاغ دُنُ الخمر من تُربها

* * *

تروح أيامي ولا تغتدي كما تهبُّ الريح في الفدفد
وما طويت النفس هماً على يومين: أمس المنقضي والغد

* * *

غدٌ بظهر الغيب واليوم لي وكم يخيبُ الظنُّ في المقبل
ولستُ بالغافل حتى أرى جمالَ دنياي ولا أجتلي

* * *

سمعتُ في حلمي صوتاً أهاب ما فتّق النّوم كمام الشباب
أفق فإنّ النّوم صنو الردى واشرب فمشواك فراش التراب

* * *

قد مرّق البدرُ سنار الظلام فأغنم صفّاً الوقت وهات المدام
واطرب فإنّ البدر من بعدنا ينزى علينا في طباقي الرغام

* * *

سأنتحي الموتَ حثيث الورد وينمحي اسمي من سجل الوجود
هات أسقنيها يا مُني خاطري فغاية الأيام طولُ الهجود

* * *

هات أسقنيها أيهذا النديم أخضّب من الوجه اصفرار الهموم
وإن أمتُ فاجعل غسولي الطلي وقدّ نعشي من فروع الكروم

* * *

إن تُقتلَع مِن أصلِها سُرحتي وتصبُحُ الأغصانُ قَد جفَّت
فصغُ وعاءِ الخمرِ مِن طينتي واملاهُ تسرُّ الروح في جثتي

* * *

لَبِستُ ثوبَ العيشِ لم أُستشِر وحرثُ فيه بين شتى الفِكر
وسوفَ أنضو الثوبَ عني ولم أدرك لماذا جئتُ . أينَ المقَر

* * *

نمضي وتبقى العيشةُ الراضية وتنمحي آثارنا الماضيه
فَقَبِلْ أن نحيا ومن بعدنا وهذه الدنيا على ما هي

* * *

طَوَتْ يَدُ الأقدارِ سفرَ الشباب وصوَّحت تلكَ الغصون الرطاب
وقَد شدا طيرُ الصبى واختفى متى أتى . يا لهفا . أينَ غاب

* * *

الدهرُ لا يعطي الذي نأمل وفي سبيلِ اليأسِ ما نَعْمَل
ونحنُ في الدنيا على همِّها يسوقنا حادي الردى الموعِجَل

* * *

أفق خفيفَ الظلِّ هذا السَّحر وهاتها صرفاً وناغ الوتر
فما أطال النّومَ عمراً ولا قصَّر في الأعمارِ طول السَّهر

* * *

اشرب فمشواك التراب المهيل بلا حبيب مؤنسٍ أو خليل
وانشق عبير العيش في فجره فليس يزهو الورد بعد الذبول

* * *

كم ألم الدهر فؤاداً طعين وأسلم الروح ظعين حزين
وليس ممّن فاتنا عائدٌ أسأله عن حالةِ الراحلين

* * *

يا دهرُ أكثرت البلى والخراب وسُمتَ كُلَّ الناسِ سوء العذاب
ويا ثرى كم فيك من جوهرٍ يبين لو يُنبَش هذا التراب

* * *

وكم توالى الليل بعدَ النهار
فامشِ الهوينَا إِنَّ هَذَا الثرى
وطالَ بالأُنجمِ هذا المدار
مِنْ أعيُنٍ ساحرةِ الأَهورار

* * *

أينَ النديمِ السَـمَحَ أينَ الصبوح
ثلاثةٌ هـنَّ أَحَبُّ المئى:
فقد أَمْضَ الهُمُّ قَلْبِي الجريح
كَأْسٌ وَأَنْغَامٌ وَوَجْهٌ صَبِيح

* * *

نُفُوسَنَا تَرْضَى احْتِكَامَ الشَّرَابِ
وَرُوحَ هَذَا الدُّنْ نَسْتَلُهُ
أرواحنا تَفدى الثنايا العذاب
ونستقيهِ سائِغاً مُسْتَطَاب

* * *

يا نَفْسَ ما هَذَا الأَسَى والكدر
هَلْ ذاقَ حَلَوَ العَفْوِ إِلَّا الَّذِي
قَدْ وَقَعَ الإِثْمَ وَضَاعَ الحذر
أَذْنَبَ وَاللَّهِ عَفْواً وَاعْتَفِر

* * *

نَلْبِسُ بَيْنَ النَّاسِ ثُوبَ الرِّياءِ
وَكَمْ سَعِينَا نَرْجِي مَهْرِباً
وَنَحْنُ فِي قَبْضَةِ كَفِّ القَضَاءِ
فَكَانَ مَسْعَانَا جَمِيعاً هَبَاءِ

* * *

لَمْ تَفْتَحِ الأَنْفَسَ بَابَ الغِيُوبِ
ما أَتَعَسَ القَلْبُ الَّذِي لَمْ يَكْدِ
حَتَّى تَرَى كَيْفَ تَسَامُ القُلُوبِ
يَلْتَامُ حَتَّى أَنْكَأَتْهُ الخُطُوبِ

* * *

عَامِلَ كَأَهْلِيكَ الغَرِيبِ الوَفِيِّ
وَعَفْ زَلالاً لَيْسَ فِيهِ الشِّفَا
واقطع مِنَ الأَهِلِ الَّذِي لا يَفِي
واشرب زَعافَ السِّمِّ لو تَشْتَفِي

* * *

أَحْسَنَ إِلَى الأَعْدَاءِ والأَصْدِقَاءِ
وَاعْفِرْ لأَصْحَابِكَ زَلَّاتِهِمْ
فإنَّما أُنْسَ القُلُوبِ الصِّفَاءِ
وسامح الأَعْداءَ تَمَحُّ العِداءِ

* * *

عاشِرَ مِنَ النَّاسِ كِبَارِ العُقُولِ
واشرب نَقِيعَ السِّمِّ مِنْ عاقلِ
وجانبِ الجَهَّالِ أَهْلِ الفُضُولِ
واسكب عَلَى الأَرْضِ دِواءَ الجُهوُلِ

* * *

يا تارك الخمرَ لماذا تلوم دعني إلى ربي الغفور الرحيم
ولا تُفاخرنِي بهجرِ الطلى فأنتَ جانٍ في سواها أثيم

* * *

أطفئ لظى القلب ببرد الشراب فإنما الأيام مثل السحاب
وعيشنا طيف خيالٍ ، فنل حظك منه قبل فَوْت الشباب

* * *

بستانُ أيامك نامي الشجر فكيف لا تقطفُ غصنَ الثمر
اشرب فهذا اليوم إن أدبرت به الليالي لم يعدهُ القدر

* * *

جادت بساط الروض كفُّ السحاب فنزه الطرف وهات الشراب
فهذه الخضرة من يعدنا تنمو على أجسادنا في التراب

* * *

وإن توافِ العشب عند الغدير وقد كسا الأرض بساطاً نضير
فامش الهوينا فوقه إنه غدته أوصال حبيب طير

* * *

يا نفس قد أدك حمل الحزن يا روح مقذور فراق البدن
اقطف أزاهير المني قبل أن يحف من عيشك غصن الفن

* * *

يحلو ارتشاف الخمر عند الربيع ونشر أزهار الروابي يوضع
وتعذب الشكوى إلى فاتنٍ على شفا الوادي الخصب الينيع

* * *

فلا تتب عن حسو هذا الشراب فإنما تندم بعد المتاب
وكيف تصحو وطيور الربى صداحة والروض غصن الجنب

* * *

زخارف الدنيا أساس الألم وطالب الدنيا نديم الندم
فكن خليّ البال من أمرها فكل ما فيها شقاء وهم

* * *

وأَسعد الخلق قليل الفضول مَنْ يهجر الناس ويرضى القليل
كَأنَّهُ عنقاءَ عند السَّهى لا بومةٌ تنعُبُ بينَ الطلول

* * *

مَنْ يحسبَ المالَ أحبَّ المنى ويذرُع الأرضَ يريد الغنى
يفارق الدنيا ولم يُختبر في كدِّه أحوال هذى الدنى

* * *

سرى بجسمي الغضَّ ماءَ الفناء وسار في روحي لهيب الشقاء
وهمتُ مثلَ الرِّيحِ حتى ذرت تُرابَ جسمي عاصفات القضاء

* * *

يأمنُ يحارُّ الفَهمُ في قدرتك وتطلبُ النَّفسُ حمى طاعتك
أسكرني الإثمُ ولكنني صحوّت بالآمال في رحمتك

* * *

لم أشرب الخمرَ ابتغاءَ الطرب ولا دعيتني قلّةٌ في الأدب
لكنَّ إحساسي نزعاً إلى إطلاقِ نفسي كانَ كلَّ السبب

* * *

أفنيْتُ عمري في اكتناه القضاء وكشف ما يحجبه في الخفاء
فلم أجِد أسرارهُ وانقضى عمري وأحسستُ دبيب الفناء

* * *

أطالَ أهل الأنفس الباصره تفكيرهم في ذاتك القادره
ولم تزلْ يا ربَّ أفهامهم حيرى كهذى الأنجم الحائر

* * *

لم يحن شيئاً من حياتي الوجود ولن يضير الكونَ أيُّ أبيد
وا حيرتي ما قالَ لي قائلٌ : ماذا اشتعالُ الروح .. كيفَ الحمود

* * *

إذا انطوى عيشي وحنَّ الأجل وسُدَّ في وجهي باب الأمل
فَرَّ حَباب العمر في كأسه فَصَّبها للموتِ ساقِي الأزل

* * *

إن لم أكن أخلصتُ في طاعتك فإني أطمعُ في رحمتك
وإنما يشفعُ لي أنني قد عشتُ لا أشركُ في وحدتك

* * *

يا ربِّ هيءْ سببَ الرزقِ لي ولا تذقني منَّةَ المفضلِ
وأبقني نشوانَ كيما أرى روحي نجتُ من دائها المعضلِ

* * *

أفريت عمري في ارتقابِ المنى ولم أذق في العيشِ طعمَ الهنا
وإنني أشفقُ أن ينقضي عمري وما فارقت هذا العنا

* * *

لم يبرح الداءُ فؤادي العليل ولم أنل قصدي وحنَّ الرحيل
وفات عمري وأنا جاهلٌ كتابَ هذا الدهرِ جمِّ الفصول

* * *

صفًا لك اليوم ورقَّ النسيم وجالَ في الأزهارِ دمع الغيوم
ورجَّع البلبلُ ألحانهُ يقول هيَّا اطرب وخلِّ الهموم

* * *

الدرع لا تمنعُ سهم الأجل والمال لا يدفعهُ إن نزل
وكلُّ ما في عيشنا زائل لا شيء يبقَى غيرَ طيبِ العمل

* * *

اللهُ يدري كلُّ ما تُضمّر يعلمُ ما تُخفي وما تُظهر
وإن خدعتَ الناسَ لم تستطع خداعَ مَنْ يطوي ومَنْ ينشر

* * *

وإنما بالموت كلُّ رهين فاطرب فما أنت من الخالدين
واشرب ولا تحملِ أسىً فادحاً وخلِّ حملَ الهمِّ لللاحقين

* * *

رأيت خزاناً راحه تدور يجدُّ في صوغِ دنانِ الخمر
كأنه يخلطُ في طينها جمجمة الشاهِ بساق الفقير

* * *

تملكُ الناسَ الهوى والغرور وفتنة الغيدِ وسكنى القصور

ولو تُزال الحجبُ بانت لهم زخارف الدنيا وعُقبى الأمور

* * *

إنَّ الذي تأنسُ فيه الوفاء لا يحفظ الودَّ وعهدَ الإخاء
فعاشر الناس على رِيبةٍ منهم ولا تُكثر من الأصدقاء

* * *

زاد الندى في الزهرِ حتى غدا مُنحنيًا من حملِ قطر الندى
والكمُّ قد جمَعَ أوراقه فظلَّ في زهرِ الربى سيِّدا

* * *

وأُسعد الخلق الذي يُرزق وبابه دونَ السورى مُغلق
لا سيِّد فهم ولا خادم لهم ولكن وادعُ مُطلق

* * *

قلبي في صدري أسيرٌ سجين تُجَلِّهُ عشرةُ ماءٍ وطين
وكم جرى عزمي بتحطيمه فكانَ ينهاني نداءُ اليقين

* * *

مصباحُ قلبي يستمدُّ الضياء من طلعةِ الغيدِ ذوات البهاء
لكنني مثلَ الفراش الذي يسعى إلى النورِ وفيه الفناء

* * *

طبعي ائتناسي بالوجوه الحسان وديدي شربَ عِتاق الدنان
فاجمع شتات الحظِّ وانعم بها من قبل أن تطويكَ كفَّ الزمان

* * *

تَعاقبُ الأيام يُدني الأجل ومُرُّها يطويكَ طيَّ السجل
وسوف تَفنى وهي في كَرِّها ففَضِّ ما تغنمه في جَدَل (يغنمه)

* * *

لا تَشغل البَال بماضي الزمان ولا بآتي العيش قبلَ الأوان
واغنم من الحاضرِ لذاته فليس في طبعِ اللَّيالي الأمان

* * *

قيلَ لدى الحشر يكون الحساب فيغضب الله الشديدَ العقاب
وما انطوى الرحمن إلا على إنالةِ الخير ومنح الثواب

* * *

كَانَ الَّذِي صَوَّرَنِي يَعْلَمُ فِي الْغَيْبِ مَا أَجْنِي وَمَا آتَمُ
فَكَيْفَ يَجْزِينِي عَلَى أَنْتَنِي أَجْرَمْتُ وَالْجَرْمُ قَضَاءُ مَبْرُمُ

* * *

هَاتِ اسْقِنِي كَاسَ الطَّلَى السَّلْسَلِ وَغَيَّنِي لِحَنَاءَ مَعَ الْبَلْبَلِ
فَإِنَّمَا الْإِبْرِيْقُ فِي صَبِّهِ يَحْكِي خَرِيرَ الْمَاءِ فِي الْجَدُولِ

* * *

الْحَمْرُ فِي الْكَاسِ خِيَالٌ ظَرِيفٌ وَهِيَ بِجُوفِ الدِّنِّ رَوْحٌ لَطِيفٌ
أَبْعَدْ ثَقِيلَ الظِّلِّ عَنْ مَجْلِسِي فَإِنَّمَا لِلْخَمْرِ ظِلٌّ خَفِيفٌ

* * *

بَابُ نَدِيمِي ذُو الثَّنَايَا الْوَضَّاحِ وَبَيْنَنَا زَهْرٌ أَنْيَقُ وَرَاحِ
وَافْتَضَّ مِنْ لَوْلُؤٍ أَصْدَافِهِ فَافْتَرَّ فِي الْآفَاقِ ثَغْرُ الصَّبَاحِ

* * *

نَارُ الْهَوَى تَمْنَعُ طَيْبَ الْمَنَامِ وَرَاحَةُ النَّفْسِ وَلَدَّ الطَّعَامِ
وَفَاتَرَ الْحَبِّ ضَعِيفَ اللَّطْفِ مَنْطَفَىءُ الشَّعْلَةِ خَابِي الضَّرَامِ

* * *

الْقَلْبُ قَدْ أَضْنَاهُ عِشْقُ الْجَمَالِ وَالصَّدْرُ قَدْ ضَاقَ بِمَا لَا يُقَالُ
يَا رَبِّ هَلْ يُرْضِيكَ هَذَا الظَّمَا وَالْمَاءُ يَنْسَابُ أَمَامِي زُلَالُ

* * *

خَلَقْتَنِي يَا رَبُّ مَاءً وَطِينَ وَصَغَنْتَنِي مَا شِئْتَ عِزًّا وَهَوْنَ
فَمَا احْتِيَالِي وَالَّذِي قَدْ جَرَى كَتَبْتَهُ يَا رَبُّ فَوْقَ الْجَبِينِ

* * *

وَيَا فَوَّادِي تِلْكَ دُنْيَا الْخِيَالِ فَلَا تَنْوِءْ تَحْتَ الْهَمُومِ الثَّقَالِ
وَسَلِّمِ الْأَمْرَ فَمَحَوِ الَّذِي خَطَّتْ يَدُ الْمَقْدَارِ أَمْرَ مُحَالِ

* * *

وَإِنَّمَا نَحْنُ رَخَاخُ الْقَضَاءِ يَنْقُلُنَا فِي اللَّوْحِ أَيْ يَشَاءِ
وَكُلُّ مَنْ يَفْرَغُ مِنْ دَوْرِهِ يُلْقَى بِهِ فِي مَسْتَقَرِّ الْفَنَاءِ

* * *

رَأَيْتُ صَقًّا مِنْ دَنَانٍ سَرَى مَا بَيْنَهَا هَمْسٌ حَدِيثٌ جَرَى
كَأَنَّهَا تَسْأَلُ : أَيْنَ الَّذِي قَدْ صَاغَنَا أَوْ بَاعَنَا أَوْ شَرَى

* * *

سَطَا الْبَلَى فَاغْتَالَ أَهْلَ الْقَبْوِ حَتَّى غَدَوْا فِيهَا رُفَاتًا نَثِيرَ
أَيْنَ الطَّلَى تَتْرَكُنِي غَائِبًا أَجْهَلُ أَمْرِ الْعِيشِ حَتَّى النُّشُورِ

* * *

إِذَا سَقَانِي الْمَوْتَ كَأْسَ الْحَمَامِ وَضَمَّكُمْ بَعْدِي مَجَالِ الْمَدَامِ
فَأَفْرِدُوا لِي مَوْضِعِي وَاشْرَبُوا فِي ذِكْرِ مَنْ أَضْحَى رَهِينَ الرِّجَامِ

* * *

عَنْ وَجَنَةِ الْأَزْهَارِ شَفَّ النَّقَابِ وَفِي فِؤَادِي رَاحَةٌ لِلشَّرَابِ
فَلَا تَنَمُّ فَالشَّمْسُ لَمَّا يَزِلْ ضِيَاؤُهَا فَوْقَ الرِّبِيِّ وَالْهَضَابِ

* * *

فَكَمْ عَلَى ظَهْرِ الثَّرَى مِنْ نِيَامٍ وَكَمْ مِنَ الثَّائِبِينَ تَحْتَ الرِّغَامِ
وَأَيْنَمَا أُرْمِي بَعِينِي أَرَى مَشِيْعًا أَوْ نَهْزَةً لِلْحَمَامِ

* * *

يَا رَبِّ فِي فَهْمِكَ حَارَ الْبَشَرِ وَقَصَّرَ الْعَاجِزُ وَالْمُقْتَدِرُ
تَبَعْتُ نَجْوَاكَ وَتَبَدُّوْا لَهُمْ وَهُمْ بِلَا سَمْعٍ يَعْى أَوْ بَصَرُ

* * *

بَيْنِي وَبَيْنَ النَّفْسِ حَرْبٌ سَجَالٍ وَأَنْتَ يَا رَبِّي شَدِيدُ الْحُجَالِ
أَنْتَظِرُ الْعَفْوَ وَلَكِنِّي حَاجِلَانُ مِنْ عِلْمِكَ سُوءِ الْفَعَالِ

* * *

شَقَّتْ يَدُ الْفَجْرِ سِتَارَ الظَّلَامِ فَاهْضُ وَنَاوِلْنِي صَبُوحَ الْمَدَامِ
فَكَمْ تُحْيِينَا لَهُ طَلْعَةٌ وَنَحْنُ لَا نَمْلِكُ رَدَّ السَّلَامِ

* * *

مُعَاقِرُوا الْكَأْسِ وَهُمْ سَادِرُونَ وَقَائِمُوا اللَّيْلِ وَهُمْ سَاجِدُونَ
غَرَقَى حَيَارَى فِي بَحَارِ النَّهْيِ وَاللَّهُ صَاحِبُ الْوَرَى غَافِلُونَ

* * *

كُنَّا فَصَرْنَا فَطْرَةً فِي عِبَابٍ عَشْنَا وَعُودْنَا ذَرَّةً فِي التُّرَابِ
جِئْنَا إِلَى الْأَرْضِ وَرَحْنَا كَمَا دَبَّ عَلَيْهَا النَّمْلُ حِينًا وَغَابَ

* * *

لَا أَفْضَحُ السِّرَّ لِعَالٍ وَدُونَ وَلَا أَطِيلُ الْقَوْلَ حَتَّى يَبِينَ
حَالِي لَا أَقْوَى عَلَى شَرْحِهَا وَفِي حَنَائِي الصَّدْرُ سَرَى دَفِينِ

* * *

أَوَّلِي بِهَذَا الْأَعْيُنِ الْهَاجِدِ أَنْ تَغْتَدِي فِي أَنْسِهَا سَاهِدِ
تَنْقَسُ الصَّبْحُ فَقَمَّ قَبْلَ أَنْ تَحْرِمَهُ أَنْفَاسُنَا الْهَامِدِ

* * *

هَلْ فِي مَجَالِي الْكَوْنِ شَيْءٌ بَدِيعٍ أَحْلَى مِنَ الْكَأْسِ وَزَهْرُ الرِّبِيعِ
عَجِبْتُ لِلْخَمَّارِ هَلْ يَشْتَرِي بِمَالِهِ أَحْسَنَ مِمَّا يَبِيعُ !

* * *

هَوَى فَوَادِي فِي الطَّلَى وَالْحَبَابِ وَشَجَوُ أَذْنِي فِي سَمَاعِ الرِّبَابِ
إِنْ يَصْنَعُ الْخَزَّافُ مِنْ طِينِي كَوْبًا فَاتَرَعُهَا بِبَرْدِ الشَّرَابِ

* * *

يَا مَدَّعِي الزَّهْدَ أَنَا أَكْرَمُ مِنْكَ ، وَعَقْلِي ثَمَلًا أَحْكَمُ
تَسْتَنْزِفُ الْخَلْقَ وَمَا أَسْتَقِي إِلَّا دَمَ الْكَرَمِ فَمَنْ آثَمُ

* * *

الْخَمْرُ كَالْوَرْدِ وَكَاسُ الشَّرَابِ شَقَّتْ فَكَانَتْ مِثْلَ وَرْدٍ مُذَابِ
كَأَنَّمَا الْبَدْرُ ثَنَا ضَوْؤُهُ فَكَانَ حَوْلَ الشَّمْسِ مِنْهُ نِقَابِ

* * *

لَا تَحْسَبُوا أَنِّي أَخَافُ الزَّمَانَ أَوْ أَرْهَبُ الْمَوْتَ إِذَا الْمَوْتُ حَانَ
الْمَوْتُ حَقٌّ . لَسْتُ أَخْشَى الرَّدَى وَإِنَّمَا أَخْشَى فَوَاتِ الْأَوَانِ

* * *

لَا طِيبَ فِي الدُّنْيَا بَغَيْرِ الشَّرَابِ وَلَا شَجَى فِيهَا بَغَيْرِ الرِّبَابِ
فَكَّرْتُ فِي أَحْوَالِهِمَا لَمْ أَجِدْ أَمْتَعَ فِيهَا مِنْ لِقَاءِ الصُّحَابِ

* * *

عش راضياً واهجر دواعي الألم واعدل مع الظالم مهما ظلم
نهایة الدنيا فناءً فَعش فيها طليقاً واعتبرها عدم

* * *

لا تأمل الخلل المقيم الوفاء فإنما أنت بدنـيا الـرياء
تحمل الـداء ولا تلتمس له دواءً وانفرد بالشقاء

* * *

اليوم قد طابَ زمان الشباب وطابت النفس ولدَّ الشراب
فلا تقل كاس الطلى مُرَّةً فإنما فيها من العيشِ صاب

* * *

وليسَ هذا العيش خلدًا مقيم فما اهتمامي مُحدثُ أم قديم
سنترك الدنيا فما بالنا نُضَيِّعُ منها لحظات النعيم

* * *

حتّامٌ يُغري النفس برق الرجاء ويُفزع الخاطر طيف الشقاء
هات اسقنيها لستُ أدري إذا صعدتُ أنفاسي رددتُ الهواء

* * *

دنياك ساعات سراع الزوال وإثما العقبى خلود المآل
فهل تبیع الخلد يا غافلاً وتشتري دنيا المنى والضلال

* * *

يا من نسيت النار يوم الحساب وعفت أن تشرب ماء المتآب
أخافُ إن هبَّت رياح الردى عليك أن يأنفَ منك التراب

* * *

يا قلب كم تشقى بهذا الوجود وكلُّ يوم لك همٌّ جديد
وأنت يا رُوحِي ماذا جنتُ نفسي وأُخـراكِ رحيلٌ بعيد

* * *

تناثرت أيام هذا العمرُ تناثر الأوراق حوّل الشجرُ
فانعم من الدنيا بلداتها من قبل أن تسفيك كفُّ القدر

* * *

لا توحشَ النفسَ بخوفِ الظُّنونِ واغنمِ مِنَ الحاضرِ أَمَنَ اليقينِ
فقد تساوى في الثرى راحلٌ غداً وماضٍ مِنَ ألوفِ السنينِ

* * *

مررتُ بالخزَّافِ في ضحوةٍ يصوغُ كوبَ الخمرِ مِن طينةٍ
أوسعها دعاً فقالتَ لَهُ هل أقفرتَ نَفْسُكَ مِن رحمةٍ

* * *

لو أَنِّي حُيِّرْتُ أو كَانَ لي مفتاحُ بابِ القدرِ المقفلِ
لاخترتَ عن دنيا الأسي أَنِّي لم أهبطَ الدنيا ولم أرحلِ

* * *

هبطتُ هذا العيشَ في الآخرين وعشتُ فيه عيشةَ الخاملينِ
ولا يوافيني بما ابتغي فأينَ مِنِّي عاصفاتِ المنونِ

* * *

حكمتُ يا أقدارَ عينِ الضَّلالِ فأطلقيني آذُ نفسي العقالِ
إن تُقصري النُّعمى على جاهلٍ فلست مِن أهلِ الحِجَا والكمالِ

* * *

إذا سقاكَ الدهرُ كاسَ العذابِ فلا تُبْنِ للناسِ وقَعَ المصابِ
واشربِ على الأوتارِ . ربَّانةً مِن قبلِ أن تُحطَّمَ كاسُ الشرابِ

* * *

لا بدَّ للعاشقِ مِن نشوةٍ أو خفَّةٍ في الطبعِ أو جَنَّةٍ
والصحو بابُ الحزنِ فاشربِ تكنُ عن حالةِ الأيامِ في غفلةٍ

* * *

أنا الَّذي عشتُ صريعَ العقارِ في مجلسٍ تحييه كَأْسُ تُدَارِ
فَعُدْ عن نصحي . لقد أصبحتُ هذي الطلى كلَّ المنى والخيارِ

* * *

أعلمُ مِن أَمري الَّذي قَد ظَهَرَ واستَشِفُّ الباطنِ المستترِ
عدمُت فهمي أن تكنِ نشوتي وراءها منزلةٌ تُنْتَظَرُ

* * *

طارَتْ بي الخَمَرُ إلى مَنْزِلٍ فوق السَّمَاكِ الشَّاهِقِ الأعْزَلِ
فأَصْبَحَتْ رُوحِي في نَجْوَةٍ مِنْ طِينِ هَذَا الجَسَدِ الأَرْضَلِ

* * *

سَمْتُ يا رَبِّي حَيَاةَ الأَلَمِ وَزَادَ هَمِّي الفَقْرَ لِمَا أَلَمَ
رَبِّي انْتَشَلَنِي مِنْ وَجُودِي فَقَدْ جَعَلَتْ في الدُّنْيَا وَجُودِي عَدَمَ

* * *

لَمْ يَخْلِ قَلْبِي مِنْ دَوَاعِي الهَمِّومِ أَوْ تَرْضَ نَفْسِي عَنْ وَجُودِي الأَلِيمِ
وَكَمْ تَأْدَبْتُ بِأَحْسَنِ دَعَائِهِ وَلَمْ أَزَلْ في لَيْلٍ جَهْلٍ بِهَيْمِ

* * *

اللَّهُ قَدْ قَدَّرَ رِزْقَ العَبَادِ فَلَا تُؤَمِّلْ نَيْلَ كُلِّ المَرَادِ
وَلَا تُذِقْ نَفْسَكَ مُرَّ الأَسَى فَإِنَّمَا أَعْمَارُنَا لِلنَّفَادِ

* * *

إِنَّ الَّذِي يَعْرِفُ سِرَّ القَضَاءِ يَرَى سَوَاءَ سَعْدِهِ والشَّقَاءِ
العِيشَ فَإِنْ فَلَمَّا نَدَعَ أَمْرَهُ أَكَانَ دَاءً مَسَّنَا أَمَ دَوَاءِ

* * *

يَا طَالِبَ الدُّنْيَا وَقِيَّتِ العَثَارِ دَعِ أَمَلَ الرِّيحِ وَخُوفَ الخَسَارِ
وَاشْرَبْ عَتِيقَ الخَمَرِ فَهِيَ الَّتِي تَفَكُّ عَنْ نَفْسِكَ قَيْدَ الإِسَارِ

* * *

الكَأْسُ جِسْمُ رُوحِهِ السَّارِيهِ هَذِي السَّلَافُ المُرَّةُ الصَّافِيهِ
زَجَاجُهَا قَدْ شَفَّ حَتَّى غَدَا مَاءً حَوَى نِيرَانَهَا الجَارِيهِ

* * *

قَدْ رَدَّدَ الرُّوْضُ غِنَاءَ الهَزَارِ وَارْتَاخَتِ النَفْسُ لِكَأْسِ العَقَارِ
تَبَسَّمَ النُّورُ فَقَمَّ هَاتِمَا نَثَأُ مِنْ الأَيَّامِ قَبْلَ الدَّمَارِ

* * *

بِي مِنْ جَفَاءِ الدَّهْرِ هَمٌّ طَوِيلُ وَمِنْ شَقَاءِ العِيشِ حَزَنٌ دَخِيلُ
قَلْبِي كَدَنَّ الخَمَرَ يَجْرِي دَمًا وَمَقَلَّتِي بِالدَّمْعِ كَأْسٌ تَسِيلُ

* * *

وكَلِّمًا راقِبْتُ حَالِ الزَّمَنِ رَأَيْتُهُ يَحْرُمُ أَهْلَ الْفُطَنِ
سُبْحَانَ رَبِّي . كَلِّمًا لَاحَ لِي نَجْمٌ طَوْتُهُ ظُلُمَاتُ الْمَحَنِ

* * *

مَاذَا جَنِينَا مِنْ مَتَاعِ الْبَقَاءِ ؟ مَاذَا لَقِينَا فِي سَبِيلِ الْفَنَاءِ ؟
هَلْ تُبْصِرُ الْعَيْنُ دُخَانَ الْأَلَى صَارُوا رَمَادًا فِي أَتُونِ الْقَضَاءِ

* * *

تِلْكَ الْقُصُورُ الشَّاهِقَاتُ الْبِنَاءِ مَنَازِلُ الْعِزِّ وَمَجْلَى السَّنَاءِ
قَدْ نَعَبَ الْبُيُوتُ عَلَى رَسْمِهَا يَصِيحُ : أَيْنَ الْمَجْدُ ، أَيْنَ الثَّرَاءِ

* * *

هَوْنٌ عَلَى النَّفْسِ احْتِمَالُ الْهَمُومِ وَاغْنَمُ صَفَا الْعَيْشِ الَّذِي لَا يَدُومُ
لَوْ كَانَتْ الدُّنْيَا وَقْتُ لَلْأَلَى رَاحُوا لَمَّا جَاءَكَ دُورُ النِّعَمِ

* * *

وَأَمَّا الدَّهْرُ مُذِيقُ الْكَرُوبِ نَعِيمُهُ رَهْنٌ بِكَفِّ الْخُطُوبِ
وَلَوْ دَرَى الْهَمُّ الَّذِي لَمْ يَجِءْ دُنْيَا الْأَسَى لَاخْتَارَ دَارَ الْغُيُوبِ

* * *

صَبَّتْ عَلَيْنَا وَابِلَاتُ الْبَلَاءِ كَأَنَّنَا أَعْدَاءُ هَذَا الْقَضَاءِ
بَيْنَا تَرَى الْإِبْرِيْقَ وَالْكَأْسَ قَدْ تَبَادَلَا التَّقْبِيلَ حَوْلَ الدَّمَاءِ

* * *

تَفَتَّحَ النَّوَّارُ صَبَّ الْمَدَامِ وَاخْلَعَ ثِيَابَ الزَّهْدِ بَيْنَ الْأَنَامِ
وَهَاتَمَا مِنْ قَبْلِ سَطْوِ الرَّدَى فِي مَجْلَسٍ ضَمَّ الطَّلَى وَالْغَرَامِ

* * *

حَارَ الْوَرَى مَا بَيْنَ كَفْرِ وَدِينِ وَأَمَعْنُوا فِي الشُّكِّ أَوْ فِي الْيَقِينِ
وَسَوْفَ يَدْعُوهُمْ مُنَادِي الرَّدَى يَقُولُ لَيْسَ الْحَقُّ مَا تَسْلُكُونَ

* * *

نَصَبْتُ فِي الدُّنْيَا شِرَاكَ الْهَوَى وَقْتُ أَجْزِي كُلِّ قَلْبٍ غَوَى
أَتَنْصِبُ الْفَحْخَ لَصَيْدِي وَإِنْ وَقَعْتُ فِيهِ قَلْتُ عَاصٍ هَوَى

* * *

أَنَا الَّذِي أَبْدَعْتُ مِنْ قَدْرَتِكَ فَعَشْتُ أَرْعَى فِي حِمَى نَعْمَتِكَ

دعني إلى الآثام حتى أرى كيف يذوب الإثم في رحمتك

إن تُفصل القطرة من بحرها ففي مداهُ منتهى أَمـرها
تقاربْتُ يا رب ما بيننا مسافةُ البُعد على قدرها

وإنَّما الدُّنيا خيالٌ يزول وأمرنا فيها حديثٌ يطول
مشرقها بحرٌ بعيد المدى وفي مداهُ سيكون الأفول

جهلتِ يا نفسي سرَّ الوجود وغبتِ في غورِ القضاء البعيد
فصوّري من نشوتي جنَّةً فرمأُ حرمَ دارِ الخلود

يا ورد أشبهتِ حدود الحسان ويا طلى حاكيتِ ذوب الجمان
وأنتِ يا حظِّي تنكَّرتِ لي وكُنتِ من قبلِ الأخ المستعان

أولى بكِ العشق وحسو الشراب وحنَّةُ النَّاي ونوح الرباب
فأطلق النفس ولا تتصل بزخرفِ الدُّنيا الوشيك الذهاب

لا تشغل البال بأمر القدر واسمع حديثي يا قصير النظر
تنح واجلس قانعاً وادعاً وانظر إلى لعبِ القضا بالبشر

يا قلب إن أُلقيتِ ثوب العناء غدوتِ روحاً طاهراً في السماء
مقامك العرش ترى حطَّةً أنكَ في الأرضِ أطلتِ البقاء

إنَّ الذي يذبل زهر الربيع ينثر أوراقاً وجودي الجميع
والهَمُّ مثل السمِّ ترياقه في الخمرِ فاشرب قدر ما تستطيع

* * *

زجاجةُ الخمر ونصف الرغيف وما حوى ديوان شعرٍ طريف
أحبُّ لي إن كُنتَ لي مُؤنساً في بلقعٍ من كلِّ مُلكٍ منيف

* * *

أُسمع الديك أطلَّ الصياح وقد بدا في الأفق نور الصباح
ما صاح إلا نادباً ليلةً ولت من العمر السريع الرواح

* * *

علام تشقى في سبيل الألم ما كنت تدري أنك ابن العدم
الدهر لا تجري مقاديره بأمرنا فارض بما قد حُكم

* * *

تحملُ الداء كبير الرجاء أنك يوماً ستنال الشفاء
واشكر على الفقر الذي إن يرد أصبحت موفور الغنى والثراء

* * *

ليتك يا ربي تُبَيِّد الوجود وتخلق الأكوان خلقاً جديداً
فتُغفل اسمي أو تزيد الذي قدّرت لي في الرزق بين العبيد

* * *

وصلتني بالنفس منذُ القدم فكيف تفري شملنا الملتئم
وكنت ترعاني فماذا دعا إلى أطراحي للأسى والألم

* * *

هات الطلى فالنفس عما قليل توشك من فرط الأسى أن تسيل
عساي أنسى الهم في نشوتي من بعد رشفي كاسها السلسيل

* * *

يا ساقِي الخمر أفقها ثم اسقني سائل ياقوتها
فإنها تبعث من روحها نفسي وتحيي ميت لذاتها

* * *

صب من الإبريق صافي الدماء واشرب وهات الكأس ذات النقاء
فليس من بين الناس من ينطوي على الذي في صدرها من صفاء

* * *

أَيْنَ طَهَّرَ النَّفْسَ عَفْوَ الْيَمِينِ وَكَيْفَ كَانَتْ عَيْشَةُ الصَّالِحِينَ
إِنْ كُنْتُ لَا تَغْفِرُ ذَنْبِي فَمَا فَضْلُكَ يَا رَبِّي عَلَى الْعَالَمِينَ

* * *

أَبْدَعْتَ فِينَا بَيِّنَاتِ الْعِبَرِ وَصَغْتَنَا يَا رَبَّ شَتَّى الصُّورِ
فَهَلْ أَطِيقُ الْيَوْمَ مَحْوَ الَّذِي تَرَكْتَهُ فِي خَلْقَتِي مِنْ أَثَرِ

* * *

طِبَائِعُ الْأَنْفُسِ رَكَّبَتْهَا فَكَيْفَ تَجْزِي أَنْفُساً صَغَتْهَا
وَكَيفَ تُفْنِي كَامِلاً أَوْ تَرَى نَقْصاً بِنَفْسٍ أَنْتَ صَوَّرْتَهَا

* * *

تُخْفِي عَنِ النَّاسِ سَنَا طَلْعَتِكَ وَكُلُّ مَا فِي الْكَوْنِ مِنْ صَنْعَتِكَ
فَأَنْتَ مَجْلَاهُ وَأَنْتَ الَّذِي تَرَى بَدِيعَ الصُّنْعِ فِي آيَتِكَ

* * *

يَا رَبِّ مَهِّدْ لِي سَبِيلَ الرِّشَادِ وَاكْتُبْ لِي الرَّاحَةَ بَعْدَ الْجِهَادِ
وَأَحْيِي فِي نَفْسِي الْمَنَى مِثْلَمَا يَحْيِي مَوَاتِ الْأَرْضِ صَوْبَ الْعَهَادِ

* * *

لَنْ يَرْجِعَ الْمَقْدَارُ فِيمَا حَكَمَ وَحَمَلَكَ الْهَمُّ يُزِيدُ الْأَلَمَ
وَلَوْ حَزَنْتَ الْعَمْرَ لَنْ يَنْمَحِيَ مَا خَطَّهُ فِي اللَّوْحِ مُرُّ الْقَلَمِ

* * *

وَلَيَّْ الدُّجَى قَمَّ هَاتِ كَاسَ الشَّرَابِ كَأَنَّمَا الْيَاقُوتُ فِيهَا مُذَابِ
وَاحْرَقْ مِنَ الْعُودِ بِخُوراً وَخُذْ مِنْ غَصْنِهِ الْمَعْطَارَ وَاصْنَعْ رِبَابِ

* * *

الْخَمَرُ تُؤَلِّيكَ نَعِيمَ الْخُلُودِ وَلَذَّةُ الدُّنْيَا وَأَنْسُ الْوُجُودِ
تُحْرِقُ مِثْلَ النَّارِ لَكِنَّهَا تَجْعَلُ نَارَ الْحُزْنِ مَاءً بَرُودِ

* * *

عِيشِي مِنْ غَيْرِ الطَّلَى مُسْتَحِيلِ فَإِنَّمَا تَشْفِي فُؤَادِي الْعَلِيلِ
مَا أَعَذَّبَ السَّاقِي إِذَا قَالَ لِي تَنَاوَلِ الْكَأْسَ وَرَأْسِي يَمِيلِ

* * *

أولى بهذا القلب أن يخفقا وفي ضرام الحب أن يُحرقا
ما أضيع اليوم الذي مرّ بي من غير أن أهوى وأن أعشقا

* * *

سارع إلى اللذات قبل المنون فالعمر يطويه مرور السنين
ولست كالأشجار إن قُلِّمتُ فروعها عادت رطاب الغصون

* * *

إنّ الألى ذاقوا حياة الرغد وأنجز الدهر لهم ما وعد
قد عصفت الموت بهم فانطوا واحتضنوا تحت تراب الأبد

* * *

نفسى خلت من أنس تلك الصحاب لما غدوا ثاوين تحت التراب
في مجلس العمر شربنا الطلى فلم يفق منا صرير الشراب

* * *

ولست مهما عشت أخشى العدم وإنّما أخشى حياة الألم
أعاري الله حيايتي ومن حقوقه استرداد هذا النسم

* * *

قالوا امتنع عن شرب بنت الكروم فإنتها تورث نار الجحيم
ولدتني في شربها ساعة تعدل في عيني جنان النعيم

* * *

إن دارت الكأس ولذ الشراب فكُن رضى النفس بين الصحاب
واشرب فما يجديك هجر الطلى إن كان مقدوراً عليك العذاب

* * *

شيطان في الدنيا هما أفضل في كل ما تنوي وما تعمل
لا تتخذ كل الورى صاحباً ولا تنل من كل ما يؤكل

* * *

لو كان لي قدرة ربّ مجيد خلقت هذا الكون خلقاً جديد
يكون فيه غير دنيا الأسى دنيا يعيش الحر فيها سعيد

* * *

إذا بلغت المجد قالوا زنيم وإن لزمت الدار قالوا لثيم
فجانب الناس ولا تلتمس معرفة تُورث حمل الهموم

* * *

خيرٌ لي العشق وكأس المدام من ادعاء الزهد والاحتشام
لو كانت النار لمثلي خلت جئات عدن من جميع الأنام

* * *

عبدك عاصٍ أين منك الرضاء وقلبه داجٍ فأين الضياء
إن كانت الجنة مقصورةً على المطيعين فأين العطاء

* * *

أهل الحجا والفضل هذي العقول قد حاولوا فهم القضاء الجليل
فحدّثونا بعض أوهامهم ثم احتواهم ليل نوم طويل

* * *

يا عالم الأسرار علم اليقين يا كاشف الضّر عن البائسين
يا قابل الأعذار فئنا إلى ظلك فأقبل توبة التائبين

* * *

الشاعر الألماني يوهان فولفغانغ غوته

Johann Wolfgang Goethe

(١٧٤٩-١٨٣٢)

أبرز أعلام الأدب الألماني والعالمي. فهو كاتب متعدد المواهب والاهتمامات؛ فهو شاعر ومسرحي وروائي وقاص وناقد أدبي وجمالي وعالم طبيعيات ورجل دولة، ووصل مع صديقه الشاعر شيلر بالأدب الألماني إلى ذروته الكلاسيكية ، وكان لتأسيسهما حركة "العاصفة والاندفاع" **Sturm und Drang** الأدبية آثارها الكبيرة في ألمانيا خاصة وأوروبا عامة. وإنتاجه غزير ومتنوع، وكان أول أديب يطرح فكرة الأدب العالمي **Weltliteratur**، وهو من الأدباء المنفتحين على ثقافات العالم وآدابها، وقد تجلّى ذلك، في تأثره بحكايات " ألف ليلة وليلة"، وإطلاعه على الإسلام وترجمات القرآن ، وفي اهتمامه بالأدب الفارسي، وحافظ الشيرازي خاصة وتأثره به. ولا أدلّ على ذلك من كتابه " الديوان الغربي الشرقي" **West östlicher Diwan** ، الذي يُعدّ من أهم ما كُتب عن الإسلام وفهم رسالته وجوهره. وقد صدر هذا الديوان عام ١٨١٩، وفي عام ١٨٢٧ أعاد غوته نشره بصيغته النهائية. ويأتي هذا العمل في المرتبة الثانية من حيث الأهمية بعد "فاوست". كما كتب قصيدة عن الرسول محمد (Mohomets-Gesang)، أشاد فيها بعظمته. وقد حدا به إعجابه بالإسلام إلى القول: "إذا كان معنى الإسلام هو التسليم لله ، فعلى الإسلام نحيًا ونموت جميعاً" ^{٢١٠}.

وقد قال الباحث اللاهوتي السويسري هانس كونغ Hans Küng في كتابه " المسيحية وأديان العالم " Christentum und die Weltreligionen عام (١٩٧٠): "ما من أحد ساهم في إعادة الاعتبار للإسلام في أوروبا بعد تهكم فولتير مثل غوته في الديوان الغربي الشرقي" ^{٢١١}.

ومن أشهر أعماله المسرحية :

مسرحية "غوتس فون برلينغن" **Götz von Berlichingen** ، أخرجها عام ١٧٧٣. وقد لاقت نجاحاً كبيراً. "ولفتت انتباه أنصار حركة (العاصفة والاندفاع) **Sturm und Drang** الأدبية الفكرية، إذ شعروا بشكسبير يُبعث ألمانياً ، ففي هذا النص طبّق غوته بحرص كلّ النظريات الجديدة في المسرح" ^{٢١٢}.

^{٢١٠} - نقلاً عن نبيل الحفار : الموسوعة العربية . (غوته) ، المجلد الرابع عشر ، ص ٥٧ .

^{٢١١} - المرجع السابق نفسه .

^{٢١٢} - المرجع السابق نفسه .

"في أوائل السبعينيات اشتغل غوته على مسرحية بعنوان (محمد) Mohamed، بقيت شذرة غير مكتملة، تعرض شخصية النبي بصفته عبقرياً يحمل قبساً ربانياً يريد نشره بين الناس من أجل خيرهم، لكنهم يقفون في وجهه بقسوة ، إلى أن يدرك بعضهم صدق الرسالة فيؤمن ويصير"^{٢١٣}.

مسرحية " ستيللا " Stella، كتبها في عام ١٧٧٥، ويعبر فيها عن حزنه العميق جراء إنهاء خطبته مع ليلي شوغن Lili Schönemann .

مسرحية " أخ وأخت " Die Geschwister ، عام ١٧٧٦ .

مسرحية " إغمونت " Egmont ، كتبها في عام ١٧٨٨ .

مسرحية " انتصار الوجدانية " Triumph der Empfindsamkeit ، عام ١٧٧٨ .

مسرحية " إفيغينية " Iphigenie ، صاغها نثراً عام ١٧٧٩ .

مسرحية " الابنة الطبيعية " Die naturalische Tochter ، عام ١٨٠٣ .

مسرحية " باندورا " Pandora ، عام ١٨٠٩ .

مسرحية " فاوست " Faust ، عمل غوته في هذا العمل طوال ستة عقود ، وهو عمل هام جداً. وقد نشر غوته شذرة من فاوست عام ١٨٠١ ، وفي عام ١٨٠٨ أصدر الجزء الأول من هذه المسرحية . وفي مطلع عام ١٨٣٢ أتم غوته " مأساة فاوست - الجزء الثاني " Der Tragödie zweiter Teil.

"وبذلك يكون الشاعر قد أنجز العمل الجبار الذي رافقه طوال ستين عاماً من عمره . صياغة الموضوع الشعبي في الشكل الكلاسيكي: "مقدمة في السماء" تتبعها خمسة فصول. وتتكون المأساة من أبيات مقفاة أصبح معظمها مقولات مأثورة. وعلى الصعيد الفلسفي صار قدر العالم فاوست، الذي لا تستطيع دراسة العلوم أن ترضيه، ممثلاً لقدر لقدر كل إنسان طموح أخطأ الطريق، فيظهر الشيطان مفيستوفيلس Mephistopheles ليعرض عليه خدماته، مطالباً بروح فاوست ثمناً لمساعدته. ويصير العقد مع الشيطان رهاناً بين الاثنين. ويقود مفيستوفيلس فاوست عبر مختلف مجالات الحياة الاجتماعية في ظل هيمنة الكنيسة الكاثوليكية على مقاليد الأمور كافة في العصور الوسطى. وفي هذا الجزء تحتل مأساة الفتاة البرجوازية الياقة غرتشن Gretchen الحيز الأكبر، فهي تسقط تراجيدياً ضحية ضيق

^{٢١٣} المرجع السابق نفسه .

أفق الأخلاق البرجوازية وصرامة التعاليم الكنسية . وفي الجزء الثاني بدأ غوته بشخصية هيلينا الإغريقية Helena ممثلةً لكمال الجمال والثقافة الكلاسيكيين بوصفها نموذجاً يطمح فاوست إلى استعادته . ثم تعود الأحداث إلى العصور الوسطى لتتداخل مع العصر الإغريقي في محاولة لتوحيد الثقافتين عن طريق شخصية يوفوريون Euphorion ابن هيلينا وفاوست . وفي جزأي المأساة يتضح مبدأ التوازي، ومبدأ التصاعد في تكرار بعض الأحداث من عصور مختلفة. أما الخلاص من الرهان بين فاوست ومفيستو في الجزء الثاني فيبرز مفهومين مختلفين للعصر ، ففي حين يعلم مفيستو أن اللحظة محدودة في الزمن يراهن العالم المنتور والطموح فاوست على خلودها ويصيح:

يمكنني أن أقول للّحظة:

ترثني قليلاً، فما أجملك!

إن أثر أيامي الأرضية

لا يمكن أن يسقط في الآباد.

وفي الإحساس بمثل هذه السعادة

أستمع الآن بأكمل لحظة "٢١٤".

وقد ترجم ديوانه "الديوان الشرقي للمؤلف الغربي" علما ن بارزان من أعلام الأدب والترجمة هما: عبد الرحمن بدوي، وعبد الغفار مكاوي. وسنختار من هذا الديوان قصيدتين؛ هما: "هجرة" و"طلاسم".

^{٢١٤} نبيل الحفار : الموسوعة العربية . (غوته) ، المجلد الرابع عشر ، ص ٥٧ .

هجرة

الشمال والغرب والجنوب تتحطم وتتناثر ،
والعروش تُثَلُّ والممالك تترزع وتضطرب ،
فلتهاجرُ إذن إلى الشرق الطاهر الصافي
كي تستروح جوَّ الهداة والمرسلين ،
هنالك ، حيث الحبُّ والشُّربُ والغناء
سيعيدك ينبوع الخضر شاباً من جديد .
إلى هنالك حيث الطهر والحق والصفاء ،
أودُّ أن أقود الأجناس البشرية ،
حتى أنفذ بها إلى أعماق الماضي السحيق
حين كانت تتلقى من لَدُن الربِّ
وحي السماء بلغة الأرض ،
دون تحطيم الرأس بالتفكير ،
هنالك ، حيث كان الآباء يُقَدَّسون ،
وعما يتقدم به الغريب من خدمة يمنعون ؛
أجل ، هنالك أودُّ التملِّي بحدود الشباب :
فيكون إيماني واسعاً عريضاً وفكري ضيقاً محدوداً
وأودُّ أن أتعلم كيف تُقَدَّس الكلمات ،
لا لشيء إلا لأنها كلمات فاهت بها الشفاه .
وفي يميني أن أدخل في زمرة الرعاة ،
وأن أجدد نشاطي في ظلال الواحات
حين أرتحل في رفقة القافلة
متجراً في الشيلان والبن والمِسْك
وفي عزمي أن أسلك كل سبيل :
من البادية إلى الحضر ، ومن الحاضرة إلى البادية
أي حافظٌ إنَّ أغانيك لتبعثُ السلوى
إبَّان المسير في الشعاب الصاعدة الهابطة

حين يغني حادي القوم ساحر الغناء ،
وهو على ظهر دابته
فيوقظ بغنائه النجوم في أعلى السماء
ويوقع به الرعب في نفوس الأشقياء
وأنه ليحلو لي ، أي حافظي الأقدس ، أن أحيي ذكراك
عند ينبوع الصافي ، وفي حانات الصهباء .
و حين تكشف المحبوبة عن نقابها قليلاً
فيغفو منه مهتراً ، عبير المسك والعنبر .
أجل ! إن ما يهمس به الشاعر من حديث الحب ،
ليحمل الحور أنفسهن على أن يعشقن .
فإن شئتم إلا أن تحسدوا على الشاعر هذا الحظ
أو أن تحرموه منه وتعكرون صفوه عليه ،
فاعلموا إذن أن كلمات الشاعر وقوافيه
تُخلّق ، دائماً ، وهي دائماً في تخليق ،
قارعة أبواب الفردوس بجمسٍ وهدوء
ناشدةً لنفسها حياة خالدة ^{٢١٥} .

^{٢١٥} - جيته : الديوان الشرقي للمؤلف الغربي . ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٠ ، ص ٥٥ وما بعدها. انظر وقارن كذلك : يوهان فولفغانغ غوته : النور والفراشة . رؤية غوته للإسلام ولالأدبين العربي والفارسي مع النص الكامل للديوان الشرقي . قدّمه للعربية مع تعليقات وشروح الدكتور عبد الغفار مكاوي . منشورات الجمل ، كولونيا (ألمانيا) - بغداد ، الطبعة الأولى ٢٠٠٦ ، ص ١٣٧ وما بعدها.

طلاسم

الله المشرق ،

ولله المغرب ،

والشمال والجنوب

يستظلان بالسلام بين يديه

الله ، الله هو العدل

يقسم بين الناس بالعدل

فلتسبحوا إذن بهذا الاسم الحكيم

من بين أسمائه (المئة) ! آمين

يريد الشيطان أن يسلك بي مسالك الضلال

ولكنك تعرف ، أيها الرب ، كيف تهدي سواء السبيل

فإن أقدمت على عمل أو أنشدت الشعر

فألهم أنز لي جادة الطريق .

وأياً ما أفكرت في شأن مما في دنياي من شؤون ،

فإني لمرتفع به إلى أعلى عليين .

إنّ روعي التي لم تعلق بها أثارة من تراب ،

لتسمو في أعماق أعماقها إلى الملكوت الأعلى .

ألا إنّ في التنفس لنعمتين :

نعمة الشهيق ونعمة الزفير ،

في الأولى ضيق وفي الأخرى سعة وانتعاش .

وهكذا ما أعجب مزيج الحيا !

فلتحمد ربك إذن إن أخرجك أو حلت بك الكروب ،

واشكره حين يأتيك بالفرج المرغوب^{٢١٦}

^{٢١٦} - المصدر السابق ؛ ص ٦٥ وما بعدها ، وقارن كذلك ترجمة عبد الغفار مكاوي ، المصدر السابق ، ص ١٤١ وما بعدها .

الشاعر الباكستاني محمد إقبال

Muhammad Iqbal

(1294-1357هـ/1877-1938م)

محمد بن نور محمد إقبال فيلسوف وشاعر كبير. ولد في مدينة سيالكوت في الهند، وهي اليوم من مدن الباكستان، من أسرة ذات أصول هندوسية، وكان أحد أجداده قد اعتنق الإسلام قبل ثلاثة قرون من مولده. درس في جامعة البنجاب في لاهور، ونال إجازة الآداب عام ١٨٩٧م، والمجستير عام ١٨٩٩م. وفي عام ١٩٠٥م التحق بجامعة كمبردج في بريطانيا، ثم بجامعة ميونيخ في ألمانيا ونال منها درجة الدكتوراه في الفلسفة. وفي عام ١٩٠٨م عاد إلى الهند، ومارس المحاماة مدة وجيزة، وتولى التدريس في الكلية الحكومية في لاهور، ثم استقال منها بعد سنتين ونصف.

منحته الحكومة البريطانية عام ١٩٢٢ لقب «سير»، وجامعة البنجاب عام ١٩٣٣ درجة الدكتوراه الفخرية.

درس إقبال اللغات العربية والفارسية والإنكليزية، وزار عدداً كبيراً من البلدان في أوربة. وكان على صداقة مع طائفة من المستشرقين منهم: توماس أرنولد ونيكلسون وبراون. كما زار مصر وفلسطين، وحضر المؤتمر الإسلامي في القدس عام ١٩٣١.

كان إقبال أميناً لجمعية حماية الإسلام ومسلمي كشمير، ثم انتخب رئيساً لهاتين الجمعيتين. وفي عام ١٩٢٦ تم انتخابه في المجلس التشريعي، وشارك في نشاطه بحماسة. وفي عام ١٩٣٠ ألقى خطبة في رابطة المؤتمر الإسلامي قدم فيها تصوره للدولة الإسلامية المستقلة.

كان لإقبال دور بارز في قيام دولة الباكستان، لما لاحظته من صعوبة حياة المسلمين في دولة الهند الواحدة. وقد توفي قبل أن يرى قيام تلك الدولة.

ولمحمد إقبال عشرة دواوين شعرية كتبها باللغتين الفارسية والأوردية :

١. بانگ در (صلصلة الجرس) ، نُشر باللغة الفارسية عام ١٩٢٤.
٢. أسرار خودي ورموز بي خودي (أسرار الذاتية ورموز نفي الذاتية) ، وفيه منظومتان ؛ نُشرت المنظومة الأولى عام ١٩١٥ ، والثانية عام ١٩١٨. وقد نُشرت باللغة الفارسية .
٣. بيان مشرق (رسالة المشرق) ، نُشر باللغة الفارسية عام ١٩٢٣.
٤. زبور عجم . (زبور العجم) ، نُشر باللغة الفارسية عام ١٩٢٩.
٥. جاويد نامہ (الكتاب الخالد) ، نُشر باللغة الفارسية عام ١٩٣٢.

٦. مسافر . نُشر باللغة الفارسية عام ١٩٣٤.
٧. بال جبريل (جناح جبريل) ، وهو قمة أشعاره ، وخلاصة أفكاره ، نُشر باللغة الأوردية عام ١٩٣٥ .
٨. بس جه بايد كرا دي أقوام شرق (ما ينبغي أن نعمل يا أمم الشرق) ، نُشر باللغة الفارسية عام ١٩٣٦ .
٩. ضرب كلیم (عصا موسى) ، نُشر باللغة الأوردية عام ١٩٣٧ .
١٠. أرمغان حجاز (هدية الحجاز) ، نُشر باللغتين الفارسية والأوردية بعد وفاته .
- وكتب بالإنكليزية عدداً من المؤلفات منها: «تطور ما وراء الطبيعة في فارس» وهو رسالة الدكتوراه من جامعة ميونيخ. و«تجديد الفكر الديني في الإسلام».
- وقد ترجم معظم كتب إقبال وأشعاره إلى العربية، وكثر الإقبال عليها لما تحمله من الدعوة إلى الحرص على روح الشريعة الإسلامية، والتمسك بمبادئ القرآن من جهة، وإلى التحرر الفكري والحض على الثقافة العالمية من جهة أخرى. وفضلاً عن ذلك كان إقبال محباً للأمة العربية، ممجداً لتاريخها، وداعياً بإخلاص إلى إعادة مجد العرب الذي هو مجد المسلمين في كل مكان.
- توفي إقبال في لاهور (البنجاب) بعد مرض أقعده طويلاً، ودفن في مسجد بادشاهي^{٢١٧}.

^{٢١٧} - عبد المعين الملوحي: الموسوعة العربية ، المجلد ٣ ، ص ٥٠ . وللمزيد حول الشاعر انظر : اللجنة القومية للاحتفال بذكرى ميلاده المئوية (العلامة محمد إقبال) ، روالبندي ، ١٩٧٧ . وكذلك أحمد معوض: محمد إقبال: حياته وآثاره ، القاهرة ١٩٨٠ . وانظر أيضاً : عبد الوهاب عزام : محمد إقبال . سيرته وفلسفته وشعره . مؤسسة هندواي للتعليم والثقافة ، مصر ٢٠١٢ .

حديث الروح^{٢١٨}

حديثُ الروحِ للأرواحِ يسري وتدرُّهُ القلوبُ بلا عناءٍ
هتفتُ به فطارَ بلا جناحٍ وشقَّ أنينُهُ صدرَ الفضاءِ
ومَعْدِنُهُ تُرايُّ ولكنْ جرتُ في لَفْظِهِ لغةُ السماءِ
لقدْ فاضَتْ دموعُ العشقِ مِنِّي حديثاً كانَ غُلويَ النداءِ
فخلقَ في رُبي الأفلاكِ حتى أهاجَ العالمَ الأعلى بُكائي
تَحَاوَرَتِ النُّجُومُ وقلن صوتَ بقربِ العرشِ موصولِ الدعاءِ
وجاوبَتِ المجرَّةُ علَّ طيفاً سرى بينَ الكواكبِ في خفاءِ
وقالَ البدرُ هذا قلبُ شاكِ يواصلُ شدوه عندَ المساءِ
ولمْ يعرفْ سِوَى رضوانِ صوتي وما أحرأه عندي بالوفاءِ

* * *

شكوايَ أمْ نجوايَ في هذا الدُّجى ونجومُ ليلى حُسدي أمْ غُودي
أُمْسِيتُ في الماضيِ أعيشُ كأنما قَطَعَ الزمانُ طريقَ أُمسي عن غدي
والطيرُ صادحةٌ على أَفْئانِها تُبكي الرُّبى بأنينِها المتجددِ
قدْ طالَ تَسْهِيدِي وَطالَ نَشِيدُها وَمَدَامَعي كالطَّلِّ في الغُصنِ النَّدي
فإلى مَتى صَمْتِي كَأَنِّي زَهْرَةٌ خَرَساءُ لمْ ترزُقْ براعةَ مُنْشِدِ
قِيَّارَتِي مُلِيتُ بِأَناتِ الجوى لا بُدَّ لِلْمَكْبُوتِ مِنْ فَيْصَانِ
صَعَدَتِ إِلى شَفَتي خَواطِرُ مُهْجَتِي لِيُبَيِّنَ عَنْهَا مَنْطِقِي وَلِسَانِي

^{٢١٨} - ترجمة الصاوي شعلان . وقد لحن هذه القصيدة رياض السنباطي وغنتها أم كلثوم .

أَنَا مَا تَعَدَّيْتُ الْقَنَاعَةَ وَالرِّضَا لَكِنَّمَا هِيَ قِصَّةُ الْأَشْجَانِ
يَشْكُو لَكَ اللَّهُمَّ قَلْبٌ لَمْ يَعِشْ إِلَّا لِحَمْدِ عِلَّاكَ فِي الْأَكْوَانِ
مَنْ قَامَ يَهْتِفُ بِاسْمِ ذَاتِكَ قَبْلَنَا ؛ مَنْ كَانَ يَدْعُو الْوَاحِدَ الْقَهَّارَ
عَبَدُوا الْكَوَائِبَ وَالنُّجُومَ جَهَالَةً لَمْ يَبْلُغُوا مِنْ هَدْيِهَا أَنْوَارًا
هَلْ أَعْلَنَ التَّوْحِيدَ دَاعٍ قَبْلَنَا وَهَدَى الْقُلُوبَ إِلَيْكَ وَالْأَنْظَارَ
نَدْعُو جَهَارًا لَا إِلَهَ سِوَى الَّذِي صَنَعَ الْوُجُودَ وَقَدَّرَ الْأَقْدَارَ
إِذَا الْإِيمَانُ ضَاعَ فَلَا أَمَانٌ ؛ وَلَا دُنْيَا لِمَنْ لَمْ يُحْيِ دِينًا
وَمَنْ رَضِيَ الْحَيَاةَ بِغَيْرِ دِينٍ فَقَدْ جَعَلَ الْفَنَاءَ لَهَا قَرِينًا
وَفِي التَّوْحِيدِ لِلْهِمَمِ اتِّحَادٌ وَلَنْ تَبْنُوا الْعُلَى مُتَفَرِّقِينَ
أَلَمْ يُبْعَثْ لِأُمَّتِكُمْ نَبِيٌّ يُوَحِّدُكُمْ عَلَى نَهْجِ الْوِثَامِ
وَمُضْهِفِكُمْ .. وَقَبْلَتِكُمْ جَمِيعًا مَنَارًا لِلْأُخُوَّةِ وَالسَّلَامِ
وَفَوْقَ الْكُلِّ رَحْمَنٌ رَحِيمٌ .. إِلَهٌ وَاحِدٌ .. رَبُّ الْأَنَامِ

Percy Bysshe Shelley

(١٨٢٢-١٧٩٢)

بيرسي بيتش شلي شاعر غنائي ودرامي، ومن أبرز رواد الحركة الرومنسية في الأدب الإنكليزي. وتُقدّم أحداث حياته وطبيعة شعره مثلاً رائعاً للانسجام والتناغم بين الفن والإنسان.

ولد شلي سنة ١٧٩٢ وتلقّى تعليمه في إتون ثم كلية الجامعة بأكسفورد. وبدأ بنشر الأشعار والقصص الخيالية وهو لا يزال في الثامنة عشرة من عمره. وفي عام ١٨١١ نشر كُتيباً حول " ضرورة الإلحاد " أدّى إلى طرده من جامعة أكسفورد. وفي العام نفسه تزوج فتاة في السادسة عشرة من عمرها لم يلبث أن هجرها بعد ثلاث سنوات فانتحرت غرقاً. وفي عام ١٨١٤ غادر شلي انكلترا مع زوجته الجديدة ماري غودوين. وتحول معها في أوروبا، والتقى هناك بالشاعر بايرون عام ١٨١٦ وتوطدت علاقة الصداقة بينهما، وظل شلي يتنقل في أوروبا إلى أن حطت به الرحال في ليرتشي على شواطئ خليج سبيتزيا (إيطاليا) في نيسان ١٨٢٢، وفي تموز من هذا العام مات غرقاً بينما كان يتنزه على مركب في البحر الذي أحبه كثيراً، ومن سخرية القدر أنه كان لا يزال منهمكاً في كتابة قصيدته " انتصار الحياة " التي لم تنح له الأيام إكمالها، وقد وجد في جيبه كتابان أحدهما لسوفوكليس والثاني لكيّس.

وكان شلي محباً للشعر اليوناني والفلسفة الأفلاطونية وآداب الأمم الأخرى وأبدع في ترجماته عن اللغات الألمانية والاسبانية والإيطالية بالإضافة إلى اليونانية. وقد غرست فيه مطالعته منذ الصغر روح الثورة على القيود وحب الإنسان والإيمان بطبيعته الخيرة وبمستقبله.

ولم يمنعه أصله الأرستقراطي من اعتناق الأفكار الثورية ورفض الظلم والتصنع وتجاوز حدود الوطن إلى رحاب العالم الأوسع. وفي هذه الناحية يشترك مع زميله ورفيقه الشاعر بايرون إذ إنّ الاثنين هجرا موطنهما إنكلترا إلى الأبد بل إلى ما بعد الموت إن صح التعبير ، ذلّ أهما دفنا في أوروبا ولم تنقل رفات أي منهما إلى موطنه الأصلي . وخلال عمره القصير الذي لم يتجاوز ثلاثين عاماً أقدم شلي على تصرفات وأعمال مخالفة للعرف كان من شأنها أن أثارت المجتمع عليه وسببت له معاناة وآلاماً . غير أن ذلك لم يثنه عن رغبته الأساسية في إصلاح العالم . وقد أجمع الذين عرفوه عن كثب أنه كان أقل الناس أنانية وأنه كان شديد التماسك في موقفه من العالم وظل دائماً على إيمانه العميق بكمال الإنسان ومقدرته على التقدم (كما يبدو في قصيدته أغنية إلى الريح الغربية التي سيرد نصها الكامل بعد

٢١٩ - اعتمدنا في الحديث عن شلي ، وقصيدته ، وتحليلها على الدكتور حسام الخطيب: جوانب من الأدب والنقد في الغرب. منشورات دامة دمشق ، ط ٥ ، ١٩٩٣-١٩٩٤ ، ص ١٥٤ وما بعدها.

قليل). وعنده أن الطغيان والظلم يجب أن يزولا وأن يحلّ محلّهما عقل الإنسان وقلبه لكي تتجلى (روح الكون) أو (روح المحبة) وتغمر الإنسان بالهناء والصفاء. ومن هنا أقدم على إطلاق سراح بروميثيوس رمز الإنسان الثائر على قيود الآلهة في تمثيلته الغنائية (بروميثيوس الطلق «بروميثيوس طليقاً» Prometheus Unbound) التي تُعدّ تنمّة وتعديلاً لمأساة بروميثيوس كما رواها الكاتب اليوناني أيسخلوس، وفي قصيدة شلي يحقق بروميثيوس ذاته ويفك قيوده وينطلق حراً بفضل الطبيعة والحب .

وفي معظم قصائده القصيرة يحقق شلي مزيجاً نادر المثل بين رسالة النبوءة ودقة التصوير والجرس والأسر. وتروع القارئ في أشعاره مقدرته على استخدام المؤثرات الصوتية وخلق جو متناغم من الجمال والقوة والمشاعر المتيقظة أبداً. وينطلق خياله من الصور المحسوسة على الرغم من أنه يتعلق دائماً بالأشياء الغائمة كالرياح والأوراق الميتة والقوارب المسحورة. والقارب المسحور مثلاً :

يطفو مثل بجعة نائمة

فوق الأمواج الفضية لغنائك العذب .

وقد بثّت مثاليته وقوة روحه في أشعاره نفساً تطلعياً بعيد المدى لا يكاد يفقده المرء في أي من

قصائده :

توق الطحلب للنجم

والليل إلى الصباح

والتعلق بشيء بعيد

عن محيط أحزاننا

ولم يكن شلي في نثره أقل اندفاعاً. فقد تحرك دائماً في عالم الأفكار المجردة دون أي اهتمام بالاعتبارات العلمية أو اتصال بواقع الحياة اليومي. وفي "دفاع عن الشعراء" وهي مقالة غير كاملة كتبها سنة ١٨٢١ حدد فيها لنا مفهوم النبوءة الشعرية ودور الشاعر في الحياة:

" الشعر سجل لأسعد اللحظات وأفضلها عن أسعد العقول وأفضلها ... والشعراء هم

مُشرِّعوا العالم غير المعترف بهم " .

أغنية إلى الريح الغربية

Ode to the West Wind

- ١ -

يا رياح البحر العاصفة ، يا نفساً ينبعث من كيان الخريف ، أنت
يا مَنْ تُساق أمام وجودك الخفي الأوراق الميتة كأشباح تولي هاربة
من ساحر .

صفراء ، وسوداء ، وشاحبة ، وحمراء ، محمومة ،

جموع روعها الوباء . أنت

يا مَنْ تحملين البذور المنححة في عربتك ، إلى مثواها المظلم الشاتي ،
فلا تزال باقية فيها باردة ذليلة ، كأنها جسم قد ثوى في رسمه
حتى تجيء أختك اللازوردية .. ربح الربيع ، وتنفخ في بوقها فوق
الأرض الحاملة

فتندفع البراعم الحلوة أسراباً تغتذي في الهواء وتملأ السهل والتل

بالعبر والألوان الحية ،

أيتها الروح الهائجة ، الهائمة في كل مكان ،

أيتها المدمرة الحافظة ، اسمعي ، اسمعي .

- ٢ -

أنت يا مَنْ على عبابك ، وسط اضطراب السماء المائج تتناثر السحب

كأوراق الأرض الذابلة ،

منتزعة من أغصان السماء والمحيط المتشابكة ،

رسلاً للمطر والبرق ، وهناك تنتشر غدائر العاصفة المقبلة ، من حافة

الأفق القائمة إلى كبد السماء ،

كشعر أخاذ مندفع فوق رأس ماينيديه^{٢٢٠} هائجة . أنت يا مرثية

العام المحتضر ، سيكون هذا الليل

^{٢٢٠} - Maenad ، أو ما ينيديه كلمة يونانية كانت تعني قدما المحبوبات ثم أطلقت على الرقصات الشابات المرحات اللواتي يصاحبن الإله ديونيسوس أثناء الاحتفالات وقد يلبس ملابس طويلة من جلود الماعز - كما يصورهن الأدب اليوناني .

المطبق قبة لضربحك الهائل ،
ترفعها كل قوى أبخرتك المتجمعة ،
التي ينبثق من جوها الكثيف
المطر الأسود ، والنار ، والبرد ... اسمعي

- ٣ -

أنت يا من أيقظت البحر المتوسط الأزرق من أحلامه الصيفية ، حيث
كان يرقد

مطمئناً إلى تلاطم أمواجه البلورية ،
إلى جوار جزيرة بركانية طافية في خليج بايا ،
ويرى في منامه أبراجاً وقصوراً قديمة
ترتعش في جوف نور الموج الكثيف ،
وقد كساها طحلب لازوردي ، وزهور
يخور الإحساس عندما يصور حسنهما
أنت يا من تنشق قوى الأطلسي المستوية لمروك
إلى أخاديد ، بينما هناك في الأعماق
براعم البحر والغابات الرطبة المكتسية
بأوراق المحيط التي لا عصارة فيها ،
تعرف صوتك ، وتربُّد فجأة بالخوف ،
وترتجف وتتجرد من أوراقها ... آه ، اسمعي .

- ٤ -

لو كُنت ورقةً ميتةً قد تحملينها ،
أو سحابةً مسرعةً تطيرُ معك ،
أو موجةً تلهتُ تحت جبروتك ، وتُقاسمُك
اندفاع قوتك ، وإن كانت لا تُضاهيك حريةً
أيتها المستعصية على كلِّ قيدٍ . آه لو

أعودُ إلى صباي ويُصبحُ في مقدوري
أن أكون رفيقَ تطوافكِ في أجواء السماء ،
ففي عهد الصبا كانَ تجاوزُ سرعتكِ السماوية
لا يكادُ يبدو نوعاً من الحلم ، إذن لما كُنتُ أبداً تكبّدتُ مثلَ هذا
السعي كما هو شأني الآن معكِ في صلواتي وتحتَ ضغطِ محنتي
آه . ارفعيني مثلَ موجةٍ أو ورقةٍ أو سحابةٍ .
ها أنذا أسقطُ على أشواكِ الحياةِ ويسيحُ دمي .
إنَّ وطأةَ الساعاتِ الثقيلةِ قد غلّلتُ وأحنتُ
إنساناً يُشبهُك أنتِ ، شروداً ، سريعاً ، متكبّراً ..

- ٥ -

اتّخذيني قيثارةً لك ، كما هو شأن الغابة :
وماذا لو أخذتُ أوراقِي تتساقطُ كأوراقِها ؟
إنَّ ضجيجَ أنغامكِ الجبّارةِ
خليقٌ أن يستمدَّ منا كلينا نغمةً خريفيةً عميقةً ،
عذبةً رُغمَ أنها مجللةٌ بالأحزانِ . كوني ، أيتها الروحُ الهائجةُ ،
رُوحِي ، كوني أنتِ أنا ، أيتها النائرةُ !
ادفعي أفكارِي الميتهةَ في أرجاءِ الكونِ
كما تدفعين الأوراقَ الذابلةَ لتُعجّلي بميلادِ كونٍ جديدٍ
ومن خلالِ سحرِ هذا الشعرِ
انشري ، كما تنشرينَ رماداً وشروداً
من سعيرٍ غيرِ خامدٍ ، كلماتي بينَ البشرِ !
ومن خلالِ شَفَتي كوني
نفير نبوءةٍ لعالمٍ غافلٍ
أيتها الريحُ إذا حلَّ الشتاءُ
أيسْتَطيعُ الربيعُ أن يتأخَّرَ بعدهُ كثيراً ؟

محاولة لتذوق

قصيدة شلي

مدخل: يعتبر شلي الممثل الأكبر للرومنسية القوية، ليس على مستوى بريطانيا فحسب وإنما على مستوى القارة الأوروبية بأسرها. وحين نشير إلى الرومنسية القوية تتضمن إشارتنا التمييز بين نوعين من الموقف الرومنسي متباينين:

الأول: الموقف الإيجابي الذي ينحو منحى تفاؤلياً تبشيراً، وهذا الاتجاه مؤمن بتحرير الإنسان وقد تمثل أكثر ما تمثل عند شعراء الرومنسية البريطانية.

الثاني: الموقف الانسحابي أو الهروبي، وهو موقف متخاذل مسرف في العاطفية، يعتمد البكاء والندب كما عند لامرتين والشعراء الفرنسيين بوجه عام.

وقصيدة "أغنية إلى الريح الغربية" لشلي تُعدُّ من الروائع العالمية المعروفة في مختلف أقطار العالم، وقد نظر إليها النقاد دائماً على أنها تمثل الرومنسية القوية بأجلى مظاهرها، وفوق ذلك عدُّوها من أبدع ما قيل من الشعر على مستوى العالم كله ووصفوها بأنها (قصيدة القصائد وترنمة عالمنا الخاص).

وفيما يلي تحليل موجز لمقاطع القصيدة يتبعه تعليق بسيط يُقصد منه أن يفتح الآفاق أمام القارئ لتذوق أعمق للقصيدة.

تحليل

المقطع الأول :

يتجه الشاعر أولاً بخطابه إلى الريح الغربية وهذا شيء منتظر من شاعر ابتداعي وقف نفسه على الثورة على واقعه ومجتمعه من خلال إيمانه بالفطرة وبالطبيعة، ونجده هنا يلجأ إلى مظاهر الطبيعة القوية. وتبدو لنا الصورة في البدء قائمة جداً، إنها صورة الخريف، صورة الأشباح، صورة الأوراق الميتة مع تلك الألوان ذات الإحياءات التشاؤمية: صفراء وسوداء وشاحبة، وهناك أيضاً كلمات الوباء والتدمير، إلخ...

ولكن الشاعر لا يستمر في الجو التشاؤمي، وسرعان ما ينقلب إلى نقيضه ليعطينا الإحياء بأن التفاؤل لا بدَّ كما من في قلب التشاؤم وفي صميمه، وكلا الأمرين (التفاؤل والتشاؤم) وجهان متلازمان من وجوه الحياة يفضي أحدهما إلى الآخر حتماً، وهنا يحقق الشاعر نوعاً من التوازن رائعاً في فهم طبيعة

الكون المركبة، إذ إنه لم يقدم الصورتين المتناظرتين للخريف والربيع على أنهما منفصلتان بل قدّمهما على أنهما متداخلتان وتؤلّفان وجهين لحقيقة واحدة. ومن هنا سمح لتنفسه أن ينتقل فجأة ودونما تمهيد من ريح الخريف العاصفة المدمرة التي تبثّ جو الفناء والقنمّة إلى ريح الربيع التي تنشر شذاها في كل مكان وتحيي الأمل في الكون. وإنّ الشاعر ليؤكد هذه الازدواجية في كل ما يقوله عن الريح فهي عنده مدمرة وحافظة في وقت واحد، وكأنّها تمثّل دستور الحياة الذي يقوم على الهدم فالبناء ، فالهدم فالبناء وهكذا دواليك.

وإذن بدأنا نفهم ما يقصده الشاعر بالرياح الغربية، إنّها رمز مستعار من الطبيعة لحركة الحياة الدائبة، بل هي دستور الحياة وجدليتها المسترة.

المقطع الثاني :

وفي المقطع الثاني يصور الشاعر حركة الحياة الدائمة العنيفة فكأنه يوسع فكرته الأولى ويطورها. إنّ الحياة أشبه بعاصفة برية بحرية، وهي منطلقة مثل انطلاق الشعر على رأس الرافصات اليونانيات الأسطوريات (مايناد) وهنّ يؤدين طقوسهن في مهب الريح ... وحتى الليل نفسه، مركز التجمع لهذه الحركة ، يخزن طاقتها التي يأتي أوان إطلاقها، والريح تبدو هنا السبب الأساسي في حركة الحياة ، وهذا تأكيد جديد على أنّها ترمز إلى دستور الحياة وجدليتها الدائمة.

ومن الطبيعي هنا أنّ تصورات الشاعر تدور في إطار الطبيعة الشاملة، وهي طبيعة عنيفة قوية هائجة مائجة تختلف كل الاختلاف عن الأجواء الهادئة السكونية التي سكن إليها الشعراء الرمزيون الهروبيون من أمثال لامرتين وألفرد دي موسيه.

وتقوم فكرة المقطع كله على الشعور بالتناوب والتماثل والتجاوب بين الإنسان والطبيعة بحيث يمكن المساواة بينهما في الصفات التي يطلقها الشاعر والتي تضيفي على الطبيعة تشخيصاً كاملاً، فالرياح الغربية مشخصة والعاصفة مجسمة ومشخصة ذات غدائر طائرة في الهواء وذات أيد وجبروت.

المقطع الثالث :

وفي المقطع الثالث يستمر تشخيص الطبيعة ويدخل هنا عامل جديد هو تشخيص القسم البحري من الطبيعة بكل ما فيه من غنى وحيوية مقابل تشخيص البرّ والجوّ في المقطع السابق، ويقدم لنا البحر الأبيض المتوسط في حلة من التشخيص تتناول كل ما يمثّل إليه، ويقودنا الشاعر إلى عالم طبيعي جديد قوامه الفتنة والسحر، وقلما يلتفت إليه الناس عادة، إنه عالم البحر الزاخر المنطوي على كنوز من

الجمال خيالية والممثل لما في الحياة من صخب وحركة ودينامية وإن كانت هذه الحركة لا تبلغ في عنفوانها ما تبلغه حركة الريح على اليابسة. إن شلي يغترف هنا من معتقد كان سائداً في عصره يفيد أنَّ العالم الكامن في جوف البحر مطابق للعالم الظاهر على سطح اليابسة، ويتبع ذلك طبعاً أنَّ الإنسان حين يتمعن في العالم البحري يستطيع أن يتوصل إلى حقائق الحياة وكذلك إلى كنوز جمالها، والحياة والجمال عند الشاعر الرومنتي صنوان متلازمان وهما وجهان لحقيقة واحدة.

في هذا المقطع، البحري إن صَحَّت التسمية، نستطيع أن نرى لونا من الجمال شارداً وممعناً في الغرابة. ها هو البحر المتوسط غارق في أحلامه، وفجأة تهبُّ عليه الرياح البحرية فتشق أستاره وتكشف عن الحياة التي تمور في داخله، والبحر يعيش حلماً دائماً وهو يخفي في أحشائه أبراجاً وقصوراً وأشكالاً غريبة من البنيان، أي يعكس تاريخ حياة الإنسان على اليابسة، وفي جوفه من ضروب السحر والجمال ما يفوق قدرة الحواس على الاستيعاب ولذلك تخور هذه الحواس حين تتصوره وتكاد تفقد وظيفتها التي خلقت لها.

إنَّ تصور الشاعر لذلك الشطر البحري من العالم تغلب عليه مسحة حلمية طيفية تكشف ما عند الرومنتي من قدرات فائقة لاكتشاف الجمال أو تخيله.

المقطع الرابع :

وفي المقطع الرابع يطل علينا الشاعر بقوة ودون تمهيد. ومع هذه الإطلالة نحسُّ فعلاً أن غيبته قد طالت علينا مع أنه ليس من المؤلف أن تحتبئ (أنا) الشاعر الرومنتي خلف سطور أناشيده الملهمه. ولكن الشاعر هنا يعوض عما فاتته فإذا به يتدفع اندفاع الريح نفسها، ويتمنى أن يمزج بين نفسه وبين الرياح الغربية، يتمنى لو كان جزءاً من هذه الرياح ، أي لو استطاع أن يواكب حركة الحياة نفسها ويتقمَّصها ويحاكيها، وإنه كذلك يودُّ لو يوحد ما بينه وبين الطبيعة توحيداً كاملاً فإذا به ورقة وسحابة وموجة وقوة مندفعة. وإنه ليرفض القيد ويأنفه كما ترفضه الرياح الغربية وتأنفه، وإذا كان يشعر الآن بانحداد قوته فإنه في الطفولة، وهي المرحلة الذهبية عند الرومنتي، لم يكن يشعر أنَّ هذا المطلب - مطلب التطابق مع الطبيعة - بعيد المنال. وإنه ليبدو مصراً على حلمه الطفولي، ومن خلال مأساة تجربته في الحياة يتشبَّث أكثر فأكثر بهذا الحلم ، وإذا كانت أشواك الحياة تدمي قلبه وتحني هامته فإنها لا يمكن أن تؤثر في إرادته وهو الشرود السريع المتكبر المتوثب أبداً.

ههنا صورة الإنسان الروماني المؤمن بذاته والمؤمن بإمكان التغيير، تغيير الحياة ولو عن طريق تحديها بالإرادة الفردية والحلم الفسيح والتطلع غير المحدود. إنَّ المقطع الرابع يمثِّل أوج التمازج حقيقة وجمالاً بين الإنسان والطبيعة.

المقطع الخامس :

إنَّ المقطع الخامس والأخير هو لبُّ القصيدة وغايتها، أنه بيت القصيد، ذلك لأنه يحمل نبوءة الشاعر إلى العالم، والشعر يبدو هنا قوة خلاقة مبدعة هدفها تغيير العالم كله دون التركيز على أية بقعة معينة أو وطن أو انتماء، فقضية الشاعر هي قضية الإنسانية المطلقة وانتماءه هو الانتماء الإنساني الأرحب.

والتغيير ضروري وجوهري ، ولا بدَّ أن يتمَّ عن طريق الطبيعة، عن طريق الإيمان الصوفي بها والعودة إليها والتطابق معها، ولا بأس بأن يصبح الإنسان ورقة من أوراق الشجر أو هبة من هبات الريح. إنَّ شلي ينشد هنا مطلق الطابق بينه وبين الظاهرة الأقوى في الطبيعة وهي الرياح الغربية (منا كلينا)، ومن خلالها سوف تنتشر أفكاره في الكون، وإنه لوثاق من أنَّ هذه الأفكار سوف تتحول من البصيص البسيط إلى النور المائج وسوف توقظ العالم وتثيره من جديد وتنقذه (ميلاد يوم جديد). وعلى الرغم من كل ذلك الظلام الذي يخيم على حياة الناس فإنَّ قانون الطبيعة الأزلي لا بدَّ من أن يطبق على الحياة أيضاً، ولا بدَّ أن ينبثق الربيع، ربيع الأمل والخير من ثنايا الخريف، خريف الحزن والدمار.

تعليق

" أغنية إلى الريح الغربية " قصيدة غير عادية تتمثل فيها الخاصة الأساسية للشعر المبدع وهي التي يمكن أن تُسمَّى بالغنى المتجدد. وأي متذوق للشعر يمكن أن يعترف ببساطة أنه كلما قرأ هذه القصيدة من جديد شعر أنه يقرأها بعين جديدة لأنه يجد فيها دائماً نواحي مخبوءة لم تتكشف له من خلال القراءات السابقة؛ والحقُّ أنه يصح في هذه القصيدة ما يصح في الحكم على الأدب الجيد كله من حيث أنَّ معاودة النظر والتمعن فيه تظل دائماً أفضل وسيلة لتذوقه. وعلى الرغم من صعوبة تلمس مواطن الإبداع في الشعر الجيد فلا بأس بأن نحاول التنويه بالخصائص التالية التي امتازت بها هذه القصيدة لعلها تكون مؤشرات نحو تذوق أخصب لمواطن الإبداع فيها:

١ - الوحدة العضوية :

في الأعم الأغلب تتمثل في القصائد الرومنسية الوحدة الشعرية أو الانطباعية، أما الوحدة العضوية فغاية غير سهلة التحقق عند الشاعر الرومنسي المتدفق ولكن شلي هنا استطاع أن يجعل قصيدته تنمو من الداخل كما تنمو النبتة (على نحو من شأنه أن يرضي كولردج صاحب فكرة الوحدة العضوية).

وفي هذه القصيدة ليس هناك من نظام خارجي يفرض عليها الوحدة الشكلية، فهي كائن حيّ كتطور من الداخل يستقي قوانين نموه من حركة الأفكار والمشاعر فيه. وقد رأينا في مقاطع القصيدة كيف ينتقل الشاعر من حالة نفسية إلى أخرى بفعل التطور الخاص لتجربته في القصيدة، وقد تسلسلت قصيدته شعورياً من التناوب بين التشاؤم والتفاؤل إلى تغليب النزعة التفاؤلية والتبشير بالمستقبل الوضاء:

أيتها الريح ! إذا حلّ الشتاء

أستطيع الربيع أن يتأخر بعده كثيراً ؟!

وكان لهذا التسلسل الشعوري ما يسوغه في القصيدة نفسها، فالمقاطع الثلاثة الأولى كانت وصفاً لحالة الطبيعة المركبة وبالتالي حركة الحياة الصاخبة التي تمثلها مظاهر الطبيعة، وهنا كان التوازن قائماً بين عوامل الحفظ وعوامل التدمير؛ وفي المقطع الرابع دخل عنصر جديد على الطبيعة هو الإنسان متمثلاً بالشاعر، وبذلك اكتملت صورة الكون، ولم يؤثر وجود الإنسان على ثنائية التفاؤل والتشاؤم بل وطّدها، وإن كان أتاح للشاعر أن يستمر - من جهة - بالإشادة بقوة حركة الكون ودفعها الدائم، وأن يغلب - من جهة أخرى - الجانب المشرق لهذه الحركة، جانب البقاء والازدهار والإشراق. وإنّ نهاية المقطع الأخير لتستند بقوة إلى ما أسسه الشاعر في مستهل القصيدة حول الجانبين المتلازمين المتضاربين للرياح الغربية التي هي رمز حركة الحياة الدافقة.

٢ - التمازج مع الطبيعة :

وهي خاصة ابتداعية أصيلة بارزة في كل نفسٍ من أنفاس القصيدة. إنّ الطبيعة هنا تُشكّل الإطار الفاعل للحياة، وتجري الحركة في الحياة وفي الطبيعة بشكل متداخل لا يدع مجالاً لإمكان التفريق بينهما، حتى لبدو لنا الإنسان هنا أشبه بظاهرة من ظواهر الطبيعة، وإن كانت هذه الظاهرة متميزة وقوية لدرجة يمكن اعتبارها قطباً خاصاً في الكون يناظر الطبيعة ولا ينسلخ عنها. ثم إنّ مظاهر الطبيعة هنا ترمز إلى مظاهر الحياة ولا سيما الرياح الغربية، والحياة يُعبّر عنها من خلال معجم الطبيعة الغني

حتى لا يكاد يخلو بيت ما من المفردات المتصلة بظواهر الطبيعة وحركتها: الرياح ، البحر ، العاصفة ،
والخريف ، الأوراق ، البذور ، الشتاء ، إلخ ...

وقد ساعد هذا التمازج مع الطبيعة القوية على توطيد فكرة التغير والثورة في القصيدة .

٣ - خصوبة الخيال :

تكاد القصيدة أن تكون سجادة عجمية مترامية الأبعاد متداخلة الألوان والأخيلة والصور. إنَّ
نسيج القصيدة يتألف من خيوط بديعة متنوعة غريبة الألوان ولكن تظل الطبيعة لحمتها وسداها. إنَّ
الشاعر ينجح هنا في خلق عالم كامل من تصوراته، عالم بديل عن عالمنا، له قوانينه وحركته الحياتية
الخاصة، وهو يستقي من مظاهر الطبيعة أولاً، ومن تطلعات الإنسان اللازوردية ثانياً، ومن أجواء
الأسطورة المزرکشة ثالثاً.

ويسيطر التشخيص في كل مقاطع القصيدة، ليس فيما يتعلق بالرياح الغربية فقط بل فيما
يتعلق بجميع مظاهر الطبيعة أيضاً. وحركة الطبيعة هنا واعية ومشخصة، وهناك غنى واضح بالصور
البلاغية التي تأتي جزءاً من عالم الشاعر المتخيل وتهدف إلى خلق الإيحاء المطلوب في نفوسنا، ولا إلى
تزيين الكلام، وكل صورة لها وظيفتها النفسية والتعبيرية وتتضافر مع غيرها من الصور لبناء الجو الخيالي
المنشود.

وفي المقطع الثاني بوجه خاص تتداخل المجازات وتشابك بين تشخيص وتحسيم حتى لتبدو
الطبيعة كلاً واحداً مجسماً يتصل فيه القاع بالسماء والمحيط باليابسة، ويحتاج الإنسان بالمقابل إلى تداخل
وتجاوب بين الحواس المختلفة من أجل إدراكه.

والحقُّ أنه مهما كان تصور المرء غنياً بالنسبة للطبيعة فإنه واجد في هذه القصيدة نواحي
جديدة لم يسبق له أن التفت إليها، ولا سيما هذا التصور للحركة الموصولة بين الأرض والسماء،
وكذلك الجمال المخبوء في قاع البحر، ذلك الجمال الذي يخور الإحساس عندما يصور حسنه. ذلك أنَّ
الجمال المركب المنعكس في جوف البحر هو من نوع لم تعدد حواسنا على إدراك روعته.

٤ - القوة :

على الرغم من بعض شحنات الحزن والألم والتشاؤم التي تبرز في القصيدة من حين لآخر فإنَّ
الطابع العام الذي يطبعها هو طابع القوة والشدة. وقد انعكس هذا على الأسلوب واللغة ولا سيما في
القسم الثاني من القصيدة الذي يعجُّ بأساليب النداء والاستفهام والأمر والطلب وتتابع جمل قصيرة

لاهثة معبرة عن دفع عواطف الشاعر وقوة عزيمته الداخلية. إنَّ هذا النفس الخطابي هو من سمات الشعر الابتداعي، وليس مألوفاً في الشعر دائماً في الشعر الغربي. وقد خدم - على أي حال - عاطفة الشاعر وأفكاره، وأتى صورة لحماسته الدافقة ولتطلعاته الجامحة، ومن هنا أتى تسويغه.



نمذجان من الرواية العالمية

رواية "الأم" لمكسيم غوركي

رواية "الشيخ والبحر" لإرنست همنغواي



سبل التغيير وأشكاله في رواية " الأم "

للكتاب الروسي مكسيم غوركي*

لا يخفى على أحد أنَّ للأدب وظيفة جوهرية ودوراً مهماً في حياة الإنسان والمجتمع في كلِّ زمان ومكان؛ فهو يرصد حركة تطور المجتمع، ويقف على المشكلات التي تعترض سبل تطوره وتعيق تقدُّمه، ويظهر السلبيات ويبيِّن أسبابها ويحاول إيجاد الحلول المناسبة لتجاوزها.

ولئن كان الأدب في وقت من الأوقات مكتفياً برصد الواقع ومقصوراً في إيجاد الحلول المناسبة لواقع الإنسان ومعاناته^{٢٢١}، فإنَّه اتخذ في أوائل القرن العشرين، وخاصة في روسيا، شكلاً جديداً ورؤية واضحة بتأثير الفلسفة الماركسية، التي بدأت تظهر آثارها واضحة المعالم في الأدب^{٢٢٢}، وأصبح للكتاب - بوصفه " طليعة مجتمعه بما أوتي من مؤهلات فكرية وفنية ووعي للعالم ومؤهلات قيادية تمكَّنه من التأثير في الأفكار والعقائد والقناعات والسلوك "^{٢٢٣} - رسالةً جوهريةً إيجابيةً في المجتمع تتمثل في الفهم العميق لبنية المجتمع والعوامل الفعَّالة فيه والصراعات التي ستفضي إلى تغيير المجتمع والاتجاه به إلى غدٍ أفضل وحياة حرة كريمة .

وكان مكسيم غوركي Maxim Gorki (١٨٦٨-١٩٣٦) من أوائل هؤلاء الكتَّاب الذين

* مكسيم غوركي هو الاسم المستعار الذي اشتهر به الكاتب الروسي ألكسي مكسيموفيتش بيشكوف . ولد في ١٦ آذار من عام ١٨٦٨ في مدينة نيجني نوفغورود ومات في عام ١٩٣٦. يُعدُّ غوركي من كبار الكتَّاب الروس . وكان كاتباً مخضرمًا ، فقد برز واشتهر قبل ثورة ١٩١٧ ، وأصبح بعدها رائداً للأدب السوفييتي ومعلماً للكتَّاب السوفييت الناشئين بعد الثورة . فهو الوارث لتقاليد الأدب الروسي الكلاسيكي والمؤسس للأدب السوفييتي . بدأ حياته الأدبية منذ عام ١٨٩٢ بقصة " ما كار تشودرا " وأتبعها بأعمال قصصية وروائية ومسرحية كثيرة ، من تلك الأعمال : قصة " رفيقي في الطريق " ١٨٩٤ ، قصة " الجد أرخبيل وليونكا " ١٨٩٤ ، قصة " العجوز ايزرغيل " ١٨٩٤ ، قصة " تشلكاش " ١٨٩٤ ، قصة " مرة ، في الطريق " ١٨٩٤ ، قصة " أنشودة العقاب " ١٨٩٥ ، قصة " كونوفالوف " ١٨٩٦ ، قصة " مالفا " ١٨٩٧ ، قصة " ستة وعشرون رجلاً وفتاة واحدة " ١٨٩٩ ، قصة " في أمريكا . مدينة الشيطان الأصفر " ١٩٠٦ . وللكتَّاب مجموعتين قصصيتين ؛ الأولى بعنوان : حكايات عن إيطاليا ضمَّت ست قصص : (الإضراب ، أطفال بارما ، النفق ، الأم ، نونشيا ، بيب) والثانية بعنوان : في أرجاء روسيا وفيها : " مولد إنسان " ، " انزلاق الجليد " ١٩١٢ ، " الأحازين الغليظة " ١٩١٧ ، " الحب الأول " ١٩٢٣ ، " قصص عن الأبطال " ١٩٣٠-١٩٣١ . ومن مسرحياته : " الحضيض " ١٩٠٠ ، " البرجوازيون الصغار " ١٩٠١ ، " أعداء " ١٩٠٦ ، " بيجور بوليتشوف وآخرون " ١٩٣١ ، " فاسا جيليزنوف " ١٩٣٥ . ومن أعماله الروائية : " رواية الأم " ١٩٠٦ ، رواية " قضية (عمل) أرتامونوف " ١٩٢٥ ، رواية " حياة كليم سامغين " ١٩٢٥-١٩٣٦ . إضافة إلى ذلك كتب غوركي سيرته الذاتية في ثلاثة أجزاء : " طفولتي " ١٩١٣ ، " بين الناس " ١٩١٥ ، " جامعاتي " ١٩٢٣ . وقد ترجمت معظم أعماله إلى اللغة العربية .

^{٢٢١} - انظر فؤاد أيوب ، مقدمة ترجمة رواية الأم . مكسيم غوركي ، المؤلفات المختارة في ٦ مجلدات ، المجلد ٥ " الأم " ، دار رادوغا ، دار التقدم ، الاتحاد السوفييتي ١٩٨٣ . ص ٢١ . وانظر كذلك : عبد الرزاق الأصفر : المذاهب الأدبية لدى الغرب ، مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها ، دراسة . اتحاد الكتَّاب العرب ، دمشق ١٩٩٩ ، ص ١٤٠ وما بعدها . وللمزيد حول الواقعية يمكن الرجوع إلى حسام الخطيب : جوانب من الأدب والنقد في الغرب . منشورات جامعة دمشق ، ١٩٩٣ ، ص ١٧٧ وما بعدها .

^{٢٢٢} - انظر حسام الخطيب : جوانب من الأدب والنقد في الغرب . المرجع السابق ، ص ٢٣٧ .

^{٢٢٣} - عبد الرزاق الأصفر ، المرجع السابق ، ص ١٤٥ .

اتجهوا هذا الاتجاه الأدبي الجديد في أدبه ، الذي أطلق عليه " الواقعية الاشتراكية " ^{٢٢٤} فيما بعد . لقد خلق غوركي هذا المذهب من خلال تجاربه ومرارة الحياة التي عاناها وعاشها في بلده روسيا إبان الحكم القيصري الدكتاتوري الفاسد . وقد تجلّت أفكاره وفلسفته في الحياة في معظم أعماله . وتعدّ رواية " الأم — Die Mutter " ^{٢٢٥} التي صدرت عام ١٩٠٦ ، أول عمل أدبي يمثّل الواقعية الاشتراكية في العالم ، وكان لها تأثير كبير وفَعّال في توجيه الوعي السياسي والثوري لدى العمال والفلاحين في روسيا الذين ترجموا ذلك الوعي عملياً في ثورة أكتوبر ١٩١٧ . كما امتدّ تأثير غوركي وروايته " الأم " إلى كثير من الأدباء الذين جاؤوا بعده في بلاده وفي غيرها من بلدان العالم . لقد رأى غوركي في الإنسان قدرات هائلة ، وإمكانات كامنة تحتاج إلى محرّض ومثير لينطلق إلى حمل راية التغيير وبناء مستقبل مشرق وعالم ملؤه العدالة والمساواة والأخوة والسلام .

يتناول مكسيم غوركي في رواية " الأم " قضايا عديدة ومهمة في حياة الإنسان ووجوده ، وكلها تصبّ في مسألة كبيرة واحدة هي " عملية التغيير " وما يتعلّق بها من أمور وأسئلة تمسّ حياة الفرد من جهة ، وحياة المجتمع من جهة أخرى ؛ كيف نغير إلى الأفضل ، وما السبل التي علينا سلوكها للتغيير ، وكيف لنا أن نكون أصحاب رأي وموقف في الحياة ، وهل نحن مؤمنون حقاً بقضايانا وما نسعى إليه في الحياة ، ما درجة هذا الإيمان ، وما العقبات التي تعترض عملية التغيير ، وما التضحيات التي علينا أن نقدّمها في سبيل ذلك ؟

هذه الأسئلة وغيرها هي ما كان يسعى إليه الكاتب ويفكّر فيه ، وربما يجرب مقدّراته الفكرية لسبر أغوار النفس البشرية وإخراج ما فيها من طاقات وقدرات وإمكانات لتوظيفها توظيفاً صحيحاً وتحقيق ما تصبو إليه هذه النفس من خير عميم وحياة حرة كريمة .

ومن هنا فإنّ هذه القراءة ستقف على جانب واحد مما تضمنته الرواية ؛ وهو بيان عملية التغيير والتحول والتبدّل التي أراد الكاتب إبرازها في عمله هذا .

رواية " الأم " ومرارة الواقع :

منذ مطلع الرواية يضعنا مكسيم غوركي وجهاً لوجه أمام المكان الذي تجري فيه أحداث الرواية ؛ وهو ضاحية عمالية ، يعمل معظم رجالها وأبنائها في المصنع القريب من الضاحية . والزمان — كما تشير أحداث الرواية — زمن الحكم القيصري . ومنذ البدء يُقدّم لنا غوركي لوحة قائمة عن هذا المجتمع الذي ينتمي إلى عصر التسلط والظلم ، ويسوده الفقر والقهر والحرمان والمهانة والذل ، مجتمع ساءت علاقات أبنائه فيما بينهم وغدت عُرفاً اعتادوا عليه في حياتهم اليومية كما لو أنّهم ورثوها عن آبائهم ، واستهلك المصنع الذي يعملون فيه قوّتهم وراحتهم وأحلامهم . وآثروا الهروب إلى ما يلهيهم

^{٢٢٤} - انظر وائل بركات : الواقعية الاشتراكية ، المغامرة والصدى — دراسة مقارنة — وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٩٧ ، ص ٤٣ وما بعدها .

^{٢٢٥} - اعتمدنا في دراستنا هذه على ترجمة الدكتور فؤاد أيوب والمحامي سهيل أيوب لرواية " الأم " . انظر مكسيم غوركي ، المؤلفات المختارة في ٦ مجلدات ، المجلد ٥ : " الأم " ، دار " رادوغا " موسكو ، دار التقدم ، الاتحاد السوفييتي ١٩٨٣ .

ويعدهم عن معاناتهم اليومية الدائمة، كمعاقرة الحمرة والتسكع في الطرقات وما تجلبه هذه الأمور إليهم من ويلات" لقد استهلك المصنع النهار بأسره ، وامتنعت آلائه من عضلاتهم ما تحتاجه من قوة . ويمرّ اليوم على هذا المنوال دون أن يخلف أثراً ، ويتقدّم المرء خطوة جديدة باتجاه لحده، لكنه يتوقّع الآن ، بالرغم من ذلك ، بعض الأفراح ، أفراح الراحة في حانة تعجّ بالدخان والقذارة ؛ وإنّه بذلك لسعيد^{٢٢٦}.

هذا الواقع المرير المظلم القاسي جعلهم أكثر وحشية ، أبعدهم عن إنسانيتهم ، وجردهم من أحلامهم وآمالهم ، وعطل تفكيرهم ، وبدّد قدراتهم وطاقاتهم ، وحولها باتجاه واحد فقط ، هو الإحساس باليأس من كلّ شيء " كان إحساسٌ بالحقد الدفين يسيطر على علاقاتهم الإنسانية. وكان ذلك الإحساس قديماً قدّم التعب الذي لا شفاء له في عضلاتهم . إنهم يولدون وذلك المرض الروحي فيهم ، يرثونه عن آبائهم ، فيرافقهم كشبح مظلم طوال حياتهم حتى القبر ، يدفعهم دون انقطاع إلى ارتكاب أفعال تثير وحشيتها العديمة المعنى الاشتزاز والنقمة معاً " ^{٢٢٧}.

لقد أثر هؤلاء الناس حياة الشقاء والخمول على النشاط والحيوية ، واعتادوا حياة رتيبة في كلّ ما يعيشونه، مستسلمين لقضائهم غير مفكرين بغيرهم ومستقبلهم ، ولا يريدون أن يتغيروا أو يتبدّلوا أو يتحوّلوا ، بل إنهم لم يحاولوا التفكير يوماً في ذلك ، لأنّ أيّ تغيير أو تبدّل سيجلب لهم الهمّ والتعب والقلق والمصائب . " كانوا يشتمون أبناءهم ويضربونهم بقسوة ، لكن سكر الفتيان وعربدتهم الدائمة كانا مقبولين لديهم كأمرٍ لا مفرّ منه أو مهرب . كان الآباء ، في شبابهم يتقاتلون أيضاً ويعاقرون الحمرة ويتلقّون اللكمات من آبائهم وأمهاتهم . هذه سنّة الحياة دائماً ، يجري تيارها الموحل في بطءٍ واستمرار سنوات بعد سنوات ، مشدوداً إلى درب لا تتبدّل من عادات للتفكير والسلوك قديمة ثابتة تتكرر من يوم إلى يوم . وإنّ الرغبة في إدخال أيّ تغيير على ذلك كلّ لم تساور يوماً أحداً منهم على الإطلاق^{٢٢٨}.

ولم يكن حال المرأة في ذلك المجتمع أفضل ؛ فقد كانت مهانة ذليلة ، تتعرض باستمرار للضرب والقسوة من قبل زوجها . وكانت بيلاجيا نيلوفنا واحدة من هؤلاء النساء اللواتي عانين الكثير من الذل والقسوة والإهانة في حياتها^{٢٢٩}.

لقد وصل الأمر هؤلاء العمال إلى حدٍّ لا يطاق من السكونية والرتابة في معيشتهم وما يعانونه من قهر وظلم وفاقية. ونفروا من أيّ إنسان يحاول إنقاذهم مما يعانونه أو يساعدهم على الخلاص من واقعهم المرير ، بل صمّوا آذانهم وتحرّبوا ممن يريد لهم التغيير أو يعينهم عليه : " وكان العمال ، إذا لحظوا في شخص غريب أمراً شاذاً غير عادي ، أخذوه عليه ، وراحوا يراقبونه في بقطة وحذر ، وكأنهم يخافون أن يشوش الانتظام الممل لتلك الحيوانات التي هي - وإن كانت عسيرة شاقة - هادئة غير مضطربة على

^{٢٢٦} - رواية " الأم " ، ص ٤ .

^{٢٢٧} - المصدر السابق ، ص ٥ .

^{٢٢٨} - رواية " الأم " ، ص ٦ .

^{٢٢٩} - المصدر السابق ، ص ٥ ، ٩ ، ص ٢٢ وما بعدها .

الأقل . لقد اعتادوا أن يشعروا بثقل الحياة متساوياً في سائر الأوقات ، وأصبحوا يرون في كلِّ تبديل ، بعد أن ينسوا من التخفيف عنهم ، وسيلة قميئة بمضاعفة بؤسهم وشقائهم والاستزادة منهما . وكان العمال يتوارون ، في سكون ، عن أولئك الذين ينطقون بآراء جديدة ويتجنبون طريقهم " ٢٣٠ .

هذا هو الواقع الذي يبرز تحت وطأته مجتمع الضاحية ، مجتمع العمال ، الذي لا تختلف عنه مجتمعات العمال في أماكن أخرى من روسيا وغيرها من بلدان العالم . ولم تكن عائلة فلاسوف وأصدقائها ومعارفها بمنأى عن هذه الحياة الشاقة المريرة البائسة .

سبل التغيير وأشكاله:

لقد أدرك مكسيم غوركي أنَّ التغيير المنشود يتطلب جهوداً كثيرة ، وأنَّ أيَّ تغيير لا بدَّ له من تضحيات ، وقبل كلِّ شيء أنَّ على من يسعى إلى التغيير عليه أن يكون واعياً واقعاً ، ومؤمناً إيماناً قوياً بما يسعى إليه ، يهب العالي والنفيس من أجل تحقيق ما يصبو إليه . وكان يدرك أيضاً أنَّ الناس ليسوا على سوية واحدة من التفكير والاهتمام والإخلاص لقضاياهم والإيمان بها . وأنَّ هناك عقبات كثيرة تعترض كلَّ من يسعى بمفرده إلى قيادة التغيير ، وأنَّ القيادة لها شروطها ، وأنَّ النية لا تكفي لنيل المراد ، وأنَّ العمل المضني الشاق والدؤوب . وأنَّ التغيير لا يمكن أن يتمَّ بين ليلة وضحاها ، وأنَّ مخاوف بالمخاطر ، وأنَّ الانفعالية والعواطف مرفوضة في مثل هذه الأمور ، وأنَّ الإقناع هو السبيل الأجدى ، وفوق هذا وذاك لا بدَّ أن يكون هناك مُوجِّه ومرشد ، أي قيادة فكرية موجَّهة لأيِّ تغيير .

ووفقاً لهذا الإدراك أخذ غوركي يقربنا شيئاً فشيئاً مما رمى إليه ؛ فوضعنا مباشرة في قلب الأحداث وكيف أخذت تتطور عبر شخصية الأم بيلاجيا نيلوفنا بطلة الرواية . تلك الشخصية المحورية التي لا تغيب عنا لحظة واحدة منذ بداية الأحداث حتى نهايتها . فكأنَّها هي التي تروي لنا الأحداث بعينيها وروحها وقلبها ، وبشفافية وصدق نادرين .

لقد رأى غوركي أنَّ أيَّ تغيير يقوم على ركيزتين رئيسيتين هما الوعي والقراءة ؛ الوعي الذي يُمكنُ الإنسان من إدراك الواقع إدراكاً حقيقياً ، ويجعله يتحسس آلامه ومعاناته ، وسطوة الظلم والقهر التي تحيط به ، وتُحفِّزه على الخروج عن المألوف السائد المميت إلى حياة سعيدة ، الوعي الذي يحيل الإنسان إلى قوة متفجرة من الطاقات والإبداعات والانقلاب على الذات وتغييرها ، بل هو الثورة على الذات والتغلب عليها ، والنفوذ إلى جوهر الحقيقة ، إلى جوهر الحياة ، وقلب المفاهيم المغلوطة والعادات السائدة ، وإدراك معنى العلاقات الاجتماعية ، وتجاوز المفاهيم الطبقيّة وفوارقها التي كانت سبباً في كلِّ الويلات والمصائب التي يعيشها الإنسان في كلِّ العصور وتعيق حركة تقدّمه وتطوره .

أمَّا الركيزة الثانية فهي القراءة بأنواعها وأشكالها المختلفة الموصلة إلى العلم والمعرفة والوعي . فغوركي لم يقصد هنا القراءة التي يمارسها الكثيرون دون طائل ، وإنما قصد تلك القراءة الفاعلة الموصلة إلى التغيير والتبدُّل والتحوُّل في الفكر والوعي ، القراءة المؤثرة في الإنسان ، قصد كلِّ ما تحمله القراءة من أبعاد ودلالات ومعان ، قصد العلم والمعرفة والتبصُّر والتأمل والتفكير ، قصد قراءة الحياة وما فيها

٢٣٠ - المصدر السابق ، ص ٧ وما بعدها .

من جمال وخير، وقصد قراءة الأفعال لا الأقوال ، قصد من ورائها فنَّ قراءة الإنسان وواقعه ، والقدرة على التقاط الأفكار والآراء والتفاعل معها وترجمتها عملياً وفعلياً.

ومن خلال هاتين الركيزتين التثقيفيتين يُقدِّم لنا غوركي أعظم درسٍ في التغيير والنضال على المستويين الفردي والاجتماعي. وقد كان اختياره لشخصية الأم ، تلك المرأة البسيطة ، التي سحقتها ظروف الحياة ومرارة العيش ، اختياراً موفقاً ، يحمل دلالاتٍ وأبعاداً كثيرة . فمن خلال هذه الشخصية يُبرز لنا عمق المأساة التي يمرُّ بها الإنسان وشدَّة المعاناة التي يتعرَّض لها في حياته ، ومن جهة أخرى يُظهر عظمتة وقدرته إذا آمن بشيء ، واقتنع بضرورته ، وصمَّم على تحقيقه.

كانت بيلاجيا نيلوفنا ، أمّاً تفيض حناناً ومودةً ولطفاً ورقةً على الرغم مما عانتها في حياتها من شقاء وقسوة زوجها ميخائيل فلاسوف الذي مات وابنه بافل لا يتجاوز السادسة عشرة من العمر. هذه الأم التي عاشت حياتها صامتة مستسلمة لقدرها، تُؤدِّي واجبها كأُمٍّ على أحسن ما يكون ، ظلمتها الحياة ، وظلمها زوجها وأهانها بسلوكه وتصرفاته، أهانها كإنسانة لها وجودها كزوجة وأُمٍّ ، لم تعرف الراحة والهناء طوال أربعين سنة من حياتها .

لقد أدركت الأم بوعيتها الفطري أنَّ عليها حماية ابنها بافل من الانزلاق إلى المصير الذي كان أبوه يسلكه في حياته ، فبادرت إلى ردهه بأسلوب الأمِّ الذي يفيض رقةً وحناناً وخوفاً : " لكن ، لا تَعْتَدُ أنت على الشرب! شرب أبوك عنه وعنك ، وما يزيد أيضاً. أفلا يكفيني ما لقيت من شقاء على يديه ، أفلا ترحم أمك قليلاً ؟ " ٢٣١ .

كان لهذه الكلمات في نفس بافل أثر كبير ، جعلته يعيد النظر في حياته ، ورأى أنَّ أمه كانت على حقٍّ ، وأنَّه كان في يوم من الأيام يرفض سلوك والده ، بل خاصمه قرابة عامين بسبب أفعاله والإهانة التي كان يسببها لوالدته . لقد وعى بافل واقعه وأدرك المعاناة التي يعيشها هو نفسه ، ومعاناة البيئة التي ينتمي إليها، وبأنَّه لا بدَّ من تغيير سلوكه ، والتخلُّص من عادات مجتمعه السيئة ، وبناء شخصيته بناءً جديداً ليتمكَّن من تغيير الواقع المؤلم والشقاء المستمر زمناً طويلاً .

لقد وجد ضالته المنشودة في الحزب الذي انتسب إليه ، وفي أولئك الرفاق الذين وثق بهم ، وآمن بأهدافهم وغاياتهم وطموحاتهم .

وكان للاجتماعات التي كان يحضرها مع الرفاق في المدينة ، وفي بيته لاحقاً ، ومشاهدة المسرح ، وقراءة الكتب الأثر الفعَّال في نمو وعيه واتساع مداركه . ومع مرور الزمن نما لديه حب القيادة وتوجيه الآخرين .

وقد انعكس ذلك كله في سلوك بافل مع أمه ومع أولئك الرفاق الذين كانوا يزورونه في بيته . وقد لاحظت الأم ذلك التغير والتبدُّل الذي بدأ يظهر في حياته ، وأخذت تتابع هذا التبدُّل بشيءٍ من القلق والخشية . ٢٣٢ فلم يعد كما كان سابقاً ، إنَّه يقرأ الكتب ويحملها إلى بيته ، ويحبُّها حين ينتهي

٢٣١ - الرواية ، ص ، ١٤ .

٢٣٢ - المصدر السابق ، ص ١٧ وما بعدها .

من قراءتها ، أو ينسخ منها أشياء . ولم يعد يذهب إلى الكنيسة أيام الأحاد كغيره من أبناء الحي ، تغير سلوكه كلياً ، وبدأت تظهر في أحاديثه كلمات جديدة لم تسمعها من قبل ، وأخذ يساعدها في شؤون البيت ، وأصبحت علاقته بأُمّه أكثر انسجاماً وحباً واحتراماً . وأصبح يعطي أُمّه كامل أجوره ، وبقي عامين على هذه الحال من المواظبة على القراءة ومساعدة أُمّه . تقول الأُم : " الناس يتصرفون كما ينبغي أن يتصرفوا ، أمّا هو فأشبهه بالرهبان ، جدّي دائماً ورزين دائماً ، ذلك لا يلائم سنّه "٢٣٣ .

لقد كانت كلمات الأُم السبب الأول في تغيير ابنها وتوجيهه الوجهة الصحيحة . كانت المحفّز والمحرّض على التغيير ، فتغيّر ، وتحوّل من إنسان سلبي إلى إنسان إيجابي فعّال ، وجه كلّ حياته إلى خدمة مجتمعه فكرياً وثقافياً وثورياً . اختار طريق العلم والمعرفة ليصل إلى الوعي الذي يجعله أكثر قدرة على رؤية الواقع رؤية حقيقة وتغييره نحو الأفضل ، والتغلب على كلّ الصعوبات . تعلّم ليعلّم ، أدرك ليجعل الآخرين يدركون ، وعى الحقيقة ، وجد هدفه ، ونذر نفسه ليجعل الآخرين يعون ما وعى ، وليعرفوا كيف يسرون نحو الهدف المنشود .

في كلّ لقاء بأُمّه ، وفي كلّ حوار يدور بينهما كان يوقظ فيها ما كان ساكناً هاجعاً منذ سنين ، يثيرها بكلماته عن العدالة والحقيقة ، يجعلها تعي واقعها ، وتغيّر أفكارها التي ورثتها عن مجتمعتها . " كانت تلك هي المرة الأولى التي تسمع فيها إنساناً يتحدث عنها وعن حياتها ، فأثارت الكلمات في خاطرها أفكاراً غامضة أبعدها عنها منذ زمن سحيق ، بل أحييت فيها - بكل هدوء - شعوراً مبيتاً بالاستياء من الحياة ، أفكار الشباب البعيد ومشاعره "٢٣٤ . أراد أن تكون أُمّه أوّل من يسمعه ويفهمه ويثق به ، وبأنّه يسير في طريق ارتضاه لنفسه وللآخرين ، هذا الطريق الذي يقود المجتمع إلى الخلاص مما يعانیه ويقاسي آلامه زمناً طويلاً . إنّه طريق العدالة والحرية والخلاص من الظلم والاضطهاد والاستغلال ، لكنه طريق مخفوف بالمخاطر والصعوبات ، ويحتاج إلى من يؤازره ويشد من عزيمته ليبقى قوياً متماسكاً : " أنا أقرأ كتباً ممنوعة . هي ممنوعة لأنّها تقول الحقيقة عن حياة العمال . وهي تُطبّع في الخفاء . وإذا وجدوها عندي ألقوا بي في غياهب السجن ، في السجن لأنّي أريد معرفة الحقيقة . هل تفهمين ؟ "٢٣٥ .

إنّ معرفة الحقيقة أمرٌ ممنوع ومرفوض ولا يمكن تقبّله في ذلك المجتمع . والوصول إليها ليس أمراً سهلاً ، بل يتطلّب تضحية وصبراً وجهوداً مضنية وعملاً دؤوباً مستمراً ، وليس ذلك فقط ، إنّما الصعوبة تكمن في إيصالها إلى الآخرين ، في إيجاد أولئك الذين يتفهمون ويستمعون ويؤمنون بما يؤمن به . إنّّه غير واثق بعد في وجود أولئك الذين يؤمنون بما آمن به ، لكنه سيحاول . إنّّه لا يزال يتشكّل فكرياً ووعياً وممارسة ، ولا يزال الطريق أمامه مفتوحاً على احتمالات كثيرة ، فهناك الإخفاق ، وهناك النجاح . لكنّه مؤمن بخوض غمار هذه التجربة ، والمثابرة على السير فيما وهب نفسه من أجله . لقد شكّل سؤال أُمّه : " وماذا تنوي أن تفعل ؟ " له نقطة تحوّل مهمة ، هذا السؤال الذي يحمل الشكّ في

٢٣٣ - المصدر السابق ، ص ١٩ .

٢٣٤ - رواية " الأُم " ، المصدر السابق ، ص ٢٣ .

٢٣٥ - المصدر السابق ، ص ٢١ .

قدرته على فعل ما صمم عليه . لكنه يجب بإصرار وعزيمة : " أن أدرس أولاً ، ثم أعلم الآخرين . نحن العمال ، يجب أن ندرس ؛ يجب أن نفتش ونفهم أسباب العناء في حياتنا " ٢٣٦ .

كانت سعيدة وفخورة بابنها وما يقوله لها و "... كان يتنازعها عاملان : شعور بالفخر بابنها الذي وعى ، بكل ذلك الوضع ، مرارة الحياة ؛ وإدراكها أنه لا يزال شاباً ، وأنه يتكلم بصورة تختلف كثيراً عن سائر الآخرين ، وأنه أخذ على عاتقه أن يخوض المعركة وحيداً ضد هذه الحياة المألوفة لدى جميع الناس ، وهي منهم . وأرادت أن تقول له : ماذا تستطيع أن تفعل وحدك ، يا حبيبي ؟ ٢٣٧

إنَّ كلَّ أحاديثه عن العمال وقسوة الحياة التي يعيشونها ما كانت إلا لتزيدها خوفاً ورهبة مما سيلقيه ابنها . إنها مؤمنة به وبما يقول ، ومؤمنة أنَّ الحقيقة على الرغم من جمالها مسالكها مرة ووعرة وشاقة . وأنَّ العدالة رائعة ، لكن كيف الوصول إليها . فابنها لا يزال شاباً ، والناس لا يؤمنون به ، وسيجد صعوبات كثيرة لإقناعهم . لكنَّها لم تكن لتتبط من عزمته وإيمانه ، ولن تقف في طريقه أو تفعل ما يسوؤه ، ونصحته بالاحتراس قائلة : " فليكن الله معك ! عش كما تجد مناسباً أن تعيش ! معاذ الله أن أقف في طريقك . بيد أني أسألك شيئاً واحداً فقط - لا تكُ متهوراً في حديثك مع الناس ! ينبغي أن تحمل في نفسك الخوف منهم . إنَّهم ييغضون بعضهم بعضاً ! يعيشون جميعاً في الطمع ، والحسد ، والغيرة ، ويتتهجون إذ يلحقون الأذى ببعضهم البعض . فإذا أخذت تكشف حقيقتهم وتتهمهم أبغضوك ودمروك ! " ٢٣٨ .

وافقها الرأي . كان يرى في الناس الشر ، لكنه حين وعى تغيرت نظرته إليهم " إنَّك لعلی حقاً ، فالناس أشرار جميعاً ! لكني حين عرفت أنَّ في العالم شيئاً كالعدالة بدوا لي أفضل من قبل ! ... أنا نفسي لا أعرف كيف حدث هذا ! في طفولتي كنت أخاف من جميع الناس . وعندما شببتُ كنت أكرههم جميعاً ، أبغض البعض لدناءتهم والآخرين دون أن أدري لماذا ، هكذا لمجرد البغض ! أمَّا الآن ، فكل شيء يبدو لي غير ما كان عليه . لعلَّ السبب في ذلك أني أشفق على الناس . لقد رقَّ قلبي نوعاً ما عندما تحققت أنَّ الناس جميعاً ليسوا بمسؤولين عن حقارتهم ودناءتهم ... تلك هي الحقيقة إذن " ٢٣٩ .

هذا الحديث النابع من القلب جعلها تمتلئ سعادة وفخراً بابنها ، ورأت فيه المخلص والمنقذ ، إنه يشبه الأنبياء في تخليص البشرية من معاناتهم وإخراجهم من الظلام إلى النور " أواه ، أيها المسيح المخلص ! أي تبدل خطر طراً عليك ! " ٢٤٠ .

إنَّ وصفه بالمسيح لها دلالاتها العميقة ورمزيتها البعيدة ، إنها تعني العذاب والشقاء ، وأنَّ

٢٣٦ - المصدر السابق ، ٢٤ .

٢٣٧ - المصدر السابق ، ص ٢٤ .

٢٣٨ - رواية " الأم " ، المصدر السابق ، ص ٢٦ وما بعدها .

٢٣٩ - المصدر السابق ، ص ٢٧ .

٢٤٠ - المصدر السابق ، ص ٢٧ .

طريق الخلاص طويل.

ويدرك غوركي أنَّ مثل هذا التغيير ليس سهلاً على كلِّ إنسان ، وأنَّ المرء يحتاج إلى وقت ليس قصيراً ، وحججاً قوية ليقنع بها الآخرين لتغيير سلوكهم وتفكيرهم وقناعاتهم السابقة وما آمنوا به طوال مسيرة حياتهم. ويدرك غوركي كذلك أنَّ الناس ليسوا على سوية واحدة من الوعي والفهم والإدراك ، وأنَّ ذلك الاختلاف يجب أن يُراعى في أيِّ عملية تغيير . فالشباب أكثر قدرة على مواكبة الواقع من الكبار . وقد أظهر غوركي ذلك في روايته ؛ فبافل كان أقدر على وعي عملية التغيير وضورتها وعمل على ذلك حين أتيحت له الظروف ، أمَّا أمُّه فلن تكون قادرة على استيعاب ذلك في فترة وجيزة ، وإنَّما تحتاج إلى وقت ، وربما يطول هذا الوقت . لقد حاولت أن تفهم ما كان ابنها يفكر فيه ويسعى إليه ، ، كانت تستمع إليه برغبة ، وكانت فخورة بتغييره وتبدله . وهذا يسعدها ، لكنها كانت في الوقت نفسه قلقة ، خائفة ، يساورها الشك في قدرته على تحقيق ما نذر نفسه إليه.

لقد كان غوركي يؤمن إيماناً قوياً أنَّ الإنسان بأعمارهِ المختلفة وثقافته المتنوعة قادر على التغيير ، إلَّا أنَّ ذلك يتطلب أولاً وأخيراً بناء الثقة بين المرسل والمتلقي ، بين المعلم والمتعلم ، بين الوعي وغير الوعي ، بين المدرك وغير المدرك . وهذا ما حققه في هذه المرحلة من مراحل التغيير وأظهره من خلال الحوارات والنقاشات المتتالية بين بافل وأمِّه . فبافل ، بما يؤمن به من أفكار وما يسعى إليه ، كان يحتاج إلى من يسمعه ويثق به . وقد وجده في أمِّه . تلك الإنسانية الأقرب إليه ، والأكثر حباً وعطفاً وخوفاً عليه. حدَّثها بما يجيش في صدره وما يقلقه . أباح لها بما ينوي ، وما يريد ، وما سيفعل . استمدَّ منها القوة حين استمعت إليه ، حين فتحت له قلبها ، وغمرته بخناخها وعطفها. جعلته أكثر ثقة بنفسه . أصبح مطمئناً أنَّه يسير في الطريق الصحيح ، وأنَّ هناك من يقف إلى جانبه ، يحميه ويشدُّ من أزره . وقد تجلَّى ذلك في كثير من المواقف التي تلت تلك النقاشات والحوارات . وبدأ خوفاً يتلاشى شيئاً فشيئاً وخاصة حين كان يجتمع الرفاق في بيتها ، وحين تعرَّفت إليهم واحداً واحداً ، وراقبتهم عن كثب واستمعت إلى أحاديثهم الكثيرة عن العدالة ، وعن الغايات السامية التي وهبوا أنفسهم من أجلها. وبالمقابل كانت هي نفسها تدرك شيئاً فشيئاً أنَّ ما يسعى إليه هؤلاء الرفاق يستحقُّ التضحية ، أحببتهم كما تحب ابنها بافل ، وأحبوها بقلوبهم وعقولهم ، وجدوا فيها الدفء والحنان ، وجدوا فيها أمهاتهم ، وأصبحوا ينادونها كلهم بألفاظ : (أمه ، أميمة ، أمنا ، أم) التي تنمُّ عن ذلك الحب الذي منحتهم إياه وولد في تلك الغرفة الصغيرة في بيتها . جمعتهم بحبها وحنانها ومودتها وعطفها ، وقربتهم من بعضهم ، وكان أندريه ناخودكا الأوكراني الأثير إليها وأقربهم إلى قلبها ، وكانت تنبُّه كثيراً مما تحسُّ وتفكر وتخشى . وكان هو يبادلها المودة والحب بالمثل . وحين كان بافل يقسو عليها في كلامه كان أندريه يناصرها ويقف إلى جانبها ، ويعاتب صديقه بافل على قسوته على أمه. لقد أصبح الجميع أسرة واحدة ، يجمعهم هدف واحد .

إنَّ هذه اللقاءات والاجتماعات التي كانت تجري في بيتها شكَّلت نقطة تحول كبيرة في حياة بيلاجيا نيلوفنا . فمن ناحية بدأ خوفها يتبدد شيئاً فشيئاً ، ومن ناحية أخرى بدأ وعيها يتطور تدريجياً . لقد بدأت تعي وتدرك معنى المعرفة التي ينبغي أن تُشعلَ في النفوس لتشعَّ على أولئك الذين

أظلمت عقولهم وغمرهم الجهل بظله زمنًا طويلًا^{٢٤١}. وعرفت كذلك أنَّ الناس ليسوا أغبياء وليسوا حيوانات تقاد وتُسْتَعْبَد وأنَّ المرء عليه أن يعيش حياته ككائن بشري ، وأنَّ حياة العبودية لن تستمر ولا تمنعهم من أن يكونوا متساوين معهم فكرياً بل متفوقين عليهم أيضاً^{٢٤٢}. وسمعت عن عمال العالم ما كان الرفاق يقرؤونه في اجتماعاتهم، وكيف كانوا يفرحون لانتصاراتهم ويتألمون لمعاناتهم^{٢٤٣}. " في تلك الغرفة الصغيرة ولد شعور بالقرى الروحية مع عمال العالم أجمع . وكان هذا الشعور يصهرهم جميعاً في روح واحدة عظيمة. ويؤثّر في الأمّ نفسها . وبالرغم من عدم إدراكها لذلك الشعور ، فقد كان يستهويها بقوته الفتية المسكرة ، وببهجته ، وبالأمل النابض فيه^{٢٤٤} .

لقد كان وعي الأم وإدراكها يتشكّل شيئاً فشيئاً ، إنّها لا تدرك كلّ شيء كما يدركه ويعيه الرفاق ، لكنها كانت تحاول جاهدة أن تتفهم وتتعلّم ، تريد أن تعرف كيف يتولّد الحب في القلوب ، وكيف يكون الناس رفاقاً لبعضهم دون أن يروهم أو يلتقوا بهم . يجيبها أندريه الأوكراني عن تساؤلها وتعجبها " من أجلهم جميعاً ، يا أميمة ، جميعاً دون استثناء ! نحن لا نعرف فرقاً ولا أمماً ، بل نعرف رفاقاً فحسب ، وأعداء فحسب . سائر العمال رفاقنا ، وجميع الحكومات والأغنياء أعداؤنا ... نحن جميعاً أبناء أمة واحدة، وتلك عقيدة أخوة العمال في العالم أجمع ، العقيدة التي لا تغلب . وتلك الفكرة تدفع قلوبنا ، إنّها الشمس تشعّ في سماء عادلة ، وتلك السماء هي في قلب الإنسان العامل . إنّ الاشتراكي ، كائناً من كان، وبأيّ اسم يدعى ، هو أخ لنا في الروح اليوم وإلى دهر الدهرين^{٢٤٥} .

لقد جعلتها هذه الكلمات وما سبقها ولحقها من حوارات ونقاشات أكثر ثقة بنفسها ، وأكثر إحساساً بوجودها ، وأنّه يجب عليها أن تكون فاعلة مؤثّرة ولو بقدر بسيط وحسب إمكاناتها المتواضعة، والعمر الذي وصلت إليه . فالقضية التي يسعى إليها هؤلاء الرفاق قضية سامية ، وغايتهم عظيمة نبيلة ، وأنّه يجب عليها أن تقف إلى جانبهم وتناصرهم ، وإن تطلّب الأمر أن تسير معهم وترافقهم في طريقهم ، طريق النضال والكفاح . وقد ترجمت وقوفها معهم ومناصرتها لهم ترجمة عملية في مواقف عدة ، أهمها :

أولاً : خوفها الدائم على ابنها ورفاقه ، واحتضانهم في بيتها ورعايتهم وتفقّد شؤونهم والسهر على راحتهم وتأمين متطلبات استمرار وجودهم ونضالهم وتبعية أخبارهم ، والإشفاق على مصائرهم وعذاباتهم وتضحياتهم في سبيل القضية التي وهبوا أنفسهم لها، وقد كان لكلّ من هؤلاء الرفاق^{٢٤٦} قصة تثير الأم وتمدّها بطاقة من الحياة والشجاعة والاستمرار في هذه التجربة الجديدة من معاركة الحياة

^{٢٤١} - انظر صفحة ٤٢ .

^{٢٤٢} - انظر صفحة ٤٢ وما بعدها .

^{٢٤٣} - انظر ص ٥٤ وما بعدها .

^{٢٤٤} - الرواية ص ٥٥ .

^{٢٤٥} - الرواية ، ص ٥٥ وما بعدها .

^{٢٤٦} - من هؤلاء : أندريه ناخودكا ، ساشنكا ، صموئيلوف ، نيقولاي إيفانوفيتش ، ناتاشا ، ريبين ، بيجور إيفانوفيتش صوفيا وغيرهم .

وخوض غمارها .

ثانياً : إخفاء الكتب والصحف التي كانت تُقرأ في بيت بافل والمنشورات التي كانت تُوزَّع على العمال في المصنع^{٢٤٧}.

ثالثاً : الزيارات الأسبوعية للمناضل الأوكراني أندريه ناخودكا في السجن بعد اعتقاله وإحضار الكتب والوثائق له .

رابعاً : رغبتها في التعلم ، تعلم القراءة وأهميتها في تطوير وعي الإنسان ، وإدراكها أن لا قيمة للإنسان من غير التعلم ، وأن التعلم يقود إلى المعرفة ، والمعرفة تقود إلى الوعي ، والوعي يؤدي إلى التغيير . وقد تجلَّت تلك الرغبة منذ كان الرفاق يقرؤون الكتب في منزلها ويتناقشون في مضامينها ، وفي سعيهم للحصول على الكتب والمنشورات وإيصالها إلى العمال في المصنع ، وإلى الفلاحين في القرى^{٢٤٨}. فتعلَّم القراءة كما يُعبّر أندريه في حديثه للأم يشبه المطر، وأن كل قطرة تسقي البذور^{٢٤٩}. وتأثير القراءة يُعبّر عنه الفلاح ريبين بقوله إلى بافل وبحضور الأم : " إنِّي بحاجة إلى معونتك ! أعطني كتباً من ذلك النوع الذي يذهب بنوم الإنسان طوال ليالٍ عديدة إذا قرأها مرة ... قل لأولئك في المدينة الذين يكتبون لكم أن يكتبوا شيئاً للقرية أيضاً ! فليكتبوا حتى يصبح للأحرف ضجيج ، وحتى يذهب الناس إلى حتفهم في سبيل القضية "^{٢٥٠}، " اكتبوا حتى يستطيع ، حتى العجول ، أن يفهموا أيضاً "^{٢٥١}. وقد تجلَّى تأثير القراءة وأهميتها فيما عاشته ولمسته فيما بعد في المدينة التي انتقلت إليها وفي القرى التي زارتها .

خامساً: الوقوف إلى جانب ابنها ورفاقه في حادثة كوبيك المصنع . وتعبر عن ذلك بقولها : " إنِّي قادمة أيضاً ، ماذا هم فاعلون ، يا ترى ؟ إنِّي قادمة "^{٢٥٢}. وحين اعتلى ابنها كومة الحديد ليخطب بالمحتشدين ويدافع عن حقوقهم وإلغاء القرار المتعلق بحسم الكوبيك ؛ تلك الضريبة التي فرضها مدير المصنع على العمال ، تحرَّكت الأم دون وعي مقترية من ابنها " دفعوها بالمناكب فلم تأبه لذلك ، ولم تفلَّ عزيمتها ، بل استمرت تشق طريقها بكتفيها ومرفقيها ، وهي تقترب ببطء من ابنها تحذوها الرغبة في الوقوف إلى جانبه "^{٢٥٣}. لقد كانت فخورة بابنها الذي ألقى خطبة رائعة أمام العمال ، وواجه

^{٢٤٧} - انظر الرواية ، ص ٦٩

^{٢٤٨} - يحاول غوركي في روايته أن يقول إنَّ التغيير والوعي يجب أن يشمل كلَّ فئات المجتمع من عمال وفلاحين . وهؤلاء الذين يجب أن يقودوا الثورة ضدَّ المستغلين الذين يملكون كل شيء ويتحكمون بالمجتمع عماله وفلاحيه . وكانت الآراء والمواقف متباينة بين شخصيات الرواية وخاصة بين بافل وأندريه هل يشركون الفلاحين في عملية التغيير والثورة . وكان الإجماع أخيراً أن يكون الفلاحون يبدأ بيد مع العمال في تقرير مصيرهم وإنجاح مساعهم . ولهذا رأينا كيف أصبحت المنشورات توزع أيضاً على الفلاحين في القرى التي يعملون فيها أجراء عند أولئك الملاكين .

^{٢٤٩} - انظر الرواية ، ص ١٥٧ .

^{٢٥٠} - الرواية ، ص ٢٣٧ .

^{٢٥١} - الرواية ، ص ٢٣٨ .

^{٢٥٢} - الرواية ، ص ١٠٠ .

^{٢٥٣} - الرواية ، ص ١٠٢ . وانظر أيضاً الصفحة ١٠٤ .

مدير المصنع بالعدالة وصون حقوق العاملين . وحين حدثها عن ضعفه وعجزه وعدم قدرته على إقناع العمال وانضمامهم إلى قضيته ، واسته بكلماتها الرقيقة : " انتظر ! لسوف يفهمون غداً ما لم يفهموا اليوم "٢٥٤.

سادساً : مشاركتها في احتفال الأول من أيار الذي حضر له بافل وأندريه منذ فترة طويلة . في هذا اليوم كانت تسير الى جانب ابنها وأندريه وهما متوجهان الى مكان الاحتفال . وفي الطريق كانوا يسمعون كلاماً مسيئاً من الذين لا يرغبون في المشاركة في الاحتفال ويرون في بافل ورفاقه عصاة . وحين يبادرها ميرونوف بقوله : أنتضمين الى العصيان؟ تجيبه : " لا بد لي أن أسير مع العدالة ، ولو مرة واحدة ، قبل أن أموت "٢٥٥. وحين يتهمها كغيره بتوزيع المنشورات في المعمل ، تبتسم وينتابها شعور بالفخر والسعادة أن يقال عنها ذلك . لقد أظهرت في هذا الاحتفال الجماهيري العمالي شجاعة منقطعة النظير . رافقت ابنها ورفاقه حيث الكلمة الطيبة والنشيد الذي هتف به الجميع ، النشيد الذي يدعو إلى إحقاق الحقوق والعدالة ونصرة العمال وتحقيق أهدافهم . تلك الكلمات التي كانت تملأ الصدور ولا يصدقون بها إلا في هذا اليوم ، اليوم الذي شهد ولادة حزب العمال الاشتراكي الديمقراطي في روسيا وإعلان الثورة على الظلم، ورفع الراية الحمراء ؛ راية الثورة والنضال . الراية التي كان بافل يحملها ويتقدم الجموع ويخطب فيهم.

ولئن لم تُكَلِّل المسيرة والاحتفال بالنجاح ، وُزِّجَ بابنها بافل ورفيقه أندريه وغيرهم في السجن، إلا أن ما قاموا به كان علامة فارقة في تاريخ هذه الثورة العمالية، إنها البداية ، وكلّ بداية لا بد أن تصطدم بعقبات كثيرة . لكنها كانت مؤشراً على الاستمرار والمضي في الطريق الذي ساروا فيه .

وهذا ما نلاحظه متجلياً في تصرف الأم حين سقطت الراية الحمراء من يد ابنها بعد القبض عليه وتمزيقها . تمسك الأم بما تبقى من الراية ، تلك الراية التي حملها ابنها وتقدم المسيرة . الراية التي انضوى تحتها الكثير ممن آمنوا بمستقبل مشرق . وفي طريق عودتها إلى البيت تتولى القيادة وتقول للجماهير المحتشدة: " اسمعوا ، محبة بالمسيح ! أنتم جميعاً أيها الناس الأعزاء ، افتحوا عيونكم جيداً وانظروا دون ذعرٍ إلى ما حدث اليوم. إن أولادنا ، فلذات أكبادنا ، خرجوا إلى العالم باسم العدالة – العدالة لسائر الناس! خرجوا في سبيلهم جميعاً ... وفي سبيل أولادكم ولقد حملوا هذا الصليب سعيّاً وراء أيام أكثر إشراقاً . إنهم يريدون حياة أخرى – الحياة في الحقيقة والعدالة ، وإنه الخير العميم للشعب بأسره ما يطلبون ! ... إن أبنائنا خرجوا قدماً إلى العالم يبحثون عن الفرح ويفتشون . وفي سبيل الجميع خرجوا ، وفي سبيل حقيقة المسيح أيضاً . إنهم يسرون ضدّ كلّ شيء يخنقنا به أشرار هذا العالم الكاذبون الجشعون ، ويقيدون أيدينا ويضغطون علينا ... أيها القوم الأعزاء ، إن أبنائنا نهضوا في سبيل الشعب كله ، في سبيل العالم أجمع ، في سبيل العمال حيثما وجدوا . لا تنكروهم ، لا تتركوا أبنائكم على الطريق وحيداً منفرداً . ارحموا أنفسكم ، وثقوا وآمنوا بقلوب أبنائكم الذين أعطوا الحقيقة مولداً ، هذه الحقيقة التي يضحون بحياتهم في سبيلها بكل طيبة خاطر .. آمنوا بهم ... أيها القوم الطيبون ، إن الحياة لأبنائنا ، والأرض لهم أيضاً ... ما وجد الرب يسوع لو لم يُقدِّم البشر حياتهم

٢٥٤ - الرواية ، ص ١١١ .

٢٥٥ - الرواية ص ٢٦٠ .

في سبيل مجده^{٢٥٦}.

كان لحمل الأُمّ الراية الحمراء رمزية مهمة في تلك الأحداث وفي مسيرة الثورة التي لم تهدأ بعد اعتقال ابنها . وكان لكلماتها كذلك الأثر البالغ فيمن سمعها من الناس بعد إخفاق الاحتفال بالأول من أيار. وأكبروا فيها تلك الشجاعة وذاك الإيمان.

وقد شكّل حمل الراية والعودة بها إلى البيت مرحلة جديدة من مراحل تطور شخصية الأُم . إنّها لا تريد للمسييرة أن تنتهي ، ولا تريد للقضية أن تنتهي باعتقال ابنها ورفاقه. " وقعت عينها في المطبخ على العصا ، وقطعة القماش الأحمر ما برحت عالقة بها ، فالتقطتها وهمّت بإلقائها تحت الموقد، ولكنها انتزعت منها وهي تنهد بقايا القماش وطوّتها بعناية وخبأتها في جيبها ، وأخيراً كسرت العصا على ركبته وطوّحت بها تحت المدفأة^{٢٥٧} .

سابعاً : حتّ الرفاق على السير في مسيرتهم دون وهن أو خوف وخاصة بعد إخفاق بافل في خطاب العمال ودعوة الجميع الى الوقوف الى جانبه بعد اعتقاله .

ثامناً : القيام بالمهمات التي كان يُكلّفها بها ابنها والحزب . وقد تعددت هذه المهمات ، وكان بعضها قبل اعتقال ابنها وبعضها بعد اعتقاله . فقد كانت أولى المهمات التي قامت بها إيصال رسالة ابنها المتعلقة بقصة الكوبيك والضريبة التي فرضها مدير المصنع على العمال إلى المدينة لتتشر في الجريدة الخاصة بهم^{٢٥٨} . والمهمة الثانية توزيع المناشير على العمال في المصنع بعد اعتقال ابنها إثر خطابه في حادثة الكوبيك. وذلك بتكليف من ييجور إيفانوفيتش ممثل الحزب في المدينة حتى تُزال الشبهة عن ابنها الذي كان يقوم بتوزيع المناشير والكتب ويُطلق سراحه. وقد أدّت تلك المهمة على أكمل وجه ، وغمرتها سعادة لا توصف لما قامت من خدمة لابنها ولرفاقه وللقضية التي آمنوا بها ، وأمنت هي بها أيضاً^{٢٥٩} . كما أنّ بافل قد طلب منها احضار الكتب لإيصالها إلى الفلاحين في القرية^{٢٦٠} .

وكذلك توزيع المنشورات في القرى والأرياف فيما بعد على العمال الفلاحين . وقد أثبتت في هذه المهمات كثيراً من الوعي والشجاعة .

تاسعاً: شكّل اعتقال بافل وأندريه إثر الاحتفال بالأول من أيار وانتقالها الى منزل نيقولايف إيفانوفيتش في المدينة مرحلة جديدة في حياة الأُم ومسيرتها النضالية. فلقد أظهرت الأُم موقفاً جريئاً في حملها الراية ، راية الثورة والنضال والكفاح ومتابعة المسيرة . إنّها لا تريد أن تتوقف عن متابعة الطريق الذي بدأه ابنها بافل ، لقد صممت على المضي في هذا الطريق النبيل ، طريق العدالة وإحقاق الحقوق

^{٢٥٦} - الرواية ، ص ٢٨٤ ، ٣٨٥ ، ٣٨٧ ، ٣٨٨ .

^{٢٥٧} - الرواية ، ص ٢١٦ .

^{٢٥٨} - انظر الرواية ص ٩٨ وما بعدها .

^{٢٥٩} - انظر الرواية ١٨٩ .

^{٢٦٠} - انظر الرواية ، ص ٢٣١ .

للمضطهدين المظلومين . فحين أخبرها نيقولاي إيفانوفيتش عن الاتفاق التي تمَّ بينه وبين كلٍّ من بافل وأندريه بانتقالها إلى المدينة . وافقت بشرط أن تعمل ، أن تتابع الطريق الذي سار فيه ابنها ورفاقه ، وما آمنت به ، وما يحقق لها وجودها ويعيد لها قيمتها كإنسانة قادرة على أداء دورها في الحياة . تقول معبرة عن رغبتها في متابعة المسيرة حين سأها نيقولاي عن عناوين الفلاحين الذين طلبوا إصدار جريدة لهم : "إني أعرفهم ، ولسوف أجدهم وأفعل كلَّ ما تريدون مني . ولن يرتاب أحد قط في أنني أزودهم بالمطبوعات غير المشروعة . بارك الله فيك ، ألم أحمل المنشورات إلى قلب المعمل ؟" ^{٢٦١} .

لقد امتلكتها رغبة في التطواف في أرجاء البلاد، وعبور الغابات وأمَّ القرى، حاملة خرجاً وتتوكأ على عصا. تقول معبرة عن رغبتها هذه لنيقولاي: "أرجوك أن توكل إليَّ هذه المهمة ، يا صديقي العزيز . سأمضي إلى سائر الأماكن . سأجد طريقني في سائر الولايات ، وسأكون صيفاً وشتاءً - حتى الممات - حاجَّةً تضرب في طول الآفاق وعرضها . أهو نصيب سيئ بالنسبة إليَّ ؟" ^{٢٦٢} .

هكذا كانت تحلم ، أن تحقق ما تتمناه وترغب فيه ، أن تكون "حاجَّةً" أن تكون مضحية وفداء للقضية التي وهب ابنها ورفاقه نفوسهم من أجلها . بل كانت امتداداً لمسيرة ابنها ورفاقه بما فعلت من خلال المهام التي كُلفت بها .

وقد حملت كلمة " حاجَّةً " رمزية ودلالة كبيرة على إيمانها وقدرتها على تحمل كلِّ المشاق والعناء في الوصول إلى تلك الأماكن النائية في الأرياف ، غير آبهة بكلِّ ما ستصادفه في هذا الطريق المحفوف بالمخاطر ما دام الأبناء يضحون بالغالي والنفيس من أجل تلك القضية السامية النبيلة .

لقد وجدت في بيت نيقولاي الراحة والطمأنينة والهدوء . ووجدت القلوب الدافئة التي احتضنتها ؛ وأهم من هذا وذاك وجدت الثقة المتبادلة بينها وبين الآخرين . تقول مخاطبة صوفيا أخت نيقولاي : " رأسي يدور ويدور ، وأنا كالغريبة عن ذاتي . كان ينقضي زمن طويل فيما مضى قبل أن أقول لأخي امرئ شيئاً من صميم قلبي ، أمّا الآن فإنَّ قلبي مفتوح على الدوام ، وأنا أقول أشياء لم أحلم بالتفوُّه بها من قبل قط " ^{٢٦٣} .

وأتاح لها الحياة في المدينة بين نيقولاي وصوفيا والأصدقاء الآخرين التعرف عن كثب على نبل القضية والغاية والأهداف السامية التي يسعى هؤلاء الرفاق من أجلها . واكتسبت في هذه الفترة المعرفة النظرية والعملية. ففي رحلتها عبر الأرياف رأت بألم عينها الواقع المرير الذي يعيشه الفلاحون وتعلمت الكثير منهم. وأيقنت أنَّهم مؤمنون إيماناً قوياً بالتغيير والخلاص مما يعانونه . وتعرفت في رحلتها هذه على صوفيا معرفة حقيقية ورأت فيها تلك الإنسانية التي تملك طاقة كبيرة من القوة والإيمان بمستقبل مشرق وحياة أفضل وبقدرتها على الإقناع والتأثير فيمن تخاطبه ويستمع إليها. ^{٢٦٤}

^{٢٦١} - الرواية ، ص ٢٩٩ .

^{٢٦٢} - الرواية ، ص ٣٠٠ .

^{٢٦٣} - رواية " الأم " ، ص ٣١٢ .

^{٢٦٤} - انظر الرواية ، ص ٣٥٦ .

وقد نالت الأم ثقة الجميع وأحبوها وبعثت كلماتهم الرائعة فيها قوة وعزيمة على الماضي في هذا الطريق الذي آمنت به كما آمن به ابنها بافل ورفاقه . فها هو ربين يخاطب صوفيا بقوله : " إنَّها الأولى ، كما أعتقد ، التي تبعت ابنها في هذه الطريق ، إنَّها الأولى " ^{٢٦٥} . لقد بعثت فيها هذه الكلمات القوة والعزيمة وجعلتها أكثر ثقة من ذي قبل بأنَّ المستقبل سيكون أفضل . وتُعبر عن ذلك مخاطبة صوفيا ووصفة شعورها من تلك الزيارة الأولى للفلاحين " لشدَّ ما كان ذلك رائعا ، وكأنَّه في حلم جميل ! الناس يريدون معرفة الحقيقة ، يريدون ذلك ، يا عزيزتي . وكل شيء يجري أشبه بما في الكنيسة ، قبل قدَّاس الصباح ، في يوم عيد عظيم . إنَّ الكاهن لم يأت بعد والجو لما يزل مظلماً ، والسكون يخيم على كلِّ شيء حتى ليلقي الذعر في قلب الإنسان ، وهؤلاء الناس بدأوا يتوافدون . ههنا امرؤ يشعل شمعة أمام الأيقونة ، وهناك شمعة أخرى تضاء و ... يطردون الظلمة شيئاً فشيئاً فتفسح المجال للنور في بيت الله " ^{٢٦٦} .

هذا الإحساس الذي انتابها وعبرت عنه بهذه الكلمات لم يكن إلاَّ تعبيراً عن نمو وعيها وعمق تفكيرها في كلِّ ما رأت وعاشت . ودليل آخر على عمق تفكيرها وإحساسها بكل ما يحيط بها ما كانت تراه من رسوم منشورة في الكتب المختلفة في مكتبة نيقولاوي وما تحاول قراءته . كانت تشعر بفرح إزاء ما تشاهده ويهرها جماله ويزيدها حباً بما في العالم من غنى . فها هي تخاطب نيقولاوي بعد رؤيتها أطلس علم الحيوان الذي كان يوحى إليها - على الرغم أنه كان مطبوعاً بلغة أجنبية - بثناء الأرض وجمالها واتساعها اللامتناهي : " ما أوسع هذه الأرض ... ما أجملها ، يا نيقولاوي إيفانوفيتش ، أليس كذلك ؟ كم يوجد من هذا الجمال الغالي في كلِّ مكان خافياً عن عيوننا ، ماراً بنا دون أن نراه ! الناس يتسرعون أبداً دون أن يعرفوا شيئاً على الإطلاق عمي عن رؤية الأشياء التي تستحق الإعجاب ، يعوزهم لذلك الزمن والرغبة أيضاً . كم يستطيع الناس أن يحصلوا من الفرح لو عرفوا غنى الأرض ، وكم من الأشياء الرائعة تعيش على سطحها ، وهذه الأشياء جميعاً هي لسائر الناس ، وكلُّ هو للجميع على حدِّ سواء ... أليس كذلك ؟ " ^{٢٦٧} .

على هذا النحو بدأ وعي الأم يزداد لما حولها يوماً بعد يوم . وكانت ترى الأمور أكثر وضوحاً لدى تجوالها بين الناس ، وتشعر بالتناقضات . وغدا عملها الأساسي توزيع المنشورات ونقل الكلمة إلى فلاحي القرى والأرياف لإيقاظ الوعي بين الناس " أصبح ذلك عملها ، فهي تتنكر كلَّ شهر عدة مرات في ثياب راهبة ، أو بائعة خردوات ، أو امرأة ميسورة الحال ، أو حائجة تقيّة ... ثم تضرب على وجهها عبر المقاطعة ، وعلى ظهرها كيس أو في يدها حقيبة . وكانت دائماً ، في الفُطر أو المراكب ، في الفنادق أو الحانات ، هي تلك المرأة الهادئة البسيطة التي تتوجه بالكلمة الأولى إلى الغرباء تجلب الانتباه إليها ، غير هيَّابة ، بلطفها واجتماعيتها وتلك الثقة بالنفس التي يتحلَّى بها من خبر الحياة جيداً وعرك تجاربها " ^{٢٦٨} .

^{٢٦٥} الرواية ، ص ٣٤٣ .

^{٢٦٦} - الرواية ص ٣٦٠ .

^{٢٦٧} - الرواية ، ص ٣٦٦ .

^{٢٦٨} - الرواية ص ٣٧١ وما بعدها .

وكانت بتجوالها المستمر وانتقالها بين الناس تستمع إلى كل من تصادفه وتفتح قلبها إليه وتتقرب من مشكلات الناس والتعرف إلى أحوالهم . وترى عمق التناقضات التي يعيشها الإنسان . وبدأت رؤيتها تتغير عن الدين والمسيح والكنيسة والكهنة^{٢٦٩} . وكانت تتذكر كلمات ريبين " لقد خدعونا حتى في ما يتعلق بالله أيضاً "^{٢٧٠} .

وكانت بعد كل رحلة من رحلاتها وتجوّلها بين الناس والقرى تروي لنيقولاى فرحها وسعادتها بما شاهدته وأنجزته في مهمتها وأداء واجبها ، وما تركت فيها تلك الرحلة من انطباعات وتأثيرات " ما أروع أن يضرب الإنسان في آفاق الأرض هذه ، يُطمح بصره إلى الكثير من الأمور ! ليجعلك ذلك تتفهم معنى الحياة . لقد ألقى الشعب على هامش الحياة حيث يدبّ متذلاً في مكانه ولكنه لا يمتنع - دون إرادة منه - عن التساؤل فيم سبب هذه المعاملة التي يعاملونه بها . لم يجب أن يُطرد الناس الفقراء بعيداً ؟ لم يجب أن يجوعوا عندما يكون ثمة فيض من كلّ شيء ؟ لم يجب أن يكونوا أغبياء جاهلين عندما يكون هنالك ينبوع فيّاض من الثقافة في كل مكان ؟ وأين هو الله الكلي الرحمة الذي ليس في نظره غني أو فقير بل الكلّ أولاده المحبوبون ؟ إنّ الناس يثورون شيئاً فشيئاً حينما يفكرون بحيواتهم ، وهم يحسون الظلم سيخنفهم إن لم يهتموا بأنفسهم "^{٢٧١} .

على هذا النحو تشكّلت الأم بيلاجيا نيلوفنا وتحولت من إنسانة بسيطة ساذجة إلى إنسانة واعية، مدركة سر الحياة ، وجمالها ، وعظمة الإيمان بالقضايا السامية النبيلة في الحياة . لقد وعّت الحياة بكل أبعادها ، وأدركت بحسها عمق المأساة التي يحياها الإنسان ، وغدت تميز كل شيء أمامها " وأصبحت تحسّ، أكثر فأكثر ، أنّ من واجبها مخاطبة الناس بلسانها عن حياتهم المضطهدة "^{٢٧٢} . بل أصبحت هي حاملة راية الكفاح والثورة والنضال بعد اعتقال ابنها بافل ، والمدافع عنه وعن رفاهه بكل ما حملته في قلبها من حب وإيمان بالطريق التي آمنوا بها وسلكوها . لقد آمنت بالكلمة قولاً وفعلًا وممارسة ، وفي سبيل ذلك وهبت نفسها فداء ووفاء لما بدأه ابنها ورفاهه .

وبمعنى آخر أراد مكسيم غوركي أن يشكّلها ويصنع منها إنسانة مثلاً لكلّ من يريد أن يكون فاعلاً ومؤثراً في المجتمع ، وأراد أن يقول إنّ الإنسان يملك طاقات وقدرات كثيرة يمكنه أن يستغلها ويوجهها في سبيل تحقيق ما يصبو إليه ويحقق للمجتمع الخير والسعادة وحياة حرة كريمة . ورأى أنّ للكلمة الصادقة ، المكتوبة أو المسموعة الصادقة تأثيرها القوي والفعال في الضمائر الحية ، وهي لا تموت بموت أصحابها وإنما تنتصر وتثمر وتبقى آثارها زمناً طويلاً.

المقاطع الأخيرة من الرواية تتحدث عن المحاكمة التي جرت بحق بافل ورفاهه المعتقلين ، وإصدار المحكمة حكم النفي إلى سيبيريا بحقهم ، وإصرار قيادة الحزب على نشر كلمة بافل وخطابه أمام المحكمة دفاعاً وتوضيحاً عن القضية التي من أجلها تمّ اعتقاله ورفاهه . وإصرار الأم على توزيع

^{٢٦٩} - انظر رواية الأم ، ص ٣٧٢ وما بعدها .

^{٢٧٠} - الرواية ص ٣٧٣ .

^{٢٧١} - الرواية ص ٣٧٤ .

^{٢٧٢} - الرواية ، ص ٣٧٤ .

خطاب ابنها في كلِّ مكان ، واعتقلها ، ونهاية الرواية بموتها .

" ٢٤ / ص ٥٣٢ وما بعدها

لم تفعل هذه المخاوف ، الأشبه بعفونة تعوق رطوبتها الثقيلة تنفسها ، سوى النمو في صدرها . وعندما حلَّ يوم المحاكمة أخيراً ذهبت إلى مكان انعقادها مخنية الظهر تحت عبئ نير يثقل على قلبها ويهقها .

حيّاها في الطريق من يعرفها من الضاحية ، فكانت تنحني لهم دون أن تنطق حرفاً ، وهي تشقُّ لها طريقاً بين الجماهير العابسة . والتقت في أروقة المحكمة ومقرّها أقارب المتهمين : كانوا يتبادلون الملاحظات بأصوات خفيفة ، فتخال أنَّ الكلمات عبث ، وأنّها لا تستطيع لها فهماً . إنَّهم جميعاً مشرَّبون بالألم نفسه المنتقلة عدواه إلى الأم ، وهي تدرك هذا فيضاعف الثقل وطأته على قلبها .

قال سيزوف ، وهو يفسح لها مكاناً على الدكة :

- اجلسي ههنا بالقرب مني .

فجلست صاغرة ، أصلحت من هندامها ، ثمَّ جَحَّظت النظر حواليتها . كان مزيج من الشعاعات الخضراء والحمراء وخيوط صفراء رفيعة للغاية تتراقص أمام عينيها . وتمتت امرأة تجلس بالقرب منها :

- ابنك أضلَّ فتانا جريشا الطريق وأهلكه .

فقال سيزوف غاضباً :

- صه ، يا ناتاليا !

نظرت الأم إلى المرأة ، فعرفت فيها أم صموئيلوف . كان زوجها يجلس بجانبها ، وهو رجل أصلع الرأس ، لطيف الطلعة ، ضامر الوجه ، عريض اللحية الحمراء المنتشرة كالمروحة ، يشخص إلى الأمام باستمرار وقد ضيق فرجة عينيه ، فترتجف لحيته .

كان نور قائم ينسكب في قاعة المحكمة من خلال نوافذ عالية علق الثلج بها من الخارج . وكانت صورة كبيرة للقيصر تتدلى بين النوافذ في إطار كبير مذهَّب برّاق تختفي جوانبه وراء غضون الستر الثقيلة الكستنائية اللون المسترخية على جانبي النوافذ ، وإلى الأمام من الصورة مائدة مغطاة بقماش أخضر تحتل كل عرض الصالة تقريباً ؛ وإلى اليمين ، وراء بعض القضبان المشبكة ، كانت دكتان من الخشب تنصبان جنب الجدار ، بينما يُشغل الشمال صفّان من المقاعد المكسوة بقماش كستنائي اللون . وكان بعض الكتبة ، بياقاتهم الخضراء وأزرارهم المذهبة المصطفة فوق صدورهم وبطونهم ، يروحون ويغدون دون وضوء ، ووشوشة من الأصوات المكتومة تسبح بجيئة في الجو المضطرب حيث تفوح رائحة حادة تشبه رائحة الصيدلية . كانت كل هذه الألوان والانعكاسات والأصوات والروائح تثقل على الأعين ، وتحترق

الصدر مع الهواء المستنشَق ، وتملأ القلب الفارغ بخوف راكد يمتزج به الاضطراب والهمود .

وتكلم بعضهم فجأة بصوت مرتفع ، فأجفلت الأم ، وإذ رأت الجميع ينهضون وقوفاً وقفت بدورها ممسكة بيد سيزوف . انفتح باب مرتفع إلى اليسار دخل منه ، مترنحاً ، رجل عجوز تغطي نظارتان عينيه الصغيرتين ، ويرتحف سالفان رقيقان أشيبان فوق عظام صدغيه . وكانت شفته العليا الحليقة تهوي في الشدقين الخاليين من الأسنان ، وذقنه ووجنتاه البارزتان ترتاحان على ياقة لباسه المرتفعة، الموحية بأن العنق معدومة تحتها . وكان يسنده من الخلف فتى طويل القامة يبدو كأن وجهه المدور الأحمر قد نُحت من الخزف ، ومن خلفهما يتقدم في تماهل ثلاثة أشخاص آخرين يرتدون ألبسة طُرِزَت بالذهب ، يتبعهم ثلاثة آخرون في ثياب مدنية . أنفقوا زمناً طويلاً حتى اتخذوا أماكنهم إلى المائدة الطويلة ، فإذا تمَّ ذلك انحنى أحدهم ، وكان محلول أزرار الثياب ، حليق الذقن ، متعب الحيا ، وانثال يهمس شيئاً في أذن الرجل العجوز ، وهو يحرك شفثيه المنتفختين في تناقل وسكون . وجلس الرجل العجوز ، منتصب القامة بصورة غريبة ، عديم الحراك ، يُنصت إلى ما يُهمس إليه ، والأم تميّز من وراء زجاج نظارتيه بقعتين صغيرتين عديمتي اللون .

وكان رجل طويل أصلع الرأس يقف عند طرف المنضدة أمام مكتب صغير ، ينظف حنجرته ويقلب الأوراق الموضوععة أمامه .

انحنى الرجل العجوز إلى الأمام ، وشرع يتكلم . وقد تفوه بكلماته الأولى في وضوح ، أما الكلمات التي تلت ذلك فبدت كأَنَّها تتدحرج فراراً عن شفثيه الرماديتين الرقيقتين :

- إني أعلن . أدخلوهم .

همس سيزوف للأم ودفعها برقة ثمَّ نَحَضَ واقفاً :

- انظري !

انفتح الباب خلف القضبان ، ودلف منه جندي يتنكبَّ سيفاً مجرداً ، يتبعه بافل وأندريه وفيودور ومازين وكلا الأخوين جوسيف وصموئيلوف وبوكين وسوموف وخمسة شبان آخرين لا تعرف الأم أسماءهم. ابتسم بافل في لطف ، وافترت شفتا أندريه عن ابتسامة عريضة وهو يهزُّ رأسه . وتراءى لها أنَّ ابتسامتهما، ووجههما الحبيب ، وحركاتهما اللطيفة قد خففت من وطأة ذلك الجو الثقيل الكئيب المخيم على القاعة ، وحملت إليه النور حتى خبا بريق الذهب فوق الألبسة الرسمية . وانتعشت الأم ، واجتاحها تيار من القوة لتلك النفحة من الثقة الهادئة والقوة الحية اللتين حملهما المساجين معهم، فيما ارتفعت وشوشة خافتة إلى الورا منها ، حيث كان القوم حتى ذلك الحين يقبعون في هدوء وينتظرون في إعياء وكلل . همس سيزوف :

- ليسوا بخائفين .

وانفجرت أم صموئيلوف تبكي في هدوء . وصاح صوت صارم :

- صمتاً !

قال الرجل العجوز :

- يجب أن أحذرَكم .

كان بافل وأندريه يجلسان متجاورين على الدكة الأولى مع مازين وصموئيلوف والأخوين جوسيف . وكان أندريه قد حلق ذقنه ، وإن أطلق العنان لشاربيه حتى تدليا على جانبي فمه وأشبها برأسه المدور رأس القط .

وكان في محياه شيء جديد : سيماء صرامة وحدة حول فمه ، وظلال ظلمة في عينيه . أمّا مازين فقد ظهر خطان أسودان على شفثيه العليا ، وتدور وجهه وقد امتلأ بعد أن كان نحيلاً . وكان صموئيلوف مجعد الشعر مثله أبداً ، وإيفان جوسيف يبتسم ما شاء له الابتسام . همس سيزوف ، وهو يخفض رأسه :

- آه ! فيودور ، يا فيودور !

أرهفت الأم السمع إلى الأسئلة غير الواضحة التي يطرحها الرجل العجوز على المساجين دون أن ينظر إليهم ، ورأسه يرتاح دون حراك في ياقته . وأصغت إلى أجوبة فتاها الهادئة المقتضبة ، فخيل إليها أن رئيس المحكمة والقضاة المساعدين لا يمكن أن يكونوا قساة على ابنها ، وأشراراً يريدون الأذى به . وبينما هي تتفحص الوجوه الجالسة إلى المنضدة الطويلة ، ساعية إلى تخمين نتيجة المحاكمة ، راحت بارقة من الرجاء تنمو في قلبها وتتعاظم .

قرأ الفتى الحزني الوجه وثيقة ما بنغمة رتيبة لا مبالية ، فرنّ صوته في القاعة يملؤها ضجراً يُخدّر الحضور ، فكأنّ الرشد سلب منهم . وكان أربعة محامين يحادثون المتهمين بأصوات خفيضة ، ولكنها حية . وكانت حركاتهم سريعة واسعة ، حتى أشبهوا طيوراً سوداً ضخمة .

وطفح المقعد القائم على أحد جانبي الرجل العجوز ببدانة قاضي دُفنت عيناه الصغيرتان الناعستان في الشحم ، بينما جلس على الجانب الآخر من الرجل العجوز قاضي آخر محدودب الظهر ، أحمر الشاربين ، شاحب المحيا أراح في إعياء رأسه على مسند المقعد ، وأغمض عينيه نصف إغماضة ، وراح يسبح تائهاً في لجة من التفكير . وكذلك كان النائب العام متعباً ، ضجراً . وجلست ، إلى وراء من القضاة الشخصيات الهامة التالية : عمدة المدينة ، وهو رجل ضخم الجثة ، مهيب الطلعة ، قعد مستغرقاً في التفكير يداعب وجنته دون انقطاع ؛ رئيس مجلس النبلاء ، وهو رجل أشيب الشعر ، أحمر الوجه ، طويل اللحية عريضها ، لطيف العينين واسعهما ؛ ثمّ رئيس المحافظة ، وهو رجل عريض المعدة التي تسبب له - فيما يبدو - بعض الارتباك إذ طفق يغطيها بأذنان معطفه التي راحت تنزلق عنها باستمرار .

وارتفع صوت بافل يقول بثبات :

- ليس ثمة مجرمون وقضاة ، بل ثمة أسرى ومنتصرون ليس غير .

سيطر الهدوء على الجميع ، ولم تستطع الأم - طوال بضعة ثوان - أن تسمع خلا صرير ريشة

على الورق ، وخفقان قبلها أيضاً .

وبدا رئيس المحكمة منصتاً ينتظر ما يتلو ذلك . أمّا مساعدوه فاضطربوا وراحوا يتمللملون في مقاعدهم . قال أخيراً :

- هم - م أندريه ناخودكا ! هل تعترف ؟

فنهض أندريه متباطئاً ، ودفع بكتفيه إلى الخلف ، وراح يفتل شاربيه وهو ينظر إلى الرجل العجوز من تحت حاجبيه المنخفضتين ، وأجاب بصوته المألوف الناعم المتمهل ، وهزاً كتفيه :

- ولكن بأي ذنب أعترف ! إني لم أقتل أحداً ، ولم أسرق أي شيء . أنا ، بكل بساطة ، أعارض شكلاً من الحياة يقود الناس إلى أن يسرقوا ويقتلوا بعضهم بعضاً .

فقال الرجل العجوز في جهد ولكن بوضوح :

- كن أكثر اقتضاباً في أجوبتك .

أحسّت الأم هرجاً إلى الراء منها ، وشرع الناس يتهايمسون ويتحركون ، فكأثم يتخلصون من خيوط العنكبوت التي نسجتها كلمات ذلك الفتى الخزي الوجه . وهمس سيزوف :

- أسمع ما يقولون ؟

- أجب ، يا فيودور مازين ...

فقال فيودور ، وهو يهبط على قدميه :

- كلا ، لن أجب .

كان وجهه ملتهباً ، وعيناه برّقتين ، قد اختفت يداه - لسبب ما - خلف ظهره . وتأوّه سيزوف ، واتسعت عينا الأم دهشة وذهولاً .

- لقد رفضت أن يكون لي محام للدفاع . وأنا أرفض التفوّه بأي شيء كان . إني أعتبر هذه المحاكمة غير مشروعة . من أنتم ؟ هل أعطاكم الشعب الحقّ كي تحاكمونا ؟ كلا ، إنّه لم يفعل . إني أرفض الاعتراف بسلطتكم .

وجلس ، وخبا وجهه المضجّج خلف كتف أندريه .

أشار القاضي البدن إلى رئيس المحكمة ، وهمس شيئاً في أذنه . ففتح القاضي الشاحب الوجه عينيه ، ورشق المساجين بنظرة جانبية ، وكتب بالقلم شيئاً على ورقة أمامه . وهزّ رئيس المحافظة رأسه ، وحرك قدميه بحذر حتى يريح معدته أكثر من ذي قبل ويغطيها بيديه ، كما مال الرجل العجوز ، دون أن يدير وجهه ، نحو القاضي الأحمر الشارب وهمس شيئاً في أذنه ، فأصغى إليه هذا الأخير مطرق الرأس . أمّا رئيس مجلس النبلاء فأسرّ شيئاً إلى النائب العام والعمدة يصغي إليهما ، وهو ما برح يداعب وجنته ، ثمّ راح رئيس المحكمة يتكلم من جديد بصوته الرتيب . همس سيزوف في أذن الأم

مدهوشاً :

- اسمعي كيف يقطع عليهم الدرب ! إنَّ موقفه أفضل من موقف الآخرين في الحقيقة .

ابتسمت الأم دون أن تفهم شيئاً . كان كلُّ ما يجري أمامها يبدو مقدّمة مملّة عديمة الضرورة لذلك الشيء المخيف الذي سيحدث بعد هنيهة ، فيسحقهم جميعاً بموله البارد . إلّا أنَّ كلمات بافل وأندريه ترددت قوية غير هيابة ، فكأَنَّهما يتكلمان في دارهما الصغيرة في الضاحية العمالية لا أمام منصة محكمة معقودة لإدانتتهما ، كما أنَّ انفجار فيودور اللاهب أنعشها وبعث الحياة في قلبها . ثمّة جرأة تنتشر في قاعة المحكمة . وإذا أُخذَ هرج القوم الجالسين وراءها بعين الاعتبار ، فإدراك ذلك ليس وقفاً عليها وحدها . سأل الرجل العجوز :

- ما هو رأيك ؟

فنهض النائب العام الأصلع الرأس ، ووضع إحدى يديه على المكتب أمامه وهو يلقي خطاباً سريعاً ويذكر أرقاماً عديدة . ولم يكن في صوته ما يحمل على الخوف أبداً .

لكنَّ إحساساً ناخساً راح ، في الوقت ذاته ، يثير القلق من جديد في قلب الأم ، إحساساً غامضاً بوجود شيءٍ عدائيٍّ في الجو لا يهزُّ قبضته أو يزعق بصوته ، بيد أنَّه ينمو باستمرار بصورة خفية غير محسوسة على الإطلاق ، ويسبح في تكاسل حول القضاة حتى ليخال المرء أنَّه يغمرهم في سحابة كثيفة تنصّلهم من كلّ ما يجري خارجاً عنها وتعزلهم عنه . نظرت إلى القضاة فوجدتهم غامضين لا قبل للإدراك بفهمهم . إنَّهم لا يغضبون على بافل وفيودور كما كانت تتوقع ، ولا يهينونهما . بل ليصوّر لها أنَّهم لا يعلّقون أية أهمية على الأسئلة التي يطرحونها ، فلهجتهم غير مبالية ، تعوزهم القوة على سماع الأجوبة عنها، فكأَنَّهم يعرفون سلفاً كلّ شيءٍ ، وكأنَّ كلّ ما يجري لا يثير فضولهم أبداً .

وقف دركي أمامهم ، وانهمر يقول خافض الصوت :

- بافل فلاسوف ، هو في رأي الجميع ، المحرّض الرئيسي .

فسأل القاضي البدين في تكاسل وهدوء :

- وماذا عن ناخودكا ؟

- وهو كذلك .

فنهض أحد المحامين ، وقال :

- أيمكن أن نقول كلمة ؟

فسأل الرجل العجوز :

- أثمة اعتراضات ؟

ترأى للأم أنَّ سائر القضاة يشكون اعتلالاً في صحتهم ، وأنَّ إعياء مريضاً يتجلّى في تصرفاتهم وأصواتهم ، وأنَّ وجوههم تحمل ذات الطابع من الإجهاد والضجر . وكان من الواضح أنَّهم يجدون كلّ

هذه الأمور : ألبستهم الرسمية ، وقاعة المحكمة ، ورجال الدرك والمحامين ، وضرورة الجلوس في مقاعدهم ، يطرحون الأسئلة ويسمعون الأجوبة ، ثقيلة متعبة لا تُطاق .

تقدّم ذلك الضابط الأصفر الوجه الذي تعرفه إلى أمامهم ، وهو الآن يروي ما يعلم عن بافل وأندريه بصوت مرتفع شديد النبرات .

همهمت الأم في حنايا نفسها ، وقد أعارته أذنيها : " لست تعرف الشيء الكثير " . نظرت إلى الأشخاص الجالسين خلف القضبان ، دون خوف من أجلهم ودون شفقة عليهم . إنَّها لا تستطيع الرثاء لهم ؛ فهم لا يثيرون فيها إلَّا الدهشة ، ولا يبعثون في صدرها إلَّا تلك الموجة الدافئة من المحبة التي تفيض في قلبها الآن . وكانت الدهشة هادئة ، المحبة حية فرحة . كانوا يجلسون هناك شباناً أقوياء مستندين إلى الجدار ، لا يعيرون إلَّا القليل من الانتباه حديث القضاة والشهود الرتيب ، وحجج المحامين مع النائب العام . يضحك أحدهم في سخرية من وقت لآخر ، ويلقي بملاحظة إلى رفاهه فتمرُّ على وجوههم الابتسامة الساخرة نفسها . وكان بافل وأندريه يهمسان دون انقطاع بشيء في أذن أحد المحامين الموكول إليه الدفاع عنهم ، وهو الذي رآته الأم في العشية في دار نيقولاوي . ومازين ، وهو أكثر حيوية وانفعالاً من الآخرين جميعاً ، لا يفتأ ينصت إلى حديثهم . وفي بعض الأحيان كان صموئيلوف يتمتم شيئاً لإيفان جوسيف ، فيردُّ عليه الآخر بلكرة من مرفقه ، ويبدل جهداً عظيماً كي يمتنع عن الضحك حتى ليصبح وجهه أحمر لون الدم ، وتنتفخ وجنتاه ، ويطأطئ برأسه كي يخفي ما يبدو على محياه من تلك الأمارات . ولقد انفجر ضاحكاً مرتين متواليتين ، فكان بعد كلِّ مرة يجلس منكمشاً يضع دقائق محاولاً استعادة زمام نفسه . ولكن فتوة طاغية كانت تفور في باطنهم تتحدى كلَّ جهودهم لكبت غليانهم الرائع وتتغلب عليها بكلِّ سهولة ويسر .

لمسها سيزوف في مرفقها ، حتى استدارت إليه وجدته مسروراً ولكنه قلق بعض الشيء . همس :

- انظري كم أصبح هؤلاء الأشقياء أقوياء واثقين من أنفسهم ؟ لكأنهم أسياذ حقيقيون .

كان الشهود في قاعة المحكمة لا ينفكون يتحدثون بأصواتهم المتسعة العديمة اللون ، بينما القضاة يتكلمون مرغمين مبالين . وتشاءب القاضي البدين ، وهو يغطي فمه بيده السمينة ، أمَّا الأحمر شارباه فأضحى أكثر شحوباً منه في أيِّ وقت آخر ، وهو يضغط على صدغيه بأصابعه بين الفينة والفينة ، ويشخص إلى السقف بعينين واستعين كأثَّهما لا تريان شيئاً على الإطلاق . وكان المدعي العام يكتب شيئاً بقلم الرصاص من حين لآخر ، ثم يعود إلى متابعة حديثه المكبوت مع رئيس مجلس النبلاء الذي يمشط لحيته الشائبة ، ويحملق بعينيه الكبيرتين الجميلتين ، ويبتسم وهو يلوي رقبته بصورة تدلُّ على الخطورة . أمَّا العمدة فجلس متصالب الرجلين يشخص إلى أصابعه مراقباً حركاتها المستمرة فوق ركبتيه . وكان يلوح أن رئيس المحافظة الذي أطرق برأسه واستلقت معدته فوق ركبتيه ، وأحاطت بها

ذراعاه في حنان ، وهو الوحيد الذي يعير وشوشة الأصوات الرتيبة أذنين مفتوحتين ، اللهم إلا الرجل العجوز الجالس في مقعده دون حراك مثل الهوائي في يوم سكنت ريحه ، جديراً هو أيضاً أن يمنح شرف الاستماع إلى ما يجري . ولقد طال ذلك حتى ملأ الضجر من جديد قلوب الناس وأرهقهم .

قال الرجل العجوز ، وهو ينهض :

- إني أعلن ...

وضاعت بقية كلماته وراء شفثيه الرقيقتين . وامتألت قاعة المحكمة بالتهنيدات ، والتهنئات الخافتة ، والسعال ، وحفيف الأقدام ، بينما قيد المساجين إلى الخارج وهم يتسمون ويهزون رؤوسهم مسلمين على أقاربهم وأصدقائهم ، بل إنَّ إيفان جوسيف لم يتورّع عن الهمس غير العالي ، متوجهاً إلى شخص ما :

- لا تفقد الشجاعة ، يا ييجور !

وخرجت الأم وسيزوف إلى الرواق حيث استوضح الشيخ في رفق وحنان :

- هل تذهبن إلى المقصف كي نتناول قدحاً من الشاي ؟ لدينا ساعة ونصف الساعة .

- لا أريد أن أحتسي شايًا .

- وأنا أيضاً . ما رأيك في هؤلاء الفتيان ؟ لقد قعدوا هناك وكأنهم البشر الوحيدون على وجه الأرض، وكأنَّ كلَّ ما عداهم لا يعني شيئاً على الإطلاق . وفيودور ذلك .

اقترب والد صموئيلوف منهما . وقبعته بين يديه ، أعلن بابتسامة مرتبكة حائرة :

- أرايتما فتاي جريجوري ! لقد رفض كل دفاع وأبى حتى التحدث إليهم . لقد كان أول من فكر في ذلك . أمّا ابنك ، يا بيلاجيا ، فقد كان يصرُّ على ضرورة المحامين . ولكن ابني قال إنَّه لا يريد أيَّ محامٍ مطلقاً . وعندئذ فعل أربعة مثله .

وقفت زوجته إلى جانبه ، وهي تطرف بجفניה كثيراً كي تمنع الدموع في عينيها من الانهمار ، وتسمح أنفها بطرف مندليها في الوقت ذاته .

وتابع صموئيلوف ، عابثاً بلحيته ، شاخصاً بناظره إلى الأرض :

- يا لهذه القضية ! عندما ينظر المرء إليهم ، هؤلاء الأوغاد ، لا يستطيع إلا أن يفكر في حماقتهم عندما ألقوا بأنفسهم في هذه المشاكل ، وضيعوا أنفسهم مقابل لا شيء . ثمَّ هو يفكر بغتة : لعلَّ الحقيقة هي معهم رغم كلِّ شيء ، وخاصة عندما يرى كيف يزداد عددهم باستمرار في العمل . والشرطة لا تني تعتقلهم الواحد تلو الآخر ، ومع ذلك فهم يتضاعفون كالسمك في النهر . ومرة ثانية يفكر المرء : لعلَّ القوة هي وراءهم رغم كلِّ شيء .

فقال سيزوف : - ليصعب علينا فهم هذه الأمور ، يا ستيبان بتروفيتش .

فوافق صموئيلوف : - أجل ليصعب علينا .

وقالت زوجته وهي تشخر في ضوضاء : - إنهم ، جميعاً ، في صحة جيدة ، أولئك الأوغاد .

توجهت إلى الأم ، وعلى محياها العريض الكثير الغضون ابتسامة واسعة . قالت :

- لا تغضبي مني ، يانيلوفنا . لقد نقيمت في الصباح الباكر على فتاك من أجل هذا . أقول بصراحة :

الشیطان وحده يعرف من هو المعلوم أكثر من سواه في هذه القضية . أسمع ما قال الجواسيس ورجال الدرك عن فتانا جريجوري ؟ لقد ساهم بحصته ، هذا القرد الأحمر الرأس !

كان من الواضح أنهما فخورة بابنها دون أن تُقدّر ، فيما يبدو ، مشاعرها وعواطفها . ولكن

الأم أدركت ذلك ، وأجابت بابتسامة لطيفة وكلمات منبعثة من صميم القلب :

- القلوب الفتية أسرع إمساكاً بالحقيقة على الدوام .

تاه الناس في الرواق على غير هدى يشكلون جماعات تتحدث بأصوات منفعة مكتومة . ولم يكن أحد يقف وحيداً تقريباً ، بل إن سائر الوجوه تعبر عن الرغبة في الكلام وطرح الأسئلة والإصغاء إلى الأجوبة . وراحوا يتمشون غدوة وروحة في الممر الضيق الأبيض المحصور بين جدارين قائمين ، وكأنّ ريحاً تعصف بهم فيفتشون عن شيء متين ثابت يمكن أن يلقوا عنده مراسيهم .

كان شقيق بوكين البكر ، وهو فتى طويل القامة ، أشقر الشعر مثل أخيه ، يلوح بذراعيه ويستدير في كل الاتجاهات ساعياً إلى أن يبرهن : - كليبانوف هذا ، رئيس المحافظة ، لا شأن له ههنا البتة .

فقال عجوز قصير ، هو أبوه ، رانياً حواليه في حذر :

- أغلق فمك ، يا قسطنطين !

- كلا ، لا أريد ! ثمة بعض الإشاعات تقول إنّه قتل أحد موظفيه في العام الأخير من أجل زوجة الموظف . إنهما تعيش معه . ماذا تسمون هذا ؟ بالإضافة إلى ذلك ، فالجميع يعرفون أنّه لص .

- محبة بالله ، يا قسطنطين .

وقال صموئيلوف :

- صحيح ما تقول ! صحيح ما تقول ! إنّ المحاكمة غير قانونية من نواح كثيرة .

وسمع بوكين صوته فاقترب منه مسرعاً ، جاراً معه سائر الباقيين . وكان وجهه أحمر اللون ، وهو لا يفتأ يلوح بذراعيه ويصيح :

- عندما يكون هناك قضية قتل وسرقة فإنّ لجنة من المحلفين تحاكم الناس . يحاكمهم الشعب ، الفلاحون وسكان المدينة . أمّا عندما يقوم الناس ضدّ السلطات فإنّ السلطات نفسها هي التي تحاكمهم . ما تسمون هذا ؟ أنت تهيني ، فألطمك على حنكك ، فتحاكمني أنت . ولا ريب أنّك تجدني مذنباً ، ولكن من هو السابق إلى ارتكاب الخطأ ؟ أنت .

فَرَّقَ الحشد حارس أشيب الشعر ، مقوس الأنف ، مغطى الصدر بالميداليات ، وهزَّ إصبعه في وجه بوكين متوعداً . قال :

- كَفَّ عن الصياح ، فأنت لست في حانة .
- حسناً أيها السيد ! إني أفهم ، ولكن إذا كنت أنا الذي ضربتك ، ثمَّ كنت أنا القاضي ، فمن تظن .

فقال الحارس بصرامة :

- أظنُّ أنَّه من الأفضل أن أمر برميك خارج هذا المكان .
- يرمون بي خارجاً ؟ لماذا ؟
- لأنَّك تثير هذا الضجيج . هدى روعك في الشارع .
- فنظر بوكين إلى أولئك الذين يحيطون به ، وقال في صوت خافت :
- كل ما يريدون هو أن يسكتوا الناس .
- فصاح الشيخ بقسوة وفضاظة :
- طبعاً ، ماذا تحسب إذن ؟
- فلَوَّح بوكين بذراعيه ، وبدأ يتكلم في هدوء أكثر :
- ولمَّ لا يُسمح للشعب بحضور المحاكمة ؟ للأقارب فقط ؟ إن كانت محاكمتك قانونية فاسمح للجميع بحضورها ، من تخاف ؟
- فأجاب صموئيلوف بصوت مرتفع :
- المحاكمة ليست قانونية ، صحيح ما تقول .

أرادت الأم أن تروي له ما سمعت من نيقولاى عن عدم شرعية المحاكمة ، ولكنها لم تفهم وقتذاك كلَّ ما قال ، ثمَّ إنَّها نسيت بعض الكلمات . حاولت أن تتذكرها ، فتنحت جانباً ، ولا حظت أنَّ فتى في مقتبل العمر ، أشقر الشارب ، يراقبها ويده اليمنى في جيب سرواله ، مما جعل كتفه اليسرى أوطأ من اليمنى ، الأمر الذي بدا مألوفاً لدى الأم نوعاً ما . ولكنه سرعان ما أدار لها ظهره فنسيته في اللحظة ذاتها، منهمكة في أفكارها الخاصة ومحاولتها تذكُّر ما فاتها . ولكن أذنها التقطت ، في اللحظة التالية ، سؤالاً خافتاً :

- هذه ؟

فجاء الجواب المتلهِّف :

- نعم .

فتطلعت حواليتها . كان الرجل المرفوع الكتف الواحد يقف جانباً يقول شيئاً لجاره ، وهو فتى أسود اللحية ، يتوشَّح معطفاً قصيراً ، وحذائين ييلغان منه الركبتين .

نُقبت مرة أخرى في ذكرياتها واضطربت ، ولكنها لم تجد شيئاً معيناً واضح الحدود . كانت ممتلئة رغبة ملحة في أن تحدّث الناس عن مثل ابنها الأعلى ، لتسمع ماذا سيقولون ضده ، فتقدّر هكذا ما سيكون حكم المحكمة عليه . بدأت تقول في حيلة وصوت خفيض ، متوجهة إلى سيزوف :

- أهكذا يسيرون بالمحاكمة ؟ يصرفون كالّ الوقت ساعين لأن يجدوا من ارتكب هذا وذاك ، دون أن يعيروا انتباهاً للسبب الذي فعلوه من أجله . وهم جميعاً شيوخ متقدّمون في السن . يجب أن يحاكمهم الشباب .

فوافق سيزوف قائلاً : بلى ، ليصعب علينا فهم مثل هذه الأعمال ، يصعب جداً ؟ وهزّ رأسه متفكراً.

فتح الحارس باب المحكمة ، وصاح :

- الأقارب . أظهروا بطاقاتكم !

وقال شخص ما في تماهل وبصوت عابس :

- البطاقات ! لكأننا في سيرك !

إنّ نقمة غاضبة تعصف بين الناس ، فقد أصبحوا أكثر هرجاً وأكثر حرية ، وأكثر تطاولاً مع الحرس .

٢٥ / ص ٥٤٩ وما بعدها

دمدم سيزوف شيئاً وهو يأخذ مكانه من الدكة ، فسألته الأم :

- ما بالك ؟

- لا شيء على التعيين . الناس حمقى .

فُرع الجرس ، وارتفع صوت لا مبال يقول :

- المحكمة .

هَبَّ الجميع نهوضاً مرة أخرى عندما دخل القضاة واتخذوا أماكنهم بالترتيب السابق ، ثمّ جيء بالمساجين إلى مقاعدهم .

همس سيزوف : - انتبهي ! المدعي العام سيلقي مرافعته .

فمالت الأم بكل جسدها إلى الأمام واشترأت عنقها يحذوها توفّع جديد لشيء رهيب .

وقف المدعي العام إلى جانب القضاة ، واستدار بوجهه نحوهم ، معتمداً بأحد مرفقيه المنصة أمامه ، وأرسل زفرة عميقة ، ثم بدأ يتحدث ملوِّحاً بيده اليمنى ، لم تستطع الأم التقاط كلماته الأولى ، فقد كان صوته ثخيناً سيّالاً ، لكنه غير ثابت ، فهو سريع تارة ، وتارة كثير التماهل . كانت الكلمات تأتي طوال فترة من الوقت بطيئة رتيبة مثل خياطة دقيقة ، ثم تصبح ، على حين فجأة ، متلاحقة متسارعة فتحلّق في جوّ القاعة مثل سرب من الذئاب حول قطعة من السكر . ولم تجد الأم فيها شيئاً مربعاً أو متوعداً ، فهي تتبعثر في القاعة باردة كالثلج ، رمادية كالرماد ، تملؤها قليلاً قليلاً بضجر مثير مثل غبار دقيق جاف . وكان يبدو أنّ هذا الخطاب ، الثري بالكلمات الفقير من كلّ عاطفة ، لا يبلغ بافل ورفاقه مطلقاً ، ولا يؤثّر فيهم أبداً بكل تأكيد ، فهم يجلسون هنالك وراء القضبان هادئين مثلهم أبداً ، يتحدثون بأصوات مخفوضة ، ويتسمون أحياناً ، ومن وقت لآخر يعيسون كي يخففوا ضحكهم . همس سيزوف : - إنّه يكذب .

لم تكن ، هي ، تستطيع أن تقول هذا . كانت كلمات المدعي العام تصل إلى مسمعيها فتدرك أنّه يتهم سائر المساجين دون استثناء . فبينما هو يتكلم عن بافل ، شرع يتحدث عن فيودور ، وعندما انتهى من فيودور انتقل إلى بوكين ، فكأنّه يريد حزمهم جميعاً في إباله واحدة . ولم ترض الأم عن معنى كلماته الصوري التي لم تؤثر فيها ولم تُخفها أبداً . فهي ما برحت تتقرب شيئاً مهولاً فتروح تبحث عنه وراء كلماته ، في وجهه ، وعينه وصوته ، وفي يده البيضاء التي يلوّح بها برشاقة في الفضاء دون انقطاع . أجل ، لقد كان ثمة شيء مخوف ، والأم تحسّه ، ولكنها تعجز عن الإمساك به وتعريفه في كلمات محدودة ، وإن كان قلبها لا يفتأ يمتلئ بمرارة جافة مؤلمة .

تطلعت إلى القضاة: مما لا ريب فيه أنّ الخطاب يبعث الضجر في قلوبهم ، فهذه الوجوه العديمة الحياة، الرمادية الصفر ، خالية من أيّ تعبير على الإطلاق . وكلمات المدعي العام تبثّ في الفضاء ضباباً غير مرئي يتكاثف حول القضاة ويغمرهم أكثر فأكثر بسحابة من اللامبالاة والانتظار التعب الملول . ولم يك رئيس المحكمة يأتي حركة ، بل هو يجلس جامداً ، مستقيماً كالعصا ، ومن وقت لآخر تختلط البقعتان الرماديتان وراء نظارتيه بامتداد وجهه العديم اللون وتذوبان فيه . وبينما هي تحدج هذه اللامبالاة الميتة ، هذا التجرد العديم الإحساس والعاطفة ، لم تستطع الامتناع عن التساؤل " أحقاً أنّهم يُحاكمون ؟ "

انقبض قلبها لهذا الارتباك طارداً شيئاً فشيئاً ذلك الترقّب لما هو مخوف مربع ، غير محتفظ إلاّ بإحساس حادّ من الأذى ليس غير .

انتهت مرافعة المدعي العام على غير انتظار ، فأضاف إليها بضع كلمات سريعة مقتضبة ، وانحنى للقضاة ، ثمّ جلس في مقعده وهو يفرك يديه . وأشار رئيس مجلس النبلاء نحوه برأسه وهو يحملق

بعينه ، ومدَّ العمدة يده إليه ، أمّا رئيس المحافظة فشخص إلى كرشه بكل بساطة وابتسم . ولكن القضاة لم يتهجوا بخطابه فيما يبدو ، فظلوا في مقاعدهم جامدين دون حراك ، ثمّ قال الرجل العجوز ، وهو يقرب ورقة من وجهه حتى كادت تلتصق به :

- والآن ، فإنّ المحكمة ستستمع إلى محامي الدفاع عن فيدوسييف وماركوف وزاجاروف .
فنهض المحامي الذي أبصرته الأم في العشية عند نيقولاى . كان وجهه عريضاً دمثاً ، ذا عينين صغيرتين تلتمعان مثل شفتين حادثين من تحت حاجبيه الحمراوين ، تقطعان شيئاً ما في الهواء مثل المقص . وراح يتكلم بصوت مرتفع ، وبصورة واضحة غير متسعة ، ولكن الأم لم تستطع متابعة خطابه .
همس سيزوف في أذنها :

- أفهمت ما يقول ؟ فهمت ؟ يقول إنّ المساجين كانوا مختلطي العقل نصف مجانين . هل فيودور مجنون ؟

كانت خيبة الأمل بتاحتها بصورة فظيعة حتى لم تستطع إلى الجواب سبيلاً . وازداد إحساسها بالإهانة حتى أصبح ثقلاً هائلاً يجثم على قلبها . إنّ بيلاجيا لتفهم الآن لم كانت تنتظر العدالة . لقد كانت تنتظر أن تشهد لقاءً شريفاً صارماً بين حقيقة ابنها وحقيقة قضاته . كانت تنتظر أن يستجوبه القضاة طويلاً وبانتباه جَمٍّ ، وفي تدقيق كثير عما يعتمل في باطنه ، وأنهم سينظرون بأعين ثاقبة إلى أفكاره وأفعاله وكل حياته حتى إذا رأوا الحقيقة أعلنوا بصوت مرتفع وبكل عدالة :
- إنّ هذا الإنسان لعلّى حقٍّ صريح .

ولكنّ شيئاً من هذا القبيل لم يحدث . كان يبدو أنّ أولئك المتهمين المقدمين إلى المحكمة بعيدون جداً عن أن تصل إليهم بصائر قضاتهم ، لا بل هؤلاء لا يأبهون لهم مطلقاً . وأضاعت الأم ، في إعيائها ، كلّ اهتمام بالمحاكمة ، فراحت تفكّر دون إصغاء إلى ما يقال وقد غمر قلبها إحساس بالإهانة :

" أتسمون هذا محاكمة " ؟

وهمس سيزوف مؤيداً :

- هذا ما يستحقونه .

كان محام آخر يتكلم الآن ، وهو رجل قصير ذو وجه حاد القسمات شاحب اللون ، ساخر التقاطيع . وكان القضاة يقاطعون باستمرار . وقفز المدعي العام غاضباً وتفوّه بسرعة بشيء عن سير المحاكمة ، حتى إذا انتهى نطق الرجل العجوز باحتجاج ضعيف ، فأصغى إليهما محامي الدفاع مطرق الرأس احتراماً ، ثمّ تابع خطابه .

قال سيزوف :

- انخسهم ، انخسهم جيداً .

واجتاح القاعة موجة من الهرج ، وبدأ أن طاقة متعطشة إلى القتال انطلقت من عقابها عندما شرع المحامي يلسع جلد القضاة السميكة المتقادم العهد بكلماته اللاذعة . وبدأ أن القضاة يقتربون من بعضهم البعض منتفخين متجهمين حتى يردوا طعنات بلاغته الحادة .

ولقد نهض بافل الآن ، فإذا الهدوء يخيم فجأة على القاعة. ومالت الأم إلى الأمام بكل جسدها . كان بافل يتكلم في هدوء :

- إني لا أعترف ، باعتباري عضواً في حزب ، بأي حكم إلا الذي يُدينني به حزبي ، ولذلك فلن أتكلم كي أَدافع عن نفسي . ولكني سأحاول ، نزولاً عند رغبة رفاقي الذين رفضوا أيضاً الدفاع عن أنفسهم ، أن أوضح لكم تلك الأمور التي لم تفهموها . لقد دعا المدعي العام مظاهرتنا تحت راية الديمقراطية الاشتراكية عصياناً على السلطة الحاكمة ، وراح ينظر إلينا طوال الوقت على أننا قوم نحاول قلب القيصر . ولكني أحب أن أوضح هنا أننا لا نعتبر الملكية الغلّ الوحيد الذي يقيّد بلادنا ، ولكنه الغلّ الأول والأقرب ، الغلّ الذي من واجبنا تحرير الشعب من ريقته .

أضحى السكون أعمق بفعل رنين صوته القوي الذي لاح كأنه يدفع جدران قاعة المحكمة بعيداً ، حتى ليخال المرء أن بافل بعد جداً وأصبح في مستوى أعلى من السامعين له .

تلمل القضاة في ضيق وقلق في مقاعدهم . وهمس رئيس مجلس النبلاء شيئاً في أذن القاضي المترهل الوجه الذي أشار برأسه ، ثم همس شيئاً في أذن الرجل العجوز اليمنى ، بينما همس القاضي المعتل شيئاً آخر في أذنه اليسرى ، فاستدار الرجل الشيخ مترنحاً في مقعده ذات اليمين وذات اليسار ، وقال شيئاً لبافل ، ولكن صوته ضاع في تيار حديث فلاسوف المتدفق في ثبات :

- نحن اشتراكيون ، وهذا يعني أننا ضدّ الملكية الخاصة التي تُفرّق الناس وتجعل بعضهم يقيم ضدّ بعض، وتخلق عداء بين المصالح لا وفاق له ، وتلجأ إلى الكذب والخداع في محاولات ستر هذا العداء أو تبريره ، ويفسد سائر البشر بالأكاذيب ، والرياء ، والحقْد . نحن نعتقد أن مجتمعا الذي ينظر إلى الفرد على أنه وسيلة للإثراء هو مجتمع لا إنساني معادٍ لنا ، فلا نستطيع قبول أخلاقه الكاذبة الثنائية ؛ نحن نرفض وقاحة موقفه من الفرد ووحشيته ؛ نحن نريد أن نناضل ، ولسوف نناضل ، ضدّ كلّ أشكال الاستعباد الجسدي والأخلاقي الذي يفرضه على الفرد مثل هذا المجتمع ، ضد سائر وسائل سحق الكائنات البشرية في سبيل الجشع الأناني الشخصي . نحن العمال قوم نصنع سائر الأشياء من دمي الصغار حتى الآلات الجبارة بعمَلنا وكِدِّنا ، ومع ذلك فنحن قوم محرومون من حق الدفاع عن كرامتنا الإنسانية. يستطيع أيُّ كان تسخيرنا لمآربه الشخصية ، ولكننا نريد الآن أن نحقق درجة من الحرية تُمكننا من استلام سائر السلطات بأيدينا . وإنّ شعاراتنا بسيطة للغاية ، فلتسقط الملكية الخاصة ! ، سائر وسائل الإنتاج ملك الشعب ، السلطة كلها للشعب ، العمل واجب الجميع على حدٍّ سواء . ومن هنا تستطيعون أن تجدوا أننا لسنا مجرد متمردين عصاة!

وأطلق بافل ضحكة قصيرة ، وأرسل أصابعه في شعره ببطء ، والتمتع النور في عينيه الزرقاوين أكثر تألقاً منه في أيّ وقتٍ آخر .

قال الرجل العجوز في صوت مرتفع واضح النبرات :

- أرجوك أن تتكلم ضمن الموضوع !

واستدار كي ينظر إلى بافل ، فشخص للأمام أن نوراً جشعاً خبيثاً التمع في عينه اليسرى الخالية. وأمعن سائر القضاة النظر في ابنها ، وقد التصقت أعينهم بوجهه وجسده يريدون امتصاص قوته ، متعطشين إلى دمائه حتى يبقوا الحياة في أجسادهم المنهولة المضعضة . ولكنه وقف هناك ، طويل القامة ، منتصب الظهر ، قوياً باسلاً ، يقول في صوت هادئ واضح النبرات وهو يمدُّ يده نحوهم:

- نحن ثوريون ، وسنبقى ثوريين مادام البعض لا يفعلون إلا إصدار الأوامر ، والبعض لا يفعلون إلا العمل والتنفيذ . نحن ضد ذلك المجتمع الذي أمرتم بالدفاع عن مصالحه : نحن أعداؤه اللد ، كما أننا أعداؤكم أيضاً ، فقليل من مصلحة ممكنة بيننا إذن ما لم نتصر في نضالنا . وإننا ، نحن العمال ، لعلّي يقين تام بالنصر ! إنَّ أسيادكم ليسوا بأقوياء كما يحسبون ، فتللك الملكية الخاصة التي يضحون من أجل توسيعها وحماتها بملايين الحيوانات التي استعبدوها ، تلك القوة بالذات التي تعطيهم السلطة علينا ، تثير الشقاق فيما بينهم ، وتدمرهم جسدياً ومعنوياً . إنَّ تكاليف الدفاع عن الملكية الخاصة لباهظة . والحقيقة الراهنة أنكم ، أنتم أسيادنا جميعاً ، أكثر عبودية منّا . إنكم مستعبدون روحياً - أما نحن فمستعبدون جسدياً فقط . أنتم عاجزون عن تحرير ذواتكم من نير العادات والتقاليد ، وهذا النير الذي قتلكم روحياً . ولكن شيئاً لا يمنعنا ، نحن ، عن أن نكون أحراراً في الروح . فالسموم التي تغذوننا بها أضعف من الترياق الذي تصبون ، رغم إرادتكم ، في ضمائرنا . وإنَّ وعينا للحقيقة ينمو باطراد ، وبسرعة متزايدة ، وهو يجذب أفضل الناس - سائر أولئك السالمين أخلاقياً حتى إذا كانوا من بيئتهم الخاصة عينها . انظروا فقط ... أنتم لا تجدون من يستطيع القيام بدفاع أخلاقي عن سلطتكم لقد استهلكتم حتى الآن سائر الحجج التي يمكن أن تتخذكم من الهجمات الساحقة التي تشنها عليكم العدالة التاريخية . إنكم عاجزون عن خلق أية أفكار جديدة ، فلقد أجديتم فكرياً . بينما تنمو أفكارنا ، وهي تلهب بتألق متزايد الشدة والإشعاع ، تشمل الجماهير الشعبية وتنظّم نضالها في سبيل الحرية . إنَّ وعي الدور العظيم الذي سيلعبه العمال سيوحّد أرواحهم في العالم كله في روح واحدة وليس لديكم شيء تجابهون به تجدّد الحياة هذا ، اللهم إلا الوحشية والصفافة . ولكن الصفافة كثيرة الوضوح ، وأما الوحشية فتثير النقمة ، وإنَّ الأيدي المطبقة اليوم على أعناقنا سوف تمتد إلينا غداً في مصافحة أخوية . طاقتكم مضاعفة الذهب الآلية ، وهي تقسمكم فرقاً ، مصيرها أن يلتهم بعضها بعضاً ؛ أما طاقتنا فتقوم في وعي حيّ متزايد الشدة باطراد ، وعي تضامن سائر الشغيلة . كل ما تفعلون إجرام ، لأنّه موجّه نحو استعباد الناس ؛ أكاذيبكم وجشعكم وشروكم خلقت عالماً من الأشباح والأبالسة لإخافة البشر ، وإنّه لواجبنا أن نحررهم من هؤلاء الأبالسة . لقد انتزعتم الإنسان من الحياة ودمرتموه ، ولكن الاشتراكية ستوحّد هذا العالم الذي هدمتموه وتعيد بناءه في كلّ واحد عظيم . ذلك سيحدث بكل تأكيد !

وتوقف بافل برهة عابرة ، ثمّ ردد في نبرات أقوى وأعذب :

- ذلك سيحدث بكل تأكيد !

تھامس القضاة وكشروا بصورة غريبة دون أن يحيدوا بأعينهم الجشعة عن بافل ، فأحست الأم أنهم يوسخون جسده القوي بنظراتهم المليئة حسداً لصحته ، وقوته ، وحيويته . وكان المساجين يستمعون إلى خطاب رفيقهم بانتباه شديد ، شاحبي الوجوه ، براقي الأعين سعادة وعناء . وكانت الأم تنهل كلاً من كلمات فتاها ، فتنطبع في ذهنها صفوف متراسة . ولقد قاطع الرجل العجوز بافل عدة مرات ، محاولاً إيضاح شيء ما ، حتى إنه كثر مرة عن ابتسامة كثيفة . وكان بافل يستمع إليه في هدوء كي يعود فيتابع الحديث في ثبات رزين يجزُّ الناس للإصغاء إليه ، مخضعاً لإرادة القضاة لإرادته الخاصة . ولكن الرجل العجوز صاح أخيراً في عنف ومدَّ يده ملوحاً ، فاتخذ صوت بافل ، جواباً عليه ، نغمة من السخرية :

- إني أختم حديثي ... ليس لي رغبة في إهانتكم شخصياً . بل إني امتلأت ، على العكس ، عطفاً نحوكم وأنا جالس ههنا شاهداً مرغماً على هذه المهزلة التي تسمونها محاكمة . إنكم كائنات بشرية رغم كل شيء ، وإننا لنأسف دائماً عندما نرى الكائنات البشرية ، حتى الذين يعادون قضيتنا ، ينحطون هكذا بمثل هذا العار ، ويتدهورون في خدمة الظلم ، محرومين كل الحرمان من شعورهم بالكرامة الإنسانية .

جلس دون أن ينظر إلى القضاة ، بينما ثبتت الأم أنظارها فيهم منقطعة الأنفاس وهي تنتظر . كان وجه أندريه مشرقاً كل الإشراق وهو يضغط على يد بافل ، وانحنى نحوه صموئيلوف ، ومازين ، والباقون جميعاً ، فابتسم بافل مرتبكاً من حماسة رفاقه ، وتطلع نحو أمه وأشار برأسه ، فكأنه يسألها :
" هل أنت راضية ؟ "

فأجابت بتنهيذة سعيدة في سكون وقد أشرق وجهها بموجة دافئة من المحبة .

همس سيزوف : - والآن ، فإنَّ المحاكمة الحقيقية تبدأ ، لقد نخسهم جيداً ، أليس كذلك ؟
فهزَّت الأم رأسها ولم تفه بحرف ، سعيدة لأن ولدها تكلم بكل تلك الجرأة - ولربما كانت أكثر سعادة لأنَّه انتهى من خطابه . وكان سؤال لا يفتأ يهاجم ذهنها بضرباته : " والآن ، ماذا تفعلون ، يا ترى ؟ "

٢٦/ص ٥٥٩ وما بعدها

لم يقل ابنها شيئاً جديداً عليها ، فقد كانت متألقة مع سائر أفكاره . ولكنها أحست للمرة الأولى هنا ، أمام المحكمة ، بقوة إيمانه الغريبة الجاذبة . كانت مذهولة لرزانة بافل ، فراح خطابه يتكاثف في صدرها مثل نجمة مشعة من الإيمان بقضيته ، وبانتصاره النهائي . وانتظرت أن يبدأ القضاة نقاشاً حدّاً معه الآن ، يناقضونه في غضب ، ويقدمون آراءهم الخاصة . غير أن أندريه نحض واقفاً ، وتأرجح في مكانه ، ورمى القضاة بنظرة صارمة من تحت حاجبيه ، وقال :

- يا حضرات المحامين ...

فقال القاضي المعتلُّ بصوت مرتفع غاضب :

- أنت تخاطب القضاة ، ولا تخاطب المحامين ...

ميّزت الأم في وجه أندريه سيماء الخبث . ارتجف شاربا ، والتمعت عيناه ببريق من المكر مألوف عنده ، وحكَّ رأسه بعنف بيده الطويلة وتنهَّد وهزَّ رأسه وقال :

- حقاً ؟ لقد كنت أعتقد أنكم لستم قضاة ، بل محامين ...

فلاحظ الرجل العجوز في جفاء :

- أرجوك أن تتحدث في الموضوع !

- في الموضوع ؟ حسناً جداً ! إني لا اضطر نفسي إذن على القبول بكونكم قضاة حقاً ، رجالاً شرفاء مستقلين ...

- إنَّ المحكمة لفي غنى عن تقديرك !

- هي في غنى ؟ حسناً ، ومع ذلك فسأتابع ... فلنقل إذن إنكم قوم حياديون ، غير متحيزين ، دون " هذا لكم " و " هذا لنا " . إنَّ أمامكم فريقين ، يقول أحدهما شاكياً : لقد سرقني وصفعني ، والآخر يقول : إني أملك الحق في سرقة الناس وصفعهم لأني أملك بندقية ...

فسأل الرجل العجوز ، وهو يرفع صوته : - هل أنت عاجز عن الحديث في الموضوع ؟

كانت يدها ترتجفان ، فابتهجت الأم وهي تراه غاضباً . ولكنها استاءت من سلوك أندريه . إنَّ تصرفه لا يتناسب مع خطاب ابنها . إنها تريد أن تكون حججهم رزينة وقورة .

ورمى الأوكراني الرجل العجوز بنظرة في سكون قبل أن يتابع في رزانة ، وهو يمسخ رأسه :

- في الموضوع ؟ ولم أتكلم معكم في الموضوع ؟ قال لكم رفيقي كل ما يجب أن تعرفوه في الوقت الحاضر . وإنَّ آخرين سيقولون لكم البقية عندما يحين الوقت .

فأنهض الرجل العجوز نفسه في مقعده ، وصاح :

- أمتنع من الكلام جريجوري صموئيلوف !

فضمَّ الأوكراني شفثيه ، وجلس على مقعده بتكاسل . ووقف صموئيلوف إلى جانبه ، وهو يدفع بخصل شعره المجمع إلى الوراء :

- المدعي العام دعا رفاقي برابرة ، أعداء للحضارة .

- قَبِدْ نفسك بما يتعلق بمحاكمتك الخاصة !

- وهذا يتعلّق بها . ليس هناك شيء لا يتعلّق بالناس الشرفاء . ثمَّ إني أرجوكم ألا تقاطعوني . ما

هي حضارتكم ؟ هذا ما أودُّ معرفته .

فقال الرجل العجوز ، وهو يعرِّي أسنانه :

- لسنا هنا لنخوض نقاشاً معكم ! انتقل إلى القضية!

إنَّ تبدلاً واضحاً طرأ على القضاة بعد كلمات أندريه ، فكأنها كُنَّست شيئاً كان عالقاً بهم ، فظهرت بقع حمراء على وجوههم الرمادية ، وراحت شرارات خضر باردة تلتفع في عيونهم : لقد ثارت نقيمتهم لخطاب بافل ، ولكن قوة كلماته أجبرتهم على احترامه ، والامتناع عن التعبير بالكلام عن نقيمتهم هذه . ولكن الأوكراني أزاح ذلك العائق ، وكشف عما كان يكمن وراءه ، فراحوا يتهايمسون ، مكشزين بصورة غريبة ، مهتاجين بشدة حتى أصبحت حركاتهم سريعة جداً ، غير معهودة في القضاة .

- إنكم تعلمون الناس كيف يكونون جواسيس ، تفسدون النساء والفتيات . وتجعلون من الرجال لصوصاً وقتلة ، وتسممونهم بالفودكا، والحروب الدولية ، والأكاذيب العامة ، والعريضة ، والجهالة، تلك هي حضارتكم ! وإننا لأعداء مثل هذه الحضارة !

فصاح الرجل العجوز وهو يرفع ذقنه :

- أرجوك !

لكن صموئيلوف ردَّ عليه ، مضرج الوجه ، براق العينين ، صائحاً :

- نحن نخترم ونقدِّر تلك الحضارة الأخرى التي تُلقون بخالقها في السجن كي يتعفنوا ويضيعوا عقولهم.

- أمتنعك عن الكلام ! فيودور مازين !

فهبَّ مازين الصغير على قدميه ، منتصباً ناحلاً كالخرز ، قال بصوت متقطع :

- إني ... إني أقسم ! أنا أعلم أنكم أصدرتم سلفاً حكمكم عليّ !

شحب وجهه كثيراً حتى بدا أنَّ عينيه هما كل ما بقي منه . صاح ، وهو يهزُّ قبضته :

- أنا - أقسم لكم بشرفي - أينما أرسلتم بي ، فلسوف أتدبر أمر هربي بطريقة ما ، وأتابع العمل والنشاط دائماً - طوال حياتي . إني أقسم على ذلك !

أرسل سيزوف فحيحاً عالياً وتلملم في مقعده ، واجتاحت موجة من الضجيج المكتوم الغريب الجمهور المتفاقم الهياج ، وبكت إحدى النساء ، بينما أصابت أحد الحاضرين نوبة عنيفة من السعال . وتطلع رجال الدرك إلى المساجين في ذهول ، وإلى المتفرجين في غضب . وتمايل القضاة في مقاعدهم في حين صاح الرجل العجوز بصوت حاد :

- إيفان جوسيف !

- ليس لديَّ ما أقوله !

- فاسيلي جوسيف !

- وكذلك أنا !

- فيودور بوكين !

فنهض الفتى المبيض ، الخرنوبي الشعر ، في تثاقل ، وقال ببطء وهو يهزُّ رأسه :

- يجب أن تخجلوا من أنفسكم . إني رجل قليل الثقافة ولكنني أستطيع مع ذلك فهم ما هو

عدل !

ورفع يده فوق رأسه ولاذ بالصمت ، وقد أغمض عينيه نصف إغماضة فكأنه يرنو إلى شيء

ما في المنتأى . وصاح الرجل العجوز في دهشة ، وهو يرتقي إلى الورا في مقعده :

- ما هذا ؟

جلس بوكين مكفهر الوجه . كان في كلماته القائمة شيء كثير الضخامة والأهمية ، شيء من العتاب المكتتب الساذج . ولقد أحسَّ ذلك سائر الحاضرين ، لا بل القضاة أيضاً أصاحوا بسمعهم فكأنهم يتوقعون صدًى يكون أوضح من أقوال بوكين نفسها . وخيم سكون متجلد على المتفرجين لا يحطمه إلا غصات من البكاء خافتة مرتعشة . وأخيراً هزَّ المدعي العام كتفيه وأرسل ضحكة قصيرة ، وسعل رئيس مجلس النبلاء ، وشملت القاعة من جديد موجة من الوشوشة .

همست الأم في أذن سيزوف :

- هل يتكلم القضاة ؟

- لقد انتهى كل شيء ، ولم يبقَ إلا الإدانة .

- لا شيء سواها ؟

- لا .

لم تستطع أن تصدقه .

كانت والدة صموئيلوف تتحرك باضطراب دائب فوق دكتها ، وهي تدفع بيلاجيا بكتفها

ومرفقها . سألت زوجها بصوت خافت :

- ما هذا ؟ كيف يمكن ذلك ؟

- كما ترين ، إنَّه ممكن تماماً .

- وماذا يفعلون بجريشا ؟

- أفٍ ، دعيني وشأني .

كان الجميع يحسون وقوع بعض تشقق في داخلهم ويدركون حدوث بعض تمزق ، انخراط شيء لم يكن منتظراً ، فطفقوا يطرفون بأعينهم دون فهم ، فكأنهم يراقبون كتلة غير واضحة الحدود ، غامضة المعنى، لكن ذات قوة لا تقاوم ، تحترق بلهيب عظيم . وراح الناس ، دون أن يفهموا هذا

الشيء العظيم الذي كُشف النقاب عنه بغتة أمام أعينهم ، يبعثرون بتسارع هذا الشعور غير المؤلف في أمور تافهة يستطيعون فهمها . سأل بوكين البكر في همس مرتفع دون أن ينجل :

- اسمعوا - لم لا يتركوهم يقولون ما يريدون قوله ؟ لقد تركوا المدعي العام يقول ما يحلو له ، وما شئت له قريحته أن يقول .

وكان أحد الحجاب يقف قرب المقاعد ، فلوح بيده في وجه الناس وقال محذراً بصوت غير مرتفع .

- هدوءاً ، هدوءاً .

وانحنى صموئيلوف من وراء ظهر زوجته ، وراح يتمتم بكلمات متكسرة :

- حسناً ، فلنقل إنهم مذنبون ، ولكن أعطوهم فرصة كي يوضحوا ما يريدون ! ضد من هم ؟ هذا ما أريد معرفته . ذلك يثير اهتمامي أنا أيضاً .

فحدّر الحجاب ، وهو يهزّ إصبعه في وجه صموئيلوف :

- صه !

فهزّ سيزوف رأسه في كآبة .

أجالت الأم نظرها في القضاة فلاحظت أنّ انفعالهم يتزايد ، وهم يتحادثون بصورة غير واضحة . وكان صدى أصواتهم البارد اللزج يلفح وجهها فيرتعش له خدّاها ، ويمتلئ فمها بطعم كريبه مزعج . وحُيِّل إليها ، لسبب ما ، أنهم يتكلمون عن أجساد ابنها ورفاقه ، عن عضلات هؤلاء الفتيان وأعضائهم الطافحة دماً حاراً وقوة حية . إنّ مثل هذه الأجساد لتثير فيهم حسد المتسولين الوضيع ، وذلك النهم الرديء الدبق الذي يملك عادة نفوس المرضى المنهكين . إنهم يقطعون بشفاهم ، ويتحسّرون على خسارة مثل تلك الأجساد القمينة بالعمل وزيادة الغنى ، القمينة بأن تكون خلّاقة ، وأن تتمتع بالحياة . ولكن هذه الأجساد تترك الآن ميدان الحياة العملي وترفضها وأصبحت ممتنعة بعد الآن على الامتلاك ، والاستثمار ، والاستهلاك . وذلك هو السبب في أنّ هؤلاء الفتيان يثيرون في القضاة الشيوخ تلك النقمة القارصة ، المتعطشة إلى الثأر ، التي تحسّها الحيوانات المستضعفة حين ترى الطعام الطازج أمام عينيها ولكنها تفتقر إلى القوة اللازمة للإمساك به ، هذه الحيوانات التي لم تعد بقادرة أن تنال شبعها من قوى المخلوقات الأخرى ، بل كل عزمها أن تزجر وتعوي إذ ترى وسيلة طيبة لإرواء غليلها تفلت منها وتضيع عليها .

كانت هذه الأفكار الغريبة الفجة تتضح في ذهنها أكثر فأكثر كلما زادت إمعاناً في دراسة القضاة . وهدهد لها أنهم لا يبذلون أدنى جهد كي يخبئوا ذلك الجشع الشديد وهذا الغيظ العاجز اللذين يميزان المخلوقات الجائعة التي عرفت يوماً معنى الشبع والتخمة . وكان يخيفها - وهي المرأة والأم

التي جسد ابنها أعزُّ عليها في آخر تحليل ، مما يطلقون عليه اسم النفس — أن ترى هذه الأعين الخائبة تزحف على وجهه ، وتلمس صدره وكتفيه وذراعيه ، وتحتك ببشرته الحية فكأن هذا الاحتكاك سيدفئ الدم الجاري في أوردهم الضامرة ، وعضلاتهم المنهوكة نصف الميتة . إنَّ وخزات الجشع والحسد التي يلسعهم بها تأمل هؤلاء الفتيان الذين قُدِّر لهم أن يدينوهم ، فيحرمون بذلك أنفسهم من أجسادهم إلى الأبد ، لتبعث الحياة فيهم نوعاً ما . وبدا لها أنَّ بافل يعي هذا الاحتكاك الرطب الكريه ، فينظر إليها مرتعشاً مرتجف الأوصال .

ترنَّى بافل إليها في هدوء وحنان وفي نظراته ظلٌّ من الإعياء . ومن وقت لآخر كان يشير إليها برأسه ويبتسم . وقرأت في ابتسامته ، الأ شبه ما تكون بلمسات قلبها اللطيفة ، هذه الكلمات : " الحرية — عما قريب ! " .

نفض القضية فجأة ، فنهضت الأم أيضاً دون وعي منها . قال سيزوف :

- ها هم ذاهبون .

فسألت الأم :

- من أجل الإدانة ؟

- نعم .

انقطع التوتر الذي كانت تزرع تحته على حين بغتة ، فاجتاحها إعياء شديد خانق . وراح حاجباها يرتجفان ، وانثقت قطرات من العرق فوق جبينها ، وانجس في قلبها شعور ثقيل الوطأة من الأذى وخيبة الأمل ، سرعان ما استحال إلى كراهية للقضاة والمحكمة جميعاً . وأحسَّت ألماً شديداً في الحاجبين فأمرَّت يدها على جبينها بشدة وتطلَّعت حواليتها . كان أقارب المساجين قد انطلقوا نحو القضبان ، وقاعة المحكمة غاصَّة بدوي الأحاديث ، فذهبت بدورها إلى بافل ، وضغطت على يده وأجهشت بالبكاء وقد طفق قلبها ألماً وفرحاً في وقت واحد ، وضاعت في تيه من العواطف المتناقضة . وراح بافل يحادثها في لطف ، بينما الأوكراني يضحك ويهزل .

بكت سائر النسوة ، لا غمماً ، بل خضوعاً لطبيعة البكاء . لم يكن ثمة أي غمٍّ ساحق يسقط من العلاء غير منظور وعلى غير انتظار ، بل كان ثمة ضرورة الفراق عن أبنائهن ، وهذه الضرورة المكتئبة التي خففت من وطأتها أيضاً انفعالات هذا النهار . كان الآباء والأمهات ينظرون إلى أبنائهم بمشاعر مختلطة يمتزج فيها - بصورة غريبة - الارتياح والتشكك بالشباب وإحساس تفوقهم المعتاد على فتياهم ، بشعور أقرب ما يكون إلى الاحترام . إنَّ الفضول الذي أثاره هؤلاء الفتيان الذين تكلموا بكل تلك الجرأة غير الهيابة عن بناء حياة أخرى أفضل من هذه ليكشف تلك الأفكار الكثيرة الملحاحة التي

تراودهم عن حياتهم بعد الآن . وكُظمت العواطف لاستحالة التعبير عنها ، ولكن الكلمات كانت عزيزة عن توافه الأمور مما يتعلق بالثياب ، والبياض ، وضرورة العناية بالصحة .

وراح بوكين البكر يلوح بذراعيه وهو يحاول إقناع أخيه الأصغر :

- العدالة - تلك هي القضية ! ولا شيء آخر .

فأجاب الأخ الأصغر :

- اعتنِ جيداً بزروري .

- سأفعل .

وأمسك سيزوف بابن أخيه من يده ، وقال في تماهل :

- حسناً ، يا فيودور هذا يعني أنك تغادرن .

فانحنى فيودور وهمس شيئاً في أذنه وهو يبتسم في خبث . وكذلك ابتسم جندي الحرس القريب

منهما ، ولكنه أسرع يستعيد هيئته الصارمة وهو يتنحج .

حدثت الأم فتاها مثل بقية النسوة تماماً - عن الثياب وعن صحته - ولكن صدرها كان مليئاً

بآلاف الأسئلة المتعلقة بساشا ، وبها هي نفسها وبه أيضاً ، تقبع تحت هذا كله وتنمو موجة هائلة من

الحبة لابنها ، ورغبة عظيمة في إدخال السرور إلى قلبه ، وفي أن تكون قريبة من فؤاده حتى الدرجة

القصوى . وولّى ذلك الخوف من حدوث شيء ما كثير الرهبة ، تاركاً ارتعاشاً مقبباً لدى ذكرى

القضاة ، وتلك الانطباعات القائمة المتوارية في أعماق ذهنها . كانت تحسُّ ولادة فرح عظيم براق في

جوفها لم تكن تفهمه ، وترتبك بسبب هذا . وإذ رأت أنَّ الأوكراني يتكلم مع الجميع ، وأَنَّه يحتاج إلى

حنانها أكثر مما يحتاج بافل إليه ، استدارت نحوه تحدّثته . قالت :- إني لم أُعجب بمحاكمتكم هذه .

فاستجلى ، وعلى شفثيه ابتسامة امتنان :

- لم لا ، يا أميمة ؟ الطاحون عتيق . ولكنه جيد كالعتيق .

فقال في تردد :

- ليس فيها ما يخيف ، ولكنها لا توضح لك أين هو الحقُّ ، وأين هو الباطل .

فهتف أندريه :

- أواه ! إذن فهذا ما تريدين ؟ أتخسبين أنَّهم معنيون بالبحث عن الحقيقة ؟

فقال ، وهي تتنهد وتبتسم :

- لقد كنت أظنُّ أنها ستكون مخوفاً .

- المحكمة ؟

فأسرع كلٌّ إلى مكانه .

اعتمد رئيس القضاة المائدة بيد واحدة ، بينا أمسك بورقة في يده الأخرى قريبة من وجهه ، وراح يقرأ بصوت ضعيف مدوّ يشبه طنين نحلة .

قال سيزوف مرهف السمع :

- إنها الإدانة .

جثم السكون على القاعة ، وقد وقف الجميع وأعينهم عالقة بالرجل العجوز الذي أشبه في ضآلته وانتصابه وجفافه عصا تمسك بها يد غير منظورة . وكان بقية القضاة وقوفاً أيضاً : رئيس المحافظة ، وقد مال رأسه على أحد الجانبين وعلقت عيناه بالسقف ؛ والعمدة ، وقد تصالبت يدها فوق صدره ؛ ورئيس مجلس النبلاء ، وهو يمشط لحيته ؛ والقاضي المعتلّ وزميله البدين والمدعي العام ، وهم ينظرون في اتجاه المساجين . ووراء القضاة كان القيصر يتطلّع من صورته ، متألقاً في بزة حمراء ، وسيماء اللامبالاة تكسو وجهه الأبيض الذي تزحف فوقه الآن حشرة صغيرة .

قال سيزوف ، وهو يتنهد ارتياحاً :

- النفى ! حسناً ، شكراً لله على أنّ كلّ شيء انتهى . لقد قالوا : " الأشغال الشاقة " . لا بأس يا أمّاه ، لا بأس .

فقال الأم في صوت متعب :

- كنت أعلم ذلك .

- وعلى أية حال ، فنحن نعرف الآن بكل التأكيد ، أمّا قبل فمن كان يدري ؟

واستدار نحو المساجين وهم يغادرون القاعة ، وصاح :

- إلى اللقاء ، يا فيودور ! وأنتم جميعاً أيضاً ! يحفظكم الله !

وأشارت الأم برأسها في سكون إلى ابنها والباقيين ، وأرادت أن تبكي ، لكنها خجلت من نفسها .

٢٧ / ص ٥٧١ وما بعدها

دهشت عندما خرجت من قاعة المحكمة إذ شاهدت الليل يرين على المدينة . كانت المصابيح تلتهب في الشوارع ، والنجوم تتلألأ في السماء . وقد تجمهرت جماعات من الناس قرب بناء المحكمة ، يدوي صوت الثلج المتجمد وهو يتكسر تحت أقدامهم في الهواء القارس ، وتتردد بينهم أصوات فتية تقاطع بعضها بعضاً . تطلّع رجل يلبس قبعة رمادية في وجه سيزوف ، وسأل بسرعة :

- ما هو الحكم ؟

- النفى .

- للجميع ؟

- نعم .

- شكراً!

وابتعد الرجل ، فقال سيزوف :

- أترين الناس مهتمون بالقضية .

أحاط بهما بغتة عشرة من الفتيات والفتيان ، يحطرونهما بوابل من الأسئلة فيجتذبون أناساً آخرين ينضمون إلى حلقتهم النامية باطراد . وتوقفت الأم وسيزوف معاً يتلقيان الأسئلة عن الإدانة وعن سلوك المساجين ، وعن الذين ألقوا الخطب وماذا قالوا فيها . وكانت سائر هذه الأسئلة تطفح بفضول مشوق متلهف تبعث حميته وصدقه في النفس رغبة جموحاً في إرضائه .

قال أحد الواقفين بصوت غير مرتفع :

- أيها السادة ! هذه والددة بافل فلاسوف .

فسيطر السكون على الجميع بعد برهة .

- اسمحي لي بمصافحتك !

وأمسكت يد قوية بأصابع الأم ، وارتفع صوت منفعل يقول :

- سيكون ابنك لنا جميعاً مثلاً للشجاعة والإقدام .

وترددت صيحة مرتفعة :

- عاش العامل الروسي !

وازدادت الهتافات وتضاعفت . وهي تنطلق تارة من هنا وتارة من هناك . وتراكض الناس من كل حذب وصوب يتحلّقون حول الأم وسيزوف . ورنت صفارات رجال الشرطة تقطع الفضاء ، ولكنها لا تستطيع خنق الأصوات أو إغراقها في لعلتها . وكان سيزوف يضحك ، أمّا الأم فتراءى لها أنّ ذلك كله إنّ هو إلّا حلم جميل ، فتبتسم وتنحني وتروح تضغط على أيدي الناس وحلقها غاصّ بدموع الفرح ، ورجلاها ترتجفان إعياء ، فيما قلبها الطافح بهجة وسعادة يعكس سائر الانطباعات مثل سطح بحيرة برّاق لامع . وبدأ شخص قريب منها يتكلم بصوت عصبي واضح العبرات :

- أيها الرفاق ! إنّ الوحش الذي يلتهم الشعب الروسي قد أطبق اليوم بأنياه الشريرة الجشعة

على ...

وقال سيزوف :

- هيا بنا ، يا أمّاه !

ظهرت ساشا في هذه اللحظة من مكان ما ، وتأبطت ذراع الأم وقادتها بسرعة إلى الرصيف الآخر من الطريق . قالت :

- هيا بنا قبل أن يحدث اصطدام مع الشرطة ، أو يُعتقل بعض الحاضرين . انفي إلى سيبيريا ؟
- نعم .
- وكيف تكلم ؟ ولكني أعلم - لقد كان أقوى الجميع ، وأبسطهم أيضاً ، وأكثرهم صرامة بكل تأكيد . إنَّ طبيعته حنون مرهف الشعور ، ولكنه يَجْجَل من إظهار ذلك .
- هدأت من روع الأم كلمات حبها هذه ، المهموس بها بكلّ تلك الحماسة وبكلّ تلك الحمية، وبعثت فيها قوة جديدة ، فسألت ساشا في هدوء ولطف وهي تضغط على ذراعها :
- ومتى ستلحقين به ؟

- فأجابت الفتاة ، وهي تنظر في ثقة إلى الأمام منها :
- حين أجد من يستلم عملي هنا . وعلى أية حال ، فإني انتظر إدانة بدوري ، ومن المحتمل أن يرسلوني إلى سيبيريا أيضاً ، فإن فعلوا سألتهم أن يرسلوني إلى حيث أرسلوا به .
 - فجاء صوت سيزوف يقول من ورائهما :
 - وفي هذه الحال بلّغيه تحياتي ، قولي له فقط : " من سيزوف " . إنَّه يعرفني ، فأنا عم فيودور مازين .

- فتوقفت ساشا واستدارت إليه ومدّت له يدها :
- إني أعرف فيودور ، واسمي ساشا .
 - واسم أبيك ؟
 - فطلعت في وجهه ، وأجابت :
 - ليس لي أب .
 - هل مات ؟
 - كلا لم يمّت .
 - وأجابت الفتاة بانفعال . رنّ في صوتها شيء عنيد صارم ، وانعكس في تقاطيع وجهها أيضاً :
 - إنَّه إقطاعي ، ورئيس مجلس ناحية الآن . يسرق الفلاحين .
 - كذا ؟

قال سيزوف ذلك في ارتباك وراح يسير إلى جانب الفتاة في سكّون ، وهو يرشقها بنظرات جانبية طوال الوقت . قال أخيراً :

- إلى اللقاء ، يا أم ! إني ذاهب من اليسار ههنا . إلى اللقاء ، يا فتاتي . أنت قاسية على أبيك هذا ، أليس كذلك ؟ بالطبع ذلك من شأنك وحدك .

فصاحت ساشا في انفعال وحمية :

- إن كان ابنك شريراً ، إن كان يؤذي الشعب وأنت تحتقره ، أفما كنت تقول ذلك ؟

فأجاب الرجل الهرم بعد لحظة من الصمت :

- كنت أقوله بالطبع .

- وهذا يعني أنّ العدالة أعزُّ عليك من ابنك ، وإنها لأعزُّ عليّ من والدي .

فابتسم سيزوف ، وهزّ رأسه وتنهد . ثمّ قال :

- هكذا إذن ! تعرفين كيف تتكلمين ! إذا كنت ستبقين على هذه الحال فيما بعد أيضاً لا بدّ

ستقهرين الشيوخ مثلي وتتغلبين عليهم . إنّك لقوية جداً . إلى اللقاء ، ولك أفضل تمنياتي . ولكن ما رأيك في أن تكوني أرحم بالناس قليلاً ؟ إلى اللقاء ، يا نيلوفنا . عندما ترين بافل ، قولي له إني سمعت خطابه . إني لم أفهم كل ما جاء فيه ، ولقد كان بعضه مخيفاً نوعاً ما ، ولكنه كان صحيحاً وحقّاً على العموم . رفع قبعته ، واختفى وراء الزاوية في وقار .

قالت ساشا ، وهي تتبعه بنظرة مبتسمة من عينيها الواسعتين : - يبدو أنّه شخص رائع .

واستبان للأم أنّ وجه الفتاة ألطف وأرق منه عادة .

عندما بلغتا الدار جلستا متجاورتين على الديوان وبدأت الأم من جديد تتحدّث عن سفر ساشا

للحاق ببافل . ووجدت الأم السكون مريحاً ، أمّا ساشا فرفعت حاجبيها الكثيفين في تفكير وراحت تنظر في المدى أمامها بعينين واسعتين حالمتين ، وعلى محياها الشاحب سيماء التأمل الرزين :

- عندما يولد أطفالكما ، فسألحق بكما للعناية بهم ، ولن تكون حياتنا أسوأ منها ههنا . ولن

يصعب على بافل أن يجد عملاً . فهو يستطيع أن يفعل بيديه أي شيء كان .

فتطلعت ساشا إلى الأم متسائلة ، وقالت :

- أفلا تنوين اللحاق به منذ الآن ؟

فأجابت الأم ، وهي تنهد :

- وما حاجته إليّ ؟ لن أفعل إذن إلّا مضايقته واعتراض سبيله فيما لو أراد الفرار . لن يقبل أبداً

بذهابي معه .

فأشارت ساشا برأسها ، وقالت :

- أنت على حق ، فهو لن يقبل أبداً .

وأضافت الأم في شيء من الخيلاء :

- وبالإضافة ، فهناك عملي ههنا .

قالت ساشا في تفكر :

- نعم ، وهذا حسن .

انتفضت بغتة ، فكأُتْها تلقي عنها بشيءٍ يثقل عليها ، وشرعت تقول في هدوء وبساطة :

- لن يقبل بالعيش هناك . ومن المؤكد أنه سيهرب .

- وماذا عنك ؟ وعن الطفل ، إن كان ثمة طفل ؟

- سوف نرى ذلك في حينه . يجب ألا يأخذني بعين الاعتبار ، وأنا لن أسمح لنفسي قط بالوقوف في طريقه . وسيصعب عليّ كثيراً الافتراق عنه . ولكنني سأتدبر أمري طبعاً . لن أقف أبداً في طريقه ، أبداً.

وأدركت الأم أنّ ساشا قمينة تماماً بأن تفعل ما تقول ، فرثت لها . قالت ، وهي تعانقها :

- سيكون ذلك قاسياً عليك ، يا عزيزتي .

فابتسمت ساشا في حنان والتصقت بجسدها بالأم . وفي تلك اللحظة دخل نيقولا ، متعباً مجهد القوى ، وقال بسرعة وهو يخلع معطفه :

- يُفضّل أن تولي الأدبار ، يا ساشنكا ، قبل أن يفوت الأوان . إنّ جاسوسين لم يكفأ عن ملاحقتي منذ الصباح ، بصورة مكشوفة للغاية حتى لتفوح رائحة الاعتقال منها ، وإنّ حدسي لا يخدعني أبداً ، فلا ريب أنّ شيئاً حدث . وعلى فكرة ، إليك خطاب بافل . لقد قررنا أن نطبعه . خذيه إلى لودميلا ، واسألها أن تعمل بأقصى ما تستطيع من سرعة . لقد ألقى بافل خطاباً رائعاً ، يا نيلوفنا . انتبهي إلى الجواسيس ، يا ساشا .

فرك يديه المتجمدتين وهو يتكلم ، ثمّ ذهب إلى مكتبه وبدأ يُخرج بسرعة أوراقاً من الجرارَات مَرَّق بعضها، ووضع بعضها الآخر جانباً . كان أشعث الشعر مشغول البال :

- لقد مضى زمن غير طويل منذ نظّفت هذه الجرارَات للمرة الأخيرة ، والشيطان وحده يعلم من أين جاءت كلّ هذه الأشياء إليها . وأعتقد أنّه يحسنّ ألاّ تقضي الليل في الدار ، يا نيلوفنا . ما رأيك ؟ لمن المضجر أن يشاهد المرء هذه المهزلة . ثمّ قد يأخذونك أنت الأخرى . ولكن ينبغي لك أن تحملي خطاب بافل هنا وهناك .

- وما عساهم يريدون مني ؟

فلوَح نيقولا بيده أمام عينيه ، وهو يقول في حزم :

- إنّ لدي أنفأ يشمُّ مثل هذه الأمور . ثمّ إنك تستطيعين تقديم يد المعونة إلى لودميلا ، فمن الخير إلّا تتعرضي للخطر إذن .

سُرَّت الأم بفكرة المساهمة في طبع خطاب ابنها ، فقالت :

- إذا كان الأمر كذلك ، فسوف أذهب .

وأضافت مدهوشة من نفسها في هدوء وحزم :

- لا أخاف الآن من شيء على الإطلاق ، فشكراً لله .

فهتف نيقولاي ، دون أن ينظر إليها :

- رائع . ولكن الأفضل أن تقولي لي أين هي حقيقتي وثيابي . لقد أطبقت على كل شيء بيديك هاتين ، حتى أصبح يستحيل عليّ العثور على ممتلكاتي نفسها .

كانت ساشا تحرق الأوراق في الموقد بسكون ، وهي تخلص في عناية الرماد بالفحم .

قال نيقولاي ، وهو يمدُّ إليها يده :

- آه لك الذهاب ، يا ساشا . إلى اللقاء . لا تنسي أن ترسلي إليّ ما يظهر من كتب هامة .

إلى اللقاء ، أيتها الرفيقة العزيزة . كوني حذرة .

فسألت ساشا :

- هل تتوقع مدة اعتقال مديدة ؟

- الشيطان وحده يدري . الظاهر أنهم يملكون أدلة ضدي . ألا يفضل أن ترافقيها ، يا نيلوفنا ؟

إنّ ملاحقة شخصين معاً أصعب من ملاحقة كلٍّ بمفرده .

- هل تذهبين ؟

فأجابت الأم : - حسناً ، سأرتدي ثيابي في لحظة واحدة .

وراحت ترافق نيقولاي ملياً ، ولكنها لم تستطع أن تميز فيه شيئاً غريباً ، اللهم إلا ذلك القناع الشاف من القلق الذي يكسو تقاسيم وجهه بسمائها المألوفة من الرقة واللفظ . ما كان يصدر عن هذا الرجل ، وقد أضحى أعزّ على قلبها من الآخرين جميعاً ، حركة تنم عن عصبية أو إشارة تدلّ على اضطراب وانفعال . لقد حذب دائماً على الجميع بالعناية عينها ، وكان في كلِّ حين لطيفاً هادئاً ، وحيداً أبداً . وهو ما برح الآن في نظر الجميع ، مثله قبلاً ، إنساناً يعيش حياة باطنية خفية تتقدم سائر الحيات وتسبقها . وكانت تدرك أنّه أقرب إليها من الباقين جميعاً ، وأنها تحبه مع ذلك حباً حذراً غير وطيء الثقة في نفسه . أما الآن فهي ترثي له بصورة لا تطاق ولا تحتمل ، ولا تجرؤ مع ذلك على إظهار إشفافها لأنّ هذا سيلقي الاضطراب والارتباك في نفسه ، فيبدو عندئذ مضحكاً نوعاً ما ، وهي لا تريد أن تراه على هذه الحال .

عندما عادت إلى الغرفة وجدت نيقولاي ممسكاً بيد ساشا ، وهو يقول :

- رائع . إني لعلّى يقين من أنّ ذلك حسن لك وله على السواء ، فقليل من السعادة الشخصية لا يؤذي أحداً . هل أنت مستعدة ، يا نيلوفنا ؟
- اقترّب منها ، وهو يبتسم ويصلح من وضع نظارتيه :
- حسناً ، إلى اللقاء . بعد ثلاثة أو أربعة شهور ، بعد ستة شهور في نهاية الأمر كما أرجو ، ستة شهور ، إنها لقطة كبيرة من الحياة . اعتني بنفسك ، أرجوك ، والآن فلنتعانق .
- أحاطها ، نحيلاً رقيقاً ، بذراعيه القويتين وتطلع في عينيها ، ثمّ ضحك قائلاً :
- يبدو أنّي وقعت في حبك ، حتى أعانقك هكذا .
- قبّلت جبينه وخديه ، دون أن تقول شيئاً ولكن يديها كانتا ترتجفان ، فابعدتهما حتى لا يلاحظ ما عراهما من ارتعاش .
- كوني حذرة غداً . وإليك ما يجب أن تفعله : أرسلني صبيّاً صغيراً إلى هنا صباحاً . يعيش في بيت لودميلا مثل هذا الصبي . حتى يتحقق مما حدث . حسناً ، إلى اللقاء ، أيتها الرفيقتان . كلُّ شيء على ما يرام .
- وعندما وصلتا الشارع ، قالت ساشا في هدوء :
- إذا اضطر يوماً أن يمضي إلى ملاقة الموت ، مضى إليه بمثل هذه البساطة وبتسرع نوعاً ما كما في هذه المرة . وعندما ينظر الموت إليه متطلعاً في محياه ، فسوف يُصلح من وضع نظارتيه ، ويقول : " رائع " ثمّ يموت .
- فقالت الأم همساً :
- إني أحبه .
- إنّه يدهشني ، ولكني لا أحبه ، إني أحترمه كلّ الاحترام فهو لطيف ، بلّه حنون في بعض الأحيان ، ولكن فيه شيئاً جافاً ، إنّه ليس إنساناً بصورة كافية . يبدو أننا ملاحقتان ، فالأفضل أن نفترق — لا تذهبي إلى لودميلا إذا وجدت أنك متبوعة .
- أعلم هذا .
- لكن ساشا استمرت تقول في إصرار :
- لا تذهبي ، بل تعالي إلى بيتي . إلى اللقاء الآن .
- واستدارت بسرعة ، وعادت أدراجها من حيث أتت .

٢٨ / ص ٥٨١ وما بعدها

كانت الأم تجلس ، بعد عدة دقائق ، في غرفة لودميلا الصغيرة بجانب الموقد تندفأ ، فيما صاحبة الدار ، المرتدية ثوباً أسود محزوماً بزئار من الجلد في وسطه ، تذرّع الأرض ذهاباً وإياباً في بطاء ، وهي

تملأ الغرفة بجفيف ثوبها ورنين صوتها الأمر . وكانت النار تطلق وتعوي في الموقد وهي تمتص الهواء ، وصوت المرأة يسبح ثابتاً متساوي النبرات :

- الناس بلهاء أكثر بكثير منهم أشراراً ، فهم لا يستطيعون رؤية سوى ما هو تحت أنوفهم ، ما يمكن تناوله سريعاً . ولكن كل ما هو في متناول اليد رخيص . والأشياء البعيدة هي الثمينة العزيزة . من حيث الجوهر لو كانت الحياة على غير ما هي عليه . لو أنها أيسر والبشر أعقل لكان ذلك أكثر فائدة وراحة للجميع . ولكن لا بد ، كي نحقق ذلك ، من خوض غمار بعض المشاكل في الوقت الحالي . ووقفت بغتة تجاه الأم ، وقالت في هدوء أكثر وكأَنَّها تعتذر :

- إني لا أرى الناس إلا قليلاً ، وعندما يأتي أحد لزيارتي فإني أروح في ثرثرة لا نهاية لها . هذا مضحك ، أليس كذلك ؟

فقالَت الأم :

- لماذا ؟

حاولت أن تعرف أين تقوم هذه المرأة بطبع منشوراتها وكراساتها ، فلم تستطع اكتشاف شيء غير طبيعي البتة . كانت في هذه الغرفة ، بنوافذها الثلاث المطلة على الشارع ، أريكة ومكتبة ومائدة وبضعة مقاعد وسرير إلى جانب الجدار . وكانت مغسلة تحتل إحدى الزوايا قرب السرير ، والموقد يحتل زاوية أخرى ، وصور فوتوغرافية للوحات معلقة على الجدران الأربعة في كلِّ الجهات . وكان كلُّ شيء جديداً نظيفاً متيناً . ولكن المرأة الصارمة تلقي على سائر الأشياء ظلاً بارداً . وأحست الأم أنَّ ثمة شيئاً مخفياً ، ولكنها لم تستطع تخمين مكانه . تطلعت إلى البابين : أحدهما يطل على الرواق الصغير وقد دخلت منه ؛ أمَّا الثاني ، وهو مرتفع ضيق ، فينتصب إلى جانب الموقد . قالت مرتبكة ، وهي تحسُّ أنَّ لودميلا تراقبها :

- لقد جئت في عمل .

- أعلم ذلك فالناس لا يأتون لزيارتي إلا من أجل عمل ما .

حُيِّل إلى الأم أنَّها تميز نغمة غريبة في صوت لودميلا . فتطلعت في محياها لترى ابتسامة شاحبة مرتسمة على شفثيها الرقيقتين ولمعان عينيها الخابيتين وراء زجاج نظارتيها ، فردَّت ناظرها إلى إحدى الزوايا، ومدَّت يدها بخطاب بافل : - خذي . هم يريدون منك أن تطبعي هذا في أسرع وقت ممكن . ثمَّ حدَّثتها عن توقُّع نيقولاى باعتقاله .

دسَّت لودميلا الورقة في حزامها دون أن تنبس بينت شفة ثم جلست ، فالتمعت انعكاسات النار، حمراً زاهية ، على زجاج نظارتيها ، بينما راحت ابتسامتها الدافئة تتلاعب فوق وجهها الجامد . قالت في هدوء وحزم بعد أن أصغت إلى أقوال الأم :

- عندما يأتون ورائي فسوف أطلق النار عليهم . إني أملك الحق في الدفاع عن نفسي ضدّ العنف ، ولا بدّ لي من إشعال نار القتال ضده ، ما دمت أدعو الآخرين إلى ذلك .
وتلاشى لمعان النار عن وجهها ، فأضحى مرة أخرى صارماً ، متكبراً نوعاً ما .
فكّرت الأم في رفق على حين بغتة : " إنَّ حياتك لبائسة " .

شرعت لودميلا تقرأ خطاب بافل بإحجام وتردد ، ولكنها راحت تنحني أكثر فأكثر على الورقة وهي تتابع القراءة ، حتى انتهت إلى إلقاء الصفحات جانباً ، الواحدة تلو الأخرى ، في لهفة ونفاد صبر . وأخيراً نهضت ، وشدّت كتفيها منتصبه القامة ، واقتربت من الأم . قالت : - خطاب رائع جداً . ووقفت لحظة مطرقة الرأس . - لا أريد أن أتحدّث إليك عن ابنك . فأنا لم ألتق به أبداً ، كما أني لا أحب الأحاديث المؤلمة . إني أعرف معنى الألم الذي يعتصر القلب عندما يُرسل إلى المنفى إنسان عزيز على القلب جداً . ولكن أودُّ أن أسأل - هل من الحسن أن يكون للمرء مثل هذا الابن ؟
فقالت الأم : - كثيراً .

- وذلك ليس - مرعباً ؟

فأجابت الأم بابتسامة هادئة : - أبداً ، بعد الآن .

فمسحت لودميلا شعرها الأملس بيد سمراء ، ثم استدارت إلى النافذة . ومَرَّ خيال عابر على وجهها: لعله كان خيال ابتسامة مكبوتة .

- سوف أطبعه بسرعة . ارقدي أنت ، فقد قضيت يوماً صعباً ولا بدّ أنّك متعبة. اضطجعي على السرير هذا فأنا لن أنام ، ولربما أيقظتك في الليل كي تساعدني . أطفئي المصباح عندما تسعين إلى الفراش.

ألقت حطبتين في الموقد ، وخرجت من الباب الضيق ، وأترسته وراءها بإحكام . راقبتها الأم وهي تغادر الغرفة ، ثم شرعت تخلع ثيابها وأفكارها مشغولة بها : " إنّها حزينة لسبب ما " .

كانت شديدة الإعياء دائخة الرأس ، ولكن أفكارها هادئة بصورة غريبة ، وكلّ شيء يضيء في عينيها بنور لطيف عذب يغمر روحها في هدوء عظيم . وكان هذا الهدوء مألوفاً لديها ، فهو يهبط عليها دائماً بعد كلّ انفعال عنيف . ولقد كان يبعث في نفسها بعض القلق في البدء ، أمّا الآن فلا يعمل إلّا على توسيع آفاق روحها وتوطيدها بعاطفة جموح عتية . أطفأت المصباح ثمّ تسلقت السرير البارد ، وانكمشت تحت الغطاء ، ولم تلبث أن استغرقت في نوم عميق .

عندما فتحت عينيها كانت الغرفة تعجُّ بنور نهار الشتاء الأبيض البارد .

وتطلعت لودميلا إليها من الأريكة حيث كانت تضطجع ، وكتاب بين يديها ، ثمّ ابتسمت بطريقة غير معهودة لديها . هتفت الأم مرتبكة :

- يا إلهي ! يا لي من نومة ! هل تقدم النهار كثيراً ؟

فأجابت لودميلا :

- عمي صباحاً ! ستدق الساعة العاشرة عما قريب . انهضي وسوف نتناول قليلاً من الشاي .

- لم لم توقظيني ؟

- أوشكت أن أفعل ذلك ، ولكنني عندما اقتربت منك كنت تبتسمين في نومك بسلام عظيم .

نحضت عن الأريكة بحركة رشيقة ، واقتربت من السرير وانحنى على الأم ، فاستطاعت هذه أن تميز في عيني المرأة الخائيتين شيئاً مألوفاً لديها عزيزاً عليها .

- بدا لي أن إيقاظك مؤلم ، فلربما كنت تحلمين حلماً سعيداً .

- لم أفعل .

- سواء ذلك . لقد أحببت ابتسامتك . كانت كثيرة الهدوء والطيبة و ... كبيرة جداً !

وضحكت لودميلا ، وكان ضحكها رقيقاً ، محملي الإهاب :

- لقد حملني ذلك على التفكير فيك . ما أصعب حياتك !

فارتجف حاجبا الأم ، وشرعت تفكر في سكون . هتفت لودميلا :

- بالطبع صعبة .

فقالت الأم في تردد :

- لست على يقين تام من ذلك . فهي تبدو صعبة أحياناً ، ولكنها كثيرة الامتلاء - وكلُّ

الأشياء فيها كثيرة الرزانة ، مدهشة ، تتلاحق عن قرب في سرعة عظيمة .

هبت في صدرها تلك الموجة المألوفة من الحيوية تملأ ذهنها بالأفكار والصور ، فجلست في السرير وراحت في سرعة تكسو أفكارها بالكلمات .

- إنها تستمر وتستمر ... متجهة أبداً نحو الغاية نفسها . هناك ثمة أشياء صعبة كثيرة . الناس

يتألمون ، ويُنكَل بهم ، يُنكَل بهم بصورة وحشية ، وكثير من الأفراح ممنوع عنهم . ذلك قاس للغاية .

ألقت لودميلا برأسها إلى الوراء وشملتها بناظرها ، ثم قالت :- ولكنك لا تتحدثين عن نفسك !

نظرت الأم إليها فتركت السرير ، وشرعت ترتدي ثيابها .

- كيف تستطيعين أن تفصلي نفسك عن الآخرين عندما تحبين هذا وذاك وتخافين من أجلهم

جميعاً، وترئين لهم جميعاً، جميعهم يحتشدون معاً هناك في قلبك ، كيف تستطيعين أن تفصلي نفسك عنهم؟

وقفت برهة في وسط الغرفة غير مكتملة اللباس ضائعة في لجة من التفكير . وهددها لها أنها لم تعد

تلك المرأة المفعمة مخاوف وقلقاً من أجل ابنها ، المشغولة بالتفكير في كيف تستطيع حماية جسده من

الأذى . تلك المرأة لم يعد لها بعد الآن وجود ، فلقد انسحبت من الميدان ، وذهبت إلى مكان بعيد بعيد ، أو لعلها احترقت بنار عواطفها فطهر ذلك الحريق روحها وأضاءها ، نافحاً إياها بقوة جديدة . وتنصت إلى ما في أعماق روحها تريد أن تكشف ما في حنايا قلبها ، خائفة من إيقاظ المخاوف القديمة .

سألتها لودميلا في حنان ، وهي تقترب منها : - فيم تفكرين ؟ فأجابت الأم : - لا أدري . تبادلتا النظر في سكون وابتسما ، ثم غادرت لودميلا الغرفة وهي تقول : - لآتساءل عما يجري سماوري هناك .

تطلعت الأم من النافذة . كان النهار أزرأ نيراً ، وكذلك كان صدرها يطفح نوراً ، سوى أن الدفء يرين عليه أيضاً . وأرادت أن تتحدث عن كل شيء ، وأن تتحدث طويلاً ببناء وغبطة ، ويغمر قلبها شعور غامض بالامتنان لشخص ما من أجل كل ما عمّر روحها من أحاسيس . وهو الآن يلتهب هناك بنور قرمزي ، ذلك النور الذي يسبق مغيب الشمس . وأثارت مشاعرها الرغبة في الصلاة . هذه الرغبة التي لم تجرّها منذ زمن طويل ، ولمع في خاطرها وجه فتى ، وسمعت صوتاً واضحاً ينادي : "هذه أم بافل فلاسوف " . ورأت عيني ساشا السعيدتين الحنونين ، وهيئة ريبين القائمة ، ومحميا ابنها الهادئ ، البرونزي اللون ، ونظرة نيقولاوي المضطربة المرتبكة ، ثم امتزاج كل هذا ، بغتة في زفرة عميقة واحدة ، واختلط في سحابة وحيدة شاقة متعددة الألوان غمرت كل أفكارها في إحساس بالسلام عظيم شاسع الأبعاد.

قالت لودميلا ، وهي تدلف إلى الغرفة من جديد :
- لقد كان نيقولاوي على حق ، فقد أوقفوه . لقد أرسلت الصبي للاستكشاف كما نصحتني ، فعاد يقول : إن ثمة رجال شرطة في الفناء ، كما أنه رأى شرطياً يختبئ وراء البوابة ، والجواسيس منبثين حول الدار في كل مكان . الصبي يعرفهم .
فقالت الأم ، وهي تهز رأسها : - آه ، يا للرجل المسكين . وتنهدت ، دون حزن ، مما أذهلها في سرّها .

قالت لودميلا في هدوء ، والعبوس يعلو وجهها :
- لقد قام حديثاً بالقاء محاضرات مثيرة أمام العمال هنا في المدينة ، فآن له على العموم أن يُعتقل . ولقد نصحه رفاقه بالذهاب فأبى أن يقبل بنصائحهم . يؤتى لي أن الناس ، في مثل هذه الحالات ، يجب أن يُرغموا على الذهاب إرغاماً ولا يقنعوا به إقناعاً .
وفي تلك اللحظة بدا في فرجة الباب صبي أسود الشعر ، مضى مضرج الخدين ، حميل العينين الزرقاوين ، مقوس الأنف ، وسأل بصوت رنان :

- هل آتي بالسماور ؟
- أرجوك يا سيريوجا ! هو ربيبي .
- خُيِّلَ إلى الأم أنَّ لودميلا على غير عادتها هذا النهار ، فهي أكثر بساطة وأقل بعداً ، وكان في حركات جسدها الرائع الرشيقة كثير من الجمال والقوة ، مما خفف من حدة وجهها الشاحب ، الصارم التقاطيع . وقد زاد الليل في الدوائر المستقرة تحت عينيها ، وأصبح المرء يُحسُّ في داخلها جهداً مستمراً ، ووتراً مشدوداً حتى الحد الأقصى في روحها .
- وعاد الفتى بالسماور ، فقالت لودميلا :
- اسمح لي أن أقدمك ، يا سيريوجا . هذه بيلاجيا نيلوفنا والدة العامل الذي أدانوه بالأمس في المحكمة .
- فانحنى سيريوجا دون أن يقول شيئاً ، وهزَّ يد الأم مصافحاً ، وغادر الغرفة كي يعود إليها برغيف من الخبز ، ثمَّ اتخذ مكانه إلى المائدة . وبينما راحت لودميلا تصب الشاي ، سعت لإقناع الأم بالعدول عن الذهاب إلى الدار حتى تتبين غاية الشرطة من الانتظار هناك .
- لعلهم ينتظرونك أنت أيضاً ! من المحتمل أن يرسلوا في طلبك كي يستجوبوك .
- فليفعلوا ! وليعتقلوني إن أرادوا - ليس في ذلك ضرر كبير . آه لو نوزع قبلاً خطاب بافل !
- لقد صففت الأحرف حتى الآن ، وغداً سيكون لدينا نسخ كافية للمدينة والضاحية العمالية ... هل تعرفين ناتاشا ؟
- طبعاً .
- خذي النسخ إليها .
- كان الصبي يقرأ الصحيفة كمن لا يسمع شيئاً ، ولكنه يرشق وجه الأم بنظراته بين الفينة والفينة ، فإذا ما لقيت عينيه المرحتين ابتهجت وابتسمت . وشرعت لودميلا تتحدَّث مرة أخرى عن اعتقال نيقولاي دون أسي ، فتجدد الأم ذلك طبيعياً للغاية . ومَرَّ الوقت أسرع من المعتاد ، فما انتهوا من طعام الإفطار حتى كان الوقت ظهراً . هتفت لودميلا :
- يا الله !
- قرع الباب بسرعة في هذه اللحظة . فنهض الصبي ونظر إلى لودميلا في تساؤل بعينين متضيقتين .
- افتح الباب ، يا سيريوجا ! من هذا ، يا ترى ؟
- وضعت يدها في جيب سترتها بحركة هادئة ، وهي تقول للأم :
- إن كان القادمون رجال الدرك ، فقفي أنت هناك في الزاوية يا بيلاجيا نيلوفنا ، أمَّا أنت يا سيريوجا ...

فأجاب الفتى في هدوء ، وهو يخرج :

- إني أعلم .

وابتسمت الأم . لم تعد هذه الاستعدادات تقلقها - لقد فارقها كلُّ توقع للكارثة . ولكن الطارق

لم يك سوى الطبيب الصغير . قال بسرعة :

- قبل كلِّ شيء ، لقد اعتُقل نيقولاى . أها ! هكذا فأنت ههنا ، يا نيلوفنا ، ألم تكوني في الدار ساعة الاعتقال؟

- لقد أرسلني إلى هنا .

- وي ! كذا ؟ لا أعتقد أنَّ ذلك سيعود عليك بأية فائدة . ثمَّ إنَّ بعض الفتيان قد طبعوا ، في الليلة الفائتة ، خمسمئة نسخة من خطاب بافل على الهكتوغراف . ولقد رأيتها - إنها ليست سيئة . بل نظيفة واضحة . وهم يريدون توزيعها في المدينة هذه الليلة بالذات ، ولكني أعارض في ذلك ، إذ يُفضَّل أن توزَّع المنشورات المطبوعة في المدينة ، والاحتفاظ بتلك لمكان آخر .

فقالت الأم في لهفة :

- سأخذها إلى ناتاشا ، أعطيها !

كانت لهفتها عظيمة كي تنشر خطاب فتاها في أسرع وقت ممكن كي تغرق الأرض بأسرها بكلماته ، فراحت تثبت عينيها متوسلة في وجه الطبيب وهي تنتظر جوابه . قال متردداً ، وهو يتطلع في ساعته:

- الشيطان وحده يعلم إن كان في مقدورك القيام بذلك الآن ! الساعة الحادية عشرة والدقيقة الثالثة والأربعون . وموعد أول قطار هو الثانية والدقيقة الخامسة ، وستصلين في تمام الخامسة والربع ، عند هبوط المساء . بيد أنَّ الوقت لن يكون متأخراً على أية حال ، ولكن ليست هذه هي المشكلة .

فردَّت لودميلا عابسة :

- ليست هذه هي المشكلة !

وسألت الأم ، وهي تقترب منهما :

- ما هي المشكلة ؟ أن ينجز العمل على خير وجه فقط .

فرشقتها لودميلا بنظرة متمعنة ، ثمَّ قالت وهي تسمح جبينها :

- ذلك خطر عليك .

فسألت الأم في إصرار حار :

- ولم ؟

فأجاب الطبيب بكلمات سريعة متكسرة :

- إليك السبب في ذلك : لقد غادرت الدار قبل اعتقال نيقولاى بساعة واحدة ، وذهبت إلى المصنع حيث يعرفونك على أنك عمة المعلمة ، وبعد فترة قصيرة ظهرت منشورات ممنوعة في المصنع ، كل هذا يشكل عقدة حول عنقك .

فقالت الأم في عناد متزايد :

- إنَّ أحدًا لن يلاحظني هناك . وإذا اعتقلوني بعد عودتي وسألوني أين كنت ...

وترددت لحظة قصيرة ، ثم صاحت :

- أعرف ما سأقول . سأذهب من هناك رأساً إلى الضاحية حيث أعرف صديقاً هناك - سيزوف - وسأقول إنني ذهبت مباشرة من المحكمة إلى داره - كي أخفف عن قلبي إن صح التعبير . وهو يحتاج إلى المواساة أيضاً ، فابن أخيه أدين بدوره . ولسوف يشهد بالشيء نفسه . ما رأيكما ؟ وإذ أحسَّت أنهما يميلان إلى تلبية رغبتها ، انطلقت تتكلم في عناد أكبر يحدها الأمل في الإسراع بإقناعهما ، حتى استجابا إليها أخيراً ، فقال الطبيب في تردد وإحجام :

- حسناً ، تستطيعين الذهاب .

ولم تقل لودميلا شيئاً ، وهي لا تفتأ تذرع أرض الغرفة غارقة في التفكير ، وقد أصبح وجهها الآن قائماً نخيلاً ، وعضلات عنقها المشدودة تفصح الجهد الذي تبذل كي تحفظ رأسها بوضعها الطبيعي كما لو أصبحت ثقيلة على حين بغتة وسقطت فوق صدرها من تلقاء نفسها . لاحظت الأم ذلك ، فقالت مبتسمة :

- جميعكم تعنون بي كثيراً ، ولكنكم لا تعيرون أنفسكم أدنى اهتمام على الإطلاق .

فقال الطبيب :

- هذا ليس صحيحاً ، فنحن نعني بأنفسنا . نحن مضطرون إلى ذلك . وإننا لقساء على أولئك الذين نجدهم يضيعون قواهم دون جدوى . هذا ما نفعل . والآن لسوف تستلمين نسخ الخطاب في المحطة.

وأوضح لها كيف سيتم ذلك ، ثمَّ نظر في وجهها ، وقال :

- والآن ، حظاً سعيداً !

لكنَّ ظلاً من الاستياء كان يرين على محياه لحظة غادر الغرفة . اقتربت لودميلا من الأم ، وقالت وهي ترسل ضحكة قصيرة :

- لا أستطيع أن أفهمك .

تأبطت ذراعها ، وشرعت من جديد تجوس أرض الغرفة بخطاها :

- إنَّ لي ابناً أيضاً ، وهو في الثالثة عشرة من عمره الآن ، ولكنه يعيش مع أبيه . إنَّ زوجي نائب مدَّعٍ عام ، وأمَّا الولد فهو معه . إلأم سيصير ؟ كثيراً ما أفكر في ذلك .

وانكسر صوتها ، ثمَّ تابعت بعد برهة في هدوء وتفكر :

- أنه يتربَّى على أيدي عدوِّ واعٍ لسائر الناس الذين أحبهم والذين اعتبرهم أروع أناس على وجه البسيطة . ولربما يشبُّ ابني عدوًّا لي . إنَّه لا يستطيع عيشاً معي ، فأنا أحيا تحت اسم مستعار . وأنا لم أره منذ ثماني سنوات .

ووقفت عند النافذة ، وراحت تنظر إلى السماء الشاحبة المقفرة .

- لو عاش معي كنت أقوى إذن ، وما كان هذا الجرح يؤلم قلبي أبداً ، ولو مات ، فذلك يكون أسهل عليَّ إذن وأيسر .

فتمتمت الأم ، وقلبها يتمزق ألماً ومواساة :

- أه يا عزيزتي !

فقالت لودميلا ، وهي تطلق ضحكة قصيرة :

- أنت محظوظة ! ما أروع ذلك . الأم والابن جنباً إلى جنب - إنَّه لأمر نادر للغاية !

فهتفت بيلاجيا ، وهي مدهوشة من ذات كلماتها :

- بلى ، ذلك رائع جداً !

ثمَّ قالت ، وهي تخفض صوتها فكأنَّها تنفوه بسرٍّ خطير :

- وأنتم جميعاً - نيقولاي إيفانوفيتش وسائر الذين يتبعون الحقيقة - أنتم جميعاً جنباً إلى جنب ! لقد أصبح الناس ، بغتة أقارب أعزاء ، وإني لأفهمكم جميعاً ، إني لا أستطيع أن أفهم الكلمات ، ولكنني أستطيع أن أفهم كلَّ شيءٍ آخر .

- كذلك هي الأمور ، كذلك هي الأمور .

ووضعت الأم يدها على صدر لودميلا ، وأخذت تدفعها في لطف ، وتابعت في شبه همس ، وكأنَّها هي نفسها تتأمل في الكلمات التي تنفوه بها :

- أبنائنا يمشون فوق الأرض . ذلك ما أفهم - أبنائنا يمشون فوق الأرض - فوق الأرض بأسرها - من كلِّ حذب وصوب نحو هدف واحد . أظهر الناس قلباً ، وأشرف الناس فكراً ، يسيرون قُدماً ضدَّ الشرِّ دون ارتعاش ، يدوسون الكذب تحت أقدامهم القوية ، فتیان ، أقوياء البنية ، بريئون من كلِّ عيب ، يوجهون قواهم كلَّها نحو غرض واحد - ألا وهو العدالة . إنَّهم يمشون نحو الانتصار على الألم الإنساني ، وقد احتشدوا ليكنسوا كلَّ بؤس عن وجه البسيطة ، وليقضوا على القباحة المعشعشة في الأرض - ولسوف يقضون عليها ! ولقد قال لي أحدهم إنَّهم سيشعلون شمساً جديدة - ولسوف

يشعلونها بكل تأكيد ! وإثمهم سوف يوجّدون جميع القلوب المنكسرة في قلب واحد متوحد - وبقينا أنهم سيوجّدونها !

وتذكرت كلمات صلوات منسية ، انبثقت من صدرها كالشرر تُشعل فيها إيماناً جديداً :
- يسلكون طريق الحقيقة والعقل ، ويحملون المحبة إلى قلوب البشر ، يغطون الأرض بسماء جديدة ، وينثرون الأرض بنار جديدة - نار القلب التي لا تنطفئ . تنبثق حياة جديدة ، تولد من محبة أبنائنا للجنس البشري بمجموعه . ومن يملك القدرة على إطفاء هذا اللهب ؟ من ؟ أية قوة تستطيع أن تدمر قوة المحبة ؟ أية قوة تستطيع أن تعترض سبيلها ؟ من الأرض هي انبثقت ، والحياة بأسرها تتلهم إلى انتصارها - الحياة بأسرها !

تركت لودميلا وقد أعيتها قوة انفعالها ، وجلست وهي تتنفس بصعوبة فائقة . وكذلك ابتعدت لودميلا في سكون وحذر فكأنها تخاف أن تزعج شيئاً ما وتعكر صفوه ، وراحت تنتقل في خفة عبر الغرفة، ونظرة عينيها الخائيتين العميقة مثبتة أمامها ، يُجِلُّ للناظر إليها أنها ازدادت طولاً ونحولاً وانتصاباً. وكان وجهها الصارم الرقيق يعبر عن تفكير عميق ، وشفاتها منضمتين في عصبية . وما أسرع أن سكن الهدوء المخيم على الغرفة من انفعال الأم ، فلاحظت حال لودميلا وسألته بنغمة هادئة مذنبة :

- لربما قلتُ شيئاً ما كان يجدر بي قوله ؟
فاستدارت لودميلا وتطلعت إليها كالمذعورة ، ثم تكلمت بسرعة وهي تمدُّ يدها إلى الأم ، فكأنها تريد أن توقف شيئاً في طريقها :
لا ، لا ، كذلك هي الأمور ، كذلك هي ! ولكن يجب أن لا نتكلم عنها بعد الآن أبداً ، فلتبق كما عبّرت أنت عنها !

وازداد هدوء صوتها ، وهي تضيف :
- عليك الذهاب عما قريب - فما برحت أمامك طريق طويلة .
- أجل ، عما قريب . لو تدرين كم أنا سعيدة ! سأحمل إلى الآخرين كلمات ابني ، كلمات لحمي ودمي نفسيهما ! لكأني أعطي من نفسي ذاتها !
ابتسمت ، لكن ابتسامتها لم تنعكس على وجه لودميلا إلا في غموض وإبهام . وأحسّت الأم أنّ فرحتها تتضاءل بصرامة المرأة الأخرى ، فتجتاحتها فجأة رغبة عنيدة في أن تصبّ نارها الملتهبة في صدرها ، في تلك النفس الشموس العابسة ، لتحمل تلك المرأة على التجاوب مع نداءات قلب يلتهب فرحاً وصفاء، فتناولت يدي لودميلا وضغطت عليهما بشدة وهي تقول :

- يا حبيبتى ! وما أحسن أن يعلم المرء أن ثمة نوراً يضيء جميع الناس ، وأن ساعة ستأتي يراه فيها الجميع فيستديرون إليه بقلوبهم .

وارتعتش وجه الأم اللطيف العريض ، والتهبت عيناها ، وارتجف جفناها فوقهما كجناحين يظللان بريقهما . كانت نشوى بتلك الأفكار العظيمة التي تضج في صدرها وتفور ، بفعل كل ما عاشت حتى ذلك الحين وجربت ، فراحت تعصر خلاصة تلك الأفكار وتكتفها في بلورات الكلمات البراقة النامية والمتضاعفة في هذا القلب الخريفي ، تنيرها القوة الخلاقة لشمس الربيع المحترقة هناك والمشعة ببريق متزايد اللمعان أبداً

- ذلك أشبه بإله جديد يولد للشعب ! كل شيء للجميع - والجميع من أجل كل شيء ! هكذا أفهم أنا عملكم جميعاً ! في الحقيقة أنكم جميعاً رفاق ، أرواح متقاربة ، أبناء أم واحدة ، وهذه الأم هي الحقيقة !

وجرفتها من جديد موجة انفعال ، فانقطعت عن الكلام وشهقت نفساً عميقاً ، وقالت وهي تفتح ذراعيها في عناق عريض :

- وعندما أقول لنفسى هذه الكلمة - رفاق - أسمع في قلبي صوتاً يقول إنهم سائرون قُدماً ! وبلغت هدفها . لقد تضرج محيا لودميلا دهشة ، وارتجفت شفتها ، وراحت دموع كبيرة شافة تتدحرج على وجنتيها .

احتوت الأم بين ذراعيها وهي تضحك في سكون ، وتفرح فرحاً عذبا بانتصار قلبها .

وبينما هما تفترقان تطلعت لودميلا في وجه الأم ، وقالت في صوت خافت :

- هل تعرفين ما أحسن أن يكون المرء معك ؟

٢٩ / ص ٥٩٨ وما بعدها

بلغت الشارع ، فأطبق الهواء المتجلد على جسدها في عناق قاسٍ ، ودغدغ حنجرتها ومنخاريها ، وأمسك بخناقها وحرمها ، ثانية قصيرة / من أنفاسها . توقفت تتطلع حواليتها فرأت عربة صغيرة تقف عند زاوية قريبة فيها سائق بقبعة شعشاء ، وإلى أبعد منها ، في الشارع الطويل ، يمشي رجل باسق القامة منحني العود ، غارق الرأس بين الكتفين ، وإلى الأمام منه جندي يركض وهو يفرك أذنيه . فكرت : " لا ريب أنهم أرسلوا به يشتري حاجة ما من الحانوت !"

تابعت طريقها ، وهي مسرورة بسماع الثلج يتكسر تحت قدميها في حيوية وفتوة . وبلغت المحطة قبل موعد القطار . سوى أن غرفة الانتظار من الدرجة الثالثة ، الوسخة العاجة بالدخان ، كانت مزدحمة تغص بالناس ، بعد أن طرد البرد إليها عدداً كبيراً من عمال السكة ، والحوذيين ، وكثيراً من الناس المرتدين ألبسة مهترئة المحرومين من أي مأوى آخر يلجأون إليه . وكان ثمة عدد من المسافرين

أيضاً ، ومن بينهم بعض الفلاحين ، وتاجر بدین يرتدي معطفاً سميكاً ، وكاهن ترافقه ابنته المجدورة الوجه ، وخمسة جنود ، وبعض الحرفيين المضطرين القلقين . وكان القوم يدخنون ويتحدثون ، ويحتسون الشاي والفودكا ؛ وشخص ما ، عند المقصف ، يطلق أكداً من الضحك ، وأمواج من الدخان تتموج فوق الرؤوس دون انقطاع . وكان الباب يصيرُ كلما فُتح ، فإذا صُفّق ارتجف زجاج النوافذ وإطاراتها ، وكان جُوفُ الغرفة عاجلاً برائحة من التبغ والسّمك المملّح تخدش الأنوف .

اتخذت الأم مقعداً بيّناً للعيان عند المدخل وراحت تنتظر . كانت موجة من الهواء البارد تهبُّ عليها كلما فُتح الباب ، فتسرُّ بذلك ، وتروح تنهل من الهواء أنفاساً عميقة . وكان الداخلون مثقلين برزم كبيرة ، فإذا حاولوا عبور الباب في معاطفهم الشتائية السمكية ، علقوا في فرجته بصورة مضحكة وهبوا يطلقون السباب وهم يلقون برزمهم فوق الأرض ، أو المقاعد الخشبية ، ويتنحنون وهم ينفضون الثلج عن أكمامهم ويقاطعهم ولحاهم وشواربهم .

ودلف من الباب فتى يحمل حقيبة صفراء في يده ، وتطلع فيما حوله بسرعة ، واتجه نحو الأم رأساً. قال بصوت خافت :

- أنت ذاهبة إلى موسكو ؟

فأجابت :

- نعم .

- خذوها !

وضع الحقيبة على الدكة إلى جانبها ، وأشعل لفافة بسرعة ، ورفع قبعته عن رأسه قليلاً ثم اختفى من خلال الباب الآخر دون أن يضيف شيئاً آخر . وربّت الأم على جلد الحقيبة البارد ، ثم اعتمدتها بمرفقها ، وشرعت تتفحص القوم حولها وعلى محياها سيماء الرضى . وبعد برهة قصيرة نهضت تتخذ مقعداً آخر أقرب إلى المخرج . مشّت منتصبه القامة ترنو إلى الوجوه المارة من أمامها غير هيّابة ، وهي تحمل بكل يسر وسهولة الحقيبة التي لم تكن كبيرة أو ثقيلة على الإطلاق .

اصطدم بها شاب قصير المعطف مرفوع الياقة ، ثم تنحى جانباً في صمت وسكون ، وقد رفع يده إلى رأسه . وحُيِّل إليها أن فيه شيئاً مألوفاً لديها ، فالتفتت إلى الوراء لتجد إحدى عينيه الشاحبتين مثبتة فيها من وراء ياقة معطفه . اخترقتها نظرتة كحدّ الموسى ، فارتجفت يدها التي تحمل الحقيبة بعصبية ، وأحسّت بغتة أن حملها يزداد ثقلاً .

فكرت : " لقد رأيته في مكان ما من قبل ! " . وحاولت كظم هذا الإحساس المقيت وطرده من صدرها ، فرفضت تحديد ذلك الشعور البارد الذي راح يضغط على قلبها في ببطء ، ولكن في عناد أيضاً بيد أنه نما وصعد حتى حلقها ، وغمر فمها بمرارة جافة فتملكتها رغبة لا تقاوم في أن تستدير

وتلقني نظرة أخرى على هذا الرجل ، وإذ فعلت رآته يقف في المكان ذاته ، ينقل ثقل جسده من رجل إلى رجل أخرى فكأنه يريد أن يفعل شيئاً ما ، فلا يجد القدرة كي يحزم أمره عليه . وكانت يده اليمنى مدفوعة بين أزرار معطفه ، واليسرى مدفونة في جيبه بحيث تبدو كتفه اليمنى أكثر ارتفاعاً من الكتف اليسرى .

اقتربت من دكة في تماهل وجلست عليها في ببطء وحذر فكأنها تخاف أن تسحق شيئاً ما في باطنها . واستيقظت الذكرى في ذهنها بتأثير توقع شرٍ مستطير ، فتذكرت المناسبتين اللتين رأت فيهما هذا الرجل من قبل : الأولى في الحقول المجردة ، غير بعيد عن السجن ، بعد فرار ريبيّن ؛ والثانية في المحكمة حيث رأت ضابط الشرطة الذي أرسلته في الطريق الضالة يتعقب ريبيّن واقفاً إلى جانبه ، فأدركت مباشرة أنهم يعرفونها وأنّها ملاحقة - لم يكن في ذلك مجال للارتياح . تساءلت : " هل وقعت في الشبكة ؟ "

وارتعشت بعد هنيهة وردّت على نفسها : " ربما لم يحن الوقت بعد ... " وما أسرع أن بذلت جهداً إرادياً عنيفاً ، وقالت في جفوة : " لقد وقعت في الشبكة ! " تطلعت حوالها دون أن ترى شيئاً ، وراحت الأفكار تتلاحق في ذهنها الفكرة تلو الفكرة مثل شرارات تلتهب وتنطفئ في الحال : - " هل أترك الحقيبة وأولّي الأدبار ؟ " ولكن شرارة أكثر تألقاً احتلت سريعاً مكان الفكرة السابقة : " أهجر كلمات ابني ؟ أتركها بين هؤلاء .. ؟ "

وضمّت الحقيبة إلى صدرها : " هل أحملها معي ؟ .. هل أهرب ؟ .. " بدت لها هذه الأفكار غريبة عنها ، فكأنّ شخصاً غيرها اضطرها إليها اضطراراً ، فهي تلفحها وتحترق في ذهنها وتثقب قلبها مثل أسلاك لاهبة . وأخرجها الألم الذي بعثته فيها تلك الأفكار عن رشدّها ، وأبعدها عن بافل وعن سائر الأشياء التي أصبحت عزيزة على قلبها . وأحسّت قوة معادية تضغط على كتفها وصدرها وتذلّها ، وتغرقها في هلع هائل مميت . وراحت أوردّة صدغيها تنبض بعنف ، وهبّت حرارة شديدة في جذور الشعر من رأسها .

واهتزّ فجأة كلُّ كيائها لحركة حادة هائلة انبثقت في قلبها ، وداسّت تلك الشرارات الصغيرة ، الوضيعة المستضعفة ، وهي تقول لنفسها في حزم وقوة : " يا للعار ! "

ارتاحت في اللحظة نفسها ، وامتألت شجاعة وبأساً وأضافت : " لا تشيني ابنك ، لا تخافي ! " لاقت عيناها نظرة كثيفة وجلة ، والتمع في خاطرها وجه ريبيّن ، وشخص لها أنّ تلك التواني القليلة من التردد جعلتها أكثر ثباتاً ، فإذا خفقان قلبها يهدأ ويتلاشى . فكرت وهي تحتلس النظر فيما حولها : " ماذا سيحدث الآن ، يا ترى ؟ "

نادى الجاسوس أحد حرس المحطة ، وهمس شيئاً في أذنه وهو يدل عليها بعينه ، فحملق الحارس فيه طويلاً ثم تراجع ، بينا اقترب حارس آخر - وكان رجلاً هرمًا ، ضخماً الجثة ، أشيب الشعر ، مرسل اللحية - وأنصت إلى ما يقال له ، ثم عقد ما بين حاجبيه ، وأشار برأسه إلى الجاسوس وبدأ يشق طريقه نحو الدكة حيث تجلس الأم . واختفى الجاسوس في لمح البصر .

اقترب الحارس متباطئاً ، يتمعن في وجه الأم بنظرة غاضبة ، فتراجعت حتى وسط الدكة . فكرت :
" لو أنهم لا يضربوني ... "

توقف قبالتها ، واعتصم هنيهة بالصمت ، ثم قال في صوت مخفوض قاس :
- ماذا تنتظرين ؟

- لا شيء .

- هكذا ؟ أيتها اللصة ! أمتهين السرقة وأنت في مثل هذه السن ؟

صفعتها كلماته - مرة ، مرتين ! كان الخبث القاسي الكامن فيها مؤلماً للغاية فكأنه يجرح الوجنتين منها ، ويقتلع العينين من محجريهما ، صاحت بأعلى صوتها ، وقد راح كل ما يحيط بها يدوم في إعصار غضبها وثورتها ، إعصار مرارة الإهانة التي تلقتها :

- أنا ؟ أنا لست لصة ! أنت تكذب !

شدت على الحقيبة في عنف ، ففتح غطاؤها . صاحت ، وهي تحب واقفة على قدميها وترفع قبضة من المنشورات فوق رأسها :

- انظر أنت ! انظروا جميعاً !

استطاعت أن تسمع ، من خلال الطنين في أذنيها ، هتافات القوم الذين تراهم جاؤوا يتراكمون بسرعة من كل حذب وصوب .

- ماذا حدث ؟

- هناك - جاسوس ...

- ما هذا ؟

- يقول إنها لصة ...

- مثل هذه المرأة المحترمة . بخ ، بخ ...

صاحت الأم في صوت مرتفع ، وقد هدأ من روعها قليلاً رؤية الناس المتجمهرين حولها بكثافة :

- أنا لست لصة ! لقد جرت البارحة محاكمة بعض المتهمين السياسيين . وكان بينهم ابني

فلاسوف . ولقد ألقى في المحكمة خطاباً - وهذا هو ! إني أحمله إلى الشعب حتى يقرأوه في الحقيقة ...

تناول أحد الوقوف من يدها منشوراً في حيلة وحذر فلوّحت هي بالمنشورات في الفضاء ورمتها فوق رؤوس الحشد حولها . وصاح أحدهم بصوت مدعور :

- لسوف ينتقمون منك من أجل هذا !

رأىهم الأم يختطفون المنشورات ويدسونها في معافئهم وفي جيوبهم فثبّت ذلك عزمها مجدداً . وشرعت تتكلم مستوفزة وهي أهدأ وأثبت من ذي قبل ، تحسّ فخراً مستيقظاً وفرحاً مكبوتاً من قبل ينموان بازدياد في صدرها . وبينما هي تتكلم ، كانت تتناول المنشورات من الحقيبة وتلقي بها ذات اليمين وذات الشمال في الأيدي الممتدة بلهفة لتلتقطها :

- هل تعلمون لماذا قدّموا ابني والذين كانوا معه جميعاً إلى المحكمة ؟ لسوف أقول لكم لماذا ، وأنتم ستصدقون قلب أم وشعرها الشائب . لقد قدّموهم إلى المحاكمة لأنهم بكلّ بساطة ، يحملون الحقيقة إليكم جميعاً ! ولقد اكتشفتُ البارحة أنّ إنساناً لا يستطيع نكران تلك الحقيقة - أبداً ليس من ينكرها !

ونما الحشد يُشكّل ، في سكون وهدوء ، حلقة من الأجساد الحية تحيط بالمرأة في إحكام .
- الفقر ، الجوع ، والمرض - هذا ما يكسب الناس من عملهم ! كلّ الأشياء ضدنا - نحن نموت مرهقين ، طوال حياتنا ، يوماً بعد يوم ، في عملنا ، ونحن أبداً معقرون في الوحل ، مخدوعون دائماً ، بينما يمضّ الآخرون كلّ الفرح والفوائد حتى التخمة ، ويقيدوننا في الجهل إلى الأبد ، مثلما يقيدون الكلب إلى سلسلته ، حتى لا نعرف شيئاً دون تفريق ! حياتنا أشبه بليلٍ طويلٍ مظلم !
وارتفع جواب خفيض يقول :

- هذا حقّ !

- سلّوا لها فمها !

وقعت عينا الأم ، وراء الحشد ، على الجاسوس وبرفقته اثنان من رجال الدرك ، فأسرعت توزع بقية المنشورات . وعندما بلغت يدها الحقيبة ، اصطدمت بيد أخرى ، فقالت وهي تنحني جانباً :

- خذها ، خذها !

وصاح الدركيان ، وهما يدفعان الناس جانباً :

- تفرّقوا !

فأفسح القوم لهما الطريق مرغمين ، وهم يتعثرون في طريقهما ويمنعونهما عن التقدم ، وربما دون أن يرغبوا في ذلك ويريدوه . كان الناس ينجذبون بقوة لا تقاوم نحو المرأة الشائبة الشعر ، الواسعة العينين الشريفتين في وجهها اللطيف . إنهم يجدون أنفسهم الآن ، وهم المنعزلون في الحياة ، المتباعدون عن بعضهم البعض ، وقد توحّدوا في جسد واحد تدفئه هذه الكلمات اللاهبة التي ربما فتّش عنها طويلاً

عدد كبير من تلك القلوب التي داسها ظلم الحياة ونسفها . وقف الأقربون إليها في سكون ، مثبتة عيونهم فيها بانتباه مشوق ، حتى لتجسَّ أنفاسهم الدافئة تلفح وجهها .

- اذهبي ، أيتها العجوز !

- لسوف يقبضون عليك في دقيقة واحدة !

- آه ! يا لها من جريئة !

وصاح الدركيان ، وهما يقتربان منها شيئاً فشيئاً : - اذهبوا من هنا ! تفرّقا !

ترنّح القوم القريبون منها ، وتماسكوا بالأيدي . وتراءى لها أنهم جميعاً على استعداد لأن يفهموا ويصدقوها ، فأرادت أن تعجل وتقول لهم كلّ ما تعرفه ، كلّ تلك الأفكار التي جرّبت قواها وجبروتها ، والتي تحب في سر من أعماق قلبها لتشكّل أغنية رائعة ، فتدرك الأم في ألم وعذاب أنها أعجز من أن تنشد الأغنية التي تصدر عن شفيتها جشّاء ، مرتجفة ، متكسرة :

- إنّ كلمات ابني هي كلمات شريفة لعامل لم يبع نفسه . لسوف تعرفونها من جرأتها !

كان زوج من العيون الفتية عالماً بها في هلع وإشراق .

تلقّت ضربة في صدرها وأوقعتها على الدكة . وكانت أذرع الدركيين تتأرجح فوق رؤوس القوم ، وتطبق على التلايب والأكتاف وتلقي بالناس جانباً ، وتنتزع القبعات وترمي بها بعيداً . وأضحى كلّ شيء أسود مضطرباً في عيني الأم ، ولكنها تغلبت على ضعفها لتصيح بما تبقى من قوة في صوتها :

- وخذوا أيها الناس قواكم في قوة واحدة ، عاتية !

أمسك بها دركي من ياقتها بيد ضخمة حمراء ، وراح يهزها بعنف وهو يصيح : - اخرسي ! اصطدم رأسها بالحائط ، فخيّمت على قلبها ، برهة ، سحابة من دعر ، ولكنه عاد مرة أخرى يفجر اللهب فيبعثر السحابة ويلاشيها .

قال الدركي :

- امشي !

- لا تدعوا شيئاً يخيفكم ، فليس من شيء يمكن أن يكون أكثر مرارة من الحياة التي تعيشون ...

- اخرسي ، قلت لك !

أمسك الدركي بذراعها ، وشدّها بعنف ، وأمسك الدركي الآخر بذراعها الثانية ، واقتادها معاً وهما يخطوان بخطوات واسعة .

- ... أكثر من المرارة التي تلتهم قلوبكم كلّ يوم وتقرض صدوركم !

واندفع الجاسوس إلى الأمام منها ، يهزّ قبضته في وجهها ويصيح بصوت حادّ :

- اخرسي ، أيتها الكلبة !

فالتمعت عيناها واتسعتا ، وراح فكُّها السفلي يرتجف بعنف ، فصاحت وهي تُثبَّت قدميها على بلاط الغرفة اللزج :

- لن تستطيعوا قتل الروح المنبعثة للحياة !
- أيتها الكلبة !
- ولطمها الجاسوس على وجهها بحركة قصيرة من يده ، فارتفع صوت يصيح في خبث :
- إنَّها تنال ما تستحق ، هذه الكلبة الهرمة !
- أعماها هنيهة شيء أسود وأحمر ، وامتلاً فمها بطعم مالح من الدماء . ولكن ضجيجاً من الهتافات القصيرة حيَّاه :
- لا تضربها !
- هيا بنا ، أيها الفتيان !
- يا لك من وغد ، أنت !
- اضربوه !
- لن يستطيعوا إغراق عقولنا بالدماء !

دقَّوها في ظهرها وعنقها، ولطموا على كتفها ورأسها، فراح كلُّ شيء يترنَّح أمام عينيها، ويحوم في إعصار هائج من الصياح والعيول والصفير. كانت ثمة أشياء ثقيلة أصمت أذنيها، وملأت حلقومها، وأطبقت على خناقها بعزم / فمادت الأرض تحت قدميها، وتراخت ركبتيها، وارتجف جسدها تحت لسعات الألم المحرقة وثقل، ثمَّ ترنَّح عاجزاً خائر القوى. ولكن عينيها لم تفقد بريقهما، لا بل التقتا بأعين كثيرة أخرى تلتهب جميعاً بتلك النار البراقة الجريئة التي أصبحت عزيزة جداً على قلبها.

دفعوها من خلال الباب ، فانترعت إحدى يديها من قبضة الدركي وتمسكت بمصراع الباب وصاحت:

- لن يغرقوا الحقيقة ، ولو في محيط من الدماء ...
- ضربوها على يدها .
- إنكم لا تثيرون إلَّا إسعار نيران الحقد عليكم ، يا أيها المجانين ، وذلك سوف يسقط على رؤوسكم يوماً ما !
- وأمسك بها أحد الدركيين من عنقها وراح يخنقها فشخرت :
- يا لكم من مساكين .
- فأجاب أحدهم بنشيج عنيف ^{٢٧٣}

^{٢٧٣} - الرواية من الصفحة ٥٣٢ - ٦٠٧ .

الأبعاد الفكرية والرمزية والفلسفية في رواية " الشيخ والبحر " لإرنست همنغواي

مقدمة:

إنَّ صراع الإنسان في الحياة متعدد الوجوه والأشكال، وهذا الصراع لا بُدَّ منه، ومشروع ما دام الإنسان يسعى إلى المحافظة على حياته ووجوده. وقد حفلت كتب الأدب بتناول هذا الصراع ابتداءً من الآداب اليونانية وحتى يومنا هذا. وقد ضمَّن الكُتَّاب في أعمالهم هذه رؤاهم وفلسفاتهم وتجاربهم. ورواية " الشيخ والبحر " واحدة من هذه الأعمال التي حملها إرنست همنغواي^{٢٧٤} كثيراً من أفكاره وفلسفته التي يؤمن بها عبر شخصية بطله سانتياغو، ناهيك عن الرموز ودلالاتها التي لا تستبين للقارئ من القراءة الأولى. ولهذا فإنَّ هذه الرواية تُقرأ بمستويات مختلفة، وتستهدف قارئاً ومخاطباً. وفي كليهما حقَّق الكاتب غايته وهدفه ورسالته.

ومن هنا فإنَّ هذه الدراسة ستمحور حول موضوع الرواية وقصة بطلها سانتياغو وما كان يحلم به ويصبو إليه في حياته. وهذا ما نقصده بإمتاع القارئ. ومن ناحية أخرى التوقف عند تلك الرسائل والرموز التي تعني المخاطب وتستهدفه.

^{٢٧٤} - إرنست همنغواي (Ernest Miller Hemingway) ١٨٩٩-١٩٦١، شاعر وقاص وروائي أمريكي، ومن أبرز كُتَّاب القرن العشرين، نال جائزة نوبل في الأدب عام ١٩٥٤. وللمزيد حول حياة همنغواي في باريس ولقائه بالكُتَّاب والفنانين في العشرينات من القرن العشرين انظر روايته: وليمة متقلبة، ترجمة: علي القاسمي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٩. وانظر: غازي، خالد محمد: باريس عاصمة النور والنار في حياته: الوليمة المتقلبة .. سيرة حياة إرنست همنغواي !!، في: الإتحاف (تونس)، العدد ١٣٠، ٢٠٠٢، ص. ص. ٤٣-٤٧. وللمزيد حول حياة الكاتب وأعماله يمكن الرجوع إلى:

- هيرلاندز، ليليان، بيرسي، ج. د.، بروان، ستيرلنج. أ.: دليل القارئ إلى الأدب العالمي، ترجمة: محمد الجورا. دار الحقائق، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص ٣٣٦ وما بعدها.

- انظر: تفسيرات حول رواية الشيخ والبحر لإرنست همنغواي، بويّه، راينر، ص ١١ وما بعدها.

Hemingway, Ernest: Der alte Mann und das Meer (The Old Man and the Sea), von Reiner Poppe, Bange Verlag, 96142 Hollfeld, 2 Auflage 2005.

- مقدمة ترجمة رواية " الشيخ والبحر " لأرنست همنغواي، منافيخي، عدنان، دار الأتوار، دمشق ٢٠٠٦.
- مقدمة ترجمة رواية " الشيخ والبحر " لأرنست همنغواي، الملوح، عدنان، دار أسامة، دمشق، د. ت. .
- مقدمة ترجمة رواية " الشيخ والبحر " لأرنست همنغواي، زكريا، زياد، دار الشرق العربي، بيروت - لبنان، حلب - سورية، د. ت.
- مقدمة ترجمة رواية " الشيخ والبحر " لأرنست همنغواي، نصار، عزت سمير، الأهلية، الأردن - عمان، ٢٠٠٦.
- وهبة، غبريال: أرنست همنغواي، في "العجوز والبحر"، ترجمة: غبريال وهبة، روايات جائزة نوبل، الدار المصرية اللبنانية، ط ٥، ٢٠٠٩، ص ١٦١ وما بعدها.

- الحالول، موسى: مقدمة ترجمة المجموعة القصصية الكاملة لإرنست همنغواي، "إداعات عالمية، الكويت، العدد ٣٨٣، ٢٠١٠.
- مرشحة، محمد، مرعي، فؤاد: محاضرات في الآداب العالمية، منشورات جامعة حلب، ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤، ص ٥٥٩ وما بعدها.
- مرتضى، غسان، منصور، سامي، أبو الوي، ممدوح: الآداب العالمية، منشورات جامعة البعث، ١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧، ص ٣١٩ وما بعدها.
- أبو الوي، ممدوح: الآداب العالمية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق ٢٠١٦، ٤٨٩ وما بعدها.
- موهرت، ميشيل: عواطف الحب الأولى في حياة همنغواي، ترجمة: فريد جحا، مراجعة: إلياس بديوي. الآداب الأجنبية، دمشق، العدد ٤٨، ١ يوليو ١٩٨٦، (ص ٢٢٥-٢٤١).

ومن خلال كل ذلك سنحاول الكشف عن جمالية هذه الرواية وما حملته من مضامين فكرية وفلسفية ورمزية.

رواية "الشيخ والبحر" (The Old Man and the Sea):

تُعدُّ رواية "الشيخ والبحر"^{٢٧٥} التي ظهرت عام ١٩٥٢ تنويجاً لأعمال الكاتب إرنست همنغواي الأدبية التي بدأت منذ عام ١٩٢٣. وثمرة من ثمار خبرته الطويلة في الحياة وفلسفته. وقد لاقت هذه الرواية قبولاً واستحساناً لدى القراء في موطنها أمريكا، وفي كثير من البلدان التي تُرجمت إليها. وكانت اللغة العربية واحدة من هذه اللغات التي تُرجمت إليها^{٢٧٦}. وحصل همنغواي من خلالها على جائزتين متميزتين؛ الأولى محلية أمريكية، وهي جائزة بوليتزر عام ١٩٥٣، والثانية عالمية، وهي جائزة نوبل في الأدب عام ١٩٥٤.

يطرح همنغواي في روايته هذه مجموعة من القضايا المتعلقة بالإنسان وجوهر حياته. ويشعر القارئ أنَّ الكاتب قد شغلته هذه القضايا وكان يفكر فيها طويلاً قبل شروعه في كتابة روايته^{٢٧٧}. ولعلَّ من أبرزها:

أولاً: إلى أي مدى يمكن للمرء أن يصمد ويواجه الحياة بكل ما فيها من صعوبات وعقبات، وهل يتوقف الأمر على عمر معين أو أنَّ الأمر غير مشروط بعمر أو سن؟
ثانياً: هل ينتهي علم الإنسان ومعرفته بما يحيط به وما يتعامل معه عند حدٍّ معين أو سنٍّ معينة؟

ثالثاً: ما مدى تأثير الماضي في حياة الإنسان؛ في حاضره ومستقبله؟
رابعاً: هل يحتفظ الإنسان بما حصَّله من خبرات ومعارف لنفسه أم ينقلها إلى الآخرين؟
خامساً: هل الإنسان في الحياة محكوم بالقدر، أو الحظ، أم أنَّه يصنع قدره بنفسه وإرادته ويتغلب على ما يُسمَّى بالحظ العاثر؟
سادساً: كم يستمر وجودنا في الآخر، وما مدى تأثيرنا فيه، وما مدى ثقتنا بأنفسنا لحمل رسالتنا التي نؤمن بها؟
سابعاً: هل يفقد الإنسان إنسانيته وما يحمله من قيم وأخلاق في المواقف الصعبة والمصيرية؟

^{٢٧٥} - وقد تُرجمت أيضاً إلى العربية بـ "العجوز والبحر". ترجمها بهذا العنوان غبريال وهبة. انظر: همنغواي، إرنست: "العجوز والبحر"، روايات جائزة نوبل، الدار المصرية اللبنانية، ط ٥، ٢٠٠٩.

^{٢٧٦} - تُرجمت رواية "الشيخ والبحر" إلى اللغة العربية ترجمات كثيرة، منها: ترجمة منير البعلبكي عام ١٩٥٤، وكانت الترجمة الأولى لها، ثم تلتها ترجمات كل من عدنان منافخي عام ٢٠٠٦، وعدنان الملوحي، د. ت، وزياد زكريا، د. ت، وخالد حداد عام ٢٠٠٥، وعزت سمير نصار عام ٢٠٠٦، وعلي القاسمي عام ٢٠٠٨، وغبريال وهبة عام ٢٠٠٩.

^{٢٧٧} - انظر القاسمي، علي: مقدمة ترجمة رواية "الشيخ والبحر"، سلسلة روايات الزمن، الرباط-المغرب، العدد ١٨، أبريل ٢٠١٥، ص ٧.

ثامناً: إلى أيّ مدى يخدمنا إتقان عملنا في مواجهة ما يعترضنا من صعوبات في الحياة ومن الحظوظ العائرة؟

تاسعاً: إلى أيّ مدى يخدمنا الإصرار والصبر والتحمل والعزيمة والإرادة في إنجاز ما نطمح إليه من مهام؟

عاشراً: إلى أيّ مدى تستحقُّ أحلامنا وأهدافنا وغاياتنا في الحياة من تضحية؟
حادي عشر: هل على الإنسان أن يستسلم ويأس وينهزم أمام ما يصادفه من صعوبات ومعيقات أم عليه أن يواجه ويتحدى ويكرر المحاولة مرةً وأخرى لينتصر أو يحقق وجوده وذاته؟
هذه التساؤلات وغيرها تُشكِّل مضمون الرواية الفكري والتي أراد إرنست همنغواي أن يناقشها مع قارئه في أيّ مكان وزمان^{٢٧٨}. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فقد وفّر همنغواي في هذه الرواية معظم العناصر الأساسية التي جعلتها ترتقي إلى مستوى الآداب العالمية. فقد تجلّت فيها - كما أشار الدكتور حسام الخطيب - المقومات الذاتية، أو الشروط الداخلية التي تجعل من عمل ما عملاً عالمياً وذلك من مثل: الموقف الإنساني، واللون المحلي ونكهته الخاصة، عامل التفرد والابتكار والغربة، والتوازن بين الخاص والعام، وأخيراً الإبداع الفني. وقد توافرت معظم هذه العناصر وبنسب مختلفة في هذه الرواية.^{٢٧٩}

الأبعاد الفكرية والرمزية والفلسفية في رواية "الشيخ والبحر" لإرنست همنغواي^{٢٨٠}:

في كلّ ما قرأت عن هذه الرواية من دراسات وأبحاث وتعريف كنت أبحث عن شيء كنت قد لمست في قراءتي الأولى لهذه الرواية. فمعظم هذه القراءات توقّفت عند التعريف بالرواية، والحديث عن شخصية البطل ومصارعته السمكة ومن بعدها أسماء القرش التي هاجمته ونالت من لحم سمكته، وأنّه عاد مهزوماً من غير أن يُحقّق ما كان يحلم به. وعلى الرغم من ذلك فإنّ بعض هذه الدراسات والقراءات لم تخل من إشارات يمكن أن تفتح آفاقاً جديدة للقراءة المعمّقة للرواية وما تحمله من أبعاد فلسفية وفكرية ورمزية. ومن هذه الإشارات ما كان يتعلّق بملحمة الرواية، واقتربها من التراجيديا اليونانية القديمة، وأنّ شخصية البطل سانتياغو تشبه شخصية الملك لير عند شكسبير، أو شخصية

^{٢٧٨} - انظر وهبه، غبريال: أرنست همنغواي، في نهاية ترجمة رواية "العجوز والبحر"، المرجع السابق، ص ١٧٨.

^{٢٧٩} - انظر الخطيب، حسام: الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، قطر، ط١، ٢٠٠١، ص ٢٣١ وما بعدها.

^{٢٨٠} - اعتمدت في قراءة هذه الرواية على ترجمة منير البعلبكي من حيث الأفكار والاقتباسات.

سيزيف في الأسطورة اليونانية، أو اقتراحها من شخصية البطل أخاب/ أهاب في رواية "موبي ديك" لهرمان ملفل. كل هذه الإشارات مفيدة لقراءة هذه الرواية وتغنيها.^{٢٨١}

وعلى الرغم من أن كثيراً من الدراسات أشاروا إلى بساطة الموضوع الذي تعالجه الرواية والأفكار التي تحملها، فإن الرواية لا تزال تحمل كثيراً من المعاني والدلالات وتستثير القارئ بما ضمّنها الكاتب من أفكار ورموز ورسائل. وهذا ما نريد أن نُقدّمه هنا من إسهام في قراءة هذه الرواية.

لقد كان كوخ الصياد الشيخ سانتياغو وما فيه من فقر، والصور التي كان يُعلّقها فيه لزوجته ولمريم العذراء والمسيح^{٢٨٢}، وشرّاه المرقّع، والحياة البائسة التي يعيشها، والشامتون من الصيادين الجدد، والصيادون الكبار الذين كانوا يألمون لألم الصياد وسوء حظّه، ووجود الغلام في حياة الصياد، وحب الصياد لمتابعة مباريات البيسبول عبر الصحف وإعجابه ببطل هذه اللعبة دي ماغيو ووالده الصياد الكبير، والنجوم والقمر، ومشاهدة الأسود في منامه دائماً، وذكراته في أفريقيا والمغرب، ومصارعة الزنبي. كل ذلك له دلالاته الرمزية في حياة الصياد. على أننا في قراءتنا هذه سنتوقف عند ستة من هذه الرموز وإيحائها ودلالاتها؛ وهي: رمزية العنوان، شخصية البطل سانتياغو ودلالاتها الرمزية، رمزية السمكة، رمزية أسماك القرش، رمزية الغلام، رمزية العبارة المتكررة "الإمعان في الإبحار بعيداً".

أولاً: عنوان الرواية ورمزيته:

منذ البدء يضعنا الكاتب وجهاً لوجه أمام تساؤل حول عنوان روايته الذي اختاره لها: "The Old Man and the Sea" والذي تُرجم إلى اللغة العربية بصيغتين مختلفتين هما: "الشيخ والبحر" و"العجوز والبحر". وكانت ترجمة العنوان بالصيغة الأولى هي الغالبة على معظم الترجمات العربية. ومهما اختلفت دلالات الترجمة لـ (Old Man) فإنّها لا تخرج عن معنى الرجل الكبير الذي عايش الحياة بكلّ

^{٢٨١} - انظر في هذا كلاً من:

- سالم، جورج: الشيخ والبحر لإرنست همنغواي، الأديب، لبنان، العدد ٥، ١ مايو ١٩٥٩، ص ١٧.

= - روجي الفصيل، سمر: عجوز همنغواي، تحليل نقدي للشخصية، الثقافة، دمشق، العدد ٤، ١ أبريل ١٩٧٥، ص ٢١.

- السمرة، محمود: الإنسان والكاتب الذي خُلد بحياته وأسلوبه، مرجع سابق، ص ١١٣، وما بعدها.

- انظر عبدالله، أنطوان: مقدمة ترجمة " الشيخ والبحر"، دار الأنوار، (دمشق)، (١٩٩٨)، دون رقم للصفحة.

- انظر ملفل، هرمان: "موبي ديك". ترجمة: إحسان عباس، دار المدى للثقافة والنشر، ط ٢، ٢٠١٤.

- انظر عطية، أحمد محمد: أدب البحر، (هرمان ملفل وموبي ديك) مكتبة الدراسات الأدبية (٨١)، دار المعارف، القاهرة، د.ت.، ص ١٨٧ وما بعدها.

^{٢٨٢} - انظر همنغواي، إرنست: رواية " الشيخ والبحر"، ترجمة: منير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٢، ص ١٤.

ما فيها من حلاوة ومرارة وامتلك تجربة وخبرة ومعرفة ومهارة ستبني معانيها من خلال سياق الرواية وأحداثها فيما بعد.

وهناك البحر أحد أهم القوى الطبيعية. أي نحن أمام عنوان يشير إلى أن هناك مواجهة ما ستكون بين قوتين؛ قوة بشرية، وقوة أخرى من قوى الطبيعة المتعددة، وقد اختار الكاتب هنا من هذه القوى البحر. هذا ما يوحي به العنوان ويشير إليه. أي أن هناك مواجهة ما بين الإنسان وبين البحر بعمقه واتساعه وما فيه من جبروت وقوة وأمواج عاتية مهلكة. هذا ما يتوقعه المرء ويتخيله وهو يقرأ العنوان. لكن القارئ لا يجد في مضمون الرواية شيئاً من هذا. فليس هناك ما بين هذا الشيخ والبحر أية مواجهة حقيقية، وإنما المواجهة الحقيقية تكمن في ما يعيش في البحر من حيوانات بحرية. والرواية تُحدّد نوعين من هذه الحيوانات؛ هما: سمكة السيف (أو المرلين) وأسماك القرش. فكلمة البحر هنا ترمز إلى ما في البحر من مخلوقات، كما هو الحال حين نقول عارك الحياة، واجه الحياة، قسوة الحياة، للدلالة على أن الإنسان يواجه من وما في الحياة، وليست الحياة نفسها.

ومنذ الآن علينا إذا أشرنا إلى البحر في المواجهة فإننا نعني ما في البحر من أسماك كان على الصياد الشيخ أن يواجهها. وبما أن المواجهة كانت مع أعظم نوعين من أسماك البحر هما سمكة السيف، وأسماك القرش وهما من حيوانات البحر الضخمة وما تتمتعان به من قوة تفوق حيوانات البحر جميعاً، فإن الكاتب لم يختار أي إنسان عادي، وإنما اختار إنساناً تتمثل فيه كل مقومات المواجهة؛ العمر الكبير، التجربة، الخبرة، المهارة، المعرفة العميقة. وبالمقابل اختار البحر أحد أهم القوى الطبيعية وما يُثقله من اتساع في مداه وعمقه وما يخفيه من أسرار كامنة فيه، وما يحتويه من مخلوقات يجهل الإنسان الكثير من قواها وإمكاناتها وقدراتها وسلوكها. ويتطلب اكتشافها مهارة فائقة لمن يتصدى لمواجهتها. والصياد سانتياغو صاحب خبرة طويلة في عالم البحار والصيد، لكنه يجهل أيضاً أشياء كثيرة كونه ينتمي إلى عالم آخر، هو عالم البشر والمكان الذي ينتمون إليه.

وتكاد تكون المواجهة هنا متكافئة إلى حد ما. بين هذا الصياد الشيخ سانتياغو وبين البحر. ولكل منهما أسرار وقدراته وإمكاناته وطاقاته التي لا تُكتشف أو تُمتحن إلا من خلال المواجهة. وهذه المواجهة هي المواجهة الرئيسية الكبيرة والأساسية بين سانتياغو وبين البحر. وما من مواجهة إلا وتتطلب استعدادات كثيرة ومتنوعة. ويتفرع عن هذه المواجهة الرئيسية مواجهات أخرى على الإنسان أن يخوضها لكي ينجز المواجهة الكبيرة. فإلى أي مدى استطاع الصياد أن يكون نداءً حقيقياً للبحر بكل ما فيه من صعوبات وما يُجنيه له من مفاجآت؟

وعلى هذا فإن كل مواجهة سينجزها الصياد ستكون خطوة إلى الأمام في سبيل تحقيق الانتصار الكبير على البحر. وقد كان أمام الصياد مواجهات كثيرة على البر والبحر معاً؛ ففي البر كان

هناك مواجهة الحظّ العاثر الذي لازمه فترة طويلة من الزمن أشار إليها الكاتب بأربعة وثمانين يوماً من الانتظار، وهناك الصيَّادون الشامتون الذين كان على الصيَّاد أن يتحمَّل سخريتهم المرّة من أنّه ليس أهلاً للصيد، وهناك الجوع والفقر اللذين يعيشهما ويكادان يكونان السمة الغالبة على حياة هذا الصيَّاد طوال حياته، وهناك الحرمان من الزوجة التي كان وجودها أمناً واستقراراً لروحه وقلبه. وهناك معاناة الفَقْد من ابن أو ابنة يُحْفَن عنه صعوبة الحياة، وهناك فَقْدُ الأصدقاء الحقيقيين الذين يكونون عوناً ومسوّءاً له من صعوبات الحياة ومشكلاتها التي لا تنتهي.

كلّ هذه المواجهات على البرّ تفضي إلى المواجهة الكبيرة مع البحر وما سيلاقيه هناك من صعوبات أشدّ وطأة ومعاناة ومرارة.

ومع كلّ هذه المعاناة التي يعيشها الصيَّاد يولد حلم، بل أحلام، وما أكثر أحلام البسطاء والمحرومين في الحياة؛ إذ ما من إنسان في الحياة إلّا ويحلم. وتتفاوت الأحلام بين إنسان وآخر، فهناك أحلام صغيرة وهناك أحلام كبيرة. وصيَّادنا سانتياغو شأنه شأن الصيَّادين في العالم الذين يحلمون كثيراً، ويتمنون أن يصطادوا من البحر شيئاً ثميناً ونفيساً يفخرون بتحقيقه، ويُحِلُّد اسمهم على مرّ الزمن بما يصلون إليه. وهذا الحلم مشروع، وهذا الطموح مشروع أيضاً في عالم الفقراء والمساكين والمحرومين. بل إنّه يكبر هذا الحلم ويتضخّم ويغدو طموحاً عند بعض الناس وهدفاً في الحياة يسعون إليه عمرهم كله. وكذلك كان حال سانتياغو؛ فقد أخذ يحلم بسمكة كبيرة، سمكة لا مثيل لها، سمكة لم يصطدها صيَّاد من قبل، ولم يفكر بالأحلام الصغيرة، وإنّما بحلم كبير أو طموح كبير ليُحقِّقه في الحياة قبل موته. ولكأنّه يُرِدُّ نصيحة أبي الطيب المتنبي حين كان يطلب من الإنسان أن تكون أحلامه وطموحاته كبيرة وسامية:

إذا غامرت في شرف مروم فلا تقنع بما دون النجوم^{٢٨٣}

ولئن كان البحر أو المحيط الذي يصطاد فيه سانتياغو وغيره من الصيَّادين هو ما سيواجهه ويصارع ما فيه، فإنّه لم يكن بالنسبة إليه إلّا كعمشوقة يحبها ويحترمها، فهو مهما كان قاسياً، إلّا أنّه يجود عليه بخبراته الكثيرة، فمنه يأكل ومنه يعيش، ويسببه يستمر بقاؤه في الحياة. وهو لا يكرهه أو يبعضه أو ينظر إليه نظرة الخصم والعدو مطلقاً.^{٢٨٤}

^{٢٨٣} - المتنبي: ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري المسمّى بالتبيان في شرح الديوان. ضبطه وصححه وفهرسه: مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ج٤، ١٩٣٦، ص ١١٩.
^{٢٨٤} - انظر همنغواي، إرنست: "الشيخ والبحر"، ترجمة: منير البعلبكي، المصدر السابق، ص ٢٩.

ثانياً: شخصية البطل سانتياغو ودلالاتها الرمزية:

منذ بداية الرواية يُقدّم الكاتب لنا شخصية بطله الصيّد سانتياغو على أنّه رجل كبير خبر الحياة وما فيها، بحلاوتها ومرارتها، عاركها وعاركته، وتركت فيه آثاراً كثيرة تبدّت ظاهرة في وجهه وعينه وجسمه ويديه. "كان كلُّ شيء فيه عجوزاً خلا عينيه، وكان لوّهما مثل لون البحر، وكانتا مبتهجتين باسليتين".^{٢٨٥}

حتى إنّ قارب صيده والشرع المطوي حول السارية يُشبهه في قدمه وفقره، "وكان الشرع مرقّعاً بأكياس دقيق عتيقة، فهو يبدو وقد طوي على هذه الشاكلة أشبه ما يكون براية الهزيمة السرمديّة"^{٢٨٦}. ومنذ السطور الأولى يضعنا همنغواي في قلب المشكلة التي كان يعاني منها سانتياغو؛ وهي الخطُّ العاثر الذي يلازم سانتياغو في إحجام البحر عن إعطائه مما فيه من أسماك المدّة وصلت إلى أربعة وثمانين يوماً. إنّهُ يعاني أزمة حقيقية في حظّه العاثر الذي لا يجد حلاً له إلّا بنزول البحر كلّ يوم أملاً في اصطياد سمكة واحدة فقط.^{٢٨٧} لكن البحر كعادته طوال هذه المدّة يُحجّم عن عطائه. والصيّد بالمقابل لم يفقد الأمل لحظةً من أنّ يوماً سيأتي ويفوز بصيد ما. إنّهُ يعيش على الأمل، كما عاشه من قبل حين أحجم البحر عن عطائه في وقت مضى حيث بلغ حينذاك سبعة وثمانين يوماً، وتكلل أخيراً بفوز الصيّد والغلام مانولين الذي كان يرافقه بصيد كثير ووفير.

الأمل هو الصفة الغالبة على بطل الرواية سانتياغو، وهذا ما نلمحه منذ مطلع الرواية، وهو ما يحرك سلوك سانتياغو ويعيش عليه عمره المتبقي في هذه الحياة. إنّهُ لم يفقد الأمل ولن يفقده مادام هناك بحر، وهناك أسماك، وهناك ثقة وعزيمة وإصرار.

وقد تطور حلمه وأمله مع مرور الزمن والانتظار إلى الحلم بسمكة كبيرة، وسانتياغو لا يريد أن يُصرّح بهذا الحلم، لكنه في قرارة نفسه موجود ويتبلور ويكبر يوماً بعد يوم، وكلما طال انتظاره، وتعرّح حظّه.^{٢٨٨}

وفي اليوم الخامس والثمانين بدأ يترجم حلمه فعلياً، فقد عقد العزم على الإبحار بعيداً بعيداً ليلتقي بحلمه أملاً في اصطياد شيءٍ ثمين ونفيس^{٢٨٩}. وحين وصل إلى المكان الذي يندر أن يصل إليه الصيّادون الآخرون رمى حباله بإتقان صيّد خبر البحر وفنون الصيد جميعاً. وانتظر ساعات حتى علقت

^{٢٨٥} - همنغواي، إرنست: "الشيخ والبحر"، المصدر السابق، ص ٨.

^{٢٨٦} - المصدر السابق، ص ٧.

^{٢٨٧} - انظر المصدر السابق نفسه.

^{٢٨٨} - انظر المصدر السابق، ص ١٣، ص ٢٢.

^{٢٨٩} - انظر المصدر السابق، ص ٢٨.

بشخصٍ صنَّارته أعظم سمكة رآها في حياته. وطال انتظاره، وتمنَّعت السمكة على الصيَّاد، ولم تُسلم له قيادها إلَّا بعد انقضاء يومين كاملين وليلتين، وبعد معاناة شديدة ويأس وقنوط. وفي صبيحة اليوم الثالث من مغامرته تمكَّن من قتلها، وامتلاكها، ثمَّ ربطها إلى جوار قاربه وتمَّ وجهه باتجاه الشاطئ البعيد. وما هي إلَّا ساعات حتى هاجمته أسماء القرش المفترسة جماعات ووحداً، تريد لحم السمكة التي قادتهم إليها دماؤها. وخاض معها معركة ضارية، وقتل منها الكثير مدافعاً بذلك عن سمكته وعن نفسه. وأسفرت المعركة أخيراً عن فقدته أجمل أحلامه، وأعظم سمكة اصطادها في حياته. ولم يبق منها بعد وصوله إلى الشاطئ غير هيكلها، الذي ظفر به بعد هزيمته أمام أسماك القرش التي لا ترحم.

إنَّ الشيخ الصيَّاد يمثِّل في مواجهة السمكة الحلم، وأسماك القرش رمز الإنسان المكافح في الحياة من أجل حماية وجوده وتقدير مصيره. بل إنَّه رمز الإنسان الفاعل في الحياة، غير المستكين، والمستسلم. وعلى الرغم من إيمانه الشديد بالحظِّ، فإنَّه كان يؤمن أيضاً بالإرادة والعزيمة والقدرات التي يمتلكها على الرغم من العمر الكبير الذي وصل إليه. ولديه ثقة بنفسه، أنَّه قادر على أن يفعل شيئاً يُخلِّد اسمه، وليعلِّم أولئك الصيَّادين الشباب، المستهزئين به وبقدراته أنَّ يملكه من مهارات، وخبرات، وذكاء، وحيل، وقوة أيضاً، لا يملكونها. وفي مواجهته سمكة السيف الضخمة وأسماك القرش أثبت عملياً أنَّه جدير بالاحترام، وأنَّه لا يزال قادراً على فعل أشياء في الحياة، على الرغم مما عاناه من ضعف ويأس وقنوط وتعب، وما كان ينقصه من وسائل الدفاع والمواجهة. وقد اعترف غير مرة أنَّ هاتين المواجهتين ليستا متكافئتين، وأنَّ مواجهته مع أسماك القرش كانت عبثاً. لكنه لم يستسلم مطلقاً. ولئن كان يؤمن أنَّ " الإنسان لم يُخلَق للهزيمة، الإنسان قد يُدْمَر ولكنه لا يُهْزَم " ^{٢٩٠}، فإنَّه اعترف أمام نفسه، وأمام الغلام مانولين أنَّه هُزم، وأنَّ أسماك القرش هي التي هزمتها، وليست سمكة السيف الضخمة.

إنَّ شخصية الشيخ الصيَّاد سانتياغو كما شكَّلها همنغواي وقدمَّها شخصية فريدة من نوعها. وقد عمد الكاتب إلى تقريبها من القارئ منذ بداية الكلمات الأولى من روايته، وعبر أحداث الرواية، وانتهاء بها. وجعل قارئه يتعرف شيئاً فشيئاً على هذه الشخصية ويتعاطف معها، يفرح لفرحها ويحزن لحزنها، ويتألم لمصائبها، ويحسُّ إحساسها وما تشعر به في كلِّ ما جرى لها خلال رحلة المغامرة والمواجهة مع سمكة السيف وأسماك القرش فيما بعد وما آل إليه مصيرها. فسانتياغو قبل كلِّ شيءٍ إنسان بكلِّ ما تعنيه هذه الكلمة من معنى. رأى وشاهد وعاش وخبر الحياة بكلِّ ما فيها من حلاوة ومرارة. وعارك الحياة وعاركته كثيراً. وفي أحاديثه وحواراته مع الغلام، ومع نفسه ومع السمكة التي عايشها يومين وليلتين كاملتين وشرطراً من نهار اليوم الثالث، كان يتحدث حديث القلب إلى القلب، حديث الحبيب إلى الحبيب، والصديق إلى الصديق، والأخ إلى الأخ. لقد فتته جمال السمكة وضخامتها. وعلى الرغم

^{٢٩٠} - همنغواي، إرنست: " الشيخ والبحر"، المصدر السابق، ص ١٠٤.

من إصراره على قتل السمكة والفوز بها وامتلاكها، إلا أنه كان رقيق المشاعر معها، يتألم لألمها، ويحزن على معاناتها. وكان يخاطبها بقلب رحيم، ويعتذر إليها، كما اعتذر فيما مضى إلى سمكة السيف التي اصطادها مع الغلام^{٢٩١}. لقد قصدوا من مكان بعيد وأوقعها في شركه. إنه مثلها وحيد يائس في هذا المكان البعيد النائي، وليس هناك من أحد يعينه، إنه يشبه السمكة في وحدتها ويأسها، في قوتها وعظمتها وفي ضعفها. وفي كلِّ حديث من أحاديثه إلى السمكة أو إلى نفسه كانت تتجلى مشاعره الإنسانية الراقية. فها هو يأسى لحالها بعد أن وقعت في شركه: "... إنها فاتنة عجيبة، وليس يدري أحد مبلغها من العمر. أنا لم أر في حياتي كلها سمكة في مثل قوتها أو في مثل مسالكها الغريبة. لعلها من الحكمة والتعقل بحيث تحجم عن الوثوب. وفي استطاعتها أن تهلكني لو وثبت أو اندفعت اندفاعه ضارية. ولكن من يدري؟ لعلها وقعت في الشرك مرات عديدة من قبل فهي تدرك أن هذه الطريقة هي التي يتعين عليها أن تصطنعها في القتال. إنها لا تستطيع أن تعرف أن خصمها الذي تواجهه رجل واحد ليس غدير، وأنه رجل هرم عالي السن. ولكن أيُّ سمكة هائلة هي: وأيُّ ثمن سوف تباع به في السوق شرط أن يكون لحمها رقيقاً بعض الشيء! لقد تناولتُ الطعام كأثما ذكر، وهي تشدُّ كأثما ذكر، وليس ينطوي نضالها على شيء من الذعر. ألا ليت شعري، هل في رأسها خطة ما، أم أنها مجرد يائسة مثلي أنا؟"^{٢٩٢}.

يعترف الصيَّاد الشيخ أنه يائس حقاً، ويأسه مثل يأس السمكة. ويعترف بضخامة هذه السمكة وقوتها، وإبائها. وليس من العيب على من خبر الحياة بكلِّ ما فيها أن يعترف بمثل هذا الاعتراف، وأن يصف خصمه بما هو فيه من تلك القوة. وهذا يدلُّ على أنَّ الصيَّاد يحمل في قلبه نبلاً كبيراً، وإنسانية فياضة.

ويتعمَّق همنغواي في دخيلة الصيَّاد الشيخ فيخرج ما فيها من المشاعر الإنسانية النبيلة، الراقية، التي لا نراها إلا في هذا الصيَّاد الشيخ وأمثاله في الحياة. فما فعله اليوم مع هذه السمكة لا يعدو أن يكون غدرًا، ويعترف بذلك نادماً على ما فعله "وفكر الشيخ: لقد غدرت بما غدرًا، لولا حبائلي لما أُكْرِهْتُ على أن تختار. وكانت قد آثرت البقاء في أعماق المياه القائمة بعيداً عن جميع الأشواك والحبائل وضروب الغدر. ثم جئت أنا واخترت أن أنطلق إلى هنا لكي أبحث عنها بعيداً عن جميع الناس، بعيداً عن جميع الناس في العالم. وها نحن الآن، أنا وهي، متحدان منذ الظهر. وليس ثمة أحدٌ يمُدُّ إليَّ أو إليها، يد العون. وقال في ذات نفسه: لعلَّه ما كان ينبغي أن أكون صيَّاداً، ولكن ذلك هو الشيء

^{٢٩١} - انظر همنغواي، إرنست: "الشيخ والبحر"، المصدر السابق، ص ٤٩ وما بعدها.

^{٢٩٢} - المصدر السابق، ص ٤٨.

الذي خُلِقْتُ من أجله. يجب أن لا أنسى، بحال من الأحوال، أن أكل سمكة التّـ حين يرتفع الضحى^{٢٩٣}.

إنَّ الشيخ يدرك بحسِّه الإنساني الراقي أنَّه غدر بهذه السمكة، وأنَّه متألِّم من أجلها، ويأس مثلها، فلا هناك من يعينها، ولا من يعينه، وكان يتمنَّى لو أنَّه لم يكن صياداً ليشاهد هذا الأمل واليأس في كلّ ما يصطاده من أسماك، إنَّ قلبه لا يحتمل رؤية ذلك، لكنه خُلِقَ صياداً، وما أصعب هذه المهنة التي تؤلِّم صاحبها قبل أن تؤلِّم الضحية.

وبهذا الإحساس كان يرتقي لحظة بلحظة، وتتساوى عنده كلّ الأشياء، ويتعامل معها بإنسانية قلَّ نظيرها. فكلُّ شيء يراه ينبض بالحياة وله قلب ومشاعر وأحاسيس وعواطف، فلا النجوم والشمس والقمر جمادات، ولا الأسماك خالية من المشاعر. ولننظر إليه في هذه اللحظات كيف يُفكِّرُ بالسمكة الكبيرة، وكيف يحزن عليها لأنَّها منذ علق الشصُّ بفمها لم تأكل شيئاً. إنَّه مصرٌّ على قتلها، لكنه حزين في الوقت نفسه عليها. وينتقل إلى مستوى راقٍ جداً من الإنسانية حين فكَّر: "... كم رجلاً سوف يغتذي من لحمها؟ ولكن هل هم جديرون بأن يأكلوا لحمها؟ لا، طبعاً لا. ليس ثمة من هو جدير بأن يأكل هذه السمكة بعد الذي تكشَّفت عنه من شجاعة وجلال"^{٢٩٤}.

هذه الفكرة التي خطرت في بال الشيخ ينذر أن نجد من الناس من يُفكِّرُ فيها أو تخطر في باله. فالأشياء العظيمة الجليلة لا يُقدَّرُها إلَّا أولئك الذين يعرفون قيمتها الحقيقية، ويرتفع شأنها وعظمتها عندهم حتى تصبح في أحيان كثيرة ذات قيمة كبيرة ومكانة عالية، وينظرون إليها نظرة إجلال واحترام، ويمنعون أنفسهم والآخرين منها ويحافظون عليها كما يحافظون على أنفسهم. ذلك أنَّها أصبحت أكبر من الرغبات والميول والأهواء والأموال. وليس هناك أحد جدير بها ما دامت تملك هذه القيمة الرائعة.^{٢٩٥}

ومن هنا فإنَّه حين هاجمته أسماك القرش دافع عن السمكة دفاعه عن نفسه، واستمات من أجل أن يبقيا سالمة، وكأنَّ اللحم الذي نهشته أسماك القرش كان لحمه الذي تُهش. وكان يتمنَّى لو أنَّ

^{٢٩٣} - همنغواي، إرنست: "الشيخ والبحر"، المصدر السابق، ص ٥٠. ويبدو أنَّ كلمة الأشواك في الاقتباس ليست دقيقة، فالترجمات الأخرى للرواية تضع مكانها كلمة أكثر دقة؛ هي (المصايد، أو الكمائن) كما جاء في ترجمة علي القاسي، ص ٤٢، و(الفخاخ) كما جاء في ترجمة زياد زكريا، ص ٤٨، و(الشارك) كما جاء في ترجمات: غبريال وهبة، ص ٦٣، وسمير عزت نصار، ص ٥٤، وعذنان منافيحي، ص ٣٧، وخالد حداد، ص ٣٩. ومن المرجَّح أنَّ المقصود في ترجمة منير البعلبكي الشراك وليس الأشواك.

^{٢٩٤} - همنغواي، إرنست: "الشيخ والبحر"، المصدر السابق، ص ٧٦.

^{٢٩٥} - لعلَّ من المفيد هنا الإشارة إلى أنَّ هذه الفكرة التي يطرحها الكاتب ويؤمن بها هو وبطله سانتياغو ليست جديدة كلّ الجدة؛ ولا شكَّ أنَّ من يتتبع مثل هذه الفكرة في التراث الإنساني العالمي سيجد أمثلة تماثلها عند أولئك الأدباء الذين قرؤوا الحياة بحسِّ إنسان عالٍ. ويحضرني هنا مثال قوي من الأدب العربي على هذا الحسِّ الإنساني الذي قلَّ نظيره في الآداب العالمية الأخرى، ويتمثَّل في قصيدة الشاعر المسيب بن علس التي أتى فيها على قصة "الجمانة = البحرية". انظر ديوان المسيب بن علس، جمع وتحقيق ودراسة: الدكتور عبد الرحمن الوصيفي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٣، ص ٧٧ وما بعدها. وانظر كذلك رومية، وهب: شعرنا القديم والنقد الحديث، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٠٧، مارس/ آذار ١٩٩٦، ص ٣٤٦ وما بعدها.

ما يعيشه الآن كان حلمًا وليس واقعًا، وتمنى لو أنه لم يصطد السمكة، وتمنى لو أنه بقي في سريره يقرأ الصحف العتيقة ولم يبحر. لكنه استدرك وقال يخاطب نفسه: "ولكن الإنسان لم يُخلَق للهزيمة. الإنسان قد يُدمَّر ولكنه لا يُهزم"^{٢٩٦}.

لعلّ هذه الفكرة تكاد تُلخّص جوهر هذه الرواية من أولها إلى آخرها. ونذكر من خلالها أنّ الكاتب همنغواي وبطله سانتياغو يؤمنان بهذه الفكرة ويسعيان إليها. ويريدان أن يُثبتا عملياً أنّ معاناة الإنسان دائمة ومستمرة، وأنّ هناك كثيراً من المعيقات ستحول دون أمنه وسلامه وطمأنينته، وتحقيق ما يصبو إليه في الحياة. وما عليه إلّا أن يواجه ويتحمّل ويصبر ويقاوم بعزيمة وإصرار كلّ ما يقف أمامه من صعوبات ومعيقات، وعليه ألا يستسلم. فالاستسلام ضعف وموت ودمار. عليه أن يؤمن بما لديه من قدرات وإمكانات، حتى لو كانت هذه القدرات والإمكانات قليلة أو متواضعة، فإنّه لا بدّ أن يفعل شيئاً، أو يحقّق من خلالها شيئاً ما يعتزّ به ويفخر به. وسانتياغو لم يشعر لحظة بهزيمته من الداخل، لم يفقد الأمل مهما كانت المعيقات كثيرة، ومهما كان الخطُّ عاثراً معه. لقد آمن بنفسه، وبما يملكه من قدرات وخبرات ومهارات. وقد تجلّى كلّ ذلك منذ مطلع الرواية وحتى في مواجهته السمكة، وها هو الآن يعقد العزم على المضي في هذا الطريق، طريق تحقيق الذات، وفعل ما يستطيعه بقدراته وإمكاناته المتواضعة. وهو يعترف الآن كما كان يعترف من قبل حين كان يواجه السمكة، أنّه يخوض معركة غير متكافئة لا من حيث العمر ولا من حيث البنية الجسدية والقوة والعدة التي سيدافع بها ويحقّق ما يريد ولا من حيث الدفاع عن نفسه وسمكته الأثيرة لديه. لكنه يعترف أنّ سلاحه في كلّ ذلك كان الذكاء الذي يمتلكه، والعزيمة والإصرار والثبات في مواجهة ما يعترضه.^{٢٩٧} لقد فعل ما استطاع أن يفعله ويقاوم، وكان فخوراً بذلك: "والآن، أنا لا أزال شيخاً كبيراً، ولكني لست أعزل من السلاح"^{٢٩٨}.

إنّ ما يردّده الشيخ من كلمات: الشيخ، الرجل العجوز لها دلالاتها الكثيرة هنا. فهو يعترف أنّه كبير، وأنّ أموراً كثيرة تنقصه، وأنّ مغامرته هذه في وسط البحر مخوفة بالمخاطر الكثيرة، والمفاجآت الكثيرة، وأنّه ليس من الحكمة الخروج إلى هذا المكان وحيداً من دون الاستعداد الكافي لما سيصادفه من مفاجآت وما لا يحسب حسابه. كلّ ذلك يتبدّى له ويُفكّر فيه منذ التقى السمكة السيف وإلى هذه اللحظة التي لم يُقرّر بعد مصيرها ونهايتها. ومع ذلك كلّ كان لا يفقد الأمل بأنّه سيحقّق شيئاً ما، وأنّه قارّد على فعل ما لا يفعله غيره من الصيادين، وحتى الشباب منهم. وأنّه سيثبت لنفسه أولاً وللآخرين

^{٢٩٦} - انظر همنغواي، إرنست: "الشيخ والبحر"، المصدر السابق، ص ١٠٤.

^{٢٩٧} - انظر همنغواي، إرنست: "الشيخ والبحر"، المصدر السابق، ص ١٠٥.

^{٢٩٨} - المصدر السابق، ص ١٠٦.

أنَّ ما يملكه من ذكاء وحيل وإمكانات وقدرات وخبرات ومهارات حصَّلها خلال سنوات عمره في الصيد لا يملكها غيره، وأنَّ هذه الأشياء ستعيّنه على مواجهة كلّ صعوبة تعترضه.

ويستدرك الشيخ هنا، ويتوقف عند كلمة الأمل التي يراها ضرورية. حين يخاطب نفسه: " من الحماسة أن يفقد المرء الأمل. وإلى هذا، فأنا أعتبر ذلك إثماً. ولكن دع عنك التفكير في الإثم. إنَّ عندك من الهموم ما يبقي مجالاً للتفكير في الإثم. أضف إلى ذلك أي لا أفهمه على الإطلاق. / أنا لا أفهم الإثم، ولست واثقاً من أنني أو من به. ولعلّه كان إثماً أن أقتل السمكة. بل إنّي لأظنه كذلك، برغم أيّ أقدمت عليه لكي أسدّ رمقي وأطعم كثيراً من الناس. ولكن كلّ شيء يصبح عندئذٍ إثماً. لا تُفكّر في الإثم، أيّها الرجل العجوز. لقد فاتك القطار الآن، وهناك أناس تُدفع إليهم الأجور لكي يقترفوه. دعهم يفكّرون في ذلك. أمّا أنت فقد ولدت صياداً كما ولدت السمكة لكي تكون سمكة. القديس بطرس كان صياد سمك، ووالد دي ماغيو العظيم كذلك ... أنت لم تقتل السمكة لأنك تتضور جوعاً، ولا مجرد رغبتك في بيعها - كذلك قال في ذات نفسه. لقد قتلتها بسائق الزهو والخيلاء، ولأنك صياد سمك. لقد أحببتها حين كانت على قيد الحياة. ولقد أحببتها بعد ذلك أيضاً. وإذا كنت تحبها فليس من الإثم أن تقتلها. أم أنّ ذلك أدهى وأمر؟ / وقال في صوت مرتفع: أنت تُفكّر كثيراً، أيّها الرجل العجوز. وحدّثته نفسه: ولكنك وجدت متعة في قتل القرش. إنّه يعيش على السمك الحي، مثلك. إنّه لا يحيا على الجيف، وليس مجرد معدة متحركة مثل بعض الأقراش. إنّه جميل ونبيل، وليس يعرف الخوف من أي شيء. / وصاح الشيخ: لقد قتلته دفاعاً عن النفس. ولقد قتلته في ضراوة. / وبينه وبين نفسه قال: وإلى هذا فكلّ شيء يقتل كلّ شيء آخر بطريقة ما. إنَّ صيد السمك يفتك بي كما يبقيني على قيد الحياة، سواء بسواء. الغلام يمدي بالحياة. ينبغي أن لا أخدع نفسي أكثر مما ينبغي^{٢٩٩}.

إنَّ ما سبق يرينا دخيلة الشيخ وكيف يُفكّر ويحسّ ويشعر بكلّ ما يعيشه وما يحيط به وما يتعامل معه في حياة البرّ وفي حياة البحر. إنّه إنسان بكلّ ما تحمله الكلمة من معنى؛ يُحسّ بغيره كما يُحسّ بنفسه، ويألم لغيره كما يألم لنفسه. فالسمكة التي أصبحت ملكه لم تعد في نظره إلاّ شيئاً من كيانه ووجوده، ولحمها الذي تنهشه أسماك القرش هو لحمه الذي يُنهش، ودفاعه عنها دفاعه عن نفسه هو، وكرامتها من كرامته، وجمالها الذي تشوّه جزءٌ من جمال نفسه. وتمتّ مرات عديدة لو أنّ ذلك كان حلماً وأنّه لم يقتل السمكة ولم يبحر لاصطيافها.

لننظر في حوار الشيخ مع ذاته وما يحمله من دلالات نفسية وإنسانية حزينة: " لقد أكلت الأقراش نصف السمكة على الأقل، الربع الذي يضّم أحسن لحمها. ليت كان ذلك حلماً، وليتني لم أوقع هذا السيف في شركي! إنَّ هذا يحزني أيتها السمكة. إنّه يفسد كلّ ما عملته ... ثم قال: ما كان

^{٢٩٩} - همنغواي، إرنست: " الشيخ والبحر"، المصدر السابق، ص ١٠٦ وما بعدها .

ينبغي لي أن أذهب إلى هذا الحدّ، أيتها السمكة. إنّ ذلك لم يكن في مصلحتي ولا في مصلحتك. أنا آسف ، أيتها السمكة!"^{٣٠٠}.

هكذا كان حال الشيخ في تلك اللحظات العصبية. إنّهُ في موقف لا يُحسدُ عليه، في مواجهة نتيجتها غير معلومة وواضحة أو محسومة، إنّها مفتوحة على جميع الاحتمالات، لكن الموت أو الحياة أبرز ما ستفسر عنه هذه المواجهة أخيراً. ومواجهته تنحصر الآن في الدفاع عن نفسه والحفاظ ما أمكن على سمكته التي أصبحت جزءاً منه. والأفكار التي كانت تنهال عليه باستمرار في تلك اللحظات لم تكن إلّا جزءاً من معاناته وقلقه وتوتره وتعبه ووحدته. لقد تعرّى الشيخ فكرياً ونفسياً وروحياً وعقلياً وجسدياً، فقد غدا كلُّ شيء واضحاً ومكشوفاً؛ ضعفه وقوته، إيمانه ويأسه، أمله وخيبته. لم يعد هناك شيءٌ خافياً ومخبأً، إذ لا شيء يجب في هذه اللحظات المصيرية أن يخبأ. إنّهُ أمام أمرين لا ثالث بينهما: النجاة بحياته أو الموت، السعادة أو الشقاء. وبهذا الإيمان والعزيمة والثبات استطاع أن يواجه أسماك القرش ويصارعها حتى صباح اليوم التالي من هجومها عليه.

ثالثاً: رمزية السمكة ودلالاتها:

في الرواية تعني السمكة ذلك الحيوان البحري الجميل النبيل الذي فُتن الشيخ به وقُدّر عظمته. وكانت هذه السمكة بالنسبة إليه الحلم الذي يسعى من أجله، فقد أبحر بعيداً من أجلها، وقضى يومين وليلتين كاملتين يسعى لملاقاتها ومواجهتها. وعانى الكثير من أجل الحصول عليها والظفر بها. وكان على استعداد ليموت في سبيل ذلك. وعلى الرغم مما أصابه من جهد وتعب ويأس في كثير من الأحيان ، فإنّهُ حقّق مراده وأمنيته بالفوز عليها وأصبحت أخيراً ملكه، وشعر بالسعادة. ولأنّهُ بهذا الجمال والعظمة والضخامة فإنّهُ ازداد حباً لها، وأصبحت أثيرة إليه، وارتقى بمشاعره نحوها، تألم لألمها، وشعر بمعاناتها، وبالوجوع الذي أحسه فيها، فغدّت قريبة إليه، صديقة وحبّية وأختاً. لكنه كان مصراً على قتلها والانتصار عليها. وحين تحقّق له ذلك لم يكن مصداقاً أنّهُ انتصر عليها. فقد كان في شلٍّ من ذلك، وأنّهُ في حلم. لكن الحقيقة أنّهُ انتصر عليها وفاز بها. لقد أصبحت السمكة ملكه الآن. وغدت بالنسبة إليه أثمن ما في الوجود، ورأى أنّ لحمها لا يستحقّه الآخرون. وسيحافظ عليها ما استطاع. وهذا ما فعله حين هاجمته أسماك القرش تريد النيل من لحمها. قاتل من أجلها، وكاد يموت في سبيل أن تبقى ملكه غير مشوّهة. لكن أسماك القرش تغلّبت عليه، وهزمت، ونالت من لحم سمكته كلّها. وقد حزن حزناً شديداً لما آل عليه أمرها.

^{٣٠٠} - المصدر السابق، ص ١١١ وما بعدها.

إنَّ هذه السمكة هي حلم كلِّ إنسان في الحياة. وما أكثر أحلام الإنسان في الحياة. وما أصعب تحقيق هذه الأحلام. ولكنها تبقى أحلاماً مشروعة بالنسبة إلى الإنسان، يسعى من أجلها، ويُضجِّي بالغالي والنفيس ليصل إليها ويفوز بها. وقد تواجه هذه الأحلام كثيرٌ من الصعوبات والمعوقات والمثبِّطات، لكن الإيمان بهذا الحلم، والأمل في الوصول إليه، وما يملكه الإنسان من عزيمة وإرادة وشجاعة واستبسال عوامل مساعدة كثيراً في الحصول على حلمه وهدفه. وقد يكون هذا الحلم بالنسبة إلى الإنسان حبيبة، أو امرأة، أو نجاحاً، أو مشروعاً، أو عملاً، أو معركة، أو شيئاً ثميناً في الحياة. ومن هنا فإنَّه يستحقُّ التضحية والفداء والصبر والتجلُّد والتحمل والمثابرة من أجل الحصول عليه، بل إنَّه يجب المحافظة عليه بعد ذلك.

رابعاً: رمزية أسماك القرش ودلالاتها:

في الرواية أسماك القرش هي الحيوانات البحرية التي لم لا تترك شيئاً في البحر إلَّا وتأكله؛ إنساناً كان أم أسماكاً أو حيوانات بحرية. وهي هنا لم تسمح للشيخ الصيَّاد أن يستأثر بهذه السمكة ولحمها. قاتلت بشجاعة واستماتة، وقاتلها الشيخ بكلِّ ما أُوتي من قوة، وبكلِّ ما تبقى لديه من وسائل الدفاع القليلة والبسيطة. لكنها انتصرت عليه أخيراً وهزمته لكثرتها.

وعلى المستوى الرمزي والدلالي فإنَّ أسماك القرش تمثِّل "... القوى الشريرة التي تسرق الإنسان"^{٣٠١}. وهم أعداء النجاح والتفوق، وهم الحاسدون والمستغلون الذين يريدون مقاسمة الإنسان ثمرة جهوده وما حقَّقه من إنجازاته وما حصل عليه بتعبه والاستئثار به بغير وجه حقٍّ، ومن دون مراعاة لشعور مَنْ تعب، واجتهد، وعانى، وقاسى، وتكبَّد في سبيله الكثير. وكذلك فعلت أسماك القرش مع الصيَّاد، فهي لم تسمح له أن يستأثر وحده بهذا الشيء الثمين الرائع المثالي (الحلم)، حطَّمت أحلامه غير آبهة بكلِّ ما عاناه وقاساه، تاركةً له بقايا حلم، هيكلها فقط لقاء جهوده ولا أكثر من ذلك.

فهذه الأسماك (أسماك القرش) ترمز إلى هذا الشيء، وهؤلاء موجودون في كلِّ زمان ومكان، وهم لا يريدون للآخر أن يهنأ بما حصَّله وحقَّقه، فهم يحسدونه ويؤذونه ويعكرون صفو نجاحه، بل وأحياناً يحطمونه.

لعلَّ الكاتب فيما رمى إليه هنا كان يريد أن يرسل إلى المخاطب رسائل كثيرة، والمخاطب هنا أولئك الذين لا يرحمون غيرهم، ولا يشعرون بمشاعرهم، ولا يُحسُّون بتعبهم، بل يُحطِّمون أحلامهم، وآمالهم، ويدمرون حياتهم من غير رحمة ولا شفقة. لكن الصيَّاد على الرغم من كلِّ ذلك وما مني به من هزيمة بقي يعيش على الأمل، وقرر أن يعاود المحاولة مرَّة تلو المرة ليحقِّق ما يرجوه ويحلم به. وهذا درس

^{٣٠١} - مرشحة، محمد، مرعي، فؤاد: محاضرات في الآداب العالمية، مرجع سابق، ص ٥٦٦.

يُعلمنا إياه هذا الشيخ على الرغم من تقدّمه في السنّ كثيراً، من أنّ الإنسان عليه ألاّ ييأس أو يتخاذل، أو يتراجع، أو يفقد الأمل مهما تعرّض للقسوة والإحباط والتدمير الروحي والنفسي، وحتى لو هُزِمَ فعليه ألاّ يستسلم.

خامساً: رمزية الغلام:

تُقرأ شخصية الغلام بمستويات مختلفة. وقد رافقتنا هذه الشخصية من بداية الرواية وحتى نهايتها، وعلى الرغم من عدم وجودها كشخصية في مجريات الأحداث التي عاشها الصيّد في البحر، فإنّها كانت ماثلة حاضرة وبقوة. لقد أحبّ الشيخ هذا الغلام، واصطحبه معه في رحلات صيد كثيرة، وكان الغلام لا يترك الصيّد ويُقدّم إليه كلّ مساعدة في البيت أو في البحر. أصبح الشيخ متعلقاً بالغلام، والغلام أصبح متعلقاً بالشيخ. وفي هذه الرحلة التي قام بها الشيخ لم يأخذ معه الغلام، كان وحيداً في البحر وفي مواجهة السمكة وفيما بعد كان وحيداً مع أسماك القرش. وكان إذا يئس وتعب أو عانى من شيءٍ واقتنعه يتذكّر الغلام، ويتمنّى لو أنّ الغلام كان معه، يتمنّى وجوده ليعينه ويساعده ويخفّف عنه كربه الكثيرة، وليرى أفعال الشيخ وما كان يدّعيه ويقول له من قبل. وليعلّمه فنّ الصيد، وفنّ مواجهة الصعوبات. وكان يعلم بحسّ أنّه الغلام ينتظره على الشاطئ بلهفة. وأنّه الوحيد الذي سيتألم لألمه ويحزن لحزنه. فالغلام كما يقول يمدّه بالحياة^{٣٠٢}. إنّه استمرار لوجوده. وهو أمله وحلمه الذي يريده أن يبقى مستمراً في الحياة، ويتابع مسيرته. فما لم يحققه الشيخ في حياته ربما سيحققه عبر هذا الغلام. لقد أحبّه ومنحه كلّ شيءٍ، ولم يخل عليه بأيّ شيءٍ يتعلّق بأمور الصيد والبحر وما خبره في الحياة. أراد أن يكون مثله قوياً، ذكياً، ماهراً في فنون الصيد وفي معايشة الحياة. وقد يكون الغلام رمزاً للإنسانية المتجددة كما يراه أحمد محمد عطية، وباعثاً على الأمل، ومشجعاً ومحفّزاً على مواصلة الإبحار من جديد وعدم الركون والاستسلام للهزيمة التي مني بها الصياد.^{٣٠٣}

سادساً: رمزية الإبحار بعيداً ووحيداً ودلالات ذلك:

تكرر ورود هذه العبارة على لسان الشيخ منذ مطلع الرواية وحتى نهايتها. فما هي رمزية هذه العبارة ودلالاتها؟ قد لا تعني كثيراً بالنسبة إلى مَنْ يقرأ الرواية قراءة من يتابع الموضوع والأحداث التي تجري. ولكن قليلاً من التأمل في هذه العبارة سيجعلنا ندرك أبعاد ما ترمز إليه وما تدلّ عليه. ولعلّ

^{٣٠٢} - انظر همنغواي، إرنست: " الشيخ والبحر"، المصدر السابق، ص ١٠٧.

^{٣٠٣} - انظر عطية، أحمد محمد: أدب البحر، ص ٢٠١.

هذه العبارة مع مقولة الشيخ "الإنسان لم يخلق للهزيمة. الإنسان قد يدمر ولكنه لا يُهزم" تشكّلان جوهر الرواية والأساس الذي قامت عليه. وقد جاءت عبارة "الإبحار بعيداً، ووحيداً" بصيغ مختلفة^{٣٠٤} لتدلّ على أنّ الشيخ تعدّى الحدود المسموح بها في الإبحار، تجاوز ما ليس من حقّه أن يفعله. وكان حين تتأزم مواجهته مع السمكة ومع أسماك القرش وما ينتابه من حزن وألم وإحباط يُردّد هذه العبارة ويلوم نفسه على إبحاره بعيداً ووحيداً. ويتميّ لو أنّه لم يفعل ذلك. إنّ هذه العبارة غنية بالدلالات وتعطينا درساً عملياً في معرفة الحدود وعدم تجاوزها. فحين يتجاوز المرء حدود استطاعته، وقدراته، وإمكاناته، وأحلامه فإنّه من دون شكّ سيخسر، أو يصاب بالانتكاسة، والإحباط والهزيمة والألم أمام ما يُقدّم عليه في حياته.

وقد تُفسّر هذه العبارة بمستوى آخر، بمعنى: هل الإنسان قادر دائماً أن يناضل ويكافح في الحياة ووحيداً، وإلى أيّ مدى تنفعه قوته وشجاعته وإرادته وصموده في الحفاظ على وجوده تقرير مصيره؟ أم أنّ عليه أن يشارك الآخرين معه لتحقيق ما يريد؟ إنّ القوة والشجاعة والإرادة والعزيمة والثبات والذكاء وحتى اللجوء إلى الحيل أمور مطلوبة ومهمة، لكنها لا تكفي. فالإنسان لا يمكن أن يستغني عن الآخرين، بل هو بحاجة إليهم دائماً. وربّما كان الغلام على صغره وقلة خبرته واحداً من هؤلاء الذين كان الشيخ يتميّ وجوده معه في رحلة الكفاح وتحقيق ما يصبو إليه. كما أنّ الشيخ كثيراً ما كان يُردّد عبارة "الحظّ" ويؤمن بها. فهل حقاً يمكن الاعتماد على الحظّ ونركن إليه في تقرير مصيرنا؟ هل أراد الكاتب أن ينبهنا إلى مزالق الاعتماد على الحظّ وخطورته. بالتأكيد كان يرمي إلى ذلك. فتقرير المصير وتحقيق ما نريده في الحياة، حتى لو كان حلماً، يتنافى مع الواقع. فالعقل والحكمة ودراسة الأمور قبل الإقبال عليها ومواجهتها تتطلب قدرات عقلية وذكاء وفطنة حتى يتمكّن المرء من مواجهتها والتعامل معها. أمّا الاعتماد على العاطفة والأحلام والخطوط فلن تجدي نفعاً في زمن بات الإنسان فيه يعتمد على العقل والإدراك والوعي في التعامل مع ما يحيط به. هل كان الكاتب في كلّ ذلك يدعو ويلبّح إلى ما تدعو إليه الواقعية الاشتراكية في الأدب والحياة؟ قد يكون ذلك في ذهن الكاتب. ذلك أنّ زمن البطولات الفردية والاعتماد على الحظّ والقوة الجسدية على الرغم من أهميتها، لم تعد في كافية لتحقيق ما يريده الإنسان في الحياة من الحفاظ على وجوده وتقرير مصيره^{٣٠٥}.

^{٣٠٤} - انظر همنغواي، إرنست: "الشيخ والبحر"، المصدر السابق، ص ١٢، ٢٨، ٢٩، ٣٩، ٤١، ٤٦، ٤٧، ٦١، ٦٤، ١١١، ١١٦، ١١٨، ١٢٢.

^{٣٠٥} - انظر في هذا مرشحة، محمد، مرعي، فؤاد: محاضرات في الآداب العالمية، مرجع سابق، ص ٥٦٥ وما بعدها. وانظر كذلك سالم، جورج: الشيخ والبحر لإرنست همنغواي، مرجع سابق، ص ١٧.

وبعد، فإنَّ هذه الرواية ليست إلَّا تمثيلاً حقيقياً لكفاح الإنسان في الحياة وصراعه الدائم من أجل تحقيق وجوده وسلامته. وعلى حدِّ تعبير فيليب يونغ فإنَّها استعارة ملحمية، وتشبه إلى حدِّ ما التراجيديا الإغريقية التي تنتهي بسقوط البطل وانهيائه.^{٣٠٦} وهي امتحان لقدرات الإنسان وإمكاناته، وتعرية النفس البشرية وما فيها من ضعف أو قوة. وهي فوق هذا محاولة للدخول والنفوذ إلى أعماق هذه النفس وإخراج ما فيها، والوقوف على كلِّ أسرارها الإيجابية والسلبية، والكشف عن معاناتها وقلقها ورغباتها وميولها وبيان ما فيها من تناقضات. وهذا ما رأيناه حين كان همنغواي يدخلنا باستمرار في أعماق شخصية الشيخ الصيَّاد. ولئن كان الكاتب يُمَجِّدُ القوة الجسدية ويؤمن بها، فإنَّها كما يُبيِّنُ ليست كلَّ شيء في الحياة، وليست هي الأساس، وإنَّما هناك الذكاء والحكمة وأساليب الحيلة التي تعين الإنسان على إنجاز ما يريد. وقد رأينا الصيَّاد الشيخ يعترف غير مرة أنَّ السمكة تفوقه قوة ونبلًا وأخلاقًا، وأنَّه لم يتمكَّن منها بقوته الجسدية، وإنَّما بما يتمتَّع به من ذكاء وحيلة. ويعترف أيضاً أنَّه لم يكن مستعداً الاستعداد الكافي لمواجهة السمكة، وكذلك كان حاله مع أسماك القرش. والإنسان مهما كان قوياً وشجاعاً فإنَّه دائماً بحاجة إلى وسائل مساعدة؛ فقد رأينا كم كان بحاجة إلى الغلام، وكم كرر هذه الأمنية، وكم لام نفسه أنَّه لا يجدر به الإبحار وحيداً، ورأيناه يلوم نفسه كثيراً أنَّه لم يجلب معه الملح، والليمون، والماء. إنَّه حقاً لم يحسب حساباً كافياً لما سيلاقه في البحر. وهذا درس لن ينساه أبداً. نعم لقد كان محظوظاً جداً حين تمكَّن من السمكة وتغلَّب عليها. إلَّا أنَّه لم يكن قد حسب أنَّ أسماك القرش ستهاجم عليه بتلك الأعداد الكثيرة. وفي الأمثال يقولون: الكثرة تغلب الشجاعة. لقد اعترف أنَّ معركته مع الأفراس خاسرة وعشية. وأنَّه ليس بمقدوره أن يواجهها بمفرده وبما لديه من وسائل لا ترقى إلى مثل تلك المواجهة. إنَّ ما يملكه من إيمان بنفسه وشجاعته، وما كان يعتقد أنَّ الإنسان لم يخلق للهزيمة كان الآن على المحكِّ العملي. نعم الإنسان يُهزم ويدمر ويحبط حين لا يُعَدُّ العدة الكافية. وهو يعترف أمام نفسه وأمام الغلام أنَّ أسماك القرش هزمت. ولكنه لم ييأس وسيحاول الصيد مرةً ثانية وثالثةً وما دام على قيد الحياة لكن باستدراك ما كان ينقصه في تلك المغامرة التي هُزِمَ فيه.

إنَّ كلَّ حديث من أحاديث الشيخ في أثناء رحلة المغامرة كان يفتح آفاقاً كثيرة للتفكير والتساؤل. ويجعلنا نغوص معه في أعماق ذاته وقلبه وأحاسيسه ومشاعره وفكره وتجاربه. ويجعلنا قريين منه كثيراً، ونكاد في بعض الأحيان نشعر أنَّنا هذا الشيخ الصيَّاد، بل يجعلنا نأسى لحاله ونتعاطف معه في كلِّ المواقف التي مرَّ بها وعاشها. وكان همنغواي بارعاً بأسلوبه الذي قدَّم به بطله، فمنذ البداية كسب ودَّ القارئ وتعاطفه مع بطله، وجعل قارئه يسير جنباً إلى جنب مع بطله لحظة بلحظة، ويشركه

^{٣٠٦} - انظر يونغ، فيليب: هل كان همنغواي بطل رواياته، ترجمة: عاطف معتوق، الآداب الأجنبية، العدد ٤، ١ يوليو ١٩٧٩، ص ٥٩.

بأحاسيس بطله ومشاعره ونجواه، وبقي القارئ حتى اللحظة الأخيرة مرافقاً للصياد الشيخ وتألم لألمه وما أصابه، وأفرحه أن الصياد سيعاود المحاولة مرات ومرات ليحقق شيئاً ما في الحياة.

ومن هنا يمكن القول إنَّ همنغواي قدَّم في روايته "الشيخ والبحر" موضوعاً جديراً بالقراءة، وطرح أفكاراً كثيرة تهمُّ القارئ العادي ومنَّ خاطبه من قراء وغيرهم. وجعلنا من خلال شخصية الشيخ التي تعمَّق في الدخول إلى أعماقها نكتشف جمال ما في النفس البشرية من نبل وأخلاق ومشاعر إنسانية عالية. وجعلنا ندرك جمال الحياة براً وبحراً وسماًء، وأن لا نُعَيِّب إنسانيتنا مع كلِّ ما نتعامل معه في الحياة من بشرٍ، وحيواناتٍ، وجماداتٍ. وحتى مع أعدائنا وخصومنا، كما هو حاله مع السمكة وأسماك القرش. وأن ندرك أنَّ في الحياة من الجمال الكثير الذي علينا أن نكتشفه ونحافظ عليه ونُقَدِّره. وأنَّ لكلِّ شيءٍ قيمته حتى لو كان صغيراً أو قليلاً. وألاً نستهيّن بقدرات الآخرين وإمكاناتهم، وأن نعطي كلَّ شيءٍ حقَّه، وأن نكون مستعدين دائماً لمواجهة ما يعترضنا في الحياة. وأن نُعَدَّ العُدَّة الكافية اللازمة لكلِّ شيءٍ نحن بصدد التعامل معه، وألاً نعتمد على الحظِّ، وألاً نفقد الأمل، وأنَّ على المرء ألاَّ يستسلم أمام أيِّ إخفاق يصادفه، بل عليه أن يكرر المحاولة ولا ييأس ولا يقنط أو يتخاذل أمام أيِّ هزيمة. فالحياة تتطلب المثابرة والصبر والتحمل لتحقيق ما نصبو إليه. ولن يبلغ المرء ما يسعى إليه ويريده بالتمني والاستسلام للحظوظ والأقدار، وإنما كما عبَّر عن ذلك أحمد شوقي:

وما نيل المطالب بالتمني ولكن تُؤخِّد الدنيا غلاباً^{٣٠٧}

^{٣٠٧} - شوقي، أحمد: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، (الشوقيات) ج ١، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨، قصيدة (ذكرى مولد)، ص ٧١.