موسوعة المصطلح النقدي

18

الملحمة

تأليف:پول ميرچنت

نقلها إلى العربية:عبدالواحد لؤلؤة

إستهلال:

يمكن تعريف مصطلح "الملحمة" بطريقتين مختلفتين تماماً، إمّا بشكل ضيّق عن طريق دراسة مجموعة مُختارة من الملاحم الكلاسية،أو بطريقة أكثر اتساعاً، بالنظر إلى المدى الأوسع من الكتابة التي يمكن أن تُسمّى ملحَميّة. والتعريف الأول سوف يُقصِر مصطلح الملحمة على قصائد قصصية كُتبت بالأوزان السداسية أو ما يعادلها، مؤكِّدةً على بطل(أخيليس أو بيوُلف) أو على حضارة بعينها مثل الرومية أو المسيحية. ويمكن التمييز بين هذين النوعين بمُصطلحَي" أولي" أو(شفوي أو بدئي) أو" ثانوي" أو "أدبي". ففي المجموعة الأولى توضع الإلياذه والأوديسّه من أعمال هوميروس، إضافةً إلى بيوُلف، وربما "أنشودة رولان". والمجموعة الثانية تشمل الإنياده من أعمال ڤيرجيل، وتضم سلسلة من القصائد القائمة، بقدرٍ ما، على أعمال هوميروس

أوڤيرجيل، و يساهم كلٌّ منها، بعض الشيء، في التراث- مثل" فارساليا" من أعمال <لوكان> و"أورشليم محرَّرةً" من أعمال <تاسّو> و "الفردوس المفقود" من أعمال <مِلتُن>. ويقدِّم <ف.ل. لوكاس> في "موسوعة چيمبرز" تلخيصاً مفيداً عن" صفات الملحمة الأساس" فيقول:
" وَحْدَة العمل، السرعة، فنّ البداية في المنتصف، استعمال الفائق الطبيعي، والنبوءة، و صور العالم الأسفل والتشبيه التزييني والصفات المتكررة؛وفوق كل شيء نُبلٌ صادق غير مُتوتّر لا مثيل له إلاّ في بعض اللحظات في سرديات الشمال البطولية".
وخارج حدود هذا الصنف دقيق الوصف يوجد عددٌ أكبر بكثير من الأعمال متّصلةٌ بشكل قريب أو مباشر مع الملاحم التراثية. ويُعنى هذا الكتاب كذلك بهذا التراث العريض. ومن أبرز الصفات في تراث الملحمة هو تنوّعها. والدراسة التي تقتصر على القصائد القصصية الطويلة، على أهميتها الفائقة، تكون مقصِّرة في حق الملحمة.
لقد اخترتُ أن أناقش مصطلح الملحمة من خلال سلسلةٍ من الدراسات النقدية المختصرة لأعمالٍ بعَينها مُعتقداً أن خطوط التراث يمكن أن تُرى على أفضلها من خلال المقارنة والتمثيل مهما تكُن مختصرة. ونتيجةُ القول إن الملحمة ما تزال شكلاً متوسِّعاً ومتطوِّراً قد يكون مستغرباً، من النظرة الأولى، ولكن وَفرة الكتابات الملحمية بشكل واضح، في الأقل في ثلاثة ميادين خلال القرن الحالي، يُهدِّد أن يكون الفصل الأخير هو الأطول بين الفصول الأربعة.

وأنا مَدينٌ ببالغ الشكر إلى <تْرِنس مكارثي> لترجماته من "بيوُلف" التي هي قوام الفصل الأول. وجميع الترجمات الأخرى هي من عملي، إلاّ عندما يُشار إلى غير ذلك في النص. وأتقدّم بالشكر إلى پروفسور <جون جمب> بشكل خاص لما قدّمه من نصيحة في التحرير. وقد قدّم لي كثيرا من المساعدة والداي إضافةً إلى <لين براون> و<ديرك لونگهرست> و<هيزل وآرثر جارڤز> وزوجتي، الذين أهدي هذا الكتاب اليهم جميعا.

1- مقدمة

لن يكون ثمة من فائدة في محاولة تقديم تعريف بسيط لشكلٍ أدبي يضم "الإلياذه"، "التمهيد"، "الحرب والسلام". ولكن قد يكون من المفيد أن نسأل ما الذي تشترك فيه هذه الملاحم مع غيرها. ففي مقالة أُرسِلت من ڤيتنام ونُشرت في صحيفة "صنداي تايمز" بتاريخ 21 تموز/ يوليو تصف< ماري مَكارثي> الحرب بهذه الكلمات:" دفاعهم عن بلدهم يحمل صفة الملحمة، أي عملاً فنّياً يفوق حدودالواقع".

ويقدم <إزرا پاوند> في كتابه " ألف باء القراءة"(لندن 1961ص 46) تعريفاً آخرَ يبدو بسيطاً: " الملحمة قصيدة تشتمل على تاريخ" .

هاتان العبارتان،" يفوق حدود الواقع" و " تشتمل على تاريخ" تمثل القطبَين اللذَين بينهما نضع الخبرة الموصوفة باسم

" ملحمة". ففي" الحرب والسلام" مثلا يكون التاريخ مُتضمّناً في العمل الفني، بمعنى أن الأصداء المُثارة في خيال القارئ

تشير إلى أحداثٍ قبلَ وبعدَ إبداع العمل؛ ولكن هذا لا يعني أبداً أن التاريخ هو موضوع العمل.
إن العلاقة المزدَوَجة في الملحمة مع التاريخ من جهة ومع الواقع اليومي من جهة أخرى تؤكد بوضوح اثنتين من وظائفها الأصلية المُهمّة. فهي قد كانت تاريخاً،" كتاب القبيلة"، وسِجلاًّ حافلاً للعادات والأعراف، وفي الوقت نفسه كتابَ قصص للتسلية العامة. وهذا الجانب الآخر من الملحمة، أي قيمتهُ قِصّةً ببساطة، ليس به حاجةٌ إلى تفصيل؛ لكن الملحمة نفسها ربما كانت قد نشأت من الحاجة إلى تثبيت تاريخ. ففي عام 98 للميلاد يذكر المؤرخ الرومي< تاسيتوس> في كتابه بعنوان
" جيرمانيا" في الفصل الثاني، أن القبائل الجرمانية في أيّامه كانت تحتفل بمؤسسي جنسهم في "أغانٍ قديمة، وهي النوع الوحيد من الذاكرة الشعبية أو التاريخ الذي في متناولهم". وتظهر وظيفة الملحمة بوضوح في مقطع شهير في الإلياذه،8، عندما يقوم الشاعر المُغنّي < ديمودوكوس> في جزيره"فائيشيا" بالغناء، بناء على طلب أوديسيوس المُتخفّي وراء قناع، فأنشد حكاية حصان طرواده، وهي حكاية لعب دوراً بارزاً فيها أوديسيوس نفسُه. وقد بلغ من شدّة تأثر البطل أنه بدأ بالبكاء، فكشف عن شخصيته.إن السرعة الملحوظة التي رَسَّخت بها الحكايةُ نفسَها في مخزون الشاعر يمكن أن تتوازى مع لحظة مُشابهة في الكتاب الأول من إنيادة ڤيرجيل. فالبطل ورجاله تُجابههم في قرطاجه أسوار المعبد حديث البناء، وعليها صوَر مشاهد من حصار طرواده. وقد يفترض المرء أن لا هوميروس ولا ڤيرجيل يُحتَمَل أن قد أشار إلى

احتمال أن تسبق المرءَ شهرتُه بهذه السرعة، ولكن قد ثبت بالنسبة للبطل العظيم أن أحداث حياته قد أصبحت موضوعات للملحمة.
لكن العلاقة المتطوِّرة بين الشاعر ومادّته وإدراكه المنظورَ التاريخي تذكّرنا بأنه حتى أقدم ملاحمنا تعود إلى فترةٍ عندما كانت الرواية الملحمية ساريةً لبضع مئات من السنوات. وليس لدينا أمثلة من الحكايات الأولى؛ وليس بمقدورنا سوى الاستنتاج من القصائد التي ورثناها، وهنا يوجَد نوعان من الضغوط مما يلحّ علينا- فمن جهة ثمّة ضغط خيال الشاعر وقدراته الفنية، ومن جهة أخرى ثمّة رغبةُ الجمهور في التسلية. فالقصائد لم تعُد محض روايات، بل غدت إلى حدٍّ ما خيالات.
وفي ملحمة "بيوُلف" باللغة الانكليزية القديمة ثمّة إدراكٌ مُشابه للمنظور التاريخي من جانب الشاعر، وهو في هذه الحالة يتخذ شكل الحنين إلى أمجاد الماضي. ويصوِّر هذا الموقفَ بوضوح مقطعان من كلام <هروثگار> ملك الدانمارك. ففي المقطع الأول يُقدِّم الملك هدايا إلى البطل بعد أن أصاب بجرح قاتل أمّ َالوحش <گريندل>:

ما أكثر ما قدّمتُ من هدايا إلى الأقلّ
أو الأدنى من الرجال، إلى مقاتلٍ أضعف،
وكرّمتُه بالهدايا. أنتَ بأعمالك،
قد ضَمِنتَ لنفسك شهرةً لا نهايه لها. (الأبيات 951- 5)

وبعد ثمانمئة بيت، بعد انتصار بيوُلف على أمّ گريندل، تحت الماء، تبلغ خطبة <هروثگار> في تهنئة البطل ذروتها في هذا المقطع:

تجنَّب الغرور،
أيّها المُحارب النبيل. فالمجدُ في قوّتك
عمرُه لحظة. وسرعان ما سيأتي المرض أو السيف
ليسلبَ منك قوّتَك-
أو تتمكن منك النارُ أو الأمواجُ الهادرة،
أو هَجمةُ السيف، أو رَمية الرمح،
أو الشيخوخة المُريعة، أو أن التماعةَ العيون
ستخبو وتُعتِم. أيها المحارب،
في لحظةٍ سيَغلبك الموت. (الأبيات1760 ب-8)

إن هذه النبرةَ الطاغية هي التي قادت <ج.ر.ر.تولكين> إلى القول في مقاله الشهير"بيوُلف: الوحوش والنقاد": " بيوُلف ليست ملحمة ولا حتى حكاية رائعة. ولا يناسبها بالضبط أي مصطلح مُستعار من الإغريقية أو الآداب الأخرى، وليس ما يدعو إلى مثل ذلك المصطلح. وإذا كان لابد من مصطلح فيجب أن نختار: مرثية".
وباختصار فإن الشاعر استعملَ المادة التاريخية لأغراضه الخاصة. فعند هوميروس تكون أرضية الإلياذه سقوطُ حضارة عظيمة: وعند شاعر بيوُلف يكون غيابُ الأبطال القدامى هو الموضوع الذي يُقدَّم ببساطة في الأبيات الأولى من القصيدة:

بلى، لقد سمِعنا عن عَظَمَة
ملوك الدانمارك في الأيام الخوالي،
وكيف قام الأبطال بأعمال الشجاعة. (الأبيات 1-3)

و لكن في التحليل الأخير، كما يشير <هوراس> تركّز القصيدة الملحَمية على الرجال؛ الرجال الخارقين، ولكنهم مع ذلك بَشَر:

كثيرٌ من الأبطال قد عاشوا قبل<آگامِمنُن>
و لكنهم جميعاً، غير معروفين، لم يَندبهُم أحد،
وقد انزلقوا إلى مطاوي النسيان
لأنه لم يَمدحهُم شاعر. (الأناشيد4، 9 ،و25-8)

وشُهرةُ بطل الملحمة تتصل مباشرةً بشُهرة شاعرِه؛ ولكن تميّز الشاعر يعتمد ليس أقل من ذلك على قدرته في تركيز جميع قدراته على موضوعه. إن هذا التركيز الحاد على الشخصية الرئيسة في تفرّدها الهائل هو ما يعطي الملاحم الكبرى هَيبتها و عالَميتها. فنحن لسنا في مواجهة إنسان في لحظةٍ من التاريخ، بل في مواجهة " إنسان في التاريخ". ونحن جميعاَ معنيّون بمصيره..
وأخيراً، ثمّة صفةٌ في المنطوى في استعمالنا كلمة "ملحمة" يجب أن يُنظر فيها . فهي في المنطوى عندما نتحدث عن

" رحلةٍ ملحميةٍ" او" صراعٍ ملحمي"؛ وفي السينما نحن على عِلم بمصطلحات مثل" ملحمة توراتية" و" فيلم ملحمي عن الغرب الأمريكي"؛ ويستعمل كل من <ميري مَكارثي> و<إزرا پاوند> كلمات مثل "فائق" و"شامل". و في استعمالاتهما المختلفة تشير الكلمتان إلى مفهوم متضمَّن يُميز الملحمة- "المقياس" و"الحجم" و"الوزن". وإذ لا يُشترط في الملحمة أن تكون طويلة(وكثير من الملاحم طويلة)، فإنها يجب أن تكون كبيرة بالمقياس، يجب أن تكون فيها "نِسبٌ ملحمية". وفي الفصول القادمة سوف ننظر في عدد من مثل هذه الأعمال تتراوح بين <هوميروس> و <إزرا پاوند>، من أقدم ملحمة إلى ملحمة ما تزال في طور التكوين، في محاولةٍ للكشف عن النمط الإبداعي الذي تقوم عليه هذه "القصائد التي تشمل التاريخ" في اتّساعها وطموحها.

2- الملحمة الكلاسيّة

الملحمة الشفوية

لدينا معرفةٌ كبيرةٌ مدهشةٌ عن بعض جوانب من الملاحم المُبكِّرة وبخاصةٍ عن طريقة تلاوتها. فوصفُ <هوميروس> لإنشاد< ديمودوكوس> الشاعر من جزيرة"فائيشيا" يبيّن العلاقه بين الشاعر المغنّي ومادّته. وهذا الجزء الفائق في

أسلوب كتابته يقدِّم توضيحاً بالغ الأهمية عن الأوضاع الحقيقية للأداء.

وسرعان ما أقبل رسولٌ ومعه المغنّي الشهير
الذي اصطفَته ربّه الشعر وأعطتهُ خيراً مقابل شَرّ،
فقد حَرَمَته من عينيه لكنها أعطته موهِبة الغناء الجميل.
وضع<پونتونوس> كرسياً فضّياً بين المُحتفلين
قريباً من العمود الضخم، وهناك
علّق على حمّالةٍ المِعزَفَ المِرنان
تماماً من فوق رأسه لتَصِلَه يدُه
إلى حيث كان. (9-62،8)

المُغنّي كفيف. وربما يجب أن لا نكون شديدي الوثوق بالمعنى الشعري لهذه الصورة الشهيرة. فقد يرمز العمى إلى الاستخدام الشعري للخيال والذاكرة، لما لهما من أهميه للشاعر الشفوي؛ أو قد تكون انعكاساً لوضع اجتماعي، مفاده أن الكفيف في موقع أفضل عند مواجهة صعوبة التأليف الارتجالي. و قد يكون الأمر أكثر بساطةً، بأن الشاعرإنما يَصف(وما أبدع ما يصف بالصورة المُعبِّرة عن يدٍ تُقادُ إلى المِعزَف) شاعراً مغنياً كفيفاً فعلاً. ومهما يكن التفسير الذي نفضِّل، فثمة انطباعٌ لا مفرّ منه- هو الرهبة، التي تكاد تكون دينيةً، التي يصف بها الشاعر واحداً من زملائه في ممارسة الشعر. ففي الكتاب الثاني والعشرين نجد<فيميوس> الشاعر

المغنّي في بلاط <أوديسيوس> في "إثيكا" يدّعي الحصانة ضد الحكم الذي صدر على العشاق:

سوف تَندمون بعد ذلك إذا قَتلتُم
شاعراً مُنشداً، مُغنّي الآلهة و البشر.
أنا مُتعلِّمٌ ذاتياً، وقد أنبتَ الله في قلبي
شتّى أفانين الغناء. (22/ 345-8)

هنا يبدو أن <هوميروس> يُصرّ على نظرية في الإلهام الشعري، ولكن يبدو في الوقت نفسه أن العبارة البارزة" ذاتي التعليم" تتضمن درجةً عاليةَ من الوعي لدى الشعراء.
وبالعودة إلى الكتاب الثامن، نجد الأنشودة الأولى التي يقدِّمها <ديمودوكوس> تدور حول الخصومة بين <أوديسيوس> و<أخيليس>. وقد أثّرت هذه الأنشودة في <أخيليس> إلى درجة أن الملك <آلكينوس> اقترح تأجيل الجلسة لمتابعة المباريات الرياضية. وبعد ذلك نجد الشاعر المغنّي ينشد حكايةً عن خيانة<آفرودايته>مع<آريس>وانتقام زوجها<هيفايتوس>. و بعد ذلك في المساء ينشد حكايةَ أخرى عن قصة الحصان الخشبي:

بتحريكٍ من الله، بدأ بتشكيل أغنيته
بدءاً من النقطة حيث أبحر بعض الإغريق
بمراكبهم وَفيرةِ المقاعد، بعد أن أحرقوا أكواخهم،
بينما بقي الآخرون، ومعهم <أوديسيوس> الشهير،

مختبئين داخل الحصان في الساحة الرئيسة في طرواده.
(8/ 499-503)

وفي الأولى من هذه القراءات، الخصومة بين <أوديسيوس> و <أخيليس>، يمكن رؤية بذرة الملحمة جميعاً كماً في الإلياذه، التي تبدأ بخصومة مشابهة. ومن السهولة أن نرى كيف أن حكايةً من هذا النوع يمكن استعمالها في حكايةٍ غنائية قصيرة، أو في نمط" أنشودة البطولة"، أو قد تتطور إلى ملحمة مكتملة الطول. والموضوع الرئيس في الملحمة لا يُشترط أن يكون أكثر تعقيداً من هذه. والحكاية الثانية،التي صاحَبها رقصٌ أوربما تمثيليةٌ تنكُّرية، هي من نمط آخر. فأسلوب كتابتها أخفّ وأكثر فكاهةً، والموضوع أسطوري أكثر منه بطولي. فإذا كانت الحكاية الأولى تتصل بالإلياذه فإن الثانية أكثر ميلاً إلى الحكاية الشعبية منها إلى قصص بطوليات أقوام الشمال، وأكثر قرباً من الأوديسه.

لكن القراءه الثالثة تدخل في المنطقه الظليلة وراء القصائد الهوميرية. ونجد<پروكلوس>، وهو من أوائل من كتب عن <هوميروس>، يشيرإلى أن "نهب طرواده" وهي قصيدة من الحلقة الهوميرية تبدأ في هذه اللحظة مع بداية الإغريق بالإقلاع بعيداً تاركين الحصان الخشبي وراءهم. وعبارة "مبتدئين في هذه النقطه حيث... " هي صدى للبيت العاشر في الأوديسه نفسها، حيث يطلب الشاعر من ربّة الشعر أن تُعينَه ليبدأ "في نقطة أو أخرى". ومن الواضح أن الشعراء كانوا يحفظون في أذهانهم عدداً كبيراً من الحُبكات

والموجَزات التي تعود إلى نقاط شتى من الحلقة الملحمية، وهم على استعداد للبداية بتلاوتها بكلمات من عندهم. تنتهي الإلياذه قبل نهب طرواده، وتبدأ الأوديسه بعد ذلك. هل من الممكن أن الشاعر قد تعمّد إدخال سقوط طرواده هنا بشكل مُصَغّر اعترافاً بالموضوع الكبير الذي يسيطرعلى مُجمل الحلقة الطروادية؟ وإذا لم تكن النتيجة كما كان مقدّراً لها، كما يمكن أن يوحي هذا الافتراض بذلك، فمن الواضح أن شاعر الأوديسه كان يرى علاقة <أوديسيوس> مع حصان طرواده قطعةً مُهمّة في المعلومات الأساس. ففي الكتاب الرابع(266- 89) يُثار الموضوع عندما يقوم <مِنيلاوس> بوصف خبرة وجودِه مع <أوديسيوس> داخل الحصان الخشبي.
هذا مقطع قصير من "بيوُلف" يقدِّم موازياً مهماً للصورة الهوميرية لشاعرٍ مُنشِد يقوم بعَمله:

وأحياناً يَبرُز واحدٌ من كبار رجال الملك،
رجلٌ مَهيب لديه خزينٌ من الأغاني،
وذاكرةٌ عن الكثير الكثير من أخبار التراث،
فيبدأ بتأليف حكاية جديدةٍ يُرتِّبُها بصدق.
وما لبث أن بدأ الرجل يحكي ببراعة
عن رحلةِ بيوُلف، راوياً بمهارةٍ فنّيةٍ تلك القصةَ الفذّة
بتكريراتٍ حاذقة. روى كلّ شيء
كان قد سمعه عن أعمال <سيگيموند> الشُجاعة،
و أشياء كثيرة غير معروفة.

نحن هنا في العالم نفسه، حيث يسمع <أوديسيوس> اسمَه في ملحمة، ويرى <إينياس> نفسَه على جدار المَعبد في قرطاجه. ولكن هنا لا تكون آليّةُ التقديم مَخفيَّةً أو مُهمَلة ،كما هي عند <هوميروس> أو <ڤيرجيل>؛ فنحن نرى بالفعل الوسيلةَ يستعملها الشاعر لتستجيب مَلحمتُه لمطالب اللحظة. فأعمال <بيوُلف> الشُجاعة تُقارَن (ببراعةٍ كما يخبرنا الشاعر) مع مغامرات <سيگيموند>. فالبنية الأساس في القصة هي حكاية سيگيموند القديمة، الأحداث المألوفة منها والأحداث الجديدة المُختَرَعة، أوالمستعملة الآن للمرّة الأولى. وفي هذا الإطارِ يَحشُر الشاعر مغامرات <بيوُلف> جاعلاً من المزيج "حكايةً جديدة". فإذا كان هذا التوليف الجديد ناجحاً فسوف يكرِّره حتى إذا لم يكُن <بيوُلف> حاضراً ليسمع المديح. وبعد ذلك يمكن للحكاية الجديدة أن تزيح القديمة فيغدو الذي كان في الأساس حكايةُ <سيگيموند> حكايةَ <بيوُلف>.

إن هذا الميل من جانب الناجح لإزاحة الأقلَّ نجاحاً يَصدُق بشكل أكبر على" التكريرات الحاذقة" والتي تعرف كذلك باسم الصِيَغ. وقد تبيَّن من دراسة <مِلمَن پاري> و< أ.ب. لورد> للشعراء الشفويين الذين مازالوا يكتبون في يوگوسلاڤيا، إضافةً إلى دراسة <فرنسيس ب. ماگون> و <روبرت پ. كريد> في مجال "بيوُلف" أن الشعراء الشفويين يستعملون الصيغة ،وهي الشائعة في مهنتهم، باقتصادٍ كبير. وبما أن الوزن الهوميري السُداسي ووزن الجناس اللفظي الأنكلوساكسوني يفرض توتّرات شديدة علي الشاعر فإنه حيثما يجد عبارة تناسب نظامه الوزني، ورائقة

بحدّ ذاتها، فإنه سيتذكرها ويستعملها ثانيةً. ومع الزمن سيصبح ذلك صيغة وسوف تترسّخ ضد عبارات من الشكل الوزني نفسه والمعنى نفسه، إلاّ إذا وجدت عبارات جديدة تكون أكثر نجاحاً شعريّاً. وفي هذه الحالة سوف تُهمَل عبارات الصِيَغ أمام هذا الجديد. وتكون النتيجة مجموعةً كبيرةً من العبارات المتخصصة، و كلٌّ منها مُهيّأٌ تماماً لمكان مُحدّد في البيت الشعري. وهذه العبارات قد تبقى صامدةً على ممر القرون. إن الفراق بين <هيكتور> و<أندروماخي> في الإلياذه 6، وهو واحدٌ من اللحظات البارزة في القصيدة، يكاد يكون ثلاثة أرباعه مؤلفاً من مادةٍ موروثة. وفي أول 25 بيتا من الأوديسه توجد 45 عبارة مُصاغة . وفي أول 25 بيتاً من "بيوُلف" توجد 35 من مجاميع الكلمات المستعملة في مكان آخر في أدب الإنكليزية القديمة. ومن الواضح أن هذا يجعل من المستحيل الكلام عن"أصالة" عند الشاعر الشفوي، فتكون هُويّة المؤلف ضبابيةً في أحسن الأحوال.

عندما نستعمل كلمَتي <هوميروس> و شاعر نكون قد سألنا عدداً من الأسئلة عمّا هو معلوم. ولكن ثمّة في الوقت نفسه كثيرٌ من الخصائص في كلٍّ من الإلياذه والأوديسه(مثل التناظر والتنظيم ومسائل تقانية كبيرة أخرى) مما يوحي بحضور فكرٍبعينه في بعض علاقةٍ بكلٍّ من القصيدتين. وإذا ما كنّا في مواجهةٍ مع مثل هذين الفكرين، ومع السؤال كم من هذه الخصائص يتّصِل بالقصيدتين هي من المسائل التي قد لا

يمكن أبداً حلُّها بشكل كامل. وربما كانت القصيدتان أشدّ تأثيرا بسببٍ من هذه الريبة.

هوميروس و العهد القديم

يبدأ الأدب الأوروپي بالملاحم الهوميرية. ويحتمل أن تكون هذه من أوائل الأعمال الفنّية التي سُجِّلت في أوروپا. وفي الشرق الأدنى كانت ملحمة گلگامش السومرية والأساطير العبرانية عن الخليقة والسقوط عن الجنّة والطوفان لها علاقات مشابهة بآدابهم. وثمة خصائص بعينها في جميع هذه الأعمال تنبع من أسباب تكاد تكون متشابهة. وفي كلِّ واحدةٍ من هذه الحالات ينظر الكتّاب إلى فترةٍ ماضيةٍ ذات مغزى متميّز في محاولةٍ لتحديد طبيعة الإنسان في علاقته مع العالم.
يبدأ كتاب "العهد القديم" بحكايات الخليقة والطوفان، وسرعان ما ينتقل إ لى حكاية إبراهيم. وهنا يجب التفريق بين الأساطير المُبكِّرة والتي تُشبه إلى حدٍّ كبير أساطير بابل عن الخليقة والطوفان التي ربما كان إبراهيم وشعبُه قد حملها من بلاد ما بين النهرين . الحكاية تبدأ مع إبراهيم وهي ليست أسطورةً بل تاريخاً.
فالإصحاحات الأسطورية، سِفر التكوين 1-11 و9 تُشبه الصيَغ البابلية والسومرية في كثير من الوجوه؛ فشجرة المعرفة توجد أول مرّة في الأسطورة البابلية؛ و الأوصاف التوراتية للطوفان تُشبه بما لا يقبل الشك الأوصاف الموجودة

في گلگامش. و لكن إذ تكون الحكاية في گلگامش بصيغة واحدة تقدِّمُ الإصحاحات الأولى من سِفر التكوين بوضوح صيغتين اثنتين. فالاولى(وتَرد مثلاً في الإصحاحين الأول والخامس) و فيها عدد كبير من عبارات تتكرر مثل(ليكُن... فكان... وبعدها/ من جنسه... أثمروا و تكاثروا... هذه مواليد...) مع نظرةٍ توحيديةٍ لصورة الله. والحكاية الثانية(الإصحاح2-4) تتصف بسيولةٍ أكبر وتنوّعٍ في الأسلوب مع قيمةٍ بشريةٍ أكبر، إذ يظهر الله متجسِّدا فهو ينفخ في أنف الإنسان، ويزرع الجنّة ويسير فيها. ومن الواضح أن المصدرين قد جُمِعا معاً. ويظهر هذا بشكل أكبر في حكاية الطوفان حيث يتداول استعمال المصدرين. وقد جرى الفصل بين هذه المصادر المختلفة خلال القرن التاسع عشر في عمليةٍ أُطلق عليها اسم" النقد الأعلى" وهي وسيلةٌ تتصل بالطرق الموصوفة في المقطع السابق في معالجة المصادر الهوميرية. وفي الحالتين توصَّل الباحثون إلى نتائج متشابهة؛ فقد وُجِدَ أن الأعمال قد كُتبت في نهاية عهدٍ طويل انتقلت فيه المواد لبضع مئات من السنين قبل أن تتّخذ شكلَها النهائي. وكانت الإختلافات بين أجزاء الرواية تُقدِّم الكثير من الأدلّة المطلوبة لتوضيح بعض هذه الأسرار في التأليف.

وعلى الرُّغم من هذا التشابه الشديد بين الأسفار الأولى من "العهد القديم" وگلگامش وهوميروس يبقى ثمة اختلاف أساس. گلگامش حكاية إنسان يبحث عن المجد والخلود؛ والملاحم الهوميرية تحمل في اللّب منها البَطلين <أخيليس> و <أوديسيوس>. والموضوع الرئيس في "العهد القديم" هو العلاقة الخاصة بين الله وشعبه المُختار. و لكن في التحليل الأخير قد يعتمد الكثير من البحث على الطرق والأساليب في الملحمة. والخصوصية التعليمية في الرواية التوراتية تجعلها مختلفةً عن الملاحم الأخرى.

وهذا الفرق قد صوّرَهُ بشكلٍ فائق <إريك آورباخ> في الفصل الأول من كتابه الموسوم" المحاكاة". ففي تحليل وصف <هوميروس> لجُرح <أوديسيوس> في الأوديسه 19 يقارن ذلك بتضحية إسحاق في سِفر التكوين 22. فعند <هوميروس> تكون تفصيلات الحكاية هي كلُّ شيء- حتى أنه مُستَعد لترك القارئ في قلق لأكثر من 70 بيتاً في واحدةٍ من أعظم لحظات الأزمة لمجرّد أن يصف الظروف التي جُرح فيها <أوديسيوس>. وبالنسبة لمؤلف التوراة لاتُشكل التفصيلات أهميةً كبرى- فتعامُل الله مع إبراهيم يجري في منطقةٍ ظليلة تمتد إلى الماضي العميق الذي لا تجرى مناقشته أبدا. فالحكاية التوراتية تدّعي سُلطةً عالمية؛ والحكاية الهوميرية تعنينا كأفراد.

و مقارنةٌ أخرى بين الكتاب المقدس و هوميروس تُقدِّم صورةً مشابهة. ففي "العهد القديم" يكون عنصر التكرار وتردّد العبارات وسلسلة الأنساب مما يقدِّم انطباعاً عن أهمية الطقوس وضرورة الحفاظ على العادات الدينية والتراث.

وعند هوميروس يكون التكرار والاستطرادات وما تقدِّمه من معلومات مما يبدو بشكل أكبر على أنه جزء من فنّ راوية الحكاية؛ و تكمن المتعة في رواية الحكاية لا في ما تؤدّيه من رسالة.
من الصعب أحياناً إدراك قدرة الثقافة الشفوية لخلق أيّة أعمال فنّية راسخة؛ لكن هذا يغدو ممكناً بفضل قدرة الذاكرة. ففي مقالة< جون سيمور> بعنوان"الغَجَر" نُشرت في مجلة "المُستمع" بتاريخ 6 شباط/ فبراير 1969 يتضح ذلك:

" الغَجَر مستودعات للذاكرة الشعبية. وكما حدث في هنگاريا إذ حافظوا على الموسيقى الشعبية المَجَرية التي كانت قد تضاءلت بين الجمهور المُستقر، كذلك الأمر في بريطانيا إذ حافظوا على التراث الشعبي والأغاني الشعبية والموسيقى التي كانت قد ضاعت عند جمهور المُتعلمين. فقد كان لديهم ثقافة شفوية وذاكرة مُدهشة. فلو غنّى غجريٌّ أغنيةً من تراث الغناء الشعبي الإليزابيثي إلى أحدث أغنيةٍ من نمط"پوپ" فالاحتمال أنه سيتذكّر كلَّ كلمةٍ فيها".

وبالإعتماد على ذاكرةٍ مشابهةٍ يُقدِّم المنشدون في القصائد الهوميرية أعمالاً تقارن بشكل فائق مع التواليف الأدبية عند الأجيال اللاحقة.
ويمكن رؤية التوليف الهوميري في أحسن أحواله في ختام الكتاب الخامس من الأوديسه. كان قد مضى على أوديسيوس يومان وليلتان وهو يطفو على سطح البحر بعد تحَطّم الرَمَث الذي أقلع به من جزيره "كاليبسو". ففي الإستعارات الثلاثة

الأولى نجد وصفاً للبطل <أوديسيوس> عندما لمَح أرض "فائيشيا":

وما لبث أن لاحت له أرض
إذ كان يحدِّق في البعد وقد ارتفعت به موجةٌ عظيمة.
ومثلما تكون حياة والدٍ بَرَكةً
بالنسبة لأولاده- وهو يرقد في قبضة المرض القاسية،
مُغرِقاً في الضمور، والروح الشرّيرة تُهاجمه،
لكن الآلهة قد حرّرت الرجل السعيد من ألمِه-
كذلك كانت اليابسة بأشجارها بركةً للبطل <أوديسيوس>
فانطلق يسبَح، جاهداً ليضع قدمه على الشاطئ.
(5، 392- 9)

الذي يتضح فوراً هذا الاقتصاد الذي تُصَوَّر به العناصر غير الأساس- طول المدة، الألم، الارتياح لتحَوّل الحظ من سيء إلى حسن، ونلاحظ أن الكلمات الرئيسة: مبارك، سعيد، سعادة هي جميعا مشتقة من الجذر الإغريقي نفسه. وهذا الاقتصاد في التصوير يصدُق على كل راوي قصة جيّد. والذي يجعل القصائد الهوميرية متميزة هو هذه الدقة والاختصار التي تُصوَّر بهما العناصر "غير الأساسية". ففي البيت الثاني مثلا،

إذ كان يُحدِّق في البُعد وقد ارتفعت به موجةٌ عظيمة،

تُقدَّم لنا صورةٌ مرئية عن وجه <أوديسيوس> والعينان تحدِّقان بالشاطئ، مع إشارةٍ عرَضية إلى عُنفِ البحر. ووصف النظرة بأنها تحديق تشير بشكل بارع وموارب إلى طبيعة <أوديسيوس>، وهي طبيعةٌ قد جرى تحديدها بعددٍ من الإشارات الناعمة من النوع نفسه. وفي التشبيه نفسه تكون المقارنة بين الوالد الذي يستعيد عافيتَه وبين <أوديسيوس> في وصوله إلى اليابسة قد اكتسبت قيمةً عند تطبيقها على الحكايات بأكملها.

تستثير التفصيلات أصداءً وظلالاً تُكسِب الحكايةَ غِنى. فذِكرُ الأولاد مثلاً يذكِّرنا بالعلاقة بين <أوديسيوس> و <تيليماخوس> و هي في غاية الأهمية للملحمة؛ والتضاد بين "الروح الشرّيرة" و بين "الآلهة" يقدِّم نوعاً من التوازي للخصومة بين پوزايدون(إله البحر) وأثينا وهو ما تبتدئ به الأوديسه.

وبعد ثلاثين بيتاً تبرُز لحظةٌ مُهمّة أخرى في صورة استعارة:

ثُم حَمَلته موجةٌ عظيمةٌ إلى الساحل الصخري الخشِن

حيث كان يُمكن لجِلدِه أن ينسلخ، ولعظامه أن تتكسّر،

لكن <پالاس أثينا> وضَعت هذه الخِطّة في ذهنه

فأمسَكَ بالصخرة بكلتا يديه و أطبَقَ عليها،

وبقي هناك مُتعَلقاً يئنُّ حتى عبَرت الموجة.

وعندما انتهى من ذلك، أطبقَ عليه الموجُ الراجِع

وقذفَ به بعيداً في عرض البحر.

ومثل سَمكةِ الحبّار تُنتَزَعُ من شِباكها

مع كثيرٍ من الحصى المُلتصِق بغلاصيمها،

إنسلخَ الجلدُ من على يديه القوِيتين

والتصَقَ بالصخرة.ثم غَطّته الموجةُ العظيمة

(5، 425-35)

والمقارنةُ هنا أكثر بساطةً، والاهتمام بالاستعارة لذاتها هنا يكون أقل اتساعاً؛ وثانيةً يكون وضوح الصورة وحيويتها من خصائص الأفضل في شعر <هوميروس>. ومثلما وجدنا في اللحظة السابقة، إذ تقدِّم "الموجة العظيمة" لمحةً عن اليابسة، فهنا ثانيةً، وباختصار، تكون "موجةٌ عظيمةٌ" سبباً في تغيير مسار الأحداث. وثانيةً يكون ذكاء <أوديسيوس> موضوع تعليق(وأكثرتحديداً هنا في رعاية أثينا) ونعرف عرَضياً كذلك عن مدى قوّته في البيت قبل الأخير. والاستعارة نفسها شهيرة. واختيار الموضوع يكشف صفةً أساس في الحضارة التي أنجَبَت هذه القصيدة، ومعرفتها الكاملة بالبحر وإدراكها

الغريزي لذلك العنصر بكونه المؤثر الوحيد الأكثر أهميةً في فنون تلك الحضارة.

في البيتين من التشبيه نفسه ثمّة جانبٌ أكثر أهمية. فمن النظرة الأولى تبدو عاديّةُ الموضوع غَريرةً غير مُشذّبة، لكن البساطة هنا لا تشير إلى غَرارةٍ بل إلى إلفَةٍ بالموضوعات الطبيعية وهي إحدى أسرار الفن الإغريقي. وهنا يوجد الفرق على أوضَحِه بين الملحمة الإغريقية والتوراتية. وبمقارنة غائيّة الهدف في الملحمة العبرانية تبدو القصائد الهوميرية تمتّعاً يكاد يكون وثنياً لمحض مراقبة العالم من حولهم. كان <پروتاگوراس> يمثل التيار الرئيس في الفكر الإغريقي عندما قال "إن الإنسان هو مقياس الأشياء جميعاً". فعند هوميروس تتصرّف الآلهة تصرّف البشر؛ إلاّ أن البشر عنده أكثر نضوجاً.
و الأبيات الأخيرة من هذا الكتاب الخامس من الأوديسّه تتميز بتشبيه آخر عندما يصل أوديسيوس إلى اليابسة ويَخلد للنوم. وإذ كان الإغريق على ألفةٍ مع البحر كانوا يخشون البحر كذلك. والخاتمة الهادئة للكتاب الخامس تعبِّر بشكل كامل عن ارتياح البحّار لدى مُلامسة الأرض اليابسة. يلمَح <أوديسيوس> شجَرتي زيتون، واحدة برّية وواحدة مشذّبه، وتحتهما أكداس من ما سقط عنهما من أوراق:

وإذ رأى هذا، ابتهج شبيه الإله <أوديسيوس> الصنديد

وأكبّ نُزُلاً يكدِّس كومةً من الأوراق.

مثلما يحشُر امرؤ جمرةَ نارٍ وَسْطَ رمادٍ أسود
في الساحات القصيّة حيث لا توجَد جيران،
محتفظاً بشظيةِ نار، دون الحاجة للبحث في مكان آخر
هكذا غطّى أوديسيوس نفسَه بالأوراق. وأثينا
سكَبت النومَ في عينيه، لتجلبَ نهايةً سريعةً
لجُهودِه الشديدة، وغطّت عَينيه العزيزتين.
(5 ، 486-النهاية)

ثانيةً هذا أسلوبٌ بسيط من دون أن يكون غريراً- فالفكرة الرابطة تقع بين الكلمات "يغطّي"، "يكدّس"، "سكبت"- وتارةً أخرى نجد الشعر ناجحاً بشكلٍ كبير، مُستثيراً بكلماتٍ قليلةٍ العلاقةَ الحميمةَ بين الإنسان والعالم من حوله. إنه هذا التركيز الشديد على الإنسان الوحيد في محيطه هو ما تُحسِن الملحمة المؤهّلة القيامَ به.
وعندما نقرأ الأوديسّه بمُجملها نراها مزيجاً فائقاً من الحكاية الشعبية وروايات الملاّحين وذكريات التاريخ. فنحن ننغمِسُ في حماسة القصة- رحلات <أوديسيوس>، نضوج <تليماخوس>، إغراء <پينيلوپِ> والانتقام الأخير من الخُطّاب- ولكن في لحظاتٍ مثل ما نجد في الختام الهادئ للكتاب الخامس نستطيع أن نفهم ما الذي يجعل العمل برُمّته ممكناً.

وبوصفها قصةً وحَسب، سيكون من الصعب إدخال تحسينات عليها؛ بل حتى مزاياها الحكائية تقع تحت ظلال من السحر والدقّة في أوصافها. و يصعبُ القول إن شاعر الإلياذه والأوديسّه كان فاقد البصر منذ الولادة.

الملحمة البطولية: الإلياذة و بيوُلف

الأوديسّه في جوهرها حكاية مغامرة. فالشخصيات الرئيسة، <أوديسيوس>، <پنيلوپِ>، <تيليماخوس> قد وُضع كلٌّ منهم في الموضع الكلاسي المعهود في مثل هذه الحكاية- البطل يهيم في تَطوافِه ثم يعود إلى أهلِه، وزوجته محاطةٌ بالخُطّاب، والإبن يبحث عن أبيه. و هذه الأوضاع بحدّ ذاتها تتطوّر كما قد يتوقع المرء. فيلتقي البطل الهائم بساحرةٍ و عِملاق، ويفقد رفاقَه، ويزور العالم السفلي،ويجد الأرض الخيالية في "فائيسيا"؛ والزوجة تحوك إزاراً ثم تنقُض ما تحوك لتضلِّل العُشاق؛ والإبن يقف إلى جانب أبيه في المعركة الأخيرة. والقصة تُروى بابتهاجٍ واضحٍ في تغيّرات المزاج والبِنية، بأسلوبٍ مُشذّب. ولكن في المِهاد من الحكاية العجيبة يُختِم سقوط طرواده، وهي الأسطورة الكبرى عن نهاية حضارة شكّلت اللبّ من الأناشيد البطولية التي تُغنّى أثناء تنامي القصائد الهوميرية. وفي الإلياذه تجمّعت هذه الأناشيد لتشكِّل عملاً ممتازاً يختلف عن الأوديسّه. ففي

الفصل التاسع من رسالة بعنوان"عن الرفيع" المنسوبة إلى<لونجينوس> ينسب المؤلف الأوديسّه إلى شيخوخة <هوميروس> الذي كان في شبابه معجباً بقوة الحرب، ثم انقلب إلى عالم الحكاية الخرافية العجيب في شيخوخته. فإذا كانت الأوديسه في بعض المعاني تقع بمقام الجَد من الرواية، فلا شكّ أن الإلياذه هي الأعظم في مسار الشعر البطولي التي تقع أيضا، بين الملاحم المبكِّرة، إلى جانب "بيوُلف"و "أنشودة رولان".

موضوع الإلياذه غَضَبُ رجلٍ واحد، أخيليس؛ أرضيّتُها سقوط طرواده؛ سياقُها الحرب. في "بيوُلف" حُكمُ رجُلٍ واحد، الملك الطيّب <بيوُلف> هو الموضوع، والأرضية هي نهاية حضارة، والسياق بُطولي. مثل ذلك في "أنشودة رولان" تبرز فروسية <رولان> في الحروب بين الفِرَنجه والمشارقة، والسياق هنا كذلك الحرب والبطولة. لكن العلاقة في الإلياذه مع بطلها تضَعها في صنف مختلف عن الملحمتين الأخريين. في هذين العمَلين يكون <بيوُلف> و<رولان>، البطلين في الملحَمتين، في المركز من القصيدتين. وبهذا المعنى لايكون <أخيليس> البطل في ملحمة، فهوليس الإغريقي البارز الوحيد. لكن غَضَبه(و هي الكلمة الأولى في

القصيدة) حَدَثٌ فريد، وحول هذا، وهو موضوع مُستغرَب في ملحمة، تنمو القصيدة.

في الثلثين الأولين من الإلياذه لا يساهم <أخيليس> بأيّ فعل. وفي الكتاب الثامن عشر، بعد موت <پاتروكلوس> يدخل <أخيليس> ليبدأ سلسلةً من الأحداث تنتهي بموت <هيكتور> وجنازة< پاتروكلوس>. ولكن في الفصول الأولى يُلاحَظ غيابُه الذي يُفسَّر بالخصومة في الكتاب الأول. وفي نهاية الثلث الأول من الملحمة، في الكتاب التاسع، عندما تكون انتصارات الطروادیين في أوجها، يُطلَب من <أخيليس> المساعدة؛ ولكن بعد هذه اللحظة من التوتّر تعود المبادرة إلى <هيكتور> في الثلث الأوسط من الملحمة. وقد جرى بعض النقاش بين النُقاد حول بطلٍ يَغيب طويلاً، مُنشَغِلاً بمسألةٍ تافهة، ثم يستطيع، لا أن يسيطر على المسرح وحسب، بل أن يستَحوذ على اهتمامنا بشدّة. وللإجابة عن السؤال على المرء أن يعود ثانيةً إلى مفهوم القياس. فنحن مَعنيّون بغضب <أخيليس>، لا بوصفه غضباً، ولا بوصفه غضبَ هذا الرجل، بل بوصفه غضباً من الضخامة بحيث يستدعي لإرضائه موت ألوفٍ من الرجال من الجانبين. ويُظهر شكسبير فَهماً عظيماً لهذه الحقيقة في مسرحيته"ترويليس و كريسيدا". ففي تلك المسرحية يوصف <أخيليس> بأنه "طفلٌ أتلفَه الدلال"؛ ولئن كان كذلك فهوطفل بمقاسات ملحمية، قادر على تحيّة <هيكتور> بأكثر الخطب طموحاً في المسرحية:

أخبريني يا سماوات، في أي قسم من جسمه

سوف أدمّره، هُنا،أو هُنا، أو هُنا؟
لكيما أعطي إسماً لموضع الجُرح،
ولكي أوضح مكان الفتحة التي منها
طارت روحُ <هيكتور> العظيمة. أجيبيني يا سماوات!
(5-5-241 وما بعدها)

عندما لايكون <آخيليس> مركز الاهتمام فان الشاعر يسمح لغالبية الأبطال أن يشغلوا المسرح لفترات طويلة- على الجانب
الإغريقي<منيلاوس>(الكتاب3)ودايوميديس>(الكتاب5)و
<آجاكس>(الكتاب7) و<پاتروكلوس> (الكتاب17) وعلى الجانب الطروادي <پاريس> و <هيكتور> على الخصوص، وقد يكون فراقه عن< اندروماخي> في الكتاب السادس أشهر حادثة في القصيدة. ومن مميزات هذه القصيدة، كما في الأوديسه، التركيز على التفصيلات. ففي الكتاب11 نجد<نستور> " الراوية العجوز الطيب" في مسرحية شكسبير، يصف- بأكثرمن 100 بيت- حادثةً جرت أيام شبابه،هجوم قطيعٍ على"الإيليانيين" فأسَروا " خمسين قطيعاً من الماشية، و خمسين قطيعاً من الغنم والخنازير وتفريق قطعان من الماعز و 150 من الأمهار الدهماء، وأغلبهن ذوات حَمل". وإذا تجنّبنا التأمّل المغري بأن الحرب

الطروادية نفسها قد بدأت بحملةٍ مشابهة فليس من الممكن تجنّب ملاحظة البراعة، على امتداد رواية <نستور> ذلك العجوز الثرثار إلى جانب التفصيلات التي يصنف بها تلك الغزوة. ولكن قد يمكن القول إن قوّة الإلياذه لا تأتي في المحصِّلة الأخيرة من موضوعها أو من تفصيلاتها قدر ما تأتي من البداية الصارخة

(في "منتصف الحَدَث" كما يقول هوراس) ومن الكتب الأخيرة الفائقة. وإذا كانت هذه القوّة تذكِّرنا بالمآسي الإغريقية، فيَحسُن بنا أن نتذكر أن<آيسخيلوس> يُفترض أنه قد وصف مسرحياته بأنها" فُتاتٌ من مائدة <هوميروس> العظيمة". فالكتب الأولى تتميّز ببراعة التعبير؛ والكتاب الأول يقدِّم غضب <أخيليس> ويصوِّر المواقف التي اتخذتها الآلهة من ذُرى"أوليمبوس"؛ والكتاب الثالث يقدِّم لنا ببراعة صورة الطرواديين، فيصف لنا جيشَهم في الكتاب الثاني كما تراه <هيلن>(سبب الحرب)و <پرايام>. و بالوصول إلى الكتب الأخيرة بعد موت <هيكتور> تتراجع الحُبكة أمام التركيز المأساوي. وفي الكتاب 22 يتعادل الإغريق والطرواديون في المبارزة بين <هيكتور> و<أخيليس>. وفى الكتاب 23 تكون عروض جنازة <پاتروكلوس> إغريقيةً خالصة. ويُنهي الكتابُ الأخير الملحمةَ التي بدأت مع

<أخيليس> بالتركيز على ما قد جرى في المأساة المركزية، موت الطروادي <هيكتور>. يقترب <پرايام> من <أخيليس> يستأذنه في نقل جثمان ابنه. وإذ يتذكر <أخيليس> والده بالذات، يشارك <پرايام> بالبكاء. ويسمح للملك العجوز أن ينقل الجثمان إلى طرواده حيث تستقبله بالنواح الجنائزي النساء الأربع: <كاساندرا> و<آندرو ماخي> و <هيكيوبا> و <هيلين>، التي تستقبل <هيكتور> بمرثاتها الفذة. وتنتهي الملحمة بوصف بسيط للجنازة تنتهى على هذا الإيقاع:

"كانت هذه طقوس دَفن <هيكتور>، مُروِّض الخيول."

ثمة بعض ما يماثل هذا " الإنحدار الحزين" في ختام الإلياذه، ولكن الأبيات في "بيوُلف" تعرض خبرةً مشابهة:

قالوا ذلك عن ملوك الأرض
كان الأرَقّ والألطفَ بين البشر،
الأحَنّ على شعبه، والأكثر شوقاً للمديح.

في مثل هذا الوجوم يمكن أن نجد علاجاً آخر لاعتقادنا العرَضي أن الأدب الملحمي يقتصر على النوازل الضخمة. لكن "بيوُلف" تشترك بجميع الخصائص البطولية في الإلياذه، كما يمكن أن نرى في المقطع الشهير باسم"نُواح الناجي":

إحرسي الآن، أيّتها الأرض، مُقتَنّيات المُحاربين
حيث لا يقوى الأبطال على ذلك. بلى، رجالٌ شُجعان
أخذوها منكِ من قَبل؛
وشرٌّ مُستطير، الموتُ في عُنفوانِه، أودى
بجميع الرجال من قومي الذين غادروا هذه الحياة-
لقد نَعِموا بالفرح في القصر. و لم يَعُد من يَحمل سيفاً
أو يُلمِّع الإناء الموشّى، القدَحَ النفيس-
لقد غاب المحاربون القدامى.
والخوذةُ الصلبةُ المُوشّاه بالذهب
سوف تُنزَع عنها صفائحُها المطروقة. إنهم نائمون
أولئك المُلمِّعون الذين يجب أن يَجعلوا قناعَ الحرب مُتوهِّجاً.
ودِرع الزَّرَد الذي نجا من عَضّةِ الفولاذ
عندما تصادمت الدُروع في المعركة، ذلك أيضا يذوي
مثل الرجل الذي يرتديه. الدِرع الزَّرَد
لا يستطيع التَطوافَ بعيداً مع الأبطال
بعد ما يغيب المُحارِب. لا فَرَحَ يَصدُر عن القيثار،
ولا بهجةَ من المِعزَف، ولا مِنْ صقرٍ جميل
يحوِّم في البَهو ولا من حصانٍ رشيق
يدقُّ صحنَ القصرِ بحافِره. الموتُ المشؤوم
قد أودى بكثيرٍ من أجيال البَشَر. (الأبيات 2247-66)

هنا نجد نفس الابتهاج بجمال المُقتَنيات و نفس الإعجاب بقيمة سلاح جميل وهو ما يكثرفي الإلياذه. وثمة الإبتهاج نفسه في الصخب والعنف الذي يصاحب الحروب، مع محبة حيوانات

الصيد، وهي هنا الصقر والحصان؛ ويغلب أن نجد في الأوديسه مديحاً للكلاب لبراعتها في الصيد.
ثم إن المقطع يصوّر الفرق الأساس بين الأشعار الهوميرية والأنگلوسكسونية. فالأولى تتميّز بتوهّجها، كأنها تعبير بكلمات عن شمس الإغريق الساطعة. فاللغة مُنفتحة وواضحة، والصُوَر تُعرض بصفاءٍ كامل، والمزاج، حتى في مقاطع من العاطفة والإشفاق نادراً ما يكون كئيباً. و تكون المقارنة بين الديانة الأولمبية، التي تسود في الأشعار، ديانةَ جبال وهواء وضوء، وبين الإيمان المُعتِم بالآلهة الأرضية في الديانة الكْثونية(التحت-أرضية) التي أزاحتها الديانة الأولمبية في الغالب. ففي الأوديسه نجد النقطة المركزية في الكتاب الحادي عشر تصف زيارة <أوديسيوس> للعالم الأسفل بعباراتٍ تذكِّرنا بالمذهب الكْثوني؛ وخلاف ذلك لا يوجد سوى القليل مما يُربك المزاج الأولمبي، باستثناءٍ بارز في الكتاب العشرين، عندما تُعلن< پنيلوپِ> قرارَها بالزواج من أحد الخُطّاب:

ثم أثارت<پالاس أثينا> في الخُطّاب
ضحكاً لا يُمكن إخماده، وأربَكَت عقولَهم.
ثم لم يعودوا يضحكون من أفواههم،
واللحم الذي كانوا يأكلونه إنقلب إلى دم. وعيونُهم
امتلأت بالدموع وقلوبُهم انتفخت بالأنين.
ثم خاطبهم النبي الإلهي<ثيوكليمينوس> قائلاً:
" آه يا تُعَساء، ما الذي جرى لكم؟ الظلمةُ
تغمر رؤوسَكم ووجوهَكم حتى أقدامِكم،

والهواءُ يلتهبُ بالصُراخ، خدودُ كم تقطر بالدموع،
والجدرانُ وعوارضُ السقف الجميلة تسيلُ بالدماء،
والبوّابة والمَدخل وطريقُ البَهو تعجّ بالأشباح
في طريقها إلى فوهة الجحيم، والشمسُ
قد اختفت من السماء، والضبابُ الكريه يُغطّي كل شيء"
(20، 345-57)

يُعلِّق<و.ب. ستانفورد> بقوله: " مشهدٌ استثنائي مُريع: وقد قورن الجوّ فيه بالكتابة على الجدار في"عيد بيلشازار" وطيف <بانكو> في الوليمة في مسرحية" ماكبث".
وعند <هوميروس>، لذلك، تكون مثل هذه المقاطع المُعتمة نادرة، وتكون جميعُها أشدَّ إثارةً عندما تحدث؛ ولكن في "بيوُلف" توفِّر العتمة واحداً من التوتّرات الرئيسة في القصيدة، و يكون التشاؤم والشعور بالفَناء هي المشاعر السائدة. والبطلُ مشغولٌ بالصراع مع قوّات العُتمة وهو صراع يجب أن ينتهي بالغلبة والاندحار، لكن بطولته وسمعته اللاحقه تعتمد على إدارته الصراع. ففي النصف الأول من القصيدة يقاتل <بيوُلف> الوحشَ <گريندل> وأمَّه التي يوصف موطنها في الأبيات1357ب- 1367:

فهُم يحرسون أرضاً غريبة،
مَزالقُ ذئابٍ، مسالكُ عاصفةٌ،
دربُ المستنقع الفظيع، حيث مَسيلُ الجَبَل
ينزلق نازلاً تحت ضباب الأجراف-
طوفانٌ تحت الأرض. وليس على بعد أميال كثيرة

من هنا تقع تلك البحيرة.
غاباتٌ مجللةٌ بالصقيع تُخيّم عليها؛
وغابةٌ متينةُ الجذور تظلل المياه.
في كل ليلةٍ يُمكن مشاهدةُ أعجوبةٍ مُريعة-
نارٌ فوق الطوفان. و من بني البشر
لاحيَّ بشَئ من الحكمة يُريد التعرُّف على تلك الأرض.

هذا هو الميدان الذي يحكُمه <گريندل> (سليل أول قاتل: قايين). والعتمة التي يحاربها <بيوُلف> قد تمثل قوة الشَر، ولكن الخوف الغريزي من العتمة يوجد إلى جانب الترميز المسيحي.
تبدأ ملحمة "بيوُلف" بجنازة <سكولد سكيفنگ> الملك الأول الأسطوري لشعب الدانمارك وتنتهي بجنازة <بيوُلف>. و بين هاتين النقطتين يبدأ <بيوُلف> أولاً بمصارعة <گريندل> وقتله وقتل أم <گريندل>، اللَذَين كانا يُهدّدان أهل الدانمارك، و بعد فتره حكم ناجح يقتلُ التنينَ حارسَ الكنز الذي كان يُهدد الرعيّة من أهل "الگيت" ثم يُقتَلُ هو نفسه في المعركة. بِنية الملحمة بسيطة، لكن هذه الأحداث الأربعة تنتظم حضارةً بأكملها. ومن خصائص الملحمة أنها تستطيع استيعاب موضوعات كبيرة ضمن إطار بسيط، وهذا يَصدق على ملحمة "بيوُلف" كما يصدق على الإلياذه.

ڤرجيل، الإنياده

في حدود العام 25ق.م. كتب الشاعر<پروپيرتيوس> قصيدةً أعلن فيها عن قدوم عملٍ جديد مثير: " شيء أعظم من الإلياذه في طور التكوين". هذا ادِّعاء بسيط وشامل: لا توجد مؤهلات ولا اعتذارات: القصيدة الجديدة أفضل من قصيدة <هوميروس>. لا شك أن ذلك كان كلاماً صادماً في وقت كانت فيه الإلياذه قائمةً بدون منازع في بداية الأدب الرومي، عندما كان <ليفيوس آندرونيكوس> قد ترجم الأوديسه. وليفيوس هذا اغريقي من"تارينتوم" كان قد جاء إلى روما بوصفه عبداً وكان واحداً من سلسلةٍ طويلةٍ من الإغريق الذين فرضوا حضارتهم على غالبيهم.وكانت ترجمته لملحمة الأوديسه، التي صنعها في القرن الثالث قبل الميلاد، ما تزال كتاباً مدرسياً في أيام ڤيرجيل، والملحمة نفسها كانت موضع احترام يصل حدّ العبادة، وكان الجدل حولها ينتهي بالإشارة إلى مقتطفات من أعمال الشاعر الكبير، وكان بوسع مقتطفٍ مناسب أن يُخمد أي جَدَل. وعلى الرغم من هذا كلِّه صار العمل المُنافس مقبولاً بشكل مباشر تقريباً وبشروط <پروپيرتيوس> التي لا تلين. كانت روما على يقين بأن هذه القصيدة تتفوّق فعلاً على <هوميروس>، ولا يُحتمَل أن السبب كان محض تعصّب قومي؛ فقد كانت ثمة ملاحم أخرى أبرزها من عمل<نيفيوس> و<إينّيوس> الذي كانت قصائده" الحَوليّات" موضع إعجاب كبير؛ ولكن يبدو أن <إينّيوس> كان موضع احترام كبير بوصفه شاعراً أصيلاً رفيع

المستوى، بموقع" الأب للشعر اللاتيني" لابوصفه منافس <هوميروس>. وتقوم دعوى <ڤيرجيل> على أنه تحدّى <هوميروس> في ميدانه.

ولكن ثمّة فرق مُهم بين <ڤيرجيل> و<هوميروس>، يُلخَّص بالمصطلحات النقدية: أوّلي، ثانوي، شفوي، أدبي. يختم الناقد الأميريكي< بروكس أوتِس> كتابه عن <ڤيرجيل> بهذا الشكل:
" بكلمة واحدة <ڤيرجيل> شاعرٌ مُتحضِّر. وبالمقارنة <هوميروس> بدائي أو بربري. و في العادة كانت هذه الحقيقة مقبولةً بشكل أكبر أو أقل، وفي العادة أيضا بما تنطوي عليه من أن <هوميروس> كان **لذلك** الشاعر الأعظم... وتقوم عظمة <ڤيرجيل> على قدرته لجعل الحضارة شعرية".
(ڤيرجيل، دراسة في الشعر المُتحضِّر، ص 393).
وفي هذه المسألة تكون الإنياده أكثر شبَهاً بالعهد القديم منها بالإلياذه أو الأوديسّه،لأنها مكتوبةٌ بحسٍّ وطني قوي وهُوية ومصير- قوي إلى درجة أنها وصفت بأوصاف" قومية" و "دعاويّة" من باب النيل منها، ومن هؤلاء شعراء مُحدثون مثل <پاوند> و<أودن> و<گريفز>. وفي القصيدة الظريفة بعنوان "ملحمة ثانوية" من مجموعة "ولاء أمام كليو" (1960) يلاحظ <أودن> في وصف درع <إينياس> في ختام الكتاب الثامن أن الصورة العظيمة تنتهي فجأةً بمعركة "آكتيوم" عام 31 قبل الميلاد:

كلاّ، <ڤيرجيل>، كلاّ:
حتى أول رومي لا يُمكنه أن يتعلَّم
تاريخه الرومي بصيغة المستقبل،
ولا حتى من أجل خدمة موقفك السياسي:
الإدراك اللاحق مثل الإدراك السابق لا معنى له.

يُركِّز <أودن> على نقطة الضعف الأكبر في القصيدة وهي أنها ملحمةٌ كُتِبت بتكليفٍ من الإمبراطور <آوگستوس> وبلاطِه؛ وكُتِبت على افتراض أن روما في عهد <آوگستوس> هي في الذروة من التاريخ الرومي، التي كانت الأحداث السابقة عليها بمثابة التحضيرات. كان في كتابات <ڤيرجيل> و <هوراس> من التهذيب والقوة ما جعل هذا الرأي يبدو غير منطقي، لكنه انتشر على مستوى القبول والتعليم،على الرُغم من أن الحرب الأهلية قد دمّرت الثقافة الجمهورية المتميّزة التي كانت تفخر بأمثال <لوكريتيوس> و <كاتُلّوس> و<قيصر> و<چچيرو> كأمثلتها البارزة في سَعَةِ الفكر والإثارة والبحث الدقيق. ومن الناحية الثانية كان الكُتّاب في بواكير عهد الإمبراطورية أشدَّ إدراكاً لواجبهم نحو روما والإمبراطور ، وشديدي الشوق لتأليف الملاحم الاحتفالية أو المدائح و أكثر اعتماداً على الرعاية من أن" يُقلِقوا انسياب الزورق" بشدة.
هذا هو الجانب الأسوأ من قطعة النَقد؛ ولكن على الرُغم من هذه العيوب تبقى القصيدة واحدةً من أعظم الإنجازات في

الشعر الأوروبي؛ ومن الواضح أنها تقع في تراث الملاحم الكلاسية. ففيها أوّلاً البطل الوحيد المتناغم <إينياس>، رجل المصير الذي يقود جماعةً صغيرةً من الطرواديين، من طرواده المحترقة ليؤسِّس مدينةً جديدةً على ضفاف نهر التيبر، كما يقول في خطاب مُبكِّر لأتباعه في ساعة أزَمة:

في يومٍ قادم قد نتذكّر هذا اليوم كذلك بفرح.
بعد كثيرٍ من المصاعب و أحابيل الحظ
نَغُذّ السيرَ نحو <لاتيوم>، المرفا الموعود؛
هناك هو المكان الذي ستقوم فيه إمبراطورية طرواده الجديدة. (الإنياده،1، 203-6)

هذه الشخصية المركزية الكبرى<إينياس> التَقيّ تبرز(كما برز <أوديسيوس>) أمام مشهد سقوط إمبراطورية طرواده. وتروى قصه سقوط طرواده في بدايات العمل، الكتاب الثاني، وهو الأكثر جاذبية في القصيدة، مع جميع الألوان والحماسة التي تُصاحب قصص مغامرات الأطفال، و يصاحبها في الوقت نفسه" الهبوط المتضائل" الذي نجده في ختام الإلياذه، كما في المآسي الكبرى.
سقوط حضارة يوازيه في القصيدة صعود حضارة أخرى. ففي الكتاب الأول يرى <آينياس> إرتفاع أسوار المدينة الجديدة، قرطاجه، ويغبط سكّانها(البيت 437)، والتشوّق إلى مدينة جديدة يَسري في القصيدة كلِّها حتى أبياتها الأخيرة، عندما تُزال آخر العوائق ويغدو تأسيس روما ممكناً. ولا

توجد ملحمةٌ يكون البطل فيها على هذه الدرجة من العزلة، و بهذا الوضوح من تمثيل حضارة.
وأسلوب القصيدة و طريقتها كذلك تستذكر <هوميروس>. وقد طالما قيل إن الكتب الستة الأولى، أي تَطواف الطروادیين تتطابق مع الأوديسه، كما تتطابق الحروب في "لاتيوم" مع الإلياذه. ويبدأ النصفان بابتهال؛ و توجد استطرادات مهمة
(تشمل درع <آينياس> في الكتاب الثامن، كما سبق ذكره، مما يتطابق مع وصف <هوميروس> لدرع <أخيليس> في الإلياذه 18- وهو موضوع قصيدة أخرى جميلة للشاعر <أودن>)؛ وكما هو مُتوقَّع يستفيد <ڤيرجيل> من التشبيه، وهو من أكثر الوسائل إدراكاً في الملحمة. وتستعمل الإنياده من التشبيهات أكثر نسبياً مما تستعمل الأوديسّه وأقل مما تستعمل الإلياذه(وهي بمشاهد المعركة الكثيرة المتشابهة تستدعي استعمال التشبيهات لغرض التنويع والإمتاع). ومع ذلك لا يوجد ما هو أكثر إيضاحاً للفرق بين الشاعرين من دراسة التشبيهات عندهما. وقد رأينا في القصائد الهوميرية كيف أن الشاعر، المستمتع بالتشبيه، يتابع التفصيلات من أجل ذاتها. ونادراً ما يفعل <ڤيرجيل> ذلك. فعنده تكون جميع التفصيلات تعليقاً مباشراً على الموضوع الذي يصفه التشبيه. وهو بذلك فنّانٌ أكثر وعياً بفنِّه؛ وقد يمكن القول إننا هنا نرى كذلك الفرق بين الشعر الشفوي والمكتوب. ففي الكتاب الثالث عشر من الإلياذه يقوم<إيدومينيوس>بقتل<آسيوس>برمية رمح:(البيت388):

إخترق الرمحُ البرونز حَلقَه تحت الذقن.
فسقط، كما تسقط شجرة بلّوط أو حَور،
أوصنوبرة شامخة، كما يُسقِطها الحطّابون على التلال
بفؤوسهم الحادّة، لبناء سفينة.

الصورتان مختلفتان تماماً- الرمحُ يخترق، الفاسُ يَقطع؛ شجرة البلّوط تصِف المُحارب أفضل بكثير من شجرة الحَور أو الصنوبر؛ والسفينة تكاد تكون فكرةً لاحقة.
ويستعير ڤيرجيل هذا التشبيه في لحظة سقوط طرواده في الإنياده 2:

ثُمّ، ثُمّ، بدالي أن "إليوم" تَخِرّإلى رُكبتيها
بين اللهيب، إنهارت طروادة <نبتون>.
تماماً مثل شجرة الدردار فوق أعلى جبل-
فيَنهالُ عليها المزارعون بوابلٍ من الضربات
بفؤوسهم المزدوجة. الشجرة تترنّح،
مرتعشةً تُسبِل أوراقها و غصونها العالية المُرتَعِدة،
حتى إذا أنهكتها الجروح، تُطلق أنّةً أخيرة
وتسقط منكفئةً بضجَّةٍ في حُطام. (2، 624-31)

هنا يوجد الكثير من كلمات الوصف التي يُمكن أن تُشير إلى شجرة الدردار أو إلى المدينةِ المُحاصرة، وبعض هذه الكلمات الوصفية قد تكون أكثر مناسبةً لوصف المدينة. فالصورة والموضوع تنصهران معاً وترتبطان بشكل يكاد يكون عضوياً لإنتاج نسيج بأصداء وارتباطات غير محدودة.

وثانيةً يمكن إيجاد النقيض في اقتطاف تشبيهٍ آخر من <هوميروس>، وهّاجاً وملوّناً مثل سابقه ، ولكن ليس أكثر تداخلاً مع موضوعه. وهو يصاحب موت<سيموئيسيوس> في الالياذه 4:

ثم هوى غباراً مثلَ شجرة حَور
نَمَت علواً في مروج الماء المنفتحة،
نحيلةً، لكن يعلو هامَتها تجمُّع أوراقٍ كثَّة
اقتطعها صانع عجلات بفأسه البرّاقة
ليَحفُر منها إطاراً لعربةٍ فخمة،
ويتركها لتجفّ عند ضفة النهر.

والصفة التي تميّز الإنياده عن جميع الملاحم الأخرى هي إحساسها بالماضي. وفي هذه يكون الأقرب إليها ملحمة "بيوُلف" بما فيها من مستنقعات كابية و وحوش. والإنياده، على ما لها من شكل متحضِّر ولغة، تصل أحيانا إلى أظلم مطاوي الذهن، لكي تثير، لا الرعبَ الجرماني القديم، بل شعوراً بالهَلع والغموض. ونجد مثل تلك اللحظة في الكتاب السادس عند النزول إلى العالم الأسفل، بما يوازي ما نجده في الأوديسه 11، وهي اللبّ من تلك القصيدة كذلك. وفي طريق رحلته خلال العالم الأسفل يُطلب من <إينياس> أن يبحث عن الغصن الذهبي وهو المفتاح الذي يؤدي إلى العالم الأسفل. فاذا نادَته إلهة الحظ يمكن التقاط الغصن بسهولة. فيَجده <إينياس> ويلتقطه بلا جهد. يُعلق<سي.إس.لويس> على هذا المقطع من القصيدة بقوله:

"لا أعرف مثالاً من الخيال أفضل، بأعلى المعاني، من وقوف"چارون" متسائلةً أمام الغصن الذهبي " الذي لم يُرَ منذ زمان طويل"؛ قرونٌ مظلمةٌ لعالم سفلي لا تاريخ له، يُستحضر بنصف بيت من الشعر".(6، 409)
(تقديم الفردوس المفقود، ص 36).

ويبدو أن بنية القصيدة بشكل عام تقوم على نمط الذُرى والوديان، مع الكتب الأخفّ وقعاً: الأول والثالث والخامس التي تُهيئ للذُرى: سقوط طرواده في الكتاب الثاني ومأساة <دايدو> في الكتاب الرابع والنزول إلى العالم الأسفل في الكتاب السادس. وفي جميع المقاطع البارزة في هذه الكتب الثلاثة لا يوجد الأكثر تمثيلاً لفكر <ڤيرجيل> من الأبيات التي يُحلل فيها<أنجيسيس> وظيفةَ روما قوةً إمبراطورية:

سوف تصنع الإغريق من البرونز أشباهاً تتنفس،
وتنحتُ من الحجارة وجوهاً حيّة،
و تعطي الآخرين فصاحةً أكبر في القانون، أو تتابع
انجرافَ الكواكب و دورةَ النجوم؛
ولكن تذكّري يا روما أن تحكمي إمبراطوريتك،
إفرضي طريقةَ السلام(قدرَتك الخاصة)
كريمةً دوماً في الانتصار، قاسيةً بوجه الكبرياء.
(6، 847-53).

مقاطع من هذا النوع حَمَلت<سي. إس. لويس> على القول:
" الشِعرُ الأوروبي ينمو مع ڤيرجيل".

أوڤيد، المُتَحوّلات

عندما كان <ڤيرجيل> على فراش الموت عام 19ق.م. أعطى تعليمات بحرق الإنياده. كان قد اشتغل على القصيدة لمُدّة أحد عشر عاماً، ولكن العمل كان ما يزال بحاجة إلى الصقل الأخير،والذي كان قد خصص له ثلاث سنوات أخرى من المراجعة. لكن تعليماته قد أُهمِلت. وبعد 25 سنة من موت <ڤيرجيل>، جرى نفي <أوڤيد> إلى شواطئ البحر الأسود بسبب إساءة غير معروفة، ربما كانت متعلقة بأسرة الإمبراطور. وكان آخر عمل قام به في روما أنه أحرق مخطوطاته من "المتحوّلات"؛ لكن المرء في شك شديد إذا لم يكن الرجل قد تيقّن من وجود نسختين أو ثلاثة من الكتاب قيدَ التداول. ومهما يكن من أمر فإن القصيدة بقيت في الوجود- ولكن الرسالة قد وصلت- إذ أن <أوڤيد> قد دعا إلى مقارنة مع <ڤيرجيل>، تماماً مثلما فعل <ڤيرجيل> مع <هوميروس>.

وتوجد الصعوبة في معرفة في أي نقطةٍ يمكن أن تُجرى أية مقارنة مفيدة. ففي كتابه بعنوان " المعجم الكلاسي" (1788) وهوأحد الكتب التي كان الشاعر <كيتس> يحفظها عن ظهر قلب تقريبا، يقول<لُمبرييير> بوضوح:" كتابه بعنوان "المتحوّلات" بخمسة عشر جزءً هو كتابٌ في غاية الغرابة،

بسبب الحقائق الكثيرة الغريبة والموروثات التي يرويها، ولكنّه لا يمكن أن يُعَدَّ قصيدةً ملحَمية".
لكن <أوڤيد> كان على تمام الوثوق أنه كان يكتب ملحمة. فهو لم يفعل سوى تغيير قواعد الملحمة لكي تناسب عمله الذي كان يؤلفه. وعندما يلاحظ المرء أن أول تغيير قام به هو إهمال فكرة البطل، يغدو من الواضح حجم التغيير الذي كان مستعداً لعمله. وحقيقة أن كتابه يحوي من التشبيهات أكثر مما في الإلياذه، مع أنه أقل منها بما يزيد على ثلاثة آلاف بيت، تشير إلى أية درجة كان مستعداً ليكون تقليدياً في تلك المجالات التي لم يكن فيها مُجدِّدا. والواقع أن في القصيدة جميع صفات الأسلوب الملحمي:فهي مكتوبة بالوزن السداسي؛ وفيها ابتهالات إلى الآلهة؛ و فيها تشبيهات؛ ونبرتُها متمدِّدة أحياناً، و مترفِّعة أحياناً أخرى؛ وفوق كل شيء هي مليئةٌ بالاستطرادات.
والغرض وراء هذه القصيدة يمكن التعبير عنه ببساطة.
الكتاب مجموعة بالنظم لكل المعروف تقريباً من الأساطيربدءاً بالخليقة والطوفان وانتهاءاً بتحوّل يوليوس قيصر بعد موته إلى شِهاب. و وحدة القصيدة تقوم على أن جميع الأساطير المختارة تحتوي على تحوُّل. وتنتهي أخيراً إلى تنظيم الأساطير في ثلاثة أصناف: الآلهة، الأبطال، والبشر. و يشغل كلٌّ واحد منها ثلثَ الكتاب تقريباً.
إضافةً إلى هذا التعريف الواضح لميزات القصيدة من الواجب ذِكرُ مكوّن أساس هو القدرة الفنّية الفائقة عند الشاعر. إذ يتخلل الأساطير تشابكٌ من منوَّعات تذكِّرنا بروايات القرن التاسع عشر أكثر من قصيدة لاتينية. ويستمتع أوڤيد بطرائق

من إدخال قصةٍ في أخرى، في انتقالاتٍ تُحيل من حكايةٍ إلى أخرى، في غير المألوف والغريب حيثما يَجدُه. وفي هذه الصفة من التعقيد والتداخل قد تكون أقرب المتوازيات في الشعر عند سبنسر وأتباعه من الإليزابيثيين. ومن المؤكد أن ترجمه<آرثر گولدنگ> المنشورة عام 1567 كانت في اللُّبّ من الكلاسيّة الإليزابيثية؛ إذ كانت المتحوَّلات بين المؤثرات الكبرى في شعر عصر الإنبعاث؛ والاستعارة التي تقفز إلى الذهن في غاية السهولة هي أن "المتحوِّلات" سجّادةُ رسومٍ وألوان شا سعة تُميِّز عصرَ الانبعاث. ويقدِّم<ل.ب.ويلكِنسُن> وصفاً ممتازاً لذلك:

"بلى،"المتحوِّلات"هي"باروك" في تصوّرها(أي بالغة الزخرفة) بمداها الشاسع من الحركة(مثل إطار معرَّش من صُوَر آلهة و عماليق تتقاتل)، في تنوّعها، في غرابتها، في مجازاتها وصدَماتها، و وَلَعِها بالغريب وجمعِها الفكاهة مع تكلّف العَظَمة".

(أوفيد مُستَعاداً،ص159)

ومع ذلك ثمة صفة أخرى أكبر مغزى في وصف "المتحوِّلات": إسكندرية. فقد كان للشعراء الهيلينِستيين أثر كبير على روما يعادل أثر الكتّاب السابقين، إذ ينبع من التراث الهلنِستي ذلك الاهتمام بالتفصيلات والوعي النفسي الذي يميّز الأفضل من الشعر اللاتيني. وقد وُصِف الفن الهلنِستي بأنه"انحطاطي"بالقياس الى منحوتات<فيدياس> ومسرحيات<آيسخيلوس> ، لكن الحقيقة أنه كان أكثر العصور ثقافةً، وكانت مكتبة الاسكندرية، إلى أن دمّرتها

النيران أثناء قيام يوليوس قيصر بمحاصرة المدينة، أعظم مكتبة في العالم الغربي.
ثلاث علاقات بين الشعراء الهلنِستيين والرومان لها أهمية كبرى. وكتاب< أپولونيوس روديوس> بعنوان"آرگوناوتيكا" وهو ملحمة بالوزن السداسي تحاكي هوميروس بشكل واضح قد أثّرت تاثيراً عميقاً في إنيادة ڤيرجيل. فمعالجة صورة <ميديا> عند <أپولّونيوس> بعمقها الشديد في تصوير الشخصيات وفي تعاطفها(ومن المؤكد أن <أپولّونيوس> نفسه قد تأثر في هذا بعمل< يورِپيديس>) قد قدّمت الأساس لصورة<دايدو> الفائقة في الإنياده 4. والعلاقة بين"كوما بيرينيكيس" من عمل <كاليماخوس>(بصيغتها اللاتينية من عمل<كاتولّوس> في أفضل صُوَرِه الإسكندرية) مع قصيدة پوپ "إغتصاب خصلة الشَعر" ستكون موضع مناقشة في فصل لاحق. لكن الأكثر تاثيراً من هذه الثلاثة هو تأثير "آيتيا" من عمل <كاليماخوس> التي تشكِّل"كوما" مقطعاً صغيراً منها. يصف< ويلكِنسن>"آيتيا" بأنها عملٌ واسع المعرفة مُتقن التركيب، ولو أن الموجود منها لا يزيد عن جُذاذات، ولكن في فكرتها وتأليفها من الواضح أنها سابقةٌ على عمل أوڤيد.
و<كاليماخوس>نفسه كان العظيم من ورائه شخص<هيزيود> الذي كان كتابه "الأعمال والأيام" يُعَدّ معاصراً لأشعار هوميروس. لكن "الأعمال والأيام" على ما فيه من حيوية وجاذبية يبقى في الأساس عملاً تعليمياً حول الزراعة أكثر منه ملحمة، وهو اقرب إلى "جورجيات"

ڤيرجيل أو إلى عمل سبنسر بعنوان" تقويم الراعي". لكن "آيتيا" يبدو عليها انسياب ومقصد القصيدة الملحمية.
ولكل فعل قِصّة تفسر القائم من الأسماء أوالحكايات وتتصل الةجزاء مع بعضها بنفس البراعة التي يحملها أوڤيد إلى عمله. ونبراته تتراوح اتّساعا كما نجد عند أوڤيد، وأساليبه تتنوّع بشكل كبير. والأكثر من ذلك أن أوڤيد يستعير من <كاليماخوس>(مثلما استعار ڤيرجيل من أپولّونيوس) اهتمامَه الآسر بالتفصيلات غير المألوفة؛ ويظهر ذلك على أفضله في الحالة الشهيرة في الكتاب الثالث، حيث يقوم بحّارة ليديّون باختطاف الإله باخوس الذي يحوّلهم إلى دلافين:

تتعطّل السفينة في الماء
كما لو كانت موقوفة في حوضٍ جاف؛
يُضاعف البحّارة المُرتعبون ضربات مجاذيفهم
ويرفعون جميعَ الأشرعة طلباً للمزيد من القوة؛
ولكن غصون اللبلاب تعطّل المجاذيف
بزحفها و تلوّيها،
وتزيّن الأشرعة بثقيل الأعشاب.
و<باخوس> نفسه، وحواجِبه مُثقلةٌ بعناقيد التوت،
يهزّ رمحاً مُكلّلا بغصون اللبلاب
وتنتثر حوله أشكال شبَحية
من النمور وصغار الضواري و الضباع المرقّطة الشرسة.
يتقافز البحّارة عن السفينة مدفوعين
إمّا بالجنون أو بالخوف؛ لكن أولهم<ميدون>
يُحسّ أن جَسَده قد أظلم، و أن عمودَه الفقري قد تقوّس.

يقول< ليكاباس>:" أي وحشٍ غريب قد أصبحت؟"
وإذ كان يتكلم انطبق فكّاه على تكشيرةٍ،
وتقوّس أنفه وتخشّن جِلدُه إلى حراشف.
و<ليبيس> الذي كان يشدّ على المجذاف العنيد،
يرى يديه تقصُران حتى لا تعودان
يَدين بالمرّة، بل يجب أن تُدعيا زعانف؛
وآخر يحاول أن يتمسّك بالحبال المضفورة
يجد أن ليس لديه يَدين فينطوي إلى الوراء
ويغطس في البحر بلا أطراف؛ ونهايةُ ذنَبِه
تشبه المِنجل، مثل قوس الهلال.
وتُحدِث قفزاتُهم زخّاتٍ ورذاذاً مُتطايراً
إذ يبرزون من البحر ثم يغطسون ثانيةً
مثل فرقه راقصين يتطافرون في لعِبهم
قاذفين ما استنشقوه بمناخيرهم العريضة.
من بين عشرين رجلا(وكانت السفينه تحمل هذا العدد
قبل قليل) لم يبق إلاّ أنا، وحدي. (3، 660-88)

هذه كتابةٌ فيها حيويّةٌ عجيبة، فمن التشبيهات (السفينة في حوض جاف، فرقه الراقصين) إلى صفات المُراقبَة (البحّارة المُرتعبون، الأشكال الشبَحية للوحوش الضارية، الحبال المضفورة) والأكثر إعجاباً هي التفصيلات التي تأتي لا من الملاحظة بل من الخيال؛<ميدون> يرى جَسَده يُظلم،<ليبيس> يرى يَديه تقصُران، فكرة الراوية الأولى عندما يجد نفسه وحيداً هي إحصاء عدد الرجال الذين تحوّلوا في هذا الوقت القصير. والتوكيد يَنصَبّ على

الواقع، وعلى اقترابه من الحياة، وكلّ التفصيلات تُنتَقى لصفاتها المباشرة و جِدّتها. ومن السهل أن نرى لماذا أقبلَ عصر الانبعاث مباشرةً على أوڤيد ليُعبِّر لهم عن الحيوية في عالمهم المُكتشَف الجديد. فصفة "الإسكندري" وعناصر"الباروك" في هذا المقطع واضحةٌ كذلك، مثل التنويع الواعي(كلُّ بحّار يتحوّل بطريقةٍ مختلفة) و زخرفة الوصف(تكاثف أوراق الكروم والأقواس شبه المعمارية والالتواءات الحلزونية وزخّات الرذاذ)؛ وقبل ذلك كله نحن مأخوذون بما نجد من اهتمام بالبشَر الفاعلين في الحكاية، وبرُدود أفعالهم تجاه تحوّلاتهم. وكأنّ أوڤيد مهووسٌ على امتداد ملحمته بصورة واحدة لشخصٍ يُراقِب مرتعداً(أومستمتعا؟)التحوّل التدريجي لجسده إلى شيء آخر.

وثمة حادثةٌ أكثر شهرةً، هي تحوّل<دافني> إلى شجرةغار (1، 548 وما بعدها):

وفي منتصف الصلاة تقريباً تمتلىء أطرافها بخَدَر شديد،
وأطرافها اللّدنة تتغلّف بلِحاءٍ رقيق،
وشعرُها يستطيل إلى أوراق، وذراعاها إلى أغصان،
وقدمُها، في عِزِّ طيَرانها، تَعلَق بجذورٍ خاملة،
وعلى رأسها نَمَتْ قِمّةٌ كثَّة. ولم يبقَ سوى التماعةِ جِلدها.
أپولّو يُحبّ هذه الشجرة كذلك؛ فيضغط على الجذع بيده
ويقدر أن يُحِسّ بالقلب ما يزال يخفق تحت اللِّحاء الجديد...

والفكاهة هنا مقصودةٌ مثل ما كانت البشاعةُ في صورة الدلافين؛ وإلى جانب الفكاهة ثمة إحساس بواقعية المناسبة (كم كاتباً آخر يمكن أن يجعل الإله يتحسّس خفقانَ قلب الفتاة حتى بعد تحوّلها إلى شجرة؟) وهو ما يجعل اللحظة لا تُنسى. والواقع أن تركيز اهتمام أوڤيد قد أوجد واحدة من اشهر الصُوَر في عصر الانبعاث، مما أوحى بلوحة<بولآيّولو> الموجودة الآن في المتحف الوطني، وبمنحوتة من عمل<بيرنيني>. غالبا ما كان <پترارك> يشير إلى الحادثة، كما أن< رينوجيني> عند كتابة الملخّص للأوپرا الأولى عام 1594 إستعمل حكاية أپّولو ودافني. ولا يوجد ما يُدهش في انتشار الحكاية- فمقارنة فتاة بشجرة هي واحدةٌ من أرسخ الصُوَر الشعرية- ولكن من باب التقدير لما في قصيدة أوڤيد من جوانب متعددة أنه يَسهُل استعمالها حكايةً واحدة بينما يمكن أن تكون في يد مؤلف آخر موضوع كتاب كامل.

هذا إذن جوابُ أوڤيد الى ڤيرجيل؛ وإذ تُقَصِّر "المتحوِّلات" عن
الجلال في قصيدة <ڤيرجيل> فإنها تُشكِّل خطوةً هائلةً إلى الأمام.
ففي التخلّي عن البطل المركزي والاستعاضة عنه بإطار منفتح يمكن أن يتقبَّل تقريباً أيّة مادةٍ في المُتناوَل، كان <أوڤيد> قد مهّد الطريق أمام <دانتِه> و كثيرٍ من كتّاب العصر الحديث، وبخاصة <إزرا پاوند>. كان <ڤيرجيل> قد منح الملحمة عمقاً نفسانياً ، و<أوڤيد> قد أعاد تشكيلها ليعطيها مدى غير محدود.

لوكان: فارساليا

عندما قُتل <لوكان> في عام 65م. بأمر من نيرون، وقد كان في السادسة و العشرين من العمر، خلّف وراءه الكتبَ العشرة الأولى من ملحمة حمقاء مُثيرة عن الحرب الأهلية بين قيصر وپومبيه. فإذا كان من الصعب الإعجاب بملحمة "فارساليا" فإنه من المستحيل إهمالها.

وُلِد الشاعر في قرطبه، لذا فهو من أهل الأقاليم، مثل ابن بلده<مارشال> ومثل أبناء شمال إيطاليا <كاتُلّس > و<ڤيرجيل>. و كان عمّه<سينيكا> أحد أعظم المثقفين في زمانه، ومن الواضح أن الشاعر قد أخذ عنه خبرته اللغوية الواسعة. لكن الأهم من أصله الإسباني أو تدريبه البلاغي المبكِّر هو شبابُه؛ "فارساليا" هي ملحمة رجل في شبابه. وقد بدأ<مارلو> ترجمة القصيدة؛ كما قد وضع<شِلي> لوكان وچاترتن و سدني في قصيدته"أدونيس" بوصفهم

" ورَثة شهرةٍ لم تتحَقق".

وتتميز القصيدة بالمتعاكسات: استعمال الغلوّ في الأوصاف مع الخواتيم الشعرية الأكثر جاذبية. ففي مقطع متطاول من الكتاب التاسع نجد وصفاً للأهوال التي عرفها جنود<كاتو> في صحارى ليبيا، وبخاصة تلك الأنواع المختلفة المُحيِّرة من الأفاعي السّامة. ويصف <لوكان> التاثير الذي أحدثته لدغةُ واحدةٍ من هذه الأفاعي، الدموية، بهذا الشكل:

دماً كانت دموعُه. ومن كلّ بوّابةٍ في جسمهِ

كان الدم يتدفّق.كان فمُه مليئاً بالدم،
ومنخاراه المنتفخان. كان يتعرّق قرمزاً.وفي كل طَرَفٍ
من أطرافه كانت عروقُه الطافحة تتدفّق.
كان كُلُّهُ جُرحٌ واحِد. (9، 811-14)

في مقاطع من هذا النوع ،من الواضح أن <لوكان> لا يحاول أن يتحدى <ڤيرجيل> في ميدان يعُدّه <تنِسُّن> "تحت حكم ڤيرجيل، سيّد اللغة". وأسلوب <ڤيرجيل> هواختياركل كلمة لما فيها من دقةٍ في الأثر والمعنى، مع الحفاظ في الوقت نفسه على إيقاع
أكثر جلالاً
مما تكوّن على شفتي إنسان. (تِنِسُّن:إلى ڤيرجيل)

و<لوكان> مُستعدٌّ للتضحية بكل شيء، المنطق، الجمال اللفظي، سلامة الحكم من أجل صورة لا تُنسى عن جندي يحتضر. فالاقتصاد في العبارة والتصريح الأضعف لا مجال لهما في القصيدة. إنها معجزة أن نرى هذا الاستعراض الشاسع للألعاب النارية اللفظية يتشكل في شيء يشبه الملحمة.

ومع ذلك فمن الواضح أنها ملحمة. وبعبارات شكلية صرف كان <لوكان> قد أقام عمَله على أمثلة سابقيه الكلاسيّة؛

فالقصيدة تعالج موضوعا بطوليا من التاريخ القديم؛ و كان مقرّراً لها أن تكون في اثني عشر كتاباً؛ وتستعمل الابتهالات والتشبيهات والاستطرادات جميعا بشكل طليق. وإذا أخذناها بيتاً بيتاً، فهي لا تُشبه أية ملحمةٍ كلاسيّه؛ وإذا أخذناها بشكلها العام، فهي لا يمكن أن تكون أي شيء آخر.

هذه هي عيوب" فارساليا"، فهي طائشة، مثيرةٌ عاطفياً، وصخّابة. لكنها ليست من دون رقّةٍ ولطافة. فمباشرةً بعد وصف خبرات <كيتو> في ليبيا يتبع وصف زيارة قيصر لموقع طرواده، مما يشير إلى نوعية كتابة <لوكان> على أفضلها.. يبدأ المقطع هادئاً باستذكارٍ حنون للأسماء المألوفة في أشعارهوميروس. و لكن إذ تستمر الرحلة المُرتّبة ندرك أننا نقرأ هجاءً مُبكِّرا لمهنة الدِلالة على العاديات الزائفة، حتى نصل إلى الانفجار الأخير في النبرة التي تنزل إلى السخرية الكاملة.

وقيصر ذلك العاشقُ العظمةَ يتفحَّص رمالَ"سيگيوم"

ونهر"سيموئيس"و "روئيتيوم" الموسومة بقبر

"آجاكس" الإغريقي والموتى المدينين بكل شيء

إلى <هوميروس>.

يطوف حول طرواده المتفخِّمة

(التي لم يبقَ منها سوى الإسم)
باحثاً عن البقايا الهائلة لجدران <أپولّو>.
والآن غابات جرداء وأعجازُ أشجارٍ مُتعفِّنة
تُثقل على قصر<أسّاراكوس> وجذورٌ متعَبة
تخنق معابد الآلهة، والقلعة كلها
ركام أعشاب مُتسلقة. والحطامُ نفسه في حطام.
يُحدِّق في صخرة"هِزيونِه" وفي الكهف المُخَشَّب
حيث جاءت ڤينوس لزيارة"آنجيزيس".
هنا الكهف حيث جاء<پاريس>
ليُصدِرَ الأحكام، هنا اختُطِفَ<گانيميد> إلى السماء
وحورية البحيرات <أوينونِه> بَكَت.
ثمة موعظة في كل صخرة.
مُنذهلاً، خطا عبرَ مجرى مُترب؛
الذي كان <كسانثوس>. غافلاً، وَطِئ بقدمه
على العشب الطويل. نصحه دليلُه المحلّي
ألاّ يطأ على عظام <هيكتور>. بضعة أحجار مُتفرِّقة

انتثرت متبعثرةً، مُدنَّسه."مَه؟" صاح الدليل،

"أتمُرّ بمحاذاة هيكل< زيوس >؟ "

يا ألوهية وجلالة عمل الشعراء! هم وحدهم

يخطفون العالم من يد القدر و يمنحون البشر الفانين خلودا !

(961-81،9)

<ڤيرجيل> و<أوڤيد> كانا مُجَدِّدين؛ و<ڤيرجيل> بدَمجِه الجليل بين الإلياذه والأوديسه في قصيدة واحدة، و<أوڤيد> في ذلك الجمع الفريد المتناثر من الحكايات. لكن <لوكان> في انطلاقته وعَينُه مثبتة على موضوع هجائه هو منافسٌ لا يقاوم.

و <كوينتليُن> وهو إسباني آخر هو خير من يصفه:

<لوكان> ناري، شديد القوّة، سيّدالخواتيم الشعرية.

3 - الشكل الجديد

دانتِه، الكوميديا الإلهية

في منتصف القرن الرابع عشر كتب <پترارك>، المشهور اليوم بقصائده الغنائية بالإيطالية، ملحمةً باللاتينية بعنوان

"إفريقيا"، تدور حول الصراع بين روما وقرطاجه، وكان يَعتقد أنها ستكون الأساس لشهرته. في ذلك الجانب المُبكِّر الحَرِج من انتعاش الآداب الكلاسيّة الإغريقية واللاتينية ، شرع <پترارك> بوصفه من أصحاب الكلاسيّه بتعليق ثقته باللاتينية بوصفها لغة الشعر الأهم؛ وكانت قصائده يمكن أن تكون باللغة العامية و لكن أعماله البارزة، التي كانت ستقيم شهرته توجَّبَ أن تكون باللاتينية، وبالعودة بالنظر إلى هذه الفترة نحن نعجب بالعالم الكلاسي والشاعر الغنائي ولكن لا يمكن أن نرى ملحمته تتنافس مع <ڤيرجيل> أو<لوكان>. لقد كان سيّداً في كتابة الغنائية و قصائد الغناء التي كان لها كبير الأثر في الأدب الأوروپي؛ ولكنه شاعراً ملحمياً قد تجاوَزه الزمن بحوالي نصف قرن. و بعد عام 1300 بالقليل كان <دانتِه> قد بدأ بكتابة ملحمته "الكوميديا الإلهية" باللغة الإيطالية.

من الواضح أن الشاعر <گيدو كاڤالكانتِه> الذي يصفه <دانتِه> بقوله" صديقي الأفضل" في " الحياة الجديدة" هو الذي اقترح على <دانتِه> أن يكتب بالإيطالية لا باللاتينية، ويقف هذان الشاعران اليوم على القمّة من التراث العامّي في شعر الحب الذي سار به لاحقا <پترارك>. وفي مقطع آخر من "الحياة الجديدة"، الفصل التاسع عشر، نجد وصفاً لكتابة

<دانتِه> قصيدة الغناء الأولى بعنوان" أيتها السيدات اللاتي يعرفن الحب" وهو وصف غنائي لهذه الفتاه<بياتريجه> في شكل خطاب إلى صديقاتها. وقد حازت هذه القصيدة على نجاح فوري؛ وفي النشيد 24 من "الأعراف" يصف <دانتِه> لقاءه مع شاعر غريم، هو <بوناجيونتا من لوكا> الذي يسأله إن كان الرجل الذي يراه أمامه هو الذي ابتكر تلك الأشعار الجديدة التي تبدأ :

"أيتهاالسيدات اللاتي يَعرِفنَ الحُب"

(الأعراف 24 ، 50)

من الواضح أن هذا كان الأفضل بين القصائد المكتوبة قبل "الكوميديا الإلهية". وكان جواب <دانتِه> جواباً كاشفاً :

أنا الإنسان الذي ينتبه

إلى ما يوحي إليّ به الحُبّ، وكما يُملي،

فتلك هي الطريقة التي بها أكتُب.

يردّ<بوناجيُنتا> بحكمٍ شهير- وأخيرا يُدرِك ما الذي عطَّله وأتباعه من الشعراء عن بلوغ "الأسلوب العذب الجديد" الذي كان علامة تميز <دانتِه> وصاحبه الفلورنسي <كافالكانتي>، وفي هذا الحديث المختصر نقرأ وصفاً لجانبَي الإبداع عند <دانتِه>، أسلوبه الثوري الجديد، وأسلوبه الذي لايقل ثوريةَ

في استعماله الحب موضوعَه المركزي. ففي شعر دانتِه لا يكون الحب مرادفا للموَدّه، بل مرادفاً للمسيح نفسه.

من خلال هذا نكتشف السر المتميز في وحدة "الكوميديا". فالقصيدة تبدأ " في منتصف طريق حياتنا" وتغرق في قُمع

" الجحيم" ثم تتسلق المخروط من القُمع إلى جبل الأعراف وإلى الفردوس الأرضي في قمّته. ومنه يصعد الشاعر خلال السماوات العشر،وعَبر

العروش والممالك والإمارات والفضائل والقوى،

إلى رؤيه الله في النشيد الأخير. و هذا الإدراك الشاسع يغدو ممكناً بأمرين، تماهي القارئ مع الشخصية المركزية،<دانتِه> نفسه، والأكثر أهميةً هو فهم القارئ للموضوع المركزي، الحب.

ويدخل هذا الموضوع مباشرةَ في لقاء <دانتِه> مع <ڤيرجيل>:

يا أول الشعراء، يا نورَهم الأعظم،

هل لي أن أسعد من أجل الحب والجهد الحثيث

الذي دفعني للبحث عن عظيم إنجازك.

أنت عندي السيِّد والمؤلف،

أنت وحدَك الذي عنه أخذتُ

الأسلوبَ الجميلَ الذي شرَّفني. (الجحيم،1، 82-7)

محبّة دانتِه لشاعره ڤيرجيل يقودنا إلى حُبّه الأمثل في صورة <بياتريجه> التي يقابلها في النشيد الثلاثين من "الأعراف". ويكون دانتِه منذهلا بالرؤية بحيث يستدير لطلب العون من ڤيرجيل فيرى أنه قد غاب. وتواسيه <بياتريجِه> عن إخفاقه بكلمات هي بين الأكثر إدهاشاً و غموضاً في القصيدة وفيها الذِكرُ الوحيد لاسم الشاعر في هذه الملحمة الشعرية:

دانتِه، لأن ڤيرجيل قد غاب

لا تبكِ، لا تبكِ الآن

لأنك يجب أن تبكي لطعنةٍ خرى. (الأعراف30 ، 55-7)

لكن تسلسل الفكرة غير مكتمل. فمنذ "الحياة الجديدة" كان <دانتِه> قد بدأ معادلة <بياتريجِه> مع المسيح. والآن تكاد العلاقة المتبادلة أن تكون جَليّة عندما تغدو <بياتريجِه> دليله خلال السماوات نحو عرش الله. وهناك تقدِّمه إلى الخالق الذي هو الحُبّ المحض. ونشعر بما لا يمكن أن يقاوم في الأناشيد الختامية أن هذا هو التتويج الوحيد الممكن لمسارالحديث الذي بدأ في الكلمات الإفتتاحية للقصيدة .

فهذه ليست قصيدة فلسفية وحسب، ولا موضوعها الرئيس يسير وحدَه ، كما يوحي به هذا التلخيص. فأسلوب الأبيات الثلاثة الأولى من "الكوميديا" يقدم بعض الإشارة إلى قوّتها الشعرية:

في منتصفِ طريق حياتنا

وجدتُ نفسي في غابة ظلماء

حيث اختفى الطريق المستقيم.

في البيت الأول لا بُد أن يكون المعنى الحَرفي أن الشاعر كان في الخامسة والثلاثين من العمر، وهونصف مُدّة حياة الانسان التراثية " ثلاثة عشرينات وعشر"؛ ولكن استعارة "طريق الحياة" فيها ارتباطات دينية وإنسانية قوية. ومثل ذلك

البيت الثاني الذي يُهيئ المشهد لأية واحدة من ألوف الحكايات الرومانسية: " كان في قديم الزمان فارسٌ على صهوة جواده يخترق غابةً ظلماء". و لكن في كلمات <دانتِه>ثمة شيء يخبرنا أننا لسنا امام حكاية خيالية. بل إنها تُذكِّرنا بالغابة الظلماء في المركز من ملحمة گلگامش. والبيت الثالث يؤكد هذا الشعور بالثنائية: لقد حاد البطل عن الطريق المستقيم؛ و تعود الكلمات للتحويم بين الحكاية والترميز الديني. وبعد ثلاثة أبيات وحسب يتضح لنا أننا أمام عمل من نوع جديد، أقدَم ملحمة مكتوبة بصيغة المُتكلم المُفرد. ومن الواضح أن بذور هذا التطوّر كانت موجودةً دائما في كتابة الملاحم، فالتركيز الشديد على الشخصية الرئيسة ، والإيحاء باستمرار الحياة بأكملها في أرضيّة الملحمة، طالما كانت تسمح بإمكان التحليل المفصل لروح البطل. وبالمقارنة مع <أوديسيوس>، حيث تسيطر على اهتمامنا ملاحظة <هوميروس> الدقيقه للإنسان كما هو، نلاحظ في شخصية <إينياس> اهتماماً أكبر بشؤون النفس. فالتفصيلات الخارجية عند<هوميروس> عن الملابس والمظهر، عن الفعل وردّة الفعل، تغدو عند <ڤيرجيل> أحياناً اهتماما بالدافع والحساسية، كما يلخّصها هذا البيت الشهير:

ثمة دموعٌ في الأشياء، و العالمُ يؤثِّر في الفكر.

و لكن عند <دانتِه>، نجد الشاعر في إيطاليا، التي لم تزل غير متأثِّرةٍ كثيراً بيقظة الأدب الإنساني، يكون المركز في ملحمته الروحية، ورحلتها نحو كشف الحب الإلهي. ثمة إحساسٌ تكون فيه "الكوميديا الإلهية" أكثر قرباً إلى أسطورة " إر" في ختام جمهورية أفلاطون، أو إلى رؤيا يوحنا اللاهوتي في نهاية "العهد الجديد" من قربها إلى الأوديسه أو الإنياده.

ومع ذلك فان العظمة في قصيدة <دانتِه> توجد في ثقل الترميز والفلسفة مما يتداخل بسهولةٍ في واحدة من أسرع و أكثر جاذبيةً من القصص المَحكية في الأدب الغربي. ففي نشيد بعد آخر نجد أنفسنا ننقاد أعمق فأعمق في "الأعراف" ثم نُحلِّق عالياً في النور بسرعةٍ تبهُر الأنفاس، ويكون الطريق جميعُه مُرقّطاً بكل نوع ممكن من الشخصيات البشرية متمثلةً بالأسماء الشهيرة من الماضي، ومن الصعب أن نفكر بغياب أيّة شخصيةٍ تاريخيةٍ مُهمّة عن قصيدة <دانتِه>. وأسلاف الشاعر لهم حضور بارز:

هنا <هوميروس> أمير الشعراء،

ثم يأتي <هوراس> الهجّاء،

والثالث هو<أوڤيد>، و<لوكان> هوالأخير.

(الجحيم، 4، 88 وبعده)

و <ڤيرجيل>، بالطبع، حاضر في الجوار. وأبطال طرواده موجودون هناك كذلك مع أبطال أدب الخيال القروسطي. و لكن الأهم من ذلك كله أننا نجد في القصيدة أكثر الصور زهاءً عن إيطاليا القروسطية. وثمة عرضٌ لمِئات من مُجايلي <دانتِه> أوالقريبين من مُجايليه من البابوات المُنشقين إلى< فرانشيسكا رِميني> الذي سَرَت أخبارُ حُبِّه <پاولو> المأساوي أيام حياة <دانتِه>. وصف العاشِقَين في" الجحيم 5" وقد عصفت بهما ريح الغرام، ودموع<پاولو> كما يروي <فرانشيسكا> قصتهما هي لحظه تفطر القلب. وعلى الجانب الآخر ثمة الرعب لصور الخَوَنة المتجمِّدين في ثلج أبدي في أعماق الجحيم،بينهم<أوگولينو> و <رَگييري> يقضمان من الجوع رأسي بعضهما وقد برزا من الثلج الصلب.

ولكن في واحدةٍ من مقاطع" الجحيم" نجد صُوَر الكلاسي والقروسطي، وصور الحنين والاستغوار تجتمع في خطاب سحري جميعه من ابتكار <دانتِه>. وفي ختام النشيد 26 يفلح الشعراء في إقناع <يوليسيس> أن يروي قصته، ويبدأ الجوّال

الأعظم في وصف رحلته الأخيرة إلى ما وراء أعمدة <هرقل> و عبر خط الاستواء إلى أن يلمح هو ورفاقُه جبل <الأعراف> من بعيد، بلحظات قبل أن تبدأ سفينتُهم بمواجهة الغرق:

ثم أدَرنا مقدِّمة السفينة نحو الصباح
وجَعلنا من مجاذيفنا أجنحةً للطيران
وإلى اليسار منّا كنّا مانزال نتقدم،

حتى أظهر لنا الليلُ القُطبَ الآخر في السماء
وغرقت سفينتُنا إلى العُمق
بحيث لم تستطِع أن ترفع نفسها من البحر.

وفقَد مصباحُ القمر توهّجَه
تم استعاد نورَه خمسَ مرّات، وتضاءَلض خمسَ مرّات
منذ بدأ بحّارتي المُتعَبون التجذيف

عندما ظهر جَبلٌ، أربَد
من بعيد، وبدا أكثر طولاً
من أي جبلٍ رأيتُه قبل ذلك اليوم

وابتهَجنا، ولكن سرعان ما بدأت معنوياتنا بالهبوط
عندما هبّت دوّامةُ ريح من الأرض الجديدة
و صَفَعَت أوّل ألواح جَسَد السفينة

ثلاثَ مرّات في تلك الأمواج العظيمة دوّمَت السفينة بنا
وفي المرّة الرابعة ارتفعت مؤخّرة السفينة
وكما شاء الإله، غَطسَت المقدمة
والتأم البحر ثانيةً فوق رؤوسنا. (الجحيم،26، 91-142)

في هذا المقطع ثمة شعورٌ بالقَدَر الذي لا نكاد نُحسّ به عند <أوديسيوس> في ملحمة <هوميروس>. يقول<إريك آورباخ> عن هذه القصيدة (في "دانتِه: شاعر العالم الدنيوي") بأنه " عند <دانتِه> يكون الفرد التاريخي قد وُلِد

من جديد في وحدته الواضحة بين الجسد والروح؛ فهو قد كان قديماً وحديثاً معا، خارجاً من نِسيان طويل بقوةٍ ومدى أكبر من أي وقتٍ قبل ذلك". لقد أسّست "الكوميديا الإلهية" للملحمة الشخصية؛ فقد أُضيفَ بُعدٌ جديد سوف يجعل من معارضة <پترارك> لملحمة <ڤيرجيل> لا معنى لها بشكل مؤسف، حتى قبل أن بدأت كتابتُها؛ فبهذه القفزة الوحيدة للخيال صار بوِسع الشعراء الآن أن يكتبوا أشعاراً مَلحميّةَ الأفكار، وموضوعاتٍ كانت من قبل تُعالَج في القصائد الغنائية. وقد مكّنت " الكوميديا الإلهية" من ظهور" إستهلال" <ووردزورث> و"أناشيد" <پاوند>.

لانگلاند و چوسر

يقول<إمرسُن> عن <دانتِه> في مقالته بعنوان"الشاعر": مديح <دانتِه> هو هل أنه تجرّأ على كتابة سيرته الذاتية بكلمات متشابكة هائلة، أو أنّها قادَته إلى العالمية." هذا الحكم المختصر يلخِّص أهمية <دانتِه> في التراث الملحمي. فقد كانت الكوميديا فرديةً وشخصيةً إلى درجة أنها أرغمت اللاحقين على التوقف والتفكير ثانيةً حول وظيفة الملحمة ؛

وقد تكون هذه هي اللحظة الصحيحة في الدراسة النقدية للتوقف وإعادة النظر كذلك.

كان بوسع الكاتب القروسطي أن ينظر إلى ما مضى من سلسلة الملاحم الكلاسية، ولو أنه من المؤكد قد لايكون متأثِّراً بجميع الكُتّاب بشكلٍ متساوٍ. والقائمة تشمل <هوميروس> الذي رُبّما كان قد قرأه إمّا بالإغريقية أو بالترجمة، و<ڤيرجيل> الذي كان يوصف بذي قُوةٍ تكاد تكون سحرية، إضافةً إلى كاتبٍ قليل الأهمية في الأدب الكلاسي، لكنه اكتسب شعبيةً لاحقاً، هو <ستاتيوس>. فأفضل قصائده و هي قِطَعٌ أنيقةٌ مهذبةٌ موجّهَةٌ إلى أصدقائه(ومنهم لوكان) هي ممتازةٌ في ميدانها؛ ولكن ملحَمَته بعنوان"ثيبيد" عن موضوع" سبعةٌ ضدّ طِيبه" هي عملٌ فيه اشتقاق و عاديّة، وليس فيه شيء من ابتكار <لوكان> أو أصالة <أوڤيد>. وقد كان هذا العمل شائعاً في القرون الوسطى بوصفه مستودعاً للخرافات تُقدَّم بشكل جذّاب(ولو أنها قد تكون أحياناً مفرطةً في المبالغة). وقصة <چوسَر> في "حكاية الفارس" عن المنافسة بين <پالامون> و<آرسيتِه> على حب <إيميليه> قد جاءت عن طريق <بوكاچيو> من"ثيبيد."

لدى النظرة الأولى يكون من المُدهش أن <ستاتيوس> وهو الأقل أصالةً بين أصحاب الملاحم كان بين الأكثر شعبيةً حتى يدرك المرء كم كانت فكرة الأصالة غير مُهمّةٍ عند الكاتب القروسطي. وكان الأكثر احتمالاً عند هذا الكاتب أن يخترع مصدراً لا وجود له من أن يدّعي الأصالة. ففي

" ترويلوس و كريسيده"(1، 394) يعرض <چوسر> مصدره:

" مؤلفي يُدعى لولّيوس"

على الرُغم من أن مثل هذا الكاتب لم يكن له وجود؛ إذ أن <چوسر> قد أساء فهم بيت من <هوراس> في" الرسائل"؛ فقد كان مصدره الحقيقي "فيلوستراتو" من عمل <بوكاچيو>.

في هذا النوع من الجو الأدبي من معرفة ليست مُستَوعبة تماماً، ومن أمثلةٍ مختارة للأسباب الأسوأ، دون الأسباب الأفضل، تُقدِّم ملحمةٌ من عمل <دانتِه> نقطةَ تحوّلٍ وتحدٍّ معاً؛ فكانت الفترة اللاحقة تجريبية في ميدان الملحمة كما في ميدان العلوم. فمن ناحيةٍ نَجِدُ النموَّ التدريجي للمعرفة الكلاسية التي تأوّجت في أعظم عصر للترجمة الإنكليزية.

("الإنيادة" بترجمة <گاڤن دگلس>و"المتحوّلات" بترجمة <گولدنگ>، و "الإلياذه" بترجمة <چاپمن>، وأعمال

<أريوستو> بترجمة <سِرجون هارينگتن>، وأخيرا "الإنيادة" بترجمة <درايدن>، و"الإلياذه" بترجمة <پوپ>)، ومن ناحيةٍ أخرى نجد عدداً من الشعراء يحاولون كتابةً بالشكل الملحمي بدرجاتٍ مختلفة من الأصالة؛ ومن بين هؤلاء يبرز إسمان: <سبنسر>، معاصر <چاپمن>، و<مِلتُن> الذي زاره الشاعرالأصغر سِنّاً: <درايدن>

لكن <سبنسر> و<مِلتُن> كانا يكتبان وهما على معرفةٍ بأعمال <هوميروس> و <ڤيرجيل> كذلك. و في القرن الرابع عشر عندما كانت مثل تلك المعرفة غير راسخة، إذا ما كانت موجودةً أساساً، أنتج مؤلِّفان هما <لانگلاند> و<چوسر>قصائد تختلف عن الملحمة الكلاسية،لكنها تُظهر الكثيرَ من الخصائص،بل المدى،في الأعمال الملحمية.فعمل<وليم لانگلاند> بعنوان"رؤية پيرس پلاومن" فيها صفات القصيدة القروسطية حتماً، فأسلوبها يعتمد الجناس في تكرار الحروف الأولى من الكلمات المتلاحقة،في محاكاةٍ لشعر اللغة الإنگليزية القديمة كما في "بيولف."

ذات صيفٍ عندما كانت الشمس ضعيفة،
غلّفتُ نفسي برداءٍ كما لو كنتُ خروفا؛
في هيئة راهبٍ، أعمالُه أثيمة،
ورحتُ أطوّف في أرجاء هذا العالم بحثاً عن عجائِبه.

ولكن ذات صباح في أيار على تلال "ملفيرنِه"
حدث لي.....

ثم يستمر ليُخبر عن حُلم يرى فيه سلسلةً من المشاهد لعمّال لكي يقدِّم مزيجاً من الترميز والنقد الاجتماعي. والقصيدة كلّها صورةٌ لحيوية الحياة الريفية في ذلك الزمان، وقد أشار إليها < جون بال> في رسالته إلى الفلاحين في منطقة "إسيكس" أثناء ثوره الفلاحين. والأكثر أهميةً في تحرّره من الأنماط الكلاسية أن <لانگلاند> قد وجد شكلاً لقصيدته الطويلة كثير الشبَه بالشكل الذي استعمله <دانتِه> في بنيته الرّخوه. فالمشهد الفسيح للحياة في إنگلترا في ستّينات القرن الرابع عشر، والتفصيلات الجذابة في داخلها، مع بطلها في صورة الحارث
(يصبح في نهاية القصيدة شبيه المسيح) يجعل من العمل، مع أنه ليس ملحمةً في ظاهره، مساهمةً في تراث القصيدة الطويلة في الأدب الإنگليزي، التي في أفضل صورها تكون عَميمة الشمول مثل ملحمة <أوثيد> أو ملحمة <دانتِه>.
وقصيده <چوسر> بعنوان "حكايات كانتربري" مثل قصيدة <لانگلاند> لا يمكن إدراجُها في صنف الملحمة التراثية، ولكن العَمَلين مساهمةٌ مُهمّة أخرى في التراث. قصيدة <چوسر> فيها نوعٌ مختلفٌ من الوحدة عمّا في قصيدة <لانگلاند>. فالقصيدة تجمع أنواعاً كثيرةً من الشخصيات بالوسيلة البسيطة في وضعهم جميعاً في رحلة حَج إلى "كانتربري"، وكان على كلّ حاج أن يحكي زوجين من القصص لتمضية الوقت.

وكانت النتيجةُ قصيدةً طويلة ذات طبيعة شفوية واضحة- إذ يتذكَّر المرء أن ملاحم <هوميروس> بشكل خاص تحتوي على مساحاتٍ واسعة من الشعر يتحدث فيهاالممثلون(ويحكون قصّة) في خطابات طويلة- وثانية، قد وجد الشاعر بنيةً مؤاتية لاحتواء كلّ صنفٍ وعادةٍ معاصرة.و"الحكايات" تشكِّل رحلةً كذلك،لا الرحلة إلى "كانتربري" وحسب، بل رحلة التطوّر في سنوات <چوسر> الأخيرة. فثلاثةٌ وعشرون من الحكايات التي اكتملت يمكن أن تُقرأ على أنها يوميات تصوِّر أحوال <چوسر> في تلك السنوات. فكما أن قصيدة <دانتِه> الكبرى تصوِّر مشاعِرَه المتغيِّرة إذ يتذكّر تلك الرؤيا المُذهلة عام 1300، كذلك چوسر يعيش من جديد تلك الرحلة الخيالية القصيرة التي بدأت في ذلك اليوم الربيعي من عام 1387،

عندما نيسان بزخّاته العذبة
تَغَلغَلَ في مَحلِ اذار حتى الجذور...

مثل"پيرس پلاومَن" لا يمكن وضع" حكايات كانتربري" في الخط المركزي من الملحمة، ولكن بالنظر إلى الخلف من أيامنا الحاضرة يكون من المُغري أن نضع <چوسر> و<أوڤيد> و
<دانتِه> في تراث الحكاية الشاملة المفتوحة، التي صارت في أيدي <ويليام كارلوس ويليامز> و <پاوند> و <إليوت>و<ديفد جونز>ذات سمعة طيِّبة في الأيام الأخيرة.

4- عصر الإنبعاث والملحمة اللاحقة

سبنسر، المليكة الحورية

ملاحظة < بن جونسُن> الضنينة عن شكسبيربأن لَدَيه القليل من اللاتينية والأقل من الإغريقية تغشّي على حقيقةٍ مُهمّة قوامها: مهما تكن معرفة شكسبير بالأدب الكلاسي(وهو قد تعلّم في مدرسةٍ مُمتازة) وسَعة اطِّلاع <جونسُن>(الذي يقتطف قدراً مُتعِباً من كُتيّبات الأدب الكلاسي) فإن الحَدس البَدَهي عند شكسبير في مسرحيتي" يوليوس قيصر" و "آنتوني و كليوپاترا" في سَيرِه الرهيف بموازاة <پلوتارك> بترجمة<نورث> يلقي ظلالاً علي مسرحية <جونسُن> بعنوان"كاتيلينِه" وهي نسيج مقتطفات ماخوذٌ مباشرةً من <چچيرون> مع شروح متعبة في الحواشي. ففي عام 1767 نشر<رچارد فارمر> رئيس "كلية إيمانيويل" ورقةً مُهمة يُحَلل فيها نوع الإستعمال الذي قام به شكسبير من ترجمات الأدب الكلاسي دون النصوص الأصلية. ولم يكن السبب في ذلك ضعف شكسبير قدر ما هو المستوى الرفيع للترجمات المتوافرة في حينها- ومثل ذلك الموقف نجده في التأثير على الشعراء المُحدَثين للترجمات الممتازة من اللغة الصينية من عمل<آرثر وايلي> و<إزرا پاوند>.

ونحن نعلم أن" المتحوِّلات" بترجمه<آرثر گولدِنگ> المنشورة عام 1567 كانت من الكتب المفضّلة عند شكسبير. فمقطع من بداية الكتاب الثالث الذي يصف الأفعوان الذي قتله <قدموس> يصوّر القوة التي لا شك أنها قد استهوت الشعراء الإليزابيثيين:

الأفعوان الأرقط، مباشرةً
يأتي، زاحفاً في التواءاتٍ مُتماوجة
واندفاعاتٍ مُعَقّدة من الحراشف
و مُنحَنِياً في غصونٍ مُتشابكةٍ بجَسَدِه قُدُما.
ورافعاً فوق الحطام بجَسَده نحو السماء
يُشرف على الغابة كلّها....

فحَيويّة الوصف مع البيت الأخير المُريع، والإيقاعات الشديدة (الموقّعة بالجِناس الذي يُقصِّر عن المبالغة) يجد له أصداء واضحةً في الدرامه الإليزابيثية.فالوزن"الأربع عشري"، البيت الطويل الذي استعمله <چاپمن> كذلك في ترجمة

"الإلياذه" هو الذي أعجبَ< كيتس> عندما قرأها أوّل مرّة. في ما يلي وصف موت <پوليدوروس> في الكتاب العشرين:

... وطارَ قبلَ الجذوة الأولى في الميدان
حتى قبل أن يطيرَ عن أنفاسه وروحه- التي من ظهره،
رمحُ <أخيليس> الخَطّاف أطلقها في الهواء،
وفَصل الرأس عن عِرقِه.
على رُكبَته سقط الأمير المسكين،
وجَمَع بيديه الهزيلتين أحشاءَه، وانتفخ
من حدود الجُرح الغائر، حتى خيّمت غمامةٌ سوداء كالموت
على المنظر وعلى العالم الأوسع حوله.

باقتطاف هذا المقطع في مجله "شعر"(شيكاگو) لعدد تشرين الأول/ اكتوبر 1957 يُعلِّق < ويليام كارلوس ويليامز> بقوله: " هذا كلام مباشر بقوّةٍ أخّاذة في العبارة مما أكسبَ <چاپمن> اهتماما وإعجاباً على مرّ العصور." صدرت ترجمة <چاپمن> بعد 30 سنة من ترجمة <گولدينگ>

ويمكن ملاحظة السيولة الأكبر والإيقاعات الأخَفّ في الشكل الشعري.

في أسلوب ملحمته، "المليكة الحورية" لاشك أن سبنسر مدينٌ بشيء إلى <گولدينگ> و <چاپمن>:

ولكن كل هذه العرائش البهيجة والمدينة الجميلة،
هدمها <گايُن> بقوّةٍ قاسية؛
لا شيء من عُمرانها الفخم قد يُنقذها
من عاصفة هياج غضبه،
سوى أنّ سعادتها قد حوّلها إلى شقاء:
فبساتينَها أتلفَها، وحدائقَها شوّهَها،
وأشجارَها أفسَدَها، ومغانيها هَدمَها،
ومنازلَها المؤثّثة أحرَقها، ومبانيها أزالَها،
وما كان الأجمل قبلاً، جَعله الآن أقبح مكاناً.
(2، 12، 83)

ويستمر هذا بالسرعة التي يتوقّعها المرء من كتابة إليزابيثية جيّدة، ولكن في الوقت نفسه لا يغيب الإيقاع المُعَزّز بالجناس

في كل بيت تقريباً، وكان يُمكن أن يكونَ سبنسر مترجماً رائعاً لملحمة "بيولف". لكن البساتين والعرائش، وصفة"الأجمل" في البيت الأخير تشير إلى أن هذه ليست الصيغة الهوميرية لكنها تتبع في الوقت نفسه الموازي الكبير لتراث قصص الخيال. و " المليكة الحورية" هي أول عمل يجمع بين قصص الخيال والملحمة بنجاح.

صفحة العنوان تُقدِّم مفتاحاً آخر: "المليكة الحورية". وهي تقع في إثني عشر كتاباَ، تُمثل الفضائل الخُلُقية الاثنتي عشرة. هنا كذلك نجد الثنائية بين قصص الخيال(التي تصوِّرها الكلمة الوحيدة: " الحورية ") وبين الملحمة، مما يشير إليها بوضوح نظام الإثني عشر كتاباً عند <ڤيرجيل>(وهو نصف الأربع وعشرين كتاباً عندهوميروس) الذي أصبح نمطاً في الملحمة التراثية. و"الاثنتاعشرة فضيلة خُلُقية "هي حلقة ثالثة في السلسلة، ليست بالملحمة ولا بقصة خيال؛ لأن" الملكة الحورية" واحدة من أبرز أعمال الترميز. ففي رسالة إلى<سِر والتر رالي>عندما اكتمَلت الكتبُ الثلاثة الأولى وحَسب(من سبعة كُتبٍ اكتَمَلت أخيراً) يبدأ سبنسر وصفه القصيدة بهذا الشكل:

"سيدي، مع عِلمي كيف يُمكن أن تُفسَّر جميع أنواع الترميز بشكلٍ مُبهم، ومنها كتابي هذا الذي عَنوَنتُه بعنوان "المليكة الحورية" بوصفه ترميزاً متواصلاً، أو مجازاً غامضاً، وجدتُ من الخير... أن أكشف لكم عن الغرض العام والمعنى... لقد اخترتُ تاريخ الملك <آرثر>، الأكثر مُلاءمةً لرِفعة مقامهِ، الذي زاد ت في شهرته أعمال الكثيرين من الكُتّاب، ولأنه الأبعد عن خطر الحَسَد والشكوك مما في هذه الأيام. وفيه اتّبعتُ جميعَ الشعراء القدامى في التاريخ، وأولهم <هوميروس> الذي في شخص <آگامِمنُن> و <يوليسيس> قد قدّم مثالاً للحاكم الجيّد والإنسان الفاضل، الأول في "الإلياذه" والثاني في "الأوديسه": وبعده يأتي <ڤيرجيل> والذي كان غرضه المُشابه تقديم صورة <آينياس>: ثم يأتي <آريوستو> الذي جمع الاثنين في "أورلاندو": وأخيراً يأتي <تاسّو> الذي فصَلهما ثانيةً وشكّل القسمين في شخصين، أي ذلك القسم الذي يُدعي في الفلسفة بإسم الأخلاق، أو فضائل الإنسان الفرد في صورة <رينالدو>: والثاني يدعى بإسم السياسة في صورة <گودفريدو>. وعلى مثال هؤلاء الشعراء الممتازين أحاولُ أن أصوّر <آرثر> قبل أن يُصبح ملكاً، في صورة فارس مِقدام ، مُكتملاً بالفضائل الخُلُقية الإثنتي عشرة."

يذكُر سبنسر أربعةً من أسلافه: <هوميروس>، <ڤيرجيل>، <آريوستو> و <تاسّو>.(وفي حالة <هوميروس> يُستغرَب قليلاً أن سبنسر يختار <آگامِمنُن> دون <أخيليس> شخصيةً رئيسة في "الإلياذه"، و لكن <أخيليس> المُنزوي في خيمته سوف يُشكّل مقارنةً ضعيفةً مع" الفارس النبيل" الذي يفتتح قصيده سبنسر.) والكاتبان الإيطاليان يُمثلان تراثاً مُهمّاً في الكتابة لم تسبق دراستُهما: الشعر الملحمي في إسبانيا وإيطاليا. وهذا التراث يعود في الأقل إلى القرن الثاني عشر، إلى الملاحم الشعبية الكبرى المعروفة بإسم" أناشيد البطولة". هذه حكايات شفوية عن الحرب والفروسية، لها صِلات قُربى مع حكايات البطولة الآيسلندية (ساگا) ومع مثيلاتها الإسكندناڤية(إدّا) وبالطبع(مع بيولف الأنگلوسكسونية) وقد كانت هذه من أعمال المُنشِدين المعروفين في فرنسا بإسم تروبادور أو تروڤير. وكانت

" أنشودة رولان" إحدى أعظم هذه الأناشيد التي يعود تأليفها إلى حدود عام 1100 في فرنسا وهي تتناول اندحار قسم من جيش شارلمان في معركه"رونسوڤو". و بعد حوالي 50 سنة ظهرت شخصية تاريخية أخرى بإسم"رودريگو دياز" موضوعاً لملحمة" قصيدة السيّد"

الإسبانية التي كُتِبت بعد قليل من ذكرى البطل الذي توفي عام 1099. وفي نهاية القرن نفسه نَجِد احتفاءً بالبطل الجرماني" زيگفريد" في قصيده نيبيلُنگنليد" وهي الأكثر اتساعاً وعاطفيةً من بين الثلاثة وهي السَلَف المُباشر لأعمال <ڤاگنر> الأوپرالية. وهذه الأعمال الثلاثة لها دافع واحد هو الشعر الشفوي،وهي أشعارٌ بطوليةٌ أقرب إلى روح "الإلياذه" منها إلى "الأوديسه".

ولو شاء المرء أن يقارن هذه القصائد الشفوية مع قصائد <هوميروس> لكان ما جاء بعدها في القرن السادس عشر من قصائد <آريوستو> و<تاسّو> و<كاموينس> تقف على علاقة متشابهة مع <ڤيرجيل>. فقصيدة <آريوستو> بعنوان " أورلاندو فوريوزو"(1532) كان <أورلاندو> الأصلي بطلها ولكنّه كان متحوّلاً بشكل كامل تقريبا. وبين "أنشودة رولان" و "أورلاندو فوريوزو" تدخّلت حكايات الفروسية الفرنسية مع حكايات الحب المهذّب، مُستوعِبةً الحكايات الآرثرية مُكيّفةً إيّاها لقوانين الحب والشرف جديدة التعريف. و في إيطاليا، في جيل قبل <آريوستو> كتب <بويارردو> قصيدةً مُتعثرةً بعنوان "أورلاندو عاشقاً" لكن قصيدة <آريوستو> فيها شكل وتوازن ممّا في المادة السابقه. وتتشكل

القصيدة كما عند <دانتِه> في "أناشيد"؛ وكانت هذه وَحدات طول، أي القدر الذي يستطيع الشاعر الشفوي أن يُنشده في أمسيةٍ واحدة، لكن تسمية "نشيد" قد انتقلت من الإيطالية إلى اللغة الدارجة في الملاحم وتبنّاها كثيرٌ من الكُتّاب اللاحقين(بدءاً من سبنسر) بوصفها تقسيماً قياسياً.

وقصائد <كامويِنس>(أوس لوسياداس، 1572) و<تاسّو>

(أورشليم مُحَرَّرة، 1575)قد تناولها بنقد مُطوَّل <سِر موريس باورا> في كتابه بعنوان"من ڤيرجيل الى مِلتُن" إذ يُبيِّن كيف أن <كامويِنس> حاول أن يُنافس <ڤيرجيل> لا بالبيت الشعري وحدَه، الذي يُترجمُه <فانشاوِ> هكذا:

الأسلحة والإنسان فوق جماهير العوام،

ولكن بالإحتفاء بالبرتغال نفسها، وهو ما تبلغُه القصيدة كلُّها؛ فالعنوان" أوس لوسياداس، أبناء لوسوس" تتفوق حتى على "الإنياده"، التي تشير إلى رجل واحد فحسب؛ و"لوسوس" هو اسم البطل الخرافي المأخوذ من اسم البلد"لوسيتانيا". والبطل في القصيدة هو <ڤاسكو دا گاما>، المُكتشف العظيم، ويُصبح العمل تاريخاً شعرياً للبرتغال يؤدي إلى رحلة <داگاما> الى الهند.

ويسير <تاسّو> بمفهوم ملحمة الفروسية إلى أبعد مما فعل <كامويِنس>، لأن قصيدته "أورشليم مُحرَّرةً" كانت شديدة الارتباط بالحروب الصليبية، كما كان أحد أبطالها، <رينالدو>، أحد أجداد <الفونسو> الثاني <دوق فيرّارا>، الذي إليه كتبَ <تاسّو> القصيدة؛ إذ كان القصد من العمل تشجيع حملة صليبية جديدة إلى الأرض المُقدّسة. وغالباً ما تَستخدِم القصيدة مؤثِّراتٍ فوق طبيعية أو سحرية، وتتشابك عناصر الإفتتان والترميز معاً، ولكن القلاع والشياطين والغابات الممسوسة بالجِن لا تُشكل سوى جزءٍ من هذه الملحمة المسيحية. وكما يُعلِّق <باورا> بقوله:

"ولو أننا في "أورشليم محرَّرةً" قد نفتقد الفكاهة والمِسحة الإنسانية في" أورلاندوفوريوزو"، فلِمَحض أن قصيدة <تاسّو> هي على هذه الدرجة من الجِدّية يغدو من الممكن احتسابها ملحمة حقّاً لامجرّد حكاية خيال فروسيّة".

(من ڤيرجيل إلى مِلتُن،ص192)

هذه هي الأرضية التي قامت عليها رسالة سبنسر إلى<سِر والتر رالي> عام 1589 أي بأربع عشرة سنة بعد نشر قصيدة <تاسّو>،وكان <سبنسر> يشتغل على قصيدته " المليكة الحوريه" حين كان أحد معاصريه يترجم القصيدة

التي كانت على مقربةٍ من <سبنسر>، قصيدة <آريوستو> "أورلاندو فوريوزو". وقد صدرت ترجمة <سِر جون هارِنگتُن> عام 1591 استجابةً لأمر ملكي غير مألوف. ويبدو أن <هارِنگتن>

(إبن الملكة إليزابيث بالمعمودية) قد ترجم حكاية "جوكوندة" المكشوفة من النشيد 28 من "أورلاندو" ونشرها بين السيدات القائمات على خدمة الملكة. وقامت الملكة بغضب حقيقي أو مُتَكلَّف بنفي <هارِنگتن> من البلاط الملكي حتى ينتهي من ترجمة الأربعين ألف بيت من القصيدة. وقد أعلن <جونسُن>

(كما كان مُتوَقّعاَ) أن " ترجمة <جون هارِنگتن> دون جميع الترجمات هي الأسوأ"، و لكن الواقع أن الترجمة كان لها حياة عجيبة وانتشار، مع مسحةٍ من المفارقة وإحساس دقيق بالطبيعة المهذبة في القصيدة، مما يجعل القارئ في الغالب

(كما هو الحال عند قراءة" حكاية الفارس" من أعمال چوسر) موزعاً بين الإعجاب والضحك. وكان <هارنگتن>، ليس أقل من <سبنسر>، مدركاً للقيمة الترميزية في القصيدة،

فأدخل في الطبعة الأولى للكتاب" تلخيص واختصار للملحمة".

ومن الطبيعي في الترجمة بشكل عام أن النشيد الأول يكون البداية وهو الثامن والعشرون.<جوكوندو> ،الذي كانت قد خانته زوجته، يقوم بزيارة ملك پادوا ليكتشف أن الملك كانت قد خانته زوجته أيضاً. وبعد أن يُقيِّد الملك بقَسَم أن لا يقوم بعمل انتقام، يُخبره بالخيانتين ويقرِّر الإثنان السفر إلى الخارج لاختبار شرف النساء عموماً. وفي مدينة شاطِبه الأندلسية ينام كلاهما مع فتاة لها عشيق، وهو شاب إغريقي. وفي عتمةِ الليل يدخل الإغريقي إلى الغرفة:

و خطا خطوةً طويلةً مُتمَهِّلة،

و أطال الوقوف على قَدَمِه الخلفية؛

وبقي خفيفَ الوَطء، ولو أن خطواته كانت مُمتدّة،

كما لو أنه كان يخشى الوَطء على بيض:

وفي سَيرِه كان يتحسَّس كلَّ جانب

ليجدَ الفِراشَ بيَدين مُنسَرِحَتين:

واذ وَجَد النهايةَ السُفلى من الفراش،

تسلَلَ داخلا ورأسه يتقدّم.

وفي صبيحة اليوم الثاني يتمازح <جوكوندو> مع الملك حول إنجازاتهما الجنسية، ولكن كلاً منهما كان يُصِرّ على أنه كان نائماً طوال الليل. ولم تلبث الفتاة حتى كشفت الحقيقة:

ضَحِك الملكُ وصاحبُه كثيراً

عندما سمعا اكتشافَ ما قد حدث،

فازداد اضطرابُ تصَوّرِهما لما جَرى

عند اكتشاف حدثٍ بمثل هذه الغرابة؛

ولو انه لم يسبق أن اصيب اثنان بمثل هذه الإساءة،

لكنهما رفضا كل أنواع الغضب

بل سقطا أرضاً وغرِقا في ضحك

بحيث فقدا النظر والكلام لمدة ساعةٍ بعد ذلك.

وتظهر قلّة الاحترام الشديد عند المُترجم في التفاهة المُتَعَمّدة نهاية كلِّ مقطعٍ وتشويه بنية الجُملة والقافية. ويكون الأثر أقرب إلى <بايرُن> منه إلى <سبنسَر>.

و<سبنسَر> بالطبع لا تُعوِزُه المفارقة، فهو يكتب إلى <رالي> قائلا:" الغرض العام لهذا الكتاب بمجمله هو تشكيل صورة النبيل أي الشخص المَهيب في مسار الفضيلة واللطف." فالفروسيه في المأثورات عن <آرثر> والحكايات الخيالية عن <شارلمان> تصبح عنده مُهمّة قدْر أهمية إيمان الفارس الصليبي عند <تاسّو>. لذلك فإن "المليكة الحورية" في هذا

" الترميز والكناية الغامضة" هي <گلوريانا> الملكه العذراء إليزابيث التي" تحمل شخصيتين: الأولى هي الملكة فائقة الجلال أو الإمبراطورة، والثانية هي السيدة فائقة الفضل والجمال". وفي كل كتاب بطلٌ هو فارس يتّصف بفضيلة معيّنة:فارس الصليب الأحمريتّصف بالقداسة،<سِر گايُن> يتّصف بالإعتدال وضبط النفس، وهكذا. وإذ يتقدّم العمل يُدخِل <سبنسَر> إلى الشعر سلسلةً طويلةً من الأفكار والإحالات من الفلسفة والأدب ليُضفي على القصيدة من الغنى والإبتكار أكثر من أي كاتب إنگليزي قبله. ويمكن أن نرى ذلك على أوضحه في النشيد الثاني عشر الفائق في الكتاب الثاني الذي يصف الاعتدال وضبط النفس عند <سِر گايُن> إزاء الإغراء في خميلة السعادة، و هو الوصف الذي يَدين كثيراً إلى مقابلة <أوديسيوس> مع <كيركه> في

"الأوديسه"10، ومقابلة <سكيلا> و<چاريبديس> والسيرينات في "الأوديسه" 12، ولكن هذه جميعاً قد استوعَبها تمثُّلٌ وترميزٌبما يُعطيها صفةً إنكليزية قَدرَ ما في "بيوُلف". ويجب قراءتها بصوتٍ عالٍ لتقديرها حقّ قدرها:

وعلى الجانب الآخر أبصروا تلك الصخرةَ المُريعة،
تُهدِّد أن تتحطم عليهم نُزُلاً،
والتي على جُرفها المُدبّب تَحَطَّمت أضلاع المراكب،
وارتعشت السُفُن، التي كانت قد تَحطّمت من قبل،
وبقيت مُلتَصِقةً بأجساد لا حياةَ فيها
مثل من استنفدت كلّ ما فيها من قوة
في أفراح عابثةٍ، ولذائذَ مُفرطة،
مما قاد الى تحَطم السفين العنيف
وامتزاج حياتهم وسُمعتهم بالخزي على مر الدهور.

لأنهم، عند شاهقٍ من صخرةِ عِقابٍ مَهين،
ومكانٍ خَطِر كريه،
لم يقترب منه قط سَمَكٌ ولا ما يَطير،
إلا زعيقَ نَوارسِ البحر الجَشّاء الكريهة،
و طيور الغاق وكلّ مُفتَرسٍ يطير،
بَقيتْ تنتظر عند ذلك الجُرف الخطير،
لتنقضّ على بقايا التُعَساء ، الذين بؤسُهم،
بعد خيرِهم المُضاع وجَناهم المُستَهلك،

قادَهم في النهاية إلى هذا المآل الكئيب.
(المليكة الحورية، 2 ، 12، 7-8)

يَعبُر<سِرگايُن> عن الصخرة والسيرينات حتى يصل إلى " الساحرة الحسناء" في" خميلة السعادة" التي تُقَدَّم بصورة "الوردة العذراء" وتوصف في مقطع مترجَم مباشرةً من <تاسّو>(أورشليم مُحَرَّرَةً، 16، 15) وهي قديمةٌ قِدَم الشعر نفسه:

و كذا تَمُرّ، مع مرور النهار،
الحياةُ الفانيةُ للورقة والبُرعم والزهرة،
فلا تنتعش بعد الذبول الأول،
إذ كانت مطلوبةً قبل ذلك لزينةِ الفراش والخميلةِ كذلك،
لكثيرٍ من السيّدات والعُشّاق:
فاجمَع الوردَ إذن وهو ما يزال في شبابه...
وإذ أنتَ تُحِب فقد تكون محبوباً بذَنْبٍ مُشابه.
(المليكة الحورية، 2 ، 12، 75)

لكن <سِر گايُن> يقاوم الإغراء ويدمِّر خميلة السعادة،كما في المقطع المذكور في أوّل هذا الفصل.

كُتِبت "المليكة الحورية" أثناء ما كان <مارلو> وشكسبير ينتجان أفضل أعمالهما. وأفضل ما في عمل <سبنسَر> هي صفات الأدب الإليزابيثي: الحَيوية واتساع الفكرة، مع غنائيةٍ مصاحبة وقابليةٍ للتصنيف والترميز المتداخل. وفي أحسن

أحوالها فهي تعادل أي عمل في تلك الفترة؛ وبوصفها ملحمة فهي في القمّة من تراث الفروسية التي نجدها في" أناشيد البطولة" وفي المركز من التراث الإنكليزي الذي بدأ بملحمة "بيوُلف" وما يزال الى اليوم حيَاً.

ملتُن: الفردوس المفقود

لقد كان كلّ فصل في هذا الكتاب تفحُّصاً لواحدٍ من التطورات الكبرى في شكل الملحمة. فقد كانت بعض التجديدات(وبخاصة ربّما عند <أوڤيد> و<دانتِه>) بعيدة الأثر إلى درجة قد تجعلها إعادة تعريف تقريبا للإمكانات المفتوحة أمام مؤلف الملحمة. ولكن المُجدِّدين الكبار ليسوا دائماً أفضل الفنانين- فقد كان شكسبير، بمعنى من المعاني، مؤلفاً تقليدياً جدّا- لكن <ڤيرجيل> خَلَف <هوميروس> الشهير هو مثالٌ لمؤلف يتميز من داخل التراث. و<ملتُن>، مؤلف الإنيادة الانكليزية هو مثال آخر.
ولكن عبارة " مؤلف الإنياده الانكليزية" تطرح مسالةً مسَلّم بها. و لكن إلى أي حدّ يمكن أن تُدعى قصيدة "الفردوس المفقود" "إنياده إنكليزية" ؟ في شكلها، لا شك أنها تستذكر <هوميروس> و<ڤيرجيل> مباشرةً.فقد كُتِبت أول الأمر في عشرة كتب، وفي طبعتها الثانية أُعيد تنظيمها في إثني عشر كتاباً عام 1674.
و يبدا الفعل كما اقترح <هوراس> " في وسط العمل" وذلك في المعركة التي بدأت في السماء مع الملائكة المتمرِّدين في الجحيم، لذا يجب رواية أحداث الحرب، في أفضل أسلوب

هوميري، بطريقة الاسترجاع في الكتاب الرابع.(قال أرسطو عن "الأوديسه" إنها" جميعها استذكار"). والقصيدة تبدأ، كما يجب، بابتهال، " ترنّمي يا ربّة الشِعر السماوية" ، وتطفح بوفرةٍ من التشبيهات والتقاليد الملحمية. ولكن نظرةَ ثانيةً عابرة على بداية القصيدة تبيّن لنا أن هذه ليست محض معارضةٍ كلاسية:

عن عصيان الإنسان الأول، والفاكهة
من تلك الشجرة الممنوعة....
ترنّمي، يا ربّة الشعر السماوية، التي من على القمّةِ الخَبيئة
في جبل "حوريب" في سيناء ألهَمَت
ذلك الراعي الذي كان أوّل من علّم النسلَ المختار،
في البدء... (الفردوس المفقود،1 ،1-2و6-9)

هذه الكلمات الثلاثة تملك المفتاح؛ فهذه ليست <هوميروس> أو <ڤيرجيل> مترجمةً إلى الانكليزية، بل هي كلمة الله.
لم يكن <ملتُن> أول من اختار موضوعاً توراتيًّا لقصيدته"البطولية" كما كانت الملحمة تدعى في القرن السابع عشر. ففي عام 1656 نشر <ابراهام كُولي> ،المشهور بكونه من أصحاب الشعر الماوراطبيعي، قصيدةً بعنوان"دافيدييِس" باثني عشر كتاباً(لا من أجل الأسباط الاثنى عشر، بل على نمط كبيرِنا <ڤيرجيل>) على أساس أن حياة داوود تقدِّم موضوعاً أفضل للملحمة من حياة الأبطال الكلاسيين. و في دفاعه عن قصيدته يشكو بهذه الكلمات:

" إنني لستُ بغَير حُزنٍ وغضب أرى تلك المعرفة السماوية(الشعر) تستَخدِم كلَّ فضائلها التي لا تنتهي من الذكاء والفصاحةِ إمّا في المديح الشرير التسَوّلي لأشخاص مشاهير، أوبالعبادةِ الجَبانة لنساءٍ سخيفات، أو بالتصَنّع التعيس لضحكٍ بَذيء ، أو في أحسن الأحوال في أحلامٍ مُرتبكةٍ عتيقةٍ من خرافات وتحوّلات... وتلك جميعها فُتاتُ موائد الأقدمين يُعاد تسخينُها ثم يُعاد تقديمُها." ويختُم "كولي" نقاشه بهذا الشكل:

"أليس مرور موسى و بني إسرائيل بالأرض المقدّسة يقدم منوّعاتٍ شعرية أفضل بما لا يُقارن من رحلات <يوليسيس> و<إينياس>؟"

وكانت نتيجة هذا الكلام الشديد كلِّه عملٌ مُجدِب بمُزدوجاتٍ مُقفّاة دون قيمة شعرية. و للمقارنة مع معالجة <مِلتُن>، هذه بعض الأبيات في وصف الجحيم عند <كولي>:

ثَمّة مكانٌ عميق، عجيبُ العُمق في القاع،
يَطفح فيه الليلُ البَهيمُ والرُعب؛
لاحدَّ يسيطر علي المُتّسع غير المحدود، إلاّ الجحيم
اللامنتهي، مثل تلك الآلام الفظيعة التي تقيم فيه.
هنا لا لمحةٌعزيزةٌ من وجه الشمس الجميل،
تخترق الظلمة القاتمة للمكان؛
لا صباحٌ مشرقٌ يكشف هنا ما يمكن أن يُظَنّ النهار.

ثمة تركيز بارع هنا على الجوانب المحيِّرة دون المُريعة من الجحيم، مما يسترعي اهتمام القارئ دون مشاعره. والحاجة هنا إلى مقارنة هذا بأربعة أبيات من وصف <مِلتُن>:

غَورٌ مريعٌ يدور حول جميع الجهات
مثل أتون عظيم واحدٍ مُلتَهب، ولكن من تلك اللّهَبات
ليس من ضياء، بل ظلمةٌ مرئية
قُدِّمت للكشف عن مشاهد الويل وحسب ...
(الفردوس المفقود، 1 ، 61-4)

و صورة <مِلتُن> "ما ورا طبيعيةٌ" كذلك، و لكن ثمة عنصر يفتقده <كولي>، حماسة، وما يقترب من حاجة دينية للإقناع. ولكن "الفردوس المفقود" ليست ملحمةً توراتيةً وحسب. بل هي كذلك حكايةٌ نفسيةٌ عظيمة، تذهب عميقا في المسائل الأخلاقية والروحية. ففي مقطع شهير يناقش الخير والشر في مؤلّفه"آريوباجِتيكا"(المحكمه العليا) يصف:
"كيف أن شاعرنا الجاد الحصيف سبنسر(الذي أريد أن يُقال إني أحسبُه مُعلِّما أفضل من <سكوتُس> أو <أكواينوس>) يصف الاعتدال الحق في شخصية <گايُن>، يقدِّمه مع الحاج حامل السعفة في كهف <مامُن> وفي خميلة السعادة الأرضية لكي يرى ويعلم، لكنه مع ذلك يمتنع ويعفّ".

وكانت "الكوميديا الإلهية" قصيدةً من هذا النوع، ملحمةً خلقية وروحية. وقبل <مِلتُن> بقليل حاول <جون دَن> في

قصيدته بعنوان" مسيرة الروح" التي لم يكتمل منها سوى اثنين و خمسين بيتاً، أن يكتب ملحمةً عن الروح البشرية. وبكلمات <بن جونسُن> في وصفه، الذي يفتقر إلى الدقة،الموجّه الى صديقه < درَموند هوثورندن> يقول:

"الروح من تلك التفاحة التي التقطتها حوّاء، وبعد ذلك حوّلتها إلى روح كلبَة،ثم إلى روح ذئبة، ثم إلى روح امرأة، كان غرضه العام أن يجلب أجساد جميع المنشقين ابتداءً من روح <قايين> وفي الأخير وضعها في جسد <كالفن>، وعن ذلك لم يكتب سوى صفحة واحدة".

والقصيدة تستحق سخرية <جونسُن>، لأنها في شكلها القائم لا أمل لها أن تصبح محاولة ناجحة، وتبقى محاولة مُخادِعة لكتابة شبه ملحمة هجائية قبل أوانها بقَرنٍ من الزمان. و يؤخذ عليها كذلك(بوصفها ملحمة) كونها منظومةً بشكل مقطعي وكونها تضم عدداً من الأبطال، وهما انتقادان وجّههما <درايدن> كذلك ضد ملحمة " المليكة الحورية".
يتّضح من عدد من المقاطع أن مِلتُن كان واعياً بالعديد من أسلافه و بأهميتهم. في أحد تلك المقاطع التي تصف مراتب الملائكة الساقطين، نُذَكَّر بتتابع سريع بأسماء <هوميروس>، <ستاتيوس>،<مالوري>،<بوارادو>،<آريوستو>،<تاسّو>، و"أنشودة رولان":

و لم يحدث منذ أن خُلقَ الإنسان،

أن تجمّعت كل هذه القوة المتَجسِّده، ممن يُذكر هنا
يمكن أن يستحق أكثر من فرقةِ مُشاةٍ صغيرةٍ
تُحارِبُها كواسِرُ الطير: ولو تجمَّعت كل أجناس العماليق
من جزيرة"فليگرا" ذات العناكب، مع نسل البطولة
الذي حارب في "طيبة"و "إليوم"، وعلى كل جانب
اختلطوا بآلهةٍ مساعدين، وبما تردَّد
في المَرويّات و حكايات الخيال عن ابن <آرثر>
المؤزّر بالفرسان البريطانيين بدروعهم؛
والذين من يومها كانوا مُعمّدين أو آبقين،
تصارعوا في "آسبارامونت"أو "مونتابان"،
في دمشق أو مراكش أو طرابزون،
أو الذين أرسَلَتهم بنزَرت من ساحل أفريقيا،
عندما سقط شارلمان وفُرسانُه
في "فونتارابيا". (1، 573-87)

إن الإشارة إلى< آرثر> (إبن أوثر) وإلى <لانسيلوت> والفارس المدرّع تمثل تذكيراً بأن <ملتُن> كان يقصد في الأساس أن يكون الملك <آرثر> بطل ملحمته. فمن الطبيعي أن يكون <آرثر> هو البطل في ملحمة بريطانية؛ ولو أن <ملتُن> كان جادّاً في تصميمه أن يكتب إنيادة إنگليزية لبقي <آرثر> هو البطل دون شك. وكان يمكن استعمال قصة "التكوين" في عمل مسرحي، ربما على شاكلة "سامسون آگونستيس " أو "آدم طريد الجنة"، ولكن إذ كان العمل يتقدم

على الموضوعين، لابد أن <ملتُن> كان قد قرَّر أن الحكاية التوراتية هي الموضوع الوحيد الممكن لعمله الملحمي. و يمكن متابعة جزء من تفكيره في مقطع شهير في بداية الكتاب التاسع:

منذ أول ما استهواني موضوع أنشودة بطولية
بعد طول انتقاء وبداية متاخرة؛
لأني غير مُجتهد بطبيعتي في وصف
الحروب التي كانت تُظَنّ إلى اليوم
الموضوع البطولي الوحيد، ولا في تحليل جليل الأعمال
بكلام طويل مُمِل عن مخاطر متخيَّلة لفُرسان الأساطير
في معارك مُختَلَقَة، دون الإشادة بثبات الصبر
والشهادة البطولية؛ ولا في وصف السباقات والألعاب
أو في تقليب الأثاث، و مُزَخرَفِ الدروع،
وغريب النقوش، والجياد والسُروج؛
ورخيص الزينات البرّاقة وبَهيَّ الفرسان
في المبارزة والنِزال؛ وبعدها الولائم الباذخة
تقام في البَهو مع الخيّاطين و وكلاء الإقطاعيين؛
أو في وصف براعة البناء أودنيء الأعمال،
ليست تلك هي التي تمنح عن حق الصفةَ البطوليةَ
لشخصٍ أو قصيدة. وأنا في هذه
لستُ خبيراً ولا مُتمَرِّساً، لذلك يبقى
الموضوع الأسمى... (9، 25-43)

و قد نشعر ببعض الأسى أن <مِلتُن> اختار أن لا يستمر مع <آرثر> بطلاً، عندما نقرأ مقاطع مثل هذه. وقد استعمل < سِر توماس مالوري> بالطبع قصة <آرثر> في عمله الكبير" موت آرثر" الذي يتكون قسم منه من تأليفه وقسم مُترجَم. ولكن مع رفضه لمثل هذه المادة يكشف <مِلتُن> عن إحساس شديد بالأسلوب القروسطي، فيشعر المرء أنه كان بوسعه الارتفاع بنثر<مالوري> إلى مستويات ملحَمية؛ ولابد من القول إن الاندفاعة الكاملة في شعر <مِلتُن> في أفضل أحواله كانت سوف تحوِّل أيّ موضوع يختار.

ولكن المدهش أن أسلوب <مِلتُن> قد غدا موضوع نقد شديد ومديح شديد في الوقت نفسه. وكان أحد منتقديه هو<ت.س.إليوت> الذي كان يكتب في أول عهده بالشعر، فرأى في شعر مِلتُن تأثيراً سيّئاً وعائقاً أمام تطوّر الشعر في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. وقد ردّدهذا الحكم نقّادٌ محترفون من بينهم < ف.ر.ليفيز> و <وليَم إمبسِن>. ولكن بالنسبة إلى القارئ، بعد السيطرة على المصاعب السطحية مثل المفردات و بنية الجملة الشبيهة باللاتينية، يعود الشعر قادراً على توصيل معناه بوضوح عجيب(وبخاصة عند قراءته بصوت مسموع). ويجب أن نتذكّر أنه بالنسبة إلى <مِلتُن> الكفيف كانت هذه قصيدة شفويةً حقاً، وهي بالتأكيد موجّهةٌ للأذن. والمقطع من الكتاب التاسع المذكور سابقاً هو أوضح دليل على هذا. فالمقطع يقوم على جملةٍ من سبعة عشربيتاً/ سطراً، لكن المنطق في المقطع جميعاً لا يفتقر إلى الوضوح أبدا- والأكثر أهميةً- أن الكلمات ذات المغزى الكبير

تقع دائما تحت تشديد رئيس، وتاتي في الغالب في أول البيت الشعري.

وقد يُعَدّ أسلوب <مِلتُن> عظيماً أو رجوعياً، كلٌّ حسب هواه؛ لكن المشكلة الأكثر إحراجاً في "الفردوس المفقود" والتي كانت تُثار كل قرن منذ نُشر العمل هي ذلك الشك المُقلق بكون شخصية الشيطان أكبر بكثير مما يجب أن تكون عليه، بينما صورة الله عند <مِلتُن> تبدو أقلّ عدلاً وأقلّ روعةً مما قد يتوقع المرء. ونجد أقوى تعبير عن هذا الوضع عند<بليك> في قصيدة " زواج الجَنّة والجحيم" (1793):
" والسبب أن مِلتُن كان يكتب عن الملائكة والله وهو مُقيَّد، بينما كان يكتب عن الملائكة والجحيم وهو مُتحرِّر من القيود، أنه كان شاعراً حقيقياً ومن حزب الشيطان من دون أن يعرف ذلك".وقد جرى التصدّي لهذا الحُكم ببراعةٍ فائقةٍ في أيامنا هذه من جانب< سي.إس.لويس> و<دَگلَس بوش> بين آخرين، الذين قالوا أن ليس على المرء أن يكون نذلاً لكي يخلق أنذالاً كباراً كما فعل شكسبير في خلق شخصية<إياگو>. لكن مشكلة مُوازية ما تزال موجودة: من هو البطل في "الفردوس المفقود"؟
وقد جاء أخشنُ جواب عن هذا السؤال من<آديسُن> في مجلة"سبِكتيتُر" عندما أصرّ أنه ليس على المرء أن يبحث عن بطل في القصيدة، وإذا كان لابد من ذلك فإن البطل هو المسيح ولكن هذا الجواب لم يكن كافياً لأن الشيطان والله وآدم متساوون في المركزية في هذا العمل. وقد تكون الصيغة الأكثر قبولاً القول إن "الفردوس المفقود" ملحمة مثل الكتب

الخمسة التوراتية بما فيها من تعدّد الأبطال مثل نوح وإبراهيم وموسى. وهكذا تبدأ قصيدة <مِلتُن> بالتركيز على الشيطان في الجحيم؛ ويسير الشيطان إلى الأرض في الكتاب الثالث؛ وفي هذا الكتاب يقدِّم الإبن نفسه إلى الله بوصفه مُخلِّص الإنسان، الذي يجب أن يسقط. والكتاب الرابع يقدِّم آدم وحوّاء في الفردوس حيث يلتحق بهما رافائيل الذي يصف(في الكتب 5 الى 8) الحرب في الجنّة ويصف الخليقة وينتهي بتحذير ضد الشيطان. وفي الكتابين التاسع والعاشر يقع آدم وحواء في الإغراء ويسقطان، وهكذا يجلبان الخطيئة و الموت إلى العالم. ويتفرّغ الكتابان الأخيران لوصف يقدِّمه الملاك ميخائيل عن تاريخ العالم والوصول إلى وعدٍ بالخلاص. وتنتهي الملحمة بطرد الآدميَّين الإثنين من الفردوس.

ويمكن أن يظهر من هذا الوصف المختصر كيف يتحوّل التركيز تدريجياً خلال القصيدة من الشيطان خلال الإنسان إلى المسيح. ومسرحية <ملِتُن> بعنوان" سامسُن آگانِستِس" فيها تركيز أكثر بكثير على الشخصية المركزية، لكن" الفردوس المفقود" بما فيها من حكايةٍ راسخةٍ وموضوع طاغ عن خطيئة الأنسان الأولى هي الملحمة الحقيقية.

ومع ذلك فإن "الفردوس المفقود" ما تزال تُقرأ لا لأنها ملحمة، بل لصِفتين تتميّز بهما. فالأولى هي الإدراك الدقيق للناحية النفسية التي كان <ڤيرجيل> سيتمنّاها، والمثال البارز على الرهافة التي يعبِّر <مِلتُن> بها عن تفصيلات مثل ما نجد في الكتاب العاشر. فإلى حين السقوط كان آدم وحوّاء

يميلان إلى مخاطبة بعضهما بعباراتٍ أنيقة مثل :"مُكَوِّني،وليّ أمري،الشريك الوحيد،الجزء الوحيد من جميع الأفراح". و بعد السقوط ينهض الإثنان" كما مِن تعَب"، ونسمع أولى كلمات آدم إلى زوجته(البيت1067):

" يا حوّاء، في ساعة السوء...".

وصفة <مِلتُن> العظيمة الأخرى وهي التي في الغالب لا يُمتَدَح عليها هي قدرته على الوصف المنظور التي تبهُر الأنفاس أحياناً. فثمة وصف آدم وحوّاء نائمَين في ليلتهما الأولى في الفردوس(4، 771-3):

وقد أخلدا لعناقِ النَوم بفعل تغريد العنادِل،
وعلي أطرافهما العارية أمطرَ السقفُ المُزهِر
ورواداً زادَ منها الصباح،

بينما نرى الشيطان قريباً منهما

" وقد أقعى مثل ضفدع قريباً من أذن حوّاء".

إنهاهذه القدرة على الترسيخ في صورةٍ واحدةٍ العناصرَ الأساس في وضع هي ما يُسهِّل تصوّر المشاهد- وهو عمل مُذهل من شاعر كفيف، خاصةً مع وجود مناطق كاملة في القصيدة يتقصَّد <مِلتُن> فيها ألاّيكون شديد الدقّة حول تفصيلات الزمان والمكان. وكمثالٍ أخير، على المرء أن

يختار واحدةً من ستّة تشبيهات جميلة بين الأسطر283و 363 من الكتاب الأول في وصف بروز أعوان الشيطان:

وهكذا عندما الصولجان القَوي
في يد<عمرام> ابن مصر في ذلك اليوم التعيس
إهتز حول الساحل واستنزَل غيمةً قاتمةً
من الجراد تَتقَلّبُ مع الريح الشرقية،
التي خيّمت على مملكة الفرعون الآثم
مثل الليل، وعتَّمَت جميع أرض النيل،
كذلك شوهِدت أعدادٌ لا حَصر لها من الملائكة الخبيثة
تحوّم بأجنحتها تحت خيمة الجحيم
بين النيران، فوقها، وتحتها، و حولها. (1، 338-46)

إنها هذه الكلمة الوحيدة" تتقلّب" بمعناها الدقيق الذي يصف طائراً يتقلَّب مُبتعِداَ في تيّار من الريح، أو سفينةٍ تتعرّج عبر الرياح، هي ما يجعل الصورة على هذه القوة؛ والأثر مُخيف بشكل غريب. و عندما يستطيع شاعرٌ أن يجمع، كما فعل <ملتُن>، مثل هذه السيطرة على شكلٍ بأكمله مع بنية عمله إلى إحساس شاعر نحو صورةٍ واحدةٍ، فَلَهُ أن يدّعى أنه قد كتب قصيدةً كبرى.
و لا شك أنه بعد النظر مليّاً في نسيج "الفردوس المفقود" يُسارع المرء في التخلّي عن دهشته إذ يعلم من ابنة <ملتُن> أن أحد الكتب الأثيرة عند والدها كان كتاب <أوڤيد> المتحوّلات:

شبيه الملحمة والمحاكاة: پوپ و تِنِسُن

كان شعراء العصر الأوگستي في نهايات القرن السابع عشر وبدايات القرن الثامن عشرقد تبنّوا موقفاً غريباً من اللامبالاة بالملاحم المُبكِّرة. فمن ناحية ثمة إعجابهم الواضح بالأقدمين، وبخاصة <هوميروس> و <ڤيرجيل> مما نتج عنه ترجمتان كبيرتان. ومن ناحية أخرى لم يحاول أحد من كبار الشعراء كتابة ملحمة، وقصيدة <پوپ> " إغتصاب خصلة الشعر" هي نوع من الهزلية البارعة.
وفي الترجمتَين يُهمل كلٌّ من <درايدن> و<پوپ> مثال <مِلتُن> الممتاز الذي رفض" المزدوجات البطولية" عند <كولي> بوصفها لاتناسب الملحمة. وترجمة "الإنياده" عند <درايدن> مثل ترجمة "الإلياذه" عند <پوپ> تأتيان إلينا بالوزن الشعري المُستعمل في قصيدة "آبسالُم وأكيتوفيل". فالمزدوجة هي وسيلةٌ مناسبةٌ للهجاء(وقد استعملت لهذا الغرض في قصائد الختام الإغريقية ومثلها عند <كاتُلُّس> و <مارشال>) و لكنها تميل إلى اعتراض تدفّق الملاحم وتُعطيها صفةً وَعظيةً تكاد تكون غريبةً عنها تماما. وقد يكون للمزدوجة من تسويغ أكبر في ترجمة <أوڤيد> أو <لوكان>. ومع ذلك يقول <درايدن> في مقدمته لترجمة "الإنياده":

" لقد اجتهدتُ أن أجعل <ڤيرجيل> يتكلم لغةً انگليزية كما لو كان قد ولد في انگلترا وفي وقتنا الحاضر هذا".

والذي يجعل هذا الكلام صحيحاً جزئيا أن <درايدن>، و <پوپ> من بعده، قد صنعا ترجمةً هي قصيدة أصيلة بحق ذاتها و بشخصية متميزة بل بسموٍّمُهذب. وإذ يُقبل <پوپ> على <هوميروس> يعترف بأنه لو لم يترجمهُ درايدن " لما حاولتُ ترجمة <هوميروس> من بعده أكثر من <ڤيرجيل>: فصيغتهُ عنهُ(على الرغم من بعض الأخطاء البشرية) هي الترجمة الأنبل والأ صفى مما أعرف بأية لغة".

و تأخذ صيغة <پوپ> مسارَها من الكلمات الافتتاحية الحماسية في مقدمة المترجم:

" هوميروس مُعترَفٌ به عالمياً بأنه قد حقق أعظم إنجاز لأي كاتبٍ كان".

ثمة القليل من ترجمات <هوميروس> فيها من رهافةِ اللمس ولطافة التنوّع في النبرة كما نجده في صيغة <پوپ>. وكما يقول <پوپ> نفسه:" إنه سِرّ الكتابة العظيم أن تعرف أين تكون واضحاً وأين تكون شعريّاً و مجازيّا".

يذكر <پوپ> في مقدمته عملاً مهماً للناقد الفرنسي<لُه بوسّو> بعنوان" رسالة في الشعر الملحمي" (1675) وهو كتاب يرى أن غرض الشعر الملحمي إجتماعي وتعليمي، وقصيدتا <پوپ> " دَنسياد" (الغبي) و " إغتصاب خصلة الشَعر" قد كُتبتا لهذا الغرض. قصيدة "دَنسياد" هجوم شرس على كثير من معاصري <پوپ>، قصيده بلغة "سِفر الرؤيا"، بإيحاء ضاغط عن يوم الدينونة:

إليك! إمبراطوريتكَ المُرعبة، يا كيانَ الفوضى، قد أُعيدت؛

فالنور يموت أمام كلماتك العقيم:
ويدُكَ، يا عظيمَ الفوضى! تُسقِط الستار؛
والظلمة الشاملة تدفن كلَّ شيء.

وقصيدة <پوپ> السابقة والأقل عنفاً، " إغتصاب خصلة الشَعر" قد تكون الأكثر اكتمالاً. فالمناسبة، وهي حادثة سرقة فعلية لخصلة شعر، قدَّمت للشاعر <پوپ> الفرصة لتأليف هجاء اجتماعي نفّاذ، مكتوبٍ بدرجةٍ من البراعة قادت إلى تصالح الطرفين المتخاصمين حول إهانةٍ مُحتمَلة. ومع ما في القصيدة من جاذبية وخفّة، فإنه لا جدال حول لذعةِ الهجاء فيها؛ وهذه قصيدة إغتصاب خصلة الشعر في النشيد الثالث:

ويُجدِّدُ النبيلُ فتحَ المِقَص اللمّاع على سِعَتِه،
ليُطبقَ على خُصلةِ الشَعر؛ ويضُمّه لكي يُفرِّق.
وحتى قبل انطباق الماكنة القاتلة،
تدَخَّل بحماقةٍ روحُ هواءٍ تعيس؛
وألحَّ القَدَرُ على المِقص، فقطعَ روحَ الهواء إلى روحين،
(لكن المادّةَ الهوائية سُرعانَ ما تلتئم من جديد)
واجتماع الشفرتين تفصِل الشَعرَ المُقدَّس
عن الرأس الجميل، إلى الأبد وإلى الأبد!
ثُمّ التَمَع البرقُ الخاطفُ من عَينيها،
وصَرَخاتُ الرُعب مزَّقَت أجواز السماوات.
لا صَرَخاتٌ أعلى تُقذَفُ إلى السماء الحانية،
عندما يَلفُظ النَفَسَ الأخيرَ الأزواجُ أو كلابُ الأحضان؛

أو عندما تسقُط من علٍ آنيةٌ صينيةٌ نَفيسة،
و تنتثرُ غُباراً لامعاً وهشيمَ ألوان.

يبدأ المقطع بشكليّة الملحمة(نلاحظ أن الأجزاء تُسمّى أناشيد) والشاعر مُصِرّ على رفض تسمية المِقصّ باسمه الحقيقي. وبذلك يستعمل الكلمة اللاتينية التي تعني المِقصّ،"الماكنة القاتلة" أو "المِجَزّة" التي تقطع إلى نصفين روحَ الهواء ، الذي هو عنده <پوپ> ما يعادل الآلهة عند <هوميروس> و <ڤيرجيل>؛ وكما عند <ڤيرجيل> يكون الحظ قابعاً في المكان لتحفيز الماكنة القاتلة- وهي عبارة تليق بالحصان الخشبي أكثرمماتناسب مِقصّ <اللورد پيتر>. و مع ردود فعل السيدة على تلك السرقة تتغير النبرة. فالمزدوجة الدرامية الرائعة الأولى

ثم التَمَع البرق الخاطف من عينيها
وصَرخاتُ الرُعب مزَّقت أجواز السماوات المرتعبة

تهيؤنا جيداً للتشبيه الثلاثي اللاحق بتدرّجه الساخر في الأهمية من الزوج إلى كلب الأحضان إلى الآنية الصينية النفيسة. هذه عاطفيةٌ زائفةٌ، لكنها مُقدَّرةٌ ومؤقتة بشكل مُتقن، كما هو الحال في جميع تفصيلات القصيدة. وينتهي النشيد الأخير، وهو الخامس، بمعركةٍ هزليّة على طريقة <ڤيرجيل>، تذكِّرنا كثيراً بصيد الخنزير الكاليدوني في المتحوِّلات 8:

وإذ تطير<ثاليستريس> غاضبةً خلال الزّحام،
و تنثرُ الموتَ حولها من كلا عينيها،
هلكَ عاشقٌ وغَبيّ وسط المَعمَعة،
مات أحدهما في استعارة والآخر في أغنية.

والمشهد الأخير هو تحوّل القُفل إلى نجمة، على نمط تحوّل يوليوس قيصر إلى شهاب في ملحمة <أوڤيد> أو كما نجد عند أسلافه الأقرب، <كاليماخوس> في" كوما بيرينيسيس" وصيغة <كاتُلُّس> اللاتينية من القصيدة نفسها. و "اغتصاب خصلة الشعر" ليست في الحقيقة قصيدة أوگستية أبداً، بل إسكندرانية. وهي كذلك الأفضل من هذا النوع في الشعر الإنگليزي؛ ولا ينافسها في ذلك إلاّ قصيدة <بايرُن>"دون جوان" التي نُشِرت بعدها بقرن من الزمان.
والتشابه بين القصيدتين يكاد يكون أسلوبياً وحسب؛ فقد بلغ <بايرُن> في قصيدته أسلوباً فَكِهاً متوازناً بسلاحه الوحيد: عكس الذروة:

والفضيحة الطريفة التي ثارت في اليوم اللاحق،
أعجوبة الأيام التسعة التي أُبرِزَت للنور،
وكيف <آلفونسو> طلبَ الطلاق،
قد تناولتها الصحف الإنگليزية، بالطبع.
(النشيد 1، المقطع 188)

لدى <بايرُن>، مثل <پوپ>، إدراكٌ دقيق بنقاط القوّة في الملحمة، ولذلك، أين يمكن السخرية منها. فقد كتب <پوپ> كلاماً شنيعاً في عام 1713 بعنوان" وصفة لعمل قصيدة ملحمية"، تبدأ هكذا:

للخرافة: خُذ من أيّةِ قصيدة قديمة، كتُب التاريخ، قصص الخيال، المرويّات(مثلاً:"جفري من مونموث"، "دون بِليانِس الإغريقي") تلك الأجزاء من القصيدة التي تتحمل أوسع مدى من الأوصاف... ثم خُذ بطلاً الذي قد تختاره بسبب صوت اسمه عند النطق به، وضَعه في الوسط من المغامرات: وهناك دَعهُ يؤدي مفعوله على مدى اثني عشر جزءا؛

للمغزى والترميز. هذه يمكن أن تستَخلصها من الخرافة بعدئذ،على رِسلِك، تأكّد من تصفِيَتِها بالعَصر بما يكفي.

ويقدِّم <بايرُن> إستخفافاً جذّاباً مشابهاً،يقوم على حقائق:

قصيدتي ملحمية، ومقرَّرٌ لها أن تكون
مقسّمةً إلى اثني عشر جزءاً، و كلّ جزء يحتوي،
إضافةً إلى الحب والحرب وعاصفةٍ بحريَّةٍ شديدة،
على قائمه بالسفن، والربابنة، والملوك الذين يحكمون
شخصياتٍ جديدة؛ والأحداث ثلاثة:
نظرةٌ شاملةٌ على الجحيم أثناء التدريب،
على طريقة <ڤيرجيل> و<هوميروس>،
وبذا لا يكون خطأً تسمية قصيدتي ملحمة.

(النشيد 1، المقطع 200)

و قصيدة "دون جوان" هي كذلك عملٌ استطرادي بشكل عجيب ، وهي صفةٌ تشترك فيها مع "الأوديسه" و "المتحوّلات"، إذا لم نقل مثل ذلك عن <آريوستو>. ففي قصيدة <بايرُن> بعنوان "دون جوان: قصيدة أم جَمّاعة الكُل؟" يقول <جون د. جمب> إذ تحتوي القصيدة على نوع من الوحدة، في تطوّر شخصية البطل فيها نتيجةً لخبراته و للاهتمام المتواصل لشخصية الراوي، فإن الاستطراد نفسه هوالذي يمنح القصيدة شخصيتها:

" ويبقى، بعد كل ما قيل، أن القصيدة أشبه بتجميع عَرَضي. وأنا لا أقول هذا للنيل من القصيدة. بل على العكس، إني أعتقد أن إفراط الشاعر المنفلت، وغزارته، تشكل جزءاً مُهمّاً من تجربتنا أثناء القراءة".

وقد يكون ما يميّز الملحمة هو حُرّيتها في الحركة بسبب حجمها، والقدرة على رواية الحكاية بدرجة كبيرة من التفصيل- وحتى بقدر غير مألوف من الترتيب- مما يشاء المرء. ولا شك أن هذا الجانب من الملحمة هو الذي كان يستعمله بحماسةٍ أكبر كُتّابٌ في عصرنا الحاضر؛ وسيكون هذا موضوع فصل لاحق.

"دون جوان" قصيدةٌ طويلةٌ، وفوق كل شيء هي قصيدةٌ تتراكم فيها الفكاهة والجاذبية، ببراعةٍ فنّيةٍ راسخة. ويقال إن<سي.إس.لويس> قد كتب في نهاية نسخته من القصيدة" لا مرّةً ثانيةً أبدا"؛ ولكن لا شك من وجود كثير من القرّاء الذين قد يتفقون مع<وليَم هربرت أودن> في قوله:

" أمّا من جهتي، فأنا لا أشعر بالرغبة في قراءتها غالباً، ولكن إذا قرأتها، فإنها القصيدة الوحيدة التي أريد قراءتها: وليس غيرها ما يكفي".

ولم يُنتج القرن التاسع عشر قصيدةً ملحميةً أخرى يمكن مقارنتها مع "دون جوان"؛ ولكن ذلك القرن شهد نشر بعض الأمثلة الجيدة من محاكاة الملحمة. فقد كتب <كيتس> قصيدة "هايبيريُن" قبل أن نُشِرت "دون جوان" وكان تحضيره لتلك القصيدة قد تطلّب قراءة عميقة لملحمة <مِلتُن> "الفردوس المفقود". وقد شعر إضافةً إلى ذلك بوجوب إضافة معرفةٍ دقيقةٍ بأعمال <هوميروس> و<دانتِه>، ونحن نعرف أيضاً أنه قد درس بعنايةٍ "رُخاميّات إلگن" من "البارثينون". فقد كتب إلى صديقه <بنيامن هَيدُن>(الذي كان هو نفسه كذلك معجباً بالموضوعات الملحمية في عمله) أن قصيدته الجديدة كانت ذات صفةٍ "أكثر إغريقيةً وانكشافاً". لكنه تكلّم كذلك

عن"هايبيريُن" كقصيدة" تجريدية" وكان الإنجاز الكبير للشاعر هو رفعها فوق مستوى العالَم الملموس المرئي، إلى المستوى الغامض للآلهة البدائية:

في الغَورمن وادٍ ظليلٍ مُعتِم
عميقِ الغياب عن نَسمةِ الصباح العليل،
بعيداً عن الظهيرةِ اللاهِبة، ونجمةِ المساء الوحيدة،
جلس زُحل الأشيب، إله الزراعة، ساكِناً مثل صَخرة،
هادِئا مثل الصمت حول عَرينه؛
غابةٌ فوق غابةٍ تدلّت فوق رأسِه
مثل سحابةٍ فوق سحابة. هناك لا مِن هبَّةِ ريح،
لا شيء من حياةٍ قدرَ ما في يوم صيف
تسرُق ولو حبَّةً خفيفةً واحدةً من العُشب المُرَيَّش،
إلاّ حيث تسقط الأوراق الذابلة، هناك حيث يستريح.
ومرَّ بقُربه جدولٌ دون خَرير، غَيَّبَه أكثر
سقوطُ الألوهية،
فنشَرَ الظلال: وحورية الماء وسط أقصابها
كبَسَت إصبَعها الباردة قريباً من شفتيها.

والتعاطف الوجداني مع الديانةالكْثونية(التحتأرضية) الإغريقية القديمة المندثرة يذهب أبعد من محاكاة <ملتُن> أو <هوميروس>؛ وعندما أُعطيت الصيغة المُعادة بشكل "سقوط هايبيريُن" أناشيدَ بدل أجزاء، كان الإخلاص إلى <دانتِه> روحياً أكثر منه محاكاة. وقصيدة "هايبيريُن" التي كتبها <كيتس> أثناء انشغاله بمرض أخيه <توم> تُشكِّل

خطوةً إلى الأمام من القصائد الغنائية الكبرى، ولو أنها في الأسلوب والطريقة تتطلع إلى الوراء. والمؤلف ماكان يزيد على الحقيقة عندما كتب إلى أخيه <جورج> عندما كان قد وصل إلى نهاية الجزء الأول من "هايبيريُن":
" أعتقد أنني سوف أكون بين الشعراء الإنكليز بعد موتي."

وفي نهايات القرن التاسع عشر أنتج كلٌّ من <ماثيو آرنولد>، و<وليم موريس>، و<براونِنگ>، و<تِنِسُّن> أعمالاً ملحمية. كان <آرنولد> واسع المعرفة بالأدب الكلاسي، وفي "محاضرات حول ترجمة هوميروس" الشهيرة (1861) قدّم نظريةً حول" الأسلوب الفخم" الذي يتطلب من أية ترجمة لهوميروس أن تكون سريعةً، واضحةَ، مُباشِرةً، ونبيلة." وتُمثل قصيدته "سُهراب ورُستم" جميع هذه الصفات. وهي قصيدةٌ مشهورةٌ كذلك بسبب ما فيها من تشبيهات- غالباً أشبه بالملتونية منها بالهوميرية-مما يُعطي القصيدة الكثير من شخصيتها المتمَيّزة:

مِثلَ زنبقةٍ غَضّةٍ بمِنجلِ
جنائني غيرِ خبيرٍ قد قُطِعت،
وهو يقصّ عُشبَ الحديقةِ بجوار ساحتها،
وتسقط، برجاً عَبقاً من براعم بنفسجيةٍ،
على العشب المقصوص المُحتضِر- هكذا تمدَّد سُهراب،
جميلاً في الموت، فوق الرملِ المُشاع.

والقصيدة هي ذات صبغةٍ ڤيكتورية واضحةٍ جداً:

لأننا جميعاً، مثلَ سابحين في البحر،
موضوعونَ على قِمَّةِ موجةٍ هائلةٍ من القَدَر،
تتعلّق غير واثقةٍ إلى أية جهةٍ تميل.

والقَدَرية نفسها يمكن أن نراها في ملحمة <آرنولد> الأُخرى بعنوان"موت بالدَر" وهي في أسلوبها أشبه بقصيدةٍ هوميرية، يعتمد فيها على أسطورةٍ إسكندناقية عن <بالدَر>،الإله الأعمى، ومحاولة إنقاذه من الموت. ويبدو أن الأسطورة النرويجية لم تَستثِر خيال <آرنولد> مثل الأسطورة الفارسية. ولكن بعد نشرها بقليل، و بمفارقة غريبة، قام <وِليَم موريس> وهو المتخصص بالعلوم الآيسلندية والنرويجية باختيار موضوعٍ من الأساطير الإغريقية لملحمته ذات السبعة عشرجزءاً بعنوان" حياة وموت جيسُن" (1867) وهي قصيدة بمزدوجات مقفّاة تبدو أشبه بتداخل شاحب بين <چوسر> و<ملتُن>، فيها جميع عيوب الشاعِرَين ولا شيء من صفات القوه عند الإثنين. وربما كان حَرِيّا بالشاعر
< موريس> أن يعالج <بالدَر> و بالشاعر <آرنولد> أن يعالج <جيسُن>.

وتبقى قصيدتان يقتضي النظر فيهما، وكلتاهما من الأعمال الكبيرة، و كلتاهما بطريقةٍ غريبة تخفقان في بلوغ الكمال. فقصيده <تِنِسُّن> بعنوان " رَعَويّات الملك" بقيت في طور التأليف لمدة تقارب نصف القرن، وقد ظهرت منها جُذاذةٌ بعنوان" موت آرثر" عام 1842 كما ظهرت القصيدة كاملةً

باثنتي عشرة "رَعَويّة" عام 1885. والعنوان مع الإيحاء بالشعر الرَعَوي عند < ثيوكريتوس> والشعر الهِلِنِستي الرَعَوي هو نوع من الطريق المضلل؛ فالملك في النصف الثاني من العنوان،<آرثر>، وهو اختيار <ملتن> الأصلي لموضوع، هو أشبه ببطل ملحمي. وثمة لحظات في "الرَّعَويات" يشعر المرء فيها بأن ملحمةً انكليزية حقيقية هي على وشك الظهور مع <آرثر> بطلُها الملائم. ولكن مرّةً أخرى يبدو أن الموضوع قدغاب، كما نجد في أيامنا هذه في كتابات<چارلس وليامز> الذي عالج مأثورة <آرثر> في قصيدته جميلة التشكيل بعنوان"تاليسن من خلال لوكريس" لكنها من صغار القصائد. والحقيقه يبدو أن <تنِسُّن> كان واعياً بالعلاقة القلقة بين قصيدته ومثالها الأصلي عندما جعل الشاعر المُنشد يقدم قصيدة"موت آرثر" ، باستخفاف:

فلماذا نتبنّي أسلوب تلك الأيام البطولية؟
إن الطبيعة لا تُعيد<ماستودُن>(حيوان منقَرض) إلينا،
ولا نحن نستطيع استعادة تلك الأيام؛ فلماذا يريدامرؤ
أن يُعيدَ تشكيل أشكالٍ بَدلَ أن يأخذ من الطبيعة؟
وهذه الأجزاء الاثنا عشر (إن شئتَ الحقيقة)
هي أصداء هوميرية ضعيفة، لا قيمه لها،
مجرّد قش وتِبنْ، من الأفضل أن تُحرَق ...
(الملحمة ، 35-41)

لكن شاعراً من وزن <تنِسُّن> لايعمل طويلاً على قصيدةٍ لاقيمه لها، فالقصيدة غالباً ما ترتفع إلى موضوعها. فقد سبق للشاعر <پوپ> أن اقترح "تاريخ جفري مونموث "(الذي كان يضم تاريخ آرثر) وذلك في قصيدته بعنوان" وصفة لصنع قصيدة ملحمية" وتنِسُّن كان منجذباً أيضاً بصيغتين بالانكَليزية لعمل <مالوري> بعنوان"موت آرثر"وترجمة<ليدي شارلوتگيست> بعنوان"مابينوگيون" وكانت النتيجة قصيدةً من اثنتي عشرة حادثة متصلة في حكاية "آرثر و المنضدة المستديرة"، مترابطةً ببعضها بشخصية <آرثر> و بتوالي الفصول خلال القصيدة من عُرس الربيع في بدايتها إلى شتائها في القسم الأخير من الكتاب الذي تكون" نهاية آرثر" خاتمةً له في رحلةٍ إلى

الجزيرة- الوادي في "آڤيليون"؛
حيث لا يهطل أي بَرَدٍ أو مَطَرٍ أو أيُّ ثلج،
ولا تهُبُّ ريحٌ عاتيةٌ أبداً،لكنّها تبقى
عميقةَ المُروج، سعيدةً، غنّاء ببساتين مُعشِبة
وعرائش كثّة، متوَّجةً ببحرٍ صيفي،

هنالك سوف أرتاح من جُرحي الأليم.

و كما نقرأ في كتاب" آلفرد، لورد تنِسُّن: ذكريات" (لندن 1907):"

إذا كنّا نبحث عن الوحدة الملحمية في " الرعويّات" فلن نجدها في غضب <أخيليس> ولا في تَطواف <يوليسيس> ولكن في حرب الإنسانية الدائمة في جميع العصور- الحرب الشاملة بين الحِسّ والروح... (المجلد 2، ص 130)

وكتاب<براوننگ> بعنوان "الحلقه والكتاب" نشر عام 1868، ولكنه بمعنى من المعاني الأكثر تجريبيةً و تطلعاً إلى المستقبل من جميع الأعمال التي درسناها في هذا الفصل. والقصة مأخوذةٌ من كتاب وجَده <براوننگ> في مدينة فلورنسا بعنوان" الكتاب الأصفر القديم" وهي قصة قاتل خطير ومحاكمة في روما عام 1698. والأجزاء الاثناعشر من قصيدة <براوننگ> تصف العثور على الكتاب وتقدِّم وصفاً للجريمة في عشرة أجزاء يتبعها خاتمة. والذي يجعل الأجزاء العشرة الرئيسة فريدةً في أهميتها أنها سلسلةٌ من الكلام الفَرد يقدِّمها شخوص أساس في الجريمة والمحاكمة اللاحقة، وبذلك لا يكون للقصيدة حُبكة، بل يأتي عوضاً عنها

سلسلةٌ من التقارير عن الأحداث نفسها، وكلُّ تقرير ينحاز إلى ما يُلائمه. وبذلك يستشرف العمل كثيراً من الحركات الفنية الحديثة، وبخاصةٍ التكعيبية، و كثيراً من الاتجاهات الأساس في كتابة الشعر الحديث. والقصيدة كلّها بأبياتها التي تزيد عن واحدٍ وعشرين ألف بيتٍ يجب أن تُقرأ لبلوغ أثرها الكامل ،و لكن من البداية يتّضح أنّ لا كاتباً أكثر كفاءةً لهذا العمل من مؤلف" چايلد رولاند" و " دوقَتي الأخيرة" و " مناجاة الدَيرالإسباني". ويقدِّم المؤلف بعض التلميحات إلى طريقته في ختام القصيدة:

قد يقول الفنُّ الحقيقةَ
بشكلٍ موارب، و يفعل الشيء الذي سوف يولِّد الفكرة،
ولايسيء إلى الفكرة بإضاعة الكلمة الوسطى.
و هكذا قد ترسُم ُصورَتك، فتُظهر الحقيقةَ مرّتين،
أكثر من مجرَّد صورةٍ على الجدار.

والقصيدة(كما يُبيِّنُ المقتطف) صعبة، و يجب على القارئ أن يقرأها كحكايةٍ فلسفيةٍ و نفسانيةٍ لا كحكايةِ إثارةٍ پوليسية.

و السبب الرئيس في صعوبتها هو الضغط في المنطوى في كتابة العمل الثوري. و هذا هو الثمن الذي ندفعه للعمل الطليعي.

5- أشكال الملحمة الحديثة

الرواية

قبل القيام بتقييم الكتابة الملحمية في القرن العشرين يجب أن نتوقف ثانيةً للنظر في تحديد المصطلح. فالتعريفان الأصليان (" عمل فنّي يتجاوز حدود الواقعية" و " قصيدة تشمل التاريخ") يعبّران بوضوح عن وجهين من التراث سبقت الإشارة إليهما كثيراً، المدى الواسع في كلِّ عمل، وشموليَّته الكاملة. فكل استعمال لكلمة ملحمة في الكلام اليومي تقريبا تحمل الأولين من هذين المعنَيَين. فبعد المباراة النهائية على كأس 1970 بقليل، و أثناء الوقت الإضافي ،علَّقَ رئيسُ رابطة كرة القَدَم بقوله :" هذه لم تكن كلاسيّة، بل كانت ملحمة".
وقد استعمل الكلمة بالمعنى نفسه<جون وايتِنگ> في المحادثة الشهيرة في مسرحيته بعنوان" الأغنيه بفلس":

تيموثي:... الوضع بالشكل التالي تقريبا: أنا، مقابل مئة وخمسة وسبعين ألفاً من الفرنسيين.
هالام: وضعية ملحمية، لا أقل .

بهذا المعنى، لا كمصطلح نقدي واضح التعريف، وصفت بأنها "ملاحم الشاشة" أفلامٌ مثل"بن حور" و " الوصايا العشر" و " ذهبَ مع الريح". فقد كانت هذه أفلاماً طويلةً ذات وزن كبير، وهيئة ممثلين تُعَدّ بالآلاف؛ فأصبحت الصفة طبيعية. ومؤخّراً صُنِعت أفلام تبيّن عنايةً أكبر بالشكل الملحمي. فمثلاً فيلم<بيرگمَن> بعنوان" الختم السابع" يستعمل رموز الفارس الصليبي العائد< انتونيوس بلوك> وأصحابه الممثلين السيّارين بنفس خفّة النبرة التي نجدها في الأوديسه مع رموز مشابهة؛ و أسلوب الروي سَهل و مُتمهِّل، يناسب الاستطراد. والفيلم في أحسن صوره قد يكون التطوّر المحتوم للشكل الملحمي. وقد بلغ<آيزنشتاين> هذا بالتاكيد عندما استعمل وصف <مِلتُن> للحرب في السماء لتقديم المعركة على الجليد في فيلم "آليكزاندر نيفسكي".

لأولئك الذين لا يعدّون السينما الشكلَ الملحمي للقرن العشرين تكون الرواية اختياراً طبيعياً. فكثير من الروايات تُعنى، مثل الأوديسّه، بمختلف المغامرات لشخصيةٍ تُراقَب من قريب بحيث صار من الممكن القول إن كلّ روايةٍ كبيرة هي ملحمة. لكن بعض الروايات تُحاكي عن وَعي شكلَ الملاحم السابقة، ونظرةٌ عَجلى على بعض تلك الروايات قد تُبيِّن الخطوط العريضة لتراثٍ مستمر على النمو.
كانت الروايات الأولى من عمل مَسرحيّين معروفين. فقد كتب< ثِربانتِس> ثلاثين مسرحية قبل نشر" دون كيخوتِه" عام 1615. وينتعش العمل في الحرية التي يمكن أن تعود

إلى رواية على النقيض من المسرحية ببنائها شديد التكثيف، ويسمح <ثِربانتِس> لمغامرات بَطلِه الجذّاب غير البطولي أن تغطي مساحةً لا تقلّ سِعةً عن المساحة التي غطاها <أوديسيوس>. لكن "دون كيخوتِه" شديدة الاختلاف عن ملحمةٍ هوميرية. فالنَبَرات تختلف باتّساعٍ أكبر، والفكاهة أشدّ انفتاحاً، والهجاء أشدّ لذعاً.

بعد مضي أكثر من قرن من الزمان على صدور رواية أدب التشرّد الكبرى هذه في إسبانيا، إستدار إلى كتابة الرواية < هنري فيلدينگ> وهو مسرحي آخر (أقل نجاحاً) ، وهذه المرّة يبدو أن <هوميروس> كان التأثير المباشر على شكل الروايات. فقد كُتِبَت "جوزيف آندروز"(1742) كمحاكاة ساخرة لرواية < صامويل رچاردسن> بعنوان "پاميلا" وهي رواية تشكّلت من رسائل خيالية. وفي سخريته من كتاب <رچاردسن> كان <فيلدينگ> مصمما على تقديم شكلٍ من عنده أفضل تعريفاً، وفي أجزاء من الكتاب كانت "الأوديسّه" هي المثال المُتَّبَع. وتأثير <هوميروس> و <ڤيرجيل> يمكن أن يُرى بشكل أوضح في رواية <فيلدينگ> الكبري بعنوان " توم جونز"(1749) التي يمكن اعتبارها القمّة في روايات التشرّد بالانگليزية، حيث يمكن لكلمة" تشرُّد" أن يكون لها معناها الأصلي(عمل يتعلق بالمتشردين والصعاليك) و معناها المُشتَق الذي يفيد حكاية مفككة لا يجمعها سوى" حياة ومغامرات" البطل فيها. وتتضح أسماء الملاحم السابقة في المقطع الذي يأتي مباشرةً قبل وصف< صوفيا ويسترن>(4، 2): "ليَصمت كلُّ نَفَسٍ غليظ. ليتَ حاكمَ الرياح الكافر يربط بسلاسل من حديد الأطرافَ الصخّابةَ من <بورياس>

المِهذار، والأنفَ الجارحَ المُدبّب من <إيوروس>(الريح الشرقيه). يا ريحَ الغرب العذبة الصاعدة من مَنبتكِ العَطِر، إصعدي إلى السماء الغربية وخُذي بيَدِكِ تلك الأهواء اللذيذة والتي سحرُها يستدعي ربَّة الزهور من مَخدعِها..."

هذه محاكاةٌ ساخرة؛ لكنها، مثل ما نجد في قصيدة <پوپ> "إغتصاب خصلة الشَعر" هي من عمل امرىء يُقدِّر ويعجب بموضوع المحاكاة الساخرة.
إذا كانت هذه الأعمال" ملحميّة" بمعنى أنها أعمال متوسِّعة مُتجوِّلة "و متجاوزةً حدود الواقعية" فإن القرن الثامن عشر قد أنتج كذلك عملاً متميزاً يعبِّر، أفضل من أيّة روايةٍ أخرى، الوجه الآخر من الملحمة، كونَها "تشمل تاريخا". فرواية < لورنس ستيرن> بعنوان"تريسترام شاندي" تضم الكثير بحيث لا تبقي مجالاً للبطل. و بوصفها النقيض من رواية المتشرّدين التي يكون فيها البطل عنصر التوحيد الوحيد، يقوم عمل<ستيرن> على المبدأ الهوميري المتميِّز في الإستطرادات.
والعنوان الكامل للكتاب" حياة وأفكار تريسترام شاندي" هو أول المسالك المضَلِّلة لأن ولادة <تريسترام> لا تحدث إلاّ بعد الانتهاء من قراءة مِئتي صفحة من الرواية. وهذه الصفحات ملأى بمناقشات جذّابة بين والد <تريسترام> والعم <توبي>، المنظِّر العسكري المُتعِب. والنبرة المتوسِّعة في الرواية يصعُب تصويرها باختصار. لكن بداية الفصل 33 من الكتاب السادس، وهو أحد مُداخلات <ستيرن> الكثيرة

يعطي انطباعاً عن الأسلوب الفكِه(والمعذِّب). والقارئ سينتظر عبثا ليستكمل الفعل الأول:

"أخبَرتُ القارئ المسيحي- وأقول مسيحي- على أمل أن يكون كذلك- وإن لم يكن، فأنا آسف عن ذلك- وأرجو أن يتأمّل المسألة بنفسه، ولا يُلقي اللومَ كلَّه على هذا الكتاب،- قلتُ له يا سيدي- إنّه في الحق والصدق، عندما يروي المرء قصَّةً بالطريقة الغريبة التي أروي بها وهو مُضطرٌّ باستمرار إلى التحرّك إلى الوراء وإلى الأمام ليربط جميع الأشياء مع بعضها في خيال القارئ- والتي، من ناحيتي، إن لم أنتَبِه إلى فعل المزيد عمّا فعلتُ أوّلاً، سيبقى الكثير من المادة غير المترابطة و المُلتَبِسة نافِراً، مع الكثير من التوقّفات والإنقطاعات-ولن يفيد كثيراً ، مع ذلك ،ضوءُ النجوم التي أعلِّقُها في بعض المناطق الأكثر ظلاماً، لعلمي أن العالم يميل إلى أن يَضِلَّ طريقَه، مع كلِّ الأضوية التي تستطيع شمسُ الظهيرة أن تُقدِّمها- وهكذا ترى أنني أنا نفسي ضائع".

وبعد مرور حوالي قرن من الزمان على نشر" تريسترام شاندي" ظهرت روايةٌ أميريكيةٌ تُنافس كلاًّ من "توم جونز" و "تريسترام شاندي" وهي رائعةٌ في الروي المستمر و في فن الاستطراد. فرواية <هيرمان ملفيل> بعنوان"موبي دِك" تروي القصة الشهيرة في البحث عن الحوت الأبيض الكبير

بوساطة السفينة"پيكوود" بقيادة ربّانها المجنون <الربّان إيهاب> وهي روايةٌ تجمع كل المصادر المُتاحة للروائي الملحمي. في فصولها المئة و خمسة وثلاثين لايكتفي <ملفيل> بتغطية قصة البحث عن الوحش وموت إيهاب أخيرا مع "الحوت المضروب" وذلك بأسلوب روائي جذّاب وخيالي فائق، بل إنه خلال مسار الحكاية ينجح بأن يُدخل سلسلة كاملة من الفصول التي لا تخلو من مادة تُغني أرضيّة الصورة. ويبدأ الكتاب بتحليل لفظي لكلمة "حوت" مع قائمة لورود كلمات الحيتان في كتب الأدب (وقد زوّدالقائمة"موَظف في مدرسة ثانوية مع" نائب- نائب مدير مكتبة على التوالي!" ويتبع ذلك فصول عن علوم الحيتان وشمع العَنبر والصور الفظيعة عن الحيتان، والحوت في شكل وجبة طعام. وفي الوقت نفسه يُقدَّم إلينا وصفٌ دقيق(وحقيقي قصداً) عن الحياة في سفينة صيد الحوت، في فصول عنوانها: نَنتَكِت، سطحة الربع، الخارطة، المصباح، المربّع، الحُجرة. و يشعر القارئ أن العمل" يشمل التاريخ" فعلاً وفي الوقت نفسه يكون مأخوذاً بانسيابية الرواية نفسها.

Comment [AL1]:

ويأتي الكثير من القوّة في كتاب ميلفيل من الاستعمال الرهيف لكثير من أعراف الملحمة، والابتهال والتشبيه إضافةً إلى الاستطرادات جَميلة التنظيم. وفوق كل هذا توجد الشخصية المركزية الهائلة إيهاب في دور الملحمة التقليدي للانسان ضد الوحش: اوديسيوس في مواجهة سكولا و پوليفيموس، وبيوُلف في صراعه مع التنّين. ولمرافقة الموضوع البطولي طوَّر ميلفيل أسلوباً شديد الإحالة ومليئاً بالاستعارة بحيث صار يُنظر إلى الكتاب على أنه ترميزٌ مُستمِرّ. وقد كتب

ميلفيل رسالة إلى السيدة هوثورن(بأسلوبه المعروف من السخرية الناعمة): " راودتني فكرةٌ غامضةٌ أثناء الكتابة أن الكتاب جميعَه قد يُعَدّ تركيبةً ترميزية".
لكن في فصل الختام من القصة لانلمس أي ترميز، بل نُحس بشعور غامض حيث يكون ما في الكتاب من" ارتباك مُنَظَّم" (وهي عبارة ميلفيل نفسه) تبلغ الذروة في الظهور الأخير للوحش البحري الهائل:

"وفجأةً بدأت المياه حولهم بالارتفاع بطيئا في حلقات متّسِعة؛ ثم اندفعت بسرعةٍ كأنها انزلقت جانباً محاذِرةً من جبل ثلج، وانطلقت مسرعةً إلى السطح. ثم سُمِع صوت هديرٍ مكتوم؛غَمغَمةٌ من تحت الأرض؛ ثم حَبَس الجميع أنفاسَهم؛ كأنهم مسحوبون من مَوحَلَةٍ بحبال غليظة ورماح صيد الحيتان، وسهام، وانقذفَ جَسَدٌ هائل متمدِّداً ولكن مواربا ً عن البحر. مغلفاً بخِمار مُتهدِّل خفي من الضباب، محوّماً قليلاً في هواء يغشّيه قوسُ السحاب؛ ثم سقط مُدَوِّما ً في اليَم".

هذا هو العالم البَدئي اللاّ يُفَسَّر في بحيرة <گريندل> حيث يبدأ الشعر.
وبعد <ملفيل>، سرعان ما نشر كلٌّ من <دوستوڤسكي> و <تولستوي> أعمالهما الملحميّة وأشهرها "الجريمة والعِقاب"، "الحرب والسلام"، و "آنّا كارينينا". وهذه تُعدّ ملحميات لأنها تقوم على موضوع مركزي وبطل، ولكنّ واحدةً منها فقط هي "الحرب والسلام"(الأقل شهرةً من

الثلاثة) يمكن أن يقال إنها تقوم على أرضية حضارة كاملة. فشخصية <راسكولنيكوف> في "الجريمة والعقاب"، و<آنّا> و<ليفِن> في "آنّا كارينينا" مثل <دكتور زِڤاگو> في رواية <پاسترناك> هي شخصيات نفسانية مُشَكَّلة على مقياس ملحمي أكثر من كونها أبطالاً ملحمية. وعلى الجانب الآخر نجد <شفايك> في رواية <ياروسلاف> بعنوان "الجندي الطيب شفايك" على افتقاره إلى وزن الأبطال الروس، فيه ميزةٌ عالميةٌ تُفسِّر تبنّيه من جانب الشعب الجيكي الناطقَ الوطني باسمهم. فهو البطل المُتَصَعلِك الوحيد الذي تستمر حياته إلى آخر صفحةٍ من الرواية.

روايه<جي.ر.ر.تولكين>بعنوان "سيّد الحلَقات" يمكن مقارنتها بروايات < توماس مان> في استخدامها الواعي لأسلوب الملحمة. فمجموعة روايات <تولكين> المعروضة في عالم لا يبتعد كثيراً عن عالم" أنشودة أقوام <نيبيلُنگ>" وعوالم <ڤاگنر> فهي تتخذ شكل رحلة كبيرة وتستخدم مجموعةً من الشخصيات بعضها بطولي وبعضها أكثر ظلاماً و وحشيَّة. ويعرض <مان> رواياته، ربما بشكل أكثر فتوراً في العالم الذي نعرفه، وفي رواية "الجبل السحري" استطاع أن يوجد جوّاً هو جوّ المصَحّة الذي استعمله رمزاً للعالم المُنغلِق للكائن البشري. وفي "دكتور زِڤاگو"أوجد كذلك بطلاً فائقاً، هو المؤلف الموسيقي<إدريان ليفركوُن>. وحيث تتفوق الرواية بالمقارنة مع" فاوست" من أعمال <گوتِه> هي في

إدماجها جزءاً كاملاً من المجتمع الجرماني، إذ يتبع المسارُ المتقدم لنبوغ <ليفركوُن> نفسَ المسار الكارثي الهابط للشعب الجرماني في انحداره نحو الحرب.

التكعيبية شكلٌ فنّي واضح الاتصال بالقرن العشرين، و له حدودٌ مشتركة مع الملحمة، وكان له أثرٌ مُتوَقَّع في كثير من الكتابات النثرية الكبرى، من كتاب السيرة الهائلة من عمل<پروست> بعنوان" بحثاًعن الزمن الضائع" فصاعداً. فالنظر إلى نفس السلسلة من الأحداث من عدد من الزوايا ، وهوجوهر التكعيبية، يمنح شكلاً مؤثِّرا لرواية < لورنس دَرِل> بعنوان "رباعية الإسكندرية" حيث تشترك الروايات الأربع بالمستوى الزماني نفسه، وهي تَستَغوِرُ ردودَ أفعال لشخصيات مختلفةٍ تجاه مجموعةٍ من الأحداث. وأقرب إلى حاضرنا من ذلك الروايةُ بعنوان "ز" بقلم <ڤازيليس ڤاسيليكوس> في وصف التحقيق في موت<گريگوري لامبراكيس> هو سياسي يساري، في سالونيكا عام 1963، وتستخدم طريقةً واضحة الشَبَه بطريقة <براوننگ> في كتابه بعنوان" الحَلقة والكتاب". والتأثير متعدِّد الألوان يتمّ بلوغه كذلك في رواية< گنتَر گراس> بعنوان" طبل الصفيح" حيث يقوم البطل القزم<أوسكار> بتقديم سيرته نقراً على الطبل الصفيح من فراشه وراء القضبان في مِصَحّة. وتغطي السيرة السنوات حتى الحرب العالمية الثانية وتشملها؛ والرواية لاحقةٌ رائعةٌ لكتاب <توماس مان> بعنوان "دكتور فاوستس" وتقدِّم دليلاً قوياً على استمرار هذا الأسلوب التقليدي.

والرواية الأخيرة التي يجب النظر فيها هي المثال الأعلى لطريقه تغيّر الألوان الاستطرادية، رواية < جيمس جويس> بعنوان" يوليسيس". وقد كُتِبَت الرواية في پاريس في ذروة انتشار الحركة التكعيبية، لكنها مستوحاة من دَبلن مدينة حياكة الكلمات، المليئة بالمقاصف والمقاهي والشعراء المغنين الشفويين من آخر زمان. وحُبكة الرواية بسيطة: فهي حكاية يوم واحد في دبلن، السادس عشر من حزيران/ يونيو 1904، وهي حكاية رحلة يقوم بها شخص اسمه < ليوپولد بلوم> من خلال مغامرات مختلفة في شوارع المدينة حتى يعود إلى زوجته في ساعات الصباح اللاحق. و< بلوم> هذا يهودي
(وقد أخذ جويس هنا تلميحةً من كتاب< ڤيكتوربيرار> بعنوان
" الفينيقيون والأوديسه" وهو كتابٌ كان يعرفه جيّداً) وبهذا يكون بطل الحكاية <يوليسيس> نفسه والشخصية التي تُعادله في القِدَم وشخصية اليهودي التائه. وبنية الكتاب تقوم على نمط الأوديسه بطريقه فائقة الرهافة والتعقيد من المطابقات. وكل واحدةٍ من الحكايات الثماني عشرة، بدايةً مع <تِليماخوس>
(ستيفن ديدالوس) وانتهاءاً مع <پينيلوپي>(مولي بلوم) يجري تقديمها مع مشهد مطابق، ساعة النهار، عضو جسدي،موازٍ في الفن، لون، رمزٌ شامل، وطريقةٌ فنّية. لذا فالمتطابقات مع المشهد السادس (الجحيم) في الأوديسه 11 هي: المقبره؛11 صباحا؛ القلب؛ الدين؛ أبيض، أسود؛ مُعين؛ حضانة. وقد تكون هذه الحكاية أسهل طريق إلى الرواية

لقارئ أتى اليها بعد الأوديسه، والمقطع الذي يقدِّم العضو الجسدي، وهو القلب، يعطي صورةً واضحةً عن براعة أسلوب الروائي. ويبدأ المقطع بملاحظةٍ تُطلِق سلسلةً من الأفكار في ذهن <بلوم>:

"أنا القيامة والحياة".هذا يلمس الشغاف من قلب الإنسان
"فعلا،" قال مستر بلوم.
قلبَك ربما ولكن ماذا عن ذلك الذي يتمدّد في مساحة ستة أقدام طولاً وقدمين عرضاً وأصابع قدميه بمحاذاة الزهور؟ لا تقترب من هذا. مُستقَرّ العواطف. قلبٌ كسير. في النهاية مضخَّة، تضُخ ألوف الگالونات من الدم كل يوم. وفي يومٍ ما سوف تتعطل، فتأمّل...

واذ يتأمل بلوم في الحياة والموت يصل إلى التفكير بيوم القيامة، ثم بكلمةٍ واحدة يحوله< جويس> إلى <أوديسيوس> في بداية رحلته عائداً إلى أهله:
" إنهض! اليوم الأخير! ثم كلّ امرئ يتلصّص باحثاً عن كبده وأضويته وبقية مزالقه. اللعنة، وَجَد كل شيء عن نفسه ذلك الصباح. قليلٌ من التراب في جُمجُمة. إثنا عشرگرام تساوي وزن پني بميزان طرواده".
يُعلّق< ستيوارت گيلبرت> بقوله: " المجدُ الملحمي تقلّص إلى قليل من التراب في جُمجُمة"
والإنجاز الهائل للكتاب- تنوّع الأسلوب والنبرة، والإحالات البارعة، وفوق كل شيء الشعور بأن المرء قد أحاط بمدينة دبلن كلّها في يوم واحد و رواية واحدة- مما لا يمكن بالطبع

التعبير عنه بالاقتطاف. و الرواية بوصفها ملحمة هي في الوقت نفسه أكثر تعقيداً من <أوثيد> أو حتى من <دانتِه> و تكاد تكون في المباشَرة مثل "الأوديسه". وقد قال< جيمس جويس> عن البطل: "هو رجل مُثقف مُكتمل، بلوم هذا". ولا يمكن أن يوجد وصفٌ أفضل من هذا. " يوليسيس" هو واحد من أكثر الكتب حضارةً. ومع الزمن يمكن أن يُعَدّ أعظم الملاحم الثانوية.

المسرح الملحمي

رواية التشرّد لها مُوازٍ مُهم في ميدان كبير من المسرحية الحديثة. ويبدو أن مصطلح"المسرح الملحمي" قد ابتدَعه التعبيري الألماني <إيروين پسكاتور> في عشرينات القرن الماضي، ثم تبنّاه مُريده الأكثر شهرةً< بيرتولت بريخت> الكاتب المسرحي والشاعر ومدير المسرح البرليني من 1949 إلى 1956. وكلا <پسكاتور> و <بريخت >قد بدءا مسيرتهما مع المسرحي والسينمائي الألماني الشهير< ماكس راينهاردت>، الذي طوّر اهتماماته الأولى في الدرامه الحميمة في النوادي الليلية والمقاهي إلى مشروع واسع،"مسرح الخمسة آلاف" حيث يجمع الكثير من الجماهير ليشاهدوا مناظر ذات نِسَب ملحميةٍ حقا. ويمكن مشاهدة مثال على ذلك في عرضه "المعجزة" وهي مسرحية من عمل < كارل فولمولر> الذي تطلب تحويل المسرح برمته ليمثل كاتدرائية، بهدف إشراك الجمهور بشكل حميمي وبكونه جزءاً من المشاهدين. كان <راينهاردت> المنشئ البريء لنظريةٍ درامية استُغِلَّت لاحقاً في "تجمّعات

نورِمبرگ" في ثلاثينات القرن الماضي، لكن <پسكاتور> و <بريخت> قد ابتعدا عن مسرح <راينهاردت> الأكثر طبيعيةً، و طوّرا نظريةً على خطوط مختلفة تماما.
كان <پسكاتور> المُنشىء لمنهاج في الدرامه صار منذ ذلك الحين يُدعى باسم "المسرح الوثائقي"؛ الذي يرى المسرح مِنَصّة يستطيع الممثل أو الدرامي منها أن يُوجِّه ويُعلِّم إضافةً إلى تقديم المتعة. وكان الهدف في الواقع جعل الجمهور يستجيب إيجابياً إلى المسرحية المُقدَّمة، بل أن يُحَرَّك في الواقع ليعمل ضد الظلم. وعلى هذا المبدأ أقام <بريخت> نظريته في "المسرح الملحمي". ففي قائمة مشهورة من المقارنات قدَّمها في" ملاحظات حول أوپرا ماهاگونّي" يعرض <بريخت> الفروق بين المسرح الدرامي والمسرح الملحمي. وتبدأ القائمة بهدف المسرح الملحمي؛ بينما المسرح الدرامي" يزوّد المُشاهد بمشاعر" يقوم المسرح الملحمي" بإرغام المُشاهد على اتخاذ القرارات". والمقارنات الأكثر إيضاحا هي تلك التي تتعلق بالشكل:

المسرح الدرامي	**المسرح الملحمي**
نمو	مونتاج(تقطيع)
تطور خطّي مستقيم	في أقواس
حتمية تطورية	قفزات

(بريخت عن المسرح ، ترجمة <جون ويليت>)

كلمة مونتاج سوف تلمس وتراً مألوفاً بعد قراءة "يوليسيس" أو "رباعية الإسكندرية"؛ و" في أقواس" في مقابلة "

تطوّربخط مستقيم" تصف بشكل كامل رواية "تريسترام شاندي". العنصر الذي يتجنّبُه <بريخت> هو ذلك الوجه من المأساة الذي يصفه أرسطو في "كتاب الشعر" أي إشراك الجمهور عن طريق الإشفاق و الرُعب في غَفوةٍ من التعاطف مع الشخصيات. ففي العدد الأول من هذه السلسلة بعنوان "المأساة"(لندن 1969) يختصر المؤلف< كليفورد ليج> الفرقَ بجملةٍ واحدة (ص30): "حيث تختلف الملحمة عن المأساة في الأساس، باستثناء حقيقة الأداء، هو أننا في الملحمة لدينا" لحظات مأساوية" في سياق يتميّز بالرحابة والتنوّع أكثر من التركيز والأزَمَة".

مسرحية "الأم شَجاعة وأولادُها" التي كُتِبَت في بداية الحرب العالمية الثانية تُركِّز على ردود فعل امرأة حكيمة غير انفعالية تجاه مرور الحرب عبر بلادها. وتُقدَّم الشخصية كمزيج من الفكاهة والسخرية تُذكِّرنا بشخصية<شفايك>. وتفقد <الأم شجاعة> أولادها الثلاثة، جزئيا، بسبب تصميمها على الاستفادة بكسب عيشتها من الحرب، ومع ذلك فإن موقفها من الحرب يتَّصف بمفارقة مُتقلّبة:

" من هو المُندَحِر؟ إن الاندحارات والانتصارات لأولئك الذين في الأعلى ليست دائماً هي الاندحارات والانتصارات لأولئك الذين في القاع. ليس كذلك أبدا. كانت توجد حالات يكون فيها الاندحار انتصاراً لأولئك الذين في القاع، ليس سوى شرفهم قد ضاع، لا شيء كبير.

(المشهد الثالث،ص29؛ترجمة <إريك بنتلي>)

مسرحيةٌ أخرى من أعمال <بريخت> مستوحاة من مسرحية <مارلو> بعنوان" إدوارد الثاني" تقدم إشارةً مُهمَّة إلى أن <مارلو> ربما لم يكن أول من كتبَ درامه ملحمية. فالصفات التي دفعت <بريخت> إلى <مارلو> قد تكون اتِّساع الفكر مما سبقت الإشارة إليه في الكتابات الإليزابيثية، والطبيعة المثيرة للصور في عمل <مارلو> بالمَعنيَين- فمسرحياته مكثفة بالصور حدّ التكلّف. ولا شك أن مسرحيتي" تامبرلين" و
" فاوستُس" بما فيهما من تلاحق المَشاهِد والشخصيات دقيقة التصوير تستجيب إلى الكثير من قواعد الدرامه عند <بريخت>.
وعنوان الملحمية قد أطلق كذلك، ربما بما يثير مزيداً من الاستغراب، على شكسبير، معاصر <مارلو>. ففي مقالةٍ مُقنِعة في"مجلة يَيل" خريف 1969 بعنوان" مسرحيات هنري: كبرى مسرحيات شكسبير التاريخية" يرى<آلفن كيرنان> في وصف الانتقال من"رچارد الثاني" إلى"هنري الخامس" أي من العصور الوسطى إلى عصر الانبعاث، كان شكسبير يقدم إلى إنگلترا ماقدّمه <ڤيرجيل> من الملحمة الرومية. ويُعبِّر <إزرا پاوند> عن الرأي نفسه بأسلوبه اللايُجارى:
" فا لمسرحيات، وبخاصة سلسلة المسرحيات التاريخية، التي تُشكِّل الشعر الملحمي الأصيل، في اختلافِه الواضح عن زيف الملحمة، المحاكاة، التلفيق المُركَّب".
(الف باء القراءة،ص59)

مع ما قد يكون من قوّة في قضية المسرحيات التاريخية من أعمال شكسبير، فإن مسرحية واحدة هي" ترويلُس و كريسيدا" وحدها تحوي أغلب العناصر الأساس في الملحمة. فموضوع العمل بالطبع لا بُدّ أنه كان قد أثّر في معالجة المسرحية، وخاصة لأن شكسبير يعتمد كثيراً على الكتب السبعة من الإلياذة التي ترجمها <چاپمَن> والتي نشرت عام 1597. لكن المسرحية بالطبع تحفل بالأحداث والوضوح أكثر حتى من حكايات <هوميروس>. و التتابع الأخير من المشاهد المُفكّكة ترفض أن تنتظم في إيقاعات مأساوية تقليدية، وهو ما يُعطي المسرحية صفةَ مُباشرةٍ بَدئية تجعل من مسرحية "ترويلُس و كريسيدا" تجربةً فريدة في كتابات شكسبير.

و بين شكسبير و<بريخت> حدثت تجربتان مُهمّتان في الدرامه الملحمية : "فاوست" من عمل <گوتِه> و "السلالات" من عمل <هاردي> وكلا المسرحيتين يصعب إخراجهما على المسرح(وقد أعلن هاردي بشدّة أن مسرحيته "هي للأداء الذهني وحسب") فكلا المسرحيتين تغطي مساحةً واسعة. فمسرحية <گوتِه>، وهي إحدى الأعمال الرومانسية الكبرى تُغطّي مسيرة <فاوست> في سلسلة من المشاهد واضحة الحدود، كبيرة التنوّع؛ والموضوع السائد هو التشوّف (وكان <گوتِه> عالماً قدر ما كان كاتباً) و شخصية القَزم عند <بايرُن> التي اخترعها العالِم <فاوست> تكاد تكون محاكاة ساخرة لأحد جوانب الرومانسية في محاولتها بلوغ الذُرى قبل أن تهوي حطاما.

في عام 1850 كتب <ماثيو آرنولد> عن <ووردزورث> في"أشعار للذكرى" يقول:

قد يُعيد إلينا الزمانُ في مساره
عقلَ <گوتِه> الحكيم وقوّةَ <بايرُن>؛
ولكن أين ستجد أوروپا في زمانها اللاحق
مرّةً أخرى قوّةَ <ووردزورث> الشافية؟

وفعلاً، بعدموت مؤلِّفي "فاوست" و"دون جوان" و"الإستهلال" لم يظهر أي كاتب ذي طاقات ملحميةٍ فعلاً؛ والدرامه الملحمية الوحيدة التي كُتِبَت بين "فاوست" والشكل الذي أعاد تعريفه <بريخت> قد جاءت من روائي كبير.
فقصيدة "السُلالات"(1903) التي يدعوها مؤلفها "درامه-ملحمة" هي في الواقع درامه كتبها روائي. فهي تغطي فترةً شاسعة(حروب ناپوليون) في سبعة فصول مقسمة إلى مئة وواحد وثلاثين مشهداً مستخدِمة أكثر من خمسةٍ وسبعين شخصيةً مُتكلِّمة إضافةً إلى "كيانات شبَحية" وأرواح وملائكة فيهم شبَه بالكورس في المأساة الإغريقية. والمدى بالتاكيد أكبر من حدود الرواية(ونلاحظ انتقائية تولستوي في "الحرب والسلام" بالمقارنه) وكذلك بالنسبة إلى الدرامه التقليدية. وربما كان من الأفضل اعتبارها نوعاً من خلاصة فيلم اكتمل قبل حقبةٍ من الزمان من تكريس< د.و.گريفيث> أول مُخرج للأفلام الملحمية.

والكاتب المسرحي الإنكليزي الآخر،الوحيد الذي كتب ما يُمكن أن يسمّى درامه ملحمية ،هو <جون آردن> الذي تأثّر بشِدّة بأعمال <بريخت>. فواحدة من أحدث أعماله مسرحية بعنوان
" وداع آرمسترونگ الأخير" تُعالج حادثةً من التاريخ الأسكتلندي القروسطي، في جمع بهيج بين المأثور والمسرحية الأخلاقية. تقوم البنية على أحداث عرَضية ونبرتها مستعجلة؛ ولكنها ليست محاكاة بسيطة لطريقة <بريخت>. والواقع أن <آردن> يسترعي اهتمامنا من خلال قوّة تقديمه. ومع ذلك يكون <لورنس كِجِن> على حق إذ يشير إلى صفة في مسرحيته تسبّبت بصعوبة للجمهور الإنكليزي:
" إن بعض الإنتقاد الذي أصاب مسرحية "آرمسترونگ" مصدره تعاطفٌ غير كافٍ مع الدرامه الملحمية، بل من عدم التأكد مما تفعله الملحمة . فالذي لا تستطيع الملحمة أن تفعله هوتقبّل حالات المشاعر الخاصة والنفيسة و التحليل المُعقّد للشخصيات. فمن <ڤيرجيل> إلى أفلام الغرب الأمريكي كانت الشخصيات تُمثِّل"النمط" من رومي، بربري، خارج على القانون، أو أي شيء آخر. والمصطلحات العامة مثل المُسلَّح أو القانوني لها أهمية خاصة. وفي هذه المسرحية يجب أن نفكر برجل السياسة، أو رجل العشيرة، أو رجل الدين.
(الدرامه في الستينات، ص 88).

هذا تعريف جديد تماماً للدرامه؛ ولكنه كذلك نظرةٌ جديدةٌ تثير الاهتمام بالملحمة. ولكنها لا تبتعد كثيراً عن الحقيقة التاريخية للملحمة، كما قد يُظَن من أول نظرة. و يُعبِّر عن هذه الفكرة بوضوح عجيب <مارتن إسلِن> في كتابه " بريخت: إختيار بين الشرور"(ص110). فهو يشير إلى أنه كان يُريد لجمهوره أن يكون واعياً تماماُ أنهم كانوا في مسرح، و أنهم ما كانوا يشاهدون أحداثاً فعلية تجرى أمامهم:
" عليهم أن يَسندوا ظهورهم ويرتاحوا، ويتأمّلوا في الدروس المستخلصة من أحداث وقعت في زمان بعيد، مثل جمهور الشعراء المغنين الذين كانوا يُنشدون عن أعمال الأبطال في قصور ملوك الإغريق أو الأمراء الساكسون، بينما كان الضيوف يأكلون ويشربون. ومن هنا جاء مصطلح المسرح الملحمي.

الشعر الملحمي الحديث

بشكل عام لا يُعتَقد أن الملحمة قد استمرت في الوجود حتى أيامنا الحاضرة، ولو أن أعمالاً مختلفة قد اقتُرِحت على أنها تُمثِّل آخر انماط الملحمة الحقيقية. والواقع أن هذا الشكل ما يزال حيّاً وفي حالة تطوّر مُستمِر. ففي ميدان الشعر، كما سبق القول، يبدو أن الشكل المتميِّز في القرن العشرين هو التلصيق
(كولاج) وهو تطوّر طبيعي لشمولية الملحمة وانطلاقها في الكلام. وبما أن التلصيق يُستعمل لتشكيل صورة الفنّان في محيطه الخاص، فإن الملاحم الكبرى الحديثة(پاوند:

"الأناشيد"، إليوت: "الأرض اليباب"، ويليام كارلوس ويليامز:
" پاترسن" ، ديفيد جونز: "آناثيماتا") يُفضَّل أن توصف بالسِيَر الذاتية المفصَّلة.
وثمة سيرة ذاتية سابقة (بدأت حتى قبل "دون جوان") هي "التمهيد" من عمل <ووردزورث>. وبوضعها إلى جانب "الناسِك" (التي نُشِر قسمٌ منها عام 1814 بعنوان" التَجوال") تُشكِّل القصيدتان الطويلتان سيرةً ذاتية تثير الإعجاب. والشاعر نفسه قد دفع المسألة خطوةً إلى الأمام في مُقدِّمته إلى
" التجوال":

"قصيدةُ المقدِّمة سيرةُ حياة، تعرض تاريخَ فِكر المؤلف إلى النقطة التي تشَجَّع فيها أن يأمل بأن قدراته كان فيها كفايةٌ من نضوج ليقتحم العمل المضني الذي اقترَحَه على نفسه، والعملان يحملان نفس العلاقة مع بعضهما، إذا كان له أن يُعبِّر عن نفسه بهذا الشكل، مثل علاقه المُصَلّى المقابل مع البُنيان الرئيس للكنيسة الغوطية. و للاستمرار بهذه الإشارة، قد يُسمح له أن يضيف أن مُقَطّعاتِه الأصغر، التي كانت طويلةً أمام الجمهور، عندما سيتمّ تنظيمها بشكل مناسب، سوف تراها عين القارئ الفَطِن أن لها من العلاقة مع العمل الرئيس مما يتيح لها التشابه مع المُصَلّيات وحُجُرات المواعظ وصَوامع الاعتزال المُعتاد إدماجها في هذا البنيان".

وبالمعنى نفسه، صدرت قصيدة" التمهيد"(بصيغتها الأولى

عام 1805 و بصيغتها الثانية عام 1850) تحت عنوان" نمو ذهن الشاعر". وفكرة أن مجموع أعمال الشاعر(أو قسم كبير منها) يمكن أن تؤخذ على أنها تشكِّل سيرة حياة هي فكرةٌ قد ذاعت بشكل كبير في الأيام اللاحقة. و قصيدة "التمهيد" هي كذلك، بشكل واضح، ملحمة. ربّة الشعر، أو الموحي بالعمل، يُقدَّم في البيت الخامس، بوصفه " صديقٌ مُرحَّبٌ به"، وهو الشاعر <كولِرِج> الذي تُهدى إليه القصيدة. و بهذا تتميز القصيدة بعدد من الحكايات الشفوية تُروى لهذا الصديق، حكايات تصف له بالتفصيل التطوّر الشعري والروحي عند المُتكلِّم منذ أول انصرافِه إلى الشعر، أثناء الدراسة في جامعة كمبرج إلى زيارته فرنسا وأمَله في الثورة، إلى خيبته الأخيرة وما بعدها. وثمة موضوعان مُهمّان يسيران خلال القصيدة يُعبِّر عنهما عنوان القسم الثامن:" محبَّة الطبيعة المؤدِّية إلى محبَّة الجنس البشري". وفي قصيدة "التمهيد" يجتمع هذان الموضوعان، على النقيض مما في "دون جوان". و لم يكن <بايرُن> أقلَّ حُبّاً للحرّية (فقد دَعم الثورة الإغريقية) ولكن الهجّاء والكائن البشري كانا على اختلاف في الغالب، على حساب شِعره. لكن <چارلز وليَمز>، مؤلف المتوالية الآرثرية"تاليسن خلال لوكرس" يقول عن ملحمة <ووردزورث> الأخرى:

"ولو أن قصيدة "التجوال" فيها من الشعر أسمى مما في "دون جوان"، تبقى قصيدة" دون جوان" الأفضل لما فيها من الشعر الأكثر تجانساً مما في قصيدة "التجوال". سيكون قدّيساً أو أحمقَ شعر مقدساً ذاك الذي يوافق على الاحتفاظ بقصيدة

"التجوال" ويتخلى عن قصيدة "دون جوان" وستكون قداسته معادلةً لحماقته".
ولكن في المقال نفسه عن <ووردزورث>(من كتاب الفكر الشعري الإنكليزي، 1932) يواصل <وليَمز> الثناء على عادة الشاعر في تقديم شخصيات مستوحِدة في شعره. فهذه مع التشبيهات الجميلة الكثيرة في قصيدة "الاستهلال" تعطي القصيدة ميزةَ الملحمة؛ ومن بين جميع الشخصيات المُستوحِدة لا يوجد أكثر انعزالاً من الشخصية المركزية <وورد زورث> نفسه:

غَطَطتُ مجذافيَّ في البحيرة الصامتة،
وإذ ارتفعتُ ،مع ضَربة المجذاف، راح زورقي
يُصعِّد خلال الماء مثل إوَزَّة؛
عندما من وراء ذلك المنحدر الصخري، الذي كان
حتى ذلك الحين حدود الأفق،
ذروةٌ هائلةٌ، سوداءُ هائلةٌ، رفَعَت رأسها،
كما من قوةٍ غريزيةٍ متطوِّعة.
ضربتُ بالمجذاف، وضربتُ ثانيةً
والشبحُ المقيتُ يزداد علوّا
متسامقاً بيني وبين النجوم، وبقي،
كما بدا، لغرض منه، و بحركةٍ مقصودة،
كما يفعل الكائن الحي، يغذّ ورائي.
و بمجذافين مُرتَعِشَين استدرتُ،
وخلالَ الماء الصامت تسللتُ في طريقي راجعاً
إلى حمايةِ شجرة الصفصاف؛

هناك عند مَرساها تركتُ زورقي،-
وعَبر المروج رجعتُ إلى داري،
في حالةٍ من الوجوم والاستكانة؛
ولكن بعد أن رأيتُ ذلك المظهر، ولأيام عديدة،
بقي ذهني مشغولاً بشعور غامض غير محدّد
عن أحوالٍ غير معروفةٍ من الوجود؛ وخيّمت على أفكاري
ظلمةٌ، سَمِّها عُزلةً، أو انكفاءً خاويا . لا أشكالَ مألوفةٌ
بقيت، لا صُورَبهيجة عن الأشجار،
أو البحر أو السماء، لا ألوانَ في الحقول الخضراء؛
بل أشكالٌ ضخمةٌ قوية، لا حياة فيها
مثل الأحياء من البشر، تتحرك وئيدا في الفكر
في النهار، و مشكِّلةً قلقاً لأحلامي.
(الكتاب الاول، 374-400؛ صيغة 1850)

هذا المنظر في "پاتردَيل" ،الموصوف بعبارات تكاد تكون صوفية، غدا واحداً من سلسلة من الأحداث المرئيّة بعمق والتي من خلالها أقام <ووردزورث> أسطوريته الخاصة بخبرته. وفي هذه الأسطورية ينمو ذهن الشاعر وينشط. وتشكيل القصيدة الكاملة من هذا النمط من الأحداث المتداخلة هو جهد مقدرةٍ خياليةٍ عظيمة، وفي أثناء تنظيم العمل تتشكل الملحمة لا الرواية السيرذاتية.
وللوهلة الأولى تبدو أناشيد <إزرا پاوند> قليلة التنظيم. ولا شك من وجود الكثير من القرّاء الذين تراجعوا أمام ما يبدو عوزاً للتنظيم إلى جانب الصعوبات الحقيقية في القصيدة. والمشكلة الأولى هي المدى الواسع من الإشارات والإحالات

في القصيدة، من كلاسيّات إغريقية ولاتينية، وصينية وتاريخ إيطالي قروسطي وتفصيلات من النظرية القانونية والاقتصادية والتفصيلات السيرذاتية لشاعرٍ عاش في الغرب الأوسط الأمريكي كما في الشرق الأمريكي، و لندن وپاريس وإيطاليا لفترات طويلة. و تحتوي القصيدة كذلك على مدى واسع من قراءت لشخصٍ واسع الاطّلاع جداً، وهذه حقيقةٌ أخرى قد أبعَدت أولئك القرّاء الذين يُحجِمون عن التنقيب في القصيدة بحثاً عمَا فيها من كنوز. و"الأناشيد" حتماً لا تكون صعوبتها مجانية لأنّها دائماً تُكافىء أتعاب البحث.

ثمة كتابان أساسيان لفهم "الأناشيد": الأوديسه وكتاب <أوڤيد> "المتحوِّلات". ففي رسالةٍ كتبها إلى والده عام 1927 يلخص <پاوند> الخطة الرئيسة بعبارات موسيقية:

ربما يشبه أو لا يشبه الموضوع والجواب والموضوع المقابل في قطعة موسيقى "فيوگ".

أ.أ. كائن حي ينزل إلى عالم الأموات.

ج.ب. " التكرار في التاريخ".

ب.ج. " اللحظة السحرية" أو لحظة التحوّل، تندفع من اليومي إلى" العالم الإلهي أو الدائم" الآلهة، الخ.

والإشارة هنا إلى "الأوديسّه"، الكتاب الحادي عشر بالدرجة الأولى(<أوديسيوس>، مثل <إينياس> وكذلك <گلگامش> إذ تغلغلوا إلى العالم السفلي)؛ ثم هنالك النقيض في التاريخ عندما تقوم شخصية تاريخية مثل <مالا تيستا>، <آدمز>، أو <كونفوشيوس> باتخاذ خطوةٍ مشابهةٍ في الدخول إلى العتمة؛ وأخيراً ينقلب الموضوع إلى موضوع مُعاكس، ب.ج.، في "لحظة التحوّل" عندما كل شيء في العالم يقترب من " العالم الإلهي أو الدائم". وكان <دانتِه> المسافر الآخر في العالم السفلي، ويشير <پاوند> إلى أهميته له في "الكوميديا"، وذلك في تعليق كاشف في "الأناشيد":

" لأربعين سنة كنت أحاول تعليمَ نفسي... أن أكتب ملحمةً تبدأ "في الغابه الظلماء" تَعبُر "الأعراف" من الضلال البشري، وتنتهى بالنور...

ويرافق <پاوند> في هذه الرحلة أنواع من الشخصيات التاريخية، مثل الإيطالي"سيجيسموندو مالاتيستا>، والصيني <كونفوشيوس>، والإنگليزي <سِر إدوارد كوك>، وكثيرٌ غيرهم. ويكون اختيارهم كأشخاص على طريقة <براونِنگ>، شخصيات يستطيع <پاوند> من خلالها التعبير عن أفكاره. وليس من حاجةٍ للتاكيدعلى المقارنة مع"الحلقة والكتاب".
< براونِنگ> موجود في بداية النشيد الثاني؛ والتشابه مع "الشخصيات المستوحِدة" كذلك واضح تماماً.

تبدا "الأناشيد" بتشابه لطيف مع "الأوديسه11"، بادئةً بحرف العطف:

وبعد ذلك نزل إلى السفينة،
وثبّت العارِضة بوَجه كواسِر الموج، على السفينة المباركة،
ثم رفعنا الصارية و القلوع على تلك السفينه الدَّكناء،
و حمَّلناها بالأغنام و بأجسادنا كذلك
مُثقلين بالبكاء...

و لكن النشيد الثاني يأخذنا مباشرةً متحوّلين إلى سفينةٍ ثانيةٍ، هي سفينة من "المتحوّلات 3" عند <أوڤيد>،كما شرَحنا في فصل سابق. وهذا جزءٌ من صيغة <پاوند>:

سفينةٌ محصورةٌ بشدّة في دوّامةٍ بَحريّة،
لبلابٌ على المجاذيف، الملك بنثيوس،
أعنابٌ بلا بذور سوى زَبَد البحر،
أعشاب متسلقةٌ تخنق فوهة بالوعة السفينة.
بلى،أنا، <أكويتيس>، وقفتُ هناك
والإلهُ وقف إلى جانبي...
أعنابٌ ثقيلةٌ تُغطي أذرع المجاذيف،
ومن لا شيء، تنفُّس،
نَفَسٌ ساخنٌ على كاحليّ،
وحوشٌ كالأشباح في مرآة...

وهكذا يكتمل التلصيق، وتقف إيطاليا القرن الخامس عشر إلى جانب بلاد الإغريق في عهد <هوميروس> أو الصين في عهد <كونفوشيوس>. ويختتم النشيد التاسع مع <سيجِسموندو مالاتِستا>:

’وبنى معبداً يَطفح بالآثار الوثنية‘
أي <سيجِسموندو>
وبأسلوب" لاتيوم المدمَّرة القديمة"
وسلاسل خيوط الخرز تغطّي الزخرفات،
بلمسةٍ من البلاغة الشاملة
والضواري القديمة
مثل تلك المُختنقة في الأعشاب، كما في لوحة <سان ڤيتال>.

ويمكن لهذه الكلمات كذلك أن تصف جانباً من " الأناشيد". ثم إن فيها جماليةً غنائيةً يمكن أن تظهر حتى في تناول أكثر الموضوعات أهميه، مثل الرِّبا (النشيد 45):

الرِّبا يُصيب الإزميل بالصدأ
ويُصيب مهنةَ النحت وصاحبَها
فهو يقضم الخيطَ في النَّول
ولا أحدَ يتعلَّم حياكةَ الذهب في حضوره؛
يَذبل الأزرق في حضور الرِّبا ويَنطلق القرمزي
ولا يَجِد الزمرديُّ مجالاً...

وفي أحد الأناشيد الصينية(53) ثمة أسلوبٌ ثالث، بساطةٌ كاملة:

صلّى چنگ على قِمّة الجبل و
كتبَ **إجعلها جديدة**
على حوض استحمامِه
يوماً بعد يوم إجعلها جديدة

وفي الحقيقه <پاوند> "يجعلها جديدة"؛ وهذا هو "القصيدة تشمل التاريخ". يقول ت. س .إليوت عن "الأناشيد": بأنها "القصيدة الوحيدة "الطويلة نسبياً "لأي واحدٍ من معاصِريّ التي أستطيع قراءتها بمتعةٍ وإعجاب".

ملحمة <پاوند> تحوّم فوق أغلب أصقاع العالم وثقافاته. وكان مؤلِّفُها أكثر عالمِيةً من أن يكتب " الملحمةَالأميريكيةَ"، القصيدةَ التي كان <إمرسُن> يحلم بها: " وتبقى أميركا قصيدةً في عيوننا؛ فجغرافيتها العريضة تبهُر الخيال، وهي لن تنتظر طويلا للأوزان".
وقد حاول <والت وِتمَن> كتابة مثل هذه القصيدة في "أوراق العشب"، ولاحقاً كان بوسع <وليَم كارلوس وِليامز> أن يبلغ ذلك. فقصيدته بعنوان "پاترسُن" تأخذ اسمها من مدينة أمريكية في ولاية نيوجيرزي إلى الجنوب من شلالات 'پاسايك'؛ لكن <پاترسُن> كذلك اسم شخص يشبه وليامز نفسه .
و في ملاحظه للشاعر عن القصيدة يقول"المرء في حَدّ ذاته قصيدة" . لقد قال المؤلف ذلك في صلب القصيدة" والكتاب بالطبع يتبع مسار نهر پاسايك الذي حياته تشبه حياتي أكثر

فأكثر؛ النهر فوق الشلالات، مصبية الشلالات نفسها، النهر تحت الشلالات ومصبّه في البحر الكبير.

والقصيدة تشبه قصيد <پاوند> في نقطتين: فهي تلصيق (كولاج) من مادة سيرذاتية (رسائل، ذكريات، قصاصات جرائد)، و ترتفع أحياناً إلى مستوى شعر فائق الجمال والوضوح، وبين ذلك صورة قروسطية، سجّادة تلاوين من الكتاب الخامس:

زهورٌ مبعثرةٌ
قرمزيةٌ و بيضاء،
متوازنةٌ لكي تتعلق
على سُويقات رَخصة، كؤوسٌ متراصفةٌ على غُصَين،
قَمعيّةٌ و نِسرين
أو الورد البرّي
زهريةٌ مثل شحمة أذن غيداء عندما تَبين
من تحت الشَعر،
أجراس زهرٍ، في عناقيد زرقاء وبنفسجية
زُهيراتٌ مُستدِقة بين الأوراق.

ومجموعةٌ صغيرةٌ من ملاحظات تمهيدية للقصيدة تحتوي في فقرتها الثالثة:

"إلتقاطُ ذَيل ثوب؛ إنتشار و تحوّل".

والعبارة الثانية " إنتشار وتحوّل" تلخِّص الصفة الأساس في الشعر الملحمي الحديث. يقول وليامز إن مبدأه: "لا أفكار إلاّ في الأشياء"؛ وهذا صحيح، والحقيقةُ المدهشة أن جميع الأشياء يبدو أنها موجودةٌ في قصيدة "پاترسن".
ثمة قصيدتان في الإنكليزية تقبلان المقارنة: قصيدة <ديفيد جونز>:"آناثيماتا" وهي قصيدةٌ عن قدماء البريطانيين وتقاليد شعوب"الكِلت" ، وعن" المفهومات العظيمة الكثيرة من أصول "ويلزية" ورومية... في إطار يشبه لغة عوام لندن(كوكني). وتبدأ مقدمة المؤلف بمقتطف من <نينّيوس> مؤلف كتاب
" تاريخ بريطانيا:" لقد عملتُ كومةً لكل مااستطعت أن أجده" ويواصل القول:" كان جزءٌ من واجبي ان اسمح لنفسي أن اهتدي بموضوعات تجمّعت معاً مما تيسّر لي بالصدفة لتأليف كتاب من تلك المواد المختلفة".
وثمة مقطع معبِّر، يصوِّر قدرة المؤلف(التي يشترك فيها مع <پاوند> و <وليَمز>) للربط بين أبطالٍ من ثقافات مُختلفة يفتتح بها المقطع الثاني:" البحر الأوسط وبحر لير" ويبدأ المقطع مع هيكتور ويستمر خلال المُشرفين الرومان إلى بريطانيا و كورنوال:

إثنتا عشرة مئةٍ من السنين
انقضت
منذ واحدةٍ من السبعة الشُهُب
اطفأت نورَها.
يوم سَحَلوه على امتدادِه

خارج السور...

ويختتم المقطع بعبارةٍ تصف "عموم سفين البشرية":

و
الطيور تُعلنها
تلك التي ترفرف بيضاء واطئة
والتي تذهب أيضاً باتجاه الريح
تذهب باتجاه الريح إلى الهضاب الصخرية
حيث عروق الصفيح تبقِّع الصخور النارية.
الطيور لها أعشاش
بين تلك الصخور.

والقصيدة مليئةٌ بالإحالات وصعبة، كثيرة الشبه بقصيدة <پاوند>، ولكنها تشارك كذلك مع "الأناشيد" بأفضل الصفات. وهي ليست بالعمل الطموح، ولكن ليس في الإنكليزية من قصيدةٍ تستَغوِر بمثل هذا الإلحاح جذورَ مأثوراتنا الأقدم.

قصيدة إليوت"الأرض الياب" قد لا تُعَدُّ ملحمة، ولكن فيها الكثير من الصفات التي تشترك فيها مع القصائد الأخرى التي كانت موضوع الدراسة هنا. فالقصيدة تقوم على مدى واسع من الإشارات والإحالات مُشكِّلةً الأصداء في تلاوين من الأحاسيس حيث يقوم القارئ بعمل الترابطات كما يشاء. وعلى ما في القصيدة من روعة فإنها تقوم على نظرةٍ أُحاديّةٍ مُنغَلِقة عن المجتمع بحيث لاتتحمل التنوّع الاستطرادي في

الملحمة؛ ومن المفارقات الغريبة أن إليوت، باعترافه الشخصي، هو الأكثر"كلاسيّةً" بين جميع مُعاصريه، لكنه لم يحاول قط معالجة الأقدم بين الأشكال الشعرية.
ولا بُد في الختام من ذِكر بَلدَين اثنين: يوگوسلاڤيا، بلد الملحمة الشفوية الوحيد الباقي، الذي أنجب اثنين من الكُتّاب الذين يواصلون النشاط في هذا التراث الشعري. الأول هو<إڤو آندرِچ> مؤلف" حكاية بوسنيّة"(1945) الرواية التي تدور أحداثها في حروب ناپوليون والتي تستحق المقتطف الذي صاحب مَنحَهُ جائزة نوبل لعام 1961(السنة التي أعقبت منح الجائزة إلى الفرنسي<سان جون پيرس> صاحب ملحمة
"آناباسِس" التي ترجمها ت.س.إليوت):

" من أجل القوّة الملحمية التي تُتابع بها الموضوعات ورسم المصائر من تاريخ بلاده".

والثاني هو الشاعر <ڤاسكو پوپا> الذي يَجمع كلَّ أعماله في دورات، وكل دورة تُعبِّر عن جانبٍ مختلفٍ من شخصيته و من علاقته مع العالم، وبذا تكون جميع أعماله الشعرية مما يسوّغ قَول <ووردزورث> إن مجموعة قصائد الشاعر تشكِّل نوعاً من سيرة حياة ذاتية. وفي تقديم طبعة "پنگوين" لمجموعة أشعار <پوپا> يُعلِّق الشاعر<تيد هيوز> بقوله:
" في مجموعته الأحدث "سماء ثانوية"(1968) تكون رؤيته الشمولية واسعة بحيث يدرك المرء لماذا كان يُدعى شاعراً ملحميّاً.

والبلد الثاني هو اليونان حيث يكون الشعراء المُحدَثون واعينَ بطول تراثهم. وثمة أربعة أسماء يجب ذكرُها. الأول هو

< كوستيس پالاماس> صاحب"إثنتا عشرةَ حكايةً من الغَجَر" التي تختار الشكل التراثي لتطوير قصيدة الشاعر المُغنّي بشخصيةٍ قوميةٍ شديدة الوضوح. وبعده يأتي

<أوديسيوس إيليتيس> الذي كتب قصيدةً طموحةً بعنوان"مُستَحِقّة" حيث تجتمع حكايات الخليقة التوراتية مع رؤية التاريخ الإغريقي؛ وقد حققت القصيدة انتشاراً كبيراً من خلال الإخراج الموسيقي البارع من عمل< ثيودوراكيس>. و< نيكوس كازانتزاكيس> مؤلف "زوربا الإغريقي" مشهور في بلاد اليونان بسبب قصيدته بعنوان" أوديسه" وهي قصيدة طويلة بأربعة وعشرين قسماً و33,333 بيتاً من الشعر تواصل حكاية أوديسيوس(كما فعل <دانتِه> و <تِنِسُن>) بعد عودته الى أهله. ويُقدِم البطل على رحلةٍ جديدة بحثاً عن منابع النيل ويَصِل أخيراً إلى الحرية القصوى بالموت. و يتميز العمل بالتعقيد الرمزي في الرواية، مع صفة غنائية بارزة. ومن المفارقة أن عَيبَها الأكبر الاقتراب الشديد من القصيدة الأصلية، وهو المَزلق الذي تجنّبه <جويس> في"يوليسيس"

وتبقى قصيدة <كازانتزاكيس> عملاً هائلا في تكريم <هوميروس> أكثر منه قصيدةً أصيلةً قائمةً بذاتها.

و كلمة "ملحمة" ربما لن تبلغ تعريفاً دقيقاَ لها؛ فقد بدأنا بقصائد نمطية من الوزن السداسي وانتهينا بالتلصيق(الكولاج) . والعنصر الذي تشترك فيه جميع هذه الأعمال هو نوع من الاتّساع، أي القدرة على الانفتاح، ولو إلى حين،على المشهد بأكمله إلى حدود الأفُق في جميع الاتجاهات.
ومثالي الأخير من قصيدة بالإغريقية ما تزال غير منشورة، من عمل< تاكيس سينوپولوس> وعنوان القصيدة " حفلة موت" وهي إعادة كتابة ببضعة مئاتٍ من الأبيات مما قد يُدعى اللحظة المركزية للملحمة الأوروپية، <أوديسيوس> يستدعي الأشباح في الأوديسه2. ويصف الشاعر كيف أن أصدقاءَه الذين ماتوا في الحرب الأهلية الإغريقية يعودون إليه:

مَوجةٌ من الدموع أغرقتني. الذين كنت، لسنين أحادثهم،
السنون وحدها تستعيد الوجوهَ الضائعة ومن خلال النافذة تسلّل
نورٌ ذهبي مُكللٌ بالمَجد، حول جميع المقاعد والمناضد
والنوافذ والمرايا نزولاً إلى العالم الأسفل. ثم أقبلوا
واحداً بعد واحدٍ، وترجّلوا،
أشباحُ<پورپوراس>،<كونتاكسيس>،<ماركوس>
<كيراسيموس>،
خيولٌ بلون الصقيع الأغبش الكثيف والنهار يدور

خلال الهواء الخَدِر...
وهذه الأشباح الجليلةُ المريبةُ تتحدث مع بعضها،
وفي هذه اللوحة الصغيرة ثانيةً يندرج التاريخ.

فالملحمة ليست مسألة طول أو حجم، بل مسألة وزن :

واحداً بعد واحدٍ بدأت الأصوات بالهدوء.
واحداً بعد واحدٍ كما قد جاءوا قد غادروا.
للمرَة الأخيرة راقبتهُم، ناديتُهم.
على الارض غابت النار و خلال النافذة جاءت
كيفَ لنجمةٍ واحدةٍ أن تجعلَ سماءَ الليل قابلةً للإبحار
كيف في كنيسةٍ فارغةٍ فيها كثيرٌ من الزهور
والميّت المجهول في رياشه، يُطيَّبُ الجَسَد بالزيت.

في هذه الأبيات الختامية بتشبيهاتها الخافتة، يَبلغُ الشاعر الحديث حالةَ الإشفاق في منظر <أوديسيوس> يُحيّي رفاقه الموتى، أو <پرايام> يبكي مع <أخيليس> فوق جُثة <هيكتور>. وهذا ما يذكِّرنا بإنسانية قصائد<هوميروس> الجوهرية؛ فمن دون الإنسانية لن يكون من فائدةٍ في محاولة الإلياذه أوبيولف أو الكوميديا الإلهية.