



10.9.2015

بيتر بين

# المثلث الإغريقي

كازانتزاكس

ريتسوس



كافافي



ترجمة

سعاد فرحوح

دراسات أدبية

بيتر بين

# المثلث الإغريقي

كافافي

كازنتزاكس

ريتسوس

ترجمة

سعاد فرحون

الأوقية

# المثلث الإغريقي

كافافي ، كازنتزاكس ، ريتسوس

رقم التصنيف: 889

المؤلف ومن هو في حكمه : بيتر بين ، ترجمة سعاد فركوح  
عنوان المصنف : المثلث الإغريقي : كافافي ، كازنتزاكس ، ريتسوس  
الموضوع الرئيسي : الآداب ، الأدب اليوناني  
رقم الإيداع : (1997/11/1742)  
ISBN 978-9957-09-528-4 (ردمك)  
رقم الإجازة المتسلسل : 1985/8/21

هذه الترجمة الكاملة للكتاب  
Three Generations of Greek Writers  
Cavafy-Kazantzakis-Ritsos  
By Peter Bien

المثلث الإغريقي : كافافي ، كازنتزاكس ، ريتسوس : بيتر بين  
الطبعة الأولى : منارات ، 1985  
الإصدار الثاني : 1999 

جميع الحقوق محفوظة بموجب اتفاق وعقد  
أزمة للنشر والتوزيع  
تلفاكس : 5522544

ص.ب: 950252 عمان 11195

شارع الشريف ناصر بن جميل ، عمارة 55 (الدوحة) ، ط 4  
info@azminah.com  
info@azminah.net  
Website: http://www.azminah.com

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in any retrieval system or transmitted in any form or by any means without prior written permission by the publisher.

جميع الحقوق محفوظة ، لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال دون إذن خطي مسبق من الناشر .

تصميم الغلاف : أزمة (إلياس فركوح)

تاريخ الصدور : آذار / مارس 2013

الطباعة : مطبعة عبد الكريم اسماعيل / عمان

**Peter Bien**

**بيتر بين**

ليتر بين ارتباطات حميمة بالأدب اليوناني المعاصر بطرق عدة، وقد تضمنت ترجماته كتاب كازانتزاكيس «تجربة المسيح الأخيرة THE LAST TEMPTATION OF CHRIST» و «القديس فرانسيس SAINT FRANCIS» و «تقرير إلى غريكو - REPORT TO GRE -»، إضافة إلى كتاب ميريفيليس «الحياة في القبر - CO LIFE IN THE TOMB».

أما دراسته النقدية والتي تحمل العنوان «كازانتزاكيس والثورة اللغوية في الأدب اليوناني KAZANTZAKIS AND THE LINGUISTIC REVOLUTION IN GREEK LITERATURE» فتضع المؤلف الكريتي ضمن السياق الأكبر للأعمال اليونانية المتوفرة بلغتين والتي يعود تاريخها إلى عصر الرومان. أما كتابه المدرسي والذي يحمل العنوان «اللغة اليونانية الدارجة DEMOTIC GREEC» فقد قام بيتر بين بتأليفه بالتعاون مع جون راسياس وكريسانثي بين وخريستوس أليكسيو، وهو متداول في أنحاء العالم، وقد ألحق مؤخراً بجزء ثان للطلاب المتقدمين ويحمل عنواناً فرعياً هو «كشك التلفون الطائر THE FLYING TELEPHONE BOOTH».

بيتر بين عضو مؤسس لرابطة الدراسات اليونانية الحديثة، وقد عُين رئيساً للرابطة في عامي (١٩٨٢ و ١٩٨٣)، كما أنه أستاذ للغة الإنجليزية في كلية دارتموث في الولايات المتحدة، وقد قام بالتدريس في جامعتي هارفارد وملكورن إضافة إلى عمله كزميل شرف في جامعة بيرمنغهام في بريطانيا ولفترتين متتاليتين.

## المحتوى

٧	قسطنطين كافافى
٦٣	نيكوس كازانتزاكيس
١١١	يانيس ريتسوس

# قسطين كافاني

«لن أخاف من شهواتي كالجبان  
سأكرس جسدي للمتعة الحسية»

وفي اللحظات الحرجة، لسوف أعيد اكتشاف  
روحي، مثلما كانت، زاهدة».

كافافي





# قسطنطين كافافي

كان كافافي يعتقد أن القدر يقف له بالمرصاد، وأنه يتعمد احباط آماله التي تتمحور حول الشهرة. ولكن هذه الشهرة التي طالما تاق اليها أثناء حياته لم تواته إلا بعد وفاته. وهكذا لعب القدر معه لعبته الساخرة وخذله في جانب من اعتقاده، ومنحه الشهرة متأخرة، ولكنها كانت شهرة مظلمة، غائمة، إذ برز من خلالها كافافي أسطورة قابلها القراء في «رباعية الاسكندرية» للورنس داريل. ولم يقدر فنه الذي يتميز بالإبتكار والإثارة إلا مجموعة صغيرة من قراء الانكليزية. ويلعب القدر معه لعبته الساخرة مرة أخرى. . ويخذله، ولكن بايجابية إذ تبعث المصادفة بـ (اي . ام . فورستر E. M. FORSTER) الى الاسكندرية في الحرب العالمية الأولى ليؤلف كتابه «الاسكندرية: تاريخ ودليل عام ١٩٢٢ A HISTORY & A GUIDE ALEXANDRIA»، وكان لا بد للمؤلف أن يعرّج على كافافي فيترجم له قصيدته «الإله يخذل أنطونيوس THE GOD ABANDONS ANTONY»، ويتبعها بمقالة ساخرة نشرت في العام التالي في PHAROS & PHARILLON تحدّث فيها عن هذا الرجل الفريد «السيد اليوناني ذي القبعة القشبيّة، الذي يقف بلا حراك أبداً عند زاوية منحرفة قليلاً عن الكون».

وكانت البداية التي انطلق منها جماعة صغيرة مميزة من الأتباع المتذوقين والنقاد التفوا جميعاً حول فن كافافي. ولكن الأمر بقي محصوراً في نطاق ضيق الى ان جاء لورنس داريل الذي دفع باسم الشاعر نحو عامة

القراء عندما أحياء في رباعيته كحارس غريب GENIUS LOCI ، إذ استحضر شخص كافافي ، «الشاعر العجوز» مجسداً فيه روح الاسكندرية المدثرة بكل تعبها وزيفها المهترىء ودسيستها المتحفزة دائماً .

أما ما يجعل كافافي هاماً بالقدر الذي يجعل داريل هاماً أيضاً فهو أن الاسكندرية بدورها، تستحضر الروح التعب المماثلة لها، والتي يراها العديد من المراقبين صورة للحياة المعاصرة بعامه .

وهكذا فان القدر الذي سخر منه في حياته ، حاول أن ينصفه بعد مماته . إلا أنه في هذا الانصاف كان أشد سخرية لكافافي ، إذ أنه جعل منه رجلاً محترماً . فبالرغم من كون العديد من قصائد كافافي مغطاة بقناع يجعل قراءتها مناسبة لطالبات المدارس ، إلا أنك تجدها في حقيقتها شائنة سرا وعلانية عندما تفسرها بشكل جيد ، لأنها تنكر أو تستهزئ ، بل الأسوأ من ذلك ، فانها تتجاهل الدعائم الثلاث التي يقوم عليها المجتمع البورجوازي المحترم وهي : الايمان بالدين المسيحي ، وحب الوطن ، وحب الجنس الآخر؛ هذه الدعائم التي غالت بلاد اليونان في تقديسها مما دفع بعضهم لاشباع رغباتهم بطريقة ملتوية نوعاً ما ، عبّر عنها كافافي في قصيدة بعنوان «نادر جداً VERY SELDOM . فهو يصور في القصيدة شيخاً «متعباً ومنحنياً» لكنه ، رغم شيخوخته ، يظل محتفظاً بنصيب من الشباب «فالشباب يحفظون قصائده» ، و «عقولهم الشهوانية» وأجسامهم الرشيقه «تثار لما يكشفه من جمال» .

من السهل أن نرى كيف أمكن للمدرسين تحوير هذه السطور التي تتكلم عن تحقيق الرغبات الى قصيدة بريئة تصور عدم قابلية الفن للفساد ، فوجدوا فيها رقة في العواطف ، متغاضين عما فيها من معان لوطية أضيفت بأسلوب شاعري رقيق . كذلك يسهل علينا نسيان حقيقة أن شقيقة كافافي نفسه منعت ابنتها من قراءة الأبيات المشينة للخال قسطنطين قبل خمسين

عاما من الاحتفال بالعيد المئوي لمولده أي عام ١٩٦٣ ، يومها تجدنا نصغي لتلميذة يونانية تصفه «بالشاعر المحبب لدي الشباب» . ثمة سخرية مماثلة نجدها في صورة تقديسية أخرى له عندما ضُمت إحدى الخطابات التي قيلت في شعره أثناء الاحتفالات بمولده المئوي - عبارات أقتبست من بولس وثوسيدايدس الذي يمثل حب الوطن من فجد التراث الكلاسيكي الذي تعشقه اليونانيون المغالون في الوطنية والذي تجاهله كافافي عن دراسة وتفكير.

إن اقتران ثوسيدايدس هذا بكافافي يجعله رفيقا غريبا لكاتب سطور مثل :

«أو يمكنه ، أخيرا ، العودة إلى  
السياسة ، مستذكرا بافتخار  
تقاليد أسرته ،  
واجبه الوطني ،  
وأموراً أخرى سخيفة مشابهة» .

وبالمثل ، فإن النقيض يكون أشد عند اقتران اسم القديس بولس بكافافي . إن القديس بولس بتمثيله الديني استأصل ، أو على الأقل قمع آلهة كافافي الوثنية التي نماها عن تفكير متعمق . ومع ذلك فإن حقيقة أن كون الثالث ثوسيدايدس - كافافي - بولس معقول اليوم وأن ب) الفتيات يستطعن قراءة شعر كافافي دون جلب فضيحة لأبائهن ، تشير إلى حقيقة أخرى هي أن أثينا ولندن وباريس ونيويورك استطاعت أن تلحق بركب شاعر الاسكندرية العجوز ، لدرجة جعلتهم يشعرون أنه يخاطب وضعهم الحالي ، وأنه معاصر و«محدث» بدرجة رفيعة - فهو الناطق الرسمي شعريا باسمهم لتراث مجتمع غربي يفتقد دوافع حيوية جديدة أو بنية تحتية راسخة سواء أكانت هذه البنية أخلاقية أم دينية . ونتيجة لافتقاد هذا المجتمع لهذه الدوافع والقيم ، أصبح عقيما وتعبا ومتهكما بلطف ، وبالتالي انتقايا باعتدال .

إن عصرية كافافي المزيفة تدهشنا أكثر لأنها لا تنبع من مصدر معين ، أو لأنها - على أفضل حال - تنبع من مصدر راكد متخلف . بمقارنته مع بروسست ومان وإليوت وفيرجينيا وولف وكونراد وجيد الذين وجدوا في قلب الأحداث التي زودتهم بها الفلسفة الغربية المعاصرة ودعمتهم كتابات الفلاسفة المحترفين ، فتمكنوا من اعطائنا رؤى فنية واضحة للانسان الأوربي وجاءت كتاباتهم متضمنة قيما واتجاهات معينة عن الزمان والذاكرة والحياة الأخرى والأخلاق والله والحقيقة الكبرى ، نجده يقوم بالدور ذاته ، إنما بسداجة فطرية وإن كان في حقيقته أبعد ما يكون عن الشاعر الساذج بالفطرة . ولكن ، وبسبب تشابك استعداده النفسي مع ظروفه الخاصة الاقتصادية والاجتماعية وحقيقة كونه يونانياً يعيش في الاسكندرية ، لم يضطر للجوء إلى فلاسفة ، أو لمعرفة الاتجاهات الأدبية ، كي يستدعي صورة الانسان الأوربي الحديث : كل ما كان بحاجة إليه هو الكتابة عن نفسه - بعد اكتشافه طريقة تساعده على فصل الحساسية والنشوة العاطفية عن انغماسه الذاتي .

أما المنهج الذي اكتشفه كافافي ، فقد قاده إلى تاريخ الاسكندرية . وإذا بدا هذا الأمر متناقضاً ظاهرياً ، فإنه لا يتعدى كونه وجهاً واحداً للشخص يُعتبر من أكثر الناس جمعاً لمتناقضات في ذاته ؛ انه شاعر الذات الذاتي بحماسة وملزمة ، كما أنه في الوقت نفسه موضوعي ، بعيد عن الذاتية في كل تكتيكه ومواضيعه ؛ شاعر وجداني معارض للاتجاه الغنائي . وبالرغم من كونه شاعراً محدثاً قلباً وقالبا - ليس في موضوعاته فقط ، بل في أساليبه أيضاً - فإنه تناسى عن قصد وبإصرار المشاكل المعاصرة ، مفضلاً عليها التغلغل في حقب تاريخية بعيدة . كذلك يرينا نفسه ، متفاخراً بهويته كيوناني ، وبالدور الذي لعبته اليونان في الحضارة الغربية ، لكنه ، مع ذلك ، يتجاهل عن قصد ، الشخصيات الكبيرة المعروفة مثل : هوميروس ، وكتّاب الدراما الاغريق ، وبريكليس ، وسقراط ، وأفلاطون وأرسطو . أما في حياته الخاصة ، فقد بدا لنا كناسك معتزل ضد النظام الاجتماعي ، ومع

ذلك فقد كان يتوق دوماً إلى مدهانة دائرة أتباعه ويتقبلها بسرور. كان كافافي نهارة ذلك الأرسطراطي الشديد التأنيق، والمدرك دوماً لمركزه الاجتماعي، والحساس جداً لأي هفوة تصدر في حقه، والذي كان يشعر بالإهانة إن لم يدع إلى حفلات عشاء الطبقة الثرية الاسكندرانية المحترمة. أما في الليل فقد كان يعيش حياة مشينة كأحقر الناس القاطنين في الأحياء المدقعة في الفقر من المدينة، كما كان يهب نفسه وبتهور متعمد لمن يقايضه، حتى يشبع رغباته الملتوية التي عبّر عنها هو نفسه بأنها إرضاء غير قانوني وعقيم. ولربما كانت أكثر الأمور تناقضاً، حقيقة كون هذا الأرسطراطي والبوهيمي ذي العقلية المتحضرة جداً، قد أمضى معظم حياته، موظفاً بورجوازيًا صغيراً في دائرة الري في الحكومة المصرية!

إنه بحق رجل ذو وقفة مائلة قليلاً عن زاوية الكون، وقفة أصبحت مع ذلك مفهومة عندما نتعرف حياته وخلفيته قليلاً: تكوينه النفسي، والاجتماعي، وظروفه الاقتصادية والاسكندرية ذاتها، والمشاكل الفنية المحددة التي كان عليه أن يحلها قبل أن يصبح شاعراً حقاً؛ وبالرغم من أن قصائده لم تكن صعبة من حيث التركيب، كما لم تكن في الظاهر ذات معان خفية، وبالرغم من كونها لهذا السبب «في تناول القارئ العادي الذي يقبل عليها دون عدة العلم والمعرفة، إلا أن جزءاً من حداثة كافافي يكمن في أنه يتطلب بالفعل علماً ومعرفة؛ ولربما كان ذلك بسبب حب الذات المدهش عنده، لكنه في الحقيقة يقول: - إن قصائدي هي ذاتي، وإنكم إن رغبتُم في قراءتها كما يجب أن تُقرأ، عليكم أن تعرفوا كل شيء عني، وهذا يعني معرفة كل ما يتعلق بحياتي في الاسكندرية، وما يتعلق بأسلافي الأرسطراطيين، كذلك بمجد مدينتي وانهارها، وبالأشياء الأخرى التي تثير اهتمامي، كالسلالات الراحلة في سوريا وبيزنطة، ومزاحمة التقشف المسيحي للوثنية المدهشة في الممالك الهيلنستية في الشرق.

فلنبداً إذاً بحياة كافافي في الاسكندرية: بعد بلوغه الأربعين من العمر - أي من الوقت الذي بدأ فيه يَطوّر أسلوبه الشعري الناضج - كانت حياته - ظاهرياً - بلا أحداث، لربما لأن كتاباته الشعرية كانت أكثر نشاطاته إقناعاً له. أما السنوات الثلاثون التي تلت - تلك السنوات التي أنتجت قصائده المتضمنة شريعته - فقد أمضاها بكاملها في الاسكندرية، ما عدا رحلة واحدة قام بها إلى مستشفى أثيني، قبل وفاته بزمناً قليلاً - فكان من أبرز خصائص فترة الاسكندرية، ذلك التعارف الروحي والمادي الذي تم بين الشاعر ومسقط رأسه. فبالرغم من أن قصيدته «المدينة - THE CITY» هي من أوائل قصائده التي تبحث في عذابه النفسي بسبب شذوذه الجنسي وليس حول مدينة الاسكندرية أساساً كما يوحي عنوانها على المستوى الحرفي، كذلك تعطينا فكرة جيدة لما أصبحت تعنيه الاسكندرية له في حياته الخاصة وفي كتاباته. يُقسم الشاعر على «الرحيل إلى أرض أخرى... بحر آخر». إن أي جهد له في الاسكندرية محكوم عليه بالهلاك؛ أينما ينظر يرى دمار حياته في هذا المكان الذي «أمضى فيه سنوات عديدة في خسارة وضياح». سيجد مدينة أخرى - يقول لنفسه في البداية - مدينة أفضل. لكنه يدرك بعدها الحقيقة: «لن تجد أراضي جديدة، لن تجد بحاراً أخرى:

لا وجود لسفينة لك، لا وجود لطريق.

فمثلما دمرت حياتك هنا

في هذه الزاوية الصغيرة، فقد دمرتها في العالم بأسره.»

كان إصاق هوية كافافي بمدينته الاسكندرية ملحوظاً، وبخاصة أثناء حياته. فلقد كان يُعتبر شاعر الاسكندرية، وقد حظي لهذا السبب بسمعة سيئة. أعطانا فورستر وداريل صورة عن شهرته الغربية بين زملائه الاسكندرانيين، ويؤكد هذه الصورة العديد من اليونانيين الذين عرفوه وبالعوا في تسجيل انطباعاتهم عنه. يبدو أن الجميع متفق على نقطتين على الأقل: الأولى غرابة تصرفاته، والثانية قدرته غير العادية كمتحدث.

أما تيموس مالانوس ، والذي كان أول من كتب سيرة كافافي ، فيقول عنه : إنه كان دائم التمثيل ، وإن غرابة مظهره وحركاته ونغم صوته جعلت الكثيرين يقلّدون شخصيته بمتعة وتسلية مفضلتين . لكن هذا لا يعني أنه كان أضحوكة ، بل على العكس تماما . فقد جمع حوله دائرة من التلاميذ الشباب المخلصين الذين كان يلتقي بهم في مقهى معين و بانتظام . أما الدلائل على قدراته على الاجابة البديهية ، فكانت تكمن في أن العديد من رفاقه كانوا يسجلون كل ما يقوله : دائرة كاملة من بوزويليبي \* منطقة البحر المتوسط . أما كافافي ، والذي كان تجميع المعجبين حوله حاجة مَرَضِيَّة عنده ، فقد لعب دوره بلذة واستمتاع مستعبدا بذلك مشاهديه بطريقة وصفها فورستر بدقة عندما قال :-

«يمكن اقناعه بأن يقول جملة معقدة وطويلة ، لكنها جميلة مليئة بالعبارات المعترضة التي لا يمكن خلطها ، وتحفّظات تساعد على الإقناع ؛ جملة تتحرك بمنطق إلى نهاية معروفة من قبل ، لكنها دائما نهاية فيها من الحيوية والروعة اكثر مما سمعه أي انسان من قبل . . . فتشكّل جملاً تعالج سلوك الامبراطور ألكسيوس الخبيث عام ١٠٩٦ ، أو أنواع الزيتون وإمكاناته وأسعاره ، أو نجاحات أصدقائه ، أو جورج إليوت ، أو لهجات المنطقة الداخلية من آسيا الصغرى . جمل تقال بسلاسة متماثلة سواء أكانت باللغة اليونانية ، أم الانكليزية ، أم الفرنسية» .

في المقطع الأخير من قصيدة كافافي «هيرودس أنيكوس - HERODES ATTICUS» ، توجد صورة جذابة أخرى بعضها حقيقي ، والآخر ما يرغب في تحقيقه . نرى في هذا المقطع موضوعا طالما بُحث على مائدة المقهى ، إذ يقدّم فيه كافافي أيضا تعريفا للغبطة التامة فيقول :-

\* جيمس بوزويل JAMES BOSWELL عاش في الفترة ما بين ١٧٤٠ - ١٧٩٥ ، وهو مؤلف اسكتلندي و كاتب سيرة المؤلف الانكليزي الشهير صموئيل جونسون . تطلق التسمية «بوزويلي» على أي كاتب سيرة مخلص لعمله . - المترجم - .

«كم من فتیان الاسكندرية الآن،  
 في انطاكيا وبيروت  
 (خطباء المستقبل الذين تعدّهم الحضارة الهيلينية للغد)  
 عندما يجتمعون حول موائد متقاة  
 حيث يدور الحديث عن جماليات الفلسفة حيناً  
 وعن علاقاتهم الغرامية الرائعة أحياناً أخرى  
 فجأة يستغرقون في التفكير، فيحل صمت؟  
 يتركون بجانبهم كؤوسهم بلا مساسٍ  
 ويفكرون في حسن حظ هيرودس  
 - ترى أي سفسطائي آخر مُنح هذا القدر؟-  
 الذي هو في رغباته وأعماله  
 ينبغي للإغريق (الاغريق!) أن يتبعوه،  
 لا أن يصدروا أحكاماً أو يناقشوا،  
 ولا حتى أن ينتقوا أو يختاروا،  
 فقط أن يتبعوه» .

تتركز غالبية الأسطورة التي نمت حول الشاعر الغريب الأطوار، على شقته رقم - ١٠ - شارع ليسيوس . كتبت ابنة أخته هاريكليا فاليري HARIKLEA VALIERI تقول : إن أقرباءه توسلوا إليه أن يرحل عن الحي الذي كان يسكن فيه عندما شعروا بالفضيحة والخزي، فوقف هو، واتجه نحو النافذة، فسحب ستارها وقال : «وأين يمكنني أن أحصل على موقع أفضل من هذا بين مراكز الوجود الحيوية الثلاثة وهي : خمارة تُسكر، وكنيسة تصفح ، ومستشفى نموت فيه؟» .

لقد سُمح للزوّار المفضّلين بالدخول الى تلك «السُرّة» ، بضوئها الخافت، وأثاثها الشرقي المزخرف الذي كان كافافي قد أحضره من قصر العائلة الباروني، وقطع الثريات الثلاث التي كانت تزين جدار حجرة



الجلوس . فعندما كان يأتيه زائر شاب جميل ، كانت تضاء شمعة اضافية . أما المضيف ، فقد كان يجلس دوما في الظل : لشدة حساسيته بسبب كبر سنه ، فلا يقوى على ترك تجاعيد وجهه تظهر ، أو على السماح لأحد بالتلميح بأنه لم يعد شابا وجميلا . لم يستطع كافافي أن يفكر بالشيخوخة برباطة جأش ، فقد كان ينظر الى المُسن كمن يتحمل التعاسة والملل ، في الوقت الذي يرتجف فيه ، لثلا يخسر تلك الحياة . وهكذا فالمسنون :

«أرواح متناقضة ، تجلس بهزلية مأساوية  
في جلودها القديمة المدمّرة» .

فإن كانت محاولة التفلسف تعني أننا نتعلم أن نموت ، فلم يكن كافافي فيلسوفا مطلقا ، والذين يرون في تلميحاته المعلنة في بعض قصائده ، عدم مبالاة بالمؤثرات الجسدية كاللذة ، أو الألم ، يتغاضون عن حقيقة كونه بكى وهو على فراش الموت . لم يكن كافافي فيلسوفا ، وانما كان انسانا شبقا ، وبالنسبة لإنسان شبق ، (بالإضافة الى عدم ايمانه بحياة اخرى) ، كانت المصيبة الكبرى التي لا تُعوّض هي الشيخوخة ، بينما عزاؤه الوحيد ، والعقار الوحيد الذي يخدّر «جرحا كهذا سببته سكين كريهة» - كما يدعوه كافافي - فهو الشرود؛ الاستغراق في التفكير بملذاته وحيويته الماضية . . ويكون شرود كهذا ضائعا ومشتتا في أغلب الأحيان ، أما في حالة كافافي فلقد توطد شروده في الشعر .

إذا ينبغي أن نلتفت الى هذا الماضي بحثا عن «الأحداث» في حياته الطويلة الخالية من الأحداث تقريبا - نلتفت أولاً الى سنوات شباب كافافي قبل أن يكتب قصائده ، ثم نعود الى الوراء لما قبلها - أي الى زمن عظمة عائلته ثم انهيارها . ففي فترة شباب الشاعر ، لدينا مواعيده الغرامية الشاذة في الأماكن الفقيرة من الاسكندرية . يتكرر وصف تلك المواعيد بكل ابتهاجها واحباطها في شعره ، بطريقة مقنّعة حيناً ، ومكشوفة أحيانا . هذا هو

كافافي في الليل، أما في النهار فهو ذلك المتأنق، سليل البيت الذي كان ذات يوم عظيما، والذي يجاهد للحفاظ على مركز محترم، يدرك بيقين أنه فقد ولن يعوّض. أما صراعه النفسي، فهو بين ذاته في الليل وذاته في النهار؛ ذلك الصراع الذي كان لا مناص له منه في البداية، لكنه سُجِّل بعد ذلك في قصيدة، ثم ما لبث، بعدئذ، أن اتخذ طابع السيرة الذاتية، بما وُجد من ملاحظات للشاعر بين أوراقه بعد وفاته :

«يصمم كل فترة على بدء حياة أفضل .

لكن، عندما يأتي الليل بنصائحه الخاصة،

بمصالحاته، ووعوده؛

عندما يأتي بكل قوته الجسدية

التي تشتهي وتبحث - عندها، ضائعا

يذهب ثانية الى لذته المميّنة ذاتها» .

لكن هذا الوضع، بالرغم من أنه - ظاهريا - صراع لا يمكن اذابته، الآ أنه حمل داخل ذاته حلوله الخاصة، وبقيامه بهذا، زودنا بـ «أسلوب» كافافي الشعري، لأن عبقرية كافافي أدركت أن تدهوره الجنسي كان مطابقا لانهياره هو، وانهيار عائلته الاجتماعي، والاقتصادي، وانهما يتطابقان - بدورهما - مع انهيار وضع الجالية اليونانية بكاملها. فضلا عن ذلك، يحمل وضعه هو - في بعده الأوسع - مماثلة لارتفاع حظوظ الإغريق في الاسكندرية وانخفاضها خلال فترة ألفي عام، ولانهيار الهيلنستية كقوة حضارية في مراكز عديدة أخرى - وضمنا وبشكل عام - لوضع الحضارة الأوروبية المعاصرة المتدهور. وهكذا ففي متناول يد كافافي مسلسل ممتد لظروف مشابهة، يمكن استخدام أي منها شعريا، لترمز الى أي من الظروف الأخرى، أو لكلها. فبوضعه معضلته الخاصة في هذا المنظور الضخم الشامل لعائلته وجنسه، وبتعلمه رؤية كل هذا من وجهة نظر استسلامية، استطاع أن يحل متاعبه الخاصة.

ان أفضل شاهد على انهيار عائلة ما، يكمن في وجود سليل لها، أذهله مجدها السالف وشغل باله . ولقد كشف كافافي عن هذا الدهول في طرّة صغيرة دعاها «سلسلة نسب عائلي - MY GENEALOGY» ، كتبها على فترات متباعدة ما بين الأعوام ١٨٨٢ و ١٩٠٩ ، ثم تركها نهائيا عام ١٩١١ (سنرى فيما بعد أهمية هذا التاريخ ومغزاه) . نراه فيها يقف باصرار حزين على أمجاد اسلاف أبويه الاثنيين . فمن بين من ذكر من أسلاف لوالده، حاكم لمدينة في مولدافيا، وكبير الكهنة في كنيسة انطاكيا، ورئيس الأطباء في مستشفى القديس جورج في لندن، وفرع بكامله من نبلاء ايطاليين . أما من جهة والدته، فهناك أمير من ساموس، وزوجتان لدبلوماسيين بلجيكيين ذوي مراكز عالية، وثرى كان يبذل بسخاء في سبيل الانسانية، والذي يتذكر كافافي «جنازته الباهرة» بشكل خاص .

يبدو أن المركز، والاعتبار، والوطنية العالمية هي العناصر المشتركة في تقاليد هذه العائلة، والتي وسمت أيضا طفولة الشاعر ذاته . فبالنسبة لما جاء في الوثيقة، كانت اعمال والده في التصدير أضخم مصلحة تجارية في مصر منذ حوالي عام ١٨٥١ وحتى عام ١٨٧٠ ، وكان لها فروع في كل من لندن، وليفربول، ومانشستر، والقسطنطينية، والقاهرة، وأماكن أخرى . أما قصر عائلة كافافي، والذي كان يقع في أفخم أحياء المدينة وأكثرها أرسقراطية، فقد كان يُحتفظ فيه بمدرس خصوصي فرنسي الأصل، ومربية انكليزية، وأربع أو خمس رجال من الخدم اليونانيين، وحوذي ايطالي، وسائس خيل مصري . الآ أن هذا الثراء لم يدم طويلا، فقد توازت مصائر مصلحة «كافافي وأولاده» تقريبا مع مصائر الجالية اليونانية بشكل عام . ولكي نفهم ما حدث، علينا أن نعرف بعض الحقائق . يعود تاريخ مصر الحديثة لعام ١٧٩٩ ، عندما طرد نابليون الأتراك منها، وتحت حكم محمد علي (الذي بدأ قيادته الفعلية لمصر حوالي ١٨١٠ - ١٨٤٠) تم إدخال بذور قطن جديدة وأساليب زراعية حديثة، حولتا مصر إلى دولة عظمى في

انتاج القطن . وباعادة الحيوية إلى الاسكندرية ، أصبحت المركز الرئيس للتصدير . وبما أن محمد علي لم يكن يثق بالمصريين ، فقد منح امتيازات للأجانب ، وشجع بشكل خاص احتكار اليونان للتجارة الخارجية . فازدهرت حالة اليونانيين الاقتصادية بدرجة كبيرة ، حتى انهم حوالي عام ١٨٥٠ ، وبعد تأسيس شركة كافافي وأولاده بقليل ، استطاعوا السيطرة على الحياة التجارية في كل من القاهرة ، والخرطوم ، والاسكندرية . وللتمثيل فقد وجد في الاسكندرية عام ١٨٤٥ حوالي ألفين من اليونانيين ، بينما وصل العدد إلى عشرين ألفا عام ١٩٠٠ . ولكن ، في هذه الفترة من التاريخ ، بدأ يظهر شعور المصريين بالعداء نحو جميع الأوربيين ، فحدث الشغب ، وكانت نتيجته النهائية طرد الجالية اليونانية بكاملها . ليس هنا مجال البحث في الأسباب التي أدت إلى هذه المشاكل ، لكن المهم بالنسبة لنا هو - وببساطة - أن نتذكر كافافي كما عبّر عنه الناقد اليوناني بابايونو PAPAIOANNOU بقوله : « ظهر كافافي في محيط الجالية اليونانية في الشرق الأوسط في فترة كانت فيه هذه الجالية تسير في طريق الإفلاس ، والتصفية المالية » .

فبدون إرث «كافافي وأولاده» لم يكن بمقدورنا التوصل إلى الشاعر الذي نعرفه ، حتى وإن كان لمجرد معرفة أنه عندما توفي والده ، لم يترك لأولاده سوى عقار هزيل ، مما اضطر والدته الأرملة أن تأخذ أولادها لتعيش في انكلترا . دام هذا التغرّب سبعة أعوام كانت أهم السنوات في تشكيل حياة كافافي ؛ فقد منح هذا التغرّب طابعا مميزا لوطنية الشاعر العالمية . فمن الأساس إذاً أن نتذكر - عند بحثنا عن تطوره الفني - أنه كان يعرف الأدب الانكليزي ويحبه (بالاضافة إلى الأدب الفرنسي) ، وأنه كان يتكلم الانكليزية مع اخوانه عادة ، وحتى عندما كان يتكلم اليونانية ، كانت تجيء بلهجة بريطانية ، وأنه بدأ وظيفته الشعرية بعمل ترجمات لقصائد بالفرنسية ، والانكليزية ، ثم كان يقلدها باليونانية . ومع ذلك ، فإن الجانب الآخر

للعملة هذه - والذي يساويه في الأهمية - فهو امكانية استمرار كافافي في طريقة تقليده هذه، أو حتى الكتابة باللغتين الانكليزية والفرنسية فقط، (قارنه بايوانيس بآباد يامانتوبولس، الذي اشتهر بجون ماريا الشاعر الفرنسي): لكنه لم يقم بهذا، إذ أن اغراء عظمة الحضارة الاغريقية ثم تدهورها، وما يفوقهما من سحر اللغة اليونانية، أثبتا أنهما ملزمان له .

عاد كافافي إلى الاسكندرية وهو في سن السادسة عشرة، ثم ذهب إلى القسطنطينية فيما بعد، ولمدة ثلاث سنوات . نحن لا نعرف عن هذه الفترة إلا القليل، وما كان يقوله هو بأنه كان يعتبرها دائما «أجمل» أوقات حياته وأكثرها حرية . فالشاعر الشاب - ذو الثانية والعشرين من العمر والذي رجع هذه المرة إلى الاسكندرية ليبقى - هو مثقف مغالط ومتكبر لدرجة التعاطف المتعجرف . لقد عاد هذا الشاعر الشاب ليبقى، وقد أجبره حظه التعس على الذهاب كل صباح إلى مكتبه كي «يجلس بين موظفين عديمي الأهمية» كما قال هو، ومُسْرَجاً، «بميوله» كما يحب أن يصفه لورنس داريل . نراه في قصيدة بعنوان «مسرح صيدا (٤٠٠ بعد الميلاد) - THEATRE OF SIDON (A.D. 400)»، كممثل صيداوي مقنّع، ويمكن أن نخدمنا هذه القصيدة في ايجاد توضيح مناسب لكيفية ربط ظرف كافافي الخاص بالانهيار العام للحضارة الهيلينية :

«ابن مواطن محترم، أولاً، هو جميل  
ذلك الشاب المنتمي للمسرح، الذي يُسعد من نواحٍ عدة،  
الآن وبعد قليل سيؤلف باللغة اليونانية  
أبياتاً مفرطة في جرأتها. .»

نعرف أيضاً حقيقة هامة هي أن هذه الأبيات «إرضاءات متقاة موجهة إلى حب عاقر ومرفوض». وقد وزعت معظم تلك الأبيات سرّاً لكي يبعدها عن المتحدثين بالأخلاق ذوي الملابس الداكنة المغبرة .

تحمل هذه القصيدة العنوان «مسرّح صيدا (٤٠٠ بعد الميلاد)»، وتقدّم القصيدة هذا الموضوع الخاص من خلال خدعة. فالقناع التاريخي والوقفة الدقيقة المعرفية في الزمان والمكان ساعدا كافافي على النظر بموضوعية - وعن بعد - في كل ما هو - بالأساس - انغماس شخصي. بعدئذ - ومن خلال ذلك كله - يستخدم الشاعر التأريخ ليجذبنا إلى «مسلسله المتنامي لأوضاع مشابهة». وهكذا فإنه يثقل قصيدته بمعان لا تراها عين النثر المجرّدة.

يتضح مدى الانغماس الذاتي فيها عندما نذكر أن القصيدة بـ «أبياتها الشديدة الجرأة» هي - بالطبع - مثال لأعمال كافافي المشينة، وأنه بتوزيعها بهذه السرية الشديدة، ترينا هذا الصيدواوي الجميل يتبع ممارسات كافافي نفسها. كان هذا الأسلوب هو النمط المتبع في إصدار قصائد كافافي الواحدة تلو الأخرى، حيث كانت تأتي على شكل صفحات كبيرة، توزّع على أصدقاء مختارين. فلم يُنشر أي كتاب لأشعاره طيلة فترة حياته لأنه، بما فيها المجموعات الثلاث الصغيرة التي أصدرها، أهداها إلى أصدقائه المختارين.

فان توجهنا إلى العنصر الموجود في «مسرّح صيدا (٤٠٠ بعد الميلاد)» والذي يجذبنا إلى ظرف معادل يربط مشاكل كافافي الخاصة بالتدهور العام للحضارة الهيلينية - نجد هذا العنصر ببساطة في ذلك التاريخ الهام (٤٠٠ بعد الميلاد) المذكور في العنوان. يتوقع كافافي منا أن نتذكر أن العام ٤٠٠ بعد الميلاد هو الوقت الذي أجبرت فيه المسيحية المنتصرة وثنية الاغريق على لفظ آخر أنفاسها في صيدا والاسكندرية وبقية العالم الهيليني. ولهذا فان القصيدة - بمضامينها الأوسع - هي واحدة من القصائد العديدة التي يندب فيها كافافي هذا التقهقر التاريخي لنمط الحياة الوثنية، (والذي يعرفه دائما بأنه «ملذات مختارة»)، قبل أن تأتي المسيحية بتحريماتها ووقارها. فباستخدامه لهذا الظرف المشابه - وكما يريدنا أن نعتقد - تجيء أبياته معبرة

عن ورطته لكونه وثنيا متأخرا مازال يعيش في جو عدائي من التحديدات الجنسية غير المعروفة للاغريق الذين عاشوا قبل فترة المسيحية .

وبمضي السنين وباحباط رغبات كافافي الحسيّة التي سببتها الشيخوخة - بالاضافة إلى أخلاقيات المسيحية والاعتبار البورجوازي - وجد الشاعر عزاء متزايدا في شروده في فترة غابرة من الحرية والإشباع ، ولربما كانت هذه الفترة هي تلك السنوات «الجميلة» التي أمضاها في القسطنطينية . وبالطريقة ذاتها، فان شروده التاريخي كان موجها - ليس فقط إلى حضيض الحضارة الهيلينية - وانما إلى أوج مجدها . ولكنه لم يكن على استعداد - لا في ظرفه الخاص ولا التاريخي - أن يستثير العواطف ؛ فلقد رأى الاحباط والفشل مرافقين للنشوة . فكما أنه هو نفسه تمتع بالشباب والحيوية ، فقط ليرقبهما ينسحبان مع الزمن أمام الهرم الذي لا يرحم ، كذلك فان مراكز الحضارة الهيلينية المختلفة مرت بهذه المرحلة نفسها . أما الأسلوب الذي استطاع بواسطته - شعريا - أن يستعيد التحليق والاجتياح لتاريخه الخاص ، فهو باستحضار تاريخ جنسه بجميع وجوهه ، وبخاصة تقلّب هذا الجنس في الاسكندرية .

لذا ، فإن أفضل طريقة للحصول على معرفة جيدة بكافافي هي تتبع تاريخ الاسكندرية بكامله - كما يعرضه في قصائده . يرى كافافي المدينة في أجمل صورها وأبهاها خلال الفترة المبكرة للحكم الاغريقي الوثني ، أي من عام ٣٠٠ - ٢٠٠ ق . م . تقريبا . لكن ، عندما تدخل الرومان ، بدأت فترة التعتيم . وفي النهاية سيطر الرومان سيطرة تامة على منطقة الاسكندرية ، وبعدها جاءت المسيحية . وهكذا فقد كُتبت أنفاس الروح الاغريقية بكاملها عندما تحولت روما إلى المسيحية . وأخيرا وبالفتح العربي في القرن السابع ، حلت فترة ظلام قاتم على تاريخ الاسكندرية ، كما يراها كافافي بايجاز وتكثيف .

يجدر بنا عند هذه النقطة أن نتذكر أن كليوباترا لم تكن مصرية ، وانما

اغريقية، وأن الاسكندرية، وبالرغم من كونها ملتقى للاغريق واليهود والمصريين والسوريين وغيرهم، إلا أن الثقافة الاغريقية كانت هي المهيمنة، كما كان الحكام الأصليين - من أولهم إلى آخرهم - من الملوك الاغريق ذوي الدم الهيليني الصافي مثل مؤسس أسرته بطليموس، (لأن الزواج عندهم كان في العادة يتم بين الأخ وشقيقته). وكان أول هؤلاء البطالسة قد عقد العزم على أن تصبح عاصمته مركز العالم الثقافي - و«مجد البطالسة»:

مدينة الناصح الأمين، مجد العالم الهيليني،  
أكثر المدن حكمة في كل الفنون، وفي كل مناحي الفلسفة».

أما الوسيلة التي تحققت بواسطتها هذه الأهداف الثقافية المجيدة فكانت «الموزيون - MOUSEION»، ذلك «الانجاز الفكري العظيم لهذه العائلة» كما جاء في كتاب فورستر «الاسكندرية: تاريخ ودليل». فبالإضافة إلى أن الموزيون «كان قد شكّل أدب عصره وعلمه، فانه ترك أثرا في الفكر على الدوام... لقد كان في الأصل مؤسسة البلاط وتحت سيطرة القصر. وهكذا فانه عرف كلا من حسنات الرعاية الملكية وسيئاتها. لقد شابه الموزيون - في بعض النواحي - جامعة حديثة، لكن العلماء وطلاب المعرفة والأدباء الذين دعمتهم هذه المؤسسة، لم يفرض عليهم التعليم فيها، وانما كان عليهم فقط أن يتابعوا دراساتهم من أجل الحصول على مجد أكبر للبطالسة».

وأدت دراساتهم العلمية إلى اختراع التقويم الذي مازلنا نستعمله حتى اليوم؛ كذلك تمكنوا من تحديد قطر الأرض؛ بالإضافة إلى الاكتشافات الفلكية التي جمعها كلوديوس بطليموس ونسّق شرائعها في دستور خاص. (وكلوديوس هذا اسكندراني أيضا، لكنه عاش في الفترة التي تلت سقوط السلالة الملكية البطلمية التي يحمل اسمها)؛ وكذلك ظهر كتاب «العناصر» لاقليدس؛ أما في مجال الأدب فقد وجدت مدرسة شعرية كان



لها أثر كبير في اتجاهات كافافي وموضوعاته وأسلوبه، منها مثلاً كاليماخوس وميلياجر وكريناغوراس وآراتوس وآخرون ممن وصلت لنا أعمالهم ضمن مجموعة بالاتين الشعرية PALATINE ANTHOLOGY «عندما انتهى العصر البطولي في بلاد الاغريق، وضاعت الحريات، وربما الشرف أيضاً»، كما كتب فورستر. فالأدب الذي طوره هؤلاء «كان قد زال عنه الوهم، ويمكن أن نكون سعداء لأنه لم يصبح مريراً أيضاً. فكانت له قوة من نوع خاص، لأنه رأى أنه من بين حطام الآمال التقليدية لم يبق لهم سوى ثلاثة أشياء وهي: سطح الكون المزخرف الجميل، ومباهج الدراسة، ومتع الحب، وأنه من بين هذه الثلاثة كان الحب هو الأفضل».

لن نكون مبالغين إن أكدنا على دين كافافي لهذه المدرسة من كتاب الشعر ذي المغزى الذي سار مثلاً EPIGRAMMISTS. فنحن لا نحتاج إلا لاضافة شكل أدبي آخر ارتقى في هذه الفترة النيرة من أعوام ٣٠٠ - ٢٠٠ ق.م. - ألا وهو «التمثيل الصامت» MIME-: ويتألف من مشاهد صغيرة تعبر عن الحياة اليومية الحضرية وتمثل عن طريق حوار صامت بين اثنين - وهكذا يكون لدينا سوابق لأي ظاهرة من أساليب كافافي الشعرية. فقائمة الخصائص التي ذكرها فورستر تنطبق على كافافي انطباقاً مدهلاً وهي: زوال الوهم الذي يفتقد إلى المرارة، والذهول بسبب تحطم الآمال التقليدية، والغياب التام للروح البطولية، وحب الدراسة، وعبادة اللذة التي تنمي متع الحب. فلم يكن علينا سوى حذف الاهتمام بالسطح المزخرف للكون ووضع الشعر ذاته مكانه، لأن فيه متعة وعزاء تسيران عقلية كافافي الحضرية التي كانت ساهية عن الطبيعة عن قصد وبتعمد، ولكي نكون أكثر دقة نقول: إن الشعر عند الاغريق يتمثل في قول كافافي:

«إن روحك تبحث عن وسيلة . . .

لمدح الأشخاص والمغالطين (السفسطائيين)،

الذين يصعب الانتصار عليهم، والعمل الصالح الذي لا يُقدَّر بثمن؛

كالأغورا<sup>(١)</sup>، والمسرح، وأكاليل الغار.

كيف يمكن لأرتا كزيرسيس أن يمنحك هذه؟

وأين يمكنك أن تجدها في ساتراباي<sup>(٢)</sup>؟\*

وبدونها، ما نوع الحياة التي يمكنك أن تعيشها؟

ولكون «الموزيون» الوسيلة التي دفعت بالاسكندرية إلى قمة الرابطة الهيلينية، فقد كان عليه هو الآخر أن يقاسي عندما بدأ العالم الهيليني يستسلم وفق شروط إلى قوة روما الأعظم. ففي عام (٢٠٠ ق.م.) كان البطالسة مايزالون تحت حماية روما التي قوضت أركانهم تدريجيا. فقد قام يوليوس قيصر - عن طريق الصدفة وبشكل عرضي - بإحراق الموزيون ومكتبته النادرة الفريدة، إضافة إلى زوال السلالة الملكية الشهيرة التي كان مقتل كليوباترا بفعل سم أفعى صغيرة خاتمة المطاف لها. وحالما وطدت روما نفسها كحامية لمصر، أصبح من السهل عليها أن تتدخل فيها بفاعلية أكبر، وذلك بسبب الشقاق الداخلي بين البطالسة أنفسهم. وهكذا، فانه في زمن بطليموس السادس (حوالي ١٥٠ ق.م.) أصبح حكام مصر الهيلينيين، بالإضافة إلى الملوك الاغريق الآخرين كالسلوقيين مثلا SE-LEUCIDS، مجرد دمي في أيدي روما. وللحق نقول: إنه عندما قام شقيق بطليموس السادس بطرد أخيه هذا من الاسكندرية، ذهب الأخير إلى روما طالبا من مجلس الشيوخ الروماني إعادة تنصيبه. فحل الرومان النزاع بحكمة - ولصالحهم هم - فقسما المملكة جزئين، وهكذا زادوا في ضعفها. ويعالج كافافي هذه الحادثة في قصيدتين له. ففي قصيدته الأولى بعنوان «سخط ابن سلوقس - THE DISPLEASURE OF THE SON OF SELEUCUS»، يتبع كافافي الجانب التاريخي من القصة وهو المؤرخ ديودوروس

١ - الأغورا: AGORA عند الاغريق تعني ساحات التجمع السياسي؛ وكانت تقام عادة في الأسواق.

٢ - ساتراباي: SATRAPY هي مقاطعة ادارية عند الفرس.

\* - تشير القصيدة هنا إلى انهزام الاغريق أمام الفرس وما يعنيه هذا من فقدانهم للمتعة التي كانوا ينعمون بها من قبل. - المترجم -

سيكولوس ، فيروي عن اللقاء بين بطليموس وديمترىوس سلوقس الذي كان رهينة في روما في ذلك الوقت . ولكن كافافي يتعد عن التاريخ في قصيدته الثانية ، فينقل لنا صورة انهيار بلاد الاغريق ، انما بشكل لاذع جدا ، عندما يخترع قنصلية عقيمة لدى كاهن معبد دلفي الذي كان قد عتم عليه منافسه في ذلك الوقت كاهن معبد روما . فيرينا كافافي القناصل قادمين من الاسكندرية إلى دلفي محمّلين بالهدايا النفيسة من «الملكين المتنافسين البطلميين - THE RIVAL PTOLEMAIC KINGS» . أما كهنة معبد دلفي الذين تقبلوا هذه الهدايا والكنوز ، فقد شعروا بضيق يمكن فهمه بسهولة :

«كيف

يمكنهم بذكاء ترتيب أياً

من الاثنين - ينبغي أن يثار سخطه ، فهذا يتطلب

أقصى ما لديهم من براعة» .

لكنهم يجدون القناصل وقد رحلوا فجأة ، وهكذا فلا داعي لقرارهم الآن . فيرتاح هؤلاء الكهنة لكنهم يشعرون بارتباك كبير بسبب عدم فهمهم لما تعنيه هذه اللامبالاة المفاجئة :

«وصلت أنباء خطيرة لهؤلاء الرسل في اليوم السابق ، وعن هذه

هم لا يعرفون .

لقد أعطيت النبوءة في روما ، وحدث التقسيم هناك» .

إن نهاية هذه السلالة الملكية معروفة لدى كل طالب مدرسة ، لكنها تُروى عادة من وجهة النظر الرومانية . أما النسخة الأغسطينية «الرسمية» والتي نشرها فيرجيل فتروي أن مارك أنطونيوكان قد انعزل بنفسه عن جنوده عندما استسلم لكليوباترا ولأهوائها المتغيرة دوماً ، وفسقها الشرقي الواهي ، وأن انتصار أوكتافيوس في موقعة أكتيوم البحرية عام (٣١ ق . م .) يدل على انتصار روح روما العادلة على المؤثرات المفسدة للشرق» . هذا ما يقوله

باورا C. N. BOWRA . أما كافافي فانه يقوم في بعض قصائده الساخرة بشكل واضح بمعالجة الشخصيات الرئيسية، والأحداث البارزة تلك، انما بطريقة مختلفة تماما. فهو ينظر في قصيدته «مدينة في آسيا الصغرى A TOWNSHIP OF ASIA MINOR» إلى انتصار أوكتافيوس على أنطونيوس من وجهة النظر المتفوقة ليوناني عادي معاصر، فيرنا مدى التشابه بين الحكام الرومانيين، فهذا حاكم روماني يشابه تماما أي حاكم روماني آخر وجميعهم - في رأيه - مزعجون، جالبون للضرر، ويجب تهدئتهم، كما ينبغي أن يطيب خاطرهم بالمنطق، ويحتملون طالما هم مدركون للتفوق الثقافي الاغريقي!

[الأنباء عن اكتيوم، ونتيجة الاشتباك البحري هناك

لم تكن، بالتأكيد، متوقعة .

لكننا لسنا بحاجة إلى كتابة وثيقة جديدة .

دعونا نغير الاسم فقط . هناك،

في السطور الأخيرة، بدلاً من «تخليصك الرومان

من جالب الخراب، أوكتافيوس،

ذلك القيصر مغير الجد إلى الهزل،»

سنضع الآن: «تخليصك الرومان

من جالب الخراب أنطونيوس .»

وهكذا يكون النص بكامله، في موضعه، وبشكل جميل].

إذ ذاك يأتي التبجيل . فيمدح كافافي المنتصر «لمآثره الحربية» و «انجازاته

المدنية»، لكنه يتفوق «بتبجيله للتقاليد الاغريقية»، ولهذا فإن أعماله

تستحق أن يُشاد بها وبشكل خاص :

«باللغة اليونانية، شعرا وثرأ؛

باللغة اليونانية، التي هي عنوان الشهرة» .

الخ، الخ، تستمر القصيدة . فنجد كل شيء مناسب وفي موضعه، وبشكل

جميل .

وتطالعنا قصيدة ثانية - وهي واحدة من عدة قصائد تستخدم الايقاعات اللفظية والنغم النثري بشكل لائق في الأبيات الشعرية المقفاة، والتي تنتهي غالبا بكلمات يشيع فيها الجناس، وجميعها تتداخل بفاعلية كبيرة - تنظر هذه القصيدة - بالمثل - إلى الحدث بسخرية لها منحى جديد. فلو استطعنا أن نحكم - عن طريق تكرار توضيحاتنا لهذا الموضوع في قصائد أخرى - نرى أن كافافي هنا يخترع - وبساسة - مناورة من جانب كليوباترا لمنع الشعب من معرفة حقيقة موقعة أكتيوم؛ كما أنه يشير إلى أن الشعب نفسه، وعن طريق هذه الكذبة الفورية، يحاول، بلا جدوى، الحفاظ على آماله الشجية التي يستحيل تحققها في مواجهة الحقيقة المؤلمة.

ونجدنا أمام أرقام تاريخية هامة جدا في قصيدة بعنوان «في الاسكندرية عام ٣١ ق. م. - IN ALEXANDRIA, 31 B. C.». تطلع علينا هذه القصيدة بوصول بائع متجول من قريته المجاورة إلى المدينة، فيبدأ بالمناداة على بضائعه - اللبان، وزيت الزيتون، والبخور - لكن المدينة تعيش في صخب عظيم:

«ففي هذا الحشد الصاخب العظيم

والموسيقى، والموكب، كيف له أن يُسمع؟»

فنرى الجموع تدفعه، وتجره، وتهرسه بقبضاتها؛ وأخيرا وهو في ذهول مطبق يسأل: «ما هذا الجنون؟»:

«فيقذفه أحدهم بخرافة القصر الضخمة المحبوكة

وهي أن أنطونيو قد انتصر في بلاد الاغريق».

إن هذا الموضوع الذي يتكلم عن الآمال الواهية، والتي لا تنسجم مع خطط القدر الخفية، يُكرّس في قصيدة ثالثة تعالج سقوط السلالة الملكية البطلمية. إن من مميزات كافافي التي تدل على غرابة سلوكه في هذه القصيدة، تجاهله التام لكليوباترا، ومعالجته لشخصية قيصرين كبديل

لها. فقيصرون هو ابن الملكة غير الشرعي من يوليوس قيصر. يفترض الشاعر أن القرّاء يعلمون عن مصير هذا الصبي المأساوي؛ فقد قُتل وهو في سنوات المراهقة بأمر من أوكتافيوس بعد انتحار كليوباترا وأنطونيو. وهكذا، وبموت قيصرون تنتهي السلالة البطلمية. لكن هذه القصيدة التي تروي أحداثا جرت قبل موقعة أكتيوم بثلاث سنوات، ترينا أنطونيو وكليوباترا يتقدمان بمطالب لا يقبلها العقل. فالأمراء الثلاثة (قيصرون وأخواه الطفلان الصغيران إينا أنطونيو) قد وُلّوا هنا على ملكيات لم يستول على معظمها بعد. ويؤكد كافافي على المباهاة العاطفية في المشهد، ولكن يشطب به الخيال، فيتعد عن الحقيقة التاريخية التي استقاها من مرجعه، (بلوتارخ)، إذ جعل الاسكندريرين - لا الرومان - هم الذين «يدركون بالطبع قيمة هذه المباهاة»، فقد جعلهم يستمتعون بالاحتفال، متعللين بأنهم يسايرون طبيعة العصر الذي يبهه البريق، اضافة إلى أن الاسكندريرين (ومن ضمنهم الاغريق واليهود) يشبهون أشقاءهم في آسيا الصغرى، إذ كانوا يرغبون - ويقصد - في تخليد الوهم الأخير وهو سيادة الاغريق - سواء أكانت هذه السيادة ثقافية أم سياسية - مع أنهم لا يصدّقون هذا الوهم أبدا:

«اسكندر، لقبوه ملك  
 أرمنيا، وميديا، والبارثيين.  
 بطليموس، لقبوه ملك  
 قيليقيا، وسوريا، وفينيقيا.  
 قيصرون، كان يقف إلى الأمام قليلا،  
 مرتديا الحرير الوردى،  
 وبقا من الزنابق على صدره».

ومن بين ثلاثتهم مُنح قيصرون اللقب الأعظم: «فلقد دُعِيَ بملك الملوك». لقد أيقن الاسكندريرين، بالطبع، أن هذه الكلمات جوفاء. لكنهم بتأثير من الجو الدافئ الجميل، وانخداعهم ببهاء الحاشية

وعظمتها المؤثرين، وكذلك «جلال قيصرون وجماله» فانهم انجرفوا وراء  
الوهم يتدافعون إلى المهرجان:

«وزاد حماسهم، فبدأوا يهتفون  
باليونانية، والمصرية، والعبرية،  
مسحورين بالمشهد الجميل -  
رغم أنهم كانوا يعرفون، بالطبع، قيمة كل هذا،  
وأي كلمات فارغة هي هذه المُلَكِيَّات».

فحسب قول (مالانوس)، لقد علّق كافافي على هذه القصيدة قائلاً:  
انه ألبس قيصرون الحرير الوردى «لأن الياردة الواحدة من هذا الحرير كانت  
تكلف في تلك الأيام ما يعادل عدة آلاف من دراخمتا اليوم». تعتبر هذه  
الجملة احدى مميزات عقل كافافي الأثري، الذي يشبه فيه أنموذجه من  
الكتّاب القدماء في الموزيون. ولذا، فهو علامة بالاضافة إلى كونه شاعرا.  
لكنه مثلهم لم يسمح لعلمه أن يبعدة عن استكناه الحقيقة أو الابتعاد عنها  
كلياً. أما الفرق بينه وبينهم، فهو أنهم، ولكونهم يتقاضون رواتبهم،  
ابتعدوا عن الحقيقة كي يتملقوا رؤساءهم الملكيين وليحافظوا على  
وظائفهم. أما كافافي فقد قام بهذا الابتعاد كي يطلق العنان لخياله. علينا  
أن نتذكر أن أثره ليست غاية في حد ذاتها، وانما هي وسيلة للتعبير  
الخيالي عن مشاكله الخاصة والمشاكل الاجتماعية المستمرة، ولهذا فهي  
حديثه دائماً. فلو قام كافافي بدور المؤرخ والمسجل للأحداث  
والشخصيات الاسكندرانية، فان السبب في ذلك يعزى لكونه قد وجد فيهم  
غطاء خيالياً لمادة شخصية ومعاصرة. إن هذا الربط المتناقض ظاهرياً بين  
العالم الأثري الذي يتحقق من أدق التفاصيل، وبين الانسان الرومانسي  
الذي يخلق من التاريخ ما يوافق هواه، يتضح بجلاء في القصيدة «قيصرون  
CAESARION» وهي زميلة للقصيدة «ملوك اسكندرانيون ALEXANDRIAN KINGS  
التي استشهدنا بها قبل قليل.

والقصيدة «قيصرون» تشير إلى كيفية شحذ خيال كافافي من خلال تفاصيل صغيرة غير ذات قيمة، ليني حولها قصيدة ما. وفي هذا المجال يقول (بلوتارخ): «إن (يوليوس قيصر أوكتافيوس) - وأثناء مداولاته عما سيعمل بخصمه الشاب الاسكندراني هذا - سمع أحد أتباعه يقول «إن وجود قياصرة كثيرون ليس بالشيء الحسن». وهكذا، وبناء على هذا الحديث، قام يوليوس قيصر أوكتافيوس بقتل منافسه (قيصراً)». تمثل هذه القصيدة كذلك أسلوب كافافي المعتاد في حيك التلميحات اللطوية داخل الحدث التاريخي، وجعل العمل المكتمل يعالج، بالأساس، آماله المحبطة بشكل محزن. لقد التقط الشاعر ديوانا لمخطوطات بظلمية لكي «يتحقق من تسلسلها الزمني» و«لتمضية الوقت».

«عندما استطعت التحقق من تسلسل التاريخ  
كدت أرمي الكتاب جانبا لولا، ذكرُ  
صغير، وقليل الأهمية، للملك قيصرون  
جذب انتباهي فورا».

إن هذا الملك الشاب، بـ «جاذبيته الغريبة التعريف»، التي عبر إليها خيال الشاعر بحرية كبيرة، لأنه «وجد في التاريخ بعض الأسطر القليلة» عنه، يقول الشاعر مخاطبا تلك الرؤى التي خلقها، و«لأن فني يهب جمالاً كالخيال، جمالاً خلأباً وساحراً لوجهك».

[وقفت أمامي، كما بدا، وكما وقفت بالتأكيد  
في الاسكندرية المقهورة،  
شاحبا، متعبا، مثاليا في حزنك،  
لازلت تأمل في أن يرحمك،  
الرعا، الذين استمروا يهمسون:  
«قياصرة أكثر مما ينبغي».]



يتوجه كافافي الى أنطونيو في بحث آخر عن سقوط السلالة البطلمية،  
ويستخدمه كوسيلة لنظم قصيدة، هي في الحقيقة عن الاسكندرية نفسها.  
فالقصيدة «الإله يخذل أنطونيو» هي الاثبات الرئيس الذي قدّمه أولئك  
الذين يرغبون في وصف كافافي بالرواقي، مستشهدين بتقبله الشجاع  
والواقعي للحقيقة المنكوبة: «عندما تسمع، فجأة، فرقة غير مرئية...  
تمر/ بموسيقاها الرائعة... / لا تندب، بلا جدوى، على حظك الذي  
تعثر أخيرا.

والأهم، ألا تُخدع، لا تقل أبداً إن  
الأمر كان حلما، وأن سمعك كان مخطئا؛  
لا نتحن لآمال عقيمة كهذه».

ولكن، وبالرغم من أن هذه القصيدة، على عكس معظم أعمال  
كافافي، تؤكد على أنه ينبغي اهمال الآمال الزائفة، لصالح الواقعية،  
والقبول الرواقي بها، إلا أنها - في الحقيقة - نشيد لعبادة اللذة التي ترفض  
الاعتراف بأن المتعة - هي أيضاً - كاذبة وباطلة. إن التأكيد ليس على تقبل  
الموت برباطة جأش ولا مبالاة وإنما على الصفاء والهدوء المستوحى من  
تقبل اللذة كخير في حد ذاته: «ومثل من استعد منذ زمن طويل... / وكما  
يليق بك أنت، لأنك أنت خير من يليق بهذه المدينة» (أي أنك أهل  
للمتعة)، عليك أن تنصت، وكمتعة أخيرة إلى  
الآلات الرائعة للفرقة الغامضة،  
وقل لها وداعا، وداعا للاسكندرية التي تفقدها».

وعن طريق أنطونيو نقرأ في هذه القصيدة عن كافافي الشبق الذي  
يحاول أن ينقذ شيئا من هذه الحياة التي تبدو فاشلة. ولكنه، ورغم فقدانه  
للمتعة والنجاح، استمرت له الحياة، كما استمرت الحياة للاسكندرية بعد  
انتهاء حكم البطالسة. حقا إن المدينة بقيت مركزا هاما، ولعدة قرون من  
الزمن، بالرغم من أن صبغة انجازاتها قد تغيرت؛ فبدلا من شعر الأمثال

الرقيق عند كاليماخوس ومدرسته، والذي كان غالبا بذيئا، بدأنا نجد الفلسفة تميل نحو الباطنية: وبعدهذا - وبمجيء المسيحية - نشأت مجادلات عقائدية تتعلق بطبيعة المسيح؛ وأخيرا، نجد انعطافا كاملا يتمثل في رفض الرهبان المنتسكين، وبشكل لا يقبل المهادنة، ليس فقط للوثنية، وإنما للفن والفلسفة والعلم بأي شكل من أشكاله أيضاً.

انجذبت الفلسفة في تلك الأيام نحو علم اللاهوت، وليس علم الألفاظ، كما هو اليوم. فكان سكان الاسكندرية - من اليهود، والاغريق الوثنيين، والمسيحيين - مهتمين ببحث طبيعة الله، ولكونهم اسكندرانيين، ذوي مزاج فلسفي، كانوا - كما كتب فورستر - «روحانيين أكثر من كونهم علميين... ففي اللحظة التي كانوا يعثرون فيها على تفسير للكون يمكن أن يريحهم، كانوا لا يتوقفون للبحث عن صحته». أما فيلو PHILO، والذي عاش في زمن المسيح، فقد كان يمثل أعلى مرتبة للمدرسة اليهودية في الاسكندرية؛ فكان يكتب باليونانية، وقد بنى نظامه الفلسفي على مفهوم الاغريق للعقل LOGOS، كذلك كان هو أيضاً دليلاً مذهلاً لتأثير الحضارة الهيلينية في اليهود، بالإضافة إلى تأثيره في البرابرة الآخرين، وكان ذلك التأثير لا يقاوم. كذلك كان واضحاً تماماً أن تصادم الولاءات الدينية والثقافية سيؤديان إلى توترات كالتالي واجهها أيانثي IANTHE في قصيدة كافافي بعنوان «من اليهود عام (٥٠ بعد الميلاد) - OF THE JEWS (A.D. 50)». وبالرغم من أن أيانثي كان رساما ورامي قرص شهير، إلا أنه كان أقرب إلى الكنيس اليهودي. «إن أئمن أيام حياته» - يقول أيانثي - هي عندما يهجر الثقافة الهيلينية الجميلة ويصبح ذلك الرجل الذي أحب «أن يكونه» دائماً: ابن اليهود. «جاء تصريحه هذا بحماس كبير»، يعلق الشاعر ساخراً؛ ففي حقيقة الأمر، كان أيانثي «من غير هذا النوع كلياً».

«فيه، الفن ومذهب اللذة في الاسكندرية

وجدنا طفلاً غيوراً».

وكرفاقهم من اليهود، نظر الفلاسفة من اغريق الاسكندرية إلى طبيعة الله بطريقة رمزية وليست علمية. ولايمانهم بالأفلاطونية الجديدة كمذهب فلسفي لهم، فقد تبعوا أفلاطون نفسه عندما قال إن الجسد زائل، وإن المتعة الحسية عبث. ولهذا لم يكن من المحتمل أبدا أن نجد في كافافي تلميذا لها. ومع ذلك، نجده في قصيدة تهكمية بشكل ممتع، يذكر أمولينوس ساكاس، مؤسس المذهب الأفلاطوني الجديد، والأستاذ المعروف للونجينوس وبلوتينوس. لقد استشهدنا سابقا بالأبيات الأخيرة من تلك القصيدة فليست القصيدة هذه عن الفلسفة اطلاقا. أما بطلها فكان طالبا عند ساكاس ولمدة سنتين. ولسأمة من كل من الفلسفة واستاذه ساكاس، نراه يدخل في السياسة، فقط، ليركها لكون رئيسه «أحمق»، ومحاطا، بـ «رؤوس جامدة من الموظفين الجادين» الذين كانت لغتهم الاغريقية «بربرية بشكل مخيف». قاده حب الاستطلاع - بعدها - إلى الكنيسة؛ سيعمّد «ليصبح مسيحيا». لكن فكرة أن أبويه اللذين كانا «وثنيين متعصبين» - سيقطعان عنه مساعدتهما السخية بالتأكيد جعلته يغير رأيه بسرعة. ولأن عليه عمل شيء ما، يصبح زبونا «لكل بيوت الفساد في الاسكندرية»، يساعده في ذلك شكله الجميل الأنيق؛ إنه على يقين أن جماله سيدوم لعشر سنين أخرى»، إن لم يزد:

«وبعد ذلك -

قد يعود إلى ساكاس ثانية.

فان كان الشيخ قد مات، آنذاك،

فيسذهب إلى فيلسوف أو حكيم آخر -

إذ يمكنه أن يجد دائما شخصا مناسبا.

أو يمكنه، أخيرا، العودة إلى

السياسة، مستذكرا بافتخار

تقاليد أسرته،

واجبه الوطني ،  
وأموراً أخرى سخيفة مشابهة» .

إن هذا الشاب الجميل الذي ورد ذكره في القصيدة هو ذلك الطراز الذي يتردد كثيرا في أعمال كافي . ولكون كافي متغطرسا وضجرا، نراه يميل إلى تفسير حماسه الأخلاقي العاجز كنعص في الخبرة عند الآخرين . لقد شوشته، أيضا، مشكلة وجود المسيحية والوثنية جنبا إلى جنب في هذه الفترة بالرغم من أنه ليس من ذلك الطراز ممن يعتقدون دينا معينا بحماس أو بلا حماس ، لا لغرض سوى استغلاله لقضية ملائمة لهم أو لصالحهم الشخصي . تبدو هذه الصفة واضحة عند العديد من زملائه الاسكندرانيين الذين يشاركونه فيها أيضا . ولهذا، فقد كانوا ذوي طباع إنتقائية منذ البداية ؛ ويظهر ذلك في عبادتهم المحلية حيث كان أول ملوك الأسرة البطلمية قد جمَع بين الآلهتين المصريتين أوزيريس وأبيس ، اللتين يسهل تعريف كل منهما وربطه بما يقابله من الآلهة عند الاغريق ، ووحدهما فيما يدعى بالاله سيرابيس الذي ألبس ملابس اغريقية وصور بوجه كوجه زيوس ولحية كلحيته .

ولكون الاسكندرانيين قد اعتادوا وجود آلهة متعددة تُجمع في جوهر متوحد، كان من السهل عليهم استيعاب اله آخر هو المسيح - وبخاصة أنهم وجدوا في شخصه ذلك الوسيط بين الانسان والله - الآب . فقد خاطب كافي مشكلة كانت قد شغلت الفئتين من فلاسفة المدينة : اليهود وأتباع الأفلاطونية الجديدة . وهكذا، فمثلما كان من الطبيعي أن يجذب حب الاستطلاع طالبنا الشاب الجميل نحو الكنيسة قليلا، كان من الطبيعي أيضا - وفي هذه المرحلة المبكرة - أن يوجد لدى هذا الشاب، ورغم تحيز والديه، حب استطلاع أقوى من حماسه، وذلك لأن المسيحية كانت تعتبر تكملة لعقيدتهم الحاضرة وليست منافسة لها . وبناءً على ما ذكر في هذا الموضوع، يستشهد فورستر برسالة كتبها زائر لمدينة الاسكندرية عام ١٣٤

بعد الميلاد، يلاحظ فيها ذلك الزائر أن «المسيحيين هم الذين يعبدون سيرابيس، وأن أولئك الذين يلقبون أنفسهم بأساقفة المسيح يكرسون ذاتهم لعبادة سيرابيس!»

ولكن، وبالرغم من الصعوبات الفلسفية واللاهوتية، والتي نشأت عن تعدد الآلهة، كانت معالجته للقضية سهلة في البداية. أما القضية السياسية فكانت أكثر جموحا، مما أدى إلى اضطهاد الامبراطور ديوكليسيوس لمسيحي الاسكندرية جميعا ومن بعده اضطهاد الأباطرة الرمان الآخرين لهم، ولكن هذا الاضطهاد انقلب فيما بعد إلى اضطهاد شامل لوثني الاسكندرية، عندما أصبحت المسيحية دين الدولة الرسمي، تحت حكم الامبراطور قسطنطين. إن مرحلتي الاضطهاد هاتين، ساعدتا المتمسكين بالدين المسيحي على التغلب على نقص الحماس عندهم؛ وهكذا، ما أن جاء القرن الرابع الميلادي، حتى ازداد جموح الخلافات اللاهوتية، كما ازدادت الخلافات السياسية من قبل؛ وعندما أصبحت المسيحية الدين الذي يجب على الجميع اتباعه بمرسوم من ثيودوسيوس عام ٣٩٢ ميلادي وليس فقط دين الدولة الرسمي، حكم على الوثنية بالهلاك نهائيا. ولكن، قبل هذا الوقت بقليل، كان النساك الذين فروا من فسق أهل الاسكندرية واستقروا في الصحراء، قد تجمعوا ليرجعوا إلى الاسكندرية منتصرين. إن هؤلاء الرهبان هم الذين دمروا سيرابيوم ومكتبته التي كانت تحفظ فيها الكتب آنذاك (تجاوزت مجموعة الكتب فيها تلك المجموعة التي أحرقتها يوليوس قيصر سابقا). وبتشكيلهم لنواة ما أصبح يعرف بالكنيسة المصرية الوطنية أو الكنيسة القبطية، زاد نفوذ الرهبان الديني، إضافة إلى نفوذهم في الأمور الأخروية الدينية، ولأنهم كانوا يكرهون كل ما هو اغريقي، فقد جعلوا من مصر جزءا ضعيفا من الامبراطورية البيزنطية: سريع العطب وعرضه للهجوم بشكل بارز. ونتيجة لهذا كله، وقعت الاسكندرية في أيدي المسلمين عام ٦٤١ للميلاد، أي قبل سقوط أثينا أو بيزنطة بثمانية قرون.

إنها لقصة محزنة جدا من وجهة نظر كافافي، لكنها أيضا قصة يمكنه أن يتمثل بها - مثل أشكال عذابه الأخرى - ويحولها إلى شعر. ألم يكن هو نفسه، تماما كالسالفين من سكان الاسكندرية، وثنيا سمح لنفسه بأن يؤخذ على أنه مسيحي، كما كان، في الوقت نفسه، يميل إلى التسامح والانتقاء بطبيعته، وليس بسبب ضيق مجهد في ولاءاته؟ إن من خصائص قلبه أنه، أحيانا، وبالرغم من أن عمله يبدو تحديا وضد التنسك، إلا أنه في العديد من القصائد يضبط رجال الأعمال الذين يتركون أعمالهم، وهم في ذروة النجاح، ليتحولوا إلى الدين، فيلبسون زي الرهبان. وبالمثل، فإنه وهو على فراش الموت، وبعد أن شعر بضيق لقدم كاهن يقوم بالشعائر الأخيرة له، تراجع عن موقفه ووافق على بقاء ذلك الكاهن. والحقيقة هي أنه - كما في أفنعتة الشعرية - كان غير قادر على أن يكون بطلا مخلصا بشدة لقضية ما، حتى وإن كانت تلك القضية ضد المسيحية. فالشيء الذي كان طبيعيا له، والذي أثار اهتمامه شعريا، كان: التراضي المتبادل، والمعضلة، وخداع الذات، والحيرة، وكلها ردود فعل صادقة، وضعيفة، و«إنسانية» لرجل عادي وقع بين ولائين عدائين. فمثلا، معضلة الشاب الاسكندري الذي يندب والده، ذلك «الشيخ الطيب» الذي أحبه دوما بالقدر نفسه. إن هذا الابن المفجوع على والده، هو مرتد أقسم على أن يحافظ على فروض الدين المسيحي. وهو هنا يؤكد لمخلصه الجديد:

«إن كل من ينكرك  
 أمقته. لكنني أبكي الآن...  
 وأندب أبي، أيها المسيح،  
 مع أنه كان (مربع علي الاعتراف بهذا)  
 كاهنا في معبد سيرابيوم اللعين.»

كان صراع السوثية - المسيحية غطاءً ممتازا لاهتمامات كافافي الملازمة له، وقد أعطاه متنفسا للمشاكل المتعلقة بالفن واللواط وليس فقط

موضوعاً لمعضلته الخاصة التي لا يمكن مصالحتها. إن العداء الذي كشفه المسيحيون «المرتدون لبوس الناطقين بالأخلاق» لشعر الإغريق (وبخاصة «للأبيات الجريئة جداً» عن «الحب العقيم المرفوض») ذكر سابقاً في قصيدته «مسرح صيدا (٤٠٠ بعد الميلاد). فمن الواضح أن وثنية بلاد الإغريق، بالنسبة لكافافي، أمكن التأكد منها عن طريق شيئين هما: الفن واللواط. فهذان، بدورهما، مرتبطان معاً، ليس فقط لأن كلا منهما يتعلق بوثنية الإغريق، ولكن، وحسب نظرية كافافي الجمالية الخاصة، لكون اللواط الضابط لعروس الشعر. وفي قصيدة أخرى بعنوان «بدايتهما - THEIR BEGINNING»، ينهض المحبان من الفراش، «فيرتديان ملابسهما في عجلة وبصمت، وينطلقان منفصلين ومتسللين، كأنهما يشكان أن شيئاً فيهما يفضح / وما نوع الفراش الذي ضمهما قبل قليل».

«ولكن، كيف اغتنت حياة الفنان!  
غداً، وبعد غد، أو السنين التالية، ستكتب  
سطور الشعر القوية التي كانت بدايتها هنا».

فبارتباط الوثنية، واللواط، والفن في ذهن كافافي، أصبح الصراع الوثني - المسيحي عرضة لأنواع متعددة من المعالجات. وكما هو دائماً، كان كافافي سيداً في استخلاص ثروة من المعاني المتقاربة مما يبدو على السطح كموضوع محدود المجال. فالقصيدتان التاليتان تمثلان استخدامهما للأغنام المتنوعة: تهكم في الأولى وشجون في الثانية. إن المأزق الحرج لميرتياس MYRTIAS، بطل الرواية الأول، يوازي، بالطبع، المأزق الذي واجهه الشاب اليهودي بالرغم من أنه عاش في فترة متأخرة، ويمكننا أن نتكهن عن احتمال قدرته، ولو أنه كان أقوى في النظرية والدراسة، على حفظ روحه زاهدة كالسابق، عندما تواجهها «أشياء خطيرة THINGS THAT ARE DANGEROUS». فيقسم ميرتياس.

«لن أخاف من شهواتي كالجبان».

سأكرس جسدي للمتعة الحسية»  
وبخاصة «للرغبات الشهوانية الجريئة». سأقوم بهذا دون «أدنى  
خوف،»

«لأنني مادمت راغبا بها  
(فسوف أملك القوة للرغبة فيها، محصنا  
كما سأكون، بقوة النظرية والدراسة)  
وفي اللحظات الحرجة، لسوف أعيد اكتشاف  
روحي، مثلما كانت، زاهدة».

مرة أخرى، تحاول القصيدة الثانية، ربط التناقض الوثني - المسيحي  
باللواط، ولكن بطريقة ثانوية ومختلفة تماما. «إن شجون الشاب  
المريض»، وكما يعلّق إس . إم . باورا، «قد ألقيت جانبا واستبدلت  
بشجون مختلفة، أكثر تعقيدا وعمقا، كذلك يعلّق على شجون ممرضته  
العجوز، التي جعلتها الرغبة في انقاذ الشاب تهجر ما اعتنقته من دين  
سابق، بالرغم من عدم جدوى ما قامت به . تتسع المناسبة، وتتطور، فتدعو  
الى تنوع في الاستجابة أكبر مما توحى به الافتتاحية».

«كلايتوس، شاب جذاب،

في حوالي الثالثة والعشرين من العمر -  
تربيته ممتازة، وذو معرفة نادرة باللغة اليونانية -  
مريض مرضا شديدا».

والسبب هو حمى أهلكت عددا كبيرا من السكان، ولكن شيئا آخر أثر عليه :  
كلايتوس «مريض حزناً» لأن صديقه «لم يعد يحبه أو يشتهي». وأبواه  
يرتجفان خوفا على حياته، كذلك خادمتها العجوز، الوثنية التي قبلت  
المعمودية، عندما دخلت «بيت هؤلاء النبلاء المسيحيين». فعندما تتذكر  
الصنم الذي كانت «تعبده أيام طفولتها»



«تأخذ سرا، بعض الفطائر، والنبيد، والعسل؛  
وتضعهم أمام الصنم؛ وتردد الابتهاال  
الذي تذكر بعض أجزائه، مما علق في ذاكرتها - دون أن تدرك  
(المرأة البلهاء) قلة اهتمام الشيطان الأسود  
إن شفي مسيحي، أم لم يُشفَ».

فمن القصائد السابقة، نرى أن كافافي قادر على استحضار الظرف  
النفسي للاسكندرانيين في كل مرحلة من غزو المسيحية لتقاليد المدينة  
القديمة: أولاً، سهولة الريبة عند أولئك الذين يمكن أن يكونوا أساقفة  
المسيح، بينما هم - في الوقت ذاته - مخلصين لسيرابيس. ثانياً، الألم  
اللطيف عند الشعب الذي رأى أن عليه أن يتخذ قراراً، رغم أنه عاش في  
زمن تستطيع العيش فيه حسب إحدى الطريقتين. ونصل، أخيراً، إلى  
المرارة التي يشعر بها جميع من أمكنهم أن يكونوا وثنيين لولا سوء حظهم  
لولادتهم في الفترة بعد عام ٤٠٠ ميلادية، عندما تحول اتخاذ القرار من  
الأفراد إلى البلاط الامبراطوري. فبالرغم من أن نعمة كافافي العادية هي  
التهكم - والتهكم هو المانع للمرارة - فإن القصيدة «إن كان ميتا حقا OF  
DEAD INDEED»، تنزلق انزلاقاً طفيفاً من النمط السابق إلى اللاحق. فالبطل  
هنا سارح الفكر في مصير أبولونيوس، الذي عاش في تيانا، والذي يمكن  
أخذه كمثال على فلاسفة الاغريق الوثنيين. يبدو أن أحداً لا يعلم عن مصير  
أبو لونيوس شيئاً، بالرغم من وجود العديد من القصص. هل يمكن أن  
يكون قد نُقل إلى السموات؟ ومع ذلك، فما نحن نسمع عن «ظهوره  
الخارق للطبيعة / لطالب شاب في تيانا».

«لربما أن عودته لم تحن بعد،  
ظهوره الثاني في العالم؛  
ولربما، ومتحولاً، سيجول  
بيننا، كالسابق، يدعو للحق؛ آنذاك، وبالطبع،

سعيد عبادة آلهتنا،  
وظقوسنا الاغريقية المناسبة».

وتختتم القصيدة بذكر الامبراطور جوستين، فهذا هو أسلوب كافافي في الاشارة إلى أن الحدث قد تم في الفترة ما بين الأعوام ٥١٨ - ٥٢٧، عندما خسر الاغريق معركة الحفاظ على دينهم وثقافتهم خسارة تامة، فما هو إلا حوالي قرن من الزمن حتى جاءت هزيمتهم الأخيرة في الفتح العربي. إن بطلنا المتأمل، هو أحد «القلة القليلة من الوثنيين الذين بقوا». وعدا عن ذلك، ليس لهذا البطل أهمية؛ فهو رجل جبان:

«كان يدعي المسيحية ويذهب إلى الكنيسة  
في عهد جوستين الكبير  
الذي حكم بتقوى شديدة،  
أما الاسكندرية، المدينة التي تخشى الله،  
فقد مقتت كل الوثنيين التعساء».

وتنتهي القصيدة بخاتمتها الساخرة هذه. وهكذا نجد أن كافافي قد قام بمسح تاريخي للاسكندرية. مسح قادنا من أمجاد البطالسة الأولين في القرن الثالث قبل الميلاد، ثم عبر بنا إلى بدايات تدخل الرومان في القرن الثاني، فانطفاء السلالة البطلمية بموت قيصرين في أواخر القرن الأول، فهيمنة روما الوثنية منذ عام ٣٥ ق. م. حتى حكم قسطنطين في القرن الرابع، وأخيرا الفترة القاتمة حين أوجدت المسيحية كدين مفروض على الجميع اتباعه. فالاسكندرية التي كانت / «مدينة الناصح الأمين / مجد العالم الهيليني، / أكثر المدن حكمة في كل الفنون، وفي جميع مناحي الفلسفة» - هذه المدينة المجيدة، لم يعد لها وجود.

بدا جليا أن في حوزة كافافي، من الأحداث الفردية لتاريخ الاسكندرية، موسوعة قصص مماثلة يمكنه أن يستل منها ما يريد من

قصص شبيهة بظرفه النفسي والاقتصادي والاجتماعي . فما نحتاج إلى تأكيده مرة أخرى ، هو أنه يجب أن ينظر لكل حدث فرد على أساس ارتباطه بتاريخ الاسكندرية ككل . فعندما يسجل كافافي انخفاضاً في مصائر الاسكندرية ، علينا أن نذكر أيضاً جيشان مجد البطالسة ، والعكس صحيح . فمثلما يذكرنا ، وبصمت ، عند وصفه لجمال ملابس قيصرين ، بموت ملك الملوك العاجل والمشين ، كذلك عند وصفه لأي فترة أخرى من عظمة الاسكندرية ، يسألنا كافافي وبصمت ، أن نذكر أن هذا المركز العظيم في الامبراطورية ، بقصوره ، ومناراته ، ومكتباته التي لا تصدق ، وبثرائه قد تدهور حظه ، وبحقارة ، ليصبح اليوم قرية صيد عربية تتألف من أربعة آلاف مواطن .

ليس هذا مصير الاسكندرية وحدها . فكما أشرنا سابقاً ، تحتوي موسوعة كافافي على سلسلة ممتدة من المناسبات المشابهة . أما اهتمامه الأكبر ، فيتعلق بمصير الحضارة الهيلينية بعامه ، وليس فقط بانهايار أي مركز ثقافي اغريقي معين . ولهذا ، فإن قصائده الاسكندرانية تعتبر حلقة واحدة . بينما هناك قصائد أخرى تعالج موت ورثة السلالة السلوقية ؛ كذلك محاولات العصابة الأخية الياثسة ، لوضع حد لتقدم جيوش الرومان ، كذلك الظرف التعس للأباطرة البيزنطيين المتأخرين . تمتد هذه الموضوعات المتشابهة في جميع قصائده : فترينا مثلاً الحضارة الهيلينية كقوة ثقافية عظيمة ، كذلك اللغة اليونانية ومكانتها كلغة مفضلة عند الشعوب المحكومة . فباختصار ، إن فخر كافافي بجنسه (الذي ينبغي تمييزه عن فخره بوطنه : لأن كافافي ، في هذا الخصوص ، أقل الشعراء وطنية) ، كذلك فخره بانجازات الاغريق ، ومع هذا الفخر كله ، يبقى حاضراً دائماً ادراكه للمشبطات اللاحقة ، وللتدهور ، و«للتصفية» سواء عبّر عنه أم لم يعبر . لقد توسع في الظرف هذا جغرافياً وزمناً ؛ إذ أن التراجع البندولي للرخاء والشدّة ، يتكرر دوماً ، وكما رأينا ، خلال فترة حياة كافافي ، ليس فقط

في شؤون عائلته أو ثرواته ببقية الجالية اليونانية الاسكندرانية، وانما في العالم الاغريقي بأكمله. ولهذا علينا أن نتذكر أن البر الأصلي لليونان، وبالرغم من تحريره عام ١٨٢١ من الحكم التركي، الذي استمر أربعة قرون، إلا أنه بقي دولة ألعوبة في أيدي «حُماها» من الدول العظمى. كذلك يجب أن نتذكر أن جميع آمال هذه الدولة في إحياء امبراطوريتها قد تحطمت في الفترة المتوسطة من حياة كافافي الابداعية، عندما انهزمت هزيمة ساحقة في آسيا الصغرى عام ١٩٢٢. وهكذا، وبرؤيته للمجال الطيفي لتاريخ الاغريق بكامله، توصل كافافي، وبشكل اعتيادي، إلى أن التاريخ يجري في حلقات متداخلة، تتكرر دوماً وبالنمط نفسه من تقدم إلى تدهور، وأنه لا مهرب من هذا النمط. وعليه فانه ليس مستغرباً أن يكون ميله نحو هذا الظرف، ليس فقط بدافع السخرية، التي تحول دون المرارة، وانما، كذلك، للمشاعر الاغريقية البحتة وهي الاستسلام: كل شيء مقدّر له أن يصبح ما هو في الواقع، وعلينا أن نتقبل ما لا نستطيع السيطرة عليه. يبدو أن هذا، وببساطة، وواقية صرف، تتقبل المؤثرات الجسدية كالألم واللذة بلا مبالاة. ولكن، وبالرغم من صحة كون العديد من قصائده تنصح بتقبل القدر، إلا أننا لا نجد في أي قصيدة لكافافي دعوة إلى المذهب الرواقي الأساسي، بأن على الانسان أن يتحرر من شهواته، ومن الألم والمتعة - انما العكس تماماً، وكما ذكرت سابقاً، بخصوص الاله يخذل أنطونيوس». فبالاختصار، إن من المضلل أن ننسب اتجاه كافافي نحو الاستسلام إلى تأييد واعٍ للتعاليم الفلسفية. فعلى أن نمنحها أولاً تكويناً فلسفياً، وثانياً تكويناً ثقافياً. كان الاستسلام أسلوباً كافافي في التراضي مع لواطه، فضلاً عن ذلك، كان هو الاستجابة المتوقعة - والاغريقية الصرفة - لهذا الاغريقي الذي أعطي الثمناً «محتوماً» داخل ذاته ما بين (١) شذوذه الجنسي، و (٢) الاتجاهات الاغريقية التقليدية للدور الحقود للآلهة في أمور البشر، و (٣) النمط المتكرر للرخاء والضيق المالي الذي كان مسيطراً على الحياة التجارية والثقافية في الاسكندرانية وغيرها من

المناطق. فلا يدهشنا إذاً، ونحن نرى عجلة القدر تدور بشكل متصلب، أن يكون كافافي أحد أوائل من أنشد نغمة «الملل»، التي هي وجه من أوجه الاستسلام الذي نراه سائداً في الأدب الأوروبي في القرن العشرين بخاصة:

«يوم رتيب، يليه آخر رتيب  
كسابقه، يتطابق معه، وما حدث مرة  
سيحدث لنا ثانية، وثانية -  
اللحظات المتشابهة ستأتي وتذهب».

تبدأ هنا رؤية المشكلة الفنية عند كافافي. فيما أن القدرية التي تبطن هذا الملل لم تكن بالنسبة له عاطفة تسود المجتمع الأوربي بكامله، بل اتجاه اغريقي تقليدي، مرتبط ارتباطاً وثيقاً بطبيعته الاغريقية؛ كانت أول مهمة عنده بعد أيام دراسته هي منع نفسه من المبالغة في امتصاص الأساليب الأوروبية الغربية التي ستؤدي به إلى أن يذوب في وطنية عالمية مغالطة وغير فردية الهوية. تلتها، عندما خرجت اليونان منتصرة على انجلترا وفرنسا، مهمة أخرى هي، أن - يتجنب المحاولات المبتذلة في بحث التجربة الاغريقية - وبخاصة محاولة استخدام الأسلوب الأسطوري. كان هذا يعني مخالفة الجميع: فتجاهل هوميروس، والرومانسيين الأجانب الذين تبناهم في شبابه، وحتى القادة من شعراء اليونان المعاصرين، الذين، وبتشجيع من نموذجهم الغربي والحماس الوطني، وجدوا في الآلهة والأبطال القدماء مواضيع جبرية، مثلما وجد الشاعر LONGFELLOW مواضيع جبرية في الهنود الحمر. لكن كافافي أهمل هؤلاء جميعاً. ومع هذا، فقد ترك في شريعته قصائد قليلة مبكرة، ذات مواضيع مستلة من العصر البطولي. وكميزة خاصة له، كان تأكيده هنا، كما في أي مكان آخر، وبشكل شامل، على تحطم آمال الانسان في وجه حقد الآلهة المباشر والانفعالي. أما في قصائده القليلة المأخوذة من هوميروس، فقد اختار

كافافي موضوعات مثل ورطة خيول أخیل الخالدة، والباكية لموت بتروكلوس، بالرغم من أنها في العادة لا تتدخل في تعاسة البشرية ونوائبها التي هي «أعوبة القدر». فمهما كانت الفترة التي كان يستقي منها كافافي موضوعاته، فقد كان يكشط كل ما لا يلائم، وما هو مصحّف، ويستخرج ما يحتاجه، ليعطي شكلا خارجيا لمشاغله الخاصة. فكما قال باورا BOWRA، «بمهارة حذرة كان يسير موضوعا إلى أن يجد فيه صراعا أخيرا لا يُحل. عندها، يعرض هذا الصراع كأزمة فردية درامية».

لكن هذه القصائد المبكرة، بالرغم من أنها تعبّر عن مشاغل أساسية في جميع أعمال كافافي، إلا أنها لا تتوصل الى هذه «الأزمة الفردية الدرامية». ولكونها مشتتة ومنعزلة، فقد فشلت في الهروب من جمود جبل الرخام PENTELICUS الموجود في الأساطير الاغريقية المتأخرة؛ لقد أدرك كافافي، أخيرا، أننا، وبنوع خاص، كنا ننظر إلى سكان أوليمبيا كتناسقات على أفاريز متحفية، أو كمواد مقروءة في قصائد كتبت على قوارير لحفظ رماد الموتى، لتحكي لنا عن قدرتهم المبدعة وطاقاتهم اللاحركية، وأنه لا يمكن لهم أن يكونوا شيئا بالنسبة لنا أكثر من مجرد كونهم زخرقة. ولحسن الحظ، فقد تخلّى كافافي عن الآلهة. وهكذا، وبوساطة احدى التناقضات التي يبدو أنها كانت تتتابه، فقد تغلب على البعد، عن طريق تحوُّله إلى مواضيع بعيدة جدا ولا نهائية، وأبعد من هوميروس، بالنسبة لمعظمنا. ولقد طوّع هذا الأسلوب لديه، أساليب جديدة في العرض، فأدى الى السخرية والأزمات الدرامية الفردية التي ساعدت كافافي في معالجة الموضوعات «الاسطورية» للقدر وللإستسلام، بطريقة مبتكرة وفعّالة.

ثلاث قصائد بُنيت على هذه الموضوعات، وتوضّح محاولاته المتعددة، إنما بدرجات متفاوتة من النجاح. أولاً، الأسلوب الارشادي في قصيدته «نهائيات FINALITIES» تبدو كمثّل جملة لبيتھوفن غير منمقة، ستقدّم في مكان آخر ولكن بعد خضوعها لتباينات مختلفة، بعضها بتهاونٍ،

وبعضها الآخر بابداع مدهش :

«برعب وريبة ،  
بعقول مضطربة ، وعيون فزعة ،  
نخطط بياس كيف  
ننجو من الخطر الأكيد  
الذي يهددنا بشراسة» .

والقصيدة الثانية هي احدى قصائده عن هوميروس . يستخدم كافافي هنا الأسلوب التعليمي المهتريء والممزوج بالاستحضار، عن طريق استخدامه للتشبيه . فبعد ذكر اقتراح ما، يحاول توضيحه باستشهاد من العصر البطولي ، ليذكرنا بالتطابق ما بين ذلك العصر وعصرنا:

«في محاولتنا، نحن كضحايا سوء الطالع؛  
في محاولتنا، نحن كالطرواديين» .

لقد نبذ الصراحة، أخيرا؛ ومع ذلك، ترينا القصيدة اللمسة الكافافية الناضجة عند توسعه في وصف ورطة الطرواديين، إلى أن تصبح حالة الانسانية العالمية . يقول:

«ننجح قليلا»، ويتكون لدينا «آمال عالية» .  
«لكن، يظهر دوما شيء يمنعنا .  
أخيل، أمانا في الخندق،  
يخرج ويخيفنا بصياحه العالي» .

في قصيدته الثالثة والأخيرة، تبقى المعادلة ما بين التاريخ وزماننا الحاضر غير واردة، فالتشبيه يعطي المجال للمجاز . يعالج هنا موضوع القدر ذاته - التناقض ما بين آمالنا والحقيقة الوحشية - ولكن، ليس من وجهة نظر ايجابية ومأساوية («مُقدَّر علينا أن نُسَحَق»)، بل من وجهة نظر سلبية،

يمكن أن تفودك الى السخرية، وحتى إلى الكوميديا: لن تتحقق آمالنا أبدا، لا يوجد حل، لا «جواب»؛ نحن اسكندريو القرن العشرين المتأخرون، لعدم تواجدها في زمن كالعصر البطولي، لا نستطيع إعتاق أنفسنا من موت مهيب كموت الطرواديين، لكن، علينا أن نستمر في العيش كالسابق، متعبين وبائسين، وباحثين عن حلول غير موجودة، وإن وجدت، فلن تأتي أبدا. إن مشاعر الاستسلام - استجابة كبار الاغريق لهوى الآلهة - قدمت بطريقة جديدة جعلتها دعائية، وقرينة، وصادقة بشكل لا يلين، بدل أن تكون منمقة وبعيدة. لقد رأى كافافي قبل خالق غودو GODOT بزمن طويل، أن علينا أن نتنظر؛ فلا يمكن تزويدنا بحل ما، كما لا يمكن لهذا الحل أن يكون ممكنا؛ سيغير هذا أيضا . . . ؛ فالبرابرة، حتى وإن أتوا، ما هم إلا صنف جديد من الاسكندريين :

«ما الذي نتنظره، مجتمعين في ساحة السوق؟  
البرابرة سيصلون اليوم.

لم بدأ هذا الضيق المفاجيء،  
وهذا الاضطراب؟ (كم غدت وجوه القوم عابسة).  
لم بدأت الشوارع والساحات تخلو سريعا  
والكل يعود إلى بيته، غارقا في التفكير؟

لأن الليل حل، ولم يأت البرابرة.  
ولأن العديد من الرجال القادمين من الحدود؛  
قالوا أن ليس ثمة برابرة بعد الآن.  
والآن، ماذا سيحل بنا بدون برابرة؟  
لقد كان هؤلاء نوعا من الحل».

وكمعظم قصائد كافافي الناجحة، فإن القصيدة «بانظار البرابرة WAITING FOR THE BARBARIANS» تقدّم، حقا، معضلة فردية درامية، بأسلوب مباشر،



وتقوم بهذا، ليس فقط لأن تفسيرات الكاتب التعليمية قد تمحصت خارج الوجود، ولكن أيضا، بسبب عوامل، مثل التفاصيل المعنى بها: كالمشهد، واللباس، والتي تجعل من القصيدة استحضارا مرثيا، و- فوق هذا كله - بصيرة نفسية للكاتب، ليرى فيها شخصياته، كما نرى نحن فيهم ما نعلمه يقينا في أنفسنا: فقابلية الرجال للإلقاء بأنفسهم، كما يقول س. م. باورا، «في قضايا هي، ببعدها الأوسع، ضارة بمصالحهم كلية». لكن بصيرة كافافي النفسية في الآخرين تصدر، كما يمكن لنا أن نشك، عن تبصره بمشاكله الخاصة؛ ففي حياته الخاصة كان يعلم علم اليقين مقدار التهلكة من جاذبيته لـ «سبب» ضار. وهكذا فإن الوضع السياسي في القصيدة هو اسقاط درامي لوضع كافافي الخاص، وإن الاتجاه للاستسلام الذي يحكمه، كما سبق أن ذكر، ليس إلا وضعا ساعدا كافافي، في النهاية، على الوصول إلى اتفاق مع لواطه.

إن الصفة «في النهاية» هامة جدا، لأن وضع كافافي جاء بعد صراع فقط. فمن غير المستغرب، أبدا، أن ينظر لطبيعة القوى المتعارضة، في هذا الصراع الشخصي، كتعليق على المغزى السياسي للقصيدة «بانتظار البرابرة». إن القصيدة، يكتب كيمون فرايار KIMON FRIAR، «مؤثرة، وعمق، بالنسبة لأولئك الذين يفهمون التجربة السرية في قلوب الرجال الأحرار، لكي يرفضوا مسؤولياتهم، ويدعوا لقوة موجّهة». وكذلك فإن صراع كافافي الشخصي هو - مسؤولية أخلاقية ضد إغراء هجران «القوة الموجّهة» للقدر. فلنذكر دائما أن أي تقسيم لأعمال الشاعر إلى ذاتي، وغير ذاتي، أو تعليمي - تاريخي - شهواني هو باطل: إن كل شكل من هذه الأشكال يشمل ضمنا الأشكال الأخرى.

إن التدرج نحو الهجران القَدري واضح في قصائده الشهوانية الصريحة «السياسية» و«التعليمية» المقنعة، والتي تبدو، ظاهريا، وكأنه لا علاقة لها بمشاكل كافافي الخاصة. ومن بين الأمثلة المبكرة للفئة الأخيرة

قصيدته «CHE FECE...IL GRANRIFIUTO» التي تمجد القرار الأخلاقي، أو على الأقل، تعتبره ممكنا. بعدها تأتي مرحلة متوسطة، فيها يشي كافي على أولئك الذين، رغم أنهم أوقعوا في شرك حادثة معينة، لا يزالون يختارون عمل ما تتطلبه الحاجة، بطاعة وبحرية (وبالتالي بكرامة). وأخيرا، إن القدرية التامة في قصيدة مثل «كان عليهم أن ينتبهوا THEY SHOULD HAVE TAKEN CARE»، حيث يلوم البطل الأولي الآلهة، لما فيه من نواقص في النسيج الأخلاقي. نراه يشكو فيقول، «لقد انحدرت إلى مستوى التشرد تقريبا». إن «مدينة انطاكيا المهلكة» ابتلعت جميع أمواله، لكنه ما يزال «شابا وبصحة ممتازة» و«يمتلك ناصية اللغة اليونانية»، وله معرفة حميمة بالأمور العسكرية والادارية العامة. وهكذا، فانه يعتبر نفسه مؤهلا تأهالا كاملا لخدمة «بلاده العزيزة سوريا». فغاياته أن يكون نافعا لبلاده في أي عمل يوضع فيه. ولكنه لن يكون الملام إن حاول أولئك الذين في السلطة عرقلته.

«سأتقدم بطلب إلى زابيناس، أولاً

وإن لم يقدرني ذلك الأبله

سأذهب إلى منافسه غريبوس.

فإن لم يستخدمني ذلك الأحمق

سأذهب رأساً إلى هيركانوس.

سوف يستخدمني أحد الثلاثة، على أي حال.

كما أن ضميري مرتاح

إزاء عدم اكتراثي بما اخترت.

فالثلاثة، جميعاً، ضارون بسوريا بالمقدار نفسه.

لكنني رجل محطّم، فكيف سألام؟

مسكين أنا، أحاول تدبّر بعض الربح.

كان على الآلهة القديرة أن تنتبه  
وأن تخلق رجلا رابعا، رجلا شريفا،  
لكنك ذهبت إليه، وبسرور».

يمكننا رؤية التطور التدريجي نحو الهجران القديري ذاته في قصائده الجنسية المكشوفة. ففي عام ١٩١٥ كان كافافي مازال يكتب «ويقسم بين فترة وأخرى بأن يبدأ حياة أفضل»، رغم أنه، حتى هنا، يعترف بأن قرارات كهذه هي قرارات باطلة. وهكذا، فلقد توقفت هذه القرارات كلية فيما بعد، مفسحة المجال لتحدي كافافي المتزايد، والموجّه، نحو البورجوازية التي كانت تطلب منه تحمل مسؤوليته الأخلاقية، كما زاد اعترافه - صراحة - بميوله غير القانونية. فإن بحثنا عن السبب، نجد عاطفة الاستسلام تتكرر مرارا، وتدعن للقدر، و«لقوته الموجهة». إنه لمقدّر على المنحرفين أن يكونوا على ما هم عليه. ففي قصيدته «أيام عام ١٨٩٦ - DAYS OF 1896»، مثلاً نجد البطل الشهواني يميل إلى «رغبة ممنوعة بشدة ومحترقة» هي «مع ذلك فطرية»؛ ففي القصيدة «ضريح إياسيس TOMB OF IASES»، نرى الجمال الشخصي يؤلف مزيجاً من اللعنة والبركة، والتي تحكم على شخص ما بالتشتيت، والتي هي مهلكة بكل معنى الكلمة:

«بما أن الجميع اعتبروني بهذا القدر  
أجمع بين هرميس ونرسيوس، فلقد أفسدني وحطمتني اللعنات».

لقد توصل كافافي إلى صلح مع لواطه عن طريق موقفه المستسلم. فبعد أن قام بهذا، بدأ يعلن عن ميوله الخارجة على القانون، بصراحة أكبر، وبتحد واضح - من الممكن أن تكون قد حرّضت تلك الميول عوامل مساعدة: مثل استخدامه لنظام خاص في النشر، عن طريق توزيع صفحات كبيرة، وليس ككتب، كذلك التراخي العام للانتقاد الأخلاقي بعد الحرب العالمية الأولى، ولتقاعده هو من دائرة الري عام ١٩٢٢. وربما أن ما بأيدينا هو، وببساطة، استعراض لجذب الانتباه إلى هذا الفاسد المتقدم

في السن (علينا أن نتذكر أن معظم القصائد التي أدخلها في شريعته كتبت بعد بلوغه سن الخمسين). على أي حال، بدأ كافافي، في فترة معينة، يولي ظهره لعالم أسلافه البورجوازي، وقرر أن يهب نفسه شعريا، كما وهب جسده، إلى أسلوب حياة يختلف تماما عن أصله المكرّم. إن هجره لـ «سلالة أنسابي» عام ١٩١١ يمكن أن تساعدنا على تأريخ بداية هذا التغيير بدقة، ولربما لم تأت صدفة، إذ أنه عندما نشر شريعته، كانت جميع قصائده المبكّرة قد جمعت معا تحت عنوان «قبل عام ١٩١١»، بينما عُيّن العام بدقة لكل قصيدة من قصائده المتأخرة.

أما من وجهة نظر أدبية، فإن أمتع وأهم سبب لزيادة صراحة كافافي فيكمّن في الجانب الجمالي: أي اعتقاد الشاعر أن الفسق قد شكّل مصدرا لفنه. لقد رأينا هذا الاعتقاد في قصيدته «بدايتهما THEIR BEGINNING». هناك قصيدة أخرى بعنوان «فهم UNDERSTANDING» تحاول القيام بتحليل رجعي لفشل كافافي في السيطرة على ميوله الخارجة على القانون. فأتساءل سنوات شبابه، لم يفهم لماذا لم تكن «نداماته غير راسخة». لكنه يرى معنى تلك السنين الآن:

«في سني شبابي المنغمسة في الفسق  
كانت تتشكل مقاصد شعري،  
ويُخطط لمجال فني».

فالسؤال هو: هل نَمَى كافافي فسقه دون ادراك واعٍ منه، لصالح الشعر، هكذا تجادل هذه القصيدة رجعيا، أم أن شعره قد ترعرع لكي يحتفظ بذكرى فسقه الماضي؟

(«إن بهجة حياتي وجوهرها/ هو ذكرى الساعات/ عندما كنت أجد وأدعم بهجتي الحسية كما رغبتها»). فمهما كان الحال، تبقى حقيقة أنه كلما تقدّم السن بكافافي، أضحت حياته لا تتعدى البحث عن الأوقات

المفقودة: فالذاكرة أصبحت الآن مثيرة كالمناسبة التي ذكرتها تلك الذاكرة. إن الممارسة والتأمل أصبحا مختلطين؛ أن تتذكر هو أن تفعل، وأن تثبت الحادث المتذكر في الشعر هي الطريقة الوحيدة لصّد فسادِ أحدثته أيدي الزمن:

حاول أن تبقّيها، أيها الشاعر  
مهما كانت قليلة تلك التي يمكنك إخفاؤها):

رؤى حبك  
أدخلها، نصف مخفية، في جملتك».

إن الظاهرة النهائية لمشكلة كافافي الفنية أصبحت الآن واضحة. كان عليه أن يحافظ على اغريقيته، وأن يتجنب التقليد الأعمى للأنماط الأوروبية الغربية، بعدها كان عليه أن يحترس من استخدام الأساليب الأسطورية المبتذلة في بحث التجربة الاغريقية. وأخيراً، كان عليه اكتشاف طريقة للانغماس في ذكرى تجاربه اللوطية المكربة، وفي الوقت نفسه، تجنب العاطفية الكريهة. فهذا كله يبحث تقريباً في المشكلة نفسها، لأنه استطاع معالجة شذوذه دون عاطفية، عن طريق هروبه من اللغة المهترئة، والصور المجازية، والأنغام التي امتازت بها رومانسية القرن التاسع عشر، وتحوّله، عوضاً عنها، الى النمط الدرامي، والاستحضار الساخر للتاريخ الهيلنستي، الذي ساعده، بدوره، في التعبير عن مواضيع تتعدى لواطه. إن مفتاح التطبيق الفعلي لهذا الانغماس غير العاطفي يبدو في السطر الرابع من قصيدته «ضعها، نصف مخفية، في جملتك SET THEM, HALF - HIDDEN, IN YOUR PHRASES». بمعنى آخر، بحصولنا على شبه - اعتراف، أولاً: عن طريق تحويل رؤى حبه إلى شكل موضوعي - بوضعها في سياق كلام درامي، حيث تنسب الكلمات لشخصيات أخرى إما حقيقية وإما خيالية، معاصرة، أو تاريخية - وثانياً: عن طريق الحفاظ على نوع من التوازن ما بين الحذر والخلاعة الطائشة.

إن هذا الاعتبار الثاني ممتع جدا، لأنه عندما تحرك كافافي من الحاجة لقرار أخلاقي إلى القبول المستسلم بشذوذه المقدر، فإن شعره تحرك من الحذر الشديد إلى منتهى الصراحة والانغماس الذاتي . فعندنا هنا مقياس للحكم - هل يحقق كافافي هدفه في الاعتراف «نصف المخفي»، أم هل سيخطيء، لزيادة، أو لنقص في الصراحة؟

في قصائده المبكرة، كان يميل إلى كتم أي كشف مباشر لطبيعة ألمه الخاص؛ لقد قنع مشاكله باستخدام رموز مهترئة وغامضة، كما في قصيدته «جدران WALLS»:

«دون شفقة، دون خجل، ودون أي اعتبار  
بنوا حولي جدرانا عظيمة وعالية.

والآن، هاأنذا جالس، يائسا.  
لا أفكر بشيء آخر: هذا القدر يكدر

فكري، ولدي أشياء كثيرة علي القيام بها في الخارج.  
آه، عندما بُنيت الجدران، لماذا لم أخذ حذري؟

لكنني لم أنتبه إلى أي صوت، أو إشارة للبتائين، من حولي.  
كانوا غير مرئيين، وأبعدوني عن العالم في الخارج».

بالمقابل، في العديد من قصائده المتأخرة، التي يتوجه فيها إلى التعبير الغنائي، غير الدرامي، والموجود في «جدران»، نراه يستخدم الضمير الأول، والذي كان، أساسا، عائقا له، يقوده إلى حذر متزايد، أما الآن، فله تأثير معاكس. فبالرغم من أن هذه القصائد روائية في شكلها الخارجي، أو درامية بغموض في تصورها، يحكمها، في الأساس، الأسلوب الغنائي والانغماس في الذاتية، حتى أن الحدث الحقيقي المسجل، محمّل بعاطفة، أو مغزى، يتعدى تناسبه مع الحدث الحقيقي. ففي قصيدته

«لِيَبْقَى TO REMAIN»، يفشل الكاتب في تحويل مقابلة حقيرة وبلا معنى مادي، إلى شيء له مغزى وجميل. إن الراوي ومعشوقه مختبئان خلف قاطع خشبي في مقهى مهجور في الساعة الواحدة والنصف صباحا. لم يكن ليراهما أحد، لكن، على أي حال، أستثيرا لدرجة أنهما لم «يفكرا أبدا بأخذ أي حيلة».

«لقد فُكَّتْ نصف أزرار ملابسنا - كانت قليلة،  
لأن شهر تموز الرائع كان متوقدا.  
إن الاستمتاع الجسدي هو بين  
ثياب مفككة الأزرار حتى النصف؛  
وتعريّ الجسد السريع، فاستعدتُ صورةً  
راودتني عبر ستة وعشرين عاما  
لتبقى اليوم هنا، في هذه القصيدة».

فبالرغم من أن بعض قصائده الغزلية التي تستخدم الضمير الأول تفتقر إلى القصوى الجمالية، والموضوعية، والمنظور الواسع، لكي تنقذها من العاطفية، والرومانسية الرخيصة، نرى في معظمها ضبطا مدهشا؛ ولذلك، فانه من المخادع تماما الاسهاب في ذكر هفوات كافافي العرضية. فطبيعته الذاتية موجودة، أساسا، في معظم اهتماماته الشعرية، فالشيء المدهش حقا، هو أنه حقق، غالبا، اتزاناً ما بين خوفه وتهوره بسيطرة وتخل؛ وتجنب فعلا التطرف في التباعد المرير من جهة، والعاطفية من جهة أخرى. فكما جعل (داريل) شخص (بالتأزر) في كتابه «جوستين JUSTINE» يقول، عن الشاعر العجوز: إن احتفاظه «بتوازن ما بين السخرية والرقّة كان سيضعه في مصاف القديسين لو كان رجلا متدينا». إن ندرة انفلات انضباطه لدليل على حقيقة كون كافافي، نفسه، أفضل النقاد لشعره. فلم يدرك بوعي، فقط، أن مطبّاته الطبيعية ستكون «[المبالغة] في التأثير و[الاجهاد] للشعور، فكلاهما حوادث مهلكة في الفن» (انني أنقل هنا ما جاء في

احدى رسائل كافافي التي كتبت باللغة الانجليزية)، ولكن، كان لديه من النزاهة والقوة ما يطمس تلك القصائد التي اعتبرها غير لائقة به. إن مقدار هذا الطمس يمكن أن يشير، ببساطة، إلى خوف من عدم الاستحسان، وهو خوف مرضي؛ ولكن، مهما كانت الدوافع، تبقى الحقيقة المدهشة، وهي أن انتاج كافافي الشعري بكامله خلال الخمس عشرة سنة الأولى من حياته كشاعر قد أهملت، وأعيدت كتابتها بصرامة، وأنه، حتى بعد أن بدأ يتطور أسلوبه الناضج، ويكتب ما يقارب السبعين من القصائد سنويا، كان يستبقي أربعاً أو خمسا منها أحيانا، ويتلف البقية بكاملها.

يرينا هذا أن كافافي كان صانعا متأنيا، وفتيا في شعره. لقد أغفل كثيرا هذا الجانب من فنه أو أنكر تماما، والذي يتطلب هنا تأكيدا قويا. حقا إنه مارس حرية ممكنة في نظم أشعاره، وأنه هذب أوزانا لفظية ومفردات، (ولم يصعد الحدث نحو التأزم بل انحدر به نحو الحل)، كل ذلك كتحد للأسلوب البليغ الفخم الذي كان شائعا في بلاد اليونان آنذاك. فبالرغم من ذلك، كان صانعا وعن وعي بذلك. ولقد كان يتم عمل كل شيء بتعمد، فكل عنصر «غير شعري» أو «شعري معاكس» أدخل لتأثير شعري محدد. يوجد دليل، ليس فقط في القصائد ذاتها، ولكن، في رسائل كافافي، وفي التعليقات المسجلة على أعماله هو، إنه كان يحصي المقاطع، وكان يفاخر بمهارته في الأبيات المقفاة، وقد اعتنى كثيرا بالتنقيط، لأنه اعتبره أساسيا لمعنى القصيدة، فاستخدم أحرف علة محددة للحصول على بعض التأثيرات المرغوبة. زد على ذلك، أنه كان يعيد الكتابة باستمرار، جاهدا دائما للحصول على ايقاع نغم معين، وعلى الكلمة المناسبة الصحيحة. فبالنسبة للأخيرة، نشأ أدب بكامله من الجدل بسببه: لماذا استخدم كافافي مفردات شاذة كهذه؟، يسأل نقاده؛ ولماذا هذا الخليط المتناقض لمفردات يونانية «أصيلة» وأخرى عامية مرتجلة؟ لماذا، مثلا نجد تهجئة العامية لكلمة ADERPHIA بدل ADELPHIA، في البيت الشعري الأول من قصيدته «ملوك اسكندريون»، بينما يستخدم في البيت الشعري الثاني



الشكل الأصيل للمفعول به BASILEA بدل العامي BASILIA ؟ أو لماذا في مكان ما يفضل كافي استخدام الكلمات الريفية تقريبا MES STES PHRASEIS SOV («في جملك») بينما في مكان آخر، وللنموذج ذاته يستخدم الشكل الرشيق إنما المهجور EN والذي يحكم المجرور: EN GLOSSE EL- («في اللغة اليونانية»)، وتأتي هذه قبل ثلاثة أسطر من التهجئة الأمية LENIKE («في اللغة اليونانية»)، ولل فعل «يذهب»؟

تعطينا الأنسة دالفن MISS DALVEN أمثلة أخرى في الملاحظات التي ضمنتها لترجمتها هي فترينا كيف أنه «لم يكن الاعتبار الأول لكافي أن يكون التعبير أو التركيب أصيلاً أم عامياً، وإنما إن استطاع أن يخدم هدفه الشعري». لقد لخص كافي الموضوع مرة عندما علّق فقال «بالطبع علينا أن نكتب بالعامية. ولكن.. على صانع الكلمات [إنه يلعب على معنى جذر المصطلح اليوناني المستخدم لكلمة «مؤلف»] واجب الجمع بين ما هو جميل وما هو حي». إن عقلية الاصطفائية منعه من أن يكون موالياً نظرياً لأي قضية من اثنتين: العامية أو الأصيلة؛ فلقد وجد أن اللغة اليونانية، منذ القدم وحتى الزمن الحاضر، كيان واحد متعدد، لكنه متحد ومليء بالثروات للشاعر، ولهذا فقد رفض قبول التمجيد الجائر لفترة واحدة أو لأسلوب واحد كمقياس جامد.

يمكن إضافة اعتبارات أخرى لهذه. فيبدو، أولاً، أن كافي كان يكتب ما يقول فقط: ففي قصيدته «مدينة» مزيج من لغة سرية لشخص انعس نهاراً في الكتابة على أوراق كان يحو بعضاً منها ليفسح مكاناً لفقرات أخرى، ولبلاً في ممارسة علاقات جنسية غير طبيعية مع رجال آخرين. عدا عن هذا، أدخل مفردات دقيقة لغوياً بجانب أخرى مهجورة ومبتذلة (وغالباً ما كانت تضيع عند ترجمتها) ليعطي نكهة وأصالة لقصائده التاريخية - إنها لمتعة خاصة لشاعر عالم يتبع العرف الذي كان يسود الموزيون، هذه المفردات المهجورة خدمت غرضه الثاني كثيراً - ألا وهو

نقل المعنى عن طريق التورية. فمثلا، كان واضحا لنا أنه كان يعني المسيحيين عند ذكره للمتحدثين في الأخلاق المرتدين اللون الداكن في قصيدته «مسرّح صيدا ٤٠٠ ميلادي». لم يقل هذا مباشرة أبدا، ولكن التعبير المهجور والذي ترجمته أنا «المرتدين اللون الداكن» كان اللقب الرسمي للمسيحيين في الأسفار التاريخية البيزنطية، والتي كان كافافي على اطلاع جيد بها. حقا إنها لتورية غامضة. لذا، فعند الدفاع عن الشاعر، يجب أن يُذكر أنه لم يدخل هذه التعابير دون تمييز، فلقد كان صارما في استثناء الألفاظ المهجورة من قصائده، كما كان يقدر أهمية الوضوح والتفوق على البراعة المُلبّسة. لقد أعلمنا ادوارد روديتي EDOUARD RODITI أن كافافي كان، عندما يرغب في استخدام كلمة يمكن أن تفشل في إيضاح المعنى، كان «يستخدمها في أحاديث تافهة، ظاهريا، مع عدد من الأصدقاء أو الغرباء، وفي مجرى الحديث، كان يجد وبمهارة، فرصة مناسبة لاستخدام الكلمة المشكوك فيها: فإن فهمت للجميع وبشكلها المناسب، عندها كان يدرك كافافي أن باستطاعته استخدامها في قصيدته».

لربما كانت الدقة الواضحة هنا هي الميزة الرئيسية والعامّة للقصائد نفسها. فقد جاهد كافافي، وعن عمد، لأن يكون مبتكرا، ولأن يحصل على أسلوب متميز، وبشكل لا يدعو للتساؤل. فبنّده للطرز البالية، وجد نماذج له كان بحاجة اليها في مؤلفات الاسكندرانيين القدماء من كتاب الشعري المغزى الذي سار مثلا، ومؤلفي التمثيليات الصامتة؛ وجد أيضا توفيراً، وحسنا في السبك، وواقعية، وموضوعية درامية، وضبطا علميا من جهة الصياغة، كذلك زوالا في الوهم، وأممية تعب، وذهولا بسبب آمال معاكسة، وذبولا في الحواس ضمن حدود الموضوع. أما الشيء غير الطبيعي، فهو أنه بهذا الالتفات الى الماضي في كل من أسلوب قصائده ومحتواها، كان عليه أن يتجنب الأثرية العقيمة. كذلك، وجد أن تنميته

للتناقض الظاهري المضمرة في المواقف التي عالجهما، كان عليه أن يجنب نفسه الخوض في تفاهة تقييم التناقض الظاهري بغرض التقييم فقط. لا حاجة للقول إننا إن دعوناه أثرياً، أو تافهاً، تجاهلنا عمله كلية، والعكس هو الصحيح، لأننا نراه يتطرق إلى أساسيات الموقف الانساني، ويقوم بهذا بأسلوب حديث ويتوافق واهتمام.

كتب نيكوس كازانتزاكيس عنه يقول، «كان عليه أن يكون كاردينالاً فلورنسياً من القرن الخامس عشر، أو مستشاراً سرياً للبابا، يجري مفاوضات جهنمية وله شؤون معقدة وشائنة». إن حقيقة هذا الكلام أكثر فاعلية في التأكيد على حداثة كافافي، لأنه مثل الكثيرين من شعراء القرن العشرين، كان، روحياً، غير منسجم مع تسلسل تأريخ الأحداث: إذ كان شاذاً بالنسبة لجيله، كما كان يبحث - مع الفشل والاحباط الذي لا يمكن اجتنابه في بحث كهذا - عن عرف يمكنه، مثل بحر كبير، أن يطفو به ويغذيه. فبالرغم من عدم وجود إشارة ما إلى أي ظاهرة ميتافيزيقية أو لاهوتية في أعماله، فإن غياب اعتبارات كهذه لهو عامل هام في مأزق كافافي الحرج. ولعله من المدهش أن نعرف، رغم حقيقته، أن كافافي ندب مرارا عدم قدرته على قبول المسيحية - إذ وجدها بلا معنى معين. فالمعنى الذي وجده كان - ويتناقض ظاهر -، دوران دولاب الحظ الذي لا يعني شيئاً. فالخبرة غير الكاملة، والصراعات التي لا تحل، والخطط والانجازات التي تسير بشكل موارب، والحب الذي لا يثمر - كل هذه، سواء أكانت في التاريخ أم في ماضي الانسان الحميم والخاص، يجب اعتبارها ذات قيمة ومعنى بحد ذاتها. إذ لا وجود بعد الآن لهدف واحد أو مطلق يمكن بوساطته تبرير الحياة: على الحياة أن تبرر ذاتها بذاتها. نعم، نستمر في الطموح والتخطيط، ولكن، مثل أنطونيو، عندما نخذلنا الآلهة، علينا أن ندرك أن بهجة العيش الخالصة وحدته هما الشيطان الوحيدان الجيدان. فتغيير المجاز، يخبرنا كافافي في الأبيات الأخيرة من قصيدته «إيثاكا ITHACA» أن الرحلة، وليس جهة الوصول، هي ما يؤلف مكافأتنا. صحيح أن الوصول

إلى ايثاكا هو «نهايتك المصيرية»، ولكن عليك الآ «تعجّل الرحلة أبدا». فالأفضل لك أن ترسو وأنت شيخ غني الخبرات، غير متوقع من ايثاكا أن تمنحك الثروات:

«فلقد منحتك ايثاكا الرحلة الرائعة .  
بدونها لم يكن بإمكانك أن ترحل في طريقك هذا .  
وليس لديها ما تمنحك إياه بعد هذا .  
ورغم أنك تجدها فقيرة، فهي لم تخدعك .  
لقد أصبحت حكيمًا، واسع الخبرات،  
لقد أدركت الآن ما يعني: هؤلاء الايثاكيون» .

إن قبول هذه العملية ذاتها هو تمييز عكسي للهدف (لأن عندنا الآن عدة ايثاكات وليس واحدة) - وهذا ما يؤلف حرية كافية الخاصة ويساعده على الانتعاش بغرابة لـ «يقول - نعم» بينما لو وضعت شخصا آخر في ظرفه هذا، لتغضن وجهه وقلبت مثل شخصية جاك في إحدى روايات شكسبير.

فبالرغم من حيويته وجزمه، يبقى هذا الترقب مأساويًا أساسًا. فبالرغم من ايجابيته روحيا، هو في الوقت نفسه متشائم بعنف، لأنه ينكر جميع وسائل الراحة التي اخترعها الانسان: كالأبدية، والنظام، واللياقة، والخير المطلق، والأخلاق، والعدالة ويعتبرها أوهاما. فإن كان الاعلان للحاجة بـ «نعم» هو وسيلتنا الوحيدة للخلاص، فالانسان هو المخلوق الوحيد الذي يدعو للشفقة حقًا؛ ومع ذلك، فانه سيحتفظ بالنزير اليسير من عزة النفس إن تأمل ورطته بأمانة وتقبلها بجلد.

هذا، بالضبط، ما قام به كافافي، وهذه الأمانة النفسية اضافة إلى التاريخية - رفضه التجاهل، والتغطية، والتوجه الرومانسي، واحتقاره لما هو مكرور تاريخيا، وللتحريمات الأخلاقية - هو مظهر آخر لحدائته. فحيث انه غير قادر على النظر إلى السماء من أجل الحصول على اجابات له، فقد

تطلع إلى الخلف حيث التاريخ، وإلى الداخل حيث ذاته هو، والذي وجدته في كلا المكانين كان مرعباً: على العكس من عقيدة الكشافة. الجبن وزوال الوهم والخسة والمعارضة والتناقض الظاهري. لقد فضح هذا، وبشجاعة، في شعره، وبعمله هذا قام بتعرية ذاته - ذلك الكائن المتناقض ظاهرياً وبشدة مع راهب مُصاب بانتصاب دائم، يشاركه وقفته ذات الزاوية المائلة قليلاً عن الكون أشخاص هم أضعاف من نريد أن نعترف بهم.



# نيكوس كلزانتراكيس

«أريد تفسير تصور للحياة خاص وفردى، كذلك نظرية عالمية خاصة ونظرية فى قدر الانسان، وبعدها، وبناء على هاتين النظريتين، وبترتيب وعزم وبرنامج محكم، أكتب ما سأكتبه.»

كلزانتراكيس





إن مهنة نيكوس كازانتزاكيس وسمعته طريفتان جداً، ويُعزى سبب الطرافة إلى أن كازانتزاكيس ظل يصارع - ولمدة أربعين عاماً - لكي يحصل على الشهرة التي أصبحت ذات طابع عالمي في أوائل الخمسينات من هذا القرن. فمنذ ذلك الحين أخذت كتبه تزوق لعدد كبير من القراء المثقفين، بينما استمر التجاهل التام له من دوائر النقد والدوائر الأكاديمية بشكل عام. ولا يوجد اتفاق أبداً حول ما انتهى إليه الناس في تقديره. وبدواً أنه من المستحيل التنبؤ في هذه المرحلة المبكرة بعد موته فيما إذا كان كازانتزاكيس سيقرأ بعد مضي خمسين عاماً على وفاته مثل كافافي، أم أنه سيشارك في المصير الذي حظي به صديقه باناييت إستراتي، الذي تمتع بشهرة عظيمة في العشرينات لكنك تجد الآن أنه يكاد يكون نسياً. إن مراجعي الكتب والنقاد يميلون نحو المبالغات المستقطبة للمدح أو القدر عند كتابتهم حول كازانتزاكيس. فمثلاً، اعتبرت كتبه في انجلترا «بين أكثر الكتب قدرة على التأثير في زماننا»، فملحمته «الأوديسة - ODYSSEY» هي «خلق مدهش»، لكنه استبعد باعتباره «كاتباً شريراً للغاية... ذا أخطاء فاضحة لدرجة أنها تزيغ البصر». أما في بلاد اليونان فإن العديد من أبناء وطنه يؤكدون أنه يزور كل ما هو هيليني، بينما يرى فيه بعضهم خلاصة شعبه ذاته. وهكذا نجد أن هذه الآراء تتجمع في قطبين ثابتين متعارضين، لدرجة أن متابعتنا النقاش حولهما وقلقنا حول ما إذا كان هو نفسه - أي كازانتزاكيس - كاتباً عظيماً أم شريراً للغاية، يصبحان عديمي الجدوى.

ولذا، وعضواً عن ذلك، دعونا نبدأ بالحقيقة البسيطة ألا وهي: شعبيته، وبما أن كتبه تثقف العقل بدرجة عالية وليس فيها أي اهتمام شهواني فيمكننا الافتراض أن قراءه يتألفون من أشخاص حصيفي الرأي وذوي ثقافة عالية. إذن لا يمكن لأحد إيجاد الأسباب التي تدعو للإعجاب الكبير الذي يحظى به بعض الكُتَّاب دون غيرهم. فقد يعود السبب في هذا الإعجاب لا ابتعاد الكُتَّاب عن كل ما هو مألوف أو شاذ، أو لربما أن السبب هو علاقة ضبابية تربط بين اهتمامات المؤلف واهتمامات قُرَّائه. على أي حال، فإن حقيقة كون كازانتراكيس ممتعاً بالنسبة للعديد من القُرَّاء تعطينا نقطة البداية للسؤال المباشر والحساس وهو: لماذا يمتعنا كازانتراكيس؟ لماذا نعتبره يخاطب وضعنا نحن؟

سأحاول الإجابة عن هذا السؤال وإن كان بطريقة التفاضلية. أعتقد أن الاهتمام الرئيس بكازانتراكيس يعود لكليّة كتاباته، رغم أن الإبداع يشع بالطبع من خلال بعض أعماله المنفردة بشكل خاص. ولكن يكون من الصعب غالباً أن نتحرّى التميّز في بعض أعماله إلى أن نتعرّف مهنته بكليّتها؛ وهي كليّة معقّدة وزلّقة، ظاهرها مرثي لكن بباطنها ثوراً غير مرثي ينطح الجدران. فظاهرياً نرى شخصية فنية، حرفية تخصصية، مع رؤية للعالم مُحكمة الصنع. أما في داخل هذا الغلاف ذي الطبقات الثلاث فتوجد ضغوط ونماءات تتحدى الجانب الظاهري لكنها لا تكسره بكامله إطلاقاً. بخاصة نحو النثر والأسلوب النثري، نحو الأصالة والترسُّخ، ونحو علم الجمال. ولكن هذه جميعها - بالطبع - هي جزء من كل، وإن هذا التوتربين العنصرين، أي بين الأفضة التي نحتها كازانتراكيس بمشقة وبين الضغوط التي جاءت بمعظمها رغماً عنه، إن هذه جميعها تجعل من كليّته شكلاً ممتعاً وإنسانياً بدرجة مؤثرة. ولكي نكتشف هذا الإمتاع، علينا أن نقوم، وبطريقة التفاضلية، بتأسيس خصائص مرثية معينة ثم نحاول رؤية التقلبات داخلها.

كيف يمكننا إذاً تمييز شخصية كازانتزاكيس الفنية؟ إن استطعنا تثبيت هذه الشخصية بدقة معقولة، وبخاصة بالنسبة لمهنته ككل، فسنبكون أقل توقفاً للمستحيل في أعماله المتفردة. وكمثل على ذلك يتذمر الكثير من الناس من أن روايته «زوربا - ZORBA» ليست واقعية. لكننا نعرف أن شخصية كازانتزاكيس الفنية منعتنا من الكتابة بالأسلوب الواقعي. فالناقد الذي يكرر تعليقه على أن واقعية كازانتزاكيس في رواياته هي واقعية ناقصة ومُعابهة، يمنعنا من منح هذه الروايات مقدّماتها المنطقية. وبالمثل، فإن من السهل القول إن مسرحيات كازانتزاكيس تخلو من الخصائص المسرحية لأنها تعرض لخطابات حماسية فكرية طويلة بدلاً من عرضها للإمتاع الدرامي. لكن مفهوم «التمسرح» هو أوسع من أي تعريف. فلو أخذنا قصيدة «ملتون - MILTON» «كوموس - COMUS» لوجدنا أنها - رغم فقدانها الأکید للإمتاع الدرامي - قد امتازت بصفة مسرحية معينة بالنسبة لمشاهديها. كذلك مسرحيات جون ليلي - JOHN LYLY التي كُتبت دون وضع حبكة لها؛ فشخصياتها تدور حول ذاتها، ولا تحتوي أي توتر درامي. ومع ذلك، كانت تلك المسرحيات مسلية وفيها الميزة المسرحية لأسباب أخرى منها: تمثيلها لواقعة تاريخية معينة، وللغتها، وحتى بسبب «استحضاراتها للأفكار العميقة برفقة متناهية» ما أحاول توضيحه هنا هو أننا ينبغي أن نحاول اكتشاف نوع الكاتب الذي كانه كازانتزاكيس بدل أن ندينه لعدم كونه ما نريده أن يكون. يدّعي أحد النقاد أنه «في الظرف الذي عاصر الكتابة اليونانية عندما كان كازانتزاكيس شاباً، كان من الصعب جداً على كاتبنا رؤية أهمية كافيي أو سفيريس - فيما بعد - كما أنه لم يكن على درجة كافية من الذكاء... للتغلب على العوائق والوصول بنفسه إلى المكتشفات ذاتها التي توصل إليها كُتّاب عظماء آخرين والمتعلّقة بالشعر واختيار الأسلوب المناسب للكتابة». ما تعنيه هذه الجملة هو - بالفعل - أن كل أدب بارز في عصرنا هذا يتميز بخصائص معينة منها أنه: محكم السبك، ومكبوت، وتهكمي. ولكن كازانتزاكيس لم يكن يستطيع أن يكتب شعراً

بأسلوب سفيريس - SEFERIS أو بأسلوب تي . إس إليوت T.S.ELIOT الذي كان أنموذج سفيريس كما أنه لم يكن ليستطيع كتابة مسرحيات بأسلوب PINTER ، أو روايات بطريقة جين أوستن - JANE AUSTEN - لقد فضل في مسرحياته النمط الحماسي والوضع المتقن للمسرح على النباهة والجدق النفسي . أما في رواياته فقد كان رمزياً ، هائماً ، متنوع المفردات ، وبلغاً . لقد أظهر مبالغة في الرومانسية في جميع أعماله ؛ فرسم لوحات كبيرة منبسطة بدل الصور المصغرة ؛ وقد أعطى الأهمية للحماس على الدقة ، والصدق على الصناعة . إن هذه الصفات ثابتة في مهنته ويجب تقبلها كما هي . إنها تميز بعض الفنانين في جميع العصور وهي بالتأكيد من بين الطرق المتعددة الأشكال التي يمكن للروح الإنسانية أن تعلن بواسطتها عن ذاتها بقوة وجمال .

لكن كيف يمكننا تلخيص شخصيته؟ هل هناك عنوان فيصل مرن لدرجة تمكنا من تعريف شخصيته الفنية؟ إن مصطلح «النبى» لـ (إي . إم . فورستر E.M.FORSTER) هو احتمال عملي . ويعني فورستر «بالنبى» الكاتب الذي يثير فينا الانفعال ليس بسبب واقعيته ، وحبكه ، وتشخيصه ، ولا بنسيج من علاقات سببية ؛ وإنما بنغم صوته وبخاصة ذلك النغم الذي يكشف عن إلحاح نجده في أنبياء العهد القديم . أما بالنسبة للكُتّاب النبويين ، فنجد أن المحتوى والشكل أقل أهمية من الحماس والاندفاع العاطفي .

أحب كازانتزاكيس أن ينظر لنفسه على أنه اكريتاس \* المتمركز بشجاعة وفردية على حدود الضوء مؤكداً بتركيز على هوة الجحيم . لقد جعلته ظروفه كاتباً محترفاً يعمل يومياً معتمداً على قلمه في معيشتة . إن هذا الاحتراف

هو العنصر الثاني في كليته الذي ينبغي أن نبهته، إذ إننا لا نستطيع أن نتوقع منه ما نتوقه عادة من أي روائي أو شاعر أو كاتب مسرحي آخر فقط عن طريق تمييز الاتجاهات التي يولدها وتنويعها. لكنه لم يكن أياً من هؤلاء. فعوضاً عن ذلك، كان رجل قلم محترف وأعني به شخصاً يكتب باستمرار وهو على استعداد ليكتب في أي شكل أدبي أو في كل الأشكال الأدبية التي يمكن أن تُعرض عليه. فباستثناء ملحمة «الأوديسة» التي شغلته، على فترات متقطعة ولمدة تزيد على عقد من الزمن، فقد كتب ما كان يجب أن يكتبه فقط وبسرعة محددة، وبعدها كان يلتفت بعجلة قهرية إلى المشروع الذي يليه. لقد كان مشغولاً لدرجة أنه لم يلجأ إلى تخصص في نوع أدبي محدد، بل أنتج عملاً فيه تنوع مدهش. فبالإضافة إلى الروايات والقصائد والمسرحيات، له كتب في الرحلات، وقصص للأطفال، وسير تخيلية لشخصيات تاريخية، وكتب في التاريخ الأدبي، ومقالات لموسوعات في كل موضوع يمكن التفكير فيه: في الصحافة والسياسة وعلم الجدال الأخلاقي، وترجمات في النثر والشعر لأعمال علمية وأدبية وفلسفية، وكتب دراسية، وكذلك في القواميس. فلا يدهشنا إذن ونحن نحصل على هذا السخاء أن ندرك أنه لم ينتج عملاً واحداً مقنعاً تماماً من وجهة نظر فنية. بل إن بعض رواياته ومسرحياته وقصائده هي سيئة للغاية، والجيد منها غير متساوي القيمة. زد على ذلك أن أفضل كتاباته التي يعتبرها هوثانوية، تظهر أحياناً في مجلدات غير أدبية. أفكر هنا بعلم الجدال الذي أتقنه في تدفقاته السياسية القليلة، ومقطوعات وصفية وقصصية نادرة مبعثرة في مقالاته التي كتبها عن رحلاته. ففي الكثير من أعماله التي نرتاب بتأثيرها الكلي، نجد مع ذلك أجزاء مدهشة: مجازات خيالية، وصفاً مؤثراً وحيوياً، وحكمة مقنعة. ففي رأبي أنه ينبغي علينا أن لا نعالج حقيقة كازانتزاكيس على أنه صانع متقصد يدفع حواجز شكل معين إلى الخلف، بل نتقبله بكليته باعتباره رجل القلم السخي والمحترف الذي

كانه .

إن احتراف كازانتزاكيس قاده لأن يُخضع الحروف بمعناها الضيق لشيء أشمل من ذلك بكثير. قال رجل قلم آخر هو (جي . كي . تشسترتون - G.K. CHESTERTON ذات يوم: «لم آخذ كتيبي بجديّة أبداً، لكنني آخذ آرائي بجديّة كبيرة دائماً». لقد آخذ كازانتزاكيس بعضاً من كتبه بجديّة معينة، لكن هذه الجديّة كانت في معظمها، لأن كتبه كانت وسيلته لنشر آرائه واشتهارها. بالنسبة له، أن يكون رجل قلم يعني أن يكون قويّ الحجة يعلن عن أفكاره ويدافع عنها. وهذا بدوره كان يعني - بمفهومه الأعم والأوسع - أن يكون مفكراً. لقد كانت مهنة كازانتزاكيس الحققة هي التفكير والتعبير، وإدخال عقله غير العاديّ دوماً ضمن قوائم ضد أفكار اعتبرها مظلمة وبالية. كانت الكتابة بالنسبة له واحدة من عدة أدوات استخدمها في التعبير عن أفكاره، لكنه وجد أنها تخدم غرضه بشكل أفضل. (لقد تعلّم تدريجياً أنه كخطيب ومنظم سياسي كان أقل فاعلية وتأثيراً). وأن يكون رجل قلم أيضاً، كان يعني بالنسبة له اتخاذ نمط حياة متوافق مع آرائه هو، ومتذكراً أن أي مسرحية له أو رواية ما هي إلا ظاهرة واحدة فقط لاستجابة شاملة عامة.

يجب أن نتقل الآن إلى العنصر الثالث في غلاف كازانتزاكيس الخارجي وهو أفكاره؛ إن أول ما ندرکه هو أن هذه الأفكار قد أملت عليه أسلوب حياته كرجل قلم كما أنها تفسّر حماسه ككاتب. فبالرغم من أنها كانت عقلانية بحتة، فإنها لم تكن تفتقر للحبوية. وقد تضمنت إلحاحاً وحدّة في العواطف. أما الشيء الآخر الذي ينبغي أن ندرکه فهو ثبات هذه الأفكار ودوامها. فبالرغم من نمو كازانتزاكيس في مجالات عدة خلال العقود الخمسة من مهنته، فقد تمسك طوال هذه المدة بمواقف أساسية معينة كان قد طورها في بداية حياته. فلا يمكننا أن نخطيء في ماهية هذه المواقف لأن كازانتزاكيس أضاف إلى كتاباته التخيلية شروحاً وتعليقات تعليمية لثلاثي يسيء قراؤه فهمها. فكما سنرى، بدأ بنظرية في التاريخ ثم

توسّع فيها إلى نظرية في ما وراء التاريخ. إن حجر الأساس في تفكيره التاريخي يمكن أن يدعى بـ «عقيدة العصر الانتقالي». يعلّق كازانتزاكيس: «إن مشكلة عصرنا تكمن في أنه قد أمسك بنا في الوسط. فقد فقدنا تقديرنا العفوي لجمال هذا العالم من جهة، وفقدنا إيماننا بالسموات العُلى من جهة أخرى. وهكذا لا نستطيع أن نكون وثنيين لأن المسيحية سَمّت نظرتنا إلى الأشياء المادية؛ كما لا نستطيع أن نكون مسيحيين لأن الداروينية - DARWINISM دَمَرَت العالم الروحي الكامل الذي كان هو الأساس الضروري للسلوك المسيحي. وهكذا فنحن ضحايا العصر الانتقالي البائسون. وتعالج رواية قصيرة له بعنوان «الأفعى وزهرة السوسن - THE SNAKE AND THE LILY» نشرت عام (١٩٠٦) - وبشكل خاص - عدم إمكانية تخصيص ولائنا الوثني والمثالي للجمال الأرضي. لقد أدت الأمور ببطلة الرواية إلى أن تختار الانتحار على العيش في عالم عارض. إن تكملة الرواية والتي هي مسرحية رائعة ذات فصل واحد نُشرت في فترة لاحقة للرواية - عام (١٩٠٩) وتحمل عنواناً تهكيمياً هو «الكوميديا - COME-DY»، تركّز على استحالة الأمل المسيحي. فلو أخذنا هذين العاملين معاً، لوجدنا أنهما يريانا موت كل من أبوللو والمسيح، موتاً يعلن في حقيقته أن «لا مخرج» لأولئك الذي لديهم تطلعات روحية. وهناك رواية مبكرة أخرى لكازانتزاكيس تحمل العنوان الهام «أرواح محطمة - BROKEN SOULS» تعرض لضحايا آخرين.

ومع تقدم كازانتزاكيس في مهنته وتوسعه في خبراته، لم يقم بأي عمل جديد، إذ أن كل ما قام به هو وضع النبيذ القديم في زجاجات جديدة، فبقيت عقيدة العصر الانتقالي كما هي، مع تغير في التفاصيل التاريخية. وبالرغم من أن شخصياته استمرت مكتومة مخنوقة بين فكيّ مستحيلات متصارعة، رفض كازانتزاكيس السماح ببقائها أرواحاً محطمة؛ ففي مسرحية «النهار يشرق - DAY IS BREAKING» والتي أنتجت عام (١٩٠٧)، تتطور نظرياته بطريقة نصف متفائلة، كما يزودنا فيها كازانتزاكيس بمخرج من نوع

معين . فنرى بطلته المأساوية (لالو) وقد وقعت للمرة الثانية في شرك بين المسيح (الواجب) وأبوللو (الجمال والحب الرومانسي) . لكن كازانتزاكيس يُدخل هنا إلهاً ثالثاً هو ديونيسوس . فالناطق باسم كازانتزاكيس هو عالم جدلٍ عيْفٌ يشبه كازانتزاكيس نفسه ويعظ بوثية جديدة شجاعة ستطيع بكل من نكران الذات المسيحي وتسامح الذات الرومانسي . فتدرك (لالو) أن هذه الطريقة الثالثة هي الحقّة، لكنها لا تتمتع بالقدرة على متابعة هذه الطريقة لأنها وُجدت في عصر انتقالي . وهكذا تغدو لالو روحاً محطمة ، فتجد الحل الوحيد في الانتحار. ورغم هذا، تعتبر المسرحية متفائلة بطريقة خاصة ، والمعنى هو: أننا نستطيع الفرار من الشرك الذي وجد داخل عقولنا وخيالنا لأن العصر الانتقالي قد تقدّم إلى درجة تُمكننا من تصور العصر التالي والتبشير به حتى وإن لم نستطع إيجاد تطابق تام بين حياتنا الظاهرة ورؤانا . فهناك إمكانية للحصول على فكر صحيح رغم أن القيام بالعمل الصحيح ليس ممكناً . علاوة على ذلك، إن مجرد الإعلان عن التفكير الصحيح - أو ما سيدعوه كازانتزاكيس فيما بعد بـ «الصرخة» - سيساعد على إمكانية تحقيق العمل المناسب؛ فبزوغ النهار يعني أن وضع النهار ليس ببعيد .

لقد أغرى التفاؤل المتزايد في هذه الأعمال المبكرة كازانتزاكيس فاستسلم مرة واحدة فقط للمرحلة المنطقية المقبلة . فنجد في مسرحيته «البناء المعلم - THE MASTERBUILDER» التي نشرت عام (١٩٠٩) بطلاً جسوراً يشق طريقه إلى الحرية بهراوة - أي بالعمل إضافة إلى الفكر . وتعكس هذه المسرحية تفاوله السياسي الذي يشاركه فيه يوناني ذلك الوقت، لكنه يتعارض مع معادلته السابقة في الحرية والتي هي لا مادية بحتة . وهكذا فإنه يتعارض أيضاً مع الموت، كما يتعارض مع شعوره الرومانسي بأن الإشباع يجب أن يشمل اللانهائي . علاوة على ذلك، كان كازانتزاكيس قد منح عقيدة العصر الانتقالي بُعداً فلسفياً علمياً يتعلق بنظام



الكون والقوانين المسيطرة على العالم كما منحها تاريخياً أيضاً. فرأى الكون ذاته كانتقال ضخم بين هوتين... وما جميع أعماله اللاحقة إلا صراع لتدبير مخرج معين من بين فكيين متعلّقين بما وراء التاريخ دون السماح للتفاوت السهل الذي نراه في «البناء المعلم - THE MASRTERBUIL - DER» أو للاستسلام الموجود في كلٍ من «الأفعى وزهرة السوسن - THE SNAKE & THE LILY»، وفي «الكوميديا - COMEDY» أن تظهر. فكانت إحدى التناجح هي «الاستسلام البطولي» المعروف لدى كازانتراكيس، إذ نجد أبطاله الواحد تلو الآخر يقعون في ظرف انتقالي يستطيعون تبصّر مخرج تخيلي له، ولهذا فيمكنهم إخراج صرخة، لكنهم محصورون بين نوعين من الفعل. أولهما الانتحار مرة أخرى، ومع ذلك، فإن تدمير الذات لم يعد الآن محصوراً في الإرادة، كما لم يعد تسليماً مشروطاً لروح محطمة أمام القوى العليا للتاريخ والقدر. على العكس من هذا، يمكن لتدمير الذات أن يكون عملاً طوعياً سامياً، مؤكداً على القوة القصوى، كما أنه عمل يدفع الكون إلى الأمام تاريخياً وفلسفياً حسب نظام الكون والقوانين المسيطرة على العالم. فرغم كون هذا الحل قانوناً، فقد سمع لكازانتراكيس بمجالٍ فكري كافٍ لأنه استطاع تنويع الظروف التاريخية والتذبذب الذي استجابت له شخصياته. ففي كتابه «نيكيفوروس فوكاس - NIKEPHOROS PHOKAS» و«جوليان المارق - JULIAN THE APOSTATE» مثلاً، يظل أبطاله في خطر كبير يتهددهم بأن يُسحقوا؛ أما في كتبه «المسيح يُصلب من جديد - CHRIST RECRUCIFIED» و«الكابتن مايكل - CAPTAIN MICHAEL» و«التجربة الأخيرة - THE LAST TEMPTATION» و«كابوديسترياس - KAPODISTRIAS» و«ميليسا - MELISSA» فتأكد قوة أبطاله فيها بشكل أكبر وتتدعم. أما النجاح النسبي لكل عمل أدبي من ناحية فنية فيعتمد على قدرة هذا العمل على صهر التاريخ بعلم نظام الكون، كذلك الانتقال من الخاص إلى العام، وأخيراً قدرته التامة على جعلنا ننسى أن الحكمة والتميز بشخصية معينة هما تعادليتان.

حلٌ آخر سمح به كازانتزاكيس هو الفن . ففي بحثه عن مخرج معين ظل يؤكد على أنه يمكن للصرخة بحد ذاتها أن تكون عملاً إيجابياً . فلقد حصل بعض الناس على الحرية لكنهم خدعوا القَدْر عن طريق الانتحار البطولي . أما بعضهم الآخر فقد خدعوا القَدْر عن طريق التأكيدات البطولية لخيالهم . لكن كازانتزاكيس لم يكن راغباً في نشر هذا الحل في أعماله الأدبية، ربما لكونه الحل الذي تبناه في حياته . ومع ذلك، يبدو هذا الحل واضحاً بدرجة كافية في روايته «زوربا - ZORBA» وفي أجزاء من «الأوديسة - ODYSSEY» . لكنه قطعاً كان متضمناً في رواياته المتأخرة، وهذا ما أمل أن أبينه هنا . لقد أجاب هذا الحل عن وجود ذوقٍ جمالي طبيعي في كازانتزاكيس لم يستطع أن يطمسه، لكنه برز أيضاً - وبشكلٍ لا مفرَّ منه - من التوسعات في نظريته الفلسفية للكائنات والتي أعطاها لأفكاره الأصلية . كذلك برز، وبشكلٍ خاص، من اعتقاده أن الكون ذاته في تطورٍ محتم نحو إدراكٍ للذات .

ولكن، حتى نفهم كيف طوّر كازانتزاكيس أفكاره المبكرة جداً إلى الحلول التعادلية التي حاولت عمل رسمٍ تخطيطي لها، علينا الإسهاب في شرح فترة الاستقصاء الفلسفي التي قضاها في باريس من تشرين أول عام ١٩٠٧ وحتى شباط عام ١٩٠٩ . كانت غايته من الذهاب إلى باريس توسيع فهمه للتاريخ حتى يتمكن من تمييز دوره في العملية الكونية . لقد أشير إلى طبيعة محاولته المتأنية لإدراك الذات عنده في رسالة كتبها في ذلك الوقت يقول: «أريد تفسير تصوّر للحياة خاص وفردى، كذلك نظرية عالمية خاصة ونظرية في قَدْر الإنسان، وبعدها، وبناء على هاتين النظريتين، وبترتيبٍ وعزمٍ وبرنامجٍ محكم، أكتب ما سأكتبه» . وبناء عليه فقد انغمس في عقيدة فلسفية حديثة، في فلسفة المعرفة والمنطق وبخاصة فلسفة ما وراء الطبيعة (علم النظر الجدلي)، بتركيز خاص على الفيلسوف (كانت - KANT) . وهذا بدوره قاده إلى الشخصيين اللذين أصبح لهما تأثير دائم في فكره وهما (نيتشه) و(بيرجسون) .

لقد قيل الكثير عن دَين كازانتراكيس لنيته وكان ما قيل حقاً، أما دينه لبيرجسون فلم يُقل عنه إلا القليل جداً. لكن من الواضح أن بيرجسون لعب دوراً أكبر في حياة كازانتراكيس الفكرية، عندما ساعده على توسيع عقيدته عن العصر الانتقالي إلى فلسفة كونية كاملة ومنحه مفردات جديدة مثل «الارتقاء - ASCENT» و«استحالة المادة - TRANSUBSTANTIATION» و«الدافع - ELAN» وغيرها استطاع بوساطتها تفسير منهجه بوضوح. إن انجذاب كازانتراكيس نحو نيته كان بالأساس عاطفياً. فبينما كان بيرجسون بارداً وعلمياً، جسّد له نيته أسلوب حياة وشخصية فنية طالما حلم كازانتراكيس بالاقتراء بها. كان هو أيضاً يرغب في أن يصبح عاصفة نبوية تخض الفلسفة والفن والحماس الأخلاقي معاً إلى أن تصبح الأفكار متوهجة. لقد أحب الطريقة التي انسكبت بها كتابات نيته في نشوة روحية، الطريقة التي «صعدت بها السائل المنوي إلى رأسه». ولم يأبه لنقص الإبداعية في أفكار المعلم؛ كانت أهميته تكمن في أنه حول هذه الأفكار إلى عواطف.

إن إسهام نيته الأساسي في نظام كازانتراكيس الفكري كان تأكيده على أنه لا ضرورة لأن تكون العدمية دليلاً على التدهور، وأنها يمكن أن تكون قوة إيجابية، علاجاً مضاداً يُسرّع في إنهاء المأزق العدمي المميّز لعصرنا الانتقالي. وهكذا كان تأثيره سلبياً بمعظمه. لقد علّم كازانتراكيس أن تحطيم القيم القديمة هو أمر حتمي أخلاقي إن رغبتنا في ظهور قيم جديدة، وفي تطوير ضوء النهار حتى يصبح نهراً تاماً. وبخاصة، علّمه رفض المسيحية، إذ أن الآمال والمخاوف المبنية على تصوّر كاذب للكون يمكن أن يقوده فحسب إلى نقص في الحيوية الأخلاقية. إن نظام القيم بكامله والذي يركز على مفهوم خاطيء للكون، مفهوم منطقي عقلاني كان يتوجب تحطيمه. وبذا، فإن نيته شجّع وجود تنافر روحي لدى كازانتراكيس تجاه كل ما هو بورجوازي، وكان هذا يعني كل ما هو مريح وساكن ومنطقي وعادل ومترهل. لقد شملت هذه الكراهية الديمقراطية والوطنية العالمية والاشتراكية والمساواة الاجتماعية والمسالمة والتسامح

وحقوق المرأة والأسلوب العقلي - كل ما هو حر الفكر، كل ما يحاول أن يقلل من الألم والنزاع أو أي تظاهرات حيوية أخرى للتدفق والاضطراب والمعارضة وعدم الإدراك والتغلب على الذات الذي وصفه نيتشه بأنه طبيعة الواقع. بالاختصار، شجعت تعاليم نيتشه السلبية الراضية كازانتراكيس على تحطيم مبدأ ما وراء الطبيعة المزيف والدين الكاذب والفضيلة والحكمة والتنظيم الاجتماعي المبني على فلسفة ما وراء الطبيعة تلك.

ولربما كان أعظم تأثير لنيته في كازانتراكيس هو تهيئته لبيرجسون، وقد قام بهذا لأنه أكد على ضرورة اتساق نظام القيم عندنا مع المعرفة العلمية. فمذ رأى كازانتراكيس أن الداروينية قد دمّرت ولاءه لوجهة النظر العالمية نحو المسيحية، تعلقاً بالاعتقاد بالروح اللانهائية والخلاص، بينما هو مدرك أنه ينبغي إعادة تعريف هذه القيم بمصطلحات حديثة علمية. ونجد بيرجسون هنا يعرض لنا تعريفات جديدة تحت متناول اليد ويقدم (برهاناً) يثبت فيه قوة الكون المركزية المحركة وهي حيوية ودائمة التطور، كما يثبت تحوّل مادة الجسد إلى روح. كان من الطبيعي أن يُصغي كازانتراكيس لهذا الرأي باهتمام، لكنه بدل ذلك ضاعف اهتمامه في تطبيق هذا الحنين الروحي كأساس عقلائي ثابت كان قد نمّاه سابقاً. لقد استأصل المسيح أبوللو، وجاء بعدئذ داروين ليستأصل المسيح. أما ديونيسوس، فلم يكن علمياً كما لم يكن ثورياً. والآن نرى بيرجسون يزوّد كازانتراكيس بإله جديد «حق».

ولكي نكتشف طبيعة هذا الإله يجب أن نسأل أنفسنا بعض الأسئلة المتعلقة بفلسفة الكون، ولنكون أكثر دقة: نتعرف الأسئلة التي سألها كازانتراكيس وأجاب عنها هو نفسه فيما بعد بإشراف بيرجسون؛ فقد كانت الأسئلة تلك من نوع «أين». فالسؤال الأول هو: من أين أتينا، وإلى أين نذهب؟ وقد عُرضت هذه الأسئلة بإيجاز في كتابه «مقدمة في التمارين الروحية - PROLOGUE TO SPIRITUAL EXERCISES»، هذا الكتاب الذي شرح

فيه أخيراً أفكار بيرجسون ولكن بعاطفة نيتشه . «نحن نأتي من هُوَّة مظلمة» ، يقول كازانتراكيس ، و«نتهي إلى هُوَّة مظلمة» . وهكذا فالحياة هي «فترة فاصلة مضيئة بين هذين الفضاءين الأسودين» . إن هذه المعادلات تدعم بالطبع عقيدة كازانتراكيس المبكرة عن العصر الانتقالي . لقد توسع فيها حقاً لتصبح مبدأً فلسفياً كونياً . إن الحياة بكاملها، والكون بكامله، هما الآن انتقال من فراغ إلى فراغ .

يتناول السؤال الثاني علاقة الفترة الفاصلة المضيئة بالهُوتين عند كل طرف . يبدو أن هاتين الهُوتين تبيدان الحياة وترفضانها، وتجعلان جميع أشكال التطور عديمة الجدوى . ومع ذلك ، علّم بيرجسون كازانتراكيس أن هذا ليس الوضع الحقيقي . فما يدعونه بالفضائين عند كل طرف من الحياة هما حرية مطلقة، وروحانية مطلقة، ولهذا فإنهما - على غير المؤلف - إشباع لاجتهادات الحياة وليس رفضاً لتلك الاجتهادات .

إن «برهان» بيرجسون على هذا الاعتقاد طويل ومعقد، ولكن علينا فحص بعض العناصر على الأقل إن رغبتنا في فهم عقيدة كازانتراكيس عن الإله . يضع بيرجسون قوة حياة سابقة للوجود (elan vital) ، طاقة خالصة ترغب في أن تصبح حية . ولكن ، لتصبح حية عليها أن تتعاون مع المادة . وهذا لا يعني أن المادة شيء منفصل عن القوة؛ فالحياة، كما يقول بيرجسون: هي التيار الحيوي «المحمّل بالمادة، أي أجزاء متجمدة من جوهرها هي» . وبالرغم من ذلك، حالما تخلق قوى الحياة هذه حياة جديدة، تميل إلى تعرية ذاتها من أجزائها المتجمدة وتعود طاقة خالصة . يرينا مبدأ النشوء والتطور أن الحياة عمل خلّاق يحلل ذاته . إن التغيير هو الذي يتحرك نحو الجمود وعدم الحركة، كما يتحرك غير المتجانس نحو التجانس الواحد . إن النظام الشمسي، يقول بيرجسون: «يستهلك باستمرار شيئاً من الثقل وعدم الثبات الذي يحتوي عليه» . بكلمات

أخرى؛ ليس الموت هو الشيء الذي ينفي جميع «الرغبات» الكونية، إنما هو الشيء الذي يتجه نحوه الكون ذاته والحياة ذاتها. إن الهوة السوداء في نهاية الحياة ليست النقيض المفاجيء، المستبد، «الجائر» للحياة؛ إنها النتيجة المنطقية غير المختارة للعملية ذاتها والتي يبدو أنها تبطل تأثيرها وتلغيه. فالموت، بالفعل، هو الحياة تحرق ذاتها حتى النهاية؛ فالحياة والموت يصدران عن إرادة «إله» واحد. زد على ذلك، أن نبتة تعفن المادة يعني انطلاق القوة الأولية، يعني تحريراً كاملاً وروحانياً لما كان سابقاً مثقلاً بمواده المتجمدة ذاتها. تتطور الحياة وترتقي نحو زيادة في الروحانية عن طريق تحوّل المادة. فتتطور الصخور إلى نباتات ثم إلى حيوانات ثم إلى إنسان، ويتطور الإحساس إلى غريزة ثم إلى ذكاء وأخيراً إلى وعي للذات. لكن تاج الحياة في هذا الخصوص هو الموت، عندما تتحلل كل المادة. فالإفناء يعادل التحقق.

لقد وصلنا إلى نقطة نستطيع منها مناقشة الإله الجديد «الحق» الذي وجده كازانتراكيس بمساعدة بيرجسون. ولكي نقوم بهذا، علينا أولاً أن ندرك أنه بالرغم من جهاد بيرجسون للوصول إلى وحدانية الكون، يجد من الأسهل عليه التكلم عن الروح والمادة كوجودين متميزين وعدائيين. وهكذا فإنه يصوّر (١) قوة الحياة وهي تصطبغ إلى الأعلى نحو الإبداعية والحركة والسوعي و(٢) المادة التي تضغط للأسفل نحو الاستقرار والتجانس. والحياة هي التقاء الاثنين. يردد كازانتراكيس هذا في كتابه «المقدمة إلى التمارين الروحية»: «ففي الكائن الحي غير المستديم، يتصادم الجدولان: (أ) الصعود نحو النظام والترتيب، نحو الحياة، ونحو الخلود؛ (ب) النزول نحو التعفن، والتحلل نحو المادة، ونحو الموت. ينبع الجدولان كلاهما من أعماق الجوهر الهولي». تستطرد «المقدمة» في القول إن: «من واجبنا... أن نمسك بتلك الرؤية التي يمكن أن تحضن وتوفّق بن هاتين القوتين اللتين لا يمكن أن تفتنيا». هنا وبالذقة في هذه

الرؤية التوليفية (التوفيقية)، وجد كازانتزاكيس إلهه الجديد. وبرؤيته التوفيقية؛ الإله هو عملية النشوء والتطور بكاملها؛ هو الجوهر الهولي الذي ينبغي أولاً تحويل تجمده إلى حياة ثم تفكيك هذا العمل الخلاق. ولكن يمكن لعقل الإنسان إدراك هذا التوفيق فقط في لحظات نادرة وجدانية بدهية، وهكذا فإنه يميل إلى الوقوع في تعادليات ثنائية وتحليلية. فكما أن بيرجسون يتكلم عن المادة والروح كوجودين منفصلين، كذلك يحلل كازانتزاكيس إلهه إلى «شخصين» مستقلين ومتخاصمين (أفنومين). يقابل أحدهما جدول بيرجسون الهابط ويقابل ثانيهما جدول بيرجسون الصاعد. بعد ذلك يُحلل الثاني إلى مظهرين اثنين: جنسي وعقلي، لكي نحصل على واحدٍ في ثلاثة - ثلاثة أقانيم ذات جوهر واحد!

إن الإله الهابط هو كل شيء يحبط قوة الحياة التي تصطبخب للأعلى. إنه الحاجة، الموجهة للمادة المتصلبة التي لا تلين إلى الأسفل نحو التعفن. ففي روايته «الأوديسة» يدعو كازانتزاكيس هذا الإله بـ «القاتل»، وهو - دائماً وبشكل بطولي - في تحدٍ خائب مع الإنسان، وبخاصة مع قوى الإنسان الجنسية والعقلية. حقاً إن غاية الإنسان من الحياة (برؤية ضيقة في حدود هذا الإله فقط) هي قتل الإله القاتل بجميع مظاهره - أي، خوض معركة ضد كل أشكال الركود، والتجانس والجمود.

فالإله الذي يقابل حركة بيرجسون للأعلى هو أكثر تعقيداً. لقد أشرت إلى أنه يكون أكثر تحللاً إلى مظهرين اثنين: الجنسي والعقلي، لكن هذا مضلل أيضاً، لأن لهذين الأفنومين العدائيين ظاهرياً أشياء كثيرة مشتركة. فالإله المصطبخب للأعلى هو قاتل أيضاً إن نظرنا إليه بكليته، لكنه قاتل مع فارق. «فالذي يفترس الإنسان أدعوه الله»، كتب كازانتزاكيس في رسالة له، معلناً في الوقت ذاته حبه لهذا الإله وأمله بالأب يتوقف عن كونه مفترساً. فهذا إذاً ليس الإله المتحرك للأسفل والذي تكلمت عنه سابقاً، لأن استجابة الإنسان في تلك الحالة هي التحدي والكراهية. نرى هنا

كازانتزاكيس يستحضر القوة الأولية التي تحرك الإنسان ليحرق ذاته في سبيل دفع الحياة للأعلى . فالإله هنا هو الصرخة المتدحرجة من جبل سيناء : ابلغوا ما لا تستطيعون ! تطوّروا وانتشروا !

ولكن يمكن لإحراق الذات الضروري أن يأخذ الشكلين : الجنسي والعقلي إن رغب الفرد في الرد على هذه الصرخة بشكل شافٍ . فيحرق الإنسان نفسه جنسياً لكي ينتشر عن طريق ذرية . أما حركة الاصطخاب للأعلى وككل فتتم فقط لأن كل جيل ينتج ورثة متذبذبين ثم يموت . فإن استطعنا فهم هذا الإله الذي يفترس الإنسان حقاً، سنحبه لكونه قد منحنا الفرصة للمشاركة في العملية الكونية التي تتطلب انتهاءنا . ففي «التمارين الروحية» يتكلم كازانتزاكيس عن هذا الإله كزوج . أما زوجته فهي المادة . هو السائل المنوي داخل جميع البيوض في الكون والحافز الذكّر لاندفاع الجدول نحو الأعلى والذي يعمل داخل القصور الذاتي للجدول الهابط عند الأثنى . (هذه النظرة لما وراء الطبيعة أو بالأحرى لما وراء التكوين البيولوجي للنساء تنعكس بالطبع في جميع أعمال كازانتزاكيس) . هو القوة التي تحب جميع الأشياء ولا تلتصق بشيء ، يحب كل الأشياء لأنه لا يلتصق بشيء ؛ لأنه فقط من خلال الميتات المتتالية يمكنه أن يقفز من جسم إلى جسم ويوتدٍ يخرج الخطّ الأحمر الذي هو الحياة . هذا الإله هو الشرارة أو الشعلة المتمركزة في صلب الرجل .

إن هذا الإله ذاته في جانبه الآخر يدفع الإنسان ليحرق ذاته عقلياً . نجد هنا أن استعارة الشعلة مناسبة أيضاً . ففي «الأوديسة» يتكلم كازانتزاكيس عن العقل كمدفأة تحتوي على شرارة مدمرة للعالم إضافة إلى كونها خالقة له . أو يمكننا القول كما أحب كازانتزاكيس أن يقول : إنه يمكن للسائل المنوي أن يقيم في الرأس . فالإله من هذا الجانب هو القوة المصطخبة للأعلى دافعة كل الأحياء المخلوقة نحو إدراك الذات .



يستدعي كازانتزاكيس وجهة نظر بيرجسون بأن الوعي هو التقيض للمادية وعدم الحركة، وهكذا فإنه - تعريفاً - أوج الجدول الصاعد. «إن مصير الوعي، ليس مقيداً... بمصير المادة الدماغية... إن الوعي حر في جوهره وبالضرورة، هو الحرية ذاتها». يكتب كازانتزاكيس: إن مسلك النشوء والتطور هو محاولة من قوى الحياة لخلق «آلة يجب أن تنتصر على التركيب الميكانيكي» عن طريق إدراك الذات. ولإنجاز هذا، استحث مبدأ النشوء والتطور الحياة على تمحيص ماديتها، لتحويل مادة الصخور إلى صورة تأملية انعكاسية، وبذلك تحرق ذاتها حتى النهاية. فكما كتب كازانتزاكيس في «تقرير إلى غريكو - REPORT TO GRECO» يقول: «واجب الإنسان - إضافة إلى تحدي الإله القاتل وخدمة الإله المحب للذرية - تحرير النار الكامنة داخل رأسه، وهكذا يكون قد حرر الإله الذي وقع في الشرك داخل التركيب الميكانيكي الذي خلقه من أجل خلاص ذاته.

يكون هذا كله علم نظام الكون وفلسفة ما وراء الطبيعة التي تعلمها كازانتزاكيس من بيرجسون في باريس والتي عبر عنها بمصطلحات آلهة ذات ثلاثة أقانيم وبالخصائص التي رأيناها. يجب أن يكون واضحاً أن هذا الإله، رغم كونه عدة أشخاص، هو إله بأقنوم واحد، قوة - حياة متحدة تعمل بعدة طرق تبدو متفاوتة لكنها ليست كذلك. لقد جاهد كازانتزاكيس طوال حياته لكي يستدعي هذا التوحيد بتوافق مع أعمق رؤية عنده نحو الحياة، فحاول أن يرينا أن المتخاصمين ظاهرياً هما سراً شريكان في العمل يندفعان من أعماق جوهر أولي متحد.

ما هي مضامين هذه النظرة للعالم بالنسبة لكازانتزاكيس؟ علينا أن نتذكر أن أفكاره هي التي وقفت خلف حماسه النبوي وحددت أسلوب حياته. لقد رغب في الإجابة عن الأسئلة العظيمة ليس كتمرين أكاديمي وإنما كمهماز وتوجيه للإجابات الشخصية. فبعد إشباع ذاته حول السؤال: (من أين أتينا، وإلى أين سنذهب؟)، وبعد رؤيته للعلاقة بين (الهوتين

المظلّمتين والفترة المضيفة التي تفصل بينهما)، وأخيراً بعد تمكنه من صياغة فلسفة جديدة للإلهيات مبنية على هذه الحقائق «العلمية»، وجّه كازانتزاكيس اهتمامه بعد ذلك إلى أسئلة عملية. فسأل أولاً: (لماذا نحن هنا إن كان الكون بالطريقة التي نراه بها؟) نحن هنا، أجب بجرأة، لكي نكون «مخلّصي الإله». لقد أوقع الإله نفسه في شرك تجمده وهو الآن يعتمد علينا، نحن تجسّداته المادية، إن توجّب إطلاق سراحه، كالسائل المنوي الذي لا يستطيع الوصول إلى أي مكان دون بويضة. فالطريقة الوحيدة التي تمكّنه من التطور والانتقال إلى الهوة الثانية للصفاء والطهارة هي من خلال الآلة التي خلقها للانتصار على الميكانيكية. فالحياة ككل تتحرك من صحور إلى انعكاسات شفافة، ولكل حياة فردية إمكانية التنقل في خط منحني مُصغّر ومشابه، يتطور من الهولوى الطفولية إلى فهم واضح للذات. ولكن، بقيامنا بهذا - كأفراد وأجناس - يُحرّر الإله تدريجياً. فعند نقطة محددة لا تستطيع الآلهة الاستمرار أكثر في تطورها مثلما لا نستطيع نحن الاستمرار في التطور أكثر من النقطة المحددة لنا. «إن إلهي ليس قادراً على كل شيء»، كتب كازانتزاكيس في «التمارين الروحية». «إنه يتعلّق بالأجسام الدافئة؛ فليس لديه أي حصن آخر... لا يمكن إنقاذه إلا إذا أنقذناه بصراعاتنا؛ كما لا يستطيع أحد أن يخلّصنا إلا إذا خلّصه هو أيضاً».

فما قام به كازانتزاكيس هنا وكرديد لبيرجسون، هو إعادة وضع الإنسان في مركز الكون، رغم أن طريقته تختلف تماماً عن النظرة المسيحية التي تعتبر الإنسان الحقيقية المركزية في الكون والتي جعلها داروين غير مقبولة. لقد أعطى الإنسان أهمية فردية وعالمية، فساعد بذلك مذهب الإرادة الفردية ليخدم غايات ما وراء الفردية. فعن طريق تحقيق إمكاناتنا الخاصة، وعن طريق التغلب على الكسل والاسترخاء، وإجهاذ حيويتنا سواء أكانت جنسية أم عسكرية أم عقلية، نستطيع إنقاذ الإله ودفع عجلة النشوء والتطور إلى الأمام.

بعد أن يجيب كازانتزاكيس عن السؤال: (لماذا نحن هنا؟)، يتابع بحثه ليرسّخ بدقة متزايدة ما ينبغي أن نعمله لننقذ الإله. تخبرنا وصفته الأولى أن علينا أن «نضبط إيقاع حياتنا القصيرة والعبارة حسب إيقاعه». لقد أشار المسيحيون على أن تقليد المسيح هو نهج عملي لسلوكنا؛ والآن يشير علينا كازانتزاكيس بأنه تقليد للحياة السابقة للوجود. علينا سلوك طُرق تفضّل الحركة والشعور والإبداعية والتغاير في الجنس ووعي الذات والحرية. علينا أن نحرق ذاتنا في خدمة شيء أبعد منا، وبذلك نحول الجسد إلى روح. فتصبح الخطيئة العظمى هي القناعة التي هي جمود يوقف النشوء والتطور ويخلق الإله. فالحيوية هي قوة الحياة التي تتبخر زهواً بكامل امتيازاتها، هي الفضيلة العظمى. إن جميع الأعمال التي تبرز بإخلاص وبشدة من مركز الإنسان الحيوي جيدة لأن أعمالاً كهذه هي تقليد لاندفاع قوة الحياة (السابقة للوجود) والتي نحن جزء منها. وعلى العكس تماماً، فإن جميع الأعمال والأفكار - التي تجلب الكمال والتي تنهي أي تقدم آخر وبذا تخدم قوى الركود والقصور الذاتي - هي سيئة.

ولكن هذه الوصفات كانت ما تزال عامة جداً ومجرّدة. فعرف كازانتزاكيس أن عليه متابعة مشكلة الاستجابة الفردية التحاييلية إلى أن يتمكن من تثبيتها هنا في الآن. لكنه عرف أيضاً أن منح معادلات دقيقة لـ «عملٍ خلاقٍ وحيوي» سيكون تناقضاً في المصطلحات، إذ إن عملاً كهذا بالتحديد ينبغي أن يكون بلا صيغة. ولكي يخلص من هذه الورطة، حصل كازانتزاكيس على حق اللجوء إلى عزيز قديم هو عقيدة العصر الانتقالي. إن طُرق إنقاذ الإله متعددة، قال كازانتزاكيس. ففي عصور متعددة لعب رجال متنوعون كالمسيح وجنكيز خان وشكسبير ولينين وغريكو وزوربا وبودا وبيسهارس («القديس جورج» الذي قتل التنين في الأصول اليونانية) ودون كيشوت ونيتشه ودانتي دور منقذي الإله، كل بطريقته الخاصة. ولكن ليست كل الطرق قابلة للتطبيق في أي حقبة كانت. لكل عصر انتقالي

طريقة سائدة في محاربة الركود وتحرير الشُعلة، وفريق متسلط يتبع هذه الطريقة. فمعادلة كازانتزاكيس غير التعادلية إذاً هي أنه يتوجب علينا البحث عن الفريق في عصرنا نحن، الفريق الذي يبدو أن لديه الحيوية والإخلاص العظيمين، الفريق الذي يفاضل في أعماله بين الحركية والإبداعية والحرية والميل إلى فتح فرص وإمكانات جديدة وليس انهاءها. ففي عصره هو، يَخْلُص كازانتزاكيس فيقول: الطريقة المتقاة للروح الصاعدة هي الحرب. فالفرق التي أعجب بها في مراحل مختلفة من حياته كانت عسكرية ولا تحجم عن العنف كوسيلة للتعبير عن حيوتها. لم يُحب كازانتزاكيس العنف لذاته بأي شكل من الأشكال. كان ما أحبه كازانتزاكيس هو إلهه، قوة الحياة المتطورة نحو الروحانية عن طريق افتراس الإنسان، وكان اعتقاده بأن الحروب هي أعظم قوة في القرن العشرين، سبباً لدعّمه لها ومساندته إياها. أقول هذا لكي أؤكد مقدار أساسية نظرتة للعالم وأهميتها في كلٍ من كتاباته وبلاغاته. ولكي نفهم أي عمل فردي علينا رؤيته في ضوء ما هو ثابت دائماً في هذا العمل. سينقذنا هذا من إساءة تفسير ممارساته وفرض ولاءات ضيقة عليه يمكن أن تسيء تمثيل الحقائق. فإن نسينا ثوابت فلسفة ما وراء الطبيعة، نستطيع بسهولة ارتكاب خطأ الاعتقاد بأنه شيوعي (لقد أعجب بليينين) أو فاشي (أعجب بموسوليني أيضاً). فعلى العكس من ذلك، عندما نقرأ كتاباً مثل «التجربة الأخيرة - THE LAST TEMPTATION» يمكن أن نؤمن خطأً أنه في شغفه أنكر العنف في سبيل المحبة المسيحية. فالحق أنه لم يكن أياً من هؤلاء: لم يكن شيوعياً ولا فاشياً ولا مسيحياً؛ كان بيرجسونياً. فلئن أظهر في فترات متعددة من حياته إعجاباً بالوطنيين اليونانيين العسكريين وبليينين وموسوليني والأفارقة السود وماو، فقله كان هذا الإعجاب يعود لكون هؤلاء الأشخاص قد فطنوا إلى ما إعتقد أنه الطريق الروحي الخاص والمناسب لعصرنا. فرغم أنه قدّم المسيح كبطل، لكن تقديمه بهذا الشكل لا يعود كونه هو نفسه قد ارتد إلى المسيحية، وإنما لأنه أعجب بالمسيح كمخلّص للإله واتباع في كتابته هنا أسلوباً مناسباً لظرف

انتقالي آخر. ففي اللحظة التي اكتشف فيها إلهه البيرجسوني، حافظ على ولائه له بثبات شيطاني؛ حقاً إن خطيئته (بالنسبة لأولئك الذين يشعرون بالحاجة إلى اتهامه بشيء) وبمعناها الأعمق هي لحظاته الأولمبية الخالية من المشاعر تجاه الألام الفردية، ولكن خطيئته - وللغرابة - تكمن في ولائه للروح الذي لا توجد مهاودة فيه، ولاء كان يميل إلى جعل نظامه استجابةً منظمة لمشاكل زماننا الخاصة التي دعت إلى وقفة تحجب عنه كل تقدم وترفض بدقة ما كان النظام ينوي إنجازه. أما بالنسبة لي، فإن هذه الخطيئة بحد ذاتها - حقيقة أن هذا المحارب الكبير وقف ضد جميع الآراء المعتدلة وسمح لنفسه بأن يصبح أسيراً منحازاً لاستقامة الرأي لديه - هي بالضبط ما يجعل كازانتراكيس ممتعاً وإنسانياً حقاً. والأفضل من ذلك كله، أنه أدرك هو نفسه الشراك الذي خلقه هو، ورغم أنه لم ينجح أبداً في الهروب منه تماماً، فإن صراعاته ضد رأيه المستقيم ذاته تجعل منه إنساناً ذا قوامٍ صادقٍ وحق.

لقد حصل كازانتراكيس على جميع الأفكار الرئيسة المتضمنة نظريته للعالم في الفترة التي غادر فيها باريس وهو في سن السادسة والعشرين. وقبل أن يتشكل موقفه المحدد الذي يظهر في كتابه «التمارين الروحية»، مر بفترة فاصلة امتدت إلى اثنتي عشرة سنة، طرأت خلالها تعزيزات وتغيرات على موقفه بالتأكيد، ولكن هذا لم يتجل في مظهر ملموس. فعندما عاد كازانتراكيس إلى اليونان عام (١٩٠٩) وحاول أن يطوع سلوكه وفق معتقداته، وجد تشجيعاً في العلم الروحاني الوطني لدى إيون دراجوميس - ION DRAGOMIS وهو بحد ذاته اندماج لفلسفة نيتشة وفلسفة بارييه - BARRES. لقد أكد هذا العلم تذبذب بلاد اليونان وحقها في إثبات ذاتها، وعبر عن هذا في سياق فلسفي تشاؤمي. وعندما استفند هذا التذبذب ذاته عام (١٩٢٢) في فضيحة عالمية استهزأت بروي دراجوميس، اكتشف كازانتراكيس فجأة أنه منجذب (آ) نحو تصريح أوزوالد شبينغلر -

OSWALD SPENGLER بأن الحضارة الغربية تسير نحو الانهيار و(ب) نحو تأكيد البوذية على غرور جميع الرغبات البشرية وُطْلانها. لقد أفاده شبينغلر لأنه، في جداله النابع من «قانون» تاريخي، تنبأ بأن الطور التالي سيشمل «عنصراً جديداً من الوعي الداخلي»، فدعا هذا «بالتدئين الثاني» وأكد بأنه سيبدأ «باضمحلال الأسلوب العقلي وتلاشيه في العجز». فرغم أن كازانتزاكيس دعاه «ما وراء الشيوعية» فقد كان يقصد به الشيء ذاته نوعاً ما - أي الثفافة «التي تعتبر عبادة الآلة والعقل والغايات العملية غير ذات قيمة». لقد دَعَم شبينغلر اعتقاد كازانتزاكيس في نشوء وتطور ما وراء علم الأحياء يتحرك إلى ما هو أبعد من العقل العملي نحو الوعي الداخلي والحكمة البديهية.

ولكن، من بين جميع مؤثرات الأعوام ما بين سنوات باريس وتأليف «التمارين الروحية»، كانت البوذية هي الأهم. وقد أطلع عليها عند قراءته الأسفار الشرقية المُنزلة في فيينا عام (١٩٢٢) وقد واجه كازانتزاكيس في قراءتها من جديد، وبشكلٍ مركزٍ، بعض العناصر البوذية التي كانت قد وصلت إلى تفكيره بطريقة غير مباشرة معظمها عن طريق شوبنهاور - SCHO-PENHAUER. إن ارتيابه في العالم العارض يعود إلى فترة كتابته «الأفعى وزهرة السوسن»، فقد تعلّم من بيرجسون «علمياً» أن المادة لا توجد كوجود مستقل بحد ذاته وأن الهوة هي الحقيقة الأخيرة. وجد جميع هذه الأفكار معبراً عنها وبصلابة وقوة في الإصرار البوذي على أن الظواهر خيالات ظلال مخادعة للعدم وأنه يتوجب علينا بسبب ذلك تطهير أنفسنا من الرغبة ومعانقة الفراغ. من المهم جداً أن نذكر أن انجذاب كازانتزاكيس نحو هذا الشكل المتطرف والملتوي لأفكاره يعود إلى فترة التشاؤم وزوال الأوهام العظيمة والشخصية، وإلى عصر إنتقالي خاص وصغير، يفصل بين ولايتين: ولاء للوطنية اليونانية التي قُتلت لتوها وولاء للينين كان يصارع كي يرى النور. ولذا فقد خضع بين لحظة وأخرى لإغراءٍ يحثه على أن يصبح روحاً

محطمة. ولكن هذا النهج كان مخالفاً كليةً لنظرته هو نحو العالم، والتي قالت إننا نصل إلى الهوة عن طريق العيش الكامل وإحراق الذات حتى النهاية، تلك الطرق التي تمكن هو مقاومتها. وأخيراً، مداعبته لهذه الفلسفة التي خدمت - ببساطة - تدعيم بعض أفكاره الخاصة. فمثلاً، عند تصميمه على كيفية إنقاذ الإله في عصر إنتقالي معين، كان من السهل عليه أن ينسى إدراكه أن الكون بكامله هو عصر إنتقالي هائل بين هوة وأخرى، لكن البوذية ساعدته على الاحتفاظ بهذا الإدراك.

فبجمعه لهذه التعديلات خلفه، كان كازانتراكيس مستعداً لوضع نظره القطعية للعالم في «التمارين الروحية» دعاها دستور ديانتته الما وراء الشيوعية وكان يعني في الحقيقة فلسفة الإلهيات الحيوية وكتبرير له على إحراق بقايا الرأسمالية المتدهورة والحضارة البورجوازية ليس من أجل العدالة الإقتصادية أو الاجتماعية (أي التقدم المادي) وإنما، وبشكل أكثر دقة، من أجل وعي داخلي جديد وحيوي يعلو في معياره الروحي على أي من الرأسمالية أو الشيوعية - ولمصلحته هو - وعي داخلي قادر على اكتشاف رؤية كازانتراكيس للعالم وتكريمها! فبالنسبة لكازانتراكيس، كان هدف الثورة هو رفع الإنسان إلى مستوى كافٍ في المعيار التطوري وجعله يفهم ما فهمه سابقاً عن الحقيقة الأخيرة.

أما عناصر كتابه فهي جميع ما كنا قد بحثناه: الهوتان والفترة المشعة الفاصلة بينهما، وعلاقة تلك الفترة الفاصلة بالهوتين، وطبيعة الإله ذي الثلاثة أقانيم، وواجبنا المنصب على إنقاذه، وكيفية قيامنا بهذا في عصرنا الانتقالي ذاته. إن كازانتراكيس غير راضٍ عن التعبير عن إستنتاجات بحثه الفلسفي ببساطة فقط، ولكنه كان صادقاً مع لُقبه، فقدم كتاباً صغيراً منهجياً عن الخطوات التي تقودنا إلى الإشعاع والتنوير. فكان كمثل الشاعر الإيرلندي بيتس - W.B.YEATS بوضعه حلقات داخل حلقات، بينما تقود

مجموعة خطوات بالطريقة بيرجسونية من الحلقة الكلية التامة إلى النقطة الدقيقة التي هي شخصنا نحن، فتبدأ مجموعة خطوات أخرى بهذه الذات وتقود خارجاً إلى الكل الكبير. وهذا بدوره يستلزم نظرية في المعرفة. ولذا فإن كازانتزاكيس يبدأ بمقطع عن فلسفة المعرفة والمنطق يدعوها «التحضير» والتي هي في الحقيقة بحث تحليلي حسب مذهب «كانت - KANT» للعقل الصافي والذهن الصائب. فبتقسيمه الواقع إلى ظواهر طبيعية ومفاهيم للأشياء كما هي في ذاتها أو كما تبدو للعقل المحض (في الفلسفة الكانتية)، يصرُّ كازانتزاكيس على أنه يمكن للعقل معالجة الأولى، بالرغم من أنه وببساطة يحاول حشر الظواهر الطبيعية كي يدخلها في فئاتها. يقول: «أفرضُ النظام على الفوضى وأعطي وجهاً - وجهي أنا - لذلك التشويش الكامل». فحسب فلسفة المعرفة والمنطق، واجبنا الأول هو التعرفُ إلى قيود العقل البشري هذا. أما بالنسبة للعالم الجوهري وكما يبدو للعقل المحض، فنأمل بمعرفة هذا أيضاً - ليس بواسطة العقل طبعاً، وإنما بواسطة القلب («حدس» بيرجسون). والواجب الثاني هو محاولة الاختراق إلى هذا الجوهر المتحد خلف المظاهر. دعونا نقفز عن الواجب الحاسم الثالث للحظة، إذ إنه في علم نفس البحث الروحي يمكن لهذا أن يأتي بعد التمرينين التاليين وليس قبلهما. ففي التمرين الأول الذي يدعوه بـ «المسيرة - THE MARCH» يصف كازانتزاكيس محاولة العقل فهم الظواهر وفي الثاني الذي يدعى «الرؤيا - THE VISION» يصف محاولة القلب فهم الأشياء كما هي في ذاتها أو كما تبدو للعقل المحض. تستخدم «المسيرة» منهج توسُّع الوعي، وهي رحلة عبر ظواهر تبدأ بتركيز الطفل على ذاته وتنتهي بالإدراك الكوني عند الحكيم العاقل. فبالرغم من أنه يمكن لهذا الإدراك أن يخبرنا عن العلاقات بين الظواهر فقط، إلا أنه يستطيع، على الأقل، إعطاء تصريح عن «الوحدانية» خلف العالم المرئي، وبهذا يهيئنا لرؤية القلب التي هي الخطوة التالية. فمن الجانب النفسي، يتضمن هذا إدراكاً حدسياً يخترق الزمن إلى مفهوم بيرجسوني «للدوام» إلى «أبدية



خاطفة تحصر كل شيء، ماضياً ومستقبلاً». فما يُرى خلف الزمن والظواهر هو بالطبع التابع دون تمييز لقوة الحياة السابقة للوجود عند بيرجسون، وللروح الأصلية التي تصارع بالملم للصعود نحو الأعلى عن طريق المادة وتحويل تلك المادة إلى روح.

ولكن، طالما أن العقل والقلب قد أديا عملهما، نأتي إلى الواجب الثالث. فالعقل الذي يأمل في فرض النظام على العالم المُدرَك، لم يفرض عليه شيئاً غير العلاقات المستقاة بموضوعية من أبوابه هو؛ والقلب الذي كان يأمل في فهم العالم كما يبدو للعقل المحض، أي فهم المعنى البشري فقط ومعنى الأسطورة فرض هذا على الجانب غير المفهوم. فالواجب الثالث، إذاً، هو التغلب على أمل العقل في فهم الظواهر وأمل القلب في فهم الأشياء كما تبدو للعقل المحض. نحن نبطل هذين الثنائيين في قبول توليفي توافقي مفرح لكل ما لا مدلول له في وجودنا: «إلى أين نحن ذاهبون؟ لا تسل!... الحياة جيدة والموت جيد... اسلم نفسي لكل شيء... إنه واجبك... أن تقول (لا شيء باقٍ!)»

يبدو لنا أن هذا يلغي جميع ما جاء قبله، لكنه في الواقع لا يقوم بهذا. فعلى أن ندرك أن هذا القبول النهائي للامعنى الأشياء، رغم أنه تخطٍ للمحاولة السابقة في اكتشاف المعنى، إلا أنه ليس رفضاً لتلك المحاولة. فمثلما أنه حسب النظام البرجسوني، يستطيع الإله تحقيق هدفه في عدم التجمُّد بواسطة عملية الشئ والتطور المجهدة والتي تتم من خلال التجمُّد، كذلك يمكن تحقيق القبول باللامعنى فقط بعد اعتقادٍ سابقٍ بأنه يمكن إيجاد المعنى. ففي حالة كون العقل والقلب قد كدحا بغير جدوى في سعيهما نحو وهم لدى كل منهما، عندها فقط يكون للإنسان حق التصريح بعدم جدوى السعي العالمي. إلا أنه لا يمكن لهذا التصريح أن يلغي الجهود السابقة لأن هذه الجهود هي شروط مسبقة لذاتها وضرورية. فعلى أن نتذكر أن كازانتراكيس كان يكدح لتطوير أساسٍ منطقي للعمل

بينما بقي هو داخل إطار تشاؤمٍ فلسفي . يخبرنا أيضاً أن على العقل والقلب حرق نفسيهما حتى النهاية عن طريق الطموح إن استطعنا تحقيق حرية عدم الطموح في يومٍ ما . يخبرنا كذلك أن هذا هو «إيقاع» الكون . إن هذا وبوضوح ليس مذهباً شيعياً . إنه عقيدة كازانتزاكيس في وراء الشيوعية، وتبريرٌ لمحاولة صنع العالم ليصبح مكاناً أفضل مما هو عليه الآن، ولكن ليس رغم الهوة، وإنما بسببها.

وهكذا تستتج التمارين الروحية - فجميع تمارينه لا تقوم إلا بالإستنتاج - في فصلٍ يبحث في السلوك العملي بأنه ينبغي أن نتمسك بالواجب الثالث في خضوع وامثال إلى أن نحرق ذاتنا حتى النهاية . ينطلق كازانتزاكيس مباشرة من «الرؤيا» إلى «الفعل - THE ACTION» مذكراً بأننا عندما نكتشف «إيقاع مسيرة الله» تكون مسؤوليتنا تعديل إيقاع حياتنا حسب ذلك الإيقاع الأكبر . ثم يتابع فيذكر أن حياتنا قصيرة وسريعة الزوال . يبدأ كازانتزاكيس هذا الفصل بتحديد عمل «علم ما وراء الطبيعة»، والعلاقة بين الإنسان والإله ثم يتابع إلى أخلاقيات العمل، والعلاقة بين الإنسان وأخيه الإنسان فيعرف الخير والشر بأساليب كنا قد رأيناها . أما الفصل الأخير فيؤكد فيه على أنه ينبغي للأعمال أن تدفع بالطبيعة ذاتها إلى الأمام من خلال عملية النشوء والتطور، كما يذكرنا بأن على كل فرد منا القيام بهذا حسب طريقته الخاصة . ففي النسخة الأصلية أتبع كازانتزاكيس هذا الفصل بتكرارٍ للواجب الثالث، لكنه توصل بعدها إلى نتيجة إيجابية بدعوة كل إنسان إلى تحمّل مسؤوليته الكبرى في إنفاذ الإله في الزمان والمكان هذا . ولكنه عدل في هذه النتيجة عام ١٩٢٨ خلال فترة انتقالية شخصية أخرى، سببها زوال الوهم عنده نحو الاتحاد السوفيتي في هذه الفترة . أما خاتمة كتابه التي دعاها «الصمت - THE SILENCE» فلا تضيف أي جديد ولكنها تفسح المجال لبودا لكي يقول كلمته الفصل، مذكراً إيانا بأن الدرب الأحمر الذي كان كازانتزاكيس قد أضاءه لنا بجهد كبير لم يعد له وجود في

الحقيقة. (يعني هذا، حسب علم نظام الكون، أن المادة هي شكل مخادع للطاقة؛ كما يعني حسب علم نفس الإنسان أن إدراكنا الحسي والعقلي لما هو مفترض أنه حقيقة موضوعية هو إسقاط لأبواب عقلنا الشخصية). ولهذا، ففي النسخة المعدلة لكتابه حُصرتُ الفترة المضيفة المدعوة «حياتنا» داخل إطار - كما ينبغي أن تكون - أي بين المقدمة والخاتمة وبهذا يؤكد لنا ثانية على الهوتين الإثنتين للعدم. فبدون إلغائها بتلك الوسيلة، تُكسى جميع جهود العقل والقلب والجسم الإنساني بتفاهة كونية.

فهذه إذاً عقيدة كازانتزاكيس التي بقيت ثابتة طوال حياته المهنية بكاملها كما صبغت جميع أعماله، مبيّنة بذلك سبب إلحاحه النبوي. وهي نتيجة الاستجابة التي شعر أنها يجب أن تحكم أسلوب حياته إضافة إلى كتبه، وثمره ارتباطه الذهني بمشكلات مجتمعه والتي كوّنت أمله الكبير في هداية البشر إلى الأعلى نحو حياة أفضل، لكنها كانت أيضاً، وبنوعٍ غريب، عائقاً بارزاً في طريقه نحو الكمال الفني.

لقد أكدتُ في البداية على ضرورة رؤية كازانتزاكيس بكليته. وهذا يعني كيف أن كل عمل ينتج عن اندماج لغيرته النبوية، واحترافه الفني، وعقيدته الأساسية التي وُصفت منذ لحظات. ولكن حالما ننظر إلى الأعمال بهذه الطريقة، يمكننا أن ندرك أكثر أن أفضل أعماله تجاهد كي تسمو على عقيدته وكتناقض ظاهري، كي تحقق عقيدته، ولكي توجه جزءاً من صوته النبوي لمدى معين. ولكي نجري تعديلاً على احترافه الفني، نبدأ برؤية مرونة في بعض الأجزاء التي تكوّن غلاف كلية كازانتزاكيس الخارجية أو في جميع الأجزاء، مرونة جاءت في البداية رغماً عن كازانتزاكيس نفسه، ولكنه بدأ يميزها تدريجياً ويحترمها.

فكما ذكرت سابقاً، كانت مهمته الفنية في كل عمل من أعماله إيجاد ظرف تاريخي معين يمكن أن يُدمج بنجاح في الظرف العام لعلم الكونيات كما رآه هو. بعدها، كان عليه أن يُظهر بطله وهو يحرق ذاته في هذا السياق الذي جعل جميع الأعمال غير ذات جدوى. ولكن، وكمفارقة، بدت جدوى الموت بالإرادة الحرة أو بالصرخة، إذ إن كلاّ منهما جاء تقليداً لإيقاع الكون ودفع بالنشوء والتطور إلى الأمام كمنقذين لذلك الإله. ولكن المشكلة الفنية كانت تكمن في خداع القارئ لكي ينسى أن هذا كله يجري وفق معادلة، فلم يستطع كازانتزاكيس عمل هذا بشكل جيد إلى أن أصبح قادراً على تخطي معادلاته الخاصة بطرق أمل أن أعرضها عليكم. فبالرغم من أنه لم يهجر أبداً غلافه الخارجي، إلا أنه عدّل فيه بطرق قاطعة أهمها محاولة تكوين نظرة جمالية للعالم.

ستتمكن من رؤية هذا التطور إن نظرنا أولاً إلى «الأوديسة» التي تُعتبر مفخرة أعمال كازانتزاكيس وأكثرها «كَلِيّة»، ولكنها أيضاً إحدى أعماله التي لا تتخطى المعادلة. عندها، وفي ضوء اكتشافاتنا، نستطيع مقارنة ما أنجزه كازانتزاكيس بعدئذٍ.

«الأوديسة» هي قصيدة هائلة غير عادية تعيد سرد «التمارين الروحية» ولكن بوساطة الصورة والمجاز والشخصية والحبكة. وهي قصيدة أساطيرية لعقيدته وتتابع تراث التاريخ الأدبي القوي. لقد ذكرت سابقاً أنه يتوجب علينا تجنب الحكم على أعمال كازانتزاكيس خوفاً من أن نكون قد تأثرنا برأي سابق (والذي يمكن أن يشمل تحيزاً ضد عقيدة الشعر الأساطيري) كما ينبغي عند قياسنا لإنجازه أن نتذكّر أن الأدب أوسع وأكبر من أنماط الموضة الجارية. فبالرغم من أن «الأوديسة» وبالتأكيد، تبتعد عن كونها إحدى الأنماط الأدبية المعاصرة، إلا أنها قريبة من تلك التي كانت تمارس - وبتجليل - في العاصي والتي سمت عند دانتى وملتون. فعلينا التعرف

على نوعها الأدبي وتمييزه كنوع تقليدي ثم نمح القصيدة فرضياتها قبل أن نبدأ نقدها.

تحاول الملحمة تصوير الحالة الكونية بأكملها كما فهمها بيرجسون . وهكذا فهي تعرض لفترة استراحة مضيئة محاطة بهوَّتين مظلمتين ، وفي فترة الاستراحة هذه ، يتتبع كازانتزاكيس رحلة قوة الحياة عبر المادة في عملية إبداعية تحلّل فيها تلك القوة قوتها ، فتحيل المادة إلى روح . أما المقدمة والخاتمة فتلفتنا انتباهنا إلى الصمت القائم عند كل طرف من الوجود . تُشرق الشمس في البداية مبايعة الحياة ، وتغيب في النهاية مطفئة لها . وبعدها مباشرة ، ترسّخت مستويات متعددة ، لأن الشمس هي أيضاً عقل «أوديسوس» (أي عقل الإنسان) . وهكذا فإن فترة الاستراحة المضيئة تتكون من ظلال غير واقعية أوجدتها مقولاتنا الشخصية . وعندما ينحل الكون بأكمله إلى لا شيء في النهاية ، يُعزى ذلك لعقل أوديسوس الذي يغلّفه الظلام .

أما الملحمة الأصلية فتقسم إلى أربعة وعشرين كتاباً تبدأ بالحرف (الألف) وتنتهي بآخر حرف من حروف الخلق والوجود . ولكن ما يوحد هذا التاريخ الكوني ، المستويات الإضافية للسياسة المعاصرة والتقلّب الشخصي . أما سياسياً فتستخدم الملحمة عصرنا الانتقالي كمشهد خفي لجهود أوديسوس في إنقاذ الإله . وهذا يعني أن العنف كان طريقة البطل الأولية لتحويل المادة إلى روح ، ويعني أيضاً ، أن أوديسوس يدمر المؤسسات المتدهورة المتفسخة - أي بورجوازية الغرب - لصالح البرابرة ذوي الشعر الأشقر والبشرة الشقراء (الروس) . ولكن أوديسوس ليس بشيوعي ، فهو رغم تعاونه مع أشخاص يؤدون دور لينين وتروتسكي وستالين وروزا لكسمبورغ على نحو رخوا مهلهل ، نجده يتركهم خلفه في النهاية لضيق عقولهم ولكي يستمر في سعيه للوصول إلى حياة عقلية وروحية جديدة يعتقد بوجودها في ما وراء الشيوعية .

كذلك تعكس الملحمة على مستوى التقلب الشخصي إجابات كازانتزاكيس؛ فيحاول - مثلاً - أن يقنع الروس بالتغلب على ماديتهم والتحرك في اتجاه العمق الداخلي العقلي والروحي لفلسفة ما وراء الشيوعية (إذ إن مثلهم كانت مُثلاً أميركية مقنعة، قال لهم). ولكن هذا التصوف كان أكثر مما يستطيعه الستالينيون. أما بالنسبة لأتباع تروتسكي فقد كان متشائماً جداً. وهكذا تجاهله الجميع. لقد تم الاعتراف بكل هذا بصراحة مدهشة في رواية لسيرته الذاتية دعيت بـ «تودارابا - TODA RABA» كتبها على عجل عام (١٩٢٩) بعد الإحباط الذي تسجله ملحمة «الأوديسة» وقبل المسودة الثانية الحاسمة لها مباشرة. إن الأنا المتقلبة عند كازانتزاكس في هذه الرواية فاشلة ليس في السياسة فقط بل في الحب والصدقة أيضاً. ففي الملحمة، وكمقارنته، نجد البطل من الأنصار المتحمسين لضرورة اتخاذ الاجراءات الفاعلة والعنيفة في سبيل تحقيق الأغراض السياسية، وهو محب غير غادي، وصديق لا يقاوم. فبرؤيته في هذا المستوى (وكاعتراف بثانويته)، نجد «الأوديسة» خيالاً جامحاً يتوق لتحقيق الأماني والرغبات كما تعكس أيضاً مشكلات كازانتزاكيس بأسلوب متعارض.

ولكن المستوى الكوني للقصيدة هو المستوى الأعظم أهمية، لأنه المستوى الذي تُوحّد فيه كل الأشياء الأخرى. إنه المستوى البيرجسوني - أو كأن نقول - المستوى الذي لا يُفهم إن تجاهلنا اعتقادات كازانتزاكيس بما وراء علم الحياة. لقد تكلمت سابقاً عن الإطار الكوني الذي يؤطر أبجديات الوجود من ألفها إلى يائها. إن الخبرات الجسدية والعقلية معاً محاطة بتفاهة كونية، وتكتشف الملحمة هذا الظرف الكلّي في محاولة لإبراز أن: (١) الموت ليس نفيًا للحياة وإنما تحقيق لها، و(٢) أن الحياة على الأرض، وبالرغم من جميع صراعاتها التي يبدو أنها تؤدي إلى الفشل فقط، هي ضرورية وجيدة. لماذا هي جيدة؟ لأنه عن طريق الخبرة

الجسدية فقط نستطيع أن نحدث تطوراً نحو فهم أن جميع الخبرات الجسدية ليست بلا طائل. أما لماذا هي ضرورية؟ لأن هذه هي الطريقة التي يعمل بها الكون، ولا تسلني أكثر! توقف!

أما الكتب الأربع والعشرون فإنها تكمل التفاصيل جميعاً. فأوديسوس الذي يتمثل فيه جميع الرجال كما يتمثل التاريخ، يقوم بتعديل حياته حسب الإيقاع الكوني وبشكل مدهش، فيقلد الإله منقاداً بذلك كلاً من الإله ونفسه. إن هذا التقليد يأخذ بطبيعته شكل النشوء والتطور من الوحشية إلى التهذيب والدمائة، ومن النشاط الجنسي إلى النشاط الذهني العقلي، ومن المآثر العسكرية إلى المآثر التخيلية، ومن الاستجابات الغريزية إلى الاستجابات التشاورية؛ ومن ثم إلى لعب بالظلال خجول نعتقه حقيقة لكننا مخطئون بالطبع. فهذه الطرق وبطرق أخرى يستنبطها هو، يتحدى أوديسوس، بالطبع، الرضى والركود لصالح الحركة والحرية وإذابة التجمد. ففي المعنى الأوسع يتحرك هو من الاهتمام بالأمر المادية كالتدمير والجماع (الاتصال الجنسي) والبناء إلى الأمور الاستبطانية حيث يعيد باختصار جميع أعماله المادية ولكن في مستوى الخيال. فيقوم بحرق ذاته كليةً مرتين، يحب جميع الأشياء ولا يتمسك بأي شيء في كلتا المرتين، كأنه يعمل أولاً في الجزء السفلي ثم ينتقل إلى الجزء العلوي من أيقونة بيزنطية ذات مستويات متعددة. فهاتان المملكتان تتطابقان تقريباً مع الجزئين الاثنين للملحمة، حيث تقوم المدينة بدور نقطة الارتكاز في الملحمة، ويتطور أوديسوس أولاً إلى درجة يستطيع فيها معرفة ماهية الأعمال المطلوبة منه، ثم، وبعد إحراق الحضارة، يعيد بناءها بنفسه. وعندما تطمس قوة الحياة - التي تحب جميع الأشياء ولا تلتصق بشيء منها - خلقه العظيم هذا، يستطيع عندها أن يتطور إلى الواجب الثالث الذي بواسطته يتقبل بابتهاج بطلان الوجود وعدم جدواه، وعدم وجود مغزى له. ففي هذا المستوى العلوي للأيقونة يتعلم أوديسوس أن يقول وبطرق متعددة

أن: «لا وجود لشيء»، ثم يتحرك بثبات نحو الصمت الأبدي الذي هو جوهر ذاته وتحقيقتها.

علينا أن نتذكر أن أوديسوس لا يقلد الكون فقط، إنما ينقله أيضاً ويساعده على التطور. فلا تستطيع قوة الحياة تحرير ذاتها إلا من خلال تجسّدات مسيرة أوديسوس (الإنسانية) المصقولة والمتالية نحو الأعلى. لقد أشير إلى هذا التطور الكوني عن طريق مسلسل من أقنعة إلهية تتوافق مع إدراك أوديسوس المتسع عندما يتحدّى - بسلبية - الإله القاتل عن طريق خوض حروب ضد جميع أشكال الركود، أولاً: برماحه العسكرية والجنسية، وثانياً: بفكره وعقله. كذلك (وبإيجابية) عندما يخدم الإله المتحرك نحو الأعلى عن طريق إحراق ذاته كلية، بخلق ذرية ومجتمعات ووعي ذاتي تام، هو الجانب الأكثر روحية في أقانيمه الثلاثة. فتصبح الأقنعة أقل وحشية كلما تحررت الشعلة الإلهية تدريجياً من سجنها الجسدي، إلى أن يصبح الوجه النهائي بلا معالم إطلاقاً - «لأن الجسد كله قد تحوّل إلى روح، والروح إلى هواء!» وهكذا فإن الإله نفسه يتبخّر إلى صفائه الأولي. ويموت أوديسوس - أي موت العقل الذي ساعد ظلال الحياة على الرقص أمامنا كما لو أنها كانت حقيقية - لا يتبقى من الكون سوى عويل صامت، يترث كالتوهج الحراري الصادر عن نجم متحلل، وحين للعمل الخلاق الذي يكون قد فكك ذاته وحلّلها.

وهكذا، ينبغي أن تكون الأسئلة التي يمكن أن تُسأل عند تقويم نمو كازانتزاكيس واضحة أمامنا الآن. مثلاً: هل يخلق كازانتزاكيس نظاماً فكرياً في الوقت الذي يجعلنا ندرك فيه أن الإخلاص التام لهذا النظام هو النكران النهائي له؟ وهل يحقق واجبه الثالث حقاً - أي هل يحققه بسذاجة، دون شعور بأنه ينبع من إرادة واعية، وبذا يبقى جزءاً من النظام الفكري الذي ينبغي التسامي عليه؟ وهل يعطينا معنى أصيلاً لأبدية كل لحظة، رغم الهوّة



التي تنهي الوجود؟ وهل يطوّر أسلوباً مرناً بدرجة كافية كي يعبر عن الأمزجة المتغيرة والمتناقضة التي تؤلف خبرته بكاملها؟ وهل يقنعنا بأن شخصياته تحقق قرابة حقيقية مع الأشخاص والأشياء خارجها؟ وهل يطوّر أساليباً أكثر صقلاً وبراعة لتأليف المتناقضات وسحب تنوع الحياة في وحدة واحدة؟ وهل يحقق الكونية دون تضحية بالخصوصية وبالتفصيل؟ وهل يدمج التاريخ بعلم نظام الكون ومع ذلك يجعلنا ننسى أن شخصياته وأحداثه صيغت حسب وصفة معينة؟

ولكن قبل أن نحاول البحث عن كيفية الإجابة عن هذه الأسئلة، خاصة فيما يتعلق بأعمال معينة له كُتبت في فترة لاحقة «للأودييسة»، علينا أن نلاحظ ثلاثة عوامل عامة يبدو أن لها ارتباطاً بنمو كازانتزاكيس هي: (١) اعتماده المتزايد على النثر، (٢) شعوره المتزايد بتأصله في أرض اليونان، و(٣) تقبُّله المتزايد لدوره كفنّان. فعن طريق استخدام النثر، حرر كازانتزاكيس نفسه من الملمس الوحيد الذي قيّده به الشعر. وهكذا كان بمقدوره خلق تجسيمات لغوية لأمزجة إنسانية أوسع مجالاً وأبعد مدىً. كذلك استطاع - وإن لم يستطع القيام بأي شيء آخر - تزويدنا بتنوعات هي توابل الفن. فبتثبيت نفسه مرة أخرى في ثرى اليونان استطاع كازانتزاكيس إدخال نقاط تفصيلية طبيعية وبطريقة غير مقحمة في أعماله، ولهذا فهي تفصيلات مقنعة كانت تنقص أعماله حتى الآن، تفصيلات خاصة لم تستطع أي درجة من العمومية والشمولية العالمية أن تمحوها، (أو بالأحرى، باسترخائه في اليونان بدرجة كافية مكنّ الثرى من احتضانه، لأن التأصل يتطلب التواضع والقبول السلبي). فضلاً عن ذلك، وبمساعدهته على الهرب من طغيان العقل والذات، كان لهذا التأصل والتجذير تأثير إضافي في السماح لشعور حقيقي مع الجماعة أن يظهر ويُعبّر عنه في أعماله التي كانت سابقاً تعبر عن فردية، أو في الحقيقة عن (الأنانة). وأخيراً، وبتقبُّله لدوره كفنّان، استطاع أن يستخلص من نظريته نحو العالم

طريقةً سمت عليها وتفوقت، وهكذا ويتناقض ظاهري قامت بتحقيق وصفاتها بنفسها. وحتى هذا الوقت كان ويتفاخر قد حمى نفسه من التعبُّد للفن والموسيقى والشعر وأظهر اهتماماً بالشؤون العملية، ربما لأنه كان يعرف قلبياً أن مبدؤه عن «الروح الساكنة» كان، ولولم يكن أي شيء آخر، حقيقةً جمالية غير عملية وليس حقيقة علمية. فعندما توصل كازانتزاكيس إلى أن يتقبَّل الرغبات الفنية العادية التي تخدع الزمن عن طريق الجمال، على أنها دافعه الأعمق، ربح سلاماً وتوحداً كانا ينقصانه سابقاً. إن هذا التصالح مع نظريته الجمالية الخاصة التي لا مفر له منها ساعده على منح اهتمام أكبر للجانب الفني التقني لحرفته، كما ساعده على فصل نفسه عن شخصياته لكي يحصل على إقصاء جمالي وعزلة لا تنبع عن لا مبالاة وإنما عن ارتباط هاديء بالشخوص الذين كان له وحده القدرة على تخليدهم. فنجد الآن أن الحماس الهستيرى لأعماله المبكرة والذي كان هاجسه الشخصي يميل إلى إفساد تنفيذ أعماله وإبطالها والتي بدت مصممة على إصلاح العالم في تلك اللحظة وذلك المكان، كأنها تشك في طول عمرها أو أقدميتها، فنجدها الآن مكبوتة جداً. وعضواً عنها، نجد في العديد من كتبه المتأخرة (وليس في كلها) حماساً منضبطاً يُعرض علينا مع هواجس كازانتزاكيس ذاته لكي نتأكد منها، ولكن في الوقت نفسه يذيب هذه الهواجس في كليته الفنية. ولأن هذه الأعمال تنبع من إيمان كازانتزاكيس المتزايد بالفن، يبدو أنها أكثر استعداداً للسماح للفن بإنجاز أية تحسينات في حياتنا كان من المقدر لنا أن ننجزها وبطريقتها هي. كذلك، وفي النهاية، حصل كازانتزاكيس على ثقة بالنفس ولا مبالاة كان بحاجة إليهما لكي يتمكن - في أحد الأيام - من الهرب من طغيان العقل، ويتجه إلى تحقيق واجبه الثالث بطريقة أصيلة وذلك عن طريق السماح لنظامه بالتحوُّل إلى نظرية تقول: إن مبادئ الجمال أساسية.

لقد جاء كل هذا على نحو متقطع، إذ نجد أن بعض أعماله التي كُتبت بعد «الأوديسة» تكمل ببساطة الصيغ القديمة؛ أما في بعضها الآخر فلا

يظهر دائماً مجال النمو بكامله. ولكن، تبدو مبعثرة بين بعض الروايات والمسرحيات علامات لا تخفى، تشير للتغيير - كل هذا يجعل من الضروري لنا أن نفكر ثانية في مهنة كازانتزاكيس بكاملها عندما نقوم باصدار حكم عليه.

يمكننا توضيح هذا أكثر ببعض الأمثلة. فبالرغم من أن مسرحيته «ميليسا» كانت قد كتبت قبل المسودة الأخيرة «للأوديسة» بقليل، إلا أنه يمكننا اعتبارها ضمن أعماله المتأخرة. (في هذا الوقت أخذت الملحمة شكلها المميز عدا بعض التغييرات اللفظية الدقيقة). وترينا هذه المسرحية تقدماً ملحوظاً في قدرته على الضبط الفني. فعناصر السيرة الذاتية أخضعت للحاجات الفنية الداخلية، وتظهر أفكار معظم أجزاء المسرحية عن طريق الميزات الشخصية، كذلك من خلال سلوك الأشخاص الذين يعبرون عنها. وفي الوقت ذاته، تمتلك المسرحية واقعية ومباشرة. بمعنى آخر، أوجد كازانتزاكيس شخصاً أساطيرياً MYTHOS يمكنه أن يحيل تجاربه الذاتية إلى فن ويقوم هو بهذا بفاعلية كبيرة. وقد عالج كازانتزاكيس ذلك الشخص الأساطيري بهدوء رجل جليل امتلك إيماناً بمقدرة الفن على مخاطبتنا حسب شروطه هو. وكتيجة لهذا، لا تجاهد المسرحية بجرأة من أجل السمو والرفعة عن طريق تكلف فلسفي أو إلحاح تعليمي كما في «الأوديسة»، فوسيلتها اللغوية هي النثر الذي يعطيها صفة طبيعية باستخدامه لإيقاعات الخطابة وللسلاسة الشعبية التي تميز اللغة اليونانية البسيطة. ولكن هذه النزعة الطبيعية لا تحول دون الحصول على نكهة ملحمة رفيعة وحقة. ففي هذه المسرحية قام كازانتزاكيس بمحاولة للتوصل إلى العظمة والإلحاح النبوي، ليس عن طريق جسم بشري ضخم أو رفعة متكلفة، وإنما عن طريق استخدامه للبساطة. إن أسمى اللحظات هي تلك التي تسمح للعواطف المتواضعة اليومية أن تتكلم عن ذاتها. فبالرغم من أن هذه المسرحية تحاول أن تشعرنا بسرعة زوال الحياة البشرية كما في

جميع المسرحيات التراجيدية وتعرض لنا رؤى شيء ثابت خلف هذا الزوال، إلا أنها تقوم بهذا فقط عن طريق التفصيلات. فشخصها أشباح، ومع ذلك تراهم حقيقيين لهم أهميتهم. وهكذا فإننا نشعر في مسرحية «ميليسا» بمرور جميع الجهود وأبدية كل لحظة في وقت واحد.

يمكن رؤية عناصر النمو ذاتها، بالإضافة إلى عناصر أخرى في مسرحيته غير العادية «بوذا BUDDHA» التي يعود تاريخها إلى عام ١٩٤١. لقد هدف كازانتزاكيس إلى أن يجعل من هذا العمل بحثاً شاملاً كالأوديسة، لكنه أضاف تحسناً ملموساً على الملحمة عن طريق معالجته لكميات كبيرة من مواد معقدة ومتناقضة. فجميع ردود الفعل البشرية الممكنة لم تعد مضغوطة بعد الآن بطريقة غير مقنعة داخل شخصية فردية واحدة. فأولئك الذين يستجيبون بإيجابية ويؤمنون بواقعية الظواهر يحررون تبعاً لذلك من (الذاتانية) التي تقوّض باستمرار مصداقية أوديسوس كرجل ذي علاقة بارزة مع العالم الخارجي. هذه الذاتانية تركزت الآن في الساحر الشاعر الذي يقف خارج الحدث الدرامي الحقيقي، مؤطراً إياه بطريقة يمكن تبريرها فنياً أكثر من تبرير شروق الشمس وغروبها اللذين أبرزتهما الملحمة. فما أنجزه كازانتزاكيس هنا عن طريق حرفية أكثر صقلًا، هي مزاجية ناجحة للواقعية والرؤية والعمل، وإدراك بأن جميع الأعمال غير ذات جدوى. ولكن حرفيته ليست المسؤولة الوحيدة عن هذا التحسن. فهناك عامل حاسم آخر في المسرحية هو إبراز الجانب الجمالي للمذهب الذاتي. فالمذهب الذاتي لعلم نظام الكون باقٍ، بالطبع، ولكن ما تزال هناك بعض المجردات في الكون، وهي الحقيقة المزودة بالطاقة خلف جميع هذه الأشباح. ولكن، ولغايات عملية، فإن هذه الحقيقة المزودة بالطاقة هي الآن - وببساطة - الفنان ذاته. نحن لا ندرك تماماً أن الشخصيات هي تجمدات لقوة الحياة، ولكننا ندرك بشكل أفضل شيئاً سهلاً علينا فهمه - وهو أن هذه التجمدات هي اختلاقات خيال فني. إن

ثمة عنصراً مألوفاً جداً وبسيطاً للغاية لأسلبيّة حقيقية تم إدخالها في هذه المسرحية، وذلك بأن قمنا بمنح الفنان حقاً لكي يجعل الواقع يتناسب مع خطة وهمية من اختياره هو، شريطة أن يوهمنا إلى أن ننسى كلاً من الخطة الوهمية والسيطرة المطلقة التي يمارسها، إلى أن يرى من المناسب أن يذكرنا بها ثانية. إن تفوق النتيجة إذاً يعتمد على هذا التعايش المثير للتكلف والواقعية بطريقة تعزز كلاً منهما. لقد تم التوصل إلى هذا في «بوذا» وأيضاً - كما أعتقد - بتفوق كبير في «المسيح يُصلب من جديد - CHRIST RECRUCIFIED» وفي «التجربة الأخيرة - THE LAST TEMPTATION».

ففي «زوربا - ZORBA» التي كتبت مباشرة بعد «بوذا»، ثمة تحوّل حاسم بين ذلك العمل والروايات المتأخرة. ففي «بوذا» يتمركز التوجّه الجمالي نحن الحياة بطريقة ملفتة للأنظار وعلى ممر خشبي بين المسرح والمشاهدين، أما في «زوربا» فيبدو هذا الاتجاه أقل ظهوراً؛ إذ إنه يمكن لمحة من طرفه القصي وهو يختلس النظر إلينا من جدران منظر ما في جانب من خشبة المسرح. وفي «المسيح يُصلب من جديد» وفي «التجربة الأخيرة» نجده مخفياً تماماً. فهذه المراحل تعكس قبول كازانتزاكيس المتزايد للحقيقة المدركة عن طريق الحواس، قبولاً أصبح ممكناً، كما قلت سابقاً، عن طريق تصالح متدرّج مع كل من بلاد اليونان وفلسفته الجمالية التي يتعذر كبجها. «فزوربا» مثل كل عملٍ آخر كتبه كازانتزاكيس، هي خلق الأساطير حسب المذهب البيرجسوني، وهي حكاية رمزية ذات مغزى أخلاقي، ترينا قوة الحياة أثناء عملها. مرة أخرى نرى عملاً خلاقاً يفكك ذاته، فنجد أن الجهد البشري عديم الجدوى ومع ذلك فإنه متألّق لأن أشخاصاً مثل زوربا، عندما يحرقون ذاتهم حتى النهاية، يقلّدون في هذا العمل الإله، وبذلك يتقذونه ويدفعون بالتطور الكوني نحو حرية روحانية غير مثقلة بالمتاعب. من ناحية ثانية، نجد هذا الكتاب يُخضع العنصر الكوني للعنصر الفني، وهو حقيقة مؤطرّ داخله.

وفي الطرف الأخير نجد أن «الهوة» الروحانية ليست الصمت كما في «التمارين الروحية» ولا العويل الصامت كما في «الأوديسة» وإنما الفن . ويتتهي الكتاب بالرئيس جالساً يكتب الكتاب . فجميع الأحداث وجميع التحولات تعاونت لتساعد على تحرير الشعلة الفنية من داخل ذات الرئيس . وسيستطيع الآن تجميد خياله داخل العقل - LOGOS وبذلك ينقذ جميع الأحداث والشخصيات من النسيان .

إن هذه الرواية هي نقطة الارتكاز الحاسمة في مهنة كازانتزاكيس، إذ أنها تسجل صراحةً مروره من التورط إلى الصفاء والهدوء: أي عدم الاستغراق المتحفظ عند الفنان . إن الأحداث والشخصيات التي يتعرض لها الكتاب هي رقص كازانتزاكيس المعذب على حبل مشدود بين مذهب الفعالية والانقطاع البوذي، أي رحلته هو عن طريق العقلانية والحدس والعمل إلى النقطة التي تم فيها التفوق على الأفكار الكبيرة، وأمكنه حقاً أن يقول: «إلى أين نحن ذاهبون؟ لا تسل!» هذا هو الواجب الثالث الذي يؤلف بين الحياة والموت عن طريق رهبة عميقة ساذجة نراها متمثلة في ذلك الفنان غير المدرب أو المتعلم - زوربا . ففي إنجازه للمستوى العلوي للأيقونة يعادل ما أنجزه زوربا للمستوى السفلي وهكذا يحقق الرئيس عملياً ما كان كازانتزاكيس قد تخيله فكراً قبل عدة سنين . ففي سنوات مهنته المبكرة كان كازانتزاكيس يتوق إلى الحرية الروحانية التامة التي تصوّرناها جمالياً أولاً، والوثنية الجديدة حسب التعبير الديونيسي ثانياً، لقد تم تحويل هذا التوق فيما بعد إلى «مفهوم فلسفي كوني» لكي تصبح الحرية تعاوناً بطولياً مع كونٍ يحلّ ذاته بذاته . فكانت الشخصية المثالية هي شخصية أوديسوس، وقد شعر كازانتزاكيس أنه هو نفسه قد توصل إلى «اللمحة الكريتية» المتمثلة في بطله . «إن دليلي الخاص»، يقول في كتابه «توداربا» عام (١٩٢٩)، «ليس فاوست ولا هاملت ولا دون كيشوت وإنما دون أوديسوس». ومعناه واضح من الهوامش الموجودة في دفتر ملاحظاته المكتوبة بخط اليد . «لقد سعى فاوست لإيجاد الجوهر الموجود خلف

المظاهر. أما هاملت فإنه وقع في شرك المظاهر والالتفافات». ويفسح دون كيشوت الطريق إلى «دافع مضحك وسام». أما أوديسوس فإنه «يبتهج بالمظاهر ويابتهاجه يخلق الجوهر». لم يستطع كازانتراكيس أن يعرف في هذا الوقت أن تعريفه لأوديسوس كان تعريفاً ممتازاً للفنان، وأنه لن يستطيع هو نفسه أن يتوصل إلى تماثلٍ مع بطله إلى أن يعيد النظرة الجمالية لاشتياقات الكونية بدرجة بارزة، وهكذا يصبح أكثر إخلاصاً لدوافعه الخاصة، واضعاً نوعاً ما نهاية للانتقال إلى هاملت - فاوست - كيشوت. فتسجّل روايته «زوربا» هذا الانتقال وتقوم به من وجهة نظر رجل استطاع أن يتوصل إلى الحرية «الأوديسية».

هذا هو سبب نجاح الكتاب. لأن كازانتراكيس نفسه كان قد أنهى النمو المرسوم له في الكتاب، ولأنه كان قد توصل إلى تأكيد للذات ساعده على الوقوف متكاملًا في أحد جوانب خشبة المسرح يرقب برباطه جأش تعدده هو المعذب، فإن الكتاب يسمو على ازدواجيته وتخطيطاته، مجسداً بذلك التركيب الذي يبشّر به. فكما في روايته «ميليّسا»، تقوم إحدى الشخصيات بالتعبير عن الأفكار العادية حول الحرية. ولكن في كلا العمليين نشعر أن هذه الأفكار هي أكثر من معادلات جوفاء لأن الأعمال ذاتها تمثل الآن تحرر كازانتراكيس نفسه من نزاعات ماضيه.

إضافة إلى ذلك، تعبّر أعماله عن شكره لكل ما تقدمه الحياة. إن هذه العلاقة المحببة، إنما البعيدة بينه وبين مواده، تستمر في رواياته الأخيرة وبخاصة في «المسيح يُصلب من جديد» و«التجربة الأخيرة». (كابتن مايكل - CAPTAIN MICHAEL) و«قتل الأخوة\* - THE FRATRICIDES» و«رجل الله

---

\* صدرت هذه الرواية بالعربية تحت عنوان «الأخوة الأعداء». ترجمة اسماعيل المهدي. دار ابن رشد بيروت - ١٩٧٩.

الفقير - THE POOR MAN OF GOD » تستوقفني لما يعيها من تشابه). ففي رواياته الناجحة وصلت ثقة كازانتزاكيس بنفسه فنياً درجة مكنته من حفظ القوة المزودة بالطاقة بكاملها محجوبة في أحد جوانب خشبة المسرح. وهكذا نجد المُخرج واثقاً جداً من نفسه الآن لدرجة أنه يسمح لشخصياته بأن يؤديوا أدوارهم دون إبداء ملاحظاته لهم. «فروربا» رغم وضوح محتوى السيرة الذاتية فإنها تتفوق على شخصية كازانتزاكيس من خلال تثبيتها لشخصياتها كأفراد مستقلين. أما «المسيح يُصلب من جديد» فتتصف بهذه الميزة التي تسمو على الجانب الخاص والشخصي إنما بدرجة أكبر، لأننا نحصل هنا على استحضار حيوي للمجتمع، فبدون الإقلال من أهمية الأفراد المنقذين للإله ولو بشكل ضئيل أو عظمتهم، تعرض الرواية بطريقة مقنعة (لا حقيقية) الفرد بعد عزله عن الوحدة التي هي المجموعة، فأمكن نقل هذا التناقض الظاهري بفتور وبلا اكتراث ودون أي إجهاد فلسفي. بينما يلتقط اللاجئون ممتلكاتهم اليسيرة لبدأوا المسيرة مرة أخرى رغم الإحباط الذي تكبدوه قبل قليل، شعر أنهم مثل طاقة الحياة الحية ذاتها، سيستمرون في الصعود إلى أعلى فأعلى عبر الممر الأحمر للتقلب الأرضي، بينما تجرف قوتهم الجماعية الدافعة بعض الأفراد الشجعان منهم وهم ماضون. فما كان بالإمكان اعتباره منطقياً فقط (ما يبدو أنه منطقي حقاً هنا) يتحول بوساطة البساطة في هذا الكتاب إلى استحضار ناجح للطموح الإنساني الدقيق المفصل والقوة التي تدفع الرجال لإخضاع مصلحتهم الشخصية إلى جيشانٍ جماعي سيبقى من بعدهم.

فتقنياً نجد أن الروائيتين «المسيح يُصلب من جديد» و«التجربة الأخيرة» تسييران على حبل مشدود بين الأسلبة والواقعية، بين الكونية والخصوصية. وبمقدار ما يحصل كازانتزاكيس على استحضارٍ مُجبرٍ للحياة الحقة، نكون قد خدعنا كي ننسى صلابه مخططه، وبمقدار ما يستدعي المخطط فينا استجابة مفروضة بقوة حقها هي، كما حدث بشكل خاص



في روايته المبنيين على قصة المسيح ، نكون قد خُدعنا كي ننسى صلابه صياغة الحكمة ورسم الشخصيات . فكل عنصر منها هو نوع من الاسفنج الممتص لنواقص الآخر وغيوبه . أما إنجاز كازانتزاكيس النهائي كحرفي ماهر فقد تجلى في تلك الطريقة التي تعلّم بها استغلال قصوره .

لنعد لمسألة النقد الآن ! هل كازانتزاكيس عبقرى كوني أم هو أسوأ كُتّاب زماننا ، وأكثر من حصل على تقدير مبالغ فيه ؟ هل سُتقرأ كتبه بعد خمسين عاماً من الآن ، أم أنها ستصبح منسية تماماً عندما تنتهي الموضه المسيطرة الآن ؟ أكرر فأقول أنه لا يمكننا معرفة هذا الآن ؛ ولكننا نعلم فقط أنه يحظى بتقدير عظيم ، كما نفترض أنه يتكلم عن ظرف العديد من البشر ، ويقوم بهذا عن طريق أعمال فردية . أما السبب الذي يُعزى لكون الكتاب الواحد المنعزل يجذبنا ؛ فيعود إلى وضوح كلية كازانتزاكيس وسهولة تمييزها دائماً ، إضافة إلى حماسه النبوي وحرفيته . فعندما نغمس بشكل أوسع في أعماله الكاملة نتنبّه إلى حدّة الذهن واللفظ الموجودين في تلك الأعمال بكليتها ، كما نتنبّه بخاصة إلى التوترات الداخلية والجهود التي حاولت وصفها .

فمن المحتمل أن يروق كازانتزاكيس فقط لأولئك الذين يقرأون له بقدر ضئيل وذلك بسبب الآراء التي بثها في جميع ما كتبه - وبدقة أكبر ، بسبب الطريقة التي استخدمها لجعل هذه الأفكار برّاقة . فبالنسبة للبعض ، تبدو أفكاره بحد ذاتها أقل أهمية من الإخلاص والدافعية التي عبّر عنها بها . ومن ناحية أخرى ، يجد البعض الآخر أنه يخاطب حاجاتهم مباشرة . ومثل كازانتزاكيس ، يدرك العديد من الناس اليوم إدراكاً واعياً بأننا ولدنا في عصر انتقالي ؛ ومثل كازانتزاكيس ، يتوقون إلى مخرج ما ويشعرون أيضاً أن التوجّه يجب أن يتعد عن المادية ويقترّب من حياة باطنية جديدة سواء أكانت هذه الحياة عقلية أم روحية . كذلك يدرك بعض الأشخاص الآن كما أدرك كازانتزاكيس نفسه ، أن التوجّه يجب أن يبنى على وجهة نظر شاملة - نأمل

أن تكون علمية - لما تعنيه الحياة والموت؛ أما بعضهم الآخر فقد أيقظهم كازانتزاكيس فاستطاعوا أن يتوصلوا إلى هذا الإدراك لأول مرة. إنهم يشاركونه تصميمه العنيد على ضبط إيقاع السلوك الفردي وتناسقه مع الإيقاع الخارجي الأوسع. كذلك يقدرّون إصراره على أن العمل، وليس الانسحاب، هو الطريق إلى الروحانية، كذلك يشاركونه إصراره المتوازي بأنه يمكن للعمل أن يتخذ أشكالاً عديدة، ويشاركونه أيضاً أشمئزاه الشديد من مذهب الفعالية التخطيطي الداعي إلى عدم التدخل والمبني على وعد بزيادة الإنتاج الوطني الإجمالي. ومثل كازانتزاكيس، يرى هؤلاء وأولئك ضرورة في تحسين وضع العالم بطرق ملموسة وهم لهذا يثمنون المادية، لكنهم في ذات الوقت، واعون إلى أن القبلة الهيدروجينية جعلتهم يرون أن بإمكان التقدم المادي أن يكون هشاً جداً وإلى مقدار صدق كازانتزاكيس في هاجسه عن الهوة المظلمة. فبوقوعهم في دوامة كازانتزاكيس نفسه، شعروا أن محاولته التأليف بين النظرة العملية الغربية والمعتقدات المثالية اليوطوبية (UTOPIAN) وبين الرؤية الشرقية لتفاهة الكون يمكن أن تعطيهم توجهاً لتلمسات طريقتهم. ومن ناحية ثانية، يجد الكثير من الناس عزاءً في الطريقة التي يبدو أن كازانتزاكيس غير قادر فيها على تجنب المسيحية والهيلينية عندما يجسّد رؤاه لمستقبل الانسان. إن مزجه للعقائد التقليدية وتلك التي تحطم تلك المؤسسات تأتي مهدتاً في الوقت الذي يكون فيه مزعجاً ومشوشاً.

بالتأكيد هذه هي بعض وليس كل الأسباب التي تجعل كازانتزاكيس يروق اليوم لهذا العدد الكبير من المفكرين والباحثين. ولكن هذا بالتأكيد ليس كافياً لمنحه قيمة دائمة. فبعد خمسين عاماً من الآن، من المحتمل أن يكون عصرنا الانتقالي هذا قد انتهى وستكون ذريتنا قد وقعت في شرك عصر انتقالي آخر له مشاكله المختلفة أيضاً. فإن استمر كازانتزاكيس يُقرأ حتى ذلك الوقت، فسيعزى السبب على الأكثر للاهتمام الإنساني

الأساسي فيه والذي سيبقى لهذا ثابتاً، هذا الاهتمام الإنساني نجده فقط عندما نتعرف أعماله الكاملة - OEUVRE - وبشكلها الكامل تقريباً. فمن المشكوك بأمره أن تعتبره أجيال المستقبل فجأة مفكراً أو حرفياً مبدعاً؛ ولكن، يمكنها مع ذلك اعتباره رجلاً عظيماً. وبهذا لا أعني بالطبع إنساناً ممتازاً أو حتى إنساناً جيداً؛ وإنما إنساناً واعياً جداً لذاته. فبالرغم من احتمال كون موهبة كازانتراكيس العظيمة ودافعه قد عجزتا عن مساعدته على إنتاج كتاب واحد ذي نوعية عالية جداً، إلا أنهما أنتجتا بحق أعمالاً كاملة ولكنها منتشرة في غير نظام وغير انضباط، أو متقدمة لتعطينا رؤية حميمة مذهلة لكلية حية متوترة، وبخاصة لغلغافٍ خارجي تتحدها باستمرار عوامل ساعدته على تأليف كتب أفضل من ذي قبل ولكنها لم تستطع على أية حال إعادة تشكيل ذاته بكاملها. إن التوترات في هذه الكلية المتناقضة المتكاملة هي التي تحوّل كازانتراكيس من كاتب بليغ مغرور ريفي وحاد النعمة إلى شخص إنساني رقيق ومؤثر هو أهل لاحترامنا.

إن سيرته الذاتية التي بعنوان «تقرير إلى غريكو - REPORT TO GRECO» تحمل اهتماماً خاصاً لأنها تنشر مجموعة مقتطفات أدبية لأعماله الكاملة وتلخصها، فتعطينا نكهة الرجل بكلّيته؛ إذ ترينا رجل قلم مستغرق في عمله يحاول نشر أعماله وهو في سباقٍ حول العالم فيبعث برسول أو ببرقية إلى موطنه كي يحصل بواسطتها على لقمة العيش. تساعد هذه السيرة الذاتية هذا النبي على التنفيس عن إخلاصه ودافعيته - élan ، كما تقدّم خلاصات جزئية لنظرية العالم. وفي الوقت نفسه، تحاول أن تخرج بنظرية جمالية حول جميع هذه العناصر عن طريق منح الحياة بكاملها ترابطاً خارجياً لم تحصل عليه أبداً في الواقع، كما تحمل شاهداً ممتازاً للتأصل النهائي في ذات كازانتراكيس في كل ما هو يوناني وعرفان بالجميل تبدو فيه خشية الله، ودهشة لعجائب الحياة اليومية العادية. وهكذا فالكتاب يشدنا بقوة في اتجاهات مختلفة، ومع ذلك فإنه مترابط تلقائياً وذلك يعود

للشخصية الضخمة والمحاولة الضخمة لوعي الذات وإدراكها والتي تغمر تلك الشخصية وتلونها.

إن الشاهد العام الذي أعطاه لنا كازانتراكيس مؤثر جداً لأنه يحوي نظريته الانتقائية بكاملها كما يحوي ألبابه النارية الفكرية. إضافة إلى ذلك يوجد فيه نموذج بسيط له شرعية ثابتة. إن أول ما نراه فيه هو غرور الفكر الهائل لدى الشباب، والرغبة في ضبط النفس والعالم عن طريق فهم الذات. بعدها نرى التضارب في منتصف العمر بين النظم الفكرية والواقع الجسدي النفسي الذي يرفض أن يكون متضمناً بإحكام داخلها. وأخيراً زمن الشيخوخة، حين يعترف بخطرسة الشباب، وهكذا يمكنه التغلب على تلك الغطرسة بشكل كبير، ومع ذلك لم يندم كازانتراكيس لما حصل، فقد توصل إلى صفاء هو تقطير لكل ما مضى. هو حياة ذات تشكيل كامل، يوبخ كل ما هو مفكك وعابر وغير ذي منهج أو هدف، هو حياة عشوائية بالنسبة للعديد من الناس، لكنها حياة تظهر مصداقيتها فقط لأن القوى المشكّلة لهذه الحياة بكاملها لم تكن تحت سيطرة كازانتراكيس نفسه. فلو كان كل شيء قد برز من إرادة كازانتراكيس ذاته ومعرفته المسبقة، لاعتبرناه حيواناً مخيفاً لا إنسانياً. فالشاهد هو شخص أصيل فقط لأن الكثير من القوى وقفت خارج رغباته وشنت حرباً عليها. لقد ربح الصفاء رغماً عنه، ويمكن للمرء أن يقول: لقد أضفى شرفاً على غرائزه الفنية بالأساس - وذلك رغماً عنه أيضاً - واستمر يلوح مهدداً بقبضته النبوية. وبالرغم من أن الغطرسة قد خفت، إلا أن حب الاستطلاع الفكري الأساسي عنده لم يخف ولا لفظه الواضح وغير العادي. لقد حاول كازانتراكيس منذ البداية وحتى النهاية أن يعبر عما كان يحدث له، وأن يفهم (بالمشاعر) حتى فشله هو في أن يفهم شيئاً. فكانت النتيجة، كما قلت سابقاً، شاهداً مؤثراً في وعيه لذاته، ووعي تسامي على الذات وأصبح بذلك ذا معنى لنا جميعاً. فلو فكّرنا بكلية كازانتراكيس ونظرنا لكتبه كل على حدة، لرأينا أن كل كتاب

منها هو مدخل مختلف لذلك الكمال الحي المتوتر، عندئذ - وعلى الرغم من براعة الفنان الناقصة - سنقدّر مدى تكامل ما أنجزته مهمة الفنان الأساسية والتي هي إعطاء وجهٍ لذلك التشويش الكامل.



# يانيس ريسوس

«أنا وراء الأشياء البسيطة، أختبئ كي تجدني  
وإن لم تجدني، فستجد الأشياء،  
ستلمس ما لمست يداي  
وستتقارب مسالك أيدينا.

.....

إن كل كلمة منطلق  
لللقاء مؤجل في الغالب».

ريسوس





عرف الناطقون بالانجليزية قيمة النهضة الأدبية الأيرلندية منذ بدايتها، لكنهم كانوا ابطاً في تمييز التفتح المشابه وغير العادي الذي حدث للأدب في بلاد اليونان. ويعزى أحد الأسباب البارزة في ذلك الى أن اللغة اليونانية هي احدى اللغات الأجنبية الأقل أهمية لا لكونها لغة أجنبية فحسب. ومع ذلك، استمر العديد من الأفراد في تعلم اللغة اليونانية اضافة إلى شيوع الترجمات. وهكذا عرف كافافي وسيفيديس وكازانتزاكيس على مستوى كبير وواسع، كذلك ميريفليس وبالاماس وسيكيليانوس وايلاييتس، عدا عن أسماء الأدباء الأصغر سنا الذين نالوا حظاً جيداً من الاهتمام مثل فاسيليكس. ولهذا فمن غير الطبيعي أن يكون يانيس ريتسوس جديداً لهذه الدرجة في العالم الناطق بالانجليزية، وهو الذي عرف داخل بلاد اليونان كأحد الوجوه الرئيسة فيها، والذي لا يمكن انكار دوره في نهضة اليونان الأدبية، والذي يزداد تقديره داخل القارة الأوروبية يوماً. فكم هو جميل اذا أن نلتقي بصوت يانع مكتمل النضج، هو صوت شاعر جديد ذي تاريخ عريق في المهنة!

تبدو قصائد عديدة لريتسوس بسيطة للوهلة الأولى لدرجة أنها تجعل القارئ العادي يقبل على اقتنائها لاعتقاده بسهولة فهمها من المطالعة الأولية لها، اذ ان بعض مميزات ريتسوس الفنية الخاصة به يمكن ملاحظتها دون صعوبة، مما يهيء للقارئ بعدها الوصول الى جميع الخصائص متكاملة في محاولة لفهم كلية الشاعر. فمثلاً نستطيع أن ندرك من المطالعة

الأولى المباشرة كيف يمكن لريتسوس أن يستدعي الحياة اليومية في اليونان الحديث - كما لو كان أمامنا سجل من اللقطات - لا للأشياء المميزة فنيا، وإنما لأشخاص وأماكن وأحداث عادية جدا وممارستها واقعا من مثل: غطسة سريعة في البحر على شاطئ مهجور، رجل مريض يستمع لموسيقى آتية من حانة قريبة، سائق يحرس حمولة من البطيخ في شاحته الواقفة جانبا وهو يمشط شعره بينما تختلس بعض الفتيات النظر اليه باعجاب، صيادين شيوخ جالسين على الشاطئ داخل مقهى ذي نوافذ ملوثة بماء مالح، فاكهة عفنة، لمعان كلس الجدران تحت أشعة الشمس، امرأة تقطع اللوبيا بينما توجد جثة مسجاة في غرفة خلفية، خياطة تغلق نوافذ غرفتها عند حلول المساء وفمها مليء بالدبابيس<sup>(١)</sup>. وفي اللحظة التي تدرك فيها الأذهان يقظة ريتسوس، التي لا تكمل، لدقائق الحياة اليومية في بلاد اليونان اليوم، نتوصل إلى فهم اهتمامه المماثل بماضي الاغريق من خلال عمله، وبخاصة في مجموعته «تكرارات»\* (ولهذا العنوان الجامع الشامل مدلول خاص عنده)، إذ ان هناك قصائد تبحث في مواضيع تاريخية أو اسطورية - مثل حرب البولوبونيز، ثيسوس، أريادنيه، بينلوبوي - هذه قصائد تبدو مختلفة تماما في أسلوبها وفرامبيها عن الأولى التي هي عن تداعيات الحياة المعاصرة البسيطة، والتي تكون أسلوبا آخر في تصوير الحقيقة. فان نظرنا إلى أبعد من هذا قليلا، نرى الأسلوبين: المعاصر والتاريخي، رغم انفصالهما في بعض القصائد، يندمجان ويختلطان عن قصد في قصائد أخرى، لنحصل في النهاية على أسلوب جمالي ثالث، أسلوب يمكن أن يكون أكثر قربا من ريتسوس، حيث البساطة الظاهرة والتألق البارز يتعايشان بغموض وتعقيد أقرب إلى شكل الكابوس. فقصيد «البيت الميت THE DEAD HOUSE» تمثل قولِي هذا بشكل قوي، لأنها خليط لحقب بيراندليلية\*\* تقوم فيها الراوية - وهي الكترا العجوز - بدورين

\* أو «إعادات» كما ترجمها سعد يوسف، إيماءات، دار ابن رشد. بيروت - ١٩٧٩ - المترجم -

\*\* لويجي بيرانديللو شاعر وروائي وكاتب درامي إيطالي (١٨٦٧ - ١٩٣٦)، حاز على جائزة =

أحدهما تقص فيه حكايات الأحداث المرعبة التي عصفت بوالدها عند عودته إلى ميكنيا، والآخر تبدو فيه متعبدة كهلة من العصر الحديث تعيد ذكرى البيانو والأدوات الفضية التي كانت تقتنيها في بيتها الأنيق ذات يوم . وهذه الصورة تقابل صورة الجنود العائدين من إحدى حروب القرن العشرين بمصانهم الداخلية الملأى بالقمل . وهذا يذكرنا أيضا بقصائده القصيرة التي تحمل الصور ذاتها من مثل : مدياع قرب خيمة الاغريق في طروادة، أو تمثال غير متجانس داخل لوحة لمنظر خلوي حديث<sup>(٢)</sup>، والتي ندرك من خلالها قدرة ريتسوس على فهم الحياة الهيلينية بكليتها، واستخدام عوامل متعددة لخلق تأثيرات تجعلنا مضطربين، ونحن على اقتناع تام بأن شعره بسيط لدرجة أن يفهمه القارئ العادي رغم أنه - في واقع الأمر - أعقد مما كنا نتصور.

يجب أن تذكرنا جميع هذه الخصائص بالدور الأساسي والحساس الذي لعبه المجاز في عمل ريتسوس . ويقرب الينا فهم هذه الخصائص ما جاء في مقالة شهيرة للشاعر الانكليزي شيلي P. B. SHELLEY بعنوان «دفاعا عن الشعر A DEFENCE OF POETRY» حيث يدعي الشاعر أن اللغة الشعرية ذاتها «مجازية في جوهرها»، ثم يستطرد فيعرف العنصر المجازي بأنه «يدل

---

= نوبل للأدب عام ١٩٣٤ لابتكاره «المسرح داخل المسرح» في كتابه (ست شخصيات تبحث عن مؤلف). امتاز بحدة ملاحظته للنفس الانسانية التي توجه منها لاكتشاف الوعي الداخلي . ان فهمه لعلم النفس زاد حدة بقراته لأعمال مثل «تغير الشخصية» عام ١٨٩٢ لعالم النفس التجريبي ألفرد بينيه الذي تأثر به في مقاله LUMORISMO ١٩٠٨ . لقد عرف بير انديللو كما عرف بينيه نظرية الشخصية الموجودة في اللاوعي ، ولهذا فانه يقول أن ما نعرفه أو نعتقد أننا نعرفه عن انفسنا هو جزء قليل جدا مما نحن حقيقة . وهكذا، فبالرغم من عدم تعرفه على اعمال فرويد وبروست كانت الموضوعات النفسية عنده مواد ادبية اكمل واعظم تعبير لها في مجلديه Latrappola & Noveua وأعمال أخرى - المترجم -

على العلاقات القبلية غير المفهومة للأشياء ويعزز استمرارية فهمها إلى أن تصبح الكلمات التي تمثلها عبر الزمن اشارات لأجزاء أو شرائح من الفكر بدل أن تكون صوراً لأفكار تامة . . . .». ويساعدنا هذا التعريف الذي ينطبق على خصائص اسلوب ريتسوس ، في رؤية الأساليب المختلفة التي يتحرك فيها المجاز في شعره، حيث نجد هذا الاسلوب ينطبق على المناحي الثلاثة المذكورة سابقاً، والتي تتحرك في اتجاه التعقيد كما المجاز. أما فيما يتعلق باستحضار ريتسوس لجزئيات الحياة اليومية فلدينا من الأمثلة ما يثبت قدرته المذهلة في استخدام المجاز الذي يساعد على اثارنا لنحصل على ادراك عاطفي قوي؛ فاذا كان الكلل من اللغة ومن القدرات الذاتية المرتبطة بالملاحظة عائقين لنا عن السماع والرؤية واللمس كما ينبغي أحياناً، فإن ريتسوس باستخدامه المجاز أو التشبيه بأسلوب مقنع يقرب الى مشاعرنا العوامل غير المفهومة قبلاً لموقف غير عادي وواقعي بحيث نصبح قادرين على استيعابها، فنسمع الصيحة ونرى الدهليز ونشعر بالشرك الذي أوقعنا فيه الصوت كما لو لم يحدث لنا من قبل، ومثال على هذا ما عبر عنه في حديثه عن الصيحة التي تبقى :

« . . . مسمة في الدهليز المعتم  
مثل عظم كبير لسمة في حلق ضيف مجهول» .

فهذه لغة مجازية في أوضح صورها. أما إذا انتقلنا إلى أسلوب ريتسوس التاريخي الأسطوري وتذكرنا الكلمة «تكرارات» أدركنا أن قصيدة مثل «ما بعد الهزيمة AFTER THE DEFEAT»، تبدو في ظاهرها عن حرب البولونيز، لكنها في حقيقتها معالجة مجازية لهزائم معاصرة، مع تثبيت العلاقة بين أحد العناصر المذكورة وعنصر آخر لم يذكر. فالتأثير الجمالي لهذا النوع من المجاز يبدأ بالتعقيد، لأننا هنا نقاد الى ادراك اجزاء وشرائح من الأحداث الصغيرة التي تقع خلف الحدث الكبير الموصوف. فباستخدام

المجاز تقدّم القصيدة تقريرا عالميا في التاريخ ، أو على الأقل في تاريخ الاغريق . وأخيرا ، فيما يتعلق بقدرة ريتسوس على المزج المعقد بين الماضي والحاضر ، فإن العنصر المجازي يصبح أكثر حذقا . فالقصائد التي تستخدم هذا الأسلوب الثالث يكون صعب علينا فهمها إذ أننا نعرف أن الفهم يجب أن يغوص الى ما هو أعمق من الحدّة العاطفية السطحية أو البصيرة التاريخية الساذجة : لأن العالم الخارجي ، سواء أكان عالم الماضي أم الحاضر ، يضاف اليه في العادة شيء آخر . بعدئذ - وبتفاوت - فإن هذه الصعوبة تساعد على رؤية أن الروابط المجازية في هذه القصائد هي روابط بين الداخل والخارج ، بين المادي والنفسي ، وأن المواد الخارجية تخدمنا كمدخل الى مشاعر ريتسوس الداخلية الملأى بالمخاوف والآمال والجراح والأحلام - أي الى تكوينه النفسي . وهنا نستطيع بالطبع ادراك مدى انخداعنا بتوهم بساطة عمل ريتسوس .

فبجمعنا لهذه الخصائص الذاتية نستطيع التوصل الى فهم كلية الشاعر - والى الاحساس بتكامل شخصيته الشعرية ، كذلك يمكننا التفكير بريتسوس كرسام أكثر منه ككاتب . وهكذا فإن الكلمات المطبوعة على الورق تخاطب أعيننا أكثر مما تخاطب آذاننا ، حتى وإن لم تقم بأي عمل آخر . (وأقول «الكلمات المطبوعة على الورق» لأن القصائد ، عندما تقرأ بشكل جيد ، تخاطب آذاننا حقيقة ، لكن هذا التأثير السمعي يأتي أولا من الايقاعات والأنغام المطربة ، لا من الموضوع أو الصور الخيالية) . حتى عند استحضار الأصوات ، فإن التشابه المستخدمة هي أقرب لأن تكون مرئية ، كما في تلك الصيحة «المسمرة في الدهليز المعتم مثل عظم سمكة» عالت في حلق شخص . والأهم من هذا ، فإن العديد من القصائد هي مشاهد خطية للحياة الهيلينية - دعوتها سابقا «لقطات» ، لكنها لوحات زيتية أكثر مما هي صور فوتوغرافية ، لأن لغة ريتسوس تضيف ملمسا

خاصا، ولأن ريتسوس قادر على إعادة ترتيب الخط واللون ليلائم حاجاته الجمالية، هادفاً ألا يعيد أبداً تصوير الواقع كما يبدو ظاهرياً، حتى عندما تكون المشاهد معقدة ولا تحوي حبكة روائية، لدرجة تدفع المرء أن يقول عن ريتسوس انه قاص أو كاتب دراما أكثر مما هو رسّام، تبقى القصائد أساساً فناً كتابياً تعمق صلته بالفنون التصويرية أكثر منها بالفنون المسرحية - وقد التقطت الصور الفوتوغرافية في لحظة معينة وثبتت كأنها لوحة جدارية أو آنية خزفية قديمة. وفي بعض أعماله التي أبدع في تصويرها، لا تكمن النقطة الأساسية في قدرته على السرد مطلقاً. فمثلاً قصيدته «من البحر OF THE SEA» ترينا رجلاً يقطع سمكة على رصيف مرفأ، وقد تضمنت هذه الصورة دماً كثيراً أشارت إليه امرأتان حين علقتا على مدى التلاؤم بين لون السمكة الأحمر وسواد عيني الرجل الجميلتين. بعدها يتحول مركز الاهتمام الى الشارع أعلى الرصيف حيث جلس بعض الفتيان يزنون سمكا وفحماً في الموازين نفسها. فلو كانت هذه القصيدة لقطه فوتوغرافية، لوجدنا مبرراً لظهور الفتيان على أساس واقعيتهما، ولأظهرنا إعجابنا بقدرة ريتسوس على رصد دقائق الحياة اليونانية اليومية. كذلك نقول: لو كانت القصيدة قصة رواها راو لبحثنا عن تسلسل منطقي (أو لا منطقي) معين بين رصيف المرفأ والشارع، أو عن أية روابط سببية بين الرجال والنساء والفتيان. لكن، لربما كانت القصيدة أساساً لوحة زيتية، وعلى فرض أنها لوحة زيتية، علينا ألا نتقدم زمنياً من الرصيف الى الموازين بل أن نرى الاثنين معاً كما لو كنا ننظر الى لوحة ذات مستويين لفنان مثل الغريكو-EL GRECO أو الى أيقونة بيزنطية. كذلك، علينا البحث عن المعنى الرئيسي للقصيدة في المجاز التصويري فقط، والذي يشير الى العلاقة القبلية غير المفهومة بين الأحمر والأسود، والتي ركزت عليها النسوة بشكل ظاهري، وبين الأحمر والأسود المذكور قبله - السمكة الدامية والفحم السناجي، واللذين

وضعاً في الموازين نفسها. باختصار، نتحدثنا هذه القصيدة كي نتوسع بمدى الرؤية. وهكذا فإن تجاوب ريتسوس مع الحياة بعين رسّام، أعطانا بديلاً معادلاً للحياة وطلب منا الاستجابة بالطريقة نفسها.

كلما تبجّرنا في أعمال ريتسوس المتعلقة بمماثلته للرسم، أحسنا بأسلوبه ودوافعه وسبب تفرّده الفني. ويعزى تفرّد ريتسوس لكونه، مثلاً، يعتني بنمطين من الأعمال: طويل وقصير؛ ولأنه يعمل على هذين النمطين معاً نرى قصائده القصيرة نسخاً مغربلة من قصائده الطويلة أو رسوماً تخطيطية لمسودّات: كأنها أرشيف من التجارب والأفكار والملاحظات التي ستستخدم في «اللوحة الكبيرة» (يرد للذهن هنا رؤى الفنان جيمس جويس ذي العين التصويرية وإيضاحاته الروحية المفاجئة، «سواء أكانت في ألفاظه العامية أم حركاته أم في نمط تفكيره الذي لا ينسى»). فهو يَدُون ملاحظاته في حالة ذهول ثم يدخلها بشكل منظم في أعماله الكبيرة). لربما تطلبت تخطيطاته بعض الضبط، ومن هنا جاء اتهام النقاد لريتسوس بأنه ينشر كثيراً، وبخاصة عندما يقومون بعمل مقارنة بينه وبين كاتب آخر على النقيض منه مثل كافافي الذي يهتم بضبط أعماله ولكنه لا يملك من الأعمال المعتمدة سوى قليل يضمه مجلد هزيل. ان كافافي، رغم عظّمته، يفتقر الى الاندفاع القهري لضرورة رصد كل بادرة لأي واقع خارجي مما يمتاز به ريتسوس. وخيال كافافي درامي تاريخي أكثر مما هو تصويري، ولهذا فإن تخطيطاته - على العكس من تخطيطات ريتسوس - لا يمكن المحافظة عليها كشهود فقط على نهم عين تتلصص دوماً على أشكال الحياة وألوانها مهما كانت بسيطة وتجريبية. ان تشبيه أعمال ريتسوس بالرسومات الفنية يساعدنا على فهم خصوبة الموهبة غير العادية عنده (اذ بيدع قصيدة كل يوم وأحياناً عدة قصائد في يوم واحد)، تماماً كما تساعد في فهم تصميمه على النشر على نطاق واسع، وبالرغم من أن

قصائده لا تعتبر جميعاً أعمالاً فريدة فاننا لا نستطيع رميها أو اتلافها، كما لا نرمي تخطيطاً صغيراً وعاجلاً لامرأة شمطاء من عمل الفنان رمبرانت، أو المحاولات المتكررة بالفحم على الورق لنحات ما، يحاول التوصل إلى شكل مناسب ليد معينة قبل أن يقوم بنحتها في الرخام. فلو طبقنا قولنا هذا على الرسم لبدأنا بادراك أن قيمة ريتسوس ليست في قصائده الناجحة بشكل خاص - سواء أكانت الكبيرة أم الصغيرة، والتي أصبحت أو تصبح أجزاء من التراث الأدبي اليوناني - وإنما هي في كل أعماله بما فيها قصائده الأقل قيمة، لأن هذه الكلية هي التي ترينا، بشكل لا يخطيء، دافعيته الفنية غير العادية: ألا وهي تلهف الفنان على رصد الحياة وتسجيلها وتحويل كل شيء إلى جمال بديع.

بالرغم من ذلك كله، فانه من الخطأ تطبيق قياس التشبيه التصويري بدقة على أعمال ريتسوس خوف أن يعتم هذا، أو يشوه، أكثر مما يضيء. ان تأكيد ريتسوس على إعادة التصوير مع تركيز على الواقع الخارجي يعطينا صورة غير متكاملة عنه. لقد أكدت سابقاً أن بساطة ريتسوس هي بساطة مخادعة، وأن أكثر قصائده تمثيلاً لعمله هي التي يبدو فيها الصفاء (التألق) الظاهر متعايشاً مع الغموض. فلو قلنا عنه انه واقعي فهو بالمثل أيضاً سريلي. حقا ان احدى ممارساته المفضلة هي اعطاؤنا مشهدا مدروسا بدقة متناهية يتحول فجأة - في النهاية - إلى مشهد مجنون: مثلاً، محل حلاقة على شاطئ البحر يدخله صيادون من جهة ما ليحلقوا ذقونهم، فيخرجون من الجهة المقابلة «بلحى» مبيجلة وقورة طويلة. كما أنه يعطينا خليطاً متعمداً لفترات تاريخية ذكرت سابقاً، أو لقصائد امحى منها تقريباً العنصر الواقعي على حساب تصوير رؤية حلم أو كابوس مثل «طريق الخلاص WAY OF SALVATION و«تداعي الأفكار/ الربط ASSOCIATION».

لكن، حتى في أكثر قصائده غموضاً، تثبت الصفة التصويرية عنده؛



فالمشهد حاضر دوماً وهو تجسيد تصويري . ويقودنا هذا الى الاستمرار في تتبع قياس التشبيه التصويري عنده أكثر من نبذه . وما يتوجب علينا ادراكه هو أن الدافعية الجمالية عند ريتسوس - وهي حاجته الى الرصد على الدوام والى الخلق طبقاً لما رصد - قد وجهت رؤيته الى الداخل كما وجهتها الى الخارج . وفي هذا المجال لا يعتبر ريتسوس متفرداً إذ يمكننا القول ان الظاهرة السائدة في كل من الشعر والنثر خلال فترة تكوين ريتسوس الفني - أي ما بين الحربين العالميتين - هي التغلغل الداخلي في الذات . وبالإضافة الى تمسكه بهذه الظاهرة ، فإنه يقدم لنا خصائص فنية هي في صلب المدرسة السائدة في ذلك الوقت : وهي التعبيرية ، التي عرفت بأنها «بحث مسبري عن الحقيقة العاطفية العميقة التي تكمن خلف المظاهر - حقيقة يجدها الفنان عن طريق مراقبته لاستجاباته الذاتية الداخلية ، والتي يجد لها بعد ذلك وسيلة رسمية مناسبة ومساوية لاثارة استجابة مشابهة عند الناظر<sup>(٣)</sup>» . ان ريتسوس ليس تعبيرياً فقط ، انه مثل العديد من الكتّاب والرسميين الذين يملكون تاريخاً مهنياً حافلاً تدرجوا فيه عبر عدة أساليب ، وكأي فنان ذي قيمة ، يجب أن يعرف في النهاية بناءً على ذاته فقط . أما اعتباره ضمن هذه المدرسة (أي التعبيرية) فهو فقط لتذكيرنا بطريقة عمله من حيث استخدامه للحقيقة الذاتية والنظر الى الداخل وتثبيت الصور المجازية التي تحدد العلاقات بين المادة والنفس والتي تصبح علامات لا في منظر لداخل نفس انسان حساس جداً وحسب ، بل لكل الأشخاص الذين يشاركون ريتسوس حبه للحياة والذين جرحتهم قوى تنكر الحياة كما جرحته هو . واختصاراً ، وكما كتب هو عام ١٩٤٦ في قصيدة بعنوان «معنى البساطة THE MEANING OF SIMPLICITY » يقول :-

أنا وراء الأشياء البسيطة ، أختبئ كي تجدني  
وان لم تجدني ، ستجد الأشياء ،

ستلمس ما لمست يداي  
وستتقارب مسالك أيدينا .

.....  
ان كل كلمة منطلق  
لللقاء (مؤجل غالباً)

الكلمة حقيقة عندما تصر على اللقاء<sup>(٤)</sup> .

ان هذا التعبير الساذج عن البساطة ليساعدنا على ايجاد التعقيد الذي يتوارى خلف عمل ريتسوس . توجهنا قصائده اما داخلا الى نفس محتجبة وراء الأشياء الظاهرة الموصوفة ، واما خارجا الى واقع خارجي أثبتت لمسة الشاعر صحته . ان قصائده تجعل المثالي أمرا واقعا ، وفي الوقت ذاته ، تصوّر الواقع بهيئة مثالية . ان الطاقة الكامنة في قصائده رمزية في جوهرها من حيث إنها ترتيب دائم للقاءات بين أضداد ، سواء أكانت هذه الأضداد في القصائد نفسها أم في غيرها ، نفسية أم مادية ، لشاعر أم لقارئ ، لصاحب الحدث أم لمن يقع عليه الحدث . ومع ذلك ، يتحد كل هذا التعدد والتعقيد داخل كيان واحد لا يمكن فصله ، لأن الشاعر ريتسوس - سواء أكان ملتفتا خارج الذات أم داخلها ، سواء أكان موضوعيا في نهجه أم مغاليا في الذاتية ، سواء أكان محددًا في مواقفه الأخلاقية أم متطرفا في الغموض أمام تعقيدات الحياة - هو جسر دائما وستبقى مهمته دائما اصرارا لا يتراجع معه أمام لقاء هذه الأضداد .

فمن المستحسن الآن أن نحاول ، وباختصار ، استعراض خلفية الشاعر وتطوره . كذلك انه من غير المستغرب أن يقودنا هذا المسح داخلا الى حياة ريتسوس الخاصة وخارجا الى الحياة السياسية لبلده وعصره .

وأيّنا نظرنا نجد الصورة غير مفرحة . ان الفاجعة العظمى التي أصابت اليونانيين - أي انهزامهم في آسيا الصغرى - حدثت عام ١٩٢٢ عندما كان ريتسوس في الثالثة عشرة من عمره . كان والده في ذلك الوقت مالك أراضٍ ثرياً في مونيمفاسيا الى أن حطمته الفاجعة فأمضى ريتسوس فترة مراهقته في منزل العائلة المتهم (انظر «البيت الميت - THE DEAD HOUSE») في جو يحيطه المرض والموت . أما والدته وأخوه فكانا قد توفيا بذات الرثة قبل فاجعة آسيا الصغرى بعام واحد ، بعدها جنّ والده كما جنّت احدى شقيقاته فيما بعد . أما ريتسوس الذي كان قد أنهى تعليمه الثانوي فقد انتقل عام ١٩٢٥ الى أثينا التي كانت تعج بلاجئي الأناضول الفقراء المعوزين الباحثين عن عمل . وبعد فترات متقطعة من العمل كطابع في شركة للقانون وككاتب عند مسجّل عقود وكخطاط لشهادات في القانون ، أصابه هو أيضا مرض ذات الرثة مما اضطره إلى أن يمضي ثلاث سنوات في مصحح سوتيريا في أثينا ، تبعه علاج آخر في جزيرة كريت . وهكذا ، فعند عودته الى العاصمة سجّل نفسه - وهو خجل - كراقص في فرقة مسرحية ، لعدم تمكنه من الحصول على أي عمل آخر . لكن هذه المشبطات لم توهن من روح ريتسوس . ففي عام ١٩٢٨ عندما انتحر شاعر آخر يدعى كاريوتاكيس يائسا من نفسه ومن العالم ، كان ريتسوس ما يزال يبحث عن وسائل لاعالة نفسه . أما وسائله فكانت اثنتين : الشعر والثورة الاشتراكية . ان مجلده الأول «تراكتور TRACTOR» ، الذي ضمّنه قصائده التي كتبها في الفترة ما بين ١٩٣٠ - ١٩٣٤ يبدأ بنداء الى الأم - الشعر كي تستقبله ، وينهي المجلد بتدفقات ضد المجتمع المتعفن المتدهور الذي لا شك سيشتم ريتسوس ويسيء الى قصائده التي هي مرآة يستطيع سواد الشعب تمييز ملامحهم الصادقة فيها .

ما بين هذه المقدمة والخاتمة تقع قصائد مؤلمة وذاتية بشكل محرج ، قصائد تتحدث عن اذلاله هو عن طريق «جماعات من البرابرة» تحيط به ، وعن والده المحجوز في مصح للأمراض العقلية بينما يخاطبه ابنه بارهاق من مصح سوتيريا ، وعن لصيق الفن والجمال والأفكار المجبر على خشخشة دف لقاء بضع دراخمات . كذلك يوجد في المجلد أناشيد موجهة الى ماركس وانجلز وروسيا كما فيه نداءات لعالم واحد يكون فيه جميع الرجال أخوة متساوين<sup>(٥)</sup> . ان هذا التوجه المزدوج - أي الشخصي والسياسي - يستمر الى المجلد الثاني «اهرامات PYRAMIDS» ، المنشور عام ١٩٣٥ . في هذا المجلد رثاء منفعل مهدي الى شقيقته ، استعان فيه بظرف تدهور قواها العقلية ، فتكلم عن المرض الذي دمر الأسرة بكاملها ، كما جاء في المجلد أيضا رثاء موجه الى صباه التعس («آه ، لا أذكر أبدا أنني كنت يوما صغيرا/ مثل عجوز مشلول كنت أختبيء في الداخلة اقرأ الكتب العتيقة . . .»). وينتهي برؤى عن نفسه فيرى نفسه جنديا بسيطا بين صفوف العمال يحارب من أجلهم بـ «قيثار ومعرفة»<sup>(٦)</sup> .

تعتبر هذه المجموعات المبكرة عملاً بالمياومة لشاب نابغ العقل وموهوب إلا أنه لم يعثر بعد على صوته المميز . ان قصائده المكرسة لكاريونثاكيس وسيكيليانوس وبالاماس تبين لنا أن ريتسوس كان يقرأ الأدب اليوناني المعاصر بحثا عن نماذج له - فالأشكال الشعرية كالسونيتات (قصائد من ١٤ بيتا) والرباعيات ذات الاحد عشر مقطعا أو السداسية الوزن ذات القافية على شكل (abab) دليل على أن النماذج الأصلية ، والتي اختارها لقصائده ، مازالت النماذج التقليدية نفسها للشعر الايطالي واليوناني . لكن مجلدات ريتسوس الشعرية الأولى ، من ناحية أخرى ، تعتبر أجزاء صادقة من قاعدة ريتسوس الشعرية ولا يمكن اعتبارها قصائد صبيانية لأنها ترسخ اتجاهاته الثابتة ، كما انها تعطي تحذيرات متكررة عن

أساليبه اللاحقة كمثل سرده الموضوعي . وبالعكس تماما، بالرغم من أنه في مرحلته المتقدمة لبس قناعا من الموضوعية ليغطي به «ذاته» العارية التي جاءت في قصائده الأولى، إلا أن شعره الناضج بقي ذاتيا للغاية، بالاضافة الى كونه ترجمة ذاتية للشاعر نفسه. وبالرغم من أن ثقته المطلقة ببعض المنقذين السياسيين تعدّلت فيما بعد باضافته لكلمة «ربما»، إلا أن مهمته استمرت تعكس تكريسه للنشاط للأهداف العليا في الحرية والعدالة والأخوة لجميع البشر. ان اتحاد الأضداد الذاتي السياسي الذي تدعّم في مجلديه

الأول والثاني، استمر في أعماله اللاحقة، كما استمر تصوّره للدور الذي ينبغي للشاعر أن يؤديه في المجتمع. ويمكننا اعتبار هذين المجلدين المبكرين كتبؤات لمصيره هو، لأن ريتسوس استطاع بالفعل تحقيق المسؤوليات التي أعلن عنها قبل أربعين عاما عندما قدّم نفسه للأمر - الشعر. أما المجتمع فانه بدوره حقق «مسؤوليته» عندما حقر ريتسوس

وأهانه - وقام بأسوأ من هذا. لكن وبالرغم من الندب التي خلفتها كارثة عام ١٩٢٢ ونتائجها الاجتماعية والاقتصادية، كانت تلك السنوات الأوائل مثمرة وغنية بشكل مثير في دوائر اليونان الثقافية. لم تعد النفحة الوطنية التي دعمت بالاماس وجيله ممكنة. أما «الفكرة العظيمة» عن دخول القسطنطينية واعادة تثبيت دعائم اليونان كقوة عظمى في شرق البحر المتوسط، فقد ماتت تماما لدرجة أن الجميع تحقق من الحاجة إلى توجهات جديدة وأيديولوجيات جديدة. فاتجه البعض الى الشيوعية العالمية والأخر الى الانسانية المعذبة عند الدول التي مرّت بكارثة مماثلة خلال الأعوام ١٩١٤ - ١٩١٨. فكان لكلا التوجهين نتائج على الشعر في بلاد اليونان اذ ساعدها على تجديد ذاته. فأصرّ من كان له ولاء للبروليتارية على تمديد رقعة نفوذه «الشعرية» الى الأشياء والأوساط التي تعني شيئا للطبقة العاملة (لاحظ العنوان، تراكتور، في مجلد ريتسوس الأول). كذلك

خصص أصحاب التوجهات البورجوازية اهتمامهم وبطريقة مماثلة نحو القضاء على التضخم المالي والمنطق والشعر الوجداني الغنائي كموضوعات أساسية في الشعر اليوناني إذ ان هذه جميعها لا تمشى مع حقيقة الوضع في بلاد اليونان بعد عام ١٩٢٢ . كذلك وجهوا أنظارهم الى خارج بلاد اليونان وبالذات الى فرنسا، فأدخلوا الى اليونان الحكم الذاتي والمذهب الذاتي، كذلك مالوا الى تجزئة الأفكار التي كانت ردود فعل شعرية في غرب أوروبا حيال هدم الحقائق القديمة . ان «جيل الثلاثينات» في بلاد اليونان والذي أنارته الاتجاهات الأجنبية، (كذلك سخرية كاريوناكيس الرائدة والتهكم التعب عند كافافي) كل ذلك أحدث تغييرا هاما في الشعر في بلاد اليونان . فكانت الحرب الكبرى عام ١٩٣٥ شاهدا على نشر كتاب سيفيديس MYTHISTOREMA ، وعلى ظهور ايلاييتس الرسمي لأول مرة، وعلى افتتاح امبيريكوس للسريالية اليونانية بشكل رسمي .

من خلال هذه الخلفية يجدر بنا استعراض عمل ريتسوس أثناء صراعه لايجاد صوته الشعري المميز، ذلك الصوت الذي وجدته عام ١٩٣٦ في قصيدته التي دعاها «ايبثافوس EPITAPHIOS» . ان قصيدته الطويلة «ايبثافوس» مازالت حتى الآن أشهر أعماله، وهي اليوم في طبعها العاشرة . في العام التالي عزز ريتسوس صوته الجديد بقوة كبيرة من خلال قصيدته «أغنية شقيقتي THE SONG OF MY SISTER» التي من أجلها وجّه بالاماس رباعية لريتسوس، حيا فيها هذه المرثاة المرة التي ينوح فيها الشاعر علي اختلال عقل أخته النهائي . ويخلص بالاماس في رباعيته الى القول: «تنتحي، أيها الشاعر الكبير، كي تمرأنت»<sup>(٧)</sup> .

وهكذا ما إن جاء عام ١٩٣٧ حتى انتعشت مهمة ريتسوس بحصوله على تصريح نهائي لطبع كتاب جديد . لو أخذنا القصيدتين «ايبثافوس» و «أغنية شقيقتي» معا - الأولى مستقاة من الأحداث السياسية، والأخرى من الأحداث الشخصية للشاعر نفسه - لوجدناهما ممثلتين لمعظم ما تلاهما

من أعمال، اذ ان كليهما، مثلا، رثائتان في المحتوى والنغم، لكنهما تعطينا أملا في الوقت ذاته: تؤكد الأولى على الثورة والثانية على الشعر. كذلك نجد أن ريتسوس بدأ في الاثنتين اكتشاف طريقه للاستمرار في الشعر الغنائي الذي استخدمه أسلافه من مثل بالاماس، لكن ريتسوس اتخذ من شعره الغنائي مواجهة مسؤولة لمشاكل اليونان بعد العام ١٩٢٢ بدل استخدامه أداة للشفقة على ذاته. كذلك زواج ريتسوس بين دوافعه للغناء والدقة المتمثلة عند المعارضين للشعر الغنائي، أمثال سيفيديس وكافافي. كذلك نجد أن ريتسوس في قصيدته «أغنية شقيقتي» استطاع أن يحرر نفسه من القوافي والالتزام الدقيق بالأوزان الشعرية، وذلك عن طريق استخدامه للشعر الحر الذي بقي وسيلته العادية. ومع كل ذلك، لم يتمكن ريتسوس من تحرير نفسه نهائيا من استخدام البلاغة في اندفاعه الخلاق، وهذا ما دعى بيتر ليفي للتعبير عنه بمهارة عندما قال ان ريتسوس لم يستطع محاربة «اغراء رسم مشاعره بشكل أكبر من حجم الحياة»<sup>(٨)</sup>. كان على هذه التفقيات أن تأتي فيما بعد، وبخاصة عندما اكتشف ريتسوس أسلوب الحوار الذاتي الدرامي المتمثل في «البيت الميت»، كذلك في قصائده القصيرة، عندما بدأ - وعن قصد - اخفاء نزواته تحت قناع من عدم التأثر، وهو تعبير محايد مبعثه الاحترار أو التسامح أو ربما الاثنان معا.

قبل أن نتطلع الى غيرها من القصائد علينا التعمق أكثر بالقصيدة «أبيتافيوس». لقد تكلمت سابقا عن القدرة الغنائية عند ريتسوس، أي استخدامه للايقاعات والأنغام المطربة التي جعلت لعمله قيمة سمعية عندما يقرأ، بالاضافة الى كونه مرثيا. ان هذه القصيدة غنائية بكل معنى الكلمة: «كُتبت لتُغنى». فقد صرَّح روبرت فروست يوما بأن القصيدة الحقة هي التي تحفظ نفسها غيبا؛ وبالمقابل القصيدة الغنائية الحقة هي التي تغني نفسها، فتتوق الى لحن عذب - وأبيتافيوس تقوم بهذا بالضبط - اذ تبدو الكلمات وكأنها تقفز من قلب الصفحة المطبوعة لترقص على أنغام عصي

قائد الأوركسترا. أما ما يجب ملاحظته كأمر قاطع، فهو أن ريتسوس اكتسب هذا الميل الغنائي عن طريق تطعيم نموذج الرثائي المبكر - بالاضافة الى حماسه السياسي - بجذور لم تعد أجنبية وانما أصبحت أنموذجا للأغنية الشعبية والتي تدعى DEMOTIKO TRAGHOUDI . فباستخدامه للسطر ذي الخمسة عشرة مقطعا والقصيدة التي تنتهي بزواج من الابيات المقفاة، استطاع ريتسوس الاحتفاظ بالشعور الذي يرافق هذا الشكل الفخم من الشعر: أي بحماسة المتولدة من الملل والمشقة، ورجوعه الى الماضي العرقي والأسطوري لشعب طالما تعرض للغزو والخديعة والاعتصاب . فأصبح الشعر الغنائي قابلا للحياة، لأن الالهام عند ريتسوس والغالب عليه أنموذج الأغنية الشعبية وروحها لم يعد بعد الآن يبرز تجاربه الذاتية فقط، ولا يدعم القصيدة بأوهام نجاح ذاتي أو عرقي أو خلقي، وانما ثبتها من جذورها في الثرى المحسوس للمأساة الوطنية دون فقدانه الأمل .

تبدو القصيدة «أبيتافوس» سياسية في ظاهرها، ولهذا فانها يجب أن تؤدي «مهمتها السياسية». فلو لم تقم بأي عمل آخر فانها ترينا البحار المتقلبة - تارة فتأكة وطورا سارة - التي كان على ريتسوس أن يخوضها . ففي أيار من عام ١٩٣٦ وفي سالونيك (مدينة كان حي الطبقة العاملة فيها ولمدة عشر سنوات على الأقل هدفا حساسا للشيوعية في بلاد اليونان)، قام عمال مصنع للتبغ باضراب احتجاجا على المسيطرين على أجورهم غير العادلة، فاستدعي رجال الأمن وأطلقوا النار على المضربين العزل من السلاح فقتلوا اثني عشر شخصا وجرحوا المئات، وفي اليوم التالي نشرت الصحف صورة لأم، متشحة بالسواد، تبكي ولدها الميت الملقى في أحد شوارع سالونيك . تأثر ريتسوس كثيرا بهذه الصورة فشرع بالعمل مباشرة، وكانت النتيجة هذه المرثاة التي أنجبتها الحادثة بعد يومين فقط من العمل المكثف الخلاق . زواج ريتسوس في القصيدة بين عواطفه ومهارته التقنية، فوضع هذه المأساة بالذات في بعدها الأكبر ليعطيها معنى معيناً، وليزودنا بمرآة



يستطيع عامة الشعب تمييز ملامحهم الحقيقية من خلالها. فبالرغم من أنه عادل بينها وبين مأساة صلب المسيح (اذ ان النشيد «أبيثافبوس» هو نواح الدفن الذي ترنمه الكنائس اليونانية الأورثوذكسية يوم الجمعة العظيمة)، إلا أن القصيدة تتعدى في النهاية عملية الصلب إلى القيامة. وهكذا فإن القصيدة تنهي الأسى بحلاوة الأمل الدائم عند الشاعر، وبأن لا بد للظلم من أن يهزم. في البداية تتحسّر الأم الثكلى بلا عزاء على ولدها:

«تركنتي ذات يوم من أيار، ذات يوم من أيار فقدتك»

لا تستطيع الأم استيعاب سبب موته كما لا تستطيع فهم معتقداته السياسية، لكنها تتغير تدريجيا، وفي النهاية، تملأ نفسها الشجاعة برؤى عن مستقبل يعيش فيه الجميع متحدين في الحب، فتقسم أن تستمر في النضال الذي مات من أجله ولدها:

«ها أنا، يا بني، ذاهبة للانضمام لرفاقتك ولضم سخطي إلى سخطهم،  
لقد حملت بندقيتك، فتم الآن، نم، يا بني».

كان الحدث الذي تحدث عنه هذه القصيدة جزءا من القلاقل التي أدت بعد عدة أشهر إلى حكم ميتاكساس الدكتاتوري. فعندما أوضح هذا النظام اتجاهاته الفكرية عن طريق احراق الكتب علنا أمام معبد زيوس، كان مجلد ريتسوس من ضمن ما أحرق. ولكن، وبالرغم من عدم إعادة نشر هذا المجلد خلال العقدين التاليين لحكم ميتاكساس، واللذين عاصرا حكومة ميتاكساس واحتلال الألمان لبلاد اليونان وما تلاه من حربين أهليتين، استطاعت أخيرا هذه القصيدة الموسيقية بطبيعتها أن تحصل على أكبر جمهور لها عندما وضع لها ميكيس ثيودوراكس موسيقى في أواخر الخمسينات من هذا القرن، مستخدما لذلك آلة البوزوكي الشعبية، إضافة إلى الأنغام التي تصور التقليد الموسيقي المتبع في الندب الرثائي

والمستخدم في القصص الشعرية التي تحكي عن قطاع الطرق اليونانيين أو الألبانيين، كأغاني أبيروس ومرثي ماني، والأغاني والرقصات الشائعة في الجزر اليونانية وريتستيكا<sup>(٩)</sup> جزيرة كريت. كان لهذا الحدث الشعري تأثير في ظهور مجادلات حادة أدت الى تغلغل موسيقاه في جميع قطاعات المجتمع اليوناني، وبخاصة أنه استخدم آلة البوزوكي في تلحينه، تلك الآلة الموسيقية التي كانت تعتبرها الأوساط الراقية آلة الخمارات وخلوات الحشيش فقط، كذلك أشبعت هذه الأغنية توك ريتسوس لنظم الشعر الغنائي، والذي أصبح يترنم به المفكرون وعمال الموانئ والصيادون وسائقو السيارات على حد سواء. وقد أصبحت هذه القصيدة النشيد الوطني غير الرسمي لليسار اليوناني - وسبب ذلك أنه عندما حدثت مأساة أخرى مشابهة عام ١٩٦٣ في شهر أيار وفي مدينة سالونيك بالذات، رابط بعدها المئات من الطلاب خارج المستشفى الذي كان يرقد فيه النائب البرلماني لامبراكيس وهو في النزاع الأخير، اثر الاعتداء الاجرامي على حياته من قبل قتلة سياسيين، لم يجد هؤلاء النادبون أمامهم سوى ترنيم قصيدة ريتسوس «أبيتافوس» رثاء لهذا الشهيد. واستمر انشادهم للقصيدة أثناء تشييع جنازة هذا الشهيد في شوارع أثينا، ورافق الانشاد ظهور ملصقات على جدران المدينة مكتوب عليها عبارة «يعيش لامبراكيس». ولم يقتصر الأمر على هذا، بل ان هذه القصيدة الغنائية قدمت في انجلترا في السنوات القليلة الماضية ضمن القراءات الدرامية احتجاجا على حكم الجنرالات في بلاد اليونان. وهكذا نستطيع القول ان القصيدة «أبيتافوس» لا زالت تنبض بالحياة حتى الآن.

لم يتمكن ريتسوس منذ عام ١٩٣٦ وحتى عام ١٩٥٢ من نشر أعماله بحرية، وذلك لأسباب سياسية، لكنه حاول استغلال فترة الحظر عليه بأقصى ما يستطيع بتنمية موهبته الغنائية معبراً عن موضوعات خاصة وذاتية جدا كما في «أغنية شقيقتي»، إلا أنه فيما بعد وجّه اهتمامه تدريجياً،

مبتعدا عن ذاته الى معاناة الآخرين والى الطبيعة نفسها، وكخطوة أولية  
وجزئية في هذا الاتجاه كتب قصيدته «زحف المحيط THE MARCH OF THE OCEAN» (١٩٣٩ - ١٩٤٠) التي يتابع ريتسوس فيها موضوعه الشعري  
السابق والذي يعتبر فيه الشعر حصنا ضد البلية، مشيرا الى أن القدرة على  
المقاومة لا تأتي من ارادة الشاعر الفردية منعزلة، بل من قوة الارادة التي  
يستمدّها من ثبات الشمس والبحر أيضا. «فالأغنية التي لا تخبو عن أمواج  
الليل» ترفض الخضوع لليل أو للنوم وتساعد الشاعر، بدوره، على  
البكاء :-

«ماذا يحدث إن غادر الجميع - إن غادر الجميع؟

دعهم .

فسأبقى أنا

مخترقا السموات الواسعة

قادما عبر البحار الكبيرة

بلا مرارة أو شكوى، سأتي

لأعني<sup>(١٠)</sup>» .

إن هذا التأكيد المبكر للمزاملة البطولية ما بين الانسان والطبيعة كان سيؤتي  
أكله بعد عدة سنوات في قصيدته «روميوسيني ROMIOSINI» التي اعتبرت  
هدية ريتسوس للمقاومة اليونانية، حيث تتوجه رؤاه فيها الى الطبيعة ذاتها  
كمقاوم رئيس في المعركة، وفيها تتجلى أيضا النقلة عند ريتسوس من  
الخاص الى العام وبشكلها النهائي .

في أثناء ذلك، لم يقم ريتسوس بتنمية قدرته الغنائية في قصائده  
الطويلة فقط كما في قصيدته «زحف المحيط»، بل أخذ يجرب بعدا تقنيا  
أيضا، وبخاصة في قصائده القصيرة والمتوسطة الطول، والتي كان يكتبها  
في ذلك الوقت. وقد أعنى ريتسوس الفترة ما بين أعوام ١٩٣٥ - ١٩٤٣  
بمجلدين اشتملا على نماذج تبين النقلة لديه عبر عدة أساليب شعرية،

بدءاً بأسلوب ويتمان المعتمد على تقسيم القصيدة الى فقرات، وانتهاءً بأسلوب النسج المعتمد على التقسيم الى سطرين كوحدة في نظم القصيدة. وقد سيطر على قصائد ريتسوس في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية أسلوب شعري تميز باستخدامه ألفاظاً عامية وأنغاماً متقطعة مع بساطة عامة وتعزية من التلميح وتوجّه نحو الرمز، وبخاصة في قصائده الغنائية والراثية التي لم تفقد قوتها المعهودة.

ويتغير الوضع السياسي من سيء الى أسوأ، ازداد حب ريتسوس لطرق الموضوعات السياسية جهراً والتي كانت سبباً في عدم نشرها مباشرة. ففي شتاء عام ١٩٤١ - ١٩٤٢ كانت بلاد اليونان تعاني من مجاعة حادة تبعت غزو هتلر للبلاد في الربيع السابق، كما كان اليونانيون قد صدّوا جيش موسوليني في معركة شهيرة في ألبانيا، إلا أن المعنويات العالية التي كانت قد جعلت من هذه المعركة شيئاً ممكناً أنهكت لكثرة المصاعب، فقامت المقاومة باحياء تلك المعنويات عن طريق حرب العصابات والابادة غير العلنية، فلجأ أفرادها إلى الجبال يحتمون بها. أما ريتسوس الذي لم يستطع الالتجاء الى الجبال لعدم قدرته على الصمود بسبب مرض ذات الرئة الذي أنهك صدره، فقد وجد لنفسه مخرجاً مناهضاً في تجمع الـ EAM الذي تكوّن في البداية كائتلاف لمجموعات مقاومة متعددة سيطر عليه فيما بعد اليسار المتطرف - وكان ريتسوس قد بدأ معركته بالقلم منتجاً مسلسلاً طويلاً من القصائد التي تداولها خفية رجال المقاومة فأبهجت نفوسهم. ومثال على ذلك القصيدة «القرن الأخير قبل الانسانية THE FINAL CENTURY B.H.» اذ يتطلع فيها ريتسوس الى عهد جديد شبيه بالعهد الذي بدأه المسيح فيرى نفسه - الشاعر الذي يكون حلقة وصل ما بين العهدين القديم والحديث، فهو يهدي الى الطريق الصحيح. كتب ريتسوس هذه القصيدة في صيف عام ١٩٤٢ عندما استعادت الطبيعة، على الأقل، نشاطها بعد زهمير الشتاء الماضي. وتحفل القصيدة بأبطال الموقعة الألبانية كما تبكي المجاعة والغزو، وتهلل للائتلاف EAM الذي تشكل، وتنتهي بلافتة تضعها

على مفترق الطرق تقول: «من هنا الطريق الى الشمس»، كذلك تتطلع القصيدة بأمل كبير الى مستقبل يمر فيه الرجال من تحت أشعة الشمس بحرية تامة فيتساءل أحدهم عن رسم تلك اللافتة «بحروفها الغليظة هذه»، فيسترجع آخر الجواب ويقول: «انه يانيس ريتسوس، شاعر القرن الأخير قبل الانسانية»<sup>(١١)</sup>. وقصيدة أخرى تتطلع الى بعث مستقبلي بالرغم من ظلمة عام ١٩٤٢ هي «مراسم دفن الكونت أورجاز THE BURIAL OF ORGAZ». يبني هنا ريتسوس مجازه على لوحة للفنان الـ غريكو EL-GRECO ذات المستويين العلوي والسفلي، حيث يعلو على مشهد الدفن القاتم سموات متألقة فيها ملاك يقوم بتسليم روح الكونت أورجاز غير الكاملة الى المسيح. لقد حشد ريتسوس المستوى السفلي للوحة بصور محاربي ألبانيا المحنكين والمشوهين وأبرياء أثنيين يموتون من الجوع، ورجال مقاومة يعدمون من قبل الألمان، أما في المستوى العلوي (الربيع الذي سيأتي «غدا») فلقد وضع العمال الذين يقومون ببناء الطريق الجديدة، انهم عراة حتى الوسط، بصدور برميلية - بدائل حديثة لصورة يوحنا المعمدان في لوحة EL-GRECO العاري والراكع تحت قدمي المسيح. وبينما نجد المعجزة في لوحة EL-GRECO في التكامل ما بين السماء والأرض والموت والحياة الأبدية (تنزل السماء ذاتها زاهية في شخصي القديسين اسطفان وأغسطين لتضع جسد أورجاز في القبر)، نجدها في قصيدة ريتسوس «وأثينا عام ١٩٤٢» في شطر الجزئين: الأسفل عن الأعلى؛ وكذلك نجدها باستخدام ريتسوس لمجاز فوق مجاز كفنان تصويري يعمل طبقة من اللون فوق أخرى، فيتكلم ريتسوس عن «السلم» الذي ينبغي أن يوحد الشتاء والربيع، لكن لا وجود لهذا السلم. لماذا؟ لأن أفواهنا التي ينبغي أن تنفخ في أبواق الخلاص «محشوة بالصمت»<sup>(١٢)</sup>. وهذا يعني أنه يمكن للشاعر - ان استطاع جمع المجازين مرة أخرى في زمن تكون فيه أيدي الرجال موثوقة - أن يكون هذا السلم أو الجسر لعالم أفضل، أما المادة التي يستخدمها الشاعر في بناء جسره فهي الأغنية. يمكننا أن نضيف نحن،

مفسرين قول بيتر ليفي ، بأنه يمكن للحياة أيضا كلوحة EL - GRECO أن تتألف من مستويين ، وأنه في حين يمكن للأسرى والمقاومين النشطين ، حتى في ظل حكم ظالم ، انقاذ شرف أمة ، فانه بإمكان الشعراء أمثال ريتسوس انقاذ روح الأمة باستمرارهم في ايصال مثالية تلك الأمة الى العدالة الانسانية مهما كانت تلك الأمة غير واضحة الشكل وبدائية . وعلى أي حال ، فان هذه القصيدة مثل قصيدة «القرن الأخير قبل الانسانية» ، تستخدم رموزا مسيحية لتأكيد ايمان ريتسوس النهائي ، لا بالمسيح أو بأي قوة فائقة للطبيعة ، وانما بأسمى غرائز الانسان في وقت تعلق فيه مؤقتا أسوأ تلك الغرائز. ان للقصيدة ميزتها التقنية أيضا لأنها تجمع بين تعقيدات الشواهد :- تجارب ذاتية وأحداث معاصرة وذكريات تاريخية أو اسطورية وأقوال سابقة في الفن - تجمعها جميعا بساطة لغوية محببة .

كان الجميع في اليونان يأملون ببعث جديد لوحدتهم عند انسحاب الألمان . لكن ، كانت النتيجة سيئة عندما تم شطر اليوناني عن أخيه اليوناني عوضا عن شطر السكان المحليين عن الحكام الأجانب . ففي الحرب الأهلية التي جاءت مباشرة بعد التحرير ، دُحرت المقاومة التي سيطر عليها اليسار في كانون أول ١٩٤٤ بمساعدة دبابات بريطانية . ان انهزام آمال EAM هذه ، والتي أثارتها الوسائل القمعية المستخدمة ضد كل العناصر المتطرفة والحررة في سنوات الاضطراب التي تلت ، أدى الى تعميق الشقاق بين اليمين واليسار ، وتطورت الأوضاع حتى أوصلت الى المرحلة الأخيرة للحرب الأهلية . خلال الفترة الانتقالية (١٩٤٥ - ١٩٤٧) انضم ريتسوس لفنانين آخرين طالبوا الولايات المتحدة وبريطانيا والاتحاد السوفيتي بالاعتراف بما كان يحدث في اليونان ؛ والأهم من هذا ، أنه شرع يكتب هديته النفيسة لمحاربي المقاومة المهزومين ومن بعدهم لجميع المناضلين من أجل حرية اليونان قديما ومستقبلا . جاءت تسمية القصيدة «روميوسيني» («الأغرقة») لائقة جدا . تعتبر هذه القصيدة الرجال الذين

حاربوا الألمان أبطالاً وطنيين يمكن مساواتهم بسهولة بأولئك الأحرار المحاصرين في ميسلونغي خلال حرب الاستقلال، وكذلك مساواتهم بدائجينيس أكريتاس، ذلك الرجل الأسطوري القوة الذي عاش في القرون الوسطى، أو بعمالقة سير الأبطال الذين يحتفى بهم في الأناشيد الوطنية:

«وعندما رقصوا في ساحات القرية

اهتزت أسقف المنازل وقرقت الأواني الزجاجية على الأرفف

.....

نظروا للموت كشراب الراكي الذي يقدم لجمامهم أجدادهم؛

على البيدر نفسه قابلوا دائجينيس وجلسوا معه للعشاء

يقطعون حزنهم قسامين كما اعتادوا تقطيع رغيف الشعير على ركبهم

.....

على البيدر حيث تناول الأقوياء عشاءهم ذات ليلة

بقيت بذور الزيتون ودم القمر الجاف القاسي

وقصيدة بنادقهم ذات الخمسة عشر مقطعاً (١٣)»

بالرغم من ابتعاد ريتسوس عن استخدام الأبيات ذات المقاطع

الخمسية عشر الأصلية والتي استعان بها في «أبيتافوس» - تلك الرثائية

الإحتفالية ذات الوزن الغنائي الشعبي - إلا أنه في قصيدته الأخيرة

«روميوسيني» استمر في استخدام روح الـ DEMOTIKO TRAGHOUDI ذات

الأصل القديم والذي يعود إلى الماضي العرقي لشعب الروميوي ROMIOI ،

الذي - رغم الغزوات المتتالية عليه من قبل جيوش أجنبية ورغم الانقلابات

التي أثارها قبائل هيلينية غير روميوية UNROMAIC - ظل هو المالك الأصلي

والوحيد لأرض اليونان، تلك الأرض التي يحتفى بها لكونها المقاوم

الأساسي والتي تملك طاقة متجددة دوما تجعلها أقوى جسر لمستقبل

أفضل. فالقصيدة اذاً - رغم نغمة اليأس والتعذيب التي تنبعث منها أحيانا

- يسيطر عليها أمل وتحدي، وتختتم بابتهاال لغد يرى فيه الآخرون أن ما

رغبت المقاومة في الحصول عليه هو الحب لليونان لا الكراهية، وأن كلمتها الأخيرة هي «الأخوة» - هذا الغد لا يمكن رؤيته الآن، إلا أن الشاعر ينطق به بيقين الشجر والنجوم والرجال وبأن هذا الغد سيظهر، ويطلب لذلك من اخوته أن يترقبوه باخلاص: أن ينتظروه ويرقبوه كما تُرَقب الجثة لتُرى الروح وهي تُسَلَّم «لقلب الله».

لم يكن بالإمكان نشر القصيدة «روموسيني» عند كتابتها، لذا ظهرت لأول مرة بعد عدة سنوات من انتهاء الحرب الأهلية - في عام ١٩٥٤، وأعيدت طباعتها عام ١٩٦٦ عندما قام ميكيس ثيودوراكيس بوضع ألحان لبعض أجزائها. وهكذا، وللمرة الثانية، استطاع ثيودوراكيس تقديم قصائد ريتسوس لحشد كبير جدا من الجماهير قبل فترة قليلة من منع النظام في ذلك الوقت لأعمال ريتسوس وثيودوراكيس معا في الحادي والعشرين من نيسان عام ١٩٦٧.

ما إن جاءت المرحلة النهائية للحرب الأهلية حتى غدا ريتسوس يشكّل خطرا كبيرا على اليمين مما دعا الى سجنه. لقد قبض عليه عام ١٩٤٨ وأرسل الى معتقل في ليمنوس، وبعدها إلى «مؤسسة إعادة التثقيف الوطني» في ماكرونيسوس، حيث مارس عليه حراسه هناك تعذبا جسديا ونفسيا في محاولة لتحويل الشيوعيين الى «هيلينيين صالحين»، نقل بعدها الى أغيوس افستراتيوس. وبالرغم من اطلاق سراحه أخيرا بسبب سوء حالته الصحية الآ أنه أوقف مرة أخرى عام ١٩٥١ ولمدة سنة أخرى. لم تستطع تلك السنوات الأربع التي قضاها في معسكرات الاعتقال أن تسكته، فقد وضع وهو في ماكرونيسوس قصائده داخل زجاجة دفنها في الأرض الحجرية للسجن، كذلك تمكن أثناء وجوده في أغيوس افستراتيوس («أي سترايتس») من قراءة أعماله على زملائه السجناء - مما يفسر استخدامه للأسلوب المباشر في هذه الفترة. ولربما كانت أفضل قصائده الفردية في هذه الفترة «رسالة الى جوليت كوري LETTER TO JOLIOT CURIE» المؤرخة



في تشرين الثاني عام ١٩٥٠، وقد هربت هذه القصيدة الى خارج اليونان دون علم كاتبها في ذلك الوقت، وتبدأ هكذا:

«عزيزي جوليت، أكتب لك من أي سترائتس .  
يوجد حوالي ثلاثة آلاف منا هنا ،  
أناس بسطاء، عمال أقوياء، كتاب أدباء،  
تغطي ظهورنا جميعا بطنانية واحدة مهترئة،  
بصلة، وخمس زيتونات وكسرة جافة من ضوء في أكياسنا،  
أناس بسطاء كالأشجار في ضوء الشمس،  
جريمتهم الوحيدة المدونة في سجلاتهم:  
هي فقط - أننا، مثلك، نحب  
السلام والحرية<sup>(١٤)</sup>».

وكعادته دائما، كان الشاهد الرئيس له خلال سنوات العذاب الوطنية والشخصية هذه ايمانه الدائم بأن الأغنية هي الجسر الى التأدب، هذا الايمان الذي يدعّمه ما لاحظته في الطبيعة لا ما رآه في الطبيعة الانسانية دائما. «أي، نعم»، يتهد في قصيدة أخرى كتبها وهو في أغيوس أفستراتيوس:

«أي، نعم، العالم جميل . رجل تحت الأشجار  
يبكي من بهجة حبه . لقد كان  
أقوى من الموت، ذلك الرجل - لهذا نغني .

لا يستطيع أحد أن يسكت غناءنا . سنستمر في الغناء .  
العالم جميل، نحن نؤكد  
- جميل، جميل، جميل - ونستمر في الغناء<sup>(١٥)</sup>».

يمكننا القول ان هذه الكلمات المؤكدة كتبت وأسنان الشاعر مطبقة على بعضها بعضا فيها صبغة من السخرية والمرارة التي بدأت تظلل قصائده

الأخيرة بالرغم من أنها لم تتمكن كلية من السيطرة على الأمل الذي في داخلها. أما الايمان بدور الشاعر فبقي قويا كما بقي ايمانه بمستقبل أفضل، ولهذا جمعت سلسلة كاملة من القصائد التي كتبت في الفترة المظلمة من أعوام ١٩٤١ - ١٩٥٣ ومن بينها «روميوسيني» و «رسالة الى جوليت كوري» عام ١٩٥٤ في مجموعة بعنوان شامل هو «يقظة VIGIL» تحت عبارة اقتبسها الشاعر من فترة مظلمة أخرى في تاريخ اليونان القديمة، من ديونيسيوس سولوموس «تبقى أعين روجي مفتوحة دائما لترقب دائما». فالمغزى هو أننا نسهر على جثة الميت، مواجهين كل انحطاط وظلم الحياة لكن لا ييأس بل بأمل. لقد كان ريتسوس يقوم بهذا بالطبع حتى منذ قصائده الأولى في «تراكتور» و «اهرامات»، لكنه كبر أثناء ذلك بسبب الظروف الخارجية التي صهرت مآسيه الخاصة مع مآسي شعبه وآلامه، وجعلته يستخدم مواهبه الرثائية والغنائية في موضوعات قومية.

عندما أطلق سراح ريتسوس عام ١٩٥٢، عاد الى أئينا وبدأ فترة من السعادة الحساسة في حياته الخاصة وتطوره الفني. لقد احتفل بعودته متهللا في قصيدة طويلة حلوة - مرة بعنوان «المدينة غير المستعبدة - UNSUB JUGATED CITY»، وفي قصيدة غنائية قصيرة تدعى «السلام PEACE» كتبها في كانون الثاني من عام ١٩٥٣ وأهداها لكوستانس فارناليس، وتبدأ هذه القصيدة بتعريف بموضوعها عن طريق استحضار أبسط مباحج الحياة وأصدقها:

«السلام هو رائحة الطعام عند العشية  
عندما لا يبعث توقف سيارة في الشارع خوفا،  
عندما تعني الطريقة على الباب صديقا.

.....

السلام هو كأس من الحليب الدافئ وكتاب أمام الطفل  
الذي يستيقظ<sup>(١٦)</sup>.

لقد وضعت القصيدة في آخر المجلد «يقظة» كما لو كان وضعها هناك لتبرر طول الانتظار المخلص عند ريتسوس واليونان خلال السنوات السابقة، فجاءت القصيدة كأنها تتطلع الى سعادة ريتسوس الخاصة، اذ انه تزوج عام ١٩٥٤ ورَحَّب بمقدم طفلة في بيته عام ١٩٥٥، فغنى لقدمها قصائد جمعت في «موسوعة صغيرة لقصائد مصغرة» دعيت «نجم الصباح MORNING STAR». وكانت تلك القصائد هي الأولى عند ريتسوس التي لا تحوي نغمة محزنة وهي تخاطب أحد أفراد عائلته المباشرة. لكن هذه الأحداث السعيدة لم تكن مع ذلك كافية لتمحو من حياة ريتسوس شعوره الكبير بالضيق والذي سيطر عليه منذ ذلك الوقت؛ كما أن الوضع السياسي في اليونان، رغم تحسنه، لم يكن جميلا وشاعريا لرجل له معتقدات ريتسوس. فما نراه في هذه الفترة الدقيقة من تطوره الفني اذا هو استمرار - بالأساس - لاهتمامات ريتسوس السابقة بالعالم اليومي لليونان؛ اهتمام بماضيه هو وماضي أمته، اهتمام بالذاكرة والحلم وبالثورة الاجتماعية والخلاقية، لكنه أيضا اهتمام بمحاولة جعل طريقته في معالجة هذه الموضوعات أكثر عمقا وتجربة وتجاوبا مع المتناقضات والتعقيدات الصارخة التي مر بها. نراه يسير في اتجاه الحوار الذاتي الدرامي كأسلوب مفضل لديه لأنه وجد هذا الشكل طيِّعا عند استخدامه في أعماله التأملية والموضوعية؛ فنراه يعتمد كثيرا على الأسطورة وحدها أو الأسطورة المصهورة عن قصد بالأحداث المعاصرة، كطريقة لجعل مواضيعه أكثر عمومية وابتعادا عن الفردية؛ ونراه يفضل استخدام الضمائر «هو» و«أنت» كبديلين للضمير «أنا». لا حاجة بنا هنا للاسهاب في وصف ميوله، فما علينا إلا أن نكرر ما قلناه سابقا وهو: من المحتمل أن أسلوب ريتسوس المميز في أعماله المتأخرة هو جعله البساطة والصفاء يتعايشان مع الغموض والتعقيد والكابوس. علينا أن نضيف أن ريتسوس، الشاعر الذي لا يميل عادة للتنظير في أعماله الشعرية بالنشر، قد أصدر مع ذلك بعض التصريحات الأساسية عن مراميه - في مقدمة لمجلده «بَيِّنَات TESTIMONIES

« وقد أذيعت في براغ في تشرين الأول من عام ١٩٦٢ . تكلم ريتسوس عن ادراكه المتزايد لكل ما هو «غامض ومربك وغير مفهوم وبلا وجهة في الحياة . . . » . وعن رغبته في اخفاء العنصر المفجع في قصائده خلف «قناع من عدم التأثير» ، وعن حبه للكلمات «ربما» و «أو» وعن خوفه من المنطق، وعن عرفانه بالجميل لكل ما تقدمه الحياة، وعن ايمانه الذي لا يتزعزع في أن دوره الفني هو في تحويل النفي الى ايجاب . وقد أعاد تأكيد المواقف التي ذكرها - سابقا في مقدمة أخرى لترجماته لبعض أعمال ماياكوفسكي (١٩٦٤) ، ووضعها مقابل خلفية من خبرات معذبة . «لقد تعلمنا كم هو صعب الاستهتار بالقوة التي في حوزتنا باسم المثال الأكبر، التحرر» ، وأضاف «كم هو صعب اجتناب الاستحسان الذاتي باسم النضال ضد الفردية . . ان أولى صيحات الحماسة والاعجاب فسحت الطريق الى محادثة ذاتية» . ان أخذ هذين العاملين معا أدى بالشعراء المحدثين الى فحص ذاتي هو في حقيقة الأمر تردد في طمس للذات . وهكذا نرى اعتمادهم على الضمير الثالث الغائب وعلى السرد الدرامي بدل التعجبي ، وعلى التذكر الموجه للماضي أو لحقل رؤية موسّع يرفض التكلم عن المستقبل دون التفكير بالماضي والحاضر أيضا، وعن اللغة التي تصبو الى نغمة تجعلها مفهومة أو غير مفهومة . . . (١٧) . لربما تعبّر احدى قصائد ريتسوس عن هذا انما بشكل أكثر قوة، في قصيدة بعنوان «أداة العطف الفاصلة (أو) THE DISJUNCTIVE CONJUNCTION (OR) ، تعلق على فقرة من الالياذة: « . . . . . وبعدها آريس الوقح / جار بصوت تسعة أو عشرة آلاف / محارب في معركة . . . » «آه لتلك الـ (أو) يصيح الشاعر:

تلك

البسمة المبهمة لحكمة غير متداولة ولا متعاونة  
بسمة تلتفت بسخرية نحو نفسها والآخرين ،  
مدركة تماما أن الدقة

مستحيلة، لا وجود لها (وهذا يفسر لماذا

لا يفغر لأسلوب تعظيم الحق -

فليحفظنا الله!) (١٨)» .

كانت الفترة منذ عام ١٩٥٣ وحتى إعادة اعتقاله عام ١٩٦٧ فترة إنتاج ضخمة قام أثناءها بنشر ما لا يقل عن ثمانية وعشرين مجموعة مستقلة من الأعمال الجديدة، بالإضافة الى ثلاث مجلدات لقصائد ١٩٣٠ - ١٩٦٠، وتسعة مجلدات لبعض ترجماته. في عام ١٩٥٦ نال ريتسوس الاعتراف الرسمي به - وهو تعزيز متأخر للاعتراف غير الرسمي الذي ناله سابقا من عامة الشعب ومن النقاد أمثال بالاماس وكليون باراشوس - وذلك عندما نالت «سوناتا ضوء القمر MOONLIGHT SONATA»، جائزة الدولة في الشعر. وقد أكسبته هذه الجائزة تقديرا واعترافا به خارج بلاد اليونان؛ وبعدها ترجمت القصيدة الى الفرنسية قام لويس أراغون بمدح ريتسوس بالعبارات التالية :-

«انه أكبر شعراء اليوم ومن أكثرهم تميزا. وفيما يخصني، فلقد مضى وقت طويل لم يهزني فيه شيء بالعنف نفسه الذي هزني به هذه القوة العبقريّة الموجودة في القصيدة... من أين جاء هذا الشعر؟ من أين أتت هذه الحاسيّة المرهفة؟ حيث تلعب الأشياء - كما هي - دور الأطياف... يوجد في هذا الشعر صدى ليونان لا صلة لها باليونان التي عرفها بايرون ودولاكروا وإنما ليونان الشقيقة التوأم لصقلية بيرانديللو وشيريكو، حيث الجمال ليس للرخام المشوه وإنما لانسانية ممزقة... انحطاط عصر» (١٩).

ونتيجة لهذا وجد ريتسوس نفسه فجأة ذا شهرة عالمية، على الأقل، في العالم الاشتراكي. ففي عام ١٩٥٦ سافر الى الاتحاد السوفيتي وبعدها الى هنغاريا وبلغاريا وتشيكوسلوفاكيا ورومانيا وألمانيا: ثم الى كوبا عام ١٩٦٦. وأثناء ذلك، وفي داخل اليونان، استمر تأثير «بينات» نشطا في

المجالين العملي والشعري . ومثال كاف على هذا أنه عندما انتشرت حركة برتراند راسل الداعية للسلام في بلاد اليونان ، أصبح ريتسوس أحد الدعاة لها هو وثيودوراكيس والنائب البرلماني لامبراكيس . وفي نيسان عام ١٩٦٣ ، نظمت اللجنة اليونانية للسلام مسيرة عيد الفصح من ماراثون محاكاة لمسيرات ألدرمارستون التي نظمها اللورد راسل . وقد اشترك ريتسوس في المسيرة وكان ضمن الألفين من الرجال الذين احتجزتهم السلطات نتيجة لهذه المسيرة . وقد سبق الكلام عن مصير لامبراكيس بعدها بشهر واحد في سالونيك ولكن ينبغي أن نذكر هنا أيضا أن ريتسوس وثيودوراكيس كانا مشاركين شخصيا في التظاهرة التي نظمت خارج جدران مستشفى الجامعة حيث كان النائب البرلماني راقدا يصارع الموت عندما أنشدت القصيدة «أبيتافيوس» .

ونظرا لهذا النشاط المستمر بالاضافة الى ولائه السابق لـ EAM ، عدا عن حقيقة تبني التقدميين لأعمال ريتسوس - بوصفها تصريحات جوهرية عن مثلهم - ، فمن غير المستغرب أبدا أن يكون الشاعر ضمن من أعتقل في الليلة الأولى من انقلاب عام ١٩٦٧ وقد منعت كتاباته فورا . ومرة أخرى يجد ريتسوس نفسه متقلبا بين عدة معسكرات اعتقال ، ولمدة سنة ونصف في هذه المرة ، تبعها نفي الى جزيرة ساموس ، حيث حرم من أي اتصال بالعالم الخارجي ، كذلك وقفت السلطات في طريق قبوله للدعوات التي وصلتته من مهرجان العالمين في سبوليتو ، مثلا ، أو من مجلس الفنون في بريطانيا . وأخيرا ، واستجابة اكيدة لاحتجاجات من خارج البلاد ، أطلقت الحكومة سراحه ومنحته جواز سفر ، لكن ضمن قيود ، فشعر ريتسوس أنه لا يمكن الخضوع لها . ونظرا لتدهور صحته فقد كان يعلم أن السنوات المتبقية له يجب أن يقضيها في بلده اليونان قرب اللغة والشعب اللذين شكلاه . ولهذا نراه اليوم يعيش في حي كثيب من أثينا في شارع يدعى كوراثا («الغراب») يترصد الحياة حوله :-

«تضاعف عدد عيادات الأسنان في ضاحيتنا الفقيرة،  
كذلك الصيدالة، وصانعي التواييت . . .

. . . صنبور

تُرك جاريا طوال الليل في شارع الغراب الجانبي  
أمام محل بيع الزهور ودكان الحلاقة» (٢٠).

نراه يركز على الأساسيات (الأمر الجوهري):

«هل أكلت خبزك؟ هل نمت جيدا؟

هل استطعت أن تتكلم، أن تمد ذراعك؟

هل تذكرت أن تتطلع من النافذة؟»

«أثينا عام ١٩٧٠ ATHENS 1970» لا تشبه تلك المدينة غير المستعبدة

التي حياها ريتسوس بنشوة كبيرة عند عودته عام ١٩٥٢. عندها، وللتأكد،  
كانت هناك مجاعة - نساء مسنات يتدافعن الى السوق بحثا عن عظام  
للحساء، محاربون قدامى ضريريون يعزفون على الأكورديون عند نواصي  
الشوارع - لكن كان هناك أمل أيضا ودافع مبعثه الجوع: «يا أمهات، إن  
أجران الخبز تنتظركن لتعجن فيها أرغفة السلام» (٢١).

كان للناس صوت يومها، صوت مسموع، بينما تجدهم اليوم، عندما  
لم يعودوا جياعا، قد استبدلوا الجوع بفقدان الهدف، باللغظ العقيم لأفراد  
بلا مثل عليا:

« . . انهم في عجلة

للابتعاد، للابتعاد (من أين؟)،

مكانس كهربائية، أحذية طويلة، صناديق -

انهم يسرعون».

أما بالنسبة للشاعر نفسه:

«عليك أن تشد ربطة قميصك . هكذا  
الزَم الهدوء . انتظر . هكذا .  
ببطء ، ببطء ، في الفتحة الضيقة ، هناك  
خلف السلالم ، ملتصقا بالجدار»<sup>(٢٣)</sup> .

هنا أودعت حياة متقلبة وطويلة ، خاصة وعامة - «يانيس ريتسوس -  
شاعر القرن الأخير قبل الانسانية» . انه حر الآن في الجسد كما كان دائما  
حرا في الروح ، بعد تغلبه على السجن والنفي وسوء فهم الناس له والعزلة  
والأمل الكاذب - بالاضافة الى المداهنة ، ولربما كانت الأخيرة أعظم تلك  
التجارب . وبالقياس الى تلك المصاعب ، فان مرارة قصائده الأخيرة ليس  
فيها مبالغة اطلاقا ، وبخاصة عندما نشعر - كما نشعر دوما - بطاقة متفائلة  
وايجابية تعمل باستمرار . كذلك لدينا الكثير الذي يجب أن نكون له  
شاكرين . حقيقي أنه لا وجود لسلم يوحد بين الشتاء والربيع (هل سيوجد  
يوما؟ هل هناك وجود لمثل هذا السلم؟) : حقا ، إن الأشهر لازالت محشوة  
بالصمت . لكن - وبسبب تكرار الأمل الكاذب ذاته ، ولكون عجلة (الصلب  
- القيامة - الصلب) ذاتها لازالت تدور بشكل لا يلين في حياة ريتسوس وفي  
حياة اليونان - اضطر ريتسوس أن ينضج . لقد بدأ ، كما بدأ العديد من كتّاب  
القرن العشرين ، بمواجهة ثقافة في طريقها الى الانحلال ، وباستجابة لهذا  
الانحلال بحماسة وضيق في اليقين وبوصفة لتشكيل الوجود حسب هواه .  
لقد شجّعه هذا ، شعريا ، على التورط الحنون ، لكن أيضا بميل نحو تكلف  
الفصاحة وتنميق الكلام البليغ وميل الى رسم عاطفته بشكل أكبر من حجم  
الحياة . الآ أنه تعلّم عندما تطورت مهنته أن تقلبات الزمن الحاضر وآمال  
المستقبل هي وظائف مرئية لايقاعات غير محدودة بزمن في الطبيعة  
والتاريخ وعلم نفس الانسان . لقد أدرك أكثر فأكثر أن على الكلمات في  
القصيدة أن تصبح «اشارات لأجزاء أو طبقات من الفكر» ، وأن عليها أن  
تحصل على معناها مما تخفيه في الوقت نفسه الذي توظّف فيه قوتها الرمزية



لتجعلنا نرى الأشياء والأحداث في واقعنا اليومي . لقد شجع هذا في ريتسوس شعريا الحاجة لتسجيل الوجود وتبريره - كتنقيض للحاجة الى تشكيله - لكي يمر ريتسوس من الانهماك الذاتي والتأكيد الذاتي في أشعاره السابقة الى الموضوعية المتزايدة، والتردد والتكتم الذي رأيناه عندما تكشفت مهمته .

أما الشيء الذي لم يتغير أبدا خلال هذا التطور كله فهو الأغنية . إن شخصية ريتسوس الشعرية، عند رؤيتها بكليتها، تشكل كلا عضويا، بالرغم من التقلبات في الميل والأسلوب، لأن ريتسوس، سواء أكانت نقطة توقفه هي غضب أخلاقي أو تقبل متسامح، سواء أكان نمط أسلوبه التفخيم في الكلام أو الغمز الإضماري - فقد حافظ على ولائه الأصلي للأمم الشعرية وهذا الولاء لم يتذبذب أبدا . وهذا يعني ثلاثة أشياء :

(١) إيمان بالكلمات لا يتزعزع : في كل كلمة مخرج للقاء بين القارئ وعالم الشاعر الداخلي أو الخارجي ، مهما تأجل هذا اللقاء .

(٢) ادراك أن الشعر - رغم معالجه طبقات فكر عالمية وعامة - ينبغي أن يؤدي هذا من خلال الحواس وليس العقل، ولهذا ينبغي له أن يتمسك بالأشياء الفردية الملموسة للخبرة، جاعلا اللغة التي هي رمزية في جوهرها، عاملا على توطيد العلاقات بين الفردي والجنسي .

(٣) امتنان للحياة بكليتها - بقبحها وشرها - لتزويدنا بمواد الشعر والوعي الانساني الذي يحوّل هذه المواد الى فن . واختصر فأقول : ما نراه ثابتا في ريتسوس خلال فترة نموه، هو الدافع الجمالي الأصلي ؛ هاجسه في أن يرى الحياة ويعبر عما يراه . هذا الدافع هو أساسي جدا له لدرجة أنه يحوّل الأشياء - حتى المرارة - الى تأكيد . « أدرك تماما معنى جملة هنري جيمس »، كتبت فيرجينيا وولف في مذكراتها عندما كانت في قمة

حزنها «أرقب على الدوام . أرقب عصرا قادمًا . أرقب الجشع . أرقب  
قنوطي الخاص . . . أصرّ على أن أمضي هذا الوقت في عمل أفضل  
الغايات . . .» .

وهذا ما يستمر ريتسوس في القيام به .

## الهوامش والمراجع

(١) انظر القصائد التالية: «القمر»، «يوم الرجل العليل»، «الجمال عند الطبقة العاملة»، «صياد كهل»، «الموت في كارلوفاسي»، «بيت ذو ثلاث طوابق وتسوية»، هذه القصائد وأخرى مذكورة في الهوامش ٢، ٢٠، ٢٢، تضمها مجموعة يانيس ريتسوس (قصائد مختارة) ترجمة نيكوس ستانغوس (نشر كتب بينغوين ١٩٧٤ وجماعة أفستاثيوديس ١٩٨١).

(٢) انظر «لوحة جثث الموتى» و«ذكرى».

(٣) بيتر سيلز، اميل نولد (نيويورك: متحف الفن الحديث، ١٩٦٣)، ص ٣٨.

(٤) انظر بوييماتا ١٩٣٠ - ١٩٦٠، المجلد الثاني، ص ٤٥٣.

(٥) انظر بوييماتا ١٩٣٠ - ١٩٦٠، المجلد الأول، الصفحات ٩، ٥٩، ١٦، ٢١-٢، ١٣، ٣١، ٥٨.

(٦) انظر المرجع السابق، الصفحات ٨٢-٨٧، ١٠٢-١٠٥.

(٧) انظر «بوييماتا» ١٩٣٠ - ١٩٦٠، المجلد الأول، ص ٨٥.

(٨) انظر الصحيفة THE TIMES LITERARY SUPPLEMENT، ١٠ آذار ١٩٧٢، ص ٢٧٣.

(٩) انظر جورج جياناريس، ميكيس ثيودوراكس: الموسيقى والتغير الاجتماعي، (نيويورك، بريجر، ١٩٧٢)، ص ١٣٢.

(١٠) انظر «بوييماتا» ١٩٣٠ - ١٩٦٠، المجلد الأول، الصفحات ٢٨٩، ٢٧٦.

(١١) المرجع السابق، المجلد الأول، ص ٥٢١.

(١٢) انظر المرجع السابق، المجلد الثاني، الصفحات ٢٠٣-٢٠٤.

(١٣) انظر «بوييماتا» ١٩٣٠ - ١٩٦٠، المجلد الثاني، الصفحات ٦٥، ٦٢، ٦٨.

- (١٤) انظر «بويماتا» ١٩٣٠ - ١٩٦٠، المجلد الثاني، ص ٩٩.
- (١٥) انظر المرجع السابق، ص ١٣٣.
- (١٦) انظر المرجع السابق، ص ١٧٣.
- (١٧) مقتطفات من مقدمة ماياكوفسكي المترجمة للفرنسية في سلسلة شعراء اليوم، العدد ١٧٨: يانيس ريتسوس، دراسة، اختار القطع والفهارس كارا بابانديرو (باريس: كيدروس، ١٩٧٤).
- (١٨) انظر المجموعة «تكرارات»، المؤرخة ١٨ حزيران ١٩٦٩ - بيتر، ايبانالبنس، كنجليدوما (أثينا: كيدروس، ١٩٧٢) ص ١٩١.
- (١٩) انظر الرسائل الفرنسية، ٢٨ شباط - ٦ آذار ١٩٥٧، ص ١.
- (٢٠) انظر «خيانة / هجران».
- (٢١) انظر «بويماتا»، المجلد الثاني، ص ٢٦٦.
- (٢٢) من «المعنى هو واحد».



## المثلث الإغريقي

### ◆ كافافي

"... أما المنهج الذي اكتشفه كافافي، فقد قاده إلى تاريخ الاسكندرية. وإذا بدا هذا الأمر متناقضاً ظاهرياً؛ فإنه لا يتعدى كونه وجهاً واحداً لشخص يُعتبر من أكثر الناس جمعاً للمتناقضات في ذاته: إنه شاعر الذات الذاتي بحماسة وملازمة، كما أنه في الوقت نفسه موضوعي، بعيد عن الذاتية في كل تكتيكة ومواقفيه: شاعرٌ وجداني معارض للاتجاه الفنائي. وبالرغم من كونه شاعراً محدثاً قلباً وقالباً، فإنه تناسى عن قصد وبإصرار المشاكل المعاصرة، مفضلاً عليها التغفل في حقب تاريخية بعيدة."

### ◆ كازانتزاكس

"... من المحتمل أن يروق كازانتزاكس فقط لأولئك الذي يقرأون له بقدر ضئيل. وذلك بسبب الآراء التي بثها في جميع ما كتبه - وبدقة أكبر - بسبب الطريقة التي استخدمها لجعل هذه الأفكار برّاقة. فيالنسبة للبعض تبدو أفكاره بحد ذاتها أقل أهمية من الاخلاص والدفاعية التي عبّر عنها بها. ومن ناحية أخرى، يجد البعض الآخر أنه يخاطب حاجاتهم مباشرة. ومثل كازانتزاكس، يدرك العديد من الناس اليوم إدراكاً واعياً بأننا ولدنا في عصر انتقالي، ومثله يتوقون إلى مخرج ما ويشعرون أن التوجه يجب أن يبتعد عن المادية ويقترب من حياة باطنية جديدة سواء أكانت هذه الحياة عقلية أم روحية."

### ◆ ريتسوس

"... إن تشبيه أعمال ريتسوس بالرسومات الفنية يساعدنا على فهم خصوصية الموهبة غير العادية عنده (إذ يبذل قصيدة كل يوم وأحياناً عدة قصائد في يوم واحد)، تماماً كما تساعد في فهم تصميمه على النشر على نطاق واسع. فبالرغم من أن قصائده لا تُعتبر جميعاً أعمالاً فريدة؛ فإننا لا نستطيع رميها أو إتلافها. كما لا نرمي تخطيطاً صغيراً وعاجلاً لامرأة شمطاء من عمل الفنان رامبرانت، أو المحاولات المتكررة بالفحم على الورق لنحات ما، يحاول التوصل إلى شكل مناسب ليد مُعينة قبل أن يقوم بنحتها في الرخام."

