BRITISH JOURNAL OF TRANSLATION, LINGUISTICS AND LITERATURE

ISSN: 2754-5601 (Online) ISSN: 2754-5598 (Print)

UK BRIGHT HORIZONS

Publishing House

UNIVERSAL SQUARE BUSINESS CENTRE

DEVONSHIRE ST., MANCHESTER, M12 6JH

British Journal of Translation, Linguistics and Literature (BJTLL),
Vol. 3, No. 3, Summer 2023

About the Journal

British Journal of Translation, Linguistics and Literature (BJTLL) is a double-blind peer-reviewed quarterly, bilingual, open-access journal that aims to boost and promote the studies of Translation, Linguistics, and Literature from a diverse in scope of scholarly perspectives, reflecting different approaches and distinctiveness of these fields of scholarship. We seek excellence in our selected subjects across our journal, so articles are thoroughly being examined and checked prior to publication. *BJTLL* publishes articles both in English and Arabic, to bridge the gap between Arabic and English cultures, and between Arabic and Western scholarship. Thus, the catchphrase tagline of *BJTLL* 'One People, One Nation' represents our ultimate vision. *BJTLL* is mainly dedicated to the publication of original papers, on Translation, Linguistics, and Literature in two languages, i.e. English and Arabic. Our rigorous scholarship and publications are discoverable and available in print and online to the widest range of readership worldwide access-free.

BJTLL is published by UK Bright Horizons Ltd (UKBH), one of the Britain's esteemed and distinguished centres of learning and Presses enjoy the highest academic standards through the scholarly appraisal of our international editorial board. *BJTLL* offers a high standard of customer service: quick, punctual, straightway, courteous, friendly and helpful.

Editors-in-Chief

Ahmad Ali, Associate Professor, Helwan University, Egypt.

Muhammad Taghian, Assistant Professor of Applied Linguistics/ Translation, Department of English Language and Literature, Faculty of Arts, Helwan University, Egypt

Advisory Board (alphabetically ordered)

Abdel-Hakim Radi, Professor, Cairo University, Egypt.

Ali Ezzat, Professor, Ain Shams University, Egypt.

Bahaa Mazid, Professor, Sohag University, Egypt.

M.A.S. Abdel Haleem, Professor, SOAS, University of London, UK.

Mustafa Riad, Professor, Ain Shams University, Egypt.

Saad Maslouh, Professor, Cairo and Kuwait Universities, Egypt and Kuwait.

Editorial Board and Reviewers (alphabetically ordered)

Ahmad Abdel Tawwab Sharaf Eldin, Assistant Professor, Menoufia University, Egypt.

Ahmad Hamouda, Associate Professor, Cairo University, Egypt.

Ali Almanna, Associate Professor, Hamad Bin Khalifa University, Qatar.

Bilal Tayan, Lecturer, Glasgow University, UK.

Emran El-Badawi, Assistant Professor, University of Houston, USA.

Fadwa Abdelrahman, Professor, Ain Shams University, Egypt.

Hamzeh Al-Jarrah, Assistant Professor, Taibah University, Saudi Arabia.

Jehan Farouk Fouad, Professor, Ain Shams University, Egypt.

Khaled Tawfik, Professor, Cairo University, Egypt.

Mahmoud Hamed ElSherif, Assistant Professor, Taibah University, Saudi Arabia.

Mahmoud Khalifa, Associate Professor, South Valley University, Egypt.

Mohammad Mansy, Assistant Professor, Al-Azhar University, Egypt.

Muhammad F. Alghazi, Associate Professor, Alexandria University, Egypt.

Mun'im Sirry, Assistant Professor, Notre Dame University, USA.

Nabil Belmekki, Assistant Professor, Moulay Ismail University of Meknes, Morocco.

Nagwa Younis, Professor, Ain Shams University, Egypt.

Radwa Kotait, Associate Professor, Ain Shams University, Egypt.

Salwa Alawa, Associate Professor, Swansea University, UK.

Publisher

BJTLL is published by UK Bright Horizons LTD

Suite 3.17, Universal Square Business Centre,

Devonshire street, Manchester, M12 6JH, UK

Telephone: +44(0)79 1623 8487

Email: bjtll@ukbrighthorizons.co.uk

Website: https://journals.ukbrighthorizons.co.uk/index.php/bjtll/about

© Copyright the authors under CC BY License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Table of Contents

NO	Article Titles and Authors	Pages
1	Celebrating the Ambivalent Britishness: Reading Andrea Levy's *Small Island* (2004) from Bakhtin's Carnival Theory Jiaxin YANG	02-12
2	The Sonnet Machine by Timothy Hampton, translated into Arabic ماكينة السُّونيتَّات by Bahaa-eddin M. Mazid	13-20
3	The influence of the *Iliad* on Arabic literature Tamer Abdelbasset Abdelfattah	21-63
4	Flavian Epic Poetry Amr Abdel Monim Ahmed	64-76

British Journal of Translation, Linguistics and Literature (BJTLL)
ISSN: 2754-5601 (Online); ISSN: 2754-5598 (Print)
DOI: 10.54848/bjtll
Journal Homepage: https://journals.ukbrighthorizons.co.uk/index.php/bjtll/about

Celebrating the Ambivalent Britishness: Reading Andrea Levy's *Small Island* (2004) from Bakhtin's Carnival Theory

Jiaxin YANG,
School of English and International Studies
Beijing Foreign Studies University, China.
Corresponding email: jiaxinyang@bfsu.edu.cn

ARTICLE DATA

Received: 28 July 2023
Accepted: 19 Sept. 2023
Volume: 3
Issue: (3) Summer 2023
DOI: **10.54848/bjtll.v3i3.66**

KEYWORDS

Bakhtin; carnival theory; Small Island; Britishness; Windrush generation.

ABSTRACT

Small Island (2004) is British Jamaican writer Andrea Levy's representative work. By focusing on two British White and Black couples' experiences before and after WWII, the author reexamines the so-called canonical Britishness and subverts the myth of the British Empire. Based on Bakhtin's carnival theory, this paper analyzes the process of the Windrush generation's identity construction after the 1948 British Nationality Act. This paper argues that *Small Island* is a post-WWII carnival celebrating the ambivalent national identity wherein the traditional Britishness is challenged through the characters' ridiculous experiences, the mocking language toward self and other, and their efforts into claiming space in Mother country. By doing so, the Windrush generation breaks the homogeneous national identity while endowing Britishness with new meanings and celebrating the forthcoming exclusive society.

1. Introduction

In 1948, the Empire Windrush ploughed through the heavy waves carrying 492 hopeful and ambitious passengers, largely ex-servicemen who served for their Mother Country England during WWII, from Kingston, Jamaica to London. At the same time, however, the colossal ship of the British Empire that "sailed through the gateway of history" (Mike and Philips 1998) was forced to face an irresistible reassessment of the postwar national identity. *Small Island* (2004), Andrea Levy's prize-winning novel, which was later adapted as a two-part television drama by BBC, is set against this backdrop by intertwining the experiences of Hortense, Gilbert, Queenie, and Bernard before and after WWII to reevaluate the canonical Britishness (Laursen 2012).

Published by UK Bright Horizons LTD. Copyright © the author(s).
This is an open access article under CC BY License
(https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Small Island (2004) is distinctively characterized by humor as Andrea Levy sees it as an important part of the human condition through which discloses the real humanity in people. And even when instructing the adaptation of the novel, Levy has taken pains to remind the creators that this story is, in fact, "a comedy of sorts" (qtd. in Shumway 2018). Considering the festive atmosphere brought by the light narration and the sometimes-amusing encounters of the major characters at the critical moments of WWII, this paper will apply Bakhtin's carnival theory to explore how laughter-tinted characters, language, and space influence the sense of postwar British identity in *Small Island* (2004). Among the existing literature, little has been done to study this novel as carnivalesque literature, and most of which has merely touched upon the fragmented elements of Bakhtin's carnival theory indirectly, including the symbolic inescapable festive atmosphere, the dialectical relationship between old and new, the prevalence of laughter as well as its power in redefining Britishness. First, the braided narrative (Zhang 2014) characterized by what Bakhtin calls polyphony in *Small Island* (2004) creates a festive atmosphere that transgresses time and space by bringing not only immigrants' stories, but also the tales of British Whites who live with the Windrush generation (Andermahr 2019). By intertwining and unifying the four characters' experiences, the novel displays an irrevocable torrent of new situations and experiences caused by the British Nationality Act that overwhelms everyone living in postwar Britain (Pérez). Besides, as a typical postcolonial writing, *Small Island* (2004) presents the strength to reconstruct British identity by rewriting the untold stories as identity heavily relies on the production of past memories (Ellis 2012; Anderson 1983), which demonstrates the typical carnival spirit, that is, subverting the official truth while celebrating the new birth. Further, several studies have been done focusing on the role of laughter in the novel. For instance, Shumway (2018) notices that the permeated laughter in *Small Island* (2004) is ambivalent-oriented because it unifies the West Indian immigrants and the British Whites based on the shared experiences created by humor, while at the same time challenging the questionable power relations by using laughter as a buff zone. Therefore, laughter is exploited by Levy as her "Trojan horse in the war against hatred" (Shumway 2018) which echoes Bakhtin's ideas of laughter. Similarly, in *A History of English Laughter*, Manfred Pfister (2002) identifies the dual nature of laughter and pays special attention to women's laughter in its power to unveil the truth. Apart from analyzing laughter, the most important element comprising Bakhtin's carnival theory, some scholars have paid attention to the functions of space in *Small Island* (2004), the symbolic square market where takes place the folk carnival in Bakhtin's theory. The significance of homemaking in Britain by immigrants represented by Gilbert and Hortense is acknowledged because they have successfully turned the conventional private space into a site of resistance, fighting against the discrimination imposed by Bernard (Evelyn 2013), the representative of the uncompromising racists (Andermahr 2019) in *Small Island* (2004). Therefore, Kim

Evelyn (2013) contends that through the tumultuous arguments in number twenty-one Nevern Street between the Black tenants and White hosts as well as the neighbors, the West Indians manage to claim their due space and identity in Britain.

As the previous studies suggest, although none of which treats *Small Island* (2004) as carnivalesque literature, their analysis evinces the obvious carnival spirit in the novel and thus provides convincible bases for this paper to read it from a different perspective. Therefore, this study will explore the novel from Bakhtin's carnival theory and argues that *Small Island* (2004) is a post-WWII carnival celebrating the ambivalent national identity wherein the canonical Britishness is challenged by characters' ridiculous experiences, the mocking language toward Britain, and minorities' efforts to claim a space.

2. Bakhtin's Carnival Theory

Mikahai Mikhailovich Bakhtin (1895-1975) is a Russian literary theorist and philosopher of language who put forward the influential carnival theory by analyzing the works of Rabelais, the fifteenth-century French writer. According to Bakhtin (1984), the nonofficial-oriented carnival can be dated back to ancient Greece and Rome and during that time people were licensed a "temporary liberation from the prevailing truth and the established order" (p. 10) to celebrate the joy and harvest brought by Dionysus, the god of grape-harvest and winemaking. For Bakhtin (1984), the strength of carnival lies in its great potential to involve all the populace to stand on the opposite side of the official feast, characterized by the usage of "the past to consecrate the present" (p. 9), and plant the seeds of change (Nekrashevich 2019) in people's minds even though it may take a considerable amount of time.

As observed by Bakhtin (1984), although the practice of carnival has either been "incorporated into the official calendar" (p. 33) or canceled after the Renaissance, the spirit of carnival is indestructible and gradually finds its expression in literature, that is, the "carnivalization of literature" (p. 122). Similar to the folk practices, Bakhtin points out that many symbolic performances including the risible rituals, the filthy language, and the chaotic space that are heavily tinted with laughter can be found in literary works that contain the carnival spirit. Bakhtinidentifies that the primary act in the carnival is the imitation and the mockery of the crowning and the subsequent de-crowning of the carnival king in which the folk power temporarily replaces the secular authority and then returns to the normal (Wickens 2022). However, Bakhtin (1984) emphasizes that the symbolic coronation and de-crowning are not "finalized" (p. 166) but in a highly dialectical state in which de-crowning indicates the coming of the next crowning, just as people who are crowned are doomed to be de-crowned. As a result, the constant comic shift between the two symbolizes the inevitability of subversion and reconstruction, presenting a highly inclusive carnival spirit of alternating,

eliminating the old and creating the new. Apart from the persiflage of the carnival king, Bakhtin (1984) contends that other moral-violated rituals like changing dress, beating, or making jokes are also important auxiliary rituals in adding subversive flavor to the carnival.

Language characterized by humor is another distinctive feature marked by the carnival spirit. According to Bakhtin (1984), the rigid requirements and strict taboos attached to daily language are weakened in the jubilant atmosphere while being replaced by the frank and amusing civilian discourses like unbearable shouting, scolding, curses, sworn oaths, and even drunken nonsense. Like the comic rituals aforementioned, laughable carnival language also has a dual nature and can be exploited as a weapon to confront the so-called truth that dominates the mainstream discourse (Bakhtin 1984). On the one hand, carnival laughter can be created by light jokes carrying wholehearted excitement and happiness while at the same time being the biting jeer, taunt, irony, and sarcasm, taking the aim at the canonical sublimity like the established truth and power and also pinpointing the current crises (Lachmann 1988). Besides, the ambivalence of laughter is also seen from the fact that people who tease others are at the same time the targets of being laughed at. Therefore, Bakhtin concludes that just like the shift between the coronation and de-crowning, carnival laughter is a combination of affirmation and negation which buries the death while celebrating the birth (Sun 2018).

Space is another important element in Bakhtin's carnival theory as it is where the festival is held which attracts people from different stratifications and thus amasses the power to create the possible community to resist the established hierarchies. In literary works, Bakhtin points out that all possible places as long as they gather people around can be counted as the symbolic market squares that appear in actual carnival practices (Wickens 2002). For instance, places like "streets, taverns, bathhouses, ship decks, kitchens, and even living rooms, will add a sense of carnival flavor" (Bakhtin 1984) to literary works.

3. Playing the Game of Crowning and De-crowning

As aforementioned, Bakhtin regards the comical ritual of the constant shift of crowning and de-crowning as the primary carnival act which degrades authority while creating spaces for alternatives (Robinson 2011). In *Small Island* (2004), all four major characters are teased by this amusing ritual at different levels, and by arranging such ups and downs, Andrea Levy manages to expose the stories hidden in the shadow of glorious Britain and thus debunks the myth of Britishness.

The typical one being ridiculed throughout *Small Island* (2004) is Hortense whose coronation and de-crowning reflect the immigrants' gradual disenchantment with Mother Country and the subsequent growth of self-awareness. Before she comes to London, Hortense's growth coincides with the typical trajectory of

the young king or queen who is only qualified with coronation on condition that he or she has suffered hardships. Although born as an illegitimate child and raised by relatives, Hortense regards her warm-honey-colored skin as a special birthmark endowing her with a "particular sense of identity" (Laursen 2012) which predestines her forthcoming "golden life" (Levy 2004, p. 38). Maintaining such delicate superiority, Hortense manages to overcome all the hardships she encounters in her life. For example, when receiving teacher training in Kingston, she has to bear the early morning cold shower, learn proper etiquette, and study hard under the guidance of strict teachers. Finally, these efforts pay back to her, reaching a highly symbolic coronation ritual when Hortense recites Henry V's *Once More unto the Breach*, the bold speech delivered by the King when rallying his troops before the enemies' siege (Abate 2001). Hortense's passionate while restrained speech characterized by elegant English and decent manners make it a queen's speech on her coronation day and since then, she has become the focus of the college for several weeks and has also been praised for her delicate cooking skills. At this moment, it seems that Hortense, as a newly-crowned young queen, is ready to sail from Jamaica to Britain, a country that "will need to be prepared for your [Hortense's] arrival" (Levy 2004, p. 105). However, guided by the carnival spirit, Hortense is embarrassed by the de-crowning game as soon as she arrives in London. In the deck, instead of seeing Gilbert "waving hand with joy at the young bride coming at last to England" (Levy 2004, p. 14), Hortense is mistaken by a breathless woman as someone else and even has difficulty making the driver understand her perfect English, the one that wins her the honor to ring the bell for the school for a week. Moreover, the young queen is thwarted by the fact that the house Gilbert rents has no bell that rings the "ding-a-ling, ding-a-ling" (Levy 2004, p. 11) sound in her long-time reverie. What is worse, Hortense is further refused by Britain as she has to clean the floor "on her hands and knees" (Levy 2004, p. 318) and her once-praised cooking skill is horrible enough to scare people away. Similar to her coronation, Hortense's symbolic de-crowning also happens in front of a crowd when she is mercilessly refused by a White woman concluding that Hortense just cannot teach in this country. Startled and lost, Hortense catches herself in a cupboard and all the women laugh at her. The entering of the cleaning cupboard, to some extent, connotes that Hortense now is dragged by the British institutional racism from the throne and is made to play the role of Cinderella. For Hortense, this humiliating experience is a turning moment when she finally accepts the hostile reality in Britain (Pérez 2010).

Apart from playing the cruel joke on Hortense, Bernard is another being mocked through the carnival ritual of crowning and de-crowning, indicating that Britishness is not just limited to heterosexual Whites. In *Small Island* (2004), Bernard first appears as a king living peacefully in Earls Court, the symbol of the solid and perennial British Empire characterized by strong masculinity (Fang 2012), with his observant

white wife and WWI veteran father. However, as the narration continues, Bernard is gradually disclosed as an impotent "backward" (Levy 2004, p. 253) and even a recreant by his awkward intercourse with Queenie, his idiotic behavior when counting money, and his dirty pants wet by urine when gets lost with Maxi during the service. What is more, as the major White British male in the story, the heterosexuality and masculinity Bernard represents are more or less undermined by his ambiguous relationship with Maxi when they are caught in one blanket which makes Bernard nervous and feel that the pressed bare flesh makes their "bodies wrapped as one" (Levy 2004, p. 358), an ambiguous description of Bernard's imaginary intercourse with his male comrade. And it is after such skin-to-skin contact that Bernard rarely confesses that it is his fault that not bringing a blanket. In his later experiences, however, Bernard's British masculinity is temporarily bolstered when he gives up the Burma Star to insist on the truth but is soon degraded by his feminine-featured personality of extreme sensibility and desperation of his illness, which results in his two more years away from home after the war.

From the bittersweet encounters of Hortense and Bernard, on the one hand, *Small Island* (2004) discloses the traumatic experiences of the Windrush generation who bears unparalleled loyalty but is refused by Mother Country and the dark sides of the war while at the same time mocking the narrowness and hypocrisy of the homogenous national identity. However, as Bakhtin suggests (1984), the ritual of coronation and de-crowning is a constantly shifting process through which cultivates new possibilities. Similarly, in *Small Island* (2004), Hortense does not end as a miserable maid but determines to establish their diaspora with Gilbert, indicating the potential of the next coronation or the new life created by immigrants themselves in Britain. Likewise, Bernard's unconscious admiration of Michael indicates the possibility of a more inclusive national identity.

4. Mocking the Self and the Other

Laughter, the essential clue that threads all elements throughout the carnival, also works as a weapon to confront the conventional Britishness in *Small Island* (2004). To begin with, laughter is exploited by characters to create a safe space to openly voice their critiques toward undesirable power relations (Shumway 2018). In *Small Island* (2004), Gilbert is seen frequently ridicules authority through his quick wit. For example, in face of the unfulfilled ambition in England, Gilbert feels pitiful that on the list of the celestial book, beside the name of Gilbert Joseph the Almighty only writes one word — "driver" (Levy 2004, p. 146). And when reminding the officer that Mother Country has promised him to become a "wireless operator/air-gunner or flight engineer" (Levy 2004, p. 147), the officer only corrects Gilbert that "This is a war, Joseph, not a shop" (Levy 2004, p. 147). On the surface, Gilbert seems to lightly mock himself

behaving like an innocent child complaining about his bad luck not being favored by God and his demanding requirements for Mother Country. However, by "juxtaposing the low and the high" (James 2007), that is, God and secular Joseph, superior officer and inferior airman, Gilbert conveys his complaint toward British authority, the symbolic God among the West Indian immigrants, for her hypocrisy in calling upon her children to reconstruct the country while at the same time repulsing them because of xenophobia (Healy 2000). Similarly, Gilbert's mockery toward the homogenous Britishness is seen in his words of comfort to Hortense when her cries attract lots of attention. Satisfied with Hortense's ignorance of the busybody, Gilberts comments that "Good, because you know what? The King has the same problem" (Levy 2004, p. 463). Once again, in the light joke, Gilbert puts the high and low together but turns Hortense, the representative of immigrants, into the one like the King who bears special missions while the Whites the ordinary populace. By using the safe and relaxing space created by laughter, Gilbert enshrines the immigrants and thus breaks the clear boundaries used to separate the self and the other and also pays due recognition to the contributions made by British West Indians.

On the other, humorous language used in carnival also helps challenge the outside officialdom by creating a second world organized based on laughter through which people enter the "utopian realm of community, freedom, equality, and abundance" (Bakhtin 1984). In *Small Island* (2004), laughter plays its role by first removing the hierarchy and distance between the so-called different ethnic groups. When Gilbert first meets Queenie after returning lost Arthur to the hostess, Queenie is quite indifferent to Gilbert and has no intention to invite the black stranger into her house. However, after some efforts, Gilbert successfully makes Queenie laugh whose noise "could make a pig sit up and look for his mummy" (Levy 2004, p. 171) by complimenting that she is lucky to have a father-in-law as a wedding gift rather than a "toothless rancorous old mother-in-law" (Levy 2004, p. 171), a traditional practice back in Jamaica. Through the laughter, the taboo between the black male and white female is easily broken and a more intimate relationship between human beings is sprouting. Influenced by Gilbert, Queenie is delighted and humorously responds to the question of whether her husband would mind the former's entering by saying that "I'll just go and write to him. He's in India. Should get a reply within the year. D'you mind waiting" (Levy 2004, p. 172). Further, Gilbert's quick wit also invites Queenie to join him in ridiculing the canonical British culture and even wins her over as an ally to fight against racism. For example, Queenie laughs at Gilbert's interesting conversation with the waitress about the meaning of the word "off" and is not angry being mocked by Gilbert that her typical British fashion of saying "I don't mind if I do" is "one long tortuous way of saying yes" (Levy 2004, p. 147). This episode suggests laughter's power in creating a carnival space that encourages free conversation and mutual understanding in a potentially inclusive Britain. Further, when

the American GI provokes Gilbert in the cinema Queenie stands up cursing the GI to "put a sock" (Levy 2004, p. 186) in his mouth, and tries to safeguard Gilbert by grasping him tightly.

5. Claiming the Hearth and the Nation

In Bakhtin's carnival theory, space that gathers a massive scale of people is significant because it is where breaks the hierarchy by creating the possibility of free contact among people from all stratifications. In *Small Island* (2004), the conventional truth of Britishness is first challenged by the performances of Caribbean soldiers and White British on the battlefield, a space that also features the carnival spirit (Wickens 2002). By depicting the battlefield experiences of British Whites and Caribbean soldiers, Andrea Levy presents the laughing side of the serious history and thus mocks the conventional gilded images of White soldiers (Wickens 2002). In mainstream discourse, British White servicemen are depicted as heroes both before and after the war but seldom does the public see the silhouettes of West Indians (McCartney 2014). However, in *Small Island* (2004), White soldiers are teased for their incompetency in occupying critical positions in the war. For example, representative of White servicemen Bernard is, in fact, not willing to fight for his Mother Country and he enlists in ARF only to prove his masculinity to people around him. What is more ironic is the fact that, according to Bernard's narrative, these White soldiers seldom confront the enemies face-to-face but keep avoiding the latter or making troubles within the troops. For example, the most horrible things Bernard has experienced during WWII might be the unexpected encounter with an injured Japanese calling his friend in Burma and the strange fire that killed his comrade, Maxi. However, in the above two scenarios, White soldiers are merely either cowards or troublemakers who present no relations with the grand narrative of the war. Moreover, other comic scenes related to White soldiers include Bernard's embarrassing shower experiences being laughed at by Burma locals, the filthy discussion about sex positions within the troop, and Bernard's humiliating prison life. By stark contrast, Caribbean servicemen represented by Gilbert demonstrate firm loyalty and passion to protect their Mother Country even though they are only allocated to unimportant positions. However, the experiences related to them are more masculine-related like Gilbert's direct confrontation with racist GIs and his task to deliver warfare materials although it only ends with frustration. To further celebrate the heterogenous Britishness, at the end of *Small Island*, Andrea Levy (2004) quotes Winston Churchill's wartime speech, "Never in the field of human conflict has so much been owed by so many to so few" (p. 531), once again challenges the canonical Britishness by paying due recognition to the contribution made by immigrants who are long been marginalized by the official discourse.

Apart from challenging the power relations in the public sphere of the battlefield, Andrea Levy also

turns Earls Court into a site in which the established order is resisted and even collapsed by immigrants' determination to claim a space in it (Evelyn 2013). The argument concerning the house culminates when Bernard returns from war finding that Queenie has violated his will to rent the house to the colored. As an "uncompromising racist" (Andermahr 2019), by no means can Bernard take Blacks into his house and thus is determined to drive them out of his territory. However, in face of the Black tenants, Bernard seems to be a clown who merely makes unreasonable demands. For example, when being asked by Kenneth why he is in such a hurry to expel the tenants, Bernard's "mouth opens a little but nothing comes through" (Levy 2004, p. 443). Even though they are not British by conventional meaning, these immigrants regard themselves as being endowed with equal rights as the Whites to be respected in Earls Court because fighting for their rights in this house not merely means securing a physical place to reside in but relates to their status in Britain. In other words, protecting their rights in this house is also a gesture to claim a space in postwar England. When leaving Earls Court, Gilbert is crowned as a king asking Bernard to reflect on his behavior, "You wan' know what your white skin make you, man? It make you white. That is all, man. White. No better, no worse than me — just white" (Levy 2004, p. 525). At the end of the story, Gilbert and Hortense begin their new life in Winston's house which is exclusively for immigrants and Hortense will install a bell, the symbol of the longing diaspora, ringing ding-a-ling, ding-a-ling in front of the door, indicating immigrants' determination in claiming their space and celebrating a heterogenous British identity in the near future.

6. Conclusion

Small Island (2004) deals with a critical period of history when the canonical sense of Britishness that immigrants "supposedly cannot appreciate, understand or integrate" (Evelyn 2013) into Britain is put into question. By reading *Small Island* (2004) as a carnivalesque writing, this thesis suggests that Andrea Levy presents a postwar irresistible carnival in which the ambivalent national identity is celebrated through the comic experiences of the four characters, the mocking language toward the British myth, as well as the claiming behaviors of Caribbean immigrants. By doing so, a new sense of British that includes both males and females, Whites and the colored, heterosexual and homosexual is successfully constructed, paying due recognition to those who comprise the history of the nation.

References

Abate, C. S. (2001). "'Once More unto the Breach': Katharine's Victory in "Henry V"." *Early Theatre* 4: 73-85.

Andermahr, S. (2019). "Decolonizing Cultural Memory in Andrea Levy's Small Island." *Journal of Postcolonial Writing* 55 (4): 555-569.

Anderson, Benedict. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.

Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and His World*. Trans. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana UP.

Ellis, A. E. (2012). "Identity as Cultural Production in Andrea Levy's Small Island." *EnterText ("Special Issue on Andrea Levy")* 9: 69-83.

Evelyn, K. (2013). "Claiming a Space in the Thought-I-Knew-You-Place: Migrant Domesticity, Diaspora, and Home in Andrea Levy's Small Island." *South Atlantic Review* 78 (3/4): 129-149.

Fang, H. (2012). "Andrea Levy's Three "Dialogues" with the British Society: An Interpretation of *Small Island*." *Contemporary Foreign Languages Studies* 10: 69-73.

James, C. (2007) ""You'll Soon Get Used to Our Language": Language, Parody and West Indian Identity in Andrea Levy's Small Island." *Journal of West Indian Literature* 5 (1): 1-14.

Healy, M. S. (2000). "Colour, Climate, and Combat: The Caribbean Regiment in the Second World War." *The International History Review* 22 (1): 65-85.

Lachmann, R., R. Eshelman, and M. Davis. (1988). "Bakhtin and Carnival: Culture as Counter-culture." *Cultural Critique* 11: 115-152.

Laursen, O. B. (2012). ""Telling Her a Story": Remembering Trauma in Andrea Levy's Writing." *EnterText ("Special Issue on Andrea Levy")* 9: 53-68.

Levy, Andrea. 2004. *Small Island*. London: Headline.

McCartney, H. B. (2014). "The First World War Soldier and His Contemporary Image in Britain." *International Affairs* 90 (2): 299-315.

Nekrashevich, Y. O. (2019). *Language of Carnival: How Language and the Carnivalesque Challenge Hegemony*. Diss. University of South Florida.

Pérez, F. I. (2010). "(Re)Mapping London: Gender and Racial Relations in Andrea Levy's Small Island." *Interactions* 19 (1-2): 27-40.

Pfister, M. (2002). *A History of English Laughter: Laughter from Beowulf to Beckett and Beyond*. Netherlands: Brill.

Philips, M. and P. Trevor. (1998). *Windrush: The Irresistible Rise of Multi-racial Britain*. London: HaprperCollins.

Renfrew, A. (2015). *Mikhail Bakhtin*. New York: Routledge.

Robinson, A. (2011). "Bakhtin: Carnival against Capital, Carnival against Power." *Ceasefire*, 1-11.

Shumway, J. H. (2018). ""Laughter is Part of My War Effort": The Harmonizing and Humanizing Influences of Laughter in Andrea Levy's Small Island." *Theses and Dissertations*, 1-27.

Sun, L. (2018). "Carnivalesque: A Keyword in Critical Theory." *Foreign Literature* 3: 94-104.

Wickens, G. G. (2002). *Thomas Hardy, Monism, and the Carnival Tradition: The One and the Many in the Dynasts*. Toronto: University of Toronto Press.

Zhang, F. (2014). "Writing "Our" Shared History: A Review of Andrea Levy's *Small Island* and *The Long Song*." *Journal of PLA University of Foreign Language* 37 (4): 136-142.

British Journal of Translation, Linguistics and Literature (BJTLL)
ISSN: 2754-5601 (Online); ISSN: 2754-5598 (Print)
DOI: 10.54848/bjtll
Journal Homepage: https://journals.ukbrighthorizons.co.uk/index.php/bjtll/about

The Sonnet Machine

By: Timothy Hampton

ماكينة السُّونِيتَّات

كيف ينشيء الشعراء القصيدة الأربع عشريّة؟ وكيف تنتج دلالاتها؟

ترجمة

بهاء الدين محمد مزيد

Bahaa-eddin M. Mazid,
Professor of Linguistics and Translation
Faculty of Languages, Sohag University, Egypt.
Corresponding email: feminiba@yahoo.com

ARTICLE DATA

Received: 18 June 2023
Accepted: 20 August. 2023
Volume: 3
Issue: (3) Summer 2023
DOI: **10.54848/bjtll.v3i3.67**

KEYWORDS

sonnet; Shakespeare; emotional drama; poetry; illusion and deception; crisis; resolution.

ABSTRACT

This is a complete translation of an article by Timothy Hampton (2023). The focus of the article is on how a sonnet works and the central example thereof is Shakespeare's most famous sonnet "Shall I compare thee?" A sonnet, Hampton argues, contains "an emotional drama of illusion and deception, crisis and resolution, crafted to make us think and feel." The article traces how this happens from the octave, to the sestet and finally to the couplet, where a resolution is happily reached. Hampton finds a good mental, spiritual and emotional exercise in reading a sonnet – "My daily sonnet became a form of training, like jogging, or meditation. It focused my mind and challenged my emotions. I've never enjoyed poetry more. I recommend it as a daily exercise."

هل ـ يا سيّدتي ـ أضعك في كفّة ميزان، في كفّته الأخرى يومٌ من أيام الصّيف؟" هذا مطلع أكثر سونيتّات ويليام شكسبير ـ أو قصائده الأربع عشريّة ـ شهرة، ولعلّك بعد هذا المطلع تتأهّب أن تقرأ نشرة أرصاد جويّة أو تقريرًا عن حالة الطقس. لكن ليس هذا كلّ ما ينتظرك في القصيدة. في قصيدة شكسبير الأربع عشريّة وفي مثيلاتها، أنت أمام آلية، أو آلة من الآلات تعمل أجزاؤها في تناغم وفي تنافر لكي تحفز عقل القاريء على العمل والتأمّل. عندما تلج عالم القصيدة وتتفاعل معها، فأنت تكسب من الأدب ما يكسبه من يؤدّي تمرينات في صالة ألعاب رياضيّة.

إنّ تاريخ الشّعر في كثير من جوانبه تاريخ أشكال وأنواع شعريّة، نعرف كثيرًا منها في الكتب المدرسيّة، فنتعرّف إلى القصيدة الغنائيّة ode وفيها مدح شخص أو شيء، وإلى المرثيّة elegy وفيها بكاء حبيب رحل أو عزيز مات، وإلى

Published by UK Bright Horizons LTD. Copyright © the author(s).
This is an open access article under CC BY License
(https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

قصيدة الهايكو haiku بما فيها من عدد محدود من المقاطع، وإلى القصيدة السّرديّة ballad التي تحكي قصّة. لكن ليس من بين هذه الأنواع الشّعريّة ما يستلزم الجهد المعرفي الذي تستلزمه السونيتّة - على قلّة عناية النّقاد بها. "لا تستهينوا بالسونيتّة" – هكذا تكلّم ويليام ويردزويرث، ولقد كان يدرك عن أيّ شيء يتحدّث.

ظهرت السونيتّة أول ما ظهرت في إيطاليا في القرن الثالث عشر الميلادي، ويقال إنّ رجل دين اسمه جياكومو دا لينتيني da Lentini هو أوّل من كتب السونيتّة. ثمّ عمد معاصره دانتي أليجيري Dante إلى تنقيح هذا النّوع الشعري، وظلّ عل تجويده وتنقيحه إلى أنّ انشغل بعمله الشعري الأكبر (الكوميديا الإلهية). وكلمة السونيتّة معناها "الصّوت الصغير" ويبدو أنّها تطوّرت من نوع شعريّ إيطاليّ سابق هو السترامباتو *strambotto* أو "الثمانيّة / السداسيّة الصقليّة" التي كانت تتشكّل من فقرات في كلّ منها ستة أو ثمانية أبيات. ثُمّ جاءت السونيتّة لتجمع فقرتين أو مقطوعتين ليصير عدد أبياتها أربعة عشر بيتًا: مقطوعة ثمانية octave، ثُمّ مقطوعة سداسيّة الأبيات sestet، وبينهما فاصل يُقال له "مُنعطَف" أو نقطة تحوّل volta.

تبدو هذه البنية الشّكليّة وتقسيم القصيدة إلى مقطوعتين في كلّ منهما عدد معلوم من الأبيات بلا دلالة ملموسة، لكنّ هذه البنية وهذا التقسيم هما اللذان ييسّران للقصيدة إنتاج دلالاتها، ففيهما فرصة للشّاعر أن يقسم عالمه الشّعري إلى قسمين – أن يرسم صورتين للحدث نفسه، وأن يعبّر عن حالتين شعوريّتين لا تتجاوران إلّا في مثل هذا التوتّر. "أحبّك بجنون وأعاهدك على الإخلاص ما حييت" (فقرة ثمانيّة)، **لكن** (نقطة التحوّل) "أراك الآن خائنة تحتالين" (فقرة سداسيّة). وقد ينعكس الترتيب فيكون: "أدرك الآن أنّك خائنة تحتالين" (فقرة ثمانيّة)، **لكنّني** "ما زلت أحبّك بجنون" (فقرة سداسيّة). ما يحدث في الفقرة الثمانيّة يناقضه ما يحدث في الفقرة السداسيّة، أو يُثبِته، أو يستطرد عليه، أو يسخر منه. على معنى أنّ السونيتة تنتج دلالتها من خلال حركة مزدوجة. في بعض الأحيان يكون الخَطب في القصيدة جللًا، لا محض حكاية حبّ، كما نجد عند جون دون وهو يوبّخ روحه التي "اسودّت" بسبب خطاياه، ثمّ يعود ليطمئنها - من خلال نقطة التحوّل – أنّها لم تخسر كلّ شيء بعد: **على الرغم من كلّ ما كان**، لن تفقدي جمالك إذا أنتِ تُبتِ واستغفرتِ".

إنّ في قراءة السونيتّة اختبار قدرة واستعداد، ففيها امتحان لقدرات القاريء المعرفيّة والأخلاقيّة. إنّها تُفصِح عن مرونة النّفس. من ذلك أنّ سونيتّة شكسبير التي تصف يومًا من أيّام الصيف تأخذنا في اتّجاهات شتّى غير متوقّعة من غير سابق إنذار. يكتب الشّاعر عن محبوبته (أو محبوبه!) الصيفيّة: Thou art more lovely and more temperate "أجمل أنت، ولا ريب جمالك مُعتدلًا يبقى". إلى هنا والأمور تسير على ما يُرام، لكن بينما تبوح المقطوعة الثمانيّة بأسرارها، نجد الشّاعر يشير إلى أنّ ايّام الصيف لا تقرّ على قرار، فهو في بعض أيّامه شديد الحرارة، ويبخل في بعضها بما يكفي الحياة من حرارة، وجمال الطبيعة لا يبقى، بل يتبدّل:

في آيار، ريح عاتية تعصف بالنبت الغضّ، فيا للحَيفْ!
بل يبلى الصّيفُ – فما أقصر مدّته – ما أسرع ما ينفضّ!
قد تقسو الشمس على الأرض، تسودّ، تسربلها السُّدفَة.
كلّ جمال يذوي، يفنى،
يعرض ثمّ يزول، بمحض الصدفة،
أو من سنن الكون، فلا يُستَثنى.

هنا يبدأ القلق والانزعاج من أنّ تفضيل الشّاعر محبوبته على يوم من أيّام الصيف والمقارنة التي يحسمها لصالحها ليست مجاملة لائقة بعد كلّ هذا المجهود. "هل - يا سيّدتي - أضعك في كفّة ميزان؟" "حسنًا سأفعل"، "لكن لا تنسي أنّ أيّام الصيف ليست رائقة أو جميلة كلّها، وأنّ الخريف قادم ولن تبقى هذه الأيّام طويلًا". هذا التغيّر الذي يحدُث بسبب مرور الزمن يتوقّف عن نقطة التحوّل، حيث تُعيد القصيدة صياغة كلّ ما سبق.

لكن لا يذوي موسم حسنك أنت السرمدْ.
لا يبلى الحسن، ولا يفنى موسمه، لا يذهب بددا.
لن يزهو الموت ولو لفّك في طيّات ظلال تمتدُّ،
رغم الزمن ورغم الموت، تظلّين - في أبياتٍ خالدةٍ أبدًا.

أداة تحوّل/ نقطة تحوّل واحدة - "لكن" - تُوضع في مكانها المُناسب فيتوقّف الزمن.

الكلمة المفتاح هي حرف "لكن" الذي يظهر بينما تترك الفقرة الثمانيّة المشهد للفقرة السداسيّة. تقول لنا هذه الفقرة ينبغي للمحبوبة ألّا تنزعج على الإطلاق إذا هي كبرت – في الصيف أو في غيره – لأنّ قصيدة شكسبير سوف تبقى إلى الأبد.

ما دامَ على هذا الكوكبِ بشرٌ يسعى، يتنفّس، وعيونٌ تبصرُ،
يبقى هذا الشعرُ، وفيه سيبقى ذِكْرُك، سحرًا يُؤثَر.

هكذا تبدأ القصيدة وكأنّها تتكلّم عن طقس جميل وأيام دافئة، وعن إيقاعات الطبيعة، ثُمَّ نكتشف أنّها احتفاء بقوّة الشّعر وأثره. وهكذا نجد أنّ أداة أو نقطة تحوّل واحدة - هي حرف "لكن" - تُوضع في مكانها المُناسب فيتوقّف الزمن.

بعد أن أحكم الشّعراء طرائق وضع قسمي القصيدة في طباق فيما بينهما، شرعوا في تجريب تقسيم كلّ فقرة إلى أفكار مُتناقضة مُتصارعة. يستطيع الشّاعر أن يغامر بتقسيم الفقرة السداسيّة، فيكون في ثلاثة أبيات منها معنى أو فكرة، ثمّ تختلف وجهة النّظر في الثلاثة أبيات الأخرى. من ذلك ما نجد في قول شاعرة فرنسيّة من القرن السّادس عشر هي لويز لابيه Labé في فقرة سداسية في واحدة من أكثر قصائدها أثرًا: "لو أنّي أنعتقُ وأجدُ خَلاصِي وأعود كما كنتُ" If I would find deliverance anew "سأعيشُ بعيدًا عن أنظاري، أو أَحزِمُ أمري فأعيش بعيدًا منك"

I must live far beyond sight of me
or be sure to stay as far away from you.

لا مهرب من الحبّ ولو في البريّة والفلوات.

كثير من السونيتّات ومنها ما أبدع شكسبير أو دون تتأرجح جيئة وذهابًا تتنقّل بين الواقع والمأمول مرّة بعد مرّة، بينما يَعقُب كل بيت شعريّ البيت الذي يسبقه. يخاطب جون دون روحه التي تطلب الرحمة فيقول لها "تسربلي في رداء أسود مقدّس". ويضيف مُستلهمًا ما في دم المُخَلِّص من قدرة على تبييض الأشياء: "أو فاغتسلي في دم المسيح". هكذا تعكس حركة القصيدة من بيت إلى بيت قلق الرّوح الخاطئة، وتوقها إلى الرّاحة من عذاب الخطايا. وهكذا يكون في قراءة سونيتّة اضطرار إلى حمل أفكار وقضايا مختلفة ووضع بعضها في مقابلة مع بعض واستكشاف طرائق تغيير بعضها بعضًا. وهكذا تصبح القصيدة أداة لغرس القدرة على إصدار الأحكام وبلورة الآراء.

كان نجم كتابة السونيتّة المتألّق وريث دانتي في الإبداع الأدبي الشّاعر بيترارك Petrarch الذي عاش في القرن الرابع عشر، وقد كتب ما يربو على ثلاثمائة سونيتّة، كلّها مهداة إلى امرأة اسمها لورا. أتاح هذا النّوع الشّعري لبيترارك أن يصف تفرّد محبوبته وأن يستكشف في الوقت نفسه الخراب الذي كان يحلّ بروحه بسببها. وقد ابتدع بيترارك استعمالًا جديدًا لهذا النّوع الشّعري حين وضع قاصئده معًا ليتشكّل منها نصٌّ سردي فضفاض. فيما بعد، استطاع شعراء منهم أليكزاندر بوشكين Pushkin وڤيكرام سيث Seth أن ينشئوا روايات كاملة مكتملة تتألّف كلّ منها من سلسلة من السونيتّات. هذه مقرابة تتيح للمؤلّفين أن يعزفوا على أوتار الاستمرار والانقطاع، وأن يفرضوا على المتلقّي وجهات نظر محدّدة بينما يسير مع السّرد أينما سار، وبينما يقطع الحدث فيه تعليقات ساخرة هنا وهناك.

تمكّن بيترارك من هذا الأسلوب، وكان بارعًا في استعماله، فهو فنّان يرسم خارطة لعذابات الرّوح. وما يكون من تقلّبات وجدانيّة في نفس الشّاعر يكون ألغازا معرفيّة عند القاريء. وهو يعاين هذه التقلّبات ويتعقّبها باهتمام بالغ. يقول بيترارك في واحدة من فقراته الثُّمانيّة إنّ حضور محبوبته يُطفيء نار رغباته ويخفّف من عذاباته، لكنّها عندما تغيب - في الفقرة السداسيّة – تبتئس روحه، ويشقى جسده إذ يفكّر فيها. هذا التناقض بين الحالين ليس محض طرف من تأريخ، بل هل تناقض روحيّ ونفسيّ – حربٌ بين الواجب والرغبات. ربّما يكون الشّاعر أحمق إذا يبقى ساهرًا يقظان، وأحرى

به أن ينال ما يلزمه من النّوم، لكن أحيانًا يكون الاستمتاع بالحياة قرين الحرمان من النّوم. وعلينا نحن القرّاء أن نختار الأفضل والأنفع لنا وللشّاعر.

وبينما نقرأ نحن قصائدهم، نجد أنفسنا مطالبين أن نكون في موضع الشّعراء بينما ينتقلون من محلة إلى أخرى على الطريق بين الأمل والألم.

أعتقد أنّ قصيدة بيترارك تلك تتضمّن موضوع ("تيمة") الوهم في مقابل الحقيقة ولعلّ هذا سبب من أسباب ازدهار السونيتّات في السياقات التي يهيمن عليها القلق الاجتماعي، ومنها عصر النهضة في أوروبّا بما كان فيه من طقوس لياقة ملكيّة معقّدة. كان بيترارك يمارس كتابة السونيتّة وحده من بين شعراء عصره، لكنّاب شعراء السونيتّات الكبار في عصر النهضة ومنهم توماس وايات وفيليب سيدني يستعملون هذا النّوع الشّعري لاستكشاف الصّراعات العاطفيّة التي تشتملها حياة البلاط، حيث المنافسة ولعبة القوّة تشكّلان الحياة الاجتماعية لمن فيه. يعبّر هؤلاء الشعراء عن التناقض المحبط بين أوهام القوّة والملذّات من جهة - "أنت جميلة كظبية" – وإخفاقاتهم من الجهة الأخرى – "لكن يا حسرتي أنت محظيّة الملك". أصبح هذا الغرض الشعري – التعبير عن الإحباط - وسواسًا وشغلا شاغلا في القرن التاسع عشر عندما استعمل الشّاعر الفرنسي تشارلز بودلير هذا النّوع الشعري أي السونيتّة في الثورة على المجتمع البورجوازي بما فيه من مظاهر التقوى الزائفة والفساد الذي ينخر عظامه. جراحات بيترارك وروايات سببها الحبّ، لكنّ الحياة نفسها هي التي تجرح بودلير. في سونيتة (الجمال) لبودلير تعبير عن مخاطر الكتابة، وتعريج على أنّ الجمال "يُلهم الشّاعر حبًّا تكتنفه العزلة يشبه الطمي في صمته وديمومته". لكن لا حقيقة تتبدّى إرهاصاتها، فصورة الجمال الذي يصفه الشّاعر لا تمنح إلّا مرايا شفيفة تخدع من ينظر فيها بالأوهام.

حقّقت قصائد بيترارك وروايات وبودلير شهرة عالميّة، لأنّ البشر جميعًا يقاسون في مراحل من حيواتهم الإحباط والخذلان والأوهام. تعبّر قصائد هؤلاء الشعراء عن الخذلان ونقيض الخذلان، عن الوهم والواقع، عن الطموح والإحباط، عن الرغبة والخداع. وبينما نقرأ نحن قصائدهم، نجد أنفسنا مطالبين أن نكون في موضع الشّعراء بينما ينتقلون من محلة إلى أخرى على الطريق بين الأمل والألم. هذه رياضة تخرج القاريء من حالة الاسترخاء وتحرّضه - في سطر أو اثنين - أن يتأمّل ما يحدث حين ينقلب عالمه رأسًا على عقب.

هذه التحديات المعرفيّة الت يأرى أنّها ترتبط بقراءة السونيتّة تزداد تعقيدًا عندما نضيف إليها القافية. كثير من القصائد الغنائيّة وقصائد الرّثاء مكتوبة عل نظام بيتين بيتين مقفيين أو في شعر تفعيلة. لكن ليس هذا ما نجد في السونيتّة. هي حقًّا عالم عجيب من الأصوات المسجوعة بسبب شكلها المكثّف المعقّد. تتكوّن الثمانيّة من تركيب مألوف متوازن بين فقرتين، في كلّ منهما أربعة أبيات بما يسمح بتقفية منغلقة (أ ب ب أ) أو تقفية فيها تبادلبين رويين (أ ب ب أ). في هذين النمطين ارتباط بين الأصوات، حيث يردّنا البيت الثالث أو الرابع إلى البيت الأول فنتأمّل ما بينهما من علاقة. من الهدوء الذي نشعر به في المقطوعة الثمانيّة، تأخذنا المقطوعة السداسيّة في الجزء الثاني من القصيدة إلى قلق ليس فيه يقين. ربّما نجد فيها تقفية ثلاثيّة علىهذا النحو (ج د هـ ج د هـ)، وربّما تنقلب القافية إلى (ج د هـ د هـ ج) فتجئبنا إلى الوراء كلّما حاولنا

المضيّ إلى الأمام، وتضطرنا إلى التوقّف وتأمّلاً ما يمكنأن يكون بين البيت التاسع والبيت الرابع عشر من صلات، ولماذا اختار الشّاعر تقفيتهما معًا. هذه التقفية المعقّدة تطلعنا على السونيتّة وكأنّها في حوار مع نفسها تتصادى مع أصواتها، وتتفاعل مع موسيقاها هي ذاتها.

وقد طوّر الشّعراء الفرنسيّون أسلوبًا جديدًا يضعون فيه بيتين مقفيين في قلب القصيدة، معزولين عن ما قبلهما وما بعدهما بعد نهاية الفقرة الثمانية هما البيتين التاسع والعاشر. في غالب الأحوال، يشتمل هذا البيتان مقولة مكتملة متجانسة قد تكون استنتاجًا، أو موضع استراحة، أو تلخيصًا تشبه الجوقة في أغنيّة شعبيّة. في وسعنا أن نترقّب هذين البيتين، أن ننتظرهما أو نلتقط أنفاسنها معهما، بعد ما عايّنا من اضطراب مُقلق في الأبيات السابقة. ها هي لويز لابيه تجد مرفأ ترسو عليه قصيدتها التي تتحدّث عن رحيلها عن حبيبها إذ تقول لنا في وسط القصيدة إنّها قد وجدت مهربًا من عذابها ومعاناتها – سأتّأى بنفسي، أعمد إلى إلهائها، عن التفكير في الحبّ وسوف أكون بستانًا ويدًا معزولا بين الغابات. اختارت الشّاعرة تقفية إلهاء *distraire* مع وحيدًا *solitaire* فيما يبدو خلاصة وخلاصًا من معاناتها العاطفيّة. إذا كنت تشعر بالتعاسة، اترك المدينة. لكنّنا ندرك عند هذا الموضع أنّنا لا نزال في وسط القصيدة، ولا يزال في القصيدة أربعة أبيات أخرى. هل الرحيل عن المدينة هو الحلّ الأخير؟ هل سنجد نسقًا جديدا من التقفية؟ هل سيكون في صدى لما قرأنا من قبل من القصيدة؟ وما هي التعقيدات التي ستظهر قبل أننبلغ البيت الرابع عشر؟

توصّل شعراء السونيتّات الإنجليز إلى حلٍ لتقفية الجزء الثاني من القصيدة فجعلوا الزوجين المقفّيين من الأبيات في نهاية القصيدة، لا في منتصفها كما فعل الشّعراء الفرنسيّون. ينتهي هذا الحلّ بالقصيدة إلى بنية من ثلاث مقطوعات شعريّة في كلّ منها أربعة أبيات، وبعدها في النهاية بيتين. استعمل شكسبير هذه البنية ليطرح تعليقا أو خلاصة عن الصّراع الذي ظللنا معه من بداية القصيدة. يبدأ الشّاعر بمقارنة المحبوبة بيوم من أيّام الصيف، ليكتشف أنّ كليهما عرضة لما يحدثه الزمن من هدم وتخريب. ثُمّ يختتم الشّاعر القصيدة بقوله إنّ مدحه محبوبته صفقة أكثر ربحًا لها من أن تكون جميلة، فالشّعر على كلّ حال أبقى من الطقس المتقلّب. "ما دامَ على هذا الكوكبِ بشرٌ يسعى، يتنفّس، وعيونٌ تبصرُ/ يبقى هذا الشعرُ، وفيه سيبقى ذِكْرُك، سحرًا يُؤثَر". هذان بيتان تستطيع ان تستخرجهما من القصيدة، وأن تحفظهما عن ظهر قلب، وتحملهما معكأينما ذهبت حتى لو تركت بقيّة القصيدة وأسقطته من تفكيرك. يعتقد شكسبير أنّ الشعر خالد باق وهو يجد في التقفية الإنجليزية للسونيتّة وسيلة ناجعة لإقامة حجّـه، وقد أحكم سبك القصيدة وحبكها وتحقيق الوحدةبين كلّ ما فيها. ولا يكون كلّ هذا في أيّ من الأنواع أو الأشكال الشعريّة ما عدا في السونيتّة.

السونيتّات آلات تتحدّى حالاتنا الوجدانية وقدراتنا الذهنية. ليس في وسعك أن تسرع وأنت تقرأها، فالقصيدة تبطيء من إيقاع قراءتك. تدفع في هذه الجهة تارة، وتارة في تلك وترغمك أن تتأمّل ما تفكّر فيه في كلّ منعطف ومفصل. في هذا النوع الشّعري الذي يبدو بسيطًا، في هذه القصيدة الإثنا عشريّة دراما عاطفيّة مكتملة الأركان، دراما الوهم والخداع، الأزمة والحلّ. أكوان مكتملة تظهر ثمُّ تغيب.

لماذا لا تنقسم السونيتّة إلى أربعة مقاطع؟ ولماذا لا تمضي أبعد من ذلك كما فعل بها الشّاعر الأمريكي تِد بيريجان Berrigan في مجموعته الشّعريّة (السونيتّات)، 1964. تلتحم في قصائد بيريجان أبيات شعريّة مقتبسة وعبارات من لغة الإعلانات وشذرات من مكالمات هاتفيّة، فلا يكاد القاريء يستقرّ على موضع يبدأ من القراءة – من البداية أم المنتصف أم النهاية؟ في واحدة من سونيتّاته، تستطيع أن تبدأ من البيت الأخير ثُمّ تقفز إلى البيت السادس، ثُمّ التاسع، وهلمّ على هذا الجرّ.

تهجين جو برينارد فيه السّهم الأبيض
لكن ليس فيه الطبيب الميت الجوعان.
عن مارلين مونرو أسنانها البيضاء بيضاء
مارلين مونرو ، أسنانها البيضاء بيضاء-
أنا مستاء حقًا بشكل فظيع لأنّ مارلين
وأكلت فشارًا من (فشار الملك) "، كتب في ...ـه
من الزجاج في تهجين لجو برينارد
يا دكتور، لكنهم يقولون "أنا أحبك"
والسونيتة لم تمت.
تبتعد بالعين عن الكلمات الرماديّة،
يوميّات: القلب الأسود بجانب الخمس عشرة قطعة
ماتت مونرو، لذلك ذهبت إلى فيلم رديء في حفلة سينما صباحيّة
تغسلها يدا جو المرتعشتان. "اليوم
ماذا فيها من ستة عشر صورة ممزّقة
لا يُشير إلى ويليام كارلوس ويليامز.

نعم السونيتّة لم تمت، لكن كيف تنسجم أجزاء القصيدة في كلّ عضويّ؟ تبدو عبارة "عن مارلين مونرو في السّطر الثالث وكأنّ مكانها نهاية السّطر الثالث عشر – "ماذا فيها من ستة عشر صورة ممزّقة"، وتنفتح علامتا التنصيص اللتان تُظهران حول كلمة "فشارًا" في السّطر الخامس مرّة أخرى في السّطر الثاني عشر الذي ينتهي بكلمة "اليوم". في القصيدة بنية شكليّة مكرورة تنثني على نفسها، وقد تتبدّى ملامح المعنى وتتضح حين نبدأ بالسّطر الأوّل ثُم السّطر الرابع عشر، ثُمّ السّطر الثاني فالسّطر الثالث عشر، ثُمّ السّطر الثالث فالسّطر الثاني عشر، وهكذا.

إذًا، ما كان يفعل شعراء سابقون ومنهم شكسبير بالقافية (أن تدعوك القصيدة أن تحتفظ بصوت من بدايتها في أذنك حتّى تسمعه يتكرّر في موضع لاحق فيها) يفعله بيريجان بالنحو وتركيب العبارات والجمل. هي طريقة جديدة في القراءة

يستطيع القاريء معها أن يجمع بعض أجزاء القصيدة ثمّ يعيد جمعها وجمع غيرها فتتولّد عنده نسخ جديدة من القصّة. تخطو الشّاعرة المعاصر جن بيرفن Bervin خطوة أبعد حين تضع شبكة net أو مرشِّحًا أو على نصوص سونيتّات شكسبير فتصبح كلّ قصيدة شبكة son-net وذلك بحجب بعض العبارات وإظهار بعضها في تنويعات بين اللونين الرمادي والأسود. وهكذا تنشيء الشّاعرة مجموعة جديدة من القصائد من شذرات من قصائد شكسبير.

ما أجمل أن نقضي الوقت في قراءة الشّعر! فيها تصفية للذهن وتخليص للقلب مما يعلق به من أدران. وللسونيتّات أثر صحيّ خاص، لأنّها تتحدّى قدرتنا على الحكم وقدراتنا المعرفيّة، وتفجأنا بالانتقال من حالة إلى نقيضها – من الانتصار إلى المأساة، ومن الشقاء إلى المرح والفكاهة في عدد محدود من الأبيات الشعريّة. لن تجد في عالم هذه القصيدة الجليل ولا المأساوي، ولا الصعود البطيء إلى الذروة الذي نجده في قصيدة غنائيّة أو مرثيّة، لكنّك ستجد صراعًا مُكثّفًا بين حالات القلب وتقلّباته بينما تدور به الحياة ويدور معها.

عندما كنت صغيرًا قبل أن تحصرني المسئوليات الأسريّة واجتماعات أعضاء الهيئة التدريسيّة، كنتأمارس طقوس يوميّة مع السونيتّات. اشتريت دفترا كبيرًا من الذي يستعلمونه للرّسم. وكنت كلّ صباح وأنا أتناول قهوتي وأخطّط ليومي أنسخ سونيتّةً لبعض شعرائي المفضّلين. أكتبها كلمة كلمةفي وسط الصفحة ثُم أكتب تعليقات في هوامش الصفحة. أرسم خطوطًا تصل بين الكلمات التي كنت أجد بينها صلة أو علاقة، وأضيف أقواسًا ودوائر ونجومًا، وأجتهد في تدوين الأفكار أو الأسئلة المفيدة. أصبحت السونيتّة نوعًا من الرياضة اليوميّة كالجري والتأمّل. وأصبح عقلي مع كلّ منها أكثر تركيزا وأصبحت أنا أكثر قدرة على مواجهة مشاعري. لم أستمتع بالشّعر في حياتي كما استمعت به مع السونيتّات. من ثَمّ أوصي بجعلها رياضة يوميّة.

References

Hampton, T. (2023). The Sonnet Machine. *Aeon*, https://aeon.co/essays/sonnets-are-machines-for-thinking-through-complex-emotions.

British Journal of Translation, Linguistics and Literature (BJTLL)
ISSN: 2754-5601 (Online); ISSN: 2754-5598 (Print)
DOI: 10.54848/bjtll
Journal Homepage: https://journals.ukbrighthorizons.co.uk/index.php/bjtll/about

The influence of the *Iliad* on Arabic literature

شواهد تأثير الإلياذة في الأدب العربي[1]

Tamer Abdelbasset Abdelfattah, Ph.D.
Faculty of Arts, Helwan University, Egypt.
Corresponding email: tamergreek2000@yahoo.com

ARTICLE DATA

Received: 03 May 2023
Accepted: 06 August. 2023
Volume: 3
Issue: (3) Summer 2023
DOI: **10.54848/bjtll.v3i3.68**

KEYWORDS

Iliad; Arabic literature; Arab folk biography; poetry; oral narration; Antara; myth.

ABSTRACT

This paper explores the influence of the Iliad text which composed during VIII century B.C on Arabic Literature by focusing on four main points, first: how the Arab poets knew the text of the Iliad and how they tried to borrow lines from it, especially during Abbasid era, secondly: what is the relationship between Iliad and the Arab folk biography, and also the relationship between Oral narration and improvisation on both literatures. Thirdly: the influence of the Iliad on the Concept of Arabic tournament appeared in Antara's character who mixed between love and courage in his poems. Finally: the influence of the Iliad on modern Arabic literature, by discussing the different evidence that modern poets took from the Iliad once by using opening dictions, expressions, myths, characters and so on.

مقدمة:

تهدف الدراسة إلى تناول " شواهد تأثير الإلياذة في الأدب العربي" ، وذلك بعد أن تناولنا في دراسات سابقة شواهد تأثيرها فى الأدب السرياني ، معتمدين على المنهج التحليلى المقارن ، وتكونت من أربعة محاور، تناول **المحور الأول**: شواهد معرفة العرب بملحمة الإلياذة، عن طريق عرض استشهادات الأدباء العرب المختلفة من ملحمة الإلياذة، التي تفيد معرفتهم بهوميروس وملحمته عن طريق محاولات الترجمة، التي تمت على يد حنين ابن اسحاق وغيره من المهتمين بالأدب اليوناني . كما نعرض أهم الأسباب التي جعلت العرب لا يترجمون ملحمة الإلياذة كاملة، واكتفوا فقط باقتباس أبيات شعرية منها، بغرض استخدامها بمثابة حكم أو أقوال مأثورة تتضمن صوراً بلاغية فريدة يتدارسونها فيما بينهم. أما **المحور الثاني** فنلقى فيه الضوء على مدى التشابه الشديد بين الإلياذة والسيرة الشعبية العربية ، باعتبار أنهما يشتركان

[1] هذه المقالة فصل من رسالة دكتوراة للمؤلف بعنوان: تأثير ملحمة الإلياذة في الأدبين السرياني والعربي

Published by UK Bright Horizons LTD. Copyright © the author(s).
This is an open access article under CC BY License
(https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

في سمات وتفاصيل كثيرة : فالسيرة الشعبية العربية هى المقابل للملحمة عند الأمم الأخرى، ولتأكيد هذا الرأي نورد بعض تفاصيل متطابقة إلى حد ما بين ملحمة الإلياذة وبعض تفاصيل سيرة بنى هلال وسير عربية أخرى. وفى **المحور الثالث** نناقش تأثير الإلياذة في مفهوم البطولة العربية، ولإيضاح ذلك نورد عدة صفات تمتعت بها شخصية أخيليوس بطل ملحمة الإلياذة، كان قد رواها عنه هوميروس في ثنايا ملحمته، ثم قمنا بمقارنتها بصفات البطل العربي عنترة ابن شداد التي حفظتها لنا بعض المصادر العربية. أما **المحور الرابع** فنتناول علاقة الإلياذة بالأدب العربي الحديث، وأثرها الظاهر للعيان في مؤلفات الأدباء العرب ، وذلك من خلال استعراض جهود الشعراء المحدثين الذين حاولوا تقليد ملحمة الإلياذة، ولكن بشكل عربي إسلامي يتناسب مع مفهومهم عن المعارك الحربية، فظهرت "الإلياذة الإسلامية " للشاعر أحمد محرم ، التي روى فيها غزوات النبي (صلى الله عليه وسلم)؛ كما تتبعنا جهود الشعراء والأدباء المحدثين وكيفية فهمهم لتشبيهات وأساطير هوميروس من خلال قصائدهم وكتاباتهم، ويأتي على رأسهم " توفيق الحكيم ، صلاح عبد الصبور ، بدر شاكر السياب ، وغيرهم".

المحور الأول :- شواهد معرفة العرب بملحمة الإلياذة:

كانت الترجمة إحدى البدايات الحقيقية التى عرف بها العرب علوم بلاد اليونان وثقافتها ,إذ ظهرت بداية حركة الترجمة من اليونانية إلى العربية في عصر الدولة الأموية على يد خالد بن يزيد بن معاوية عام(85 هـ) وكانت البداية بطيئة ولم تقو وتزدهر إلا في عهد الدولة العباسية ، وكان أول من اهتم من عواهل الدولة العباسية بنقل العلوم الخليفة الثاني (أبو جعفر المنصور) الذي حكم إحدى وعشرين سنة(754م – 775م). [1]

والحقيقة أن العرب شعروا بعد الفتح الإسلامي الكبير لدول المشرق والمغرب بحاجتهم الماسة إلى اقتباس العلوم والآداب والتعرف على فكر الأمم السابقة وحضاراتها ليستفيدوا منهم . ولما كانت الحضارة اليونانية هي الأكثر تأثيراً وانتشاراً في كل الأمم السابقة فقد حرص العرب على ترجمة ونقل كل ما برع فيه اليونانيون في مختلف العلوم ، وهو ما عاد على العرب بالنفع في حياتهم اليومية بعد معرفتهم كيفية حساب مواقيت الصلاة وبداية الأشهر القمرية للصوم والحج . هذا بالإضافة إلى اهتمامهم بنقل كتب الطب لعلاج الأمراض المختلفة. [2] وعلى ذلك فقد كان لعلماء العرب الفضل الأكبر في حفظ التراث اليوناني من الضياع والنسيان ، ذلك أن أغلب النصوص اليونانية كانت قد فقدت، ولم يبق لإلقاء الضوء عليها سوى الترجمة العربية لها . ونذكر في هذا الإطار ما ذكره المسعودى عن الخليفة المنصور، حيث قال:

[1] عامر النجار ، حركة الترجمة وأهم أعلامها في العصر العباسيى ،دار المعارف ،القاهرة (1993)،ص7

[2] عامر النجار ، المرجع نفسه ، ص8 .

" كان أول خليفة قرب المنجمين، وعمل بأحكام النجوم، وكان معه نوبخت المجوسي وأسلم على يديه ، وهو أبو هؤلاء النوبختية، وإبراهيم الفزازى المنجم، وعلى بن عيسى الاسطرلابى المنجم ؛ وهو أول خليفة ترجمت له الكتب من اللغات العجمية إلى العربية ، ومنها كتاب كليلة ودمنة، وكتاب السند هند ، وترجمت له كتب أرسطو طاليس من المنطقيات وغيرها ، وترجم له كتاب المجسطى لبطليموس، وكتاب الأرثماطيقى وكتاب إقليدس " .

ورغم ذلك فلم يذكر المسعودى عناية المنصور بترجمة الكتب الطبية إلى العربية ، ومعروف أنه استدعى سنة 148 للهجرة "جورجيس بن جبريل بن بختيشوع "، كبير الأطباء في بيمارستان جند يسابور، ورئيس مدرسته ، ليكون بجانبه، وقد نقل بن بختيشوع كتباً كثيرة من اليونانية إلى العربية. [3] كما كان للبرامكة فضل كبير في تطوير حركة ترجمة الأدب من اليونانية والآداب الفارسية إلى العربية، ونخص بالذكر محاولات ترجمة الأعمال الأدبية الشهيرة مثل كتاب "كليلة ودمنة"، الذي نقله (أبان بن عبد الحميد) إلى الشعر، وأهداه إلى جعفر بن يحي البرمكي، ويقال إنه نظمه في أحد عشر ألف بيت ، هذا بالإضافة إلى محاولات ترجمة أشعار هوميروس ، حتى أن (ابن أبى أصيبعة) في كتابه"عيون الأنباء"،وفي إطار تعليقه على حنين ابن إسحاق ومجهوداته حيث قال:" ومن كتبه كتاب في مسائل من عويص شعر هوميروس في عشرة أجزاء" .[4]

وهو ما يشير إلى اطلاع العرب على عيون التراث الإغريقي وغيره من الآداب الأخرى ، في حين أن هذا الاقتطاف يشير في الوقت ذاته إلى أن ملحمة هوميروس المعروفة باسم"الإلياذة" قد نقلت إلى العربية. ولكن لا يوجد بين أيدينا الأن ما يؤكد ترجمتها كاملة، ونستشهد على ذلك بما ذكره (ابن خلدون) في مقدمة كتبه: " إن الشعر لا يختص باللسان العربي، بل هو موجود في كل لغة، سواء كانت عربية أو أعجمية. وقد كان في الفرس شعراء وفى اليونان كذلك ، ذكر منهم أرسطو في كتاب المنطق هوميروس الشاعر وأثنى عليه ". [5]

وكذلك تعليق (الشهرستانى) في كتاب (الملل والنحل جزء 15/2)، حيث قال: "هوميروس الشاعر من القدماء الكبار، الذي يجريه أفلاطون وأرسطوطاليس في أعلى المراتب، ويستدل بشعره، لما كان يجمع فيه من إتقان المعرفة ومتانة الحكمة وجودة الرأي وجزالة اللفظ " .

[3] المسعودى ،مروج الذهب، دار لرجاء ،القاهرة (1977) ، ص 241.

[4] ابن أبى أصيبعة ، عيون الأنباء في طبقات الأطباء ،القسم الأول ،الجزء الأول، دار الفكر العربي ، بيروت (2001) ،ص 37.

[5] توفيق الطويل ، في تراثنا العربي الإسلامي ، سلسلة عالم المعرفة ،الكويت (1985)، ص 77- 78.

وجدير بالذكر أن ازدهار (بيت الحكمة) في عهد المأمون كان له أثر مهم في اهتمام العرب بتجميع كل ما هو يوناني الأصل وترجمته ونقله إلى اللغة العربية ، إذ كان بيت الحكمة يعد أعظم معهد ثقافي نشأ بعد مكتبة الإسكندرية، حتى إن تأثيره ظل ممتدا في بغداد حتى النصف الثاني من القرن الخامس عشر، الأمر الذى ساعد على تقويم سلسلة المعارف الإنسانية التي تدهورت بشدة خلال القرن السادس الميلادي بعد اضمحلال روما وسقوطها .

وعلى أية حال فقد مرت الحقبة التي ترجمت فيها الكتب اليونانية إلى العربية بثلاثة أطوار .

الطورالأول :-ويبدأ من عصر أبي جعفر المنصور عام 136 هـ،وينتهي بعصر هارون الرشيد عام 193 هـ

الطور الثاني :- ويبدأ من عصر المأمون عام 198 هـ ،وينتهي عام 300 هـ .

الطور الثالث :- ويبدأ من عام 300 هـ ،وينتهي في منتصف القرن الرابع الهجري. [6]

ويرى العلماء بصفة عامة أنه كان لابد من ازدهار حركة الترجمة إبان العصر العباسي، نتيجة تشجيع الخلفاء للمترجمين ومنحهم المزيد من الأموال، حتى أن "حنين ابن إسحاق" كان يتقاضى وزن ترجماته ذهبا، وكان هذا سببا في أن يتسرع بعضهم في الترجمة مما ينشأ عنه الاهتمام ببعض المعاني، وإهمال البعض الآخر ؛ في حين حرص البعض على أن يشرحوا أثناء الترجمة أو ينتقدوا أو يضيفوا إلى الأصل معانى وأفكاراً من عندياتهم. ومما لا شك فيه أنه يوجد لدينا الآن عشرات الكتب فى المنطق والفلسفة التي ترجمت خلال العصر العباسي والتي كانت من الأسباب المهمة لازدهار الفكر والعلم ونمائه وتطوره . ونستشهد في هذا الإطار بما أشار إليه التفتازانى حينما قال: " من العوامل التي أدت إلى ازدهار علم الكلام إبان العصر العباسي وأعانت على تحديد وسائله ، وتعميق مباحثه ، ودقة مناهجه ، اطلاع المتكلمين من المسلمين على المنطق اليوناني والفلسفة اليونانية إثر نقلهما إلى العربية بتشجيع بعض الخلفاء من العباسيين مثل المنصور والرشيد والمأمون" . [7]

وبذلك يتضح لنا أن العرب قد عرفوا نص ملحمة الإلياذة بشكل عام ، حتى إن ذكرها قد ورد كثيراً في الأعمال التي ترجموها عن اللغة الإغريقية ، ولاسيما (فن الشعر) لأرسطو ، حتى إنه روى عن حنين بن إسحاق – وهو أفضل المترجمين العرب – أنه كان يتغنى ببعض أشعار ملحمة (الإلياذة) في لغتها الأصلية.

وعلى الرغم من ذلك يرى بعض الباحثين أن حنين بن إسحاق لم يوفق فى بعض الأحيان فى اختيار السياق الذى يورد فيه المفردات الشعرية المقتبسة من ملحمة هوميروس . ومنها على سبيل المثال ما ذكره عن معنى كلمة (αμνιον) التي تعني (الإناء الذى يوضع فيه الدم كقربان) ، التى استخدمها خطئاً على أنها(αμνειος) التي تعني (جلد الجنين

[6] على مصطفى الغرابي ، تاريخ الفرق الإسلامية ونشأة علم الكلام ،القاهرة (1980) ص 14 - 145.
[7] أبو الوفا الغنيمي التفتازانى ، علم الكلام ، دار الثقافة ، القاهرة (1978)، ص 23.

، الرحم) أثناء ترجمته لكتب جالينوس الطبية ، مما ترتب عليه اســتخدام هذه الكلمة بمعنى خاطىء، لفترة طويلة من الزمن بسبب عدم دقته فى اختيار السياق المناسب ودسها بشكل غير صحيح فى ثنايا النص. [8]

وتبدو معرفة حنين بن إسحاق ضئيلة فى بعض الأحيان فيما يتعلق بتاريخ حروب الإغريق، ويظهر هذا بوضوح أثناء ترجمته لكتاب (الأحلام) للكاتب (أرتيمدوروس)، حيث يســتعرض فى هذا الكتاب أســماء الملوك والأبطال الإغريق، ويخص بالذكر منهم الملك أجاممنون الذى يبالغ فى الثناء عليه ، كما يذكر أســماء كثيرة مما يتعلق بالمخلوقات الخرافية ،مثل: (الكيكلوبس ، وكلب البحر إسكيلا)، كما ورد فى (الأوديسيا ، النشيد السابع ، بيت 86)، إلا أنه عند الحديث عن حروب الإغريق، لا يذكر سوى معركة طروادة ،وهو ما يشير إلى عدم درايته الكاملة فى هذا الشأن. وهو ما يبرهن فى الوقت ذاته على ضــرورة التأكد من صــدق المعلومات، التى تقول إن حنين بن إســحاق قد عرف هوميروس وأعماله الملحمية، من خلال دراسته لها فى مدينة القسطنطينية على يد المعلم (ميخائيل بسيليوس) ، الذى كان يفخر بوجود تلميذ أتى إليه من مدينة بابل للتعلم على يديه، والتى تقول أيضــا إن حنين بن إســحاق كان مهتماً بجمع المخطوطات المتنوعة فى مجالات العلوم كافة ، وهو ما يفسـر نبوغه فى المجالات الفلسـفية والطبية والأدبية ؛ ومن ذلك نسـتنتج أن ترجمات حنين بن إسـحاق لإلياذة هوميروس ومعرفته بها ، كانت بمثابة همزة الوصـل بين هوميروس وعلماء العرب المسـلمين الذين لم يعرفوه.[9]

ولم تكن السـاحة الأدبية العربية بكل تأكيد مقتصـرة فى معرفتها بملحمة الإلياذة على ما نقله حنين بن إسـحاق فقط ، بل كانت الملحمة متداولة ومعروفة بلغتها اليونانية بين العرب، الذين يؤمنون بالديانة المسيحية ويتقنون اللغة اليونانية. ولقد ظهرت آثار تلك المعرفة فى عدة اقتباســات حرص الأدباء على اســتخدامها، وكأنها حكم أو أقوال مأثورة ، أو أشــعار تحمل بين طياتها أغراضــاً تعليمية، يمكن دراســتها لما تتمتع به من بلاغة ، نذكر منها على ســبيل المثال : البيت رقم 265 من النشيد السابع عشر من ملحمة الإلياذة الذى يقول:

" وتضرب أمواج البحر الشاطىء ، فتغمر الشاطىء بالأصداء محدثة دوياً"،

وهو البيت الشعرى الذى شاع استخدامه بين كبار الأدباء، ومنهم :" الفارابى ، ابن نعيمة،اليعقوبى"،هذا بالاضـافة إلى البيت الذى صار يعرف عند الأدباء العرب بأنه أصل الإلهام فى الشعر، وهو :

" اذكرى لى أيتها الإلهة قصة ملكها أخيليوس" ، الذى يقابله مطلع النشيد الأول من ملحمة الإلياذة

" غن لى يا ربة الشعر عن غضبة أخيليوس بن بيليوس المدمرة".

[8]Strohmaier (G), Homer in Bagdad, Berlin ,(1980),p.197.
[9]Strohmaier (G), Idem,p. 198.

الذى ترجمه وقام بنقله إلى اللغة العربية الكاتب " عيسـى بن زرع" ، الذى اشـتهر عنه اتقانه للغة اليونانية ؛ وتشـير بعض الأبحاث الحديثة أنه قام بنقله إلى اللغة العربية، بعد إطلاعه على ترجمة أثناثيوس البلدى، التى يقول فيها :
" أنبئينى أيتها الإلهة عن غضبة أخيليوس"، ثم أعاد صياغتها بعدة أشكال، منها :" أنبئينى أيتها الموسيات، عن غضبة أخيليوس ، وعن رجل ماكر قرر الكثير من الأمور بعد أن تم تدمير مدينة إليون".
وهو ما شجع كاتباً آخر، مثل " أبو بشر بن يونس بن متى القنائى"، على صياغة البيت نفسه بشكل آخر، هو:
" عبرى لى، أيتها الإلهة، عن سادة الأراضى".

ثم يأتى الشـاعر " ابن لوقا "، الذى روى عنه أنه أبرز من نقل مقتطفات من ملحمة هوميروس إلى اللغة العربية، إبان فترة ازدهار الترجمة خلال القرن التاسع الميلادى، ومن أشهر اقتباساته البيت رقم 547من النشيد السابع عشر من ملحمة الإلياذة الذى يقول :

" وكما يقذف زيوس قوس قزح، يومض للبشر من أعلى قمم السماء نذيراً للحرب ،أو بعاصفة مطيرة قارسة البرودة، تجبر البشر على التوقف عن أعمالهم فى الأرض".

وكذا البيت رقم 354 من النشيد التاسع عشر من ملحمة الإلياذة الذى يقول:

" وكما تتساقط نتف الثلج فى زخات كثيفة وسريعة من لدن زيوس ، تحت هبات ريح الشمال بورياس المولودة فى الأثير الناصع ".

وكما هو واضح من خلال الاقتباسات السابقة أن الشاعر "ابن لوقا " اهتم بأبيات شعرية تتضمن مفردات تتسم بالبلاغة، وبراعة تصوير الظواهر الطبيعية المتمثلة فى قوس قزح ، والسماء وما قد ترسله من عواصف ورياح شديدة البرودة ،أو ثلوج تتساقط بكثافة، وهو ما يفيد أن الشاعر ابن لوقا قد وجد فى أبيات هوميروس الشعرية الغاية التى يبحث عنها، فيما يتعلق بفخامة اللفظ ودقة المعنى. [10]

[10]Kraemer (J), Arabische Homerverse,Berlin (1956),pp. 261-265.

ومن ناحية أخرى نجد الكاتب العربى المسـيحى " سـيفيروس"، الذى ألف كتاب " الكنوز"، قد قام باقتباس البيت رقم 204 من النشيد الثانى من ملحمة الإلياذة ، فى إطار تعليقه على بلاغة هوميروس، التى يمتدحها أرسطو كثيراً فى مؤلفه "فن الشعر"،وذلك فى قوله:

" لن نكون جميعاً ملوكاً هنا ، وإنه لشـيء سـيء حقاً أن تكون هناك جموع من السـادة ، ليكن هناك سـيد واحد ، ملك واحد".

والجدير بالذكر أن التأثر بشـعر هوميروس وأفكاره لم يتوقف عند حد اقتباس بعض الأبيات الشـعرية فقط ، بل تعدى التأثر به إلى حد اقتباس بعض الأساطير، التى تفسر بعض الظواهر المتعلقة بالنجوم، وكيفية نشأتها منذ البدايات الأولى للكون، والتى أطلق عليها العلماء فيما بعد إسم "أساطير نشأة الكون" ، إذ يظهر ذلك بوضوح فى كتابات " البيرونى" التى تهتم بتفسـير بعض الظواهر الطبيعية ، التى ألقى عليها الضـوء فى مؤلفاته: " الظواهر"،" الهند "و " الفلاسـفة الأكثر تميزاً".[11]

وعلى الرغم من انتشار كل تلك الاقتباسات بين الأدباء العرب ،وعلى الرغم من تمتع الشعر العربى بخصوصية فى موضوعاته وأوزانه وأساليبه، التى تختلف إلى حد كبير عن طبيعة الشعر الإغريقى ، فإن ذلك لا يمنع من وجود بعض التأثيرات المباشرة لنص ملحمة الإلياذة فى الشعر العربى بشكل عام ؛ فالحق إن الشعر الجاهلى لم يعرف فن الملاحم كما عرفها الإغريق ، لكنه ضم بين آثاره ما يعرف باسم القصص القصيرة، كما ورد فى شعر عمرو بن كلثوم:

أبا هند فلا تعجل علينا وأنظرنا نخبرك اليقينا.

وقصة الحارث بن حلزة :

أيها الشانىء المبلغ عنا عند عمرو وهل لذاك لقاء؟.

وكما استخدم هوميروس أشكالاً لا حصر لها من التشبيهات والألفاظ ، التى قد لا نجد فى الأدب الإغريقى كله ما يفوق رقتها ، رأى الشعراء العرب أنه لا غضاضة فى استخدامها ، حتى أنهم أثاروا مسألة نقد الشعر وألفاظه ، وهل ينبغى أن ترتفع عن ألفاظ النثر أو لغة الحياة اليومية، لتسقط من أبراجها العاجية إلى حياة الناس لتلتقط مادتها ؟.

[11] Kraemer (J), idem ,p.272.

وكانت الإجابة عند بعض الشـعراء، ويأتى على رأسـهم الشـاعر " أبو العتاهية"، الذى تأثر بفكر التجديد ، واسـتخدم تشـبيهات وألفاظاً ذات أصـول اغريقية ، ولكن على نطاق ضـيق . ثم خطا "أبو تمام"، ومن بعده "ابن الرومي" ، خطوات كبيرة حيث زخر شعرهما بالتعليلات والاحتجاجات والأساليب المنطقية ، حتى إنهم وصفوا شعرهما بأنه أشبه ما يكون بالنثر، وأن اللغة العاطفية عندهما ليسـت غنية . وقد أثار تجديد أبي العتاهية وأبي تمام وابن الرومي حركة نقدية واسـعة عند العرب ، فأما رجال الفكر والفلاسـفة الذين تأثروا بالإغريق والأمم الأخرى مثل الفرس فقد وقفوا في صف التجديد ، وأما رجال اللغة ورواة الشعر فوقفوا في الصف المعارض . [12]

وكان من قبلهم أهم رواد شعر التجديد، ونقصد بذلك الشاعر الفارسى الأصل (بشار بن برد) الذى دعا فى شعره للتمتع بالحياة ما أمكن، كما ترقق فى الغزل، كما فى قوله:

طال هذا الليل بل طال السهر ولقد أعرف ليلى بالقصر
لم يطل حتى جفاني شادن ناعم الأطراف فتان النظر
فكأن الهم شخص ماثل كلما أبصره النوم نفر. [13]

وهو في ذلك يماثل بعض الصور التعبيرية الواردة عند هوميروس دون تأثر مباشر،كما فى تشبيه هوميروس للنوم على أنه كائن حي، كما في قوله بالنشيد الرابع عشر أبيات (286 – 291) : "أن إله النوم هيبنوس يجثم على شجرة مثل بومة ليلية ".

وكما في قول هوميروس: " ثم تحدث إله الحلم (أونيروس) إنك تخلد إلى النوم يا ابن أتريوس، ذي الفكر الصائب ومروض الخيول . ولكن النوم طوال الليل ليس من شيم حامل مسؤلية الرأي الفاصل ".
(النشيد الثاني أبيات23 – 26).

ثم جاء من بعده الشاعر أبو نواس الذي كان لا يرى في الدنيا منفعة سوى الاستمتاع بنعيمها، والانغماس في شرب الخمر، حتى إنه قال في إحدى خمرياته :

اصدع شجي الهموم بالطرب وأنعم على الدهر بابنة العنب

[12] شوقي ضيف ،دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف ،القاهرة (1953)، ص 195 .

[13] زكي نجيب محمود - أحمد أمين ، قصة الأدب في العالم في الأدب القديم وأدب العصور الوسطى ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة (2002) ، ص 379.

واستقبل العيش في غضارته لا تقف منه آثار معتقب
من قهوة زانها تقدمها فهي عجوز تعلو على الحقب
أشهى إلى الشرب يوم جلوتها من الفتاة كريمة النسب
فقد تجلت ورق جوهرها حتى تبدت في منظر عجب
فهي بغير المزاج من شرر وهي لدى المزج سائل الذهب. [14]

وهى صور تعبيرية عامة اتفقت مع خيال هوميروس في ملحمته عن استمتاع الشباب بشرب الخمر ، وحب الاستمتاع والانغماس في الشهوات كما في قوله :

" وحين فرغ الجميع من صلاتهم نثروا الشعير المقدس، وبدأوا بدفع رؤوس الأضاحي إلى الخلف، ثم نحروا رقابها وسلخوها . بعد ذلك قطعوا الأفخاذ، ولفوها بطبقة مزدوجة من رقائق الدهن ، ثم وضعوا فوقها قطعاً من اللحم النيئ؛ وقد قام الشيخ بشيها على وقود من حزم الخشب ، بعد أن سكب عليها خمراً أشعلت ألسنة اللهب، بينما اصطف حوله الشباب وهم يحملون شوكات مخمسة الأصابع . وحين فرغوا من شي الأفخاذ تماما وتذوقوها من الداخل , قطعوا بقية أجزاء الذبائح، وأدخلوا فيها الأسياخ؛ وقاموا بشيها بعناية ثم نزعوها من أسياخها . وبعد أن فرغوا من مهمتهم وأعدوا الوليمه أقبلوا على احتفالهم بشهية مفتوحه وتمتعوا بالوليمة جميعاً على السواء . ثم بعد أن أخذوا حظهم من الطعام والشراب ملأ الشباب الكئوس حتى حوافها بالخمر المقدسة ، وأداروها على الجميع، بعد أن سكبوا من كل كأس قطرات للمباركة"(النشيد الأول 455 – 470).

كما اشتهر الشاعر اليوناني الأصل (جورجيوس) المشهور بين العرب باسم "ابن الرومى" وهو " على بن العباس بن جريج" بنقل كل ما هو ساحر من ملحمة هوميروس، وذلك لإتقانه اللغتين العربية واليونانية إذ كان يفخر دائما بجنسه اليوناني قائلاً فى ديوانه:

ونحن بني اليونان قوم لنا حجا ومجد وعيدان صلاب المعاجم
وما تتراءى في المرايا وجوهنا بلى في صفاح المرهفات الصوارم .

[14] شوقي ضيف ، العصر العباسي الأول ، تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة (1966)،ص225.

كم اشتهر بين الشعراء العرب باتخاذه الهجاء الساخر طريقاً له، مستعيراً الفكرة من الصراع الذي دار بين المحاربين أجاممنون وأخيليوس فى ملحمة الإلياذة لهوميروس، قائلاً :

أيها الحاسدي على صحبتي العسر وذمي الزمان والإخوانا
ليت شعري ماذا احسدت عليه أيها الظالمي إخائي عيانا
أعلى أنني ظمئت وأضحى كل من كان صاديا ريانا.

كما يجدر بنا أن نذكر المتنبي الذي شرع في ترقية الأمثال العربية ، كنموذج متأثر بالحكم اليونانية التي وردت بشكل عام عند هوميروس ، منها على سبيل المثال لا الحصر قول المتنبي :

عش عزيزا أو مت وأنت كريم بين طعن القنا وخفق البنود.

وهو ما يتفق مع إنشاد هوميروس " إن من يستطيع حمل هذا السلاح لا يعد من البشر بأي حال من الأحوال، ولكنه يعد من الآلهة الخالدين ".

(النشيد العاشر أبيات 440 – 442)

كما كان الشاعر أبو العلاء المعري من أهم الشعراء، الذين حرصوا على اتباع طريق التجديد والاستعارة، من تشبيهات وألفاظ الأدب اليوناني عامة وهوميروس خاصة ، إذ حرص على نقد الحياة الاجتماعية ونقد الملوك والأمراء كما في قوله :

يسوسون الأمور بغير عقل وينفذ أمرهم فيقال ساسة
فأف من الحياة وأف مني ومن زمن رياسته الخساسة. [15]

وهو ما يتفق مع تشبيهات هوميروس وألفاظه كما في قوله:

[15] زكي نجيب محمود - أحمد أمين ، المرجع السابق ، ص 397 .

" لا تسأليني ، أيتها الإلهة ثيميس ، عن هذه الأشياء ، فأنت نفسك تعرفين طبيعة مزاجه ، فكم هو متغطرس متعجرف ! لكن ابدئي المأدبة المقدمة للآلهة في القصر ، وستسمعين هذه الأشياء وسط الخالدين أجمعين ، ستسمعين أي أعمال سيئة يعلنها زيوس ، أحسب أنها لا تسر قلب أي فرد من البشر أو الآلهة ، حتى لو كان هناك من هو سعيد الآن " .

النشيد 15 (90 – 100)

وبهذا نجد أن ملحمة الإلياذة لهوميروس كانت معروفة عند العرب بشكل واضح، بل ربما كانت لديهم ترجمة كاملة لها، وإلا فكيف لنا أن نفسر تنوع الاقتباسات بين الأناشيد الأربعة والعشرين ؛ وكيف لنا أن نفسر تنوع اتجاهات العلماء والأدباء الذين اقتبسوا من أشعار هوميروس.فلعل ترجمة كتاب "فن الشعر" لأرسطو قد ساهمت فى نقل أشعار هوميروس إلى العرب بصفة عامة، وللمهتمين بالبلاغة والأدب بصفة خاصة. وربما اطلع الأدباء العرب عليها،ثم رفضوا نقلها بشكل كامل إلى اللغة العربية، واكتفوا بمجرد الاقتباس أو التعليق على بعض الأبيات الواردة بها ، لعدة أسباب من أهمها:

أولا :- إيمان العرب بأن الشعر لا يترجم ، فالترجمة تفسد الشعر وتحطم البنية الشعرية ، وهذا الرأي ورد عن العرب القدامى، كما جاء في عبارة وردت في (صوان الحكمة) لأبى سليمان المنطقي السجستانى ، تقول :" ومعلوم أن أكثر رونق الشعر يذهب عند النقل ، وجل معانيه يتداخلها الخلل عند تغير ديباجته) .

ومن قبله قال الجاحظ في كتابه (الحيوان) : " والشعر لا يستطاع أن يترجم ،ولا يجوز عليه النقل ،ومتى حول تقطع نظمه وبطل وزنه ، وذهب حسنه" . [16]

ثانيا :- المفهوم الإغريقي للأسطورة والشعر ؛ إذ أن فهم دقائق الأسطورة الإغريقية يعد شرطاً رئيسياً من شروط فهم (الإلياذة) ، وهذا ما لم يدركه العرب القدامى لأن الصفة الأساسية التي تقوم عليها الأسطورة الإغريقية هي تعددية الآلهة ، وهو أمر لم يكن من السهل تقبله في أيام الإسلام الأولى، حين انطلقت الدعوة للوحدانية ، إذ لا يمكن الفصل بين الآلهة والربات الذين يلعبون دورا عضويا في الأحداث الملحمية من ناحية، ويؤثرون في أحداث الحرب الطروادية من ناحية

[16] الجاحظ ، الحيوان ، الجزء الأول ، ص75.

أخرى ، وبدون هذا الاندماج بين ما هو إلهي وما هو بشـــري، لا يمكن اســـتيعاب هذه الفنون الشـــعرية ، ومن ثم لم ير العرب أية فائدة تجدي من ترجمة هذه الأشعار . [17]

ثالثا :- حاجة العرب إلى علوم ليسـت عندهم، ويفسـر هذا اهتمامهم بنقل علوم الطب والفلك لحسـاب مواقيت الصـلاة ، وتعيين بدء أشهر الصوم والحج ، في حين أنهم أهملوا نقل الشعر وترجمته ، لنبوغهم فيه، وحرصـهم على وجود قواعد نحوية خاصة بهم فى العروض ، لا يمكن إرساءها على قواعد الوزن اليونانية لاختلاف القوافي والأوزان والألفاظ .

رابعا :- ربما لم يعتقد الإنسان العربي خلال العصر الجاهلي أن من الحكمة صياغة الحروب المتتابعة في شكل ملحمة، أو في إطار قصيدة واحدة ، وكان من نتاج ذلك أنه قال الشعر في شكل أجزاء ملاحم ، ولعل السبب أيضا أن الشعر العربي الذي وصل إلينا تاريخه لا يتجاوز مائة وخمسين سنة قبل البعثة ، وهو زمن قصير لم يتيح للشعراء العرب أن تنطلق عقولهم لتجول في تيه الأساطير ، وعلى ذلك فأيام العرب وحروبهم رويت على أنها تاريخ لا أسطورة ،ونظراً لاختلاف الطبيعة الاجتماعية ،فقد نظمت اليونان الملاحم في حين نظم العرب القدامى المعلقات كما أدى ذلك إلى زيادة حفظ العرب لأعمالهم ،هذا فضلاً عن عدم الإفراط فى الطول . [18]

فالعرب القدامى إذن لم يترجموا هوميروس، رغم إعجابهم به من وحي ما عرفوا عنه ، وهذا ما دعى ابن رشـــد في كتابه تلخيص (الخطابة) لأرسطو (102) أن يقول عن هوميروس:

" فكان رب النعمة العظيمة بذلك عند اليونانيين، وعظموه كل التعظيم حتى اعتقدوا فيه أنه كان رجلا إلهيا ، وأنه كان المعلم الأول لجميع اليونانيين " .
وأيضـــاً قوله"محاكاة هذا النوع من الشـــعر فى الأدب العربى قليل (ويقصـــد به الشـــعر الملحمى)، وغير موجود مثل هوميروس عندنا".[19]

وهكذا كان للعرب فضـل كبير في ترجمة أمهات الكتب الإغريقية، بعد أن أضـافوا إليها من إبداعهم ، فطوروا ما أخذوه من مادة خام عن الإغريق، وشـكلوه تشـكيلاً جديداً؛ فالعرب في الواقع هم مؤسـسـو طريقة البحث العلمي التجريبي. ولقد

---

[17] أحمد عتمان ، هوميروس الإلياذة، المركز القومي للترجمة ، ص 19 .

[18] زكي نجيب محمود - أحمد أمين ،المرجع السابق،ص 404 - 405 .

[19]George Khoury (R), Die Arabischen Literarischen Uberetzungen aus dem Griechischen, Unter besonderer Berucksichtigugen der Iliad von Homer,Berlin (1987),p.171.

فعل العرب بالتراث الإغريقي ما كان قد فعله الإغريق بالتراث المصري القديم وحضارات الشرق، إذ أن بذور الفنون والعلوم الشرقية هي التي أثمرت في الأرض الإغريقية، فنشأت منها الفلسفة والدراما والنقد الأدبي وما إلى ذلك. وكانت الأندلس وصقلية وايطاليا هي الأماكن التى انصهرت فيها الحضارة العربية الإسلامية، وما بها من ثمار التراث الإغريقي ،واندمجت فى الحضارة اللاتينية المسيحية الغربية ،حيث انطلق الأوروبيون سعياً وراء المعارف العربية، ودخلت اللغة العربية في نسيج العقلية الأوروبية ، مستعينة على ذلك بإنجازاتها في الترجمة عن اليونانية .

ثانياً : الإلياذة والسيرة الشعبية العربية :

الملحمة مصطلح أطلق أول ما أطلق على الإلياذة والأوديسية، للشاعر الإغريقي (هوميروس) الذي صارت أشعاره بمثابة كتابات مقدسة ، توجز جوهر المعرفة الإنسانية، وتجسد التفوق البشري . حيث يقول أفلاطون" إن من تتسنى له فرصة فهم هوميروس يهيمن على أساليب الفنون جميعا هيمنة تامة". [20] ويعتبر الفيلسوف هيراكليتوس أشعاره "منجما لا ينضب معينه من الورع الديني والحكمة والفلسفة" . [21] إذ لم يقتصر تأثير هوميروس فى الشعر وحده، بل امتد تأثيره أيضاً إلى فنون النثر؛ لأن الناثرين تعلموا منه كيف يسردون قصة طويلة في أسلوب أدبي شيق ، حتى إنه يمكن اعتبار تاريخ هيرودوتوس ملحمة نثرية .

وهكذا صار هوميروس بمرور الزمن في نظر معجبيه من الإغريق والرومان، الشاعر الذي لا يخطئ ؛ ولا بد من البحث هنا عن المعنى الخفي الذي لم نعه أو نستوعبه ، ولا مناص في النهاية أن يكون هو الصائب ونحن المخطئون . ولذا تعتبر (الإلياذة ، الأوديسية)- إذا قورنتا بالملاحم الأوربية الحديثة - مثل (الفردوس المفقود) لميلتون - ملحمتين ملهمتين، بمعنى أنهما من الشعر الملحمي النابع مباشرة من أفعال بطولية بصورة تلقائية . ومثل هذا الشعر الملحمي الشفوي كان موجوداً حتى قبل هوميروس . ولما كانت ملحمتا هوميروس تعطيان تسجيلاً شعرياً حياً للبطولات في إطار غنائي، فقد ساعد ذلك في تطوير الملاحم الأوروبية الحديثة، فظهرت (أغنية رولان)، التي تتغنى بأعمال بطولية خارقة، ومع ذلك يشعر المرء بأن هذه القصيدة تقوم على أساس وصف حادث فعلي .

صفوة القول إن هوميروس يمثل الشعر الملحمي الأصيل والقائم على تقنية الشعر الشفوي لا الأدب المكتوب ، وهي تقنية تتجلى في عدة جوانب أهمها جميعاً الحبكة الملحمية القائمة على وحدة الموضوع ، والجو النفسي العام مهما وقع

[20]Plato. Ion . 359, d .

[21]Herakleitos , Homerika Problemata (Questiones Homericae) Teubner . 1910. H.J.Rose . A Handbook of Greek literature from Homer to The Age of Lucian. Methuen , London , 1965 . PP. 15 , 355 .

من تكرار أو اســتطراد . و هناك نتيجة أخرى يمكن أن نســتنبطها من دراســتنا للتقنية الملحمية الهوميرية، وهي أن التفكير الدرامي صفة مميزة للعقليةالإغريقية منذ البداية ، وهذا ما يفسر لنا مقولة أيسخيلوس " ما مسرحياتي إلا فتات مائدة هوميروس الحافلة". [22]

كان هوميروس أول من فجر قضــية جوهرية لا تزال تشــغل كل المهتمين بالأدب والفنون إلى يومنا هذا ، ألا وهى قضية التعامل مع التراث . فموضوع هوميروس ليس الماضي فقط بل الحاضر أيضاً ، فهو يتعامل مع أساطير الأبطال القدامى ، ولكنه يصور معاصريه . وبذلك ضرب المثل الذي حذا حذوه كل الأدباء الشعراء الإغريق من بعده، بل لعلنا لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا إن الآداب الحديثة كلها، لا زالت تتبع هذا الأنموذج الهومري وهي تتعامل مع التراث الموروث عن الماضي البعيد .

ومما لا شك فيه أن هناك عناصر مشتركة بين الملحمة اليونانية والسيرة الشعبية العربية، كما يوجد أيضا اختلاف كبيرً ، فالسيرة عالم متسع أكبر بكثير من الملحمة، وهي الشكل الأول الذي نبتت منه الملحمة ، فالسيرة حين تبدأ في التكسر تتحول إلى ملحمة ، فهي جزء من السيرة ؛ السيرة هي الكل والملحمة هي الجزء. وإذا قارنا على سبيل المثال بين سيرة (بني هلال) وبين (الإلياذة)، لتبين لنا أن التشــابهات والاختلافات جاءت نتيجة وحدة العقل الإنســاني ، حين يخلق دراما تبنى على الصراع بين أبطال لهم هدف واحد ، وهو مواجهة أعدائهم والانتصار عليهم وإبراز نشوة النصر التي تمنح الخلود لأصحابها .[23]

لكن الغريب أن أوجه الاختلاف أيضا تقرب بينهما إلى حد كبير ، فمن المؤكد أن الأميين الذي رووا السيرة ليست لهم علاقة مباشرة بالإلياذة بأي شكل من الأشكال ، ولكنهم أثناء عرضها يتبادر إلى أذهاننا صورة (هوميروس) مباشــرة رغم مرور الزمن ، باعتباره أول من ابتدع طريقة الرواية الشــفوية بمصــاحبة القيثارة وإن لم يكن أقدمهم . ولكي نحدد أوجة التشابه بين الملحمة اليونانية المعروفة باسم (الإلياذة) وسيرة(بني هلال)، يحسن بنا أولاً أن نتعرف على السيرة الهلالية التي تنقسم إلى أربعة أقسام ، كل منها يمثل وحدة خاصة فالقسم الأول هو (المواليد) ، وهذا الجزء يتحدث عن مولد البطل وأبطال السيرة ونموهم حتى زواجهم . والقسم الثاني هو (الريادة) وفيه يخرج أبو زيد الهلالي مع أبناء أخته الثلاثة ليعرفوا أخبار ومسالك وطرق تونس ، لتحديد طريقة غزوها . والقسم الثالث هو (التغريبة) وهي هجرة التجمع الهلالي لغزو تونس ووقوفهم أمام أسوارها لمدة أربعة عشر عاماً . والقسم الرابع هو (الأيتام) ويتم بعد

[22] عبد المعطي شعراوي ، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان ،مكتبة الأنجلو ،القاهرة (1999)، ص 39 .
[23] أحمد شمس الدين الحجاجي ، مولد البطل في السيرة الشعبية ، القاهرة ، دار الهلال (1988)،ص25.

سقوط تونس وانقسام التجمع الهلالي وقيام الحروب بينهم . [24] والقسم الذي يمكن أن نقوم بدراسته لمعرفة بعض أوجه التشابه بين السيرة الهلالية وملحمة الإلياذة هو الجزء الخاص (بالتغريبة).

فالحدث في الإلياذة مبني على غضبة أخيليوس ، وقد سبق هذه الغضبة وقفة تحدثت عنها الإلياذة دون تفصيل وفي إشارات سريعة داخل النص، وهي أسباب تجمع الإغريق لحرب طروادة التي كانت "هيلين" الجميلة زوجة مينلاؤوس هي سببها ؛ فقد ذهب الأمير باريس بن بريأموس ملك طروادة في مهمة إلى بلاد اليونان، وبدلا من أن يقوم بالمهمة اختطف أميرتهم "هيلين" الجميلة، وذهب بها إلى طروادة ،مما حرك غضب ملوك اليونان ،فتجمعوا وخرجوا لغزو طروادة دفاعاً عن شرفهم، الذي أسيء إليه بهروب "هيلين" مع الأمير باريس .

وإذا كان غزو طروادة قد تم بسبب امرأة ، فإن غزو تونس كان أيضاً بسبب امرأة هي "عزيزة" الجميلة ، التي تغنى الرواة بجمالها باعتبارها الصورة الكاملة للمرأة الجميلة، التي أحبها والدها ورفض تزويجها ، حيث كانت تعيش في قصرها سجينة وجاريتها "مي" تخدمها، وتقول لها إن هذا الجمال لا يصلح إلا لجمال يونس، الذي فاق جميع فتيان عصره جمالاً . وكانت الأميرة "عزيزة" تعلم أن رؤية الأمير يونس من الأمور المستحيلة، فإنه لن يأتي إلى تونس وهي لن تذهب إلى موطنه (نجد)، ولكنها لم تيأس في الوسيلة ، فأرسلت رسالة إلى حاكم تونس السابق(جبر القريشي) الذي احتل والدها مكانه في انقلاب قادة (الزناتي خليفة) تدفعه في الرسالة للاستنجاد ببني هلال ليعيدوا له ملك تونس ، فذهب إلى نجد ليقابل أميرها السلطان (حسن بن سرحان)، ويغريه بالذهاب إلى تونس ، وتبدأ رحلة جديدة هي رحلة أبى زيد مع أبناء أخته الثلاثة، التي يقضي فيها سبع سنوات وبعدها يعود إلى نجد وحيداً ، فقد أخذت "عزيزة"الأمير يونس وأقفلت عليه باب بيتها، وتضاربت الأقوال حول باقي أخوته . خطفت "عزيزة" الأمير يونس، فكانت بذلك مختلفة عن "هيلين" التي خطفها باريس ، وما كان من (أبي زيد) إلا أن دفع قومه إلى الخروج إلى تونس، للانتقام ممن أساءوا إليه وإلى أبناء أخته لتبدأ التغريبة .

وبداية التغريبة تلتقي مع بداية الإلياذة ، فقد كانت البداية هي غضبة أخيليوس واعتزاله الحرب ، ومعاناة الإغريق عشر سنوات في الحرب، ليتدخل أخيليوس تدخلاً حاسماً في آخر هذه السنوات ، ولقد غاب أيضاً دياب بطل التجمع الهلالي واعتزل الحرب ، وكانت غضبته بسبب محاولة تهميشه، وقد نصحت (الجاز) – المرأة التي لعبت دوراً مهماً في السيرة الهلالية – أن يبقى بعيداً عن المعركة، إلى أن تأتي اللحظة المناسبة التي كتب فيها القدر أن يكون هو قاتل الزناتي خليفة ومنهيًا معركة تونس .

[24] أحمد شمس الدين الحجاجي ، الحكي الشعبي بين التراث المنطوق والأدب المكتوب ، دار العين ، القاهرة (2009)، ص 76.

ذهب الهلالية إلى تونس ليواجهوا (الزناتي خليفة)، الذي يتحلى بالعديد من الصـــفات التي يمتلكها هيكتور فهو البطل الذي لا يقاوم ، وهو الذي قتل أبطالاً كثيرين . وتستكمل السيرة الهلالية أحداثها بتدخل قوة كونية جديدة مرتبطة بالحلم وقراءة الرمل، بأن نهاية الزناتي خليفة قد اقتربت وأنها ستكون على يد دياب ؛ ولذا فإنهم يرسـلون إليه ليضـع نهاية للحرب وينقذهم، ولكنه رفض كما رفض أخيليوس بعد أن أرسـلوا إليه أعز أصـدقائه باتروكلوس، الذي طلب منه أن ينسـى الإهانات التي لحقت به على يد الإغريق، غير أنه إعزازاً له سـمح له أن يخرج على رأس قوات أخيليوس، بل وأعاره أسـلحته العسـكرية . ولما كان مقتل (عامر الخفاجي) محققاً للنبؤة ونذيراً لنهاية (الزناتي خليفة)، كان مقتل باتروكلوس نذيراً بنهاية (هيكتور) .

وتلتقي أحداث الإلياذة مع أحداث سيرة بني هلال، فأخيليوس يأتي بعد مقتل صديقه الحميم باتروكلوس ، ليثأر له وليشد من أزر اليونانيين، ويحارب الطرواديين ويقتل عدداً كبيراً منهم، ويملأ بجثثهم النهر حتى غضـب النهر من ذلك ، ويلتقي في النهاية مع هيكتور بطل أبطال طروادة وسيدها وحاميها، إلا أنه يهرب من أخيليوس حول أسـوار طروادة حتى تعرقل الإلهة (أثينا) هروبه فيلحق به أخيليوس ، ويتوسل إليه هيكتور بأن يعيد جثته إلى أهله وقد أدرك أنه ميت لا محالة . وبالفعل يقتل أخيليوس هيكتور ويمثل بجثته بشكل غير لائق به كبطل يدافع عن وطنه .

أما في سـيرة بني هلال فإن (الزناتي خليفة) يذهب إلى الميدان يوم الخميس، بعد أن جمع رجاله واسـتعد لمن يريد لقاءه فكانت المفاجأة ، لقد وجد عرب الزغابة المنتمين إلى التجمع الهلالي وقائدهم (دياب) الذين سـبقوه إلى الميدان فتعجب من ذلك، لأنه طوال أربعة عشـرة سـنة لم يسـبقه إلى الميدان فارس، فيخبره (دياب) أن هذه لحظته التي أخبر عنها الرمل قد حانت، فيرد عليه الزناتي بأن الإيمان بالرمل هو نسـيان لأمر الله، وأنه ليس بيد أحد دليل على صـدق الرمل . ويتفقان على أن دياب لن يدخل المعركة إلا إذا ناداه الزناتي خليفة بإسمه، وبالفعل يشرع الزناتي خليفة في قتل وضـرب بني هلال حتى قتل منهم ألفي قتيل، وانتشـي بفعله ولم يجد لذة فى هذا القتل السـهل ، فأراد رئيسـهم (دياب) فنادى عليه ، ولما كان دياب حزيناً على مقتل صـديقه (عامر الخفاجي)، فقد قام بقتل الزناتي خليفة وقام بالتمثيل بجثته، رغم أن ذلك مخالف للشـريعة الإسـلامية ، وهكذا كما انتهت الإلياذة بقتل (هيكتور) ودفنه ، انتهت التغريبة بموت (الزناتي).

لقد التقت التغريبة بالإلياذة في وجود أبطال: أمثال أخيليوس وهيكتور، ودياب والزناتي، كما تشـابهت معزة الأصـدقاء عند البطلين، فإن" باتروكلوس" هو الصـديق الحميم الذي أثار بموته رغبة الانتقام عند أخيليوس، و" عامر الخفاجي"

الذي أثار بموته رغبة القضـــاء على الزناتي خليفة عند دياب . كما تشـــابهت تفاصـــيل الأحدث المتعلقة بمشـــهد الخاتمة ومشهد البداية، وأسبابه المتعلقة كلها بوجود المرأة التي أدت إلى الملحمة أو السيرة الشعبية لبني هلال .

أما فيما يتعلق بعلاقة ملحمة " الإلياذة" بملحمة "الزير سـالم" العربية ،التي يعتقد أنها ليسـت من تأليف رجل واحد، فهي تتناول قصـة الصـراع بين ملوك اليمن المعروفين بالتبابعة من ناحية وملوك الشـام المعروفين ببني قيس من ناحية أخرى، وتورد الملحمة أن للملك حسان أختاً جميلة اسمها "البسوس" ، وهى من أخطر الشخصيات التي دامت الحرب بسـببها أربعين سـنة،عرفت باسـم حرب "البسـوس"، حيث اكتملت لها أسـباب الفروسـية ،وأقبل عليها الخطاب من كل مكان ، ولكنها كانت تقول " إنى لا أتزوج إلا بإنسـان يقهرني في الميدان". فكانت تقهر خطابها واحداً تلو الأخر، فخاف منها الخطاب وانصـــرفوا عنها ، حتى ظهر لها "ســـعد اليمان " ملك منطقة " الســـرو"، وهو ابن عم الملك "حســـان اليماني"، الذي قهرها فاعترفت له بالسـيادة وتزوجها ،وعاش معها عشـر سـنوات إلى أن فقد بصـره ، فحكمت مكانه وأطاعتها العرب وظلت تحكم حتى بدأت ملحمة "الزير سالم".

ويوجد لدينا ما يؤكد أن النص المتداول لهذه الملحمة يتضمن نواة شفوية، وربما توجد له بعض النصوص الموغلة في القدم ، وهى في ذلك تتشـابه مع بدايات نشـأة ملحمة الإلياذة ، وليس هناك ما يمنع أن تكون "رؤيا" الملك حسـان سـاعة موته هي بداية الملحمة، التي تنذر بوقوع فتنة كبيرة بين بنى مرة وبنى ربيعة ، حيث قال:

وعندي قد تبين في الملاحم	فإنك قاتلي دون العباد
وبعده شاعر تنزل عليكم	وتفتن بين قيس في البلاد
وأنت برمح جساس ستطعن	وعبدي يذبحك بين الجماد
وتكتب من دمائك ع البلاطة	لمن بعدك لتشتيت الأعادي
ويأتي الزير أبو ليلى المهلهل	فيصلى الحرب في كل البلاد
ويقهر كل جبار عنيد	بضرب السيف في يوم الجلاد
وتاخد الجليلة لك قرينة	وتحظى بالمسرة والمراد .

ويمكن إيجاز بعض نقاط التشـابة بين ملحمة الإلياذة وملحمة "الزير سـالم"، رغم الفارق الزمني الكبير فيما بينهما، إذ أن كلتيهما تتفق في فكرة اختطاف الزوجة ثم اسـتردادها من خاطفها ، فشـخصـية " حسـان اليماني" المقابلة لشـخصـية "باريس" تقوم باختطاف "جليلة" بنت مرة قهراً من خطيبها " كليب ابن ربيعة "، وهو نفس ما تعرض له" مينيلاؤوس" بعد اختطاف "هيليني". على الرغم من أن الصـياغة اليونانية أشـركت "هيليني" في الغواية ،بينما برأت العرب "جليلة

بنت مرة" من تهمة الهروب مع"حسان اليماني" . بل إن الحيلة التي توسل بها كليب لاقتحام قصر الملك حسان، وهى تخبئة المقاتلين في صناديق تحملها خيول وجمال ، تشبه الحيلة التي استخدمها الإغريق لاقتحام طروادة بصناعة الحصان الخشبي، الذي يختفي فيه المقاتلون بناءً على مشورة أوديسيوس. بل إن هناك في ملحمة " الزير سالم" عبارات توحي بأن حصار قصر الملك حسان كان حصاراً بحرياً، كحصار طروادة ، اشتركت فيه السفن التي تروى عنها أبيات الملحمة أن عددها قد اقترب من الألف سفينة، جهزتها دولة اليمن للاستيلاء على دمشق وبلاد الشام، ويظهر ذلك في الأبيات التالية على لسان "حسان اليماني" .

لقد أخبرت عن بطل عنيد شديد البأس جباراً جسورا
وقالوا إنه يدعى ربيعة أمير قد بنى مدناً ودورا
تولى الأرض في طول وعرض فكم خرب وكم شيد قصورا
فقصدي اليوم أغزوه بجيشي وأترك أرضه قفراً وبورا
أيا نهبان اجمع لي العساكر فيأتوا فوق خيل كالنمورا
وجهز ألف مركب يا وزيري وأوثقهم في وسط البحورا
ثلاث شهور أسرع لا تطول يكون جميع ما قلته حضورا
أسير بهم إلى تلك الأراضي وأملك للقلاع وللقصورا
ويبقى الحكم لي براً وبحراً ويصفو خاطري بعد الكدورا

هذا المنولوج الواضح والصريح يثبت أن غزو حسان اليماني للشام كان بألف سفينة، وهذا ما يطابق بالضبط غزو أجاممنون لطروادة، التي ساق الإغريق لحصارها ألف سفينة ،كما تذكر الإلياذة في النشيد الثالث . والحيرة التي تواجهنا أمام نص " الزير سالم" ناشئة من أننا نعرف أن اليمن ما كان يمكن أن تغزو الشام بحراً قبل حفر قناة السويس ، إلا إذا التفت حول أفريقيا عن طريق رأس الرجاء الصالح ومضيق جبل طارق ، ولو أنه كان لليمن أسطول لانحصرت عملياته في المحيط الهندي . وبالتالي فحديث الملحمة عن ألف مركب يجهزها الوزير نهبان يعد ضرباً من المحال ، ولا تفسير لها إلا أن يكون النص مقتبساً من النص اليوناني للإلياذة، التي تروى غزو طروادة بألف سفينة، مع إضافة بعض الضرورات التي تناسب العقلية العربية، وهذا بالطبع يضع الملك حسان في نفس وضع أجاممنون، وهو عكس الواقع الملحمي الذي يجعل الملك حسان، مغتصب "جليلة بنت مرة"، في وضع برياموس وولده باريس مختطف "هيليني". (25)

(25) لويس عوض ، أسطورة أوريست والملاحم العربية، دار الكتاب العربى ،القاهرة (1968)،ص34-35.

فيبدو إذن أن حلقة حسان اليماني في ملحمة" الزير سالم" تمثل مزجاً بين الأسطورة الإغريقية والعربية، وهو ما نتج عن عملية التراكم الملحمي لدى الرواة إما عن طريق المصادفة ، أو عن طريق الاقتباس والتعريب، بما يلائم البيئة العربية والتاريخ العربي . وأيا كان الأمر فالموضوع الأصلي نابع من أسطورة أجاممنون التي صاغها هوميروس في ملحمة الإلياذة. وبذلك فإنه من الممكن بوجه عام أن نقول إن السيرة الشعبية العربية هي المقابل للملاحم لدي الأمم الأخرى ، خاصة ملحمتي الإلياذة والأوديسية الإغريقيتين، رغم القول بالاختلاف بالخصوصية والتمايز لكل منهما . وعلى الرغم من ذلك فيمكن القول أن هناك سمات مشتركة قد تجمع بينهما يمكن أن نوجزها فيما يلي :

1- لا تروي السيرة أبداً كعمل كامل يستغرق أحداثها منذ البداية بترتيب متصل حتى النهاية، وهو نفس ما تتمتع به الملحمة لطولها وكبر حجمها ، ولذا فإن الراوي قد يبدأ إنشاده من جزء بعينه، ثم يستكمل باقي الأحداث في وقت لاحق مع مجموعة أخرى من المروي إليهم. [26]

2- في كل مرة يتم فيها أداء قطعة من السيرة أو جزء من الملحمة، تتفاعل أطراف الأداء الثلاثة المتمثلة في الراوي والمروي إليهم والموضوع الذي يجمع بينهم ، ومن هنا قد تختلف عملية الأداء تبعا للمناسبة وللسياق الاجتماعي، الذي تروى فيه السيرة أو الملحمة.

3- دائماً تختلف الآراء، سواء في السيرة أو الملحمة ،حول كيفية تأليفها وتكوينها وإمكانية نسبتها إلى مؤلف واحد بعينه، أنشدها في مناسبة معينة، أو نسبتها إلى عدد من المؤلفين، فضلاً عن عدم معرفة إسمه في بعض الأحيان . كما أنهما يتعرضان دائماً إلى الحذف والإضافة والتبديل نتيجة لتدخلات بعض مقترحات العامة، التي يشعر بها الراوي أثناء إنشاده ،ومدى تفاعل المروي إليهم معه .

4- كل من موضوع السيرة أو الملحمة يعكس بعض القيم والمبادئ والمثل العليا التي ترتفع عن الحياة اليومية المألوفة، والتي تصدق على كل إنسان بعيداً عن قيود الزمان والمكان . وهذا ما يجعلهما في إطار من الروعة والجمال رغم أنهما ينتميان إلى ثقافتين مختلفتين ، كما يفصل بينهما فارق زمني كبير .

[26] عبد الحميد حواس ، مقال شاعر الهلالية والمشكلة الهوميرية ، بكتاب الإلياذة عبر العصور ، منشورضمن سلسلة أبحاث المؤتمر الإلياذة عبر العصور، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة (2006)، ص 135 – 144 .

5- قد تمتزج القوى البشرية والقوى الإعجازية أي الفائقة عن طبيعة البشر في شخصية البطل ، الذي كثيراً ما يكون قد جاء نتيجة تزاوج بين أم من البشـــر وأب من الأرباب ، والأمثلة على ذلك كثيرة في الملحمة ولكنها تظهر بشكل مختلف في السيرة، بحكم وجود الوازع الديني الذي لا يقبل التصريح به مباشرة، كما في الملحمة التي ظهرت في عصور سابقة .

6- تتميز السيرة وكذا الملحمة بضمهما تنوعاً هائلاً في الموضوعات المراد عرضها، بحيث نجد الأحداث والوقائع الحقيقية جنباً إلى جنب مع الأسطورة ، التي لا تخلو غالباً من المبالغة والتهويل ؛ فضلاً عن بعض الإشارات المتعلقة بالعادات والتقاليد . ولا يعني ذلك أن الملحمة أو السيرة تفتقران إلى وحدة الموضوع، أو النقطة المحورية التي تدور حولها كل الأحداث ، بل نجد أن الحدث الملحمي رئيسي وبسيط يمكن تلخيصه في عبارة واحدة ولكن الشاعر ينطلق بخياله ليضفي على هذا الحدث كثيراً من الغنى والثراء والعمق ، وكأن الملحمة أو السيرة تكتسبان روعتهما وجلالهما من طريقة عرضهما، وكيفية تنفيذ الفكرة أو الحدث، وكيفية معالجته والتعبير عنه في آلاف الأبيات من الشعر، أو قطع نثرية طويلة تكشف عن القدرات الإبداعية التي يتمتع بها الشاعر . [27]

المحور الثالث: تأثير الإلياذة في مفهوم البطولة عند العرب.

البطولة في اللغة تعني الغلبة على الأقران، وهي غلبة يرتفع بها البطل عمن حوله من الناس العاديين ارتفاعاً يملأ نفوسهم إجلالاً وإكباراً، وقديماً كان البطل في القبيلة وفي عهود الحياة الأولى للأمم يعد شخصاً مقدساً ، بل لقد كانوا يظنونه أحياناً من سلالة الآلهة، وكأنه هبة تهبها لهم حتى لا يقعوا فريسة لمن سواهم، وحتى لا يسقطوا في مهاوي لا قرار لها من الاضمحلال والفناء . [28]

ولما كانت بلاد اليونان هي المكان الذي تعددت فيه الأساطير عن هؤلاء الأبطال فلا نكاد نصل إلى القرن العاشر ق.م.، حتى نجد هوميروس يقوم بدمج مغامرات الأبطال مع الشـــعر، ليصـــور ما يتعلق بتلك المغامرات من أحداث، في نحو ستة عشر ألفاً من الأبيات في ملحمته المعروفة باسم (الإلياذة) . وأوضح أن البطولة في الإلياذة بطولة أسطورية نجح هوميروس في تصويرها، وكأنها حدثت بالفعل، رغم أنها تتصل بأبطال وآلهة أسطوريين، وليس بين أيدينا ما يشير إلى

[27] محمد الخطيب ، الفكر الإغريقي ، دار علاء الدين ، دمشق (1999)، ص 238 – 244 .

[28] شوقي ضيف ، البطولة في الشعر العربي ، دار المعارف ، القاهرة (1984) ، ص9 .

أن العصـور العربية القديمة كانت تعرف شـيئاً من هذه البطولة، التي تتشـابك فيها صـفات الأبطال والآلهة ،أو كأنما قد اجتاز العرب في أقدم عصـورهم التاريخية – وأقصـد العصـر الجاهلي – هذا التطور الفطري المتوقع الذي تشـترك فيه أرواح الأبطال مع إرادة الآلهة .

ولابد أن نشير إلى أن الإغريق سجلوا البطولة في صورة شعرية أخرى، هي صورة الشعر الدرامي أو التمثيلي الذي يقوم على خشبة المسرح، والذي تصور فيه مآسى الأبطال ، حتى أن أرسطو فرض ضرورة أن يكون البطل به نقص ما يهيئه لمأساته لأنها لا تهبط عليه من السماء بل تنزل به نزولاً طبيعياً وكأنها مصيره الذي يفضي إلى دماره . [29]

أما العرب فلم يعرفوا أيضـا هذا النوع من البطولة المسـرحية، لأنهم لم يعرفوا المسـرح وما يعتمد عليه من حوار بين الشخصيات، وقصـة تتوالى فيها التفاصيل الدرامية والمشاهد والمناظر المختلفة. ومعنى ذلك أن العرب لم يعرفوا قديماً البطولة الأسـطورية ولا البطولة المسـرحية، وإنما عرفوا البطولة الواقعية، بطولة يرتفع فيها صـاحبها عن الأشـخاص العاديين من حوله، بقوته وبسـالته وإقدامه، وهو منهم من ذات أنفسـهم لا من سـلالة الآلهة أو أنصـافها، بل بشـر لا يعلو على الحدود البشرية الإنسانية .

أما بطولته فتتفجر من وجوده الإنسـاني لا من ينابيع إلهية أو سـحرية غيبية ، فهي بطولة إنسـانية لا تعتمد على قوى خفية ، وهي بطولة تستند على قوة الجسد واستخدامه للدرع والسيف والرمح والقوس والخيل التي تربت في أحضـان الصحراء، بل تربت في أحضان الأبطال ، حتى ليحس البطل أن فرسه جزء من نفسه . ولم يقف العرب قديما ببطولتهم عند جانبها الحربي ، فقد اتسعوا بمعناها حتى شملت البطولة النفسية التي جعلته يتغلب بصفة الحلم على ثورة الغضب ، ويتغلب بالصـبر على الشـدائد، مما جعل شـخصـيته لا تشـكو بل تتحمل وتنتظر لحفظ ماء كرامتها ، وتمتزج البطولة النفسـية وأختها الحربية عند القدماء ببطولة خلقية، حتى يخيل إلينا كأن العربي في صـحرائه وجاهليته، مع ما أوتي من الشـجاعة، يعمل جاهداً على قهر غرائزه ، بل كأنما كان يجد لذته في قهرها ، ولم يكن هناك مثل يعنيه كمثل الشـرف، فهو يحافظ على حقوقه، كما يحافظ على واجباته الاجتماعية والبطولية . فكل شـئ إلا عار سـباء النسـاء ، وكل شـئ إلا انتهاك العرض ، كما ارتفع وسما عنده مثل الكرم حتى اشتهر العربي بإشباع الجائع من قومه وإكرام الضيف، حتى لو كان من خصومه .

[29] شوقي ضيف ، المرجع نفسه ، ص 13 .

وعلى هذا النحو عانقت البطولة الحربية عند العرب قبل ظهور الإسلام بطولة خلقية اجتماعية، جعلت أبطالهم يسعون لتحقيق طائفة من المثل العليا . ولكثير من أبطال الجاهلية دواوين تمتلئ بما أنزلوه بأعدائهم من تنكيل كما تمتلئ بمثلهم النفسية والخلقية، ولم يتغن بها الأبطال وحدهم بل تغنى بها العامة، فظلت سيرتهم ممتدة على مر الأجيال ، وهو نفس ما صنعه الشعراء الإغريق لأجيالهم ولسير أبطالهم، أمثال: أخيليوس ، أجاممنون ، أوديسيوس، وكذا سيرة هيكتور بطل الطرواديين ، وباريس مختطف هيلين الجميلة، لتخليد ذكراهم بكونهم مدافعين عن أوطانهم وشرفهم ، وهكذا فقد اتفق كل من الإغريق والعرب في رسم مفهوم البطولة . [30]

وفيما يلي سوف نلقي الضوء على بعض النماذج التي جسدت معنى البطولة ،سواء في ملحمة الإلياذة لهوميروس، أو عند العرب في العصر الجاهلي . فملحمة الإلياذة لهوميروس تمتلئ أحداثها بأبطال لا حصر لهم ، تأتي شخصية أخيليوس التي تتمتع بقدر كبير من الصفات التي تؤهله ليصبح الأنموذج الأمثل للبطل الذي يدافع عن وطنه، ويشترك في كثير من صفاته مع صفات البطل العربي في العصر الجاهلي الذي ربما تأثر به ولو بشكل غير مباشر بحكم وجوده في موقف حربي أو نفسي مشابه ، ونقصد بالأنموذج العربي شخصية (عنترة بن شداد العبسي)، فكلا الشخصين تعرض للاغتراب، أي بعد بجسده عن مجتمعه وعالمه، رغم وجوده في مرحلة ما من حياته بالقرب منهم .

وفي هذه الغربة يفقد البطل تناغمه مع العالم ومع نفسه ، فهو يعيش وجوداً زائفاً يبحث من خلاله عن وجوده الحقيقي، وذلك يجعله في رغبة مستمرة للعودة إلى الأهل والوطن، والتناغم مع الجماعة . فأخيليوس عندما قرر الانسحاب من معسكر الإغريق، رغم تضحيته بكل ما يملك من غنائم وممتلكات، كان ذلك اختيارياً وبمحض إرادته، رغبة منه في تمجيد ذاته، وعدم كسر عزيمتها وكرامتها على يد قرارات أجاممنون، بعد الاستيلاء على محظيته (بريسئيس)، في حين أن البطل العربي عنترة بن شداد واجهه المجتمع بأكمله ، الذى سلبه حقه في الحياة ووقف ضد رغباته ، فدخل بطلنا العربي في غربته بمجرد رفضه الاستسلام للأمر الواقع، فكانت غربته إجبارية . إلا أن فكرة الغربة التي تعرض لها البطل الإغريقي أو البطل العربي، جعلته يعيش بعيداً عن أهله، وجعلته ممتلكاً للدافع الذي يحركه لتحقيق ذاته بعمل بطولي، معتمداً على معاناته النفسية ؛ وربما لو ظلا بين أهلهما لما شعر كل من البطلين بضرورة تحقيق بعض من أعمالهم الخارقة التي تبرز بطولتهم ، فأخيليوس استطاع هزيمة وقتل العديد من الطرواديين، بل واستطاع القضاء على هيكتور بطلهم وقائدهم الذي لا يقهر ؛ وعنترة بن شداد استطاع أن يبلي بلاءً حسناً عندما أغارت بعض أحياء من العرب على حيه، فأصابوا منهم واستاقوا إبلاً لهم ، فثار لقومه وهجم على الأعداء واستطاع أن يستعيد ما سلبوه من النساء والإبل .

[30] شوقي ضيف ، المرجع السابق ، ص 16 .

ومما لا شــك فيه أن البطل يتعرف على ذاته وعلى دوره في هذا الكون، في تلك اللحظات التي يحقق فيها لذاته ولقومه مجداً كانوا يسعون إليه ،ويتمنون الحصول عليه ،ويعد التعرف عليه تتويجا للصراع الذي عاناه البطل، ويمثل العلامة الفارقة التي وضعت اسمه في عالم البطولة، حيث لا يتم الاعتراف به بطلاً سواء من قبل ناقدي عصره، ونقصد بهم الشعراء أمثال هوميروس، أو الأجيال التالية عليه، إلا بعد عبوره لمرحلة الاغتراب، وعودته مرة أخرى إلى قومه، لتتم المواجهة حيث يصبح صاحب الحق المظلوم والطريد المغترب .

وفيما يلي نورد بعض لقطات البطولة التي توضح اشتراك عالم هوميروس البطولي المفعم بالأساطير، مع عالم الشعراء العرب الذين ساروا على نهجه، فحاولوا التعبير عن صفات أبطالهم وما يتمتعون به من بطولة نفسية أو خلقية أو حربية، ظهرت في ميدان القتال . فعنترة صوره الشعراء أبياً لا يقبل الظلم بأي لون من ألوانه ، بل لا يطيقه فان ظلم أصبح كالبركان الثائر ، يرد على الظلم بظلم مرير لا يبقى ولا يذر ، وأنه دائما ما يحافظ على شرفه وعرضه، بحيث لا يمسهما أحد بسوء ، كما أنه يستطيع أن يطيح برؤوس الشجعان ،ويحجم عن جمع الغنائم معتزاً بكرامته، فهو يقبل الجوع الشديد حتى الموت على الحياة ذليلاً ، ويظهر ذلك في قوله:

أثني على بما علمت فإنني ... سمح مخالقتي إذا لم أظلم
فإذا ظلمت فإن ظلمي باسل ... مر مذاقته كطعم العلقم
وإذا شربت فإنني مستهلك ... مالي وعرضي وافر لم يكلم
وإذا صحوت فما أقصر عن ندى ... وكما علمت شمائلي وتكرمي
هلا سألت القوم يا ابنة مالك ... إن كنت جاهلة بما لم تعلمي
يخبرك من شهد الوقائع أنني ... أغشى الوغى وأعف عند المغنم.

وكما في قوله:

لا تسقني ماء الحياة بذلة ... بل فاسقني بالعز كأس الحنظل
ولقد أبيت على الطوى وأظله ... حتى أنال به كريم المأكل. [31]

[31] شوقي ضيف ، المرجع السابق ، ص 27 – 30 .

وهو ما يتفق مع ما صوره هوميروس في ملحمة الإلياذة على لسان أخيليوس، الذي يحارب من أجل كرامة وعزة وطنه ،لا من أجل الغنائم، إذ يكفيه منها ما يسد حاجته فقط كما في قوله لأجاممنون :

" ولكنا تبعناك إلى هنا لنرضـــيك ، نعم يا من لا تعرف الخجل ، حتى تســـترد أنت ومينيلاوس ما فقدتماه على يد الطرواديين، وهو الأمر الذي تتجاهله ولا تدخله في اعتبارك ، والآن تهددني أنت بالذات ، بالاستيلاء على غنيمتي التي بذلت الكثير من الجهد في سبيل الحصول عليها ، فمنحني إياها أبناء الآخيين ، ومع ذلك فإني لم أحصل قط على غنيمة مثل الغنائم التي كنت أنت تحصل عليها، كلما أسقط الأخيون مدينة مأهولة من مدن الطرواديين . إن وطأة الحرب كانت تقع على عاتقي أنا ، أما عند تقسيم الغنائم فقد كان لك النصيب الأكبر ، بينما أعود أنا إلى السفن ومعي ما حصلت عليه بنفسي، مهما كان ضئيلاً ، بعد أن يكون القتال قد أخذ مني ما أخذ".

النشيد الأول أبيات (155 – 168) .

وكما فى قول " عمرو بن كلثوم" عن حماية النساء والدفاع عنهن حتى الموت:

على آثارنا بيض حسان	نحاذر أن تفارق أو تهونا
أخذن على بعولتهن عهداً	إذا لاقوا فوارس معلمينا
ليستلبن أبداناً وبيضا	وأسرى فى الحديد مقرنينا
تعين جيادنا ويقلن لستم	بعولتنا إذا لم تمنعونا
إذا لم نحمهن فلا بقينا	بخير بعدهن ولا حيينا
وما منع الظعائن مثل وضرب	ترى منه السواعد ما لقينا

وهو المعنى الذي يتفق أيضا مع ما ساقه هوميروس على لسان هيكتور بطل أبطال الطرواديين في حديثه عن ضرورة خوض القتال للحفاظ على الشرف والعرض وعدم تعرضهما لسوء ، والذي من أجله يطيح برؤوس الأبطال من أعدائه كما في قول هيكتور لزوجته:

" يا زوجتي لقد فكرت مثلك في كل ذلك ، ولكني أستحي من الطرواديين وزوجاتهم ذوات الثياب الطويلة ، إذا تقاعست عن المعركة كالجبناء ، وقلبي لا يحتمل ، لأني تربيت على البسالة دائماً ، وأن أقاتل في مقدمة الطرواديين لأصون مجد أبي العظيم وجدي ، وأنا على يقين بقلبي وعقلي من أن إليوس المقدسة ستسقط لا محالة ، وسيخضع برياموس وقومه للرمح الرمادي. ولكن لا مصائب الطرواديين ، ولا فجيعة هيكابي ولا أحزان الملك برياموس أو أخوتي الكثيرين النبلاء

الذين سـيمرغون في التراب بأيدي أعدائهم ، ليس كل هذا الذي يفزعني ، بل فجيعتك أنت إذا ما سـاقك أحد الأخيين المسـلحين بالبرونز بعيداً ، وسـلبك الحرية وأنت تولولين ، ثم تعملين على النول في أرجوس بأمر إحدى السـيدات أو تحملين الماء كرهاً من نبع ميسيئيس أو هيبيريا ، أو تثقل كاهلك ضرورة أو أخرى لا تحتمل . وقد يقول قائل وهو يراك تبكين هذه زوجة هيكتور الذي بز في القتال كل الطرواديين مروض الخيول ، يوم التقى الأبطال في القتال حول إليوس . قد يقول قائلهم ذلك وتزداد فجيعتك ، إذ تفقدين رجلاً مثلي يصد عنك غائلة يوم العبودية. فدعيني أموت ، ودعي ركام التراب يغطيني ، ولا أسمع صراخك وهم يسقونك ذل الأسر ". النشيد السادس من (440 – 465)

ومرة أخرى نعود إلى أنموذج البطولة العربية في العصر الجاهلي الممثل في عنترة بن شداد العبسي، الذي استطاع أن يمزج بين بطولته الحربية وحبه الشـديد لابنة عمه، التي شـغف بها وفتن بجمالها ، وإنه ليعلن إليها مراراً أنه إنما يقاتل ويسـتبسـل في القتال من أجلها ، ودائما خيالها لا يبرح ذاكرته، حتى في أحرج المواقف وأقسـى الظروف ، والرماح تأخذه وتعبث به من كل جانب مستمداً الفكرة من أبطال سمع عنهم من قبل في أمم أخرى، مثل أمة الإغريق الذي مجدهم وأحيا ذكراهم شعر هوميروس الملحمي ، وعلى هذا النحو نجد عنترة يعبر عن حبه أثناء القتال قائلا:

ولقد ذكرتك والرماح نواهل مني وبيض الهند تقطر من دمي
فوددت تقبيل السيوف لأنها لـمـعـت كـبـارق ثـغـرك الـمـتبسم

وهي صـورة من امتزاج الحب بالحماسـة واختلاط نار الحرب بنسـيم الحب ، وهي تتفق مع الصـورة التي رسـمها هوميروس من قبل في مشـهد الصـراع القائم بين باريس ومينيلاؤس في النشـيد الثالث، من أجل الاسـتيلاء على هيليني الجميلة وممتلكاتها ،فهو يقول عن هيليني:

" هيا، أيتها العروس العزيزة، حتى يمكنك أن تشـاهدي الأعمال الغريبة التي يقدم عليها الطرواديون مروضـو الخيول والأخيون، ذوو الدروع البرونزية . إن أولئك الذين كانوا مسـتعدين في الماضـي لأن يخوضـوا فوق سـهل آريس حرباً شرسة فيما بينهم ،وقد استقر عزمهم على معركة دامية ، أخلدوا الآن إلى الصمت وتوقفوا عن إشعال نار الحرب، وهم يتكئون الآن على تروسـهم بعد أن غرسـوا حولهم حرابهم الطويلة في الأرض . ولكن ألكسـندروس ومينيلاؤس، حبيب آريس، ستدور المعركة بينهما بحرابهما الطويلة من أجلك ومن يحالفه النصر منهما ستصبحين زوجته الحبيبة "
النشيد الثالث (130 – 140)

وعلى ذلك فالبطولة التي عرفها كل من الإغريق والعرب من بعدهم ،كانت متمثلة في عدة أمور ليس بالضـرورة أن يكون شـكلها واحد، ولكن ربما ضـمت بين ثناياها تفاصـيل واحدة، باعتبارها تغوص في أعماق النفس الإنسـانية التي لا

تتغير على مر العصـــور، فعنترة كان ولا يزال مثالاً يجســد في أشــعاره بطولة العرب في الجاهلية، من جميع أنواعها الحربية والنفسية والخلقية، حتى مر الزمن فخرج العرب من جزيرتهم يفتحون مشارق الأرض ومغاربها وظلوا يروون بطولة عنترة التي تكاثرت حولها القصص، التي أصبحت أسطورة تماثل أسطورة حرب طروادة، التي جمعت الأساطير والبطولات الإغريقية المتنوعة .

ولما كانت الإلياذة من خلق عدة أجيال متتالية، جسـدها هوميروس في إطار شـعر ملحمي رائع، ثم نقحها نقاد وباحثون خلال العصر السكندري فقد كانت بطولات عنترة مجالاً تصدى له الأدباء خلال العصور المختلفة ، خاصة إبان العصر الفاطمي، حينما ألقي عليه الضــوء الأديب (يوسـف بن إسـماعيل) الذي ألف أجزاء من بطولاته في إطار من الشــعر والسـجع ضـاعف في نهاية كل جزء من وصـف المعارك حتى يجذب القارئ لمتابعة الأحداث . وهكذا مضـت العصـور التالية بعد عصـر يوسف بن إسماعيل، لتضـيف إلى البطولات خوارق جديدة ، اتخذت شكلها النهائي في القرن السـابع الهجري ، وهو شكل تحول إلى أسطورة خيالية جعلت عنترة يشارك العرب في حروبهم، مع الحبشـة والفرس وبيزنطة والحروب الصــليبية وروما والأندلس ، وبذلك تصــبح أسـطورته تاريخاً للأمجاد الحربية العربية على مر العصــور، وكأنما تحولت إلى ملحمة تضـم بطولتهم القديمة في الجاهلية ،وبطولاتهم التالية في الإسـلام، بل لكأنها إلياذة العرب التي أودعوا فيها مغامراتهم وبطولاتهم الحربية .

المحور الرابع: تأثير الإلياذة في الأدب العربي المعاصر :

لما كانت ملحمة الإلياذة للشـاعر اليوناني هوميروس هي مصـدر الإلهام عند الشـعراء العرب في العصـر الجاهلي في مجال الشــعر أو النثر، فمما لا شــك فيه أن تأثيرها في العصــور الحديثة لم يتوقف، بل ظل ممتداً على نطاق واســع ، خاصــة عندما نقل سـليمان البسـتاني إلياذة هوميروس إلى اللغة العربية شـعراً ، وبذلك رأى شـعراؤنا تحت أعينهم هذا اللون من الشــعر القصــصــي ، ورأوا ما يجري من حروب وحوادث مثيرة تدور حول أبطال اليونان وطروادة . بل إن نقلها على يد سيلمان البستاني لاقى ترحاباً فائقاً من قبل المثقفين أمثال (جمال الدين الأفغاني) الذي علق قائلاً :

" إنه ليســـرنا جداً أن نفعل اليوم ما كان يجب على العرب أن يفعلوه قبل ألف عام ونيف، ويا حبذا لو أن الأدباء الذين جمعهم المأمون بادروا بادئ ذي بدء إلى نقل الإلياذة، ولو ألجأهم ذلك إلى إهمال نقل الفلسفة اليونانية برمتها " .

كما علق منيف باشا ناظر المعارف العثمانية قائلاً:

" لو أن الشاعر العربي القائل كأني أوميروس (هوميروس) لدين محمد ،عمل حقيقة للشرق ما عمل هوميروس للغرب لما تعدانا الغرب هذا الشوط البعيد " . [32]

وهكذا مازال شعراؤنا ومفكرونا يتطلعون في العصور الحديثة إلى متابعة هذا العمل، رغم ما فيه من خيال واسع وحوادث خارقة ولغة فخمة، تجري بين ثناياها الأسطورة ،وتتدخل الآلهة من حين لآخر: فتارة تنصر اليونان وتارة تنصر طروادة ، حتى ظهرت الأعمال الأدبية العربية التي حاولت محاكاة الإلياذة ولكن في إطار إسلامي ، حيث قام الشاعر(أحمد محرم) باختيار حروب الرسول (صلى الله عليه وسلم) موضوعاً لإلياذته أو ملحمته الإسلامية، إذ نراه يقسمها فصولاً وكثيراً ما يقدم للفصل بقطعة نثرية يوضح فيها موضوع القصيدة التالية ، سواء اتصلت بغزوة ،أو بحادثة من حوادث السيرة الذكية، وهو يفتتحها بقوله :

املأ الأرض يا محمد نورا	واغمر الناس حكمة والدهورا
حجبتك الغيوب سراً تجلى	يكشف الحجب كلها والستورا
صب سيل الفساد في كل واد	فتدفق عليه حتى يغورا
جئت ترمي عبابه بعباب	راح يطوي سيوله والبحورا
ينقذ العالم الغريق ويحمي	أمم الأرض أن تذوق الثبورا
زاخر يشمل البسيطة مدا	ويعم السبع الطباق هديرا
أنت معنى الوجود بل أنت سر	جهل الناس قبله الإكسيرا
أنت أنشأت للنفوس حياة	غيرت كل كائن تغييرا. [33]

واستمر يتحدث في هذا الفصل عن جهاد الرسول (صلى الله عليه وسلم) وبلائه ، وكيف ضرب الكفر ضربة لم يقم بعدها أبداً ، يشد من أزره أصحابه وأنصاره . وتحدث عن قريش وأعداء الله ورسوله . وهكذا يعود المسلم بذاكرته ليشاهد صور الجهاد ، بل قل الكفاح بين الرسول (صلى الله عليه وسلم) وعشيرته، حتى أنه ينشد بدخول الرسول (صلى الله عليه وسلم) إلى المدينة قائلاً :

أقبل فتلك ديار يثرب تقبل	يكفيك من أشواقها ما تحمل

[32] أحمد عتمان ، المرجع السابق ، ص 20 .

[33] أحمد محرم ، الإلياذة الإسلامية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة (1973)،ص44.

الـقـوم منذ فارقت مكة أعيـن تأبى الـكرى وجـوانح تتململ
يتطلعون إلى الفجاج وقولهـم أفمـا يـطـالـعنا النبي المرسل
أقبلت في بيض الثياب مباركاً يزجي البشائر وجهك المتهلل.

ونحن لا نريد أن نسارع إلى الحكم على الإلياذة الإسلامية بهذه الأشعار التي قدمناها، لأنها تعد مجرد تمهيد لموضوعها الأساسي ، وهو وصف كفاح الرسول (صلى الله عليه وسلم) وأصحابه وأنصاره في حرب المشركين ؛ والجدير بالذكر أن (محرم) لم يقص كل وقائع الرسول وغزواته ، بل إنه اختار أهمها ،مثل غزوة بدر وغزوة أحد وبني النضير وبني قريظة والخندق ، تلك الغزوات التي يلمع وميضها في جبهة الإسلام . ونورد فيما يلي بعض الأبيات التي نظمها (محرم) عن غزوة بدر قائلاً :

مـا للـنـفـوس إلـى الـعماية تجنح أتـظـن أن الـسيف عـنـهـا يـصـفـح
داويت بالحسنى فلـج فسادهـا ولـديك إن شئت الدواء الأصلـح
الإذن جاء فقل لقومك أقبلوا بالبيض تبرق والصوافن تضبح
أفيطمع الكفار أن لا يؤخذوا بـل غـرهـم حـلـم يـمـد ويفسح
أمـنـو نـكـالك فاستبد طـغـاتـهـم أفكنت إذ تـزجـي الـزواجـر تـمـزح
ظمئت سيوفك يا محمد فاسقها من خير ما تسقى السيوف وتنضح .

وهكذا يتضـح لنا من خلال الأبيات سـالفة الذكر أن الشـاعر (أحمد محرم) لا يكتب ملحمة كالملحمة التي كتبها هوميروس، وإنما يكتب أو ينظم سيرة الرسول(صلى الله عليه وسلم) ، وهناك فرق كبير بين نظم السير والشعر القصصي ، ذلك لأن العمل الأول يعتمد على ما يقرأه الشاعر في مجال التاريخ ثم يحوله شعراً ، وهو بذلك لا يعالج حرباً ولا ملحمة بعينها وإنما يعالج سيرة مطولة فيها الحرب وفيها غير الحرب . كما أن هذه الإلياذة الإسلامية نفسها لا تتناول حرباً واحدة، من خلال الرسول وإنما تتناول مجموعة كبيرة من حروبه ، وهي تقف عند كل حرب فتعرضها علينا عرضاً تاريخياً صادقاً كلما أمكن ذلك . فلا شرح ولا حاشية من خيال وحلم يمثل لنا مشهد الواقعة، وكأنها تبعث من جديد بتفاصيلها ، إنما هي المشاهد نفسها تصاغ من جديد نظماً ، وبذلك يتضح لنا أن هناك فرقاً كبيراً بين إلياذة هوميروس، المفعمة بالخيال والأساطير والمشاهد التي تمزج بين الواقع وخيال الشاعر وبين الإلياذة الإسلامية التي تختفي فيها انطلاقات الشاعر الواسعة نحو أفق الخيال الساحرة. ورغم هذه الاختلافات فإن هذه الإلياذة الإسلامية في الوقت ذاته ، تلقي الضوء على مدى ازدياد شعبية عمل هوميروس المعروف باسم ملحمة الإلياذة عبر العصور، ومدى

تأثر شـــعراء العرب في العصـــور الحديثة بها لدرجة أنهم حاولوا محاكاتها بشـــكل متوازن، يجمع بقدر ما بين الخيال والحروب من جانب وبين الدين والتاريخ الإسلامي من جانب آخر .

والخلاصـة أن إلياذة (محرم) ليست حدثاً جديداً في أدبنا ، بل هي عمل مسبوق ضم بين ثناياه مجموعة من القصـائد، تلقى الضوء على سيرة الرسول وغزواته ، وهي أشبه ما يكون بالقصائد الغنائية، وهي تثبت من جديد أنه ليس بصحيح أن العرب يفقدون في تاريخهم حرباً هائلة كحرب طروادة ، بل كانت لهم حروبهم بينهم وبين الفرس كما في موقعة ذي قار ، وكانت لهم حروبهم الداخلية الرهيبة كما في حرب البسوس ، ثم كانت لهم حروبهم الإسلامية في الشرق والغرب ، وكان لهم فيها أبطال لا يقلون عن أخيليوس وهيكتور، بطلي إلياذة هوميروس فتكاً وشجاعة .

وبعد أن ظهرت فى العصور الحديثة جهود دريني خشبة في كتابه الذي يحمل عنوان(هوميروس الإلياذة) عام 1973 ، وكتابه (الأوديسية) عام 1960 ، ثم مجهودات ممدوح عدوان التي تحمل عنوان (منشورات المجمع الثقافي) عام 2002 ، ثم الترجمة المحققة عن النص الإغريقي مباشـرة لملحمة الإلياذة، الصـادرة عن المشـروع القومي للترجمة وتحمل عنوان (هوميروس الإلياذة) ، نخبة من المترجمين ، مراجعة ، (أحمد عتمان) عام 2008. وقد بات من اليسير علينا أن نجد شعراء عرباً محدثين تأثروا بالموسيقى والتشبيهات والألفاظ والأساطير الواردة بملحمة الإلياذة، فأصبح نتاج شعرهم مفعماً برسم لوحات خيالية كبيرة ، كانت في الأصل من اختراع واكتشاف هوميروس الشاعر الملحمي .

ففي مجال النثر حرص أدباؤنا على استخدام عناصر الأسطورة في عرضهم قضايا إنسان العصر ، بل حاول بعضهم أن يعرض أفكاره في صـورة رموز تجعل إنتاجهم أكثر تأثيراً في المجتمع وقضـاياه . ولسـنا نزعم في تبرير هذا أنهم يحاولون الارتداد إلى عصـر الأسـاطير، باعتباره يعطي الحلول النهائية لقضـاياهم ، وإنما نزعم أنهم بدءوا يؤكدون معرفتهم بالحياة عن طريق معرفتهم أنفسـهم، وهو المبدأ الذى أرسـاه هوميروس لاسـتغلال عناصـر الجذب والإثارة، ومخاطبة العقل باعتباره متخذ القرار الذي يحدد المصير .

ولقد كان (توفيق الحكيم) في مقدمة الأدباء الذين استخدموا الرمز الأسطوري في مسرحه في العصر الحديث ، وأول من خاض تجربة اسـتخدام الأسـطورة اليونانية، سـواء المذكورة في إلياذة هوميروس، أو عند كتاب التراجيديا في العصور التالية. فأعماله الأدبية (بجماليون)،(أوديب ملكاً) ، (براكسا) ،تعد قرائن واضحة على اقتباس توفيق الحكيم من الثراث الإغريقى، الذى فرض نفسه على أفكار هذا الكاتب العظيم، ولا سيما بعد اطلاعه على المصدر الكلاسيكى

أثناء وجوده فى باريس، ومما لاشـك فيه أن الهدف الرئيسـى من تأليفه لهذه المسـرحيات الثلاثة هو عقد مصـالحة بين الأدب الإغريقى والأدب العربى.

ففي مسـرحيته (بجماليون) التى تعد أهم أعماله الثلاثة جميعاً ،مزج الحكيم بين أسـطورتين هما "بجماليون ، وأسـطورة ناركيسـوس وإخو" اللتان ابتكرهما هوميروس ؛ فلقد اسـتطاع الحكيم أن يجعل الأحداث فيها تبدأ من ليلة الاحتفال بعيد "فينوس" كما أظهر الجوقة مكونة من راقصـات يريدهن المؤلف أن يكن كعرائس الخيال تمشـى في اتجاه منزل بجماليون. ولقد نجح الحكيم أن ينقل الصـورة القديمة لهذه الأسـطورة في إطار حركة مسـرحية سـريعة، بعد أن أضـاف عليها بطبيعة الحال بعض التفاصيل الملائمة لعصره، إذ كانت هذه الأسطورة قد أثرت في نفسه، وعاشت سبعة عشـر عاماً ،ًقبل أن تختمر في ذهنه عملاً مسـرحياً. وكان أول من كشـفت له جمالها هي لوحة بجماليون للفنان " جان راوكس" فحركت نفسه فكتب ساعتها قطعة " الحلم والحقيقة" . [34]

ولقد كان توفيق الحكيم هو أول من ربط بين الشخصيات الأسطورية الثلاثة ،حيث وجد فى عشق بجماليون لفنه صورة من صـور عبادة النفس والاسـتغراق فى حب الذات ، والعمل المسـرحى فى مجمله نسـتطيع أن نطلق عليه إسـم " النرجسية"، خاصـة بعد أن غرق فى النهر كل أبطال المسرحية، بعد أن سـقطوا فى هاوية حب الذات ، والشـاهد على ذلك صيحات بجماليون فى وجه ناركيسوس قرب نهاية المسرحية قائلاً :

" أه آيها الشـقى ! آيها الشـقى! كيف أسـتطيع الخلاص منك ، أنت الذى أراه أمام وجهى دائماً ، إنى أنحنى على الغدير الراكد فى أغوار نفسـى لأرى صـورتى ، إنما أبصـر صـورتك أنت، نعم أنت بزهوك الأجوف وكبريائك وحماقتك وعماك! أنت الشـطر الجميل العقيم من نفسـى . أنت الخطيئة التى كتب على الفنان أن يحمل وزرها،الافتتان بالنفس،الافتتان بالذات".[35]

ومن الجدير بالذكر أن توفيق الحكيم نجح فى اسـتخدام كل الأسـاطير الواردة بملحمة الإلياذة لخدمة ودفع عجلة الحدث الدرامى ، حيث يمكننا ملاحظة ذلك فى ثنايا الحوار بين الشخصيات ، فعلى سبيل المثال لا الحصر: نجده يذكر أساطير عشق زيوس لداناى ، وعشق أفروديتى لأدونيس، وعشق أبولون لكليمينى.

[34] أحمد شمس الدين الحجاجى ،المرجع السابق،ص115.

[35] توفيق الحكيم ، بغماليون، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة (1942)،ص45.

وفى خلاصـــة الأمر فهذا العمل المســرحى يمثل الصــراعات المختلفة التى تتم فى الواقع،مثل الصــراع بين أبولون وفينوس أى الصراع بين الفن والجمال، أو الصراع بين الصانع وما تم صنعه ،وهما طرفان يتصارعان دوماً ولا حياة لأحدهما دون الآخر. ثم طالعنا مرة أخرى باستخدام أسطورة " أويديبوس" من خلال تأليفه للعمل المسرحي " أوديب ملكاً" وهى الأسطورة التي ذكرها هوميروس في ملحمتيه ،ولكنه ركز عليها بشدة في ملحمة الأوديسية تحديداً . تلك الأســطورة التي عرفها الأدب المصــري الحديث عام 1912 عندما قام بترجمتها " فرح أنطون" لتقدم على خشــبة المسرح . ولكن مع تطور الحياة الثقافية في مصر لم تعد أسطورة " أويديبوس " غريبة عن الثقافة المصرية والعربية، وخاصة حين ترجمها "طه حسين" في إطار ترجمته لست مسرحيات لسوفوكليس، من بينها " أويديبوس" مما أدى إلى ظهور مسرحية "مأساة أوديب" للأديب "على أحمد باكثير" عام 1949، ثم ظهرت بعد حوالى واحد وعشرين عاماً مسرحية " أنت اللي قتلت الوحش " للأديب " على سالم" عام 1970. [36]

حيث أراد توفيق الحكيم من تأليف هذا العمل المســرحى محاكاة رائعة المؤلف التراجيدى الإغريقى ســوفوكليس " أوديب ملكاً"،حينما إدعى أنه قادر على مناقشة فكرة لم ترد فى ذهن سوفوكليس أثناء تأليفه لهذا العمل المسرحى ، ألا وهى فكرة الصراع بين الإنسان والزمن ، وليس الإنسان والآلهة . ويستعرض فى مقدمة حديثه عن هذا العمل المسرحى أسباب عزوف الأدباء العرب عن نقل المسرح الإغريقى إلى الأدب العربى، رغم الرواية التى تشير إلى زيارة (إمرأ القيس) إلى بلاد الروم ومشاهدته لمبنى المسرح الرومانى، وربما مشاهدته لبعض العروض المسرحية ، إلا أن ذلك لم يوح إليه بنقل هذا الفن إلى بلاد العرب أو حتى الاقتباس منه.[37] ثم يســتكمل توفيق الحكيم مفهومه عن أســطورة "أويديبوس "، بأنها تمثل تحدياً من جانب الإنســان للإله أو القوى الخفية، فهو يؤمن أن الإنســان ليس بمفرده فى هذا الكون ، هذا فضلاً عن إيمانه بعجزه وضعفه وأخطائه، فهو ليس حراً طليقاً بل يكافح داخل إطار الإرادة الإلهية، وعلى ذلك فحياة الإنسان دائماً فى حالة صراع مع شىء أكبر منه. وهى فكرة أوردها هوميروس فى ملحمة الإلياذة من خلال تصــوير كيفية انقســام الآلهة إلى فريقين لنصــرة أطراف الحرب الطروادية ، فلا توجد حياة للبشــر بدون آلهة ، ولا ضرورة لوجود الآلهة بدون البشر.

وعلى أية حال فلقد حاول توفيق الحكيم التقريب بين تطور الأدب العربى والأدب الإغريقى من خلال قوله:"ففى العصر العباســى وحده نجد البحترى قبل المتنبى ، والمتنبى قبل أبى العلاء، فلو غرس هؤلاء الشــعراء فى أرض اليونان لكان البحترى (صــناجة العرب) هو بنداروس،ولكان المتنبى الذى دوى أذاننا على مدى الأجيال بصــليل الســيوف هو

[36] أحمد كمال زكي ،دراسات في النقد الأدبى ،الشركة المصرية العالمية للنشر ،لونجمان(1997)، ص 345.

[37] أحمد عتمان ، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم ، الشركة المصرية العالمية للنشر ،لونجمان(1993)، ص 35.

هوميروس،ولكان أبو العلاء المعرى هو أيسخولوس". ولكنه فى النهاية يعترف أن هذه الافتراضات أمر يستحيل حدوثه لاختلاف طبيعة الأدبين،حيث يعترف أن مجرد محاولته لمحاكاة أسطورة "أويديبوس" من وجهة نظره تعد مسؤلية بالغة التعقيد، لما تعرضت له هذه الأسطورة من معالجات فنية وصلت بها إلى أوج الكمال الفنى.[38]

ورغم المجهود الكبير الذى بذله توفيق الحكيم فى مسرحيته" أوديب ملكاً" وتعديله لبعض تفاصيل الأحداث الدرامية ، إلا أنها تعد أقل مسرحياته تشبعاً بالروح الدرامية ، وخاصة بعد مقارنتها بمسرحية الشاعر التراجيدى الإغريقى " سوفوكليس". ثم تناول توفيق الحكيم أسطورة " براكسا" الوارد ذكرها فى ملحمة الإلياذة لهوميروس ، ولكنها ظهرت بشكل أكثر قوة فى العمل المسرحى للشاعر الكوميدى أرستوفانيس الذى يحمل عنوان " برلمان النساء" ، والتى يناقش فيها الشاعر الإغريقى فكرة تولى المرأة مقاليد الحكم وإدارة الدولة،فى إطار سياسى كوميدى الهدف منه إنتقاد الرجال السياسيين الذين يتخذون قرارات خاطئة فى البرلمان بعد أن غابت عقولهم نتيجة شرب الخمر. كما فى الأبيات التالية:
"تقول الأولى عندما تأمرها براكساجورا بوضع إكليل على رأسها ، والتحدث كرجل يخطب فى مجلس الشعب:

الأولى: " كيف ألقى خطبة قبل أن أحتسى خمراً؟".
براكساجورا: " نعم ! تحتسين خمراً".
براكساجورا: "فلم إذاً هذا الإكليل ؟".
براكساجورا: " أغربى عن وجهى ! هل هذا ما ستفعلين هناك؟" (أى فى المجلس).
الأولى: "لماذا لا يشرب الرجال خمراً أثناء اجتماعهم بالمجلس؟".
براكساجورا: " يشربون ، يالك من بلهاء".
الأولى: "أقسم بأرتميس أنى على يقين من أنهم يفعلون ذلك، بل إنهم يجرعون كئوس الخمر حتى الثمالة، وإلا فما كانوا ليخرجوا بمثل هذه القرارات، هل كان بوسعهم أن يصنعوا هذا الهراء إن لم يكونو سكارى؟".
(مسرحية (برلمان النساء) أبيات 331وما يلية).[39]

فى حين يعرض توفيق الحكيم من خلال هذه الأسطورة فكرته الشخصية عن المرأة بشكل عام من ناحية، وأولويات الحكم من ناحية أخرى،من خلال عرض ساخر يلقى الضوء فيه على اهتمام المرأة بالمظهر دون الجوهر، وأنها مخلوق خادع لا يخدع،وأنه يجب عليها الاهتمام بداخل المنزل وليس خارجه .

(38) أحمد عتمان ، المرجع نفسه ، ص41.

(39)Rogers (B),Aristophanes with English Translation, vol iii, The Loeb Classical Library,London(1927). P12.

مثل حوار براكسا مع نساء البرلمان:

" براكسا : نعم أرى أنكن قد قمتن بما ينبغى، فمعكن أردية أزواجكن وعصيهم وأحذيتهم".
الجارة : وعقولهم.
براكسا : لا ، لسنا فى حاجة إلى عقولهم تكفينا أحذيتهم وعصيهم".[40]
ويناقش من خلالها فكرة الصراع القائم بين "هيرونيموس" قائد الجيش الذى يمثل القوة ،والفيلسوف الذى يمثل العقل ، وبراكسا زعيمة النساء التى تمثل الأنوثة والجمال، وكيفية تعامل كل منهم مع الآخر.

وعلى ذلك يتنقل توفيق الحكيم بين حين وأخر بين هذه العناصر الثلاثة من خلال حوارات متنوعة بين القوة والعقل حيناً ، أو بين العقل والجمال حيناً آخر، بهدف نقد المرأة ونقد الطريقة التى يدار بها الحكم فى إطار ساخر يوضح كيفية سيطرة حاشية الحاكم على الحاكم نفسه من خلال الكلام المعسول وبعض العبارات الوهمية الكاذبة. كما فى حوار بين قائد الجيش هيرونيموس (القوة)، والفيلسوف (العقل) أثناء إنعقاد مجلس الشعب ، الذي جاء على النحو التالي:

الفيلسوف : عجباً ! من ذا الذى يمنعنى من إبداء رأيى؟".
هيرونيموس : أنا.
الفيلسوف :وما حجتك فى كم فمى وحبس لسانى؟".
هيرونيموس: هذا . (يشير إلى سيفه).
الفيلسوف : آه ! نعم نعم ، حجة دامغة".

" حوار بين الفيلسوف (العقل) ،وبراكسا (الجسد) فى أثناء إنعقاد المجلس".

براكسا: آه للفلاسفة! يعترفون لنا معشر النساء بكل فضيلة إلا فضيلة العقل".
الفيلسوف: ومن قال لك يا سيدتى أن العقل فضيلة؟".
براكسا : ياللعجب ! أتكفر بالعقل أيها الفيلسوف؟".
الفيلسوف: وما فائدته؟ ها أنت قد وصلت إلى الحكم بغير حاجة إليه".
براكسا : إن الشعب هو الذى إختارنى للحكم".

[40] توفيق الحكيم ،براكسا أو مشكلة الحكم،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة (1939)،ص198.

الفيلسوف: إختيار موفق ،جميل ،وهو دليل على أن الشعب يحسن الاختيار دون أن يلجأ إلى
العقل ، ولو شاء سوء الطالع أن يرزق الشعب ذرة من العقل لما ظفر باختيارك
لسياسة الدولة".[41]

ومع انتقالنا إلى الشـــعر فكأنما ننتقل إلى الميدان الحقيقي للأســـاطير، إذ نرى في أفكار الشـــعراء المعاصـــرين رموز الأسطورة، التي تجعل شعرهم أكثر ارتباطاً بالمجتمع وقضاياه، بعد تسليمهم باستخدام كل الأساطير الشعبية دون إنكار . ويأتي على رأس هؤلاء الشاعر (صلاح عبد الصبور) الذى لم يلتزم فى أغلب الأحيان بخطوط الأسطورة وتفاصيلها الأساسية بقدر التزامه بالمضمون والهدف من روايتها،وهو الشاعر الذى خاطب الإنسان فى كل وقت بطريقة الرمز الأسطورية.

وتعدا أسطورتا "أويديبوس و أوديسيوس"، من أهم الأساطير التى وردت فى شعره ،وذلك من خلال استخدامه لأسطورة السندباد عند العرب ، هذه الشخصية التى جاب بها صلاح عبد الصبور البلاد المختلفة، ليحكي حكايات الغربة التى قام بها أوديسيوس وكأنه يعيد الأفكار الأسطورية القديمة الوارد ذكرها فى ملاحم هوميروس إلى العصور الحديثة، ولكن مع عرض جديد يتضمن محاولات تقديم فرص غير تقليدية للتحرر من أعباء الحياة اليومية . فسندباد صلاح عبد الصبور يبحث عن الشعر فى كل ليلة فيرحل ثم يعود من رحلته مع الفجر ،كما فى قوله:

"فى آخر المساء عاد السندباد ، ليرسى السفن".
وفى الصباح يعقد الندمان مجلس الندم".
ليسمعوا حكاية الضياع فى بحر العدم".[42]

وسندباد صلاح عبد الصبور يشعر بالحزن والفرح والحب والموت ، ولذا استعان الشاعر برموز أسطورية متمثلة فى شخصيات ورد ذكرها فى ملاحم هوميروس حاول من خلالها فهم الموقف المعاصر وإذابته فى شبيهه الأسطورى،كما فى قوله على لسان أدونيس موجهاً حديثه إلى أورفيوس:
"عاشق أتدحرج فى عتمات الجحيم
حجراً غير أننى أضىء

[41] أحمد عتمان ،المرجع السابق، ص133.
[42] أحمد كمال زكى ، المرجع السابق، ص417.

إن لى موعداً مع الكاهنات
فى سرير الإله القديم
كلماتى رياح تهز الحياة
وغنائى شرار".[43]

فصلاح عبد الصبور كان يؤمن أن استخدامه للأسطورة لابد أن يكون بلا قيد ، طالما أن الشاعر بموهبته قادر على تجسيد أفكاره ، وأن التعبير الأسطورى -فى رأيه- لابد أن يلتزم ببساطة الطرح ، خوفاً من تعقيد الفكرة التى يلقى الضوء عليها بدلاً من عرضها بشكل مبسط.

ثم يأتي من بعده الشاعر (بدر شاكر السياب) الذي استعان بأساطير وحكايات (قابيل وهابيل) ، (يأجوج ومأجوج) ، (أويديبوس)، فهو الشاعر الذي فسر الإقبال على الأسطورة فى العصور الحديثة لانعدام القيم الشعرية في حياتنا الحاضرة ؛ ولغلبة المادة على الروح، لهذا يلجأ الشاعر إلى عالم آخر يحس فيه بالارتياح ، ولذا عكف على تصوير الحياة على أنها ارتباط الإنسان برضاء الإله لتجنب غضبه، بهدف التوصل إلى بر النجاة .فمن ضمن رموزه الأسطورية استخدامه" للمطر" الذى ينذر بغضب الإله، ويتوعد الأشراربالعقاب السريع ، وهى صورة ملحمية موروثه منذ عهد ملاحم هوميروس ،حيث ينشد السياب قائلاً:

" أنا أيها الطاغوت مقتحم الرتاج على الغيوب
أبصرت يومك وهو يأزف هذه سحب الغروب
يتوهج الدم فى حفافيها وتنثر فى الدروب".[44]

وهو ما يقابل قول هوميروس :

"وأثار ابن كرونوس جلبة شديدة بينهم ، عندما أسقط عليهم من السماء قطرات مطر ممزوجة بالدماء ، دليلاً على أنه ينوى إرسال العديد من الأبطال الأقوياء إلى هاديس".
الإلياذة(النشيد الحادى عشر ،أبيات 53-55).

[43] أحمد كمال زكى، المرجع السابق ، ص340.

[44] بدر شاكر السياب ، من رؤيا فوكاى،مطبعة بيروت، بيروت (1958)،ص33.

وفى قصيدته التى تحمل عنوان " أوديس" ، استعان بأسطورة " أوديسيوس" الإغريقية ومغامراته الكثيرة التى قامت عليها أحداث ملحمة الأوديسيا حيث قال:

"من أنت من أى الذرى أتيت
يا لغة عذراء لا يعرفها سواك
ما اسمك .. أى راية حملت أو رميت
تسأل ، ألكينوس؟
تريد أن تكشف وجه الميت
تسأل من أى الذرى أتيت
تسأل ما اسمى .. اسمى أنا أوديس
أجىء من أرض بلا حدود
محمولة فوق ظهر الناس
ضعت هنا وضعت مع قصائدى هناك
وها أنت فى الرعب والياس
أجهل أن أبقى وأن أعود".[45]

وهكذا فقد استعان شعراء محدثون بالأسطورة ،ولكن بدرجات مختلفة ، كلها نابعة عن تصورات هوميروس المبدع الأول، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر (خليل الحاوي) ، (سعيد عقل) ، (علي أحمد سعيد) ، ولا نهمل بالذكر(نازك الملائكة) ، (علي الحلي) ، (يوسف الخال)، الذين استغلوا الأسطورة كمضمون يجمع بين الماضى والحاضر فى إطار شعرى راق.

والجدير بالذكر أن الأسطورة وعناصرها التي جمعت مختلف الشعوب كانت متعلقة بفكرة الإلهام وربات الشعر اللائى أحطن هوميروس وملحمته بهالة من التقدير والتقديس، بعد اختيارهن له بوصفه أقدر من يستطيع أن يستقبل هذا الإلهام المتدفق ، والأدب العربي لا يخلوا أيضا من فكرة الإلهام وربات الشعر، بل إن الشعراء المحدثين اعتقدوا أن الشاعر ليست وظيفته فقط أن ينشد ما لقنته به ربات الشعر ، بل اعتقدوا أنهم أنبياء جاءوا لعرض قضايا الإنسان وأحاسيسه كما في قول (علي محمود طه):

[45] بدر شاكر السياب ، أغانى مهيار الدمشقى،مطبعة بيروت ، بيروت(1961)،ص347.

هبط الأرض كالشعاع السني بعصا ساحر وقلب نبي .[46]

وهي فكرة تتردد في أعمال (أبي العلاء) الكبيرة ،وفى الروايات المتعلقة بكبار الشـــعراء القدماء الذين كانوا يهيئون أنفسهم لنظم الشعر ،حتى لا يتم إتهامهم بالإفتعال ، ومن هذه الرويات أن الشاعر (جرير) إعتاد على أن ينظم شعره ليلاً ، بعد شرب النبيذ ، وأنه قد يعلو سطح إحدى البنايات فيضطجع ويغطى رأسه، وعندئذ تصبح قريحته مهيأه لنظم الشعر. فى حين تقول رواية أخرى عن (أبو نواس) ، أنه سئل: كيف عملك حين تريد أن تنظم الشعر ؟ فأجاب قائلاً : " أشرب حتى إذا كنت أطيب ما أكون نفساً بين الصاحى والسكران ، صنعت الشعر، وقد داخلنى النشاط ، وهزتنى الأريحية ". كما فى نصح (أبو تمام) لتلميذه البحترى :

" واجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة إلى حسن نظمه فإن الشهوة نعم المعين " . [47]

والفكرة ذاتها نجدها في معارضات (أحمد شوقي) ،وكذا فى أعمال (محمود حسن إسماعيل) ،وفى أعمال شاعراً مثل (نزار قباني)، الذى يعد من أشهر شعراء العصر الحديث ، اعتقد بوجود الإلهام وربات الشعر ، وخاصة بعد أن صدرت له مجموعة شعرية بعنوان يؤكد هذا الإعتقاد هو:(قالت لي السمراء) عام 1944 ، فأعاد إلى الأذهان ذات الفكرة التي ابتدعها هوميروس منذ ثلاثة آلاف عام حينما قال :

" غن لي يا ربة الشعر عن غضبة أخيليوس بن بيليوس المدمرة ".

النشيد الأول بيت رقم(1) .

وفى الختام نرى أن الأساطير وفكرة الإلهام في الشعر اليوناني هي الآن جزء لا يتجزأ من واقعنا الذي نعيش فيه إذ أن عامل الحضارة والأبواب المفتوحة صارت مدعمة لفكرة التطور الذي يسعى إليه الأدب العربي الحديث .

[46] أحمد كمال زكى ،المرجع السابق ، ص235.

[47] ابن رشيق ، العمدة ، مطبعة هندية ، القاهرة(1925)،ص136.

قائمة المراجع

أولًا : المراجع العربية:

1- ابن أبى أصيبعة ، عيون الأنباء فى طبقات الأطباء ، تحقيق ودراسة عامر النجار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الجزء الأول، القاهرة (2001).

2- ابن العبرى ، غريغوريوس أبو الفرج بن هارون الطبيب الملطى ،تاريخ مختصر الدول، وقف على تصحيحه وفهرسته الأب أنطون صالحانى، بيروت (1983).

3- أبو الوفا الغنيمى التفتازانى ، علم الكلام ، دار الثقافة ، القاهرة (1978).

3- أبن رشيق ،العمدة ، مطبعة هندية ،القاهرة (1925).

4- أحمد أمين ، ضحى الإسلام ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الجزء الأول، القاهرة (1980).

6 - أحمد شمس الدين الحجاجى ،

- مولد البطل فى السيرة الشعبية، دار الهلال، القاهرة (1988).
- الحكى الشعبى بين التراث المنطوق والأدب المكتوب، دار العين للطباعة والنشر ،القاهرة (2009).
- الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر (1933-1970)، دار الثقافة للطباعة والنش، القاهرة (1977).

7 -أحمد كمال زكى ،دراسات فى النقد الأدبى ،الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة (1997).

8-أحمد عتمان ،

-هوميروس الإلياذة ، المركز القومى للترجمة ،الطبعة الثانية، القاهرة (2008).

-المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، الشركة المصرية العالمية للنشرلونجمان ، القاهرة (1993).

9 - أحمد محرم ، الإلياذة الإسلامية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة (1973).

10- أغناطيوس أفرام الأول برصوم ، اللؤلؤ المنثور فى تاريخ العلوم والأداب السريانية، هولندا (1987).

11- بدر شاكر السياب ،

- من رؤيا فوكاى ،مطبعة بيروت، بيروت (1958).

-أغانى مهيار الدمشقى ، مطبعة بيروت ، بيروت (1961).

12- بولس السمعانى ، لمحة تاريخية فى فرائد الأداب السريانية ،المطبعة البطريكية اللاتينية، القدس (1933).

13- توفيق الحكيم ،

-بغماليون ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة (1942).

-براكسا أو مشكلة الحكم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة(1939).

14- توفيق الطويل ، فى تراثنا العربى والإسلامى ، سلسلة عالم المعرفة ،الكويت(1985).

15 - جبريل القرداحى ، الكنز الثمين فى صناعة شعر السريان وتراجم شعرائهم المشهورين،روما (1875).

16- زكى نجيب محمود وأحمد أمين ،قصة الأدب فى العالم(فى الأدب القديم وأدب العصور الوسطى)، الهيئة العامة لقصور الثقافة،القاهرة (2002).

17- سليم حسن :

- مصر القديمة ، مكتبة الأسرة ، الجزء السابع ، القاهرة (2001).
- الأدب المصرى القديم ، مكتبة الأسرة ،القاهرة (2001).

18- سليمان البستاني ، إلياذة هوميروس معربة نظماً وعليها شرح تاريخي أدبي، مطبعة الهلال ، مصر (1904)

19- شكرى عياد ،البطل فى الأدب و الأساطير ، دار المعرفة ،القاهرة (1997).

20-شوقى ضيف ،

- دراسات فى الشعر العربى المعاصر ، دار المعارف ، القاهرة (1953).
- العصر العباسى الأول (تاريخ الأدب العربى)، دار المعارف، القاهرة(1966).
- البطولة فى الشعر العربى ، دار المعارف ، القاهرة (1970).

21- صلاح عبد العزيز محجوب ، ترجمة الإلياذة في السريانية، بحث من أعمال مؤتمر الكلاسيكية والدراسات البينية ،العدد الخامس ،القاهرة(2004).

22- عامر النجار ، حركة الترجمة وأهم أعلامها فى العصر العباسى ، دار المعارف ، القاهرة (1993).

23-عبد الحليم نور الدين ،أثار وحضارة مصر القديمة ، المجلس الأعلى للثقافة، الجزء الأول، القاهرة (2008).

24-عبد الحميد حواس ، شاعر الهلالية والمشكلة الهوميرية ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة (2006).

25- عبد الرحمن بدوى ،التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية، دار النهضة ،الطبعة الثالثة، القاهرة (1986).

26- عبد العزيز صالح ، الشرق الأدنى القديم ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،الجزء الأول،القاهرة (2004).

27- عبد المعطى شعراوى، النقد الأدبى عند الإغريق والرومان،مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة (1999).

28- على مصطفى الغرابى ،تاريخ الفرق الإسلامية ونشأة علم الكلام عند المسلمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة (1980).

29- لويس عوض ،أسطورة أوريست والملاحم العربية، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر، القاهرة (1968).

30- لويس كاربنسكى ، رياضيات المصريين القدماء وأثرها فى تقدم العلم والعمران، ترجمة قدرى حافظ، القاهرة (1936).

31-ماجدة محمد أنور ، فن النحو بين اليونانية والسريانية ،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة (2001).

32- محمد الخطيب ، الفكر الإغريقى ، دار علاء الدين ، دمشق (1999).

33- محمد حسن خليفة ،

- رؤية عربية فى تاريخ الشرق الأدنى القديم ودوره الحضارى، القاهرة (2008).
- الإلياذة عبر العصور ، (حلقة بحثية)،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة (2004).

34-محمد السيد عبد الغنى ، مصر والمصريون عند هوميروس ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة (2004).

35-محمد صقر خفاجة ، تاريخ الأدب اليونانى ، مكتبة النهضة المصرية،القاهرة (1960).

36-محمد حمدى إبراهيم ،

- الأدب السكندرى ، دار الثقافة العربية ، القاهرة (1985).
- عن الأسلوب السامى للناقد الفذ لونجينوس،المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة(2008).

- الثقافة والتعليم فى مصر فى العصر الرومانى،دار الثقافة العربية، القاهرة (1986).
- مقال هوميروس عبقرية خالدة على مر الزمان،المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة (2006).

37- المسعودى ، مروج الذهب، دار الرجاء ، القاهرة (1977).

38-مراد كامل - محمد حمدي البكرى، تاريخ الأدب السرياني من نشأته إلى العصر الحاضر، القاهرة (1972).

39- مصطفى العبادى ،العصر الهلينيستى ، دار النهضة العربية ، بيروت (1981).

40- نينا بيغوليفسكايا ، ثقافة السريان في القرون الوسطي ،ترجمة خلف الجراد ، الطبعة الأولى ، سوريا (1990).

41- ويل ديورانت ، قصة الحضارة ،الجزء الثانى ، الطبعة الثالثة ، ترجمة محمد بدران ، القاهرة (1972).

References

ثانيًا المراجع الأجنبية:

1- Alexander (p.), the Iliad of Homer, London (1965).

2- Allen (T.W), HomeriIlias, Tomus 1, Oxonii (1931).

3- Anthon (C.), (LL, D.), A System of Greek Prosody and Metre For the use of Schools and Colleges, Newyork (1924).

4- Atkins (J), Literary Criticism in Antiquity, Vol 2, Methuen (1952).

5- Baird (J.s), The Homeric Dialect: it's Leading Forms and Peculiarities, London (1924).

6- Bates (A), Homer's Originality: Oral Dictated Textes, Cambridge (1953).

7-Baumagrten (A.J), the Phoenician History of Philo of Byblos, Leiden (1981).

8-Baumstark (A), Geschichte der SyrischenLiterartur, London (1958).

9- Bergstraesser (G), HunianibnIshaq: Uber Die Syrischen und ArabischenGallenUebersetzungen, Leipzig (1925).

10-Bernal (M), Black Athena, New Jersey (1987).

11- Billigmeier (J.C), Kadmos and the Possibility of Asemitic Presence in Helladic Greece, California (1976).

12- Blackman (A.M), Middel Egyptians Stories, Oxford (1932).

13-Breccia (E), AlexandreaadAegyptum, Bergamo (1922).

14-Brenk (F.E), Aphrodite's Girdle: Way to treat a lady in Iliad, Cambridge (1977).

15-Brink (C), Horace on the Art of Poetry, Cambridge (1911).

16-Burkert (W):

-The Orientalizing Revolution, Cambridge (1992).

-Oriental Myth and Literature in the Stockholm (1983).

17- Carpenter (R), the Antiquity of Greek Alphabet, American JournalArchaaeology (1933).

18- Charles (W), Word List with ML. IB.IG. For Iliad, London (2000).

19- Corroll (M), Aristotle's Poetics in the Light of the Homeric Scholia, London (1992).

20- Cureton (W), Fragments of the Iliad of Homer from Syriac Palimpsest, London (1851), reprinted (2010).

21-Dorch (T. S), Classical Literary Criticism (Aristotle, Horace, Longinus), Translate with an Introduction, Penguin (1965).

22- Evelyn- White (H.G), the Monastery of Epiphanius at Thebes, Part ii, Greek Ostraca and Papyri, Newyork (1926).

23- Feldman (L.H), Homer and the Near East: The Rise of the Greek Genius, Cambridge (1996).

24- Furlani (G), contribute allastoriadellafilosofiagreca in oriente Testisiriaci: unaintroduzioneallalogicaAristotelica Di Atanasio di Balad, Rome (1917).

25- Greene (W. C), Plato's View of Poetry, London (1918).

26-Greesseth (G.K), the Gilgamesh Epic and Homer, Classical Journal, NewYork (1986).

27- Grube (G.M.A),

-The Greek and Roman Critics, Methuen (1965).

-A Greek Critic: Demetrius on Style, Toronto (1961).

28- Halporn (J), the Meters of Greek and Latin Poetry, Methuen (1963).

29-Hall (H.R), Coptic and Greek Textes of Christian Period from OstrakaStelea, in the British Museum, London (1905).

30-Hallo (W.W), Games in Biblical World, Eretz- Israel (1993).

31- Hamdi Ibrahim (M), the Study of Homer in Greco-Roman Education, Athens (1977).

32- Hamilton (W), Longinus: On the Sublime, Oxford (1964).

33-Heidle (A), the Gilgamesh Epic and the Old Testament Paralles, ANET (1946).

34-Hernandez (P.N), Reading Homer in the 21Century, Spain (2007).

35-Jebb (R.C), Homer, an Introduction to the Iliad and the Odyssey, Sixth Ed, Glasgow (1898).

36- John Edwin (S), a History of Classical Scholarship from the Sixth Century B.C. to the End of the Middle Age, Cambridge (1903).

37-Kenyon (F.G), the Palaeography of Greek Papyri, Oxford (1899).

38- Kirk (G.S),

-The Nature of Greek Myths, the Overlook Press,
Woods Stock, NewYork (1975).

-the song of Homer, Cambridge (1962).

-Homer and the Epic, Cambridge (1985).

39-Kitto (H.D.F), Poiesis, London (1973).

40- Kraemer (J), ArabischeHomerverse, Berlin (1956).

41- Lamberton (R.W)-Kenney (J), Homer's Ancient Readers,The Hermeneutics of Greek Epic's Earlist Exegetes, Princeton (1992).

42- Long (A), Stoic Reading of Homer, Princeton (1992).

43- Macleod (R), the Liberary of Alexandria, Centre of Learning In the Ancient World, London (2002).

44- Margaret (O), the Atlas of the Ancient World, NewYork (1992).

45-Michael (J), Homer's winged Words and the Papyri, Some Questions of Authenticity, Bonn (1999).

46- Milne (H.J), Greek Shorthand Manuals: Syllabary and Commentary, Edited from Papyri and Waxed Tablets in the British Museum, London (1934).

47-Monro (D.B)- Allen (T.W),Homeri Opera, Recognoveruntbrevique AdnotationeCriticainstruxerunt. Tomus 1 Iliadi Librosi-xii, Tomus ii: IliadisLibros xiii-xxiv, oxoni E TypographeoClarendoniano, Oxford University, Reprint (1978).

48-Murray (A.S), History of Greek Sculpture, Harvard University (1999).

49- Murray (A.T), Homer, Iliad, Vol2, With an English Translation by A.T.Murray, Revised by W.F.Wyatt, L.C.L.2 Ed, Harvard University Press (1999).

50- Murray (G), the Rise of the Greek Epic, Fourth Ed, Oxford (1934).

51- Nilsson (M.P), Homer and Mycenae, Cooper Square Publishers, New York (1968).

52- Oldfather (C.H), The Greek Literary Texts from Greco-Roman Egypt, A study in the History of Civilization ,Madison (1923).

53- Packard (D.W)- Meyers (T),A Bibliography of Homeric Scholarship (1930-1970), Preliminary ed,Malibu,California (1974).

54- Pack (R.A), The Greek and Latin Literary Texts from Greco- Roman Egypt, Ann Arbor, and University of Michigan Press (1952).

55- Page (D.L), Greek Literary Papyri, Vol 1 the Loeb Classical Liberary, London (1942).

56- Pfeiffer (R), History of Classical Scholarship from the Beginnings to the End of the Hellenistic Age, Oxford (1986).

57- Plaumann (G), Archiv, Berlin Museum (1913).

58- Porter (J), Hermeneutic Lines and Circles: Aristarchus and Crates on the Exegesis of Homer, Princeton (1992).

59- Powell (B.B), Homer and the Origin of Greek Alphabet, Cambridge (1996).

60-Quilligan (M), The Language of Allegory, Oxford (1990).

61- Raguse (H), SyricheHomerzitate in der Rhetorika des AntonVon Tagrit, in Paul Delagarde: Syrische Kirchengeschichte, Goettingen (1968).

62- Raven (D.S), Homeric Words and Speakers, Pennsylvania (1984).

63- Richardson (N.J), Aristotle's Reading of Homer and it's Background, New Jersey (1992)

64- Robertson (M), the Place of Vase Painting in Greek, Pennsylvania (1951).

65- Rogers (B), Aristophanes: with English Translation, vol iii, The Loeb Classical Library, London (1927).

66-Rose (H.J), A Hand Book of Greek Literature from Homer To the Age of Lucian, Methuen, London (1965).

67- Sandys (J.E), History of Classical Scholarship, London (1903).

68- Sarton (G), History of Science, vol 1, London (1991).

69- Schubart (W), Einfuhrung in Die Papyruskunde, Berlin (1918).

70- Sherratt (S), Feasting in Homeric Epic, Oxford (2004).

71-Snodgrass (A.M), the Dark Age of Greece, Edinburgh (1971).

72- Strange (J.L), CaphtorKeftiu: A New Investigation, Leiden (1980).

73-Strohmaier (G), Homer in Bagdad, Berlin, (1980).

74- Tait (J.R.M), Philodemus, Influence on Latin Poets, Brynmawr (1941).

75- Walcot (P), the Comparative Study of Ugaritic and Greek Literature, Wales Press (1970).

76- Watt (J.W), -The Fifth Book of the Rhetoric of Antony of Tagrit, Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium, Louvanii (1986).

-Antony of Tagrit on Rhetoric Figures, Orientalia Christiana Analecta, Roma (1987).

77- Waddell (W.G), Papyrology, Latin Oxford Classical Dictionary, Oxford (1949).

78- Webb (T), Element of Greek Prosody and Metre, London (1962).

79- West (M.L), Greek Metre, London (1982).

80- West (S), Hesiod: Theogony, Oxford (1988).

81- Wilamowitz (U) - Mollendorff, Pindaros, Berlin (1922).

82- Wilcken (U), Urkunden der Ptolemaerzeit ,Paris vol 1-2, Berlin und Leipzig (1935).

83- Willcock (M), a Companion to the Iliad, the University of Chicago Press (1976).

84- William (S), Annis: Introduction to Greek Metre, London (2006).

85- Winter (J.G), Life and Letters in the Papyri, Ann Arbor (1933).

British Journal of Translation, Linguistics and Literature (BJTLL)
ISSN: 2754-5601 (Online); ISSN: 2754-5598 (Print)
DOI: 10.54848/bjtll
Journal Homepage: https://journals.ukbrighthorizons.co.uk/index.php/bjtll/about

Flavian Epic Poetry

الشعر الملحمي الفلافي[1]

Amr Abdel Monim Ahmed, Ph.D.
Instructor of Greek and Latin Languages,
Faculty of Arts, Helwan University, Egypt.
Corresponding email: amr.abdelmoniem81@gmail.com

ARTICLE DATA

Received: 16 June 2023
Accepted: 29 August. 2023
Volume: 3
Issue: (3) Summer 2023
DOI: **10.54848/bjtll.v3i3.69**

KEYWORDS

Flavian Epic Poetry; Emperor Vespasian; Roman emperors; epic; Valerius Flaccus; Papenius Statius; Silius Italicus.

ABSTRACT

Flavian Epic Poetry is considered one of the most important literary works that distinguished the period of the rule of the Roman emperors from the time of Vespasian to Domitian. Flavian epic poetry was named after the Emperor Vespasian, which indicates that most of the epic works were organized to glorify the emperors and celebrate their military victories. This flattery is considered to be a famous characteristic of the style of that period. Among the most famous poets who wrote epic works in this era were Valerius Flaccus, Papenius Statius, and Silius Italicus. Each of them composed a number of epics similar to the Greek epics for the sake of imitating their precious treasures, like Argonautica, who was imitated by Valerius, the Thebaid by Statius, and the Punica by Italicus. Flavian epic poetry was characterized by exaggeration, especially regarding the description of events and the use of gods who intervene in the course of things in order to achieve their benefits. The heroic nature that the epics aimed to highlight is also evident in epic poetry.

مقدمة:

يُعد الشعر الملحمي الفلافي من أهم الأعمال الأدبية التي تميزت بها فترة حكم الأباطرة الرومان منذ عهد ڤسبسيانوس حتى دوميتيانوس وسُمي شعر ملحمي فلافي نسبة إلى الإمبراطور ڤسبسيانوس مما يدل على أن معظم الأعمال الملحمية نظمت تمجيدًا وتعظيمًا للأباطرة والاحتفاء بانتصاراتهم العسكرية. ويعد هذا التملق هو سمة أسلوب تلك الفترة.

[1] هذه المقالة مبحث من فصول رسالة الدكتوراة للمؤلف بعنوان "الملحمة الطيبية عند ستاتيوس" دراسة تحليلية.

Published by UK Bright Horizons LTD. Copyright © the author(s).
This is an open access article under CC BY License
(https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

ومن أشهر الشعراء الذين كانت لهم أعمال ملحمية في هذا العصر هم: ڤاليريوس فلاكوس، وبابنيوس ستاتيوس، وسيليوس إيتاليكوس وقد نظم كل واحد منهم عدد من الملاحم على غرار الملاحم الإغريقية للاغتراف من كنوزها الثمينة أهمها ملحمة الأرجوناوتيكا لڤاليريوس، والطيبية لستاتيوس، والحرب البونية لإيتاليكوس.

فالشعر الملحمي الفلافي تميز بالمبالغة في وصف الأحداث واستخدام الآلهة التي تتدخل في مجريات الأمور من أجل تحقيق مصالحها كما يتجلى الطابع البطولي التي سعت الملاحم إلى إبرازها في الشعر الملحمي.

الشعر الملحمي الفلافي

بعد موت نيرون وخلفائه الثلاثة، ارتقى فلاڤيوس ڤسبسيانوس الحكم في الفترة من (69م–79م) وكان نصيرًا للشعراء والفنانين، وكانت لابنه تيتوس (79-81م) بعض الموهبة في الخطابة والشعر، كما كان دوميتيانوس (81–96م) معروفًا- قبل ارتقائه العرش- بنظمه للشعر، وعندما أصبح إمبراطورًا، بدا وكأنه أقلع عن كل تلك الاهتمامات, وكرس نفسه كليًا لإدارة الدولة، لكن لم يمنعه ذلك من استعادة المكتبات التي دمرها الحريق، والحصول من الإسكندرية على أكثر النسخ المتقنة من الكتب التي احتوتها. لكن طوال فترة حكم الأسرة الفلافية نجد اتجاهًا خفيًا من المعارضات بين الأدباء لهؤلاء الحكام؛ ولعل السبب في هذا يرجع إلى أنهم لم يكن لهم نفوذ على النبلاء الذين كانوا يميلون للحكام السابقين؛ مما حدا بهم إلى اتباع سياسة القمع، مما زاد المعارضة لهم.[2]

تميز العصر الفلافي باتجاه الكتاب نحو فن الملاحم، ومن هؤلاء الكتاب ڤاليريوس فلاكوس، وستاتيوس، وسيليوس إيتاليكوس. وعندما نتجه لأولئك الشعراء أنفسهم من أجل أن نضعهم في عالمهم الفلافي، نجد أن معرفتنا عن الشعراء والدوائر الأدبية المعاصرة تبقى غامضة، بالرغم من ثراء المادة التاريخية والأدبية المتبقية من ذلك العصر. وعلى الرغم من أننا نعلم ملامح التاريخ الأدبي من موت نيرون حتى ارتقاء "تراچان" Trajan العرش، فحقائق سير الشعراء ڤاليريوس فلاكوس، وستاتيوس وسيليوس إيتاليكوس تراوغنا، فكل معرفتنا عن ڤاليريوس فلاكوس تعتمد على نموذجين أحدهما شاهد داخلى فى قصيدته، والآخر إشارة عابرة عن موته أشار إليها كوينتليانوس. أما فيما يتعلق بحياته الشخصية، فليس هناك معلومات وافية عن سيرته التي اعتمدت على أساس غير دقيق، بينما سيرته الأدبية التي ربما رجعت إلى حكم ڤسبسيانوس، وعلى أقصى احتمال امتدت إلى عصر دوميتيانوس. فالجدل فيما يتعلق بتاريخ نظم ملحمته تجاوز عقدين، بين عامي(70م و92م)، لكن القليل أكد أنها نظمت قبل عام 80م.[3]

عُرف كل من ڤاليريوس فلاكوس وستاتيوس وسيليوس إيتاليكوس بالشعراء الفلافيين، وقدم الشعراء الثلاثة ملاحمهم– الأرجوناوتيكا، والطيبية، والحرب البونية على التوالي خلال فترة تجاوزت عشرين عامًا بين عامي (80م و100م). وقد احتلت تلك الأشعار مكانة مميزة في مجال الأدب الروماني، فقد أمدتنا بثلاث ملاحم كاملة، عدا الأرجوناوتيكا التي لم تُكتمل، نُظمت جميعها خلال فترة وجيزة. فقد شارك كل من ڤاليريوس وسيليوس وستاتيوس في المجال الأدبي تحت حكم دوميتيانوس فضلًا عن ستاتيوس الذي حظى بمحاباة الإمبراطور.[4]

كل واحد من كتاب ملاحم العصر الفلافي الثلاثة– ڤاليريوس فلاكوس، بابنيوس ستاتيوس، سيليوس إيتاليكوس- سعى إلى أن يكون خلفًا لڤرجيليوس. فاختار ڤاليريوس أسطورة الأرجوناوتيكا، واختار ستاتيوس حرب السبعة ضد طيبة، الملحمة المروعة التي صورت الفتنة

-[1]Rose H J., A Hand Book of Latin literature, Metheun & Co., London, 1961, pp. 388- 389.

-[1]Donald T.McGuire, Acts of Silence, Civil War, Tyranny, and Suicide in the Flavian Epics, Olms- Weidmann, New York, 1997, p.12.

-[2]Idem, p.5.

والانحلال الأخلاقي بين الأشقاء، أما سيليوس فقد رفض الأساطير، وكان موضوعه وطنيًّا عن

الحرب التى شنها "هانيبال"[5] Hannibal و"قرطاجة" Carthago ضد الشعب الروماني.

أما فيما يتعلق بستاتيوس، فهو أكثر الكُتاب الثلاثة الذي اكتسب شهرة دائمة، فملحمتاه الطيبية، والأخيلية غير المكتملة، كانتا لهما قيمة عظيمة، ودرستا على نطاق واسع في العصور القديمة في وقت متأخر من العصور الوسطى وما بعدها. فكل من دانتي و"بوكاتشو" Boccaccio و"تشوسر" Chaucer و"تاسو" Tasso و"سبنسر" Spenser و"ميلتون" Milton شهد على مكانته. فقد فاقت انجازات ستاتيوس كل معاصريه. وفي الآونة الأخيرة، حظى ڤاليريوس بالمعجبين، الذين اكتشفوا في ملحمته بذور العبقرية والحصاد الفني.[6]

ومن بين شعراء الملاحم الفلاڤيين الثلاث يبدو أن ستاتيوس كان أكثرهم عرضة للخطر في اختياره لهذا الموضوع، وهو بيت أوديب المضطرب، وانحراف كل من أبنائه وخالهم كريون. فستاتيوس حاول أن يبعد قصيدته بقدر الإمكان عن الارتباط المباشر بالبيت الإمبراطوري؛ إذ يقول ببساطة في قصائده منذ البداية أنه ليس مستعدًّا بعد للكتابة عن دوميتيانوس نفسه، ولذلك اختار أسطورة طيبة بوصفها موضوعًا مؤقتًا. مثل هذا البيان يحمل دلالاته الخاصة، فهو يعني ضمنًا، ولكن ليس بشكل علني للدولة أن أسطورة طيبة تُعد خطوة منطقية على الطريق للكتابة عن دوميتيانوس؛ لكن ستاتيوس ترك للقارئ الوصول لهذا الاستنتاج على نحو يحمي به نفسه من بطش الإمبراطور.[7]

أما الشاعران الملحميان الآخران المعاصران لستاتيوس: ڤاليريوس فلاكوس وسيليوس إيتاليكوس، المنتميان إلى نفس المدرسة، فكانا على مستوى أقل من التفوق. فجايوس ڤاليريوس فلاكوس, الشاعر الرومانى الذي ازدهر في آواخر القرن الأول الميلادي في عهد كل من ڤسبسيانوس وتيتوس فقد نظم عملًا غير مكتمل هي ملحمة شعرية بعنوان "الأرجوناوتيكا" اللاتينية التي تدين بالكثير "لأبوللونيوس الرودسى" Apollonius Rhodius صاحب الملحمة الأكثر شهرة. أما الأرجوناوتيكا اللاتينية هذه فهي قصيدة ملحمية نُظمت في الوزن السداسي، والتي تروي سعي "ياسون"[8] Iason ورفقائه بحثًا عن الفروة الذهبية. والأرجوناوتيكا، مهداه لڤسبسيانوس، أثناء ذهابه لبريطانيا، نظمها فلاكوس أثناء الحصار، أو بعد فترة قصيرة من تطهير أورشليم من اليهود على يد تيتوس عام 70م. إذ إن بها إشارة إلى

---

[1]- هانيبال بن هاميلكار برقا الشهير بهانيبال (247 ق.م- 182 ق.م)، قائد عسكري قرطاجي من عائلة عريقة. كان أبوه هاميلكار برقا قائدًا للقرطاجيين في الحرب البونية الأولى، وصف المؤرخون هانيبال بأنه أسوأ كوابيس روما وبكاسر هيبتها, وصوره الرومان على أنه وحش يهوى القتل وسفك الدماء. ولد هانيبال في شمال إفريقيا بمدينة قرطاجة في عام 247 ق.م، ورافق وهو في التاسعة من عمره والده هاميلكار برقا إلى إسبانيا. وفي عام 221 ق.م. اختاره الجنود قائدًا بعد اغتيال "صدربعل" العادل زوج أخته، فتمكن من بسط نفوذ قرطاجة على جزء من جنوب شبه الجزيرة الأيبيرية بما في ذلك ساجونتو إحدى المعسكرات الرومانية. لذا، فقد رأت روما ذلك خرقًا للمعاهدة التى عقدت إثر الحرب البونية الأولى، وطالبت بتسليمها هانيبال، وقد كان رفض هذا الطلب سببًا في اندلاع الحرب البونية الثانية بين عامي 218 ق.م. و201 ق.م.

-[2] Kenney E.J, Latin Literature, Cambridge University Press, Great Britain, 1982, pp. 558 - 559.

-[1] Donald T. McGuire,Acts of silence: Civil war, tyranny, and suicide in the Flavian epics, pp 42-43.

[2]- ياسون هو أحد أبطال الميثولوجيا الإغريقية قام برحلة عظيمة لأخذ الفروة الذهبية من كولخيس كشرط لاستعادة عرشه. تبدأ الحكاية في ثيساليا عندما اغتصب بيلياس العرش من أخيه أيسون والد ياسون الذي طالب بالعرش فطالب الابن بالعرش فوافق على طلبه على أن ينفذ مهمة خطيرة هي إحضار الفروة الذهبية من أييتيس ملك كولخيس، فشيد سفينة أرجو بمساعدة إلهية، وانضم معه عدد من الأبطال والمغامرين ومنهم هيراكليس وأورفيوس العازف البارع، وغيرهم الذين يصل عددهم إلى الخمسين. بعد رحلة طويلة مليئة بالأحداث وصلوا إلى كولخيس حيث توجد الفروة الذهبية وتحرسها أفعى في بلاط الملك أييتيس, وكانت ابنة الملك هي ساحرة تدعى ميديا وقعت في حب ياسون وساعدته على سرقة الفروة، وقتلت أخاها ونثرت أشلاءه لكي تشتت أباها في مطاردته لهم. انظر: عبد المعطي شعراوي، أساطير إغريقية، ج2، ص ص 113- 120.

ذلك الحدث الجلل وهو ثوران بركان ڤيزوڤيوس عام 79م، فالجزء الأول من القصـــيدة نُظم بعد عام 70م بقليل. وذِكر انفجار بركان ڤيزوڤيوس يثبت أن القصـــيدة لم تكتمل حتى بعد 79م. والأرجوناوتيكا تتبع القصـــيدة المعروفة لأبوللونيوس الرودســـي، بلغت عدد أبيات الملحمة حوالي ستة آلآف بيت؛ إذ وصف فيها فقط هروب ياسون و"ميديا"[9] Medea من "كولخيس" Colchis. فالقصيدة جُزءت على نحو مفاجئ إلى ثمانية كتب، وعلى الأرجح اعتزمت أن تتكون من اثنى عشـــر كتابًا، وتنتهي بعودة البحارة الأرجيين إلى اليونان. ويُعد ڤاليريوس فلاكوس إلى حد ما أدنى منزلة من ستاتيوس.[10]

رويت قصـــة بعثة البحارة الأرجيين في الأرجوناوتيكا للشـــاعر اليونانى أبوللونيوس الرودســـي في القرن الثالث قبل الميلاد، ويحاكيه ڤاليريوس في معالجته العامة للموضوع، حتى إنه يترجم كلماته أحيانًا؛ لكنه يضخم بعض المشاهد التي عالجها أبوللونيوس سريعًا ويضيف بعض العناصر الجديدة إلى الحكاية، ويروي سريعًا أجزاء القصة التي قصها الشاعر اليوناني في طول كبير. عمومًا، عندما غير ڤاليريوس معالجة أبوللونيوس كانت التغييرات نحو الأحسن. فعلى سبيل المثال، في القصيدة اللاتينية، عندما يصل ياسون إلى كولخيس، يجد الملك "أييتيس"[11] Aeetes الذي يمر بصـــعوبات من قِبل جيش الأعداء، فيتلقى منه وعدًا بالفروة الذهبية مقابل مســـاعدته في الحرب. وعندما انهزم الأعداء أخلف أييتيس وعده، مما أجبر ياسون على قبول مساعدة ميديا وفنونها السحرية. لا يوجد أي شيء من هذا عند أبوللونيوس. كما يولي ڤاليريوس اهتمامًا أكثر برسم الشخصيات عن أبوللونيوس، وكان ناجحًا خصوصًا في جعل شخصيتي أييتيس وياسون تبرزان بقوة. كما أن وصفه للصراع العقلي لميديا التي مُزقت بين حبها لياسون وواجبها تجاه أبيها وبلادها، أكثر تأثيرًا بكثير عن ذلك الوصف عند أبوللونيوس أو حتى من وصف ڤيرجيليوس لحب "ديدو" Dido لأييتيس. أما من ناحية الأسلوب فإن ڤاليريوس يقلد ڤيرجيليوس ومع ذلك جاء أسلوبه أبسط وأوضح من أسلوب ڤيرجيليوس، وفي معالجة العديد من أحداث القصيدة ينسخ معالجة ڤيرجيليوس للمواضيع المماثلة؛ فالعمل يُظهر أيضًا تأثير أوڤيديوس وتراچيدات سينيكا.[12]

كما أن الإهداء الافتتاحي لڤسبسيانوس يثبت نظم ملحمته في عهده. هذا التملق هو سمة أسلوب تلك الفترة؛ لكنه يفتقر للتألق والجرأة ومن ناحية أخرى، فالإلقاء كلاسيكي رائع، وكل من الإيقاع واللغة يحاكيان ڤيرجيليوس. فخطاباته بلاغية لكن ليست مفرطة.[13]

فالشاعر بعد أن ذكر موضوعه، استدعى أولًا "فويبوس" Phoebus، ثم ڤسبسيانوس صاحب الإنجازات البحرية المتصل بموضوع القصيدة (وخصوصًا مساهمته في غزو بريطانيا) فيقول ڤاليريوس:

> "فويبوس, أنت مرشـــدي، إذا كنت تقف هناك في منزل ثلاثي القوائم الذي يشـــارك أســـرار العرافة كيمايان، إذا كان الغار الأخضـر يمتد على جبينك. وأنت أيضًـا، وأن النصـر أكسبك شهرة بعد أن فتحت المحيط، بعد أن تحمل المحيط الكاليدوني أشرعتك، لم يحتمل المحيط في

---

[1]- ميديا فى الأساطير الإغريقية هي ساحرة شهيرة وكانت ابنة أييتيس ملك كولخيس، وكان أبوها قد رماها في السجن بعد أن خاف من سحرها الذي استخدمته في الهرب, وهربت إلى معبد هيليوس إله الشمس وهو جدها كما يزعم. ووقعت في حب ياسون الذي وصل لكولخيس في ذلك الوقت، وقعت في حبه وساعدته على الهرب، وعندما عاد إلى ثيساليا خدعت عم ياسون المدعو بيلياس وقتلته بعد أن وعدته برد شبابه.

-[2]Mackail J.W, Op.Cit, pp.190-191.

[3]- أييتيس كان ملك كولخيس، ابن إله الشمس هيليوس، ووالد ميديا. كان أييتيس قد تزوج للمرة الأولى من الحورية القوقازية أستروديا. أنجبت له خاليكوبى وميديا تلك الساحرة الشهيرة. كاهنة الربة هيكاتي. تزوج أييتيس للمرة الثانية من فتاة تدعى إيدويا, وأنجبت له ولدًا يدعى أبسورتوس. انظر: عبد المعطي شعراوي، المرجع السابق، ج2، ص 157.

-[1]Fowler Harold North, A history of Roman literature, pp. 196-197.

-[2]Charles Thomas Cruttwell, A History of Roman Literature, from the Earliest Period to the Death of Marcus Aurelius, pp. 524-525.

الماضـــي والقيصـــر الفريچيني، أنت، المولى المقدس، رافعني فوق الأمم والســـحاب الملفوف حول الأرض، وتنظر بعين العطف لي وأنا أنشـــد الأفعال العجيبة لأبطال الزمن القديم. ابنك ســـوف يحكي عن تدمير يهوديا- إضـــافة إلى أنه يمكن لشـــقيقه الفاســـد بتراب يهوديا، كما أنه يقذف العلامات وينشر الخراب في كل برج." (Val. Flac. I. 5- 14.)

يفســـر ڤاليريوس لقســـبســـيانوس أنه اختار أن يتغنى بأفعال الأبطال من الماضـــي، ولم يتغن بانجازات ابنه تيتوس على يهوديا؛ لأن ذلك سوف يتم عن طريق ابن ڤسبسيانوس الآخر دوميتيانوس.

كما يســـتخدم ڤاليريوس التقليد الملحمي في تدخل الآلهة فى مجريات الأمور, ففى مشـــهد الذروة عندما تهدأ العاصـــفة يتدخل "نبتونوس" Neptunus. وعندما يواجه البحارة الأرجيين الموت الوشيك، يظهر إله البحر في دور المنقذ فيقول:

"الجميع حول الماء، عندما ظهر فجأة نبتونوس مســـلح بالرمح ثلاثي الشـــعب رافعًا رأســـه الأزرق الغامق من الأعماق." (Val. Flac. I. 640- 642.)

فلم يكن الملحميون الفلاڤيون أقل من الأوغســـطيين في لجوئهم إلى الشـــعر الإغريقي للاغتراف من كنوزه الثمينة. وكان النبع الرئيس لڤاليريوس فلاكوس هو السكندري أبوللونيوس الرودسي ولكنه لم يكن مقلدًا تقليدًا أعمى. وأخذ كل من ستاتيوس وسيليوس إيتاليكوس الكثير من النبع الأصـــلي للشـــعر الملحمي برمته أى هوميروس، معتمدين في ذلك أحيانًا على ڤيرجيليوس، وأحيانًا أخرى على أنفســـهما. وبالنســـبة لســـتاتيوس بوجه خاص كان الاتصـــال بالفكر الإغريقي أيســـر؛ لأنه من نســـل ســـلالة إغريقية، فهو من مواليد نابلي، المســـتعمرة الإغريقية القديمة، والتي كانت لا تزال في العصـــر الإمبراطوري موضـــعًا تجانســـت فيه وتوافقت الحرية الإغريقية والشـــرف الروماني. ويلاحظ أن ســـتاتيوس أفاد من مســـرحيات يوربيديس "الفينقيات" و"الضـــارعات" وغيرهما، كما عرف كلاً من أبوللونيوس الرودســـي وأنتيماخوس من كولوفون. أما ڤاليريوس فلاكوس فقد بذل أقصـــى ما يســـتطيع من أجل أن يعيد إلى ياســـون البطولة التى افتقدها عند أبوللونيوس الرودســـي. وحتى ســـيليوس إيتاليكوس لم يتردد في تغيير بعض أحداث الحروب البونية لكي يعطي منظورًا فلســـفيًا أوســـع وأوقع. وإذا كان ســـتاتيوس قد حقق بعض الازدهار في آواخر العصـــر الإمبراطوري وإبان العصـــور الوســـطى وعصـــر النهضـــة، فإن ڤاليريوس فلاكوس وســـيليوس إيتاليكوس قد انحدرا بســـهولة إلى هوة النســـيان بعد زمن قصـــير من حياتهما. فلم يتم اكتشـــاف الأرجوناوتيكا والحرب البونية إلا إبان عصـــر النهضـــة الإيطالية. ومؤخرًا فقط وجد ڤاليريوس فلاكوس من يُعجب به ويضـــع يده في ملحمته غير المكتملة على بذور العبقرية وحصـــاد الصنعة الفنية. أما البونية فقليلًا ما تقرأ وإن كانت لا تخلو من فقرات متميزة.[14]

أما ســـيليوس إيتاليكوس فقد عاش في الفترة ما بين (26م- 101م)، وأمضـــى معظم حياته في الخدمة الرومانية المدنية، التي عرفناها من بلينيوس الأصغر؛ إذ قدم نظرة عامة عن حياته السياسية والأدبية. أصبح قنصلًا عام 68م. نظم سيليوس ملحمته الطويلة عن الحرب البونية الثانية بين سن (57 و70)، فالكتاب الثالث للبونية كُتب تقريبًا عام 84م، والكتاب الرابع عشر ما بين عامي (93م و 96م).[15] بعد أن شغل منصب حاكم "آسيا" Asia في أواخر عام 70م عاد إلى نابلي وأقحم نفسه في الساحة الأدبية هناك، وفي عام 101م جوع نفسه حتى الموت، طبقًا لتعاليم الرواقية، من أجل الهروب من صراع طويل مع المرض. وطبقًا لرسالة بلينيوس فلدينا إشارات عديدة عند مارتياليس لسيليوس، وبينما تلك الأدلة الخارجية لا تسمح لنا بإعادة بناء التسلسل الزمني الدقيق لنشر البونية، لكنها تشير إلى أن عمله من المحتمل أن يكون نشر ما بين منتصف عام 90م وعام100م.[16] فحياة سيليوس مستقاة من إشارات عارضة في أعمال كل من بلينيوس ومارتياليس أما عن نسبه

1- أحمد عثمان, الأدب اللاتيني العصر الفضي ، ص ص 149-150.

-2Peter Toohey, Reading epic, Routledge, New York, 1992. p 230.

-3Donald T. McGuire, Op.Cit, pp 13-14.

وتعليمه فغير معروفين غير أنه على الأرجح جاء من أسرة ثرية وكان محاميًا مميزًا في شبابه، كما كرس معظم وقته لڤيرجيليوس؛ حيث استعاد مقبرته فى نابلي، وحج إليها محتفلًا بعيد ميلاد ڤيرجيليوس. أيضًا بَجَّل شيشرون وقد حرص على شراء بيته الريفي لا لسبب سوى حقيقة أنها تخص شيشرون.

وأما عن مسقط رأسه فهو على الأرجح "إيتاليكا"[17] Italica، في مقاطعة رومانية تسمى "هيسبانيا"[18] Hispania أي إسبانيا، في بدايته كان خطيبًا مشهورًا، ثم أصبح بعد ذلك سياسيًا، وقصيدته تحتوي فقط على فقرتين متصلتين بالأسرة الفلاڤية، في كل منهما صُور دوميتيانوس بوصفه محاربًا، وفي واحدة صُور كمغني قيثارتة أحلى من قيثارة أورفيوس[19] نفسه. كان سيليوس واحدًا من رومان الإمبراطورية الأوائل الذين لديهم الشجاعة للتعبير عن آرائهم، ونقله إلى ممارسة مثالية لنظرية الانتحار التي اعتمدتها مدرستهم.

كان سيليوس قنصلًا في العام الذى توفي فيه نيرون عام 68م ، وشاهدًا على المشاركين في الاضطرابات المدنية والعسكرية في عام 69م، حكم إقليم آسيا في حكم ڤسبسيانوس وطوال سنوات عديدة كان خطيبًا بارزًا في القضاء. شهد مارتياليس له باعتباره واحدًا من أكثر الرجال نفوذًا في المدينة، ومحاكم القانون وضمه بلينيوس مع الشخصيات القيادية في الدولة. أما عن تقاعده فقد يبدو في وضع جيد لتولي كتابة التاريخ. حيث قضى الجزء الأخير من حياته في "كامبانيا" Campania؛ حيث كرس نفسه إلى الأدب, وكتب سبعة عشر كتابًا من البونية، التي يخبر فيها عن قصة الحرب البونية الثانية في سياق منظم بدءًا من قسم هانيبال حتى المعركة الحاسمة "لزاما"[20] Zama، في عام 202 ق.م.

كتب سيليوس عمله البونية بعد اعتزاله الحياة السياسية، فموضوعها يركز على أكثر اللحظات المجيدة في تاريخ روما، وهو هزيمة هانيبال في الحرب البونية الثانية؛ فقد أعطى سيليوس ملامح رواقية لملحمته من خلال حفاظه على التوازن بين القوة الإلهية وقوة الإنسان في تحليله لأسباب الحرب البونية؛ فالآلهة خاصة چوبيتر و"چونو" Iuno يجسدان المصير؛ حيث يتدخلان ويقودان مجرى الأحداث. فالحرب تبدأ بسبب كره چونو لانتصار روما، فهي التي تثير الغضب والرغبة في الحرب بين القرطاچيين، وبعد فشل الحرب البونية الأولى وجدت وسيلة مناسبة لغرضها في هانيبال؛ لذا تجاهد چونو لإعطاء هانيبال النصر، بينما تساعد "ڤينوس" Venus الرومان.[21]

William C. McDermott and Anne E. Orentzel, Silius Italicus and Domitian, AJPh Vol. 98. No.1. 1977. p. 26.

[1]- تأسست مدينة إيتاليكا فى 206 ق.م على يد الجنرال الروماني بوبليوس كورنيليوس سكيبيو الإفريقي من أجل تسكين الجنود الرومان الجرحى في المعركة التى هزم فيها الجيش القرطاچي خلال الحرب البونية الثانية.

[2]- هسبانيا هو الإسم المعطى من قِبل الرومان إلى كامل شبه الجزيرة الإيبيرية حيث أعطى الإمبراطور فسباسيانوس حق المواطنة لكل الإيبيريين سنة 74م. واسم إسبانيا في اللغة الإسبانية مشتق من هسبانيا. أصبحت إسبانيا مقاطعة مهمة في الإمبراطورية الرومانية، وانتقل الكثير من الرومان للعيش هناك, وشيدوا مدنًا في إسبانيا. كذلك شقوا قنوات ضخمة كانت تحمل الماء من الأنهار إلى المناطق الجافة. وقد وُلِد العديد من أباطرة روما العظام ـ مثل هادريانوس وتراچان في إسبانيا. كذلك فإن كُتابًا بارزين أمثال مارتياليس وسنيكا انحدروا من إسبانيا.

[3]- أورفيوس كان واحدًا من أشهر الموسيقيين والعازفين على وجه الأرض. وقد نسب الإغريق أورفيوس إلى آلهة تجيد العزف والغناء. قيل إن والدته واحدة من الموسيات التسع- كاليوبي الشعراء ذات الصوت الرخيم. وقيل إن والده الإله أپوللون، عازف القيثارة الشهير. من الموسية كالوبي اكتسب أورفيوس موهبة الغناء وعلى يد الإله أپوللون تعلم أورفيوس العزف على القيثارة. انظر: عبد المعطي شعراوي، أساطير إغريقية، ج1، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2008، ص ص 163- 164.

[1]- معركة زاما أو ما سُمى بالحرب البونية الثانية نشبت في 19 أكتوبر 202 ق.م. بين الرومان بقيادة ببليوس سكيبيو والقرطاچيين بقيادة هانيبال. انتصر الجيش الروماني على قرطاچة. ومباشرة- على إثر تلك الهزيمة على أرضهم- قام مجلس الشيوخ القرطاچي بطلب السلام، لينهي الحرب التي دامت 17عامًا.

-[1]Marcia L. Colish, The Stoic Tradition from Antiquity to the Early Middle Ages, Vol.1, E. J. Brill, Leiden, the Netherlands, 1990, pp.281- 282.

فالحرب التي يصفها ليست بين الرومان والقرطاجيين, ولكن بين المنحدرين من نسل آينياس وقبيلة كدموس، وقال إنه لم يكتب كمؤرخ من وجهة نظر واحدة عن مصادره, ولكن باعتباره شاعرًا ملحميًّا بإلهام من الموسيات، فبصره ليس مقصورًا على المشاهد الدنيوية، ولكنه يمتد إلى السماء.[22]

فمعلوماته التأريخية مشتقّة من "ليڤيوس" Livius، ولذلك فهي صحيحة في كل الأمور، وأحداث الحرب وُصفت في تسلسل زمني. كما أن أسلوبه هو محاكاة لهوميروس وڤيرجيليوس، ومن الواضح أن ملحمته البونية لها علاقة مختلفة مع العصر الفلاڤي غير التي ظهرت في الأرجوناوتيكا والطيبية. فالبونية فهي ملحمة عن تاريخ روما نفسها، فموضوعها الناس والأماكن والمؤسسات. فالقراء الرومان قد يرون أنفسهم وماضيهم في كل مشهد من مشاهد القصيدة، ومع ذلك فإن البونية تحتوي على أكثر من مفاجأة للقارئ الذى توقع أن يجد استحضارًا لأمجاد روما الماضية.[23]

ولقد عُرف بوصفه محاكيًا لڤيرجيليوس في الأحداث، وكذلك في اللغة؛ فسيليوس كان مُعجبًا ومُتحمِسًا لشاعر الإينيادة الذي اعتاد الاحتفال بعيد ميلاده بكل إجلال، خصوصًا عندما كان يتواجد في نابلي، واعتاد على زيارة قبر ڤيرجيليوس كما لو أنه كان معبدًا. فكان عنده المهارة نفسها مثل معاصره ڤاليريوس فلاكوس في تقديم الأصداء الڤيرجيلية. وتنتهي البونية بنصر "سكيبيو"[24] Scipio بعد معركة زاما، ومثل الإينيادة فهي وطنية في الشعور, لكن بينما شعور ڤيرجيليوس الوطني إلهام أصيل، فالذي عند سيليوس يُعد انعكاسًا للروح الڤيرجيلية. فيمثل هانيبال دور "تورنوس" Turnus، ومثل تورنوس، أيضًا، يحارب هانيبال مع شبح؛ وتلعب چونو الدور نفسه- معاداة الرومان- في قصيدة سيليوس، كما لعبت في قصيدة ڤيرجيليوس.

فسمات الملحمة العادية توجد في، القوائم، الألعاب، وصف درع، إله الحلم، المعركة على ضفة النهر. والميل إلى الرواقية يمكن أن نستشفه بوضوح في القصيدة؛ لكن على خلاف لوكانوس، لم يندفع سيليوس أبدًا إلى السياسة. وبالنسبة له فإن محاربي الجمهورية القديمة لم يعودوا رجال المنتدى والكابيتول، مثلما يرى أمام عينيه، وعبروا إلى الأساطير وأنصاف الآلهة. وبالنسبة له، سكيبيو هو "هرڤل" Hercules، منجز الأعمال، مروض الوحوش، حاكم آلهة السرور والفضيلة. هذه المقارنة مع لوكانوس إشارة تعليمية للتغيير في الروح التي حدثت في روما، حتى في الدوائر الرواقية، أثناء السنوات الأربعين الأخيرة من القرن الأول. في البناء التقني لأشعاره، سيليوس صارم بإفراط، مثل كل معاصريه, فكان على الأقل معروفًا أيضًا بالخطيب الذكي والموهوب.[25]

فمن غير المحتمل أن نجد حادثة أو تشبيه في الإينيادة كلها لم يستعيرها سيليوس، فسكيبيو، مثل آينياس، يمثل روما؛ وهانيبال، مثل تورنوس، يمثل العدو. فهانيبال, هذه المرة يملك الدرع الرائع؛ لكن سكيبيو ينحدر إلى العالم السفلي ليعلم المستقبل.[26]

وفي الكتاب الثالث يناقش چوبيتر وڤينوس مستقبل روما. فچوبيتر يتوقع الانتصار في الحرب البونية، ويثني على أمجاد الأسرة الفلاڤية بعد ذكر إشارة عابرة عن الأب والأخ:

-[2]Boyle A.J, Roman Epic, Library of Congress, London and New York, 1993, pp. 218-219

-[3]Donald T. McGuire, Op.Cit., pp.78-79

[1]- بابليوس كورنيليوس سكيبيو الإفريقي (240 ق.م - 183 ق.م) قنصل وقائد روماني خلال الحرب البونية الثانية. اشتهر بانتصاره على هانيبال فى معركة زاما التى حسمت الحرب البونية الثانية، ومن هنا اكتسب لقبه "الإفريقي" Africanus، كما يلقب بـ"هانيبال الرومان"، ويعتبر واحدًا من خيرة القادة العسكريين فى التاريخ. كانت أبرز معاركه التي أظهرت قدراته التكتيكية معركة إليبا.

-[2]Bury J.B., Op.Cit., p. 89

-[1]Moses Hadas, Op.Cit., p. 269.

"أنت. فاتح جرمانيا، مآثرك فاقت أباك وشقيقك، وحتى فى فترة الصبا أنت ترث اللعنة من قِبل الباتيفيان ذى الشعر الأصفر. حرق معبد تاربيوس لا يستطيع ترويعك؛ ولكن فى خِضم اللهيب الآثم سوف تكون آمن، من أجل البشرية"

(Sil. Pun. III. 607- 610.)

فسيليوس يُثني على دوميتيانوس من خلال الزعم بأن انتصاراته تفوق انتصارات والده ڤسبسيانوس, وشقيقه تيتوس على حد سواء. فاهتمام سيليوس مركز بشكل واضح في المقام الأول على أفعال دوميتيانوس، ثم يهتم في المقام الثاني بالتركيز على موهبته الشعرية.[27]

" وعلاوة على ذلك، فبلاغته سوف تفوق جميع سلالة رومولوس الذين اكتسبوا شهرة من بلاغتهم، فالموسيات سوف تقدم له القرابين, وسوف يعجب فويبوس بأغنيته- وهو من سلالة أحلى من الذى جعل نهر هيربس لا يزال واقفًا وجبل رودوب يتحرك على الموسيقى".

(Sil. Pun. III. 618- 621.)

فسيليوس بالفعل قدم ثناءًا مستحقًّا بسبب براعة الإمبراطور، وبالتالي فقد تجنب ذكر قدرة دوميتيانوس الأدبية إلا إذا كان يعتقد بصدق في مواهب الإمبراطور.

إنه يأتي في بداية القصيدة بإلهة في حالة من الغضب العارم، حريصة على الدفاع عن قرطاجة، يتحدث في مناجاة من الإهانات إذ إنها عانت:

"هنا- حتى العصور القديمة البعيدة يعتقد أن- چونو اختارت للعثور على المنفيين أمة أن تستمر إلى الأبد، مفضلة تلك على أرجوس، وميكيناي، مدينة أجاممنون، واختيارها مكان السكن."

(Sil. Pun. 1. 26- 28.)

فقد أُجرى الحدث بحوار بين چوبيتر وچونو، التي سبقت القتال الأخير، الذي وبخ فيه چوبيتر زوجته لصنيعها:

" قرطاجة نفسها لم تعان كثيرًا وتحملت أكثر مما كنت قد قمت به بنفسك، بمشاركتك للدفاع عن هذا الشعب. لقد أثارت البر والبحر، وأرسلت ذلك المحارب الشاب الفخور ضد إيطاليا؛ اهتزت جدران روما".

(Sil. Pun. 17. 349- 353.)

وتعلن وضع حد لأنشطتها:

" لقد وصلنا إلى النهاية، ويجب إغلاق بوابة الحرب".

(Sil. Pun. 17. 356.)

ولكن لا تزال چونو بعناد موالية للقرطاچيين، وتنقذ هانيبال من الموت:

" ثم عادت چونو غير مسرورة إلى منزلها فى السماء".

(Sil. Pun. 17. 604.)

- [2] Stover, Tim, Epic and Empire in Vespasianic Rome: A New Reading of Valerius Flaccus' Argonautica, Oxford University Press, United Kingdom, 2012, p 19;

William C. McDermott and Anne E. Orentzel, Silius Italicus and Domitian, AJPh, Vol. 98. No.1. 1977, pp.27-28.

ويُظهر سيليوس بعض الدلائل التى تشير إلى محاولته استخدام چونو كما فعل ڤيرجيليوس، باعتبارها العنصر الرئيس في تنظيم بناء قصيدته. وچونو هي التي تحرك الأحداث التي تؤدي إلى الذروة، عن طريق إرسال الحورية "آنا" Anna لحث هانيبال نحو ساحة المعركة، معركة "كاناي"[28] Cannae:

"على الرغم من هذ العذاب بالقلق والخوف من الأسوأ، هو استعادة هانيبال أمل النصر وجددت طموحه المجنون، من خلال مساعدة چونو، فالإلهة توقعت معركة كاناي، وملأت الأحداث القادمة بكل فخر لها. استدعاء آنا من نهر لأورينتم بالتالي تخاطبها، وتضغط عليها بنداء مغري".

(Sil. Pun.8. 25- 29.)

ثم إنها چونو التي تكمل عملها من خلال إرسال إله آخر، إله النوم، لوضع هانيبال للنوم وثنيه عن تجاوز السير ضد روما:

"وانزعجت ابنة ساتورنوس بتصميم هانيبال. مع العلم جيدًا باستياء چوبيتر ومصير إيطاليا، أخذت خطوات للحد من موجة حماس هانيبال وآماله التواقة للنجاح فلم يستطع تحقيق النصر. وفي الحال استدعت إله النوم، حاكم الليل الصامت، وبمساعدته التي كانت غالبًا ما تنتصر".

(Sil. Pun.10. 337- 341.)

وعندما يقترب هانيبال من أسوار روما للمرة الثالثة فچوبيتر يحذر چونو لمنعه:

" كان يقترب من الأسوار، فچوبيتر يخاطب چونو ويهدئ مخاوفها بهذا التحذير: الزوجة والأخت الذين أحبهم، لك أبدًا، لن يتحقق أبدًا لهذا الشاب القرطاچي الذى وقاحته لا يعرف لها حد؟ لقد دمر ساجونتوم".

(Sil. Pun.12. 691- 695.)

ففى هذه القصيدة كما فى كثير من إنتاج العصر الفضي، نجد ما يوصف بالخيالية. الأحداث الغريبة بكل أنواعها، الحب والكراهية غير الطبيعية، العواطف المبالغ فيها، الأنواع الأكثر ترويعًا للحدث الخارق, ذبح ووحشية، وجنبًا إلى جنب بتلك النداءات إلى شفقة عاطفية، متكررة جدًا.[29]

ومن بين الكُتاب الملحميين الفلاڤيين الثلاثة، ربما يكون ستاتيوس هو أكثرهم تأثرًا بالاتجاه العام بشكل واضح. فقد كان معجبًا بلوكانوس، ويمكن رؤية تأثير لوكانوس خصوصًا في أعمال العنف، وأحيانًا العبث، من خلال مشاهد معركته، وفي تعقيد تعبيراته وغموضه في بعض الأحيان. كما يظهر تأثير سينيكا في المعالجة العامة لموضوع الطيبية، بتخلل الرعب كحافز لأعمال الرجال، وإن كان ستاتيوس يدين بالتأثير لكل من سينيكا ولوكانوس، إلا أنه إجمالًا أقل عنفًا منهما. أما سيليوس إيتاليكوس فهو يشبه لوكانوس في الواقعية والمبالغة في بعض من مشاهد وحوادث معركته، وفي النكهة الرواقية لبعض الفقرات؛ إذ يقدم كثيرًا من الغضب والرعب باعتبارهما قوى محفزة لأفعال كل من "هاميلكار"[30] Hamilcar وهانيبال؛ لكن تعبيره هو أقل تعقيدًا بكثير من لوكانوس. وأما ڤاليريوس فلاكوس فقد

---

[1]- معركة كاناي واحدة من المعارك الرئيسة فى الحرب البونية الثانية، التى جرت يوم 2 أغسطس من عام 216 ق.م بالقرب من بلدة كاناي فى جنوب شرق إيطاليا. حيث استطاع الجيش القرطاچي تحت قيادة هانيبال تحقيق نصر حاسم بهزيمته الجيش الروماني تحت قيادة لوسيوس أميليوس باولوس وجايوس ترينتيوس فارو.

-[1]Rose H.J., Op.Cit., pp. 395-396.

[2]- هاميلكار (275 ق.م- 228 ق.م) قائد وسياسي قرطاچي، والد القائد القرطاچي الأشهر هانيبال, قاد هاميلكار القوات القرطاچية في صقلية بين عامي 247 ق.م- 241 ق.م خلال الحرب البونية الأولى .

كتب على نمط أخف وزنًا لكن بأسلوب متقن، وهو يعكس أحيانًا مبالغة لوكانوس والإسراف فى التفاصيل. وهو يترك العديد من المواضيع والحوادث، وذلك في الأسلوب السكندري، دون تطويرها إلى نهايتها المنطقية. إن الاستثناء البارز هو معالجته لميديا، التى كانت باهتماماتها النفسية وخصوصًا وصفها للغضب الذى يتملكها، نموذجًا حقًا لروح الشعر في هذا العصر.[31]

وعلى الرغم من أن قصائد كُتاب الملحمة الفلاڤيين متباينة على نطاق واسع في المجال ووجهة النظر والموضوع، إلا أن كل واحد منهم يعكس تأثير ڤيرجيليوس على نحو مختلف. فهذه الحقيقة في حد ذاتها دليل على عالميته والتأثيرات بعيدة المدى, حيث إن شعره كان له تأثيره على الأجيال التالية وعلى الشعراء بمختلف اهتماماتهم. فى الإينيادة- كما لا يوجد في قصيدة ملحمية أخرى- نجد سمات البطولة، الرومانسية، الملحمة التاريخية والوطنية ممزوجة في تجانس كامل، وتعالج بمهارة شاعرية لا نظير لها وبفهم نفسي.

ليس من المفاجئ- إذن- إن ڤاليريوس فلاكوس، ستاتيوس وسيليوس إيتاليكوس كل واحد وجد في الإينيادة، الإلهام والسلطة لقصيدته. الأرجوناوتيكا لڤاليريوس، على سبيل المثال، على الرغم من أنها تستند بشكل كبير إلى الأرجوناوتيكا للأبوللونيوس الرودسي، إلا أنها تدين بالكثير للعنصر الرومانسي في الإينيادة. وعلى وجه الخصوص زودت دراسة ڤيرجيليوس النفسية لآينياس وديدو وتصويره العميق لحبهم ڤاليريوس بنموذج لمعالجته الخاصة لميديا وحبها لياسون.

أما طيبية ستاتيوس فلديها العديد من السمات النموذجية للملحمة الرومانسية، لكنها تظهر تقارب أوثق بتراچيديات سينيكا والحرب الأهلية للوكانوس عن الإينيادة في نغمتها العامة وصبغة التجهم. إن الاهتمام النفسي مركز بشكل رئيس على الشخصيات، مثل أوديب، وإيتوكليس وبولينيكيس، المنحرفة من قِبل أهواء الشر. وتختلف بونية سيليوس إيتاليكوس كثيرًا من حيث المجال والغرض عن كل من الأرجوناوتيكا أو الطيبية، وتأثير ڤيرجيليوس عليه بشكل رئيس من نوع مختلف. ويترتب على ذلك- إلى حد ما- نمط الملحمة التاريخية الموضوعة من قِبل "نايڤيوس" Naevius و"إينيوس" Ennius في القرنين الثالث والثانى قبل الميلاد. وهو تقليد لا يخلو من تأثير على ڤيرجيليوس نفسه. في هذا المجال، يدمج سيليوس نظرة إينيوس "الحولية"[32] Annales مع وحدة درامية مستمدة جزئيًا من ڤيرجيليوس. مثل إينيوس، كتب عن الأبطال العظماء للجمهورية الرومانية التى تخدم بلادهم بدورها بالشجاعة والولاء غير الأنانى. البونية هكذا تختلف عن الإينيادة في عرضها وتركيزها. يوجد في الإينيادة تنويهات لعظمة الشخصيات التاريخية الفردية، واستعراض لأبطال وطنيين في الكتاب السادس وثمَّة شعور رائع من العظمة الرومانية، القصيدة هي في الأساس قصة النضال من أجل إيجاد مدينة جديدة.[33]

أما إذا انتقلنا إلى أخيلية ستاتيوس فنجد أنها تُفتتح بالتقليد الملحمي المتبع, وهو استدعاء الموسيات, والإله أبوللون، طالبة الإلهام لعمل الشاعر ثم يحدد مضمون القصيدة. فالموسيات هم أول من يُخاطبون في القصيدة:

> "تغني، أيتها الآلهة، بلقب أيكيديس الكبير وبذرية أن الراعد يخشى وينهى أن ترث السماء والده. أفعال المحارب هي الشهيرة للغاية في أغنية مايونيون، ولكن ما زال الكثير لم يُوصف: إنى أعاني- فهذه رغبتي- لإعادة قصة للبطل كلها، لاستدعائه من مكان اختبائه في سكيروس

-[1]Dudley, D, R, Virgil, Rutledge & Kegan Paul Ltd, London, 1969, pp. 71-72.

[1]- الحوليات قصيدة ملحمية كتبها كوينتس إينيوس تغطى التاريخ الروماني من سقوط طروادة وصولًا إلى الرقابة على كاتو الأكبر. وتقع فى ثماني عشر مجلدًا, تتناول الكتب (1-3) فترة تأسيس روما والعصر الملكي والكتب (4-6) تعالج العصر الجمهوري المبكر حتى الانتصار على بيرهوس (281- 271 ق.م), والكتب (7-9) تتناول الحرب مع قرطاچة, والكتب (10-12) تعالج الحرب المقدونية أى ضد فيليب المقدوني (201-196 ق.م), والكتابان (13-14) يدوران حول الحرب ضد أنطيوخوس عام 192 ق.م. والكتب (15-18) تدور حول الحرب الإيسترية وبعض الأحداث الأخرى. ولقد ظلت الحوليات هي الملحمة القومية للرومان حتى ظهرت الإينيادة لڤرجيليوس, كما شكلت الحوليات ركنًا هامًا من أركان التعليم في روما حتى العصر الأوغسطي.

-[2]Op.Cit., pp.73-74. Dudley, D, R,

مع بوق دوليكيا، وعدم التوقف في سحب هيكتور، ولكن لقيادة شاب من خلال قصة طروادة الكاملة".

(Stat. Ach. I. 1- 7.)

فنجد أن بناء السطر الأول يضع الأخيلية داخل التقليد الملحمي لڤيرجيليوس، ويرى فيليب هاردي السطر الأخير يمكن أن يكون مؤشرًا لدين ستاتيوس لأوڤيديوس.[34]

ستاتيوس يمدح دوميتيانوس ويخصص هذه الملحمة للإمبراطور قائلًا:

" ولكن أنت الذى حتى قبل كل الآخرين فخر إيطاليا واليونان تبجل بهيبتك الموقرة، التي تروي أمجاد الشاعر والمحارب- تسمو في تنافس مشترك- بالفعل واحد منهم يحزن أن يكون تجاوز منح العفو، واسمحوا لي بلهفة أن أكدح في هذا الغبار لحظة. لك هو موضوع مع إعداد طويل ولاثق بعد أنا الكادح، وأخيليوس العظيم مقدمة إليك".

(Stat. Ach. I. 14- 19.)

وعلى الرغم أن إلياذة هوميروس هي مصدر معظم ملاحم الغرب، من قوائم الجيوش إلى التدخل الإلهي، إلا أن ستاتيوس أبدى إعجابه بصورة واضحة بإينيادة ڤيرجيليوس وأحيانًا كثيرة طور عناصر من حبكة سلفه الروماني. موضوع التأجيل، فعلى سبيل المثال، يمكن القول إنه يعود لغضب أخيلليوس من أجاممنون حيث أجل كلاهما عودة البطل إلى الحرب ضد الطرواديين وقدم الوحدة التي طالما أعجب بها "أرسطو" فى شعر هوميروس. فعند ڤيرجيليوس تأجيل مماثل حدث عندما منعت چونو اللاجئين الطرواديين من التوجه إلى وطنهم. وقد تجاهل ستاتيوس العنصر الأوديسي من ملحمة ڤيرجيليوس: فجيوشه لم يجولوا البحر المتوسط في سفن؛ لكنه بالفعل حاكى انتقام ڤيرجيليوس من موضوع التأجيل عندما استقر الطرواديون في المكان الصحيح، استدعت چونو قوات من العالم السفلي لتأجل استوطانهم في إقليم "لاتيوم" Latium. أيضًا على العكس من ڤيرجيليوس، مدَّ ستاتيوس التحفيز للحرب إلى ما وراء العالم السفلي بغضب چوبيتر وتخطيطه لعقاب الجنس البشري. فجعل ڤيرجيليوس چوبيتر شكل للسكون الذي غرضه ليس إثارة الفتنة لكن يعكس عدالة آينياس، التي تتقابل مع مشاعر ديدو الغاضبة، مثلما يتقابل چوبيتر مع زوجته.[35] لم يحاك ستاتيوس ڤيرجيليوس من حيث اللغة فقط, ولكنه أيضًا حاكاه في تقسيم القصيدة إلى اثنى عشر كتابًا، التسلسل الزمنى العام للأحداث، الترتيب الذى فيه مشاهد المعركة تبدأ بالكتاب السابع، ومعالجة العديد من المشاهد الفردية المتبناة من الإينيادة.[36]

فالشعر الملحمي الفلافي تميز بالمبالغة في وصف الأحداث واستخدام الآلهة التي تتدخل في مجريات الأمور من أجل تحقيق مصالحها كما يتجلى الطابع البطولي التي سعت الملاحم إلى إبرازها في الشعر الملحمي.

فالشخصيات البطولية في الملاحم هي عماد أساسي لها، ويعود السبب في ذلك؛ إلى طبيعة الحضارات القديمة، التي كانت ترتكز شعوريًا، ولا شعوريًا على القيمة الجماعية لأي عمل كما أن هناك دافعًا لتمجيد البطولات سببه الشرّ، الذي لم يعرف الإنسان قديمًا سببه فكان يترقبه، إضافة إلى التباهي بجرأة الأبطال، ولا خلاص للجماعة إلا بجسارة الأبطال.

-[1]Hardie, P., The Epic Successors of Virgil: A Study in the Dynamics of a Tradition, Cambridge University Press, United Kingdom,1993, p. 63.

-[1]Charles Stanley Ross, Op.Cit., p.xiv

-[2]Fowler Harold North, Op.Cit., p.199.

إن الأحداث والوقائع الحقيقية، تمتزج بالأساطير، وتتميز الأشعار الملحمية بكثرة الموضوعات وتشعبها، نظرًا لانعدام الفصل بين الحقيقة والأسطورة، مما يجعل من تهويل الأحداث والمبالغة فيها أساسًا للشعر الملحمي، ويبرز هذا الأمر في ملاحم العصر الفلافي التي تشير إلى الطقوس المتبعة في تعظيم الآلهة. هذا بالإضافة إلى التوظيف الفلسفي في تفسير الأحداث كما شاهدنا في استخدام الفلسفة الرواقية.

قائمة المراجع

أولًا: المراجع العربية

أحمد عتمان: الأدب اللاتينى ودوره الحضارى العصر الفضى، أيجيبتوس, القاهرة, 1990.

عبد المعطي شعراوي، أساطير إغريقية، جـ1، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2008.

ثانيًا: المراجع الأجنبية

- Boyle A.J, Roman Epic, Library of Congress, London and New York, 1993.
- Charles Thomas Cruttwell, A History of Roman Literature, from the Earliest Period to the Death of Marcus Aurelius, 2007.
- Donald T.McGuire, Acts of Silence, Civil War, Tyranny, and Suicide in the Flavian Epics, Olms-Weidmann, New York, 1997.
- Dudley, D, R, Virgil, Rutledge & Kegan Paul Ltd, London, 1969.
- Fowler Harold North, A history of Roman literature, New York, 2009.
- Hardie, P., The Epic Successors of Virgil: A Study in the Dynamics of a Tradition, Cambridge University Press, United Kingdom,1993.
- Kenney E.J, Latin Literature, Cambridge University Press, Great Britain, 1982.
- Marcia L. Colish, The Stoic Tradition from Antiquity to the Early Middle Ages, Vol.1, E. J. Brill, Leiden, the Netherlands, 1990.
- Peter Toohey, Reading epic, Routledge, New York, 1992.
- Rose H J., A Hand Book of Latin literature, Metheun & Co., London, 1961.
- Stover, Tim, Epic and Empire in Vespasianic Rome: A New Reading of Valerius Flaccus' Argonautica, Oxford University Press, United Kingdom, 2012.
- William C. McDermott and Anne E. Orentzel, Silius Italicus and Domitian, AJPh Vol. 98. No.1. 1977.

ISSN: 2754-5601 (Online) ISSN: 2754-5598 (Print)

UK BRIGHT HORIZONS
Publishing House

UNIVERSAL SQUARE BUSINESS CENTRE
Devonshire St., Manchester, M12 6JH