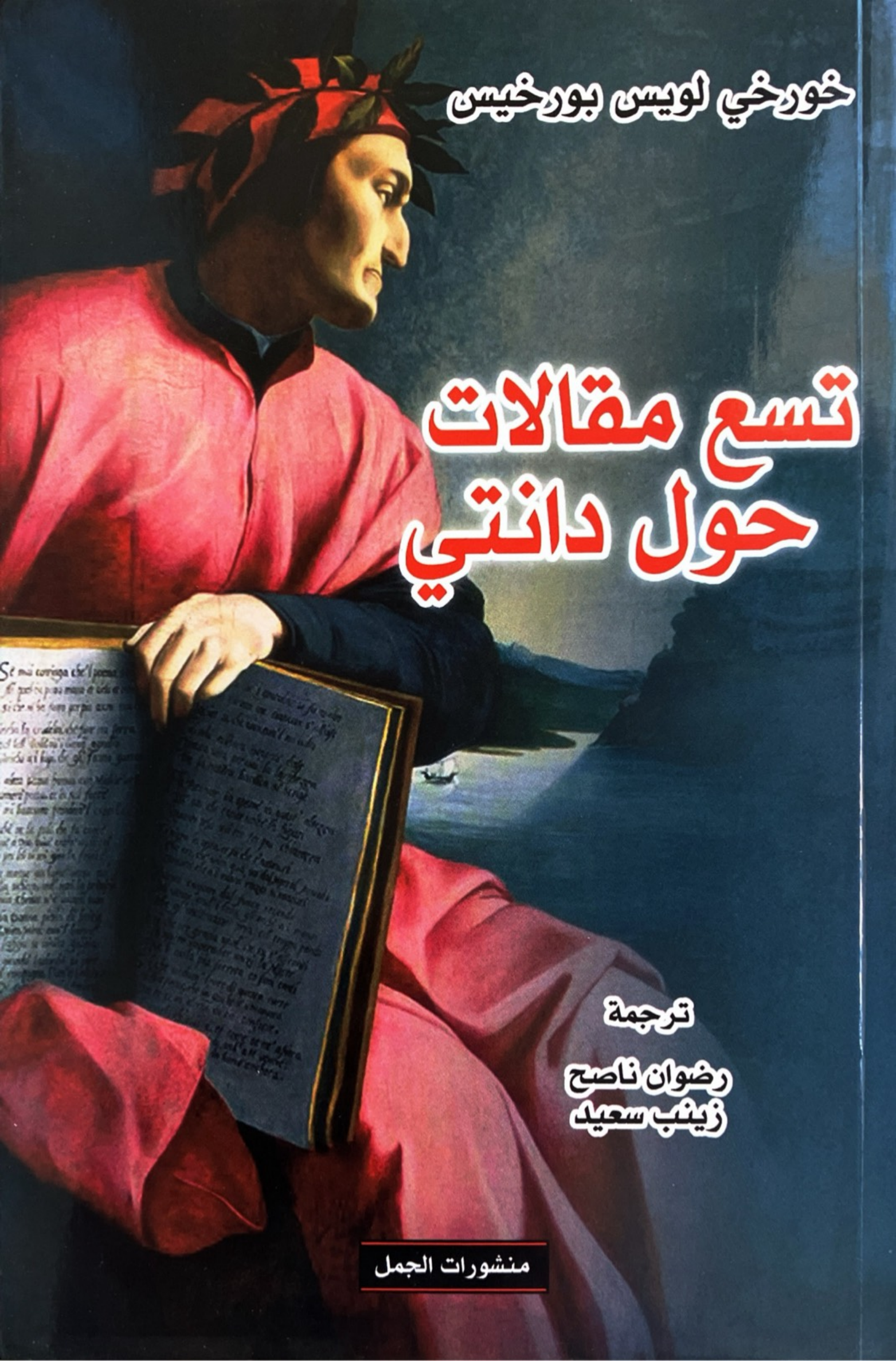


خورخي لويس بورخيس

تسع مقالات حول دانتي

ترجمة

رضوان ناصح
زينب سعيد

منشورات الجمل

خورخي لويس بورخيس: تسع مقالات حول دانتي

خورخي لويس بورخيس

تسع مقالات حول دانتي

ترجمة

رضوان ناصح زينب سعيد

منشورات الجمل

خورخي لويس بورخيس: **تسع مقالات حول دانتي**، الطبعة الأولى
ترجمة: رضوان ناصح و زينب سعيد
كافة حقوق النشر والاقتباس باللغة العربية
محفوظة لمنشورات الجمل، الشارقة – بغداد ٢٠٢٣
ص.ب: ٧٣١١١ – الشارقة – الإمارات العربية المتحدة

Jorge Luis Borges: *Nueve ensayos dantescos*
© 1982, María Kodama
All rights reserved

© *Al-Kamel Verlag* 2023
Postfach 1127 . 71687 Freiberg a. N. - Germany
WebSite: www.al-kamel.de
E-Mail: alkamel.verlag@gmail.com

تقديم للترجمة

لا شك أن الكوميديا التي ألّفها دانتي في بداية القرن ١٤ تُعتبر أحد أعظم وأبدع روائع الأدب في امتدادها وانتشارها وتأثيرها ومنذ أثار المستشرق الإسباني آسين بالاسيوس جذورها العربية ذاع صيتها في الشرق وأصبحت تتصدر اهتمام الأوساط الثقافية عند العرب.

في البداية تعامل جل المثقفين في العالم العربي معها بالكثير من التوجس وسوء الفهم فنشرت بعض الأقلام أحكامًا متسرعة ومغلوطة عن استنساخ دانتي لرسالة الغفران لأبي العلاء المعري أو لكيمياء السعادة لابن عربي ونتيجة لذلك ترسخت في أذهاننا صورة دانتي المقلد.

لكن ولحسن الحظ أدركت بعض الأقلام بعد ذلك أن هذه الأحكام البعيدة عن الحيادية والموضوعية تناقض مفاهيم ومعاني الأدب وتتطلب ما هو أعمق وأقوى من أوجه التشابه الشائعة. فكان لا بدّ من انقلاب المفاهيم والمعايير وبدأ الحديث عن التناص وعن التلاقح بين الحضارات المتفاعلة.

وإذا كان البحث في ما أصبحت عليه صورة ومكانة الشاعر الايطالي عند العرب يستدعي الرجوع الى الكتب المنشورة فيمكن القول إن أغلبها أصبحت تنظر إلى التراث الأدبي لدانتي بأبعاده الجمالية والشعرية وأصبح هناك مقدار كبير من البحوث والدراسات التي اهتمت بمؤلفاته. ويمكن لكل من يراجع أغلب الكتابات في العقد الأخير اليوم أن يخلص إلى ابتعاد قطاعات واسعة من المثقفين في بلادنا العربية عن التشكيك في عبقرية الشاعر الإيطالي وكفهم عن نعته بالمقلد والسارق.

ولقد حظيت كتبه الشعرية والنثرية بعناية كبرى ليس فقط من قبل النقاد لكن من المترجمين كذلك. الواقع أن ترجمة الكوميديا إلى العربية ليست حديثة العهد وإنما تعود لسنين خلت حيث انتشرت في الأوساط الأدبية على فترات متباعدة الكثير من الترجمات الجزئية. وبالموازاة مع الترجمات نجد سيلًا هائلًا من الدراسات والأبحاث والمقالات التعريفية بكتبه وفكره وأغلبها تتغنى بالقيمة الفنية والإبداعية وبعظمة الكوميديا كأحد أعظم أعمال الأدب الأوروبي وإحدى أهم مصادر الإلهام للعديد من الأعمال الفنيّة تشكيليّة كانت أو موسيقيّة أو مسرحيّة.

وإلى جانب ترجمة مؤلفات دانتي لا يجب أن ننسى الاهتمام بترجمة أجمل ما أنتج حوله من دراسات نقدية ولا يمكن الحديث عن نقد الكوميديا دون الوقوف عند إسهامات الأديب الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس. هذا الاسم الذي يقترن في الأذهان بعلاقة الحب والشغف التي تربط قلبه بدانتي

وبالكوميديا الإلهية على وجه الخصوص. ولا شك أن عشقه الكبير للكوميديا يعتبر أحد أهم العوامل التي ساهمت في بناء القيمة العلمية الكبيرة لكتابه.

وبحكم خبرته ومعرفته الواسعة بالأدب وبالنظر لحبه الكبير للكوميديا يحق لبورخيس أن يساهم بهذا الكتاب النقدي وأن يزعم بجرأته المعهودة فهم السمات الشعرية والتيمات الخفية المستعصية وأن ينوب عن القارئ في استخراجها.

يتعلق الأمر بكتاب «تسع مقالات حول دانتي» للكاتب والأديب الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس الصادر بإسبانيا عام ١٩٨٢.

في البداية تجدر الإشارة والتنبيه على أن ذكر الرقم تسعة في عنوان الكتاب يستوقفنا قليلًا للتفكّر في دلالاته وفحص معانيه. من المرجح أن هذا العدد ينسجم مع استخدامه المتكرر من طرف دانتي في مؤلفاته. ففي سيرته «الحياة الجديدة» يتكرر أكثر من مرة متعلقًا بملهمته بياتريتشي التي وقع في حبها من النظرة الأولى عندما كانا في التاسعة من عمرهما. بحسب النقاد يحمل العدد في نفس الوقت رمزيّة دينيّة مسيحيّة لأنه مضاعف للثالوث المقدس ورمزية إبداعية للمحبوبة الملهمة التي كان يطمح أن يكتب عنها ما لم يكتبه رجلٌ في امرأة. أما في الكوميديا الإلهية حيث ظهرت محبوبته بياتريتشي في صورة المرشدة التي تقوده في الفردوس إلى العالم الأسمى يبرز الرقم تسعة كحاصل ضرب ثلاثة في ثلاثة، والثلاثة هم الأب والابن

والروح القدس. فالجحيم يضم تسع دوائر وفي الدائرة التاسعة حيث يوجد لوسيفر الشيطان والفردوس يتكون من تسع طبقات الكون.

يشمل هذا المؤلف تقديمًا وتسعة أقسام رئيسية عناوينها كالآتي:

قصر الأنشودة الرابعة الفخم - مشكلة أگولينو الزائفة - رحلة أوديسيوس الأخيرة - الجلاد الرحيم - دانتي والمستبصرون الأنگلوسكسونيون - السيمرغ والعقاب - اللقاء الذي حصل في الحلم - ابتسامة بياتريتشي الأخيرة - الكوميديا الإلهية.

في كل واحدة من المقالات التسع يتناول بورخيس واحدًا من المشاهد التي أثارت اهتمام الدارسين والنقاد. وفي بداية كل واحدة منها يمهد الكاتب بعرض إطار عام يقدم من خلاله صورة عن أبرز التأويلات التي كتبت حول المشهد ويناقشها قبل أن يعطينا قراءته الفريدة وتأويلاته المستوحاة من خبرته في النقد الأدبي ومن تأملاته الشخصية.

ولا بدّ هنا من التأكيد أن رحلة البحث في شعر دانتي عند بورخيس ليست كباقي دراسات المتخصصين في دانتي وإنما تتميز عنها نتيجة سببين أساسين:

الأول أساسه مقاربته الخيالية للكوميديا التي امتزج فيها التحليل النقدي مع هاجس الخيال الأدبي وهي مقاربة ترتبط في بعض جوانبها بصفة الكاتب كأديب على خلاف النقاد

الأكاديميين أصحاب المناهج والنظريات الرائجة في حقل الدراسات النقدية وترتبط في بعضها الآخر بحوافز بورخيس الذاتية وحساسيته المرهفة المتصلة بروحه الإبداعية وبعلاقته الحميمية مع الشعر والخيال الخلاق بصفة عامة. وقد كان لهذا العامل أثر في طريقة تعامله مع المشاهد ودفعه إلى الارتماء في أحضان الأحداث والتفاصيل التي استفزته وأثارت ذاتيته الإبداعية وفجرت طاقته في استقراء المعاني. ولهذا نجده يركز اهتمامه بالمقومات الإبداعية في النص وبمادة التعبير التي جذبته وكانت مصدر إلهام له كأديب يتقاسم مع الشاعر الإيطالي الحساسية الشديدة في الإدراك والمشاعر المرهفة. لهذا تتجلى قيمة الكوميديا في خلقها عاطفة جياشة وفي إنتاج متعة جمالية. وبقدر ما فتن بورخيس بالسمات الفنية وبالخصائص الجمالية للمشاهد المختارة كان حريصًا دومًا على عدم إغفال انسجام الإيقاع مع المعنى وحث القراء على التبصر من أجل تذوّق ملذة معانيها الخفية والتمعن في القضايا التي تثيرها في طابعها العام.

أما فيما يتعلق بالسبب الثاني فإننا نجد أن بورخيس لا يخاطب فقط القارئ الأكاديمي الذي يسعى إلى استخراج الأفكار وتقييم أسلوب النص والتعرف على أهدافه ولكن يتوجّه إلى النقاد والمثقّفين والقرّاء العاديين، من دون استثناء. فكل من يقرأ هذا الكتاب يجد فيه نفسه وكل من يشرع في قراءته لا يستطيع التوقف قبل إتمامه لأن المقالات ممتعة إلى حدّ كبير وغنية بالإثارة والتشويق.

ما يلفت النظر في هذا الكتاب ليست فقط مميزات القراءة النقدية من دقة في التحليل وتتبع دقيق لتفاصيل المشاهد وحركات الشخصيات وإنما كذلك أسلوبه الجميل الذي امتزجت فيه رؤية الناقد مع خيال وعاطفة الأديب. ونحن نتحدث عن التفاعل الوجداني بين الشاعر وناقده لا يجب أن ننسى أن كلاهما شاعران ولغتهما منبثقة من الشعور والأحاسيس ولا يمكن عزل الشعر عن الوجدان. من هذا المفهوم يجب أن نتصور علاقة بورخيس بدانتي وأن نرى الروابط الوجدانية التي تجمعهما مع المتلقي.

تبدو الإشارة ضرورية الى قضية أخرى أساسية وهي أنه لا يجب أن ننسى أن الأزمات التي عاشها دانتي نتيجة الصراعات السياسية قد أعطته القوة وأسهمت في ازدهار شعره. لهذا ينبهنا بورخيس ألّا نغفل مذهب دانتي وعقيدته وأن لا ننسى ارتباط جميع تيماته مع توجهه ورؤيته للدين والعالم. فإذا نظرنا إلى الكوميديا نجدها مكتوبة بضمير المتكلم لأن الشاعر الفلورنسي هو الذي يعيش تجربة الرحلة إلى الجحيم والمطهر ثم الفردوس.

فبات نتيجة ذلك كله من الضروري الإحاطة بكل عنصر من عناصر الملحمة قصد فهم القصائد وتفسيرها وتحليل موضوعاتها والرسائل التي تريد أن تحملها الى العالم. في المقابل لا يمكننا القول إن المقالات التسع تناولت جميع هذه العناصر والجوانب بل اكتفت باستفزازنا لكي نستشعر أننا أمام قصائد مفتوحة على القراءة وأن المعاني ليست نهائية وإنما تختلف مع اختلاف

العصور ومع تنوع القراء كل وفقًا لمعاييره الثقافية الخاصة وموروثه. وما على القارئ غير التقرب من معالمها وحدودها ليستخلص عناصرها.

وفي الأخير ندرك أنّنا ما زلنا لم نستطع فهم جميع معانيها. فالكثير من هذه المعاني المتعددة والتصورات المختلفة غابت عن النقاد الإيطاليين على الرغم من أهميتها ولهذا علينا كقراء التفاعل مع دانتي من أجل المساهمة في إنتاج دلالاتها واستنتاج خصوصياتها وإلا ستبقى عبارة عن أبيات منغلقة على ذاتها. لكن يحق لهذا الكتاب أن يفتخر بكونه زرع بذورًا جديدة تنير طريقنا على درب البحث في الكوميديا وتحفز جهود كل من يجد في نفسه القدرة على التحليل والتأويل.

الدكتور عبد الكريم العلمي

تمهيد

لنتخيل أنّه عُثر، في مكتبة شرقية، على لوح مرسوم يعود إلى قرون غابرة. ربّما كان عربيًّا وقيل لنا إنّ حكايات **ألف ليلة وليلة** قد صورت فيه؛ قد يكون ربّما صينيًّا ونعلم أنّ عدد شخصيات الرواية التي صورها يعدّ بالمئات أو الآلاف. وفي تداخل أشكاله، فإنّ أحدها - شجرة تشبه مخروطًا مقلوبًا، ومآذن قرمزية اللون على جدار من حديد - يثير انتباهنا، إذ نمرّ من خلاله إلى أشكال أخرى.

ينجلي النهار ويخفت النور، وكلّما تعمقنا في اللوح المنقوش، أدركنا أنّه يشمل كل ما هو موجود في هذا الكون، فليس هناك شيء فوق هذه البسيطة لا يوجد هناك. ما كان وما هو كائن وما سيكون. قصة الماضي، وقصة المستقبل، الأشياء التي حَصَلْتُ عليها والأشياء التي سأحصلُ عليها. كل هذا ينتظرنا في زاوية من زوايا تلك المتاهة الهادئة... تخيلت عملًا ساحرًا، يكون أيضًا على شكل لوح يشبه كونًا مصغرًا؛ فقصيدة دانتي هي هذا اللوح بمجاله الكوني. لكن، أعتقد أنّ أول شيء

قد نلاحظه، إن كان في وسعنا قراءتها ببراءة (لكننا حُرمنا من هذه المتعة)، ليس هو طابعها الكوني وإنّما طابعها السامي والرائع. وقد نلاحظ قبل كل هذا، حسب اعتقادي، خصائص أخرى أقل سموًّا وأكثر متعة؛ ربما أنّ ما يبرزه الدّانتيون الإنجليز في المقام الأول هو: الابتكار الناجح والمتنوع للملامح الدقيقة. لم يكتف دانتي بالقول إنّه حينما تَعانَق الرجل والثعبان، استحال الرجل ثعبانًا والثعبان رجلًا؛ ويُقارَنُ هذا التحول المتبادل بنار وهي تلتهم ورقًا، مسبوقة بأهداب حمراء يموت فيها البياض ولم يبتلعها السواد بعد (الجحيم. XXV، ٦٤). لم يكتف بالقول إنّ المعذبين يفتحون بالكاد أعينهم في ظلمة الدائرة السابعة للنّظر إليه؛ إنّه يقارنهم برجال يتفحص بعضهم بعضًا تحت ضوء قمر خافت، أو بخيّاط شيخ يحاول أن يسلك الخيط في ثقب إبرة (الجحيم، XF، ١٩). لم يكتف بالقول إنّ الماء قد تجمد في أعماق الكون؛ بل يضيف أنّه يبدو زجاجًا وليس ماء (الجحيم، XXXII، ٢٤)... لقد فكّر «ماكولاي»[١]

---

(١) ماكولاي، توماس بابينگتون، رجل دولة إنجليزي، مؤرخ وباحث. ولد في روثلي تمپل، ليسيسترشاير، عام ١٨٠٠ وتوفي في لندن عام ١٨٥٩. عُيّن ماكولاي بارونا في عام ١٨٥٧. كان من أشد المعجبين بِـ«دانتي»، إذ يقول في يومياته، التي كتبها في ١٨٣٨: «لا أعتقد أنه يوجد كثير من الناس قد تشبعت أذهانهم بشكل وثيق بروح عمل دانتي الفني العظيم مثلما تشبع عملي بالكوميديا الإلهية». وقد كتب بالفعل سنة ١٨٢٤ مقالًا عن الشاعر الإيطالي، نُشر في «مجلة نايت الفصلية»، يعبر فيه عن فهم نادر لدانتي بين أقرانه الإنجليز في ذلك الوقت، ويرد عن بعض النقاد الإنجليز

Macaulay في انتقاده لِـ«كاري»[1] Cary بخصوص هذه المقارنات مصرحًا بقوله: إنّ «هذا السمو الغامض» وهذه «التعميمات الرائعة» لميلتون[2] Milton لا تثير شيئًا كما تثيره التفاصيل الدانتية. يقوم بعد ذلك روسكين[3] Ruskin في كتابه (المصورون الحداثيون (*Modern Painters*)، IV، XIV) بشجب ضبابية ميلتون وبإقرار الطبوغرافية الصارمة التي بنى دانتي على أساسها تصميمه الجحيمي. وكما هو معلوم لدى الجميع، فإنّ الشعراء يعتمدون على المبالغات: فبالنسبة إلى بترارکا[4]

المعاصرين له الذين يجدون أنّ واقعية الشاعر الإيطالي «بشعة»، ويشرح جيدًا أنّ دانتي، بصفته مسافرًا في الآخرة، كان بحاجة إلى تقديم أوصاف دقيقة للغاية لإقناع القارئ بصدق الرحلة الدنتية في العالم الأخروي.

(١) هنري فرانسيس كاري (٦ ديسمبر ١٧٧٢ - ١٤ أغسطس ١٨٤٤)، كان مترجمًا وباحثًا إنجليزيًا، اشتهر بترجمته النثرية للكوميديا الإلهية إلى اللغة الإنجليزية.

(٢) جون ميلتون (٩ ديسمبر ١٦٠٨ - ١٨ نوفمبر ١٦٧٤) .كاتب وشاعر وفيلسوف وكاتب مقالات ورجل دولة وعالم دين إنجليزي. يُعد من أشهر الكتّاب البريطانيين وأكثرهم شهرة وتأثيرًا في حقبة ما بعد شكسبير. وعرف بتحفته وهي القصيدة الملحمية «الفردوس المفقود».

(٣) كان جون روسكين (فبراير ١٨١٩ - ٢٠ يناير ١٩٠٠) كاتبًا ورسامًا وشاعرًا وناقدًا فنيًّا بريطانيًّا. ولد شغف دانتي في حياة وعمل جون روسكين، جنبًا إلى جنب مع شغفه بإيطاليا القرون الوسطى. خلال إقامته الطويلة بها سنة ١٨٤٥، اكتشف المسافر الشاب الكوميديا، كما يتضح من رسالة كتبها إلى والده بتاريخ ٦ مايو من ذلك العام يقول فيها: «بهذا أنا أنهي يومي، وأعود إلى المنزل، حيث بدأت المصابيح تحترق في مزارات مريم العذراء، لقراءة دانتي».

(٤) فرانشيسكو بترارکا (٢٠ يوليو ١٣٠٤ - ١٩ يوليو ١٣٧٤) كاتب وشاعر وفيلسوف وعالم لغوي إيطالي. كان رائدًا للحركة الإنسية بإيطاليا ومن بين

Petrarca أو گونگورا[1] Gongora، فإنّ لون شَعْرِ كلّ النساء ذهبي وكل ماء بِلّوري؛ وتُضْعِف تلك الأبجدية الميكانيكية والمبتذلة للرموز دقة الكلمات، لتبدو وكأنّها مؤسسة على عدم الاكتراث بالملاحظة غير الدقيقة. ولا يسمح دانتي بمثل هذا الخطإ؛ ولا مكان لكلمة غير مبررة في كتابه.

يوجد هناك، من بين المعذبين الذين التقاهم دانتي في الجحيم، من انتحروا، وقد كانت عقوبتهم هي أن مُسخوا أشجارًا تعيش هكذا إلى الأبد.

المؤسسين لأدبها، خاصةً بفضل ديوانه المشهور بِـ: «Il Canzoniere»، واعتبره Pietro Bembo، في أوائل القرن السادس عشر، نموذجًا في الكتابة الشعرية لتميز أسلوبه وبيان كتابته.

(١) لويس دي گونگورا (١١ يوليو ١٥٦١ - ٢٣ مايو ١٦٢٧) شاعر وكاتب مسرحي إسباني من العصر الذهبي، وهو أعظم داعية للتيار الأدبي المعروف لاحقًا بِـ culteranismo أو gongorismo، والذي توج بما يعرف باللوذعانية، وقد تم تقليد أعماله في أوروبا وأمريكا على مر القرون.

والدقة التي أشرت إليها للتو ليست صورة بلاغية؛ إنّها تأكيد على النزاهة والكمال، إذ إنّ كل حدث في القصيدة تم تخيّله. ويمكن قول الشيء نفسه بخصوص الخصائص ذات الطابع النفسي، المدهشة منها والبسيطة على حد سواء. ومن بين هذه السمات التي نُسِجتْ على منوالها القصيدة؛ سأذكر بعضها. أرواح مآلها الجحيم تبكي وتسب اللّه؛ وقد تبدّل خوفها رغبة وقلقًا لا يطاقان أثناء صعودها قارب كارون (الجحيم، III، ١٢٤). ويسمع دانتي من شفتي ڤيرجيليو أنّ ذلك الرجل لن يدخل الجنة أبدًا؛ ومباشرة بعد ذلك خص دانتي ڤيرجيليو بصفتي المعلم والسيد، ليبين له، تارة، أن ذاك الاعتراف لا ينقص من عاطفته شيئًا، وتارة أخرى - لعلمه بأنّه ضال - فإنّ حبه يزداد نحوه أكثر (الجحيم، ٤، ٣٩). في الإعصار الأسود للدائرة الثانية، يريد دانتي أن يعرف أصل الحب الناشئ بين پاولو وفرانتشيسكا، التي تحكي أنهما كانا يتحابان دون علم أحدهما بحب الآخر له، «كنا وحدنا ودون أدنى خوف»، فتَكشّف لهما أمر حبّهما من خلال قراءة عابرة. يدحض ڤيرجيليو المتغطرسين، الذين يدّعون أنّهم قد يحيطون علمًا بالمعرفة الربانية المطلقة باعتمادهم على العقل وحده؛ وسرعان ما يطأطئ رأسه ويصمت، لأنّه يعتبر نفسه واحدًا من أولئك التعساء (المطهر، III، ٣٤). ومن الجانب الخشن للمطهر يسأل شبحُ سورديلّو Sordello شبحَ ڤيرجيليو عن أصل موطنه؛ ليجيب ڤيرجيليو أنّ موطنه هو مانتوفا Mantova؛

فيقاطعه سورديلّو ويعانقه (المطهر، IV، ٥٨). إنّ الرواية في زمننا تتبع المسارات الذهنية باستفاضة متباهية، إلا أنّ دانتي يجعلها بالكاد تظهر في مقصد أو في إشارة.

لاحظ پول كلوديل Paul Claudel أنّ المشاهد التي تنتظرنا بعد الاحتضار لن تكون حتمًا هي الدوائر التسع للجحيم، ومساطب المطهر والسماوات المحورية، لا شك أنّ دانتي قد كان متفقًا معه؛ تُصوَّرُ طوبوغرافية الموت كصورة بلاغية استدعتها الفلسفة المدرسية وشكل قصيدته. إنّ كلًّا من علم الفلك البطليموسي وعلم اللاهوت المسيحي يصفان كون دانتي. الأرض بلّورة ثابتة؛ وفي مركز نصف القطب الشمالي (المسموح للرجال فقط بالوجود فيه) هناك جبل صهيون؛ وفي الدرجة التسعين للجبل، جهة الشرق، يموت نهر الغانج؛ وفي الدرجة التسعين للجبل، جهة الغرب، يولد نهر إبرة. ويتكون نصف القطب الجنوبي من الكرة الأرضية، كله من الماء وليس من اليابسة وحرم على الرجال ولوجه؛ ويوجد هناك في المركز جبل مقابل لجبل صهيون، وهو جبل المَطْهَر. النهران والجبلان المتقابلان يرسمان صليبًا في الدائرة. وهناك تحت جبل صهيون مخروط مقلوب أكثر اتساعًا، ينفتح حتى يصل حجم انفتاحه إلى الأرض؛ والجحيم، مقسم بدوره إلى دوائر ذات ترتيب تنازلي، مشابهة لمدرجات المسرح. عدد الدوائر فيه تسع، وطوبوغرافيتها متهالكة وشنيعة؛ وتشكل الدوائر الخمس الأولى الجحيم العلوي، في حين تشكل الأربع الأخيرة منها الجحيم

السفلي، وهي مدينة ذات مآذن حمراء محاطة بأسوار من حديد. يوجد بداخلها قبور، وآبار، ومنحدرات ومستنقعات ورمال متحركة؛ وفي قمة المخروط يوجد لوسيفر، «الدودة الشريرة التي تنخر العالم»[1] «il «vermo reo che 'l mondo fóra». والصدع الذي أحدثته مياه نهر الليثي[2] في الصخر جعل قاع الجحيم يتصل بقاعدة المطهر. يمثل هذا الجبل جزيرة وله بوابة؛ تنحدر على جوانبه سطوح تمثل الموبقات؛ وتزهر جنة عدن على قمته؛ هناك تسع كرات متركزة تدور حول الأرض؛ السبعة الأولى منها هي سماوات الكواكب (سماوات القمر، وعطارد، والزهرة، والشمس، والمريخ، والمشتري، وزحل)؛ في حين أن الكرة الثامنة، تمثل سماوات النجوم الثابتة؛ والكرة التاسعة، هي السماوات البلورية، وتسمى أيضًا المحرك الأول. وهو محاط بسماء الأنوار، حيث تتفتح وردة العادلين الشاسعة، حول نقطة يمثلها اللّه. ودوائر الوردة، كما هو متوقع، هي

---

(١) إشارة إلى الشيطان، ولوسيفر ترجمة مباشرة لأصلها الإغريقي الذي يعني «حامل الفجر»، وباللغة العبرية «هيليل»، وهي كلمة تعني «المضيء». والاسم يحمل نفس المعنى الميثولوجي لسارق النار من أجل البشر، بروميثيوس.

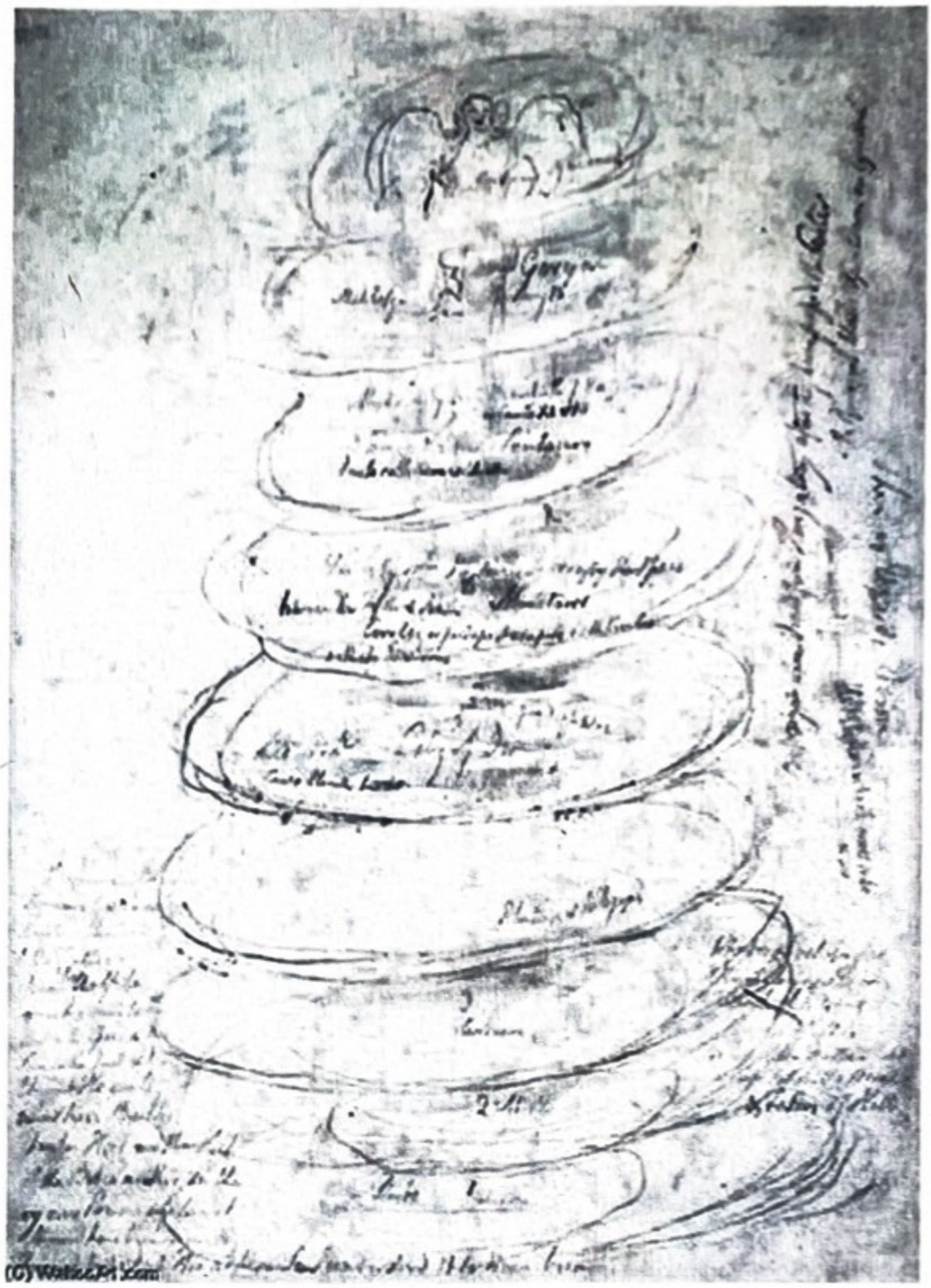
(٢) ليثي هو أحد الأنهار الخمسة في العالم السفلي أو أنهار هاديس، الذي تتحدث عنه الأساطير الإغريقية والرومانية. وكلمة ليثي هي كلمة يونانية تعني النسيان. وتحكي الأساطير الإغريقية والرومانية أن الشُّرب من هذا النهر يجعل أرواح الموتى تتقمص أجسادًا جديدة تجعلها تنسى ما حدث لها في حياتها السابقة في العالم السفلي.

تسع... وهذه هي التشكيلة في مجملها للعالم الدانتي، الخاضع، كما سيلاحظ القارئ، لنفوذ الواحد، والثلاثة والدائرة. خالق الكون المادي (ديميرج) أو صانع تيماوس، هو الكتاب الذي جاء ذكره على لسان دانتي (المأدبة، ٣، ٥، الفردوس، ٤، ٤٩)، ويعتبر أن الدوران هو الحركة الأكثر كمالًا وأنّ الكرة هي كذلك الجسم الأكثر كمالًا؛ هذا المعتقد، الذي تقاسمه خالق الكون (ديميرج) الأفلاطوني مع الفيلسوفين اليونانيين كازينوفانيس[١] وبارمينيدس[٢]، يملي جغرافية العوالم الثلاثة التي ساقها دانتي.

---

(١) فيلسوف يوناني من كولوفون (٥٧٠ ق.م إلى ٤٨٠ ق.م) اعتبر أول من صرح بعقيدته في الألوهية دون غموض أو ترميز. وقد اعتبره الكثير من أساتذة الفلسفة ممهدًا لعلم اللاهوت فضلًا عن أنّه أول الفلاسفة اليونانيين من نادى بالتوحيد الصريح من فلاسفة اليونان. ويذهب أغلب مؤرخي الفلسفة إلى أنّه ممهد التفكير الميتافيزيقي والنظر إلى ما وراء المادة المحسوسة وترك القول بعناصر الطبيعة كمبدأ أول للكون على عكس سابقيه مثل طاليس وأنيكسماندر وأنيكسيمانس وهيراقليطوس وتلامذتهم.

(٢) هو فيلسوف يوناني، ولد في القرن السادس قبل الميلاد في إيليا وهو من فلاسفة عصر ما قبل سقراط. يرى بارمينيدس أنّ كل ما هو موجود قد وجد منذ الأبد. فلا يولد شيء من لا شيء، وما ليس موجودًا لا يمكن أن يُصبح شيئًا. ورغم أنّ حواسه تلحظ تحول الأشياء إلا أنّ عقله لا يُصدقها. وتركز عمله كفيلسوف في تأكيد خيانة الحواس، بكل أشكالها. كان يؤمن بالعقلانية وهو الإيمان الوطيد بعقل الإنسان وبأنّ العقل هو مصدر كل معرفة بالعالم.



دوائر الجحيم التسع. الخمس الأولى تشكل الجحيم العلوي، والأربع الأخيرة تمثل الجحيم السفلي. وفي قمة المخروط يوجد لوسيفر، «الدودة التي تنخر العالم.»

إنّ ترتيب السماوات التسع الدوارة والقطب الجنوبي من الكرة الأرضية المكون من ماء، يتخلله جبل في الوسط، يقابلان، بشكل ملحوظ، عالم الكونيات الذي تم تجاوزه معرفيًّا؛ ويعتقد البعض أنّ هذه الصفة تنطبق على «الاقتصاد»

الخارق للقصيدة. فدوائر الجحيم التسع (كما يدّعون) ليست أقل قدمًا ولا يمكن الدفاع عنها كما هي حال سماوات بطليموس السبع، والمطهر غير واقعي، شأنه في ذلك شأن الجبل الذي وضعه دانتي عليه. يجب وضع عدة اعتبارات لهذا الدحض: الاعتبار الأول هو أنّ دانتي لم يقترح وضع الطوبوغرافية الحقيقية أو المحتملة للعالم الآخر، إذ صرح نفسه بذلك في رسالته الشهيرة التي كتبها إلى «كانگراندي» Cangrande، حررها باللاتينية، وجاء فيها أنّ موضوع الكوميديا هو، حرفيًّا، وضعية الأرواح بعد الموت، ومجازيًّا، هو الإنسان الذي يصبح، بفضل مزاياه أو عيوبه، مدانًا بالعقاب أو متمتعًا بالثواب الإلهي. وقد طور «ياكوپو دانتي» Jacopo Dante، نجل الشاعر، هذه الفكرة. حيث نقرأ في مقدمة تعليقه أنّ «الكوميديا تريد أن تُبيّن الأوضاع الثلاثة للكائن الإنساني بأسلوب يعتمد على الأمثولة، وقد أخذ الكاتب بعين الاعتبار في الجزء الأول الرذيلة، وسمّاها جحيمًا؛ وفي الجزء الثاني ركّز على الانتقال من الرذيلة إلى الفضيلة، وسمّاه المَطْهر؛ في حين أنّه أبرز في الجزء الثالث وضعية الرجال الذين يمثلون الكمال، وسمّاها الفردوس»، «من أجل إظهار نعيمهم وسمو النفس المرافق لسعادتهم، التي بها يُمَيَّز **الخير الأسمى**». وقد استوعب بعض المفسرين القدامى هذه الفكرة على هذا المنوال، من بينهم على سبيل المثال «ياكوپو ديلا لانا» Jacopo della Lana، الذي يشرح قائلًا: «يعتبر الشاعر أن الحياة الإنسانية يمكن لها أن

تتكون من ثلاث وضعيات، والتي هي حياة الخطائين وحياة التائبين وحياة الأخيار، مقسِّمًا كتابه إلى ثلاثة أجزاء وهي الجحيم والمَطْهر والفردوس».

شهادة دامغة أخرى هي تلك التي قدّمها «فرانتشيسكو دا بوتي» Francesco da Buti، الذي وضع شرحًا للكوميديا مع نهاية القرن الرابع عشر. هكذا جاءت كلماته في الرسالة: «المدلول الحرفي للموضوع الذي يتحدث عنه الكاتب هو حالة الروح بعد انفصالها عن الجسد، ومدلوله الأمثولي أو المعنوي هو الجزاء أو العِقاب الذي ينتظر الإنسان عقب الحياة التي عاشها بإرادة حرة». فقد كتب فكتور هوغو في قصيدته «**ما جاء على لسان الشبح**»، أنّ الطيف الذي يجعل قابيل يأخذ شكل هابيل هو نفسه الذي يجعلنا نتعرف على نيرون في شكل أمه أغريبينا. وتهمة القساوة هي تهمة أخطر من تهمة التقادم التي عفا عنها الزمن. وقد صاغ نيتشه في كتابه «**أفول الأصنام**» (١٨٨٨)، هذا الحكم في مقولته الساخرة التي تصف دانتي بأنّه «الضبع الذي ينظم الشعر في القبور». والتعريف هذا، كما هو باد، أقل عبقرية وأكثر تفخيمًا؛ يستمد شهرته، وهي شهرة مبالغ فيها، في صياغته للرأي السائد بشكل غير لائق وعنيف. والبحث عن الدافع بخصوص هذا الحكم هو الطريقة المثلى لدحضه.

هناك دافع آخر، ذو طبيعة تقنية، يشرح القسوة والوحشية اللتين اتُّهِم بهما دانتي. إنّ فكرة وحدة الوجود لإله يمثل الكون

في حد ذاته، لإله تمثله كل مخلوقاته على حدة ومصير هذه المخلوقات، هي لربما هرطقة وخطأ إذا ما طبقناها على الواقع، لكنها لا تقبل الجدل إذا ما طبقت على الشاعر وعلى عمله. فالشاعر يمثل شخصيات عالمه الخيالي، يمثل كل نفس وكل تفصيل دقيق. ومن أصعب مهامه إخفاء وحجب هذا الوجود المطلق. كانت المشكلة في حال دانتي شاقة جدًّا، لأنّ هذا الأخير يجد نفسه مجبرًا على منح الخلاص أو الهلاك لشخصياته حسب ما أملاه طابع قصيدته دون أن يتمكن القراء من التفطن إلى أنّ العدالة التي أصدرت الأحكام كان يمثلها، في آخر المطاف، الشاعر نفسه. وللوصول إلى هذه الغاية، أدرج الشاعر نفسه في الكوميديا وكأنّه أحد شخصياتها، وعمل على ألّا تتطابق ردود أفعاله أو تتطابق في حالات معدودة - كما هو شأن فيليبو أرجينتي Filippo Argenti أو نظيره ياهودا Giuda -، مع القرارات الإلهية.

قصر الأنشودة الرابعة الفخم

بدأت اللغة الإنجليزية، في بداية القرن التاسع عشر أو نهاية القرن الثامن عشر، تستعمل نعوتًا مختلفة، من قبيل (*eerie*، *uncanny*، *weird*) (**مخيف، خارق، غريب**)، وهي ذات أصول ساكسونية أو اسكتلندية، ستستخدم لتحديد تلك الأماكن أو الأشياء التي تبث الرعب بشكل غامض. وتحيل مثل هذه النعوت على مفهوم رومانسي لمنظر طبيعي. وتترجمها الكلمة الألمانية *unheimlich* «أُونْهايْمْليشْ» ترجمة دقيقة؛ وربما أنّ كلمة *siniestro* «مشؤوم» هي الكلمة الأنسب بالإسبانية. وإذا أمعنا النظر في هذه الخاصية الفريدة لكلمة *uncanniness* أَنْكَنينِسْ، فقد كتبتُ ذات مرة أنّ: «قصرًا من النار الذي نعرفه من خلال الصفحات الأخيرة لرواية **الواثق** (١٧٨٢)، لكاتبها ويليام بيكفورد[١] William Beckford، وهي أول جحيم بشع حقًّا في

---

(١) William Thomas Beckford (١ أكتوبر ١٧٦٠ - ٢ مايو ١٨٤٤) روائي ومهندس معماري وناقد وكاتب وسياسي بريطاني. فاتيك (الواثق)، وهي حكاية عربية لتاريخ الخليفة الواثق، هي رواية قوطية من كتابة وليام

الأدب. إنّها من بين أشهر الجُحْم الأدبية، «**المملكة الموجعة للكوميديا**»، ليست مكانًا بشعًا وإنّما مكان تقع فيه أحداث بشعة. والفرق بينهما جلي».

يروي ستيفنسون[1] Stenvenson في «فصل في الأحلام»[2] (*A Chapter on Dreams*) بأنّ ظلًّا بُنِّيَّ اللون بشعًا كان يطارده في أحلام الطفولة؛ ويتخيل تشيسترتون[3] في روايته «الرجل الذي كان الخميس، السادس» (*The Man Who Was Thursday*, VI) أنّ شجرة واحدة، لا أقل ولا أكثر، قد تكون موجودة هناك في حدود العالم الغربية، وفي الحدود الشرقية

بيكفورد. كتبها بيكفورد بالفرنسية في بدايات عام ١٧٨٢، ثم ترجمها القس صموئيل هينلي إلى الإنجليزية.

(١) روبرت لويس بلفور ستيفنسون (Robert Louis Balfour Stevenson) (١٣ نوفمبر ١٨٥٠ - ٣ ديسمبر ١٨٩٤) هو روائي اسكتلندي. يعتبر من أعظم الأدباء الإنجليز في أواخر القرن التاسع عشر. وهو رومنسي المذهب وكان شاعرًا وكاتب رحلات وكاتب مقالات.

(٢) فصل من روايته: «Across the plains»

(٣) غيلبرت كيث تشيسترتون (Gilbert Keith Chesterton) وهو كاتب وفيلسوف وشاعر وصحفي ومسرحي وخطيب وناقد وكاتب سير ولاهوتي دفاعي إنجليزي. ولد في ٢٩ مايو ١٨٧٤ في لندن، لُقب بأمير المفارقة من قبل مجلة التايم. تشيسترتون هو مبتكر شخصية الأب براون، في كتاباته عن اللاهوت. ألف عدة كتب عن الأرثوذكسية وكتاب الرجل الأبدي. اشتهر بوضعه للفلسفة التوزيعية وانتقد الماركسية والليبرالية والتقدمية. كان أنجليكانيًا، ثم تحول للكاثوليكية. وصفه جورج برنارد شو في مقال في التايم بأنّه عدوه اللدود، وقال إنّه كان رجلًا عبقريًا عظيمًا. تمتع تشيسترتون بعلاقات جيدة أيضًا مع هيلاير بيلوك وماثيو أرنولد وتوماس كارليل وجون هنري نيومان وجون راسكن، توفي في يوم ١٤ يونيو ١٩٣٦.

هناك شيء، قد يكون بُرجًا، هندسته المعمارية لوحدها تجسد الشر. ويتحدث «پو»[1] Poe، في **المخطوط الذي وجد في قارورة**، عن بحر جنوبي حيث إن حجم السفينة يكبر كما يكبر الجسم الحي للبحار؛ وقد خصص «ملفيل»[2] Melville عدة صفحات لِـ«**موبي ديك**» Moby Dick لتوضيح رعب بياض الحوت الذي لا يطاق... أكثرت من الأمثلة؛ ربما كان يكفي أن نلاحظ أنّ جحيم دانتي كان يمجد فكرة السجن[3]؛ أما جحيم بيكفورد فكان يعظّم أنفاق الكابوس.

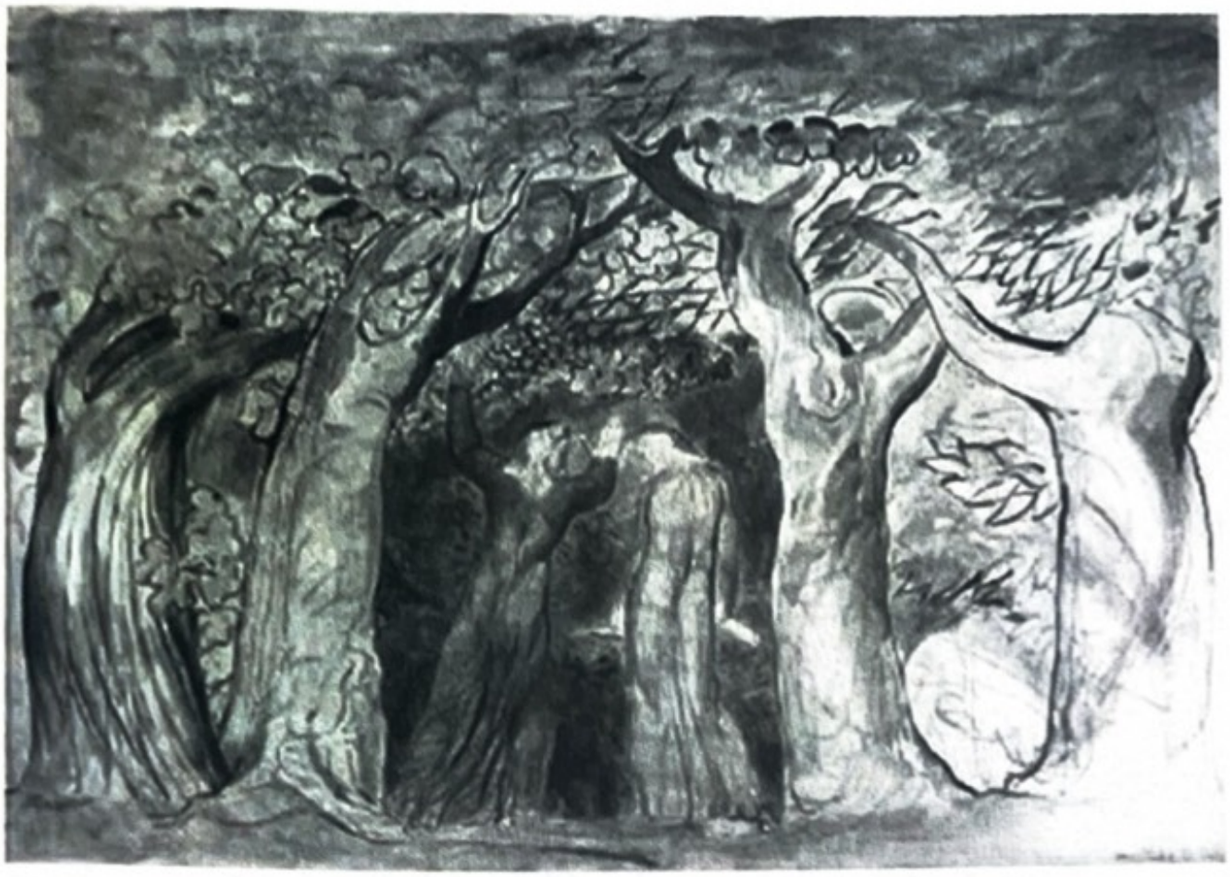
ذات مساء، وأنا جالس على مقعد بمحطة كونستيتيثيون، فجأة تذكرت حالًا مثالية للغرابة *uncanniness*، للرعب الهادئ والصامت، في مدخل الكوميديا ذاته. وقد أكد فحص النص دقة تلك الذكرى في وقت متأخر. أتحدث عن الأنشودة الرابعة للجحيم، التي تعتبر إحدى أشهرها.

---

(١) إدغار آلان پو (Edgar Allan Poe)؛ (١٩ يناير ١٨٠٩ - ٧ أكتوبر ١٨٤٩) وهو ناقد أدبي أمريكي، مؤلف، وشاعر، ومحرر، ويعتبر جزءًا من الحركة الرومانسية الأمريكية. اشتهرت حكاياته بالأسرار والترويع. كان واحدًا من أقدم الممارسين الأمريكيين لفن القصة القصيرة، ويعتبر من رواد الكتابات البوليسية. وله الفضل في المساهمة في هذا النوع من الخيال العلمي الناشئ. كان أول كاتب أمريكي معروف يحاول كسب لقمة العيش من خلال الكتابة وحدها، مما أدى به إلى حياة صعبة ماليًا ومهنيًا.

(٢) هرمان ملفيل (Herman Melville) (١٨١٩-١٨٩١). وُلد في مدينة نيويورك وهو من أبرز الروائيين الأمريكيين. وهو صاحب رواية «**موبي ديك**»، التي تعتبر واحدة من أشهر الروايات الأدبية في العالم.

(٣) السجن الأعمى، هكذا ينعت الجحيم، (الجحيم X، ٥٨-٥٩؛ المطهر XXII، ١٠٣).



ينطلق كل من دانتي وڤيرجليو في رحلتهما الرائعة عبر الغابة المظلمة.

ويمكن للكوميديا أن تكون، في الصفحات الأخيرة من الفردوس، أشياء كثيرة وربما الأشياء كلها؛ يبدو جليًّا أن الحلم في البداية هو حلم دانتي، وهذا الأخير بدوره ليس إلا صاحب الحلم. يقول لنا إنّه لا يعرف كيف وجد نفسه في الغابة المظلمة، «حيث إنّ النوم كان يتملكه في تلك اللحظة»؛ ويُعتبر «الحلم» هنا كناية عن ضبابية النفس المذنبة، لكنه يلمّح إلى البداية الغامضة لعملية الحلم. ويكتب بعد ذلك أن الكثيرين يعيشون تعساء، لأنّ الذِّئْبَة تمنعهم من العبور؛ يلاحظ «گويدو فيتالي» Guido Vitali أنّ هذا الخبر لا يمكنه أن ينبثق من الرؤية البسيطة للوحش؛ يَعلَمُ دانتي كل هذا كما نعلم نحن كيف تقع الأشياء في الأحلام. يظهر شخص مجهول في الغابة؛ وبمجرد

أن رآه دانتي علم أنّ هذا الأخير قد لزم صمتًا طويلًا؛ حنكة أخرى من نوع حالم. فالحدث كما لاحظ «موميليانو» Momigliano لا تبرره دوافع منطقية وإنّما تبرره دوافع شعرية. يشرعان في سفرهما الخيالي. يصبح لون ڤيرجيليو شاحبًا فور دخوله إلى الدائرة الأولى للهاوية؛ ويعزو دانتي ذلك الشحوب إلى الخوف. لكن ڤيرجيليو يؤكد أنّ الشفقة قد تملكته وأنّه يعدّ نفسه من المذنبين («أنا نفسي واحد من هؤلاء») (e di questi» «cotai son io medesmo). ومن أجل إخفاء بشاعة هذا القول أو ليعبّر عن شفقته، عمل دانتي على الإكثار من التسميات التبجيلية: «قل لي، معلمي، قل لي، سيدي». والتنهيدات، أَيْ تنهيدات الألم دون عذاب تجعل الهواء يرتجف؛ يشرح ڤيرجيليو بأنّهما، هو ودانتي، يوجدان في الجحيم الذي خُصِّص للذين ماتوا قبل إشهار إيمانهم؛ أربعة أطياف طويلة تحييهم؛ لا تبدو على وجوههم، لا بوادر الحزن ولا الفرح؛ إنّهم هوميروس وهوراسيوس وأوڤيديوس ولوكانوس؛ أما هوميروس فيقبض بيده اليمنى على سيف، ويرمز هذا إلى تفوقه في الشعر الملحمي. وأشباح مرموقة تكرّم دانتي وكأنّه يتبوأ مرتبتهم نفسها، يصطحبونه إلى مأواه الأبدي، وهو قصر محاط سبع مرات بأسوار عالية (ترمز إلى الفنون المتحررة السبع أو الفضائل العقلية الثلاث والفضائل الأخلاقية الأربع)[1] وخندق مائي (يرمز إلى

---

(١) والفنون السبعة هي: النحو والبلاغة والمنطق والحساب والهندسة الرياضية والموسيقى وعلم الفلك. والفضائل العقلية الثلاث هي: العلم والفن

الممتلكات الدنيوية أو الفصاحة)، تعبره الأشباح وكأنه يابسة. وسكان القصر هم أناس ذوو نفوذ؛ نادرًا ما يتكلمون، وإن تكلموا فبصوت خافت؛ ينظرون في بطء شديد. وتوجد في بهو القصر شجرة مرج أخضر غريب؛ يرى دانتي من مكان عال شخصيات كلاسيكية وتوراتية وبعض المسلمين («**ابن رشد الذي قام بتأليف كتاب الشرح الكبير**»). وهناك من مَيَّزته بَسمة، فجعلته لا يُنسى («القيصر مسلح وعيناه الشرستان شاخصتان»)، وهناك من زادته عزلته عظمة («ورَأيتُ صلاح الدين وحيدًا منعزلًا»)؛ يعيشون في توق دون أمل في الخلاص: لا يعانون من الألم، لكنهم يعلمون أنّ اللّه يقصيهم من رحمته. وفهرس قاحل لأسماء أعلام تفتقر إلى الإثارة والإخبار، تُختتم به الأنشودة.

وفكرة برزخ الآباء «لِمْبو الآباء» المسمى أيضًا حضن إبراهيم (لوقا، ١٦، ٢٢)، وبرزخ أرواح الأطفال الذين يموتون دون تعميد، تنتمي لعلم اللاهوت السائد؛ فاستضافة الوثنيين الفاضلين في ذلك المكان أو في تلك الأمكنة كانت، حسب فرانتشيسكو تورّاكا Francesco Torraca، ابتكار دانتي. وقد احتمى الشاعر بالذاكرة الرومانية الكبيرة، للتخفيف من بشاعة حقبة تاريخية كانت عصيبة جدًّا. أراد أن يكرمها في كتابه، لكن فهمه جعله يدرك - والملاحظة لگويدو فيتالي Guido Vitali - أنّ هذا الإصرار الزائد على العالم الكلاسيكي لا يتماشى مع

والحكمة. أما الفضائل الأخلاقية الأربع المتبقية فهي: الحكمة والعدالة والاعتدال والشجاعة.

ميوله العقائدية. لم يستطع دانتي أن ينقذ أبطاله، لأنّ ذلك مناف للإيمان، لقد تخيلهم في جحيم سلبي، محرومين من النظر إلى وجه اللّه ومن ملكوته في السماء، وتأخذه الشفقة على مصيرهم الغامض. وسيعود بعد سنوات من ذلك، عند تَخيُّلِه سماء المشتري، ليراوده المشكل نفسه. يحيل بوكاتشيو Boccaccio إلى وجود انقطاع دام زمنًا طويلًا بين كتابة الأنشودة السابعة والأنشودة الثامنة للجحيم، كان سببها المنفى: الحدث مقترح أو مدعوم من البيت، «أقول، مستمرًّا في سرد حكايتي، قبل الوصول بكثير»، من الممكن أن يكون صحيحًا، لكن يوجد اختلاف عميق جدًّا بين أنشودة القصر وما تلاها من الأناشيد. في الأنشودة الخامسة جعل دانتي «فرانتشيسكا دا ريميني» Francesca da Rimini تتحدث بطريقة خالدة؛ ولو أعطى الكلمة لأرسطو أو هيراقليط أو أورفيوس، في الأنشودة التي سبقتها، فما هي الكلمات التي أمكن إعطاؤهم إياها لو لم يكن قد فكر مسبقًا في هذه الحيلة؟ سواء كان صمتهم هذا بقصد أو بغير قصد، فإنّه قد زاد من حدة الرعب ولاءم المشهد. وضّح «بينيديتو كروتشه» Benedetto Croce: «في القصر النبيل، بين العظماء والحكماء...، ينحبس الشعر، فيحتل مكانه التقرير الجاف. فالتعجب والإجلال، والكآبة، هي أحاسيس تمّت الإشارة إليها، لكن لم يتم تمثيلها» (شعر دانتي، ١٩٢٠). استنكر الشراح التناقض الحاصل بين بناء القصر في العصر الوسيط وبين ضيوفه الكلاسيكيين؛ هذا الانصهار أو بالأحرى

الفوضى هي خاصية مُمَيِّزة لفن الرسم في تلك الحقبة وحتمًا أنّها كانت تزيد من حدة نكهة المشهد الحالمة.

«أربعة أشباح طويلة تحيي دانتي؛ لا يظهر على محياهم لا حزن ولا فرح. هم هوميروس، هوراسيوس، أوڤيديوس، ولوكانوس، وفي يد هوميروس اليمنى سيف، يرمز إلى أسبقيته في الملحمة».

فقد حَبَكَ دانتي سلسلة من الظروف في ابتكار وصياغة هذه الأنشودة، بعضها ذو طبيعة لاهوتية. وبحكم أنّه قارئ مُخْلِص للإنياذة[1]، فقد تخيل الأموات في الجنة أو في نسختها

(١) هي قصيدة ملحمية مكتوبة باللغة اللاتينية للشاعر بوبليو ڤيرجيليو مارون بين عامَي ٢٩ و١٩ قبل الميلاد يروي فيها القصة الأسطورية لبطل طروادة إنياس (ابن أنشيس والإلهة فينوس) الذي تمكن من الفرار بعد سقوط مدينة طروادة، ثم سافر بعدها عبر البحر الأبيض المتوسط إلى أن وصل إلى لاتسيو، ليصبح سلف الشعب الروماني.

القروسطية المشابهة لتلك الحقول السعيدة؛ في البيت الشعري «في مكان مفتوح، مضيء وعال» largior hic campos» aether» هناك بقايا من الأكمة التي رأى من خلالها «إنياس» Enea الرومان أبناء جلدته و«السماء أوسع من السهول». اضطر، لدوافع دوغمائية، أن يضع قصره النبيل في الجحيم. يكتشف ماريو روسي Mario Rossi في هذا الصراع بين ما هو عقائدي وما هو شاعري، بين الحدس الفردوسي والإدانة المخيفة، التنافر الحميم للأنشودة وأصل بعض التناقضات. يقال في مقطع من الكوميديا إنّ التنهيدات تجعل الهواء الأبدي يرتجف؛ ويقال في مكان آخر، إنّ الحزن والفرح لا يظهران على الوجوه. والقدرة التنبئية للشاعر لم تصل إلى ذروتها بعد. يعود هذا الخمول النسبي إلى الصلابة التي أنتجت الرعب الفريد للقصر وسكانه، أو سجنائه. في ذلك الحصن الهادئ يوجد هناك شيء من الألم وكأنّه متحف مكون من أشكال من الشمع: قيصر مسلح وخامل، لاڤينيا[1] جالسة قرب والدها إلى الأبد، لا شك أنّ الغد سيكون حتمًا كاليوم، اليوم الذي يشبه الأمس، يشبه كل الأيام. وفي مقطع لاحق من المطهر يضيف أن أشباح الشعراء، الذين حرموا من الكتابة، لأنّهم في

---

(١) كانت أميرة إيطالية عاشت في القرن الثاني عشر قبل الميلاد. وهي ابنة الملك لاتينو والملكة أماتا. تزوجها البطل إنياس وأسس مدينة لاڤينيا في إيطاليا تكريمًا لها.

الجحيم، يحاولون صرف انتباههم عن الأبدية بخوض نقاشات أدبية[1].

وبمجرد تحديد الدوافع التقنية، أي الدوافع ذات الطابع الشفهي التي تجعل القصر مخيفًا، يبقى فقط أمر تحديد الدوافع الحميمة. قد يقول لاهوتي مهتم باللاهوتيات إنّه يكفي غياب اللّه ليصير القصر مكانًا رهيبًا. ربما قد يعترف بوجود تجانس بين القصر وتلك الأبيات الثلاثية التي يعلن فيها أنّ الأمجاد الأرضية ما هي إلاّ غرور:

Non è il mondan romore
altro ch'un fiato
di vento ch'or vien quinci e or vien quindi,
e muta nome perché muta lato.

ضجيج الأرض ما هو إلاّ نسمة ريح،
ريح تهب تارة من هنا وتهب تارة من هناك،
وتغير اسمها كلما غيرت مكان هبوبها.

أود أن ألمح إلى دافع آخر ذي طابع شخصي. يمثل كل من هوميروس، وهوراسيوس، وأوفيديوس ولوكانوس في هذا

---

(١) كتب جوبرتي Gioberti أن دانتي، في الأناشيد الأولى من الكوميديا وعلى طول القصيدة الطويلة، «لا يعدو أن يكون مجرد شاهد بسيط في الحكاية التي اخترعها هو». Vincenzo Gioberti «السبق الأخلاقي والحضاري للإيطاليين، ١٨٤٣».

المقطع من الكوميديا إسقاطات أو تمثلات لدانتي، الذي من المعلوم أنّه لم يكن أقل شأنًا من هؤلاء العظماء، بقوة الفعل أو ببدهية الاحتمال. إنّها نماذج من المتوقع أنها تحيل على المكانة التي كان يحتلها دانتي، كما كان يعتبر هو نفسه أو كما كان يعتبره الآخرون: شاعر مشهور. إنّها أشباح عظيمة ومبجلة تلك التي ترحب بدانتي في مجمعها:

ch'e' sì mi fecer de la loro schiera,
sì ch'io fui sesto tra cotanto senno.

ضموني هكذا إلى صفهم،
فأصبحت بذلك السادس بين هؤلاء الحكماء.

إنّها أشكال من بداية حلم دانتي، بالكاد انفصلت عن الحالم. يتحدثون دون انقطاع عن الآداب (ما عساهم يفعلون غير ذلك؟). ربما أنّهم قرروا قراءة الإلياذة أو الفارساليا[1] أو قرروا أن يكتبوا الكوميديا؛ إنّهم بارعون في صنعتهم، ورغم ذلك فقد نسيتهم بياتريتشي Beatrice وظلوا قابعين في الجحيم.

---

(١) Pharsalia، والمعروفة أيضًا باسم De bello civil «حول الحرب الأهلية»، أو Bellum civile «الحرب الأهلية»، هي قصيدة ملحمية لاتينية للشاعر ماركوس آنيوس لوكانوس Marcus Annaeus Lucanus.

مشكلة أوگولينو الزائفة

لم أقرأ (ولا أحد قط قرأ) جميع شروحات **الكوميديا الإلهية**، لكنني أرتاب بخصوص البيت ٧٥ الشهير، البيت ما قبل الأخير، لأنشودة الجحيم، إنّهم خلقوا مشكلة نشأت من الخلط بين الفن والواقع. يقول أوگولينو[١] دا بيزا في ذلك البيت، بعدما حكى عن موت أبنائه في سجن المخمصة، قال إنّ الجوع كان أشد وطأة عليه من الألم («Poscía, piú che'l dolor, poté il digiuno») (وبعدها فإنّ الألم وإن كانت وطأته شديدة فإنّ وطأة الجوع كانت أشد). لا بدّ لي أن أستبعد الشراح القدامى من هذه الشبهة، الذين لا يرون في معنى البيت الشعري إشكالية، حيث إنّهم جميعهم يرون أن الجوع هو الذي تمكن من القضاء على أوگولينو وليس الألم. وقد نحا جيفر تشوسر نفس

---

(١) يدين أوگولينو بكل شهرته إلى الكوميديا الإلهية لدانتي. وتمت إعادة صياغة رواية دانتي عن أوگولينو من قبل جفري تشوسر في قصة الراهب في «حكايات كانتربوري»، وأيضًا بفضل الشاعر الرومانسي بيرسي شيلي Shelley.

المنحى في فهمه للبيت ذاته، في خلاصته الفظة للحدث الذي تم إدراجه في حكايات كانتربوري.

لنعيد تقييم المشهد. في عمق الجحيم المتجمد للدائرة التاسعة، يقضم أوگولينو باستمرار رقبة «روجيري ديليّي أوبالديني» Ruggieri degli Ubaldini ويمسح فمه الملطخة دمًا بشعر المذنب. يرفع فمه ووجهه مشدود إلى الطعام الشرس ويحكي أن روجيري قد خانه وسجنه مع أولاده. وقد رأى من خلال نافذة ضيقة لزنزانته عدة أقمار، تأخذ أحجامًا كبيرة وصغيرة، إلى حدود الليلة التي حلم فيها أن روجيري كان يصطاد مع كلاب الماستيف الجياع ذئبًا وصغاره بجانب جبل. وعند الفجر سمع دوي المطرقة يغلق مدخل البرج. مرّ يوم وليلة في صمت، يعض أوگولينو على يديه من شدة الألم؛ وظن الأبناء أنّه يفعل ذلك بدافع الجوع، فقدّموا لمن أنجبهم، لحم أجسادهم. وبين اليوم الخامس واليوم السادس يراهم يموتون واحدًا تلو الآخر. وقد أصيب بالعمى بعد ذلك وتحدث إلى أمواته وهو يبكي ويتحسس أجسادهم في العتمة؛ بعدها تمكن منه الجوع أكثر مما تمكن منه الألم.

لقد صرّحت بالمعنى الذي أعطاه الشراح الأوائل لهذا المقطع. وقد خلص «رامبالدي دا إيمولا» Rambaldi da Imola في القرن الرابع عشر إلى القول: «كما يقال إنّ الجوع قد هزم ما لم يستطع الألم الشديد هزمه وقتله». ومن بين المعاصرين الذين يعتقدون هذا الرأي، نجد فرانتشيسكو تورّاكا، گويدو

فيتالي وتومّازو كازيني. يرى الأول في كلمات «أوگولينو» الدهشة والندم؛ ويضيف الأخير: «وتخيل الشراح المعاصرون أنّ أوگولينو قد انتهى به الأمر إلى التغذي بلحم أبنائه وهذا تخمين مناف لمنطق الطبيعة ومنطق التاريخ»، ويعتبر أنّ الخلاف بهذا الشأن عديم الجدوى. ويعتقد «بينيديتو كروتشه» Benedetto Croce الرأي نفسه لهذا الأخير، ويؤكد أن التأويل التقليدي هو الأرجح والأكثر مصداقية من بين التأويلين. ويشرح «بيانكي» Bianchi بشكل أكثر عقلانية أنّ: «البعض قد فهم أنّ أوگولينو قد أكل لحم أبنائه، وهذا تأويل غير محتمل، لكن لا يحق لنا استبعاده».

يقول «لويجي پيتروبونو» Luigi Pietrobono (سأعود لرأيه فيما بعد) إنّ البيت الشعري غامض بشكل مقصود.

قبل أن أساهم، بدوري، في هذا «الخلاف العقيم»، أريد أن أقف لحظة عند عرض الأبناء لحم أجسادهم بالإجماع على أبيهم. لقد استعطفوا أباهم أن يأخذ اللحوم التي كان هو من أنجبها:

«... tu ne vestisti queste misere carni, e tu le spoglia».

«... أنت من ألبسنا هاته اللحوم البئيسة، وأنت من يأخذها».

يمكنني أن أتخيل أنّ هذا الخطاب لا بدّ أن يتسبب في إحراج على نحو متزايد بالنسبة إلى أولئك الذين يكنون

الإعجاب لأوگولينو. يوازن «دي سانكتيس» De Sanctis (تاريخ الأدب الإيطالي، XI) في الترابط غير المتوقع للصور غير المتجانسة؛ ويقرّ دوڤيديو D'Ovidio أنّ «هذا العرض الشجاع والبياني لاندفاع الأبناء... يلغي تقريبًا كل نقد». أما بالنسبة إليّ، فإنّ الأمر يتعلق بإحدى الأكاذيب النادرة التي تسمح بها الكوميديا. أما أنا، فأعتبر أنّ هذه الأكاذيب لا تليق بهذا العمل، كما أنّها أقل جدارة مما خطه «مالڤيتسي» Malvezzi أو من الكتابات التبجيلية لِـ«گراثيان» Gracián. أقول في نفسي إنّ دانتي لم يتمكن من الإحساس بزيفها، ومما زاد من حدّتها، دون شك، الظرفية التي قدم فيها الأطفال الأربعة، في آن واحد، مأدبة الجياع. سيلمح البعض أنّنا أمام كذبة من أوگولينو، صيغت للتبرير (أو الإيحاء) بالجريمة التي تم اقترافها من قبل.

أوگولينو وأبناؤه في سجنهم الذي أمر به روجيري ديليي أوبالديني.

المشكل التاريخي هو ما إذا كان أوگولينو ديلا گيراردیسكا قد اقترف، في الأيام الأوائل لفبراير من سنة ١٢٨٩ أكل لحوم البشر، وهو أمر مستعص على الإثبات كما هو جلي. المشكل الإستِطيقي (الجمالي) أو الأدبي ذو طابع مختلف تمامًا. يمكن طرحه على هذا النحو: هل أراد دانتي أن نفكر أنّ أوگولينو (أوگولينو جحيم دانتي وليس أوگولينو التاريخي) قد أكل لحم أبنائه؟ قد أجازف بهذه الإجابة: لم يشأ دانتي أن نفكر في ذلك بل أن نشك فيه.[١] ويعتبر عدم اليقين جزءًا من تصميمه. يقضم

(١) يلاحظ لويجي پيتروبونو (الجحيم، ص ٤٧) «أنّ الصيام لا يثبت ذنب أوگولينو، ولكنه يسمح بالتخمين فيه دون المساس بالفن أو الدقة التاريخية. يكفي أن نحكم عليه بإمكانية الوقوع».

أوگولينو جمجمة كبير الأساقفة؛ يحلم أوگولينو بكلاب ذات أنياب حادة تمزق أوراك الذئب («. . . **وبأنيابها الحادة، كان يبدو لي أنّها كانت تمزق أوراكها**») (/ e con l'agute scane ...» mi parea lor veder fender li fianchi»). يعض أوگولينو على يديه بدافع الألم؛ يسمع أوگولينو أنّ أبناءه يقدمون له لحمهم بشكل غير قابل للتصديق؛ يعود أوگولينو، بعد تلفظه بالبيت الشعري المبهم، لقضم جمجمة كبير الأساقفة. توحي مثل هذه الحركات أو ترمز إلى فعل فظيع. إنّهم يقومون بوظيفة مزدوجة: نعتقد بأنّهم يشكلون جزءًا من القصة ويمثلون النبوءة.

يلاحظ روبيرت لويس ستيفنسن Robert Luis Stevenson (الدراسات الأخلاقية، ١١٠) أنّ شخصيات هذا الكتاب، ما هي إلا خرز من كلمات؛ لهذا، حتى وإن بدا لنا تجديفًا، فإنّ كل من **أخيل، بيتر جينت، روبنسون كروزوي ودون كيخوتي** ما هم إلا خرز من كلمات. وهذا ينطبق حتى على العظماء والجبابرة الذين حكموا الأرض: فألكسندر ونظيره أتيلّا ما هما إلا سلسلة من كلمات. علينا أن نقول إنّ أوگولينو هو نسيج لفظي، يتكون من ثلاثين مقطعًا شعريًّا، وكل مقطع يتكون من ثلاثة أبيات. هل يجب علينا تضمين مفهوم أكل لحوم البشر في هذا النسيج؟ يجب علينا أن نشك في ذلك، أكرر، مع الريبة والخوف. فنفي أو تأكيد الجريمة الفظيعة التي ارتكبها أوگولينو هو أقل فظاعة من توضيحها.

فالرأي القائل بأنّ «كل كتاب ما هو إلا الكلمات التي

تؤلفه» يوشك أن يبدو بدهية تافهة. ولكننا كلنا نميل إلى الاعتقاد بوجود شكل يمكن فصله عن المحتوى، وعشر دقائق من الحوار مع «هنري جيمس» Henry James قد تكشف لنا الموضوع «الحقيقي» لدورة اللولب. أظن أنّ هذا ليس بالحقيقة؛ وأظن أنّ دانتي لم يكن يعرف الكثير عن أوگولينو أكثر مما أخطرت به ثلاثيته الشعرية. صرح «شوبنهاور» Schopenhauer أنّ المجلد الأول من مؤلفه الرئيس يتكون من فكرة واحدة ولم يجد طريقة أكثر اختزالًا لنشرها. وقد يقول دانتي، بخلاف ذلك، إنّ كل ما تخيله عن أوگولينو موجود في المقاطع ثلاثية الأبيات محور النقاش.

كلما واجه إنسان عدة بدائل، في الزمن الواقعي، أو الزمن التاريخي، فإنّه يختار واحدًا منها ويقصي ويترك البدائل الأخرى؛ ليس الأمر على هذه الحال في الزمن المبهم للفن، الذي يشبه زمن الأمل والنسيان. فهاملت في زمنه ذاك، متعقل ومجنون[1]. في ظلام برج الجوع، يلتهم أوگولينو ولا يلتهم جثث أحبائه، وهذا الغموض المتأرجح، وعدم اليقين ذاك هو المادة الغريبة التي أنشئ منها. هكذا، فقد حلم به دانتي باحتضارين ممكنين، وهكذا ستحلم به الأجيال القادمة.

---

(١) يجب ذكر، من باب الفضول، الالتباسين المشهورين. الأول، sangrienta luna «القمر الدموي؛ للشاعر Quevedo، وهو يمثل، أي القمر، ساحة المعركة والعلم العثماني في الوقت نفسه؛ والالتباس الثاني، Mortal Moon «القمر المميت» للسونيت ١٠٧ لشكسبير الذي يمثل قمر السماء والملكة العذراء.

رحلة أوديسيوس الأخيرة

غايتي هنا هي إعادة النظر، في ضوء مقاطع أخرى من الكوميديا، في القصة الملغّزة التي وضعها دانتي على لسان أوديسيوس (الجحيم، XXVI، ٩٠-١٤٢). في أعماق الجرف لتلك الدائرة حيث يُعاقب المخادعون، ويحترق **أوديسيوس وديوميديس** إلى ما لانهاية، في اللهب نفسه ذي القرنين. يحكي أوديسيوس، بعد فراقه مع كيركي[١] التي احتجزته لأكثر من عام في «غاييتا» Gaeta، الطريقة التي لقي بها حتفه والتي حثّه ڤيرجليو على الحديث عنها. فلا حنان الابن ولا شفقته اتجاه

---

(١) هي شخصية من الأساطير اليونانية وتظهر لأول مرة في الأوديسة (X، ٢١٠ وما يليها). هي ابنة تيتان إليوس وبيرسايد، وبالتالي فهي أخت بيرس وآيتي وباسيفاي.
تظهر شخصية كيركي لأول مرة في الأوديسة، ويتم نعتها بوضوح وبشكل متكرر بالإلهة. هذه الإلهة هي ابنة إليو، إله الشمس وبيرسيد حورية المحيط. كانت لديها القدرة على تحضير «Pharmaka» عقار قوي تحول به الرجال إلى ما تشاء من حيوانات. وهذا مسخ لا يتسبب في فقدان هؤلاء التعساء لوعيهم (noos).

لايرتس Laertes ولا حبه لپينيلوب Penelope استطاعوا أن يكسروا في نفسه شغف معرفة العالم ورذائل البشر وفضائلهم. ارتمى في البحر المفتوح، في آخر سفينة ومع قلة من الأوفياء الذين تبقوا له، وهم كلهم شيوخ، وصلوا إلى المضيق حيث ثبت هرقل أعمدته. عند هذا الحد الذي وضعه الإله كمنتهى للطموح أو الجرأة، حث رفاقه، الذين لم يتبق لهم من العمر إلا القليل، على معرفة العالم غير المأهول بالبشر، وبحار القطبين المتناقضين التي لم يسبق لأحد أن سلكها. ذكّرهم بأصلهم، ذكّرهم بأنّهم لم يخلقوا ليعيشوا مثل البهائم وإنّما للبحث عن الفضيلة والمعرفة. أبحروا غربًا ثم جنوبًا، ورأوا كل النجوم الموجودة في نصف الكرة الأرضية الجنوبي. شقوا المحيط لمدة خمسة أشهر إلى أن لمحوا، في يوم من الأيام، جبلًا بني اللون. بدا لهم أكثر علوًّا من باقي الجبال، وانشرحت نفوسهم. لكن هذه الفرحة سرعان ما تحولت إلى ألم، إذ إنّ زوبعة قد عصفت بهم وجعلت السفينة تدور حول نفسها ثلاث مرات، وأغرقتها في المرة الرابعة، كما شاء اللّه، وانسد من فوقهم البحر.

هذه هي قصة أوديسيوس. كثير هم الشراح - **انطلاقًا من فيورينتينو المجهول إلى رفاييل أندريولي** - يعتبرون القصة استطرادًا من المؤلف. فأوديسيوس وديوميديس المخادعان، بالنسبة إليهما، يتعذبان في حفرة المخادعين («**ومن قلب لهبهما / يئن كمين الحصان**») وما رحلة الأول (أوديسيوس) إلا زخرفة عابرة. في حين أنّ تومّاسيو يستشهد بمقطع من كتاب مدينة

اللّه؛ وكان بإمكانه الاستشهاد بمقطع آخر إكليمندس الإسكندري[1]، الذي ينفي أنّ البشر يمكنهم الوصول إلى الجزء السفلي من الأرض؛ وينعت كل من كازيني وبيتروبونو، بعدها، الرحلة بأنّها ضرب من التدنيس. وبالفعل، فالجبل الذي لمحه الإغريقي قبل أن تقبره الهوة هو الجبل المقدس للمَطْهر، المحرم على البشر الفاني (المطهر، I، ١٣٠، ١٣٢). يلاحظ هوغو فريدريش بشكل صائب: «انتهت الرحلة بكارثة، ليست مجرد مصير لرجل يعتاد ركوب البحار، ولكنها كلمة اللّه» (أوديسيوس في الجحيم، برلين، ١٩٤٢).

ويصف أوديسيوس مغامرته، في حديثه عنها، بأنّها متهورة («مجنونة»)؛ ففي الأنشودة السابعة والعشرين للفردوس هناك إحالة على «العبور المجنون لأوديسيوس»، الاجتياز الأرعن والأهوج لأوديسيوس. إنّ دانتي هو من وضع هذا النعت، في الغابة المظلمة، استجابة للدعوة الثقيلة التي دعاه إليها ڤيرجيليو («أخشى أن تكون رحلتي هذه جنونًا»)، وتكراره مقصود. عندما وطئت قدما دانتي الشاطئ الذي لمحه أوديسيوس قبل أن يلقى حتفه، قال إنّه لا أحد استطاع الإبحار في تلك المياه ورجع

---

(١) كان القديس **إكليمندس** الإسكندري مديرًا لمدرسة **الإسكندرية** اللاهوتية وتلميذًا للعلامة بنتينوس ومُعلمًا لكل من العلامة أوريجانوس وهيبوليتوس وكان كما يصفه المؤرخ الكنسي يوسابيوس القيصري «متمرسًا في الأسفار المقدسة». استكشاف المسيحية الأولى. محمد بنتاجة. دار كنان للطباعة. ٢٠١٥.

منها ناجيًا؛ ويقول بعدها إنّ ڤيرجيليو قد أحاطه بنبتة الأسل، «**كما أرادت مشيئة الآخرين**[1] (**كاتو**[2])»: إنّها الكلمات نفسها التي استعملها أوديسيوس في إعلانه عن نهايته المأساوية. يكتب «كارلو ستاينر» Carlo Steiner: «ألم يفكر دانتي في أوديسيوس، الذي غرق بمجرد رؤيته لذلك الشاطئ؟ بالطبع نعم، لقد فكر فيه. لكن أوديسيوس أراد أن يبلغه واثقًا في قدراته الذاتية وحدها، متحديًا الحدود التي حددها اللّه والتي لا يمكن للإنسان أن يتجاوزها. لكن دانتي، الذي يمثل أوديسيوس الجديد، ستطأ قدماه ذلك الشاطئ كأنّه منتصر وملتف برداء التواضع. وقد قاده إلى أمره هذا العقل، مستنيرًا بالرحمة، لا الكبرياء». يعيد «أوگوست روگ» August Rüegg هذا الرأي في (الأفكار عن الآخرة قبل دانتي، II ، ١١٤) (*Die Jenseitsvorstellungen vor Dante, II, 114*): «دانتي مغامر، مثل نظيره أوديسيوس، تطأ قدماه طرقًا لم تطأها قدما أحد من قبل، يجول في عوالم لم يسبق لإنسان أن رآها من قبل، يبحث عن أهداف أكثر صعوبة وبعدًا. لكن المقارنة تنتهي هنا. إنّ أوديسيوس يواجه مغامراته ومخاطره المحظورة على حسابه الشخصي؛ في حين أنّ دانتي يترك القوى العليا تقوده».

---

(١) يقصد هنا اللّه.

(٢) يريد كاتو الأصغر، لتمييزه عن جده الأكبر. كان كاتو الأصغر سياسيًّا بارزًا ومن رواد الفلسفة الرواقية. واشتهر كذلك بعدائه ليوليوس قيصر. مات منتحرًا.

هذا التمايز الذي سبق ذكره، يبرره مقطعان في الكوميديا. أحدهما هو الذي يعتبر فيه دانتي نفسه أنّه ليس أهلًا لزيارة العوالم الثلاثة الأخروية («أنا لست لا إينيا ولا پاولو»)، ويصرح فيه ڤيرجيليو بالمهمة التي كلفته بها بياتريتشي؛ والمقطع الآخر هو الذي ينصح فيه «كاتشاگويدا» Cacciaguida بنشر القصيدة (الفردوس، ١٧، ١٠٠ - ١٤٢). يصبح من غير المناسب، أمام شهادات مثل هذه، أن نساوي بين حج دانتي، الذي يحمل معه نظرة مقدسة وأفضل كتاب كتبه الرجال، وبين مغامرة أوديسيوس التي تعتبر ضربًا من التدنيس والتي تفضي بصاحبها إلى الجحيم.

يبدو أن هذا الفعل الأخير هو عكس الفعل الأول.

لكن هذا الموضوع يحمل في طياته خطأ. يمثل فِعْلُ أوديسيوس دون شك رحلة أوديسيوس نفسه، لأنّ أوديسيوس ليس شيئًا آخر غير الفاعل الذي يتم إخبارنا بالفعل الذي قام به، لكن فعل أو مغامرة دانتي ليست هي رحلة دانتي، وإنّما هي إنجاز كتابه. الحدث واضح، لكننا نميل إلى نسيانه، لأنّ الكوميديا قد تمت صياغتها بضمير المتكلم، وتم التعتيم على الشخصية التي ماتت من طرف البطل الخالد. كان دانتي عالم لاهوت؛ وغالبًا ما كانت كتابة الكوميديا لا تخلو من الصعوبة، أو ربما أنّها ليست أقل مجازفة وهلاكًا مقارنة بالسفر الأخير الذي قام به أوديسيوس. لقد تجرأ على صياغة أسرار الغيب التي لمح إليها بالكاد قلم روح القدس؛ قد يحتمل القصد

ذنبًا ما. لقد تجرأ على أن يساوي بين بياتريتشي بورتيناري وبين العذراء والمسيح عيسى[١]. لقد تجرأ على استباق الأحكام الغيبية لليوم الآخر، التي يجهلها الصالحون أنفسهم؛ وأصدر أحكامًا وأدان أرواح الباباوات السيمونيين[٢] وأعتق روح سيجير الرشدي الذي نشر نظرية الزمن الدائري[٣].

أي جهود شاقة من أجل الوصول إلى المجد الذي يمثل شيئا عابرا!

الشهرة الدنيوية ليست غير نسمة ريح، تهب من هنا وتهب من هناك، وتغير اسمها حسب اتجاه هبوبها.

ما تزال الآثار الجديرة بالمصداقية لهذا الخلاف موجودة في هذا النص. لقد كشف كارلو ستاينر Carlo Steiner عن أحدها في الحوار الذي يهزم فيه ڤيرجيليو مخاوف دانتي وحثه

---

(١) جوفاني بابيني، دانتي حي III، ٣٤ (Giovanni Papini, Dante vivo, III, 34)

(٢) السيمونية أو الشرطونية في المسيحية، نسبة إلى سيمون الساحر وهي فرض مبلغ من المال، للحصول على رتب روحية أو رخص دينية.

(٣) ينظر إلى الزمن الدائري أو المفهوم الدائري للكون على أنّه عملية خلق واتلاف دائم، في تسلسل أبدي ولانهائي. وفي الحضارة اليونانية (كما هي الحال في الحضارة الرومانية)، يُنظر إلى الزمن على أنّه نظام قياس للحركة، أي مقياس استمرارية تغير الأشياء وتتابع إيقاعي للمراحل التي يحدث فيها تحول الطبيعة. حيث تعتمد الثقافتان الإغريقية والرومانية على رؤيتين: رؤية مجسمة للأساطير الكلاسيكية وأخرى لحضور الطبيعية في التدين. من هنا تشتق عملية لاهوتية التاريخ على مستوى مزدوج: يتعلق الأول ببنية السرد، في حين يتعلق الثاني بتكرار الأحداث.

على القيام برحلته غير المسبوقة. كتب ستاينر Steiner: «وهذا النقاش الذي دار مع ڤيرجيليو في إطار الخيال الشعري، لقد وقع بالفعل في ذهن دانتي، قبل أن يبدأ في صياغة القصيدة. . . ويقابله نقاش آخر في مقطع الفردوس ١٧، مع كاتشاگويدا Cacciaguida، الذي كان موضوعه نشر القصيدة. هل كان بإمكانه نشر **العمل** الشعري بعد الانتهاء من صياغته وأن يتحدى بذلك غضب أعدائه؟ لقد انتصر الوعي بقيمته، وهدفه الأسمى الذي كان يصبو إليه في كلتا الحالين» (الكوميديا، ١٥). كان دانتي يرمز إذن إلى الصراع الذهني في هذه المقاطع؛ ربما أنّه كان يرمز إليه أيضًا في قصة أوديسيوس المأساوية دون قصد ولا تخمين منه، حسب اقتراحي، وأنّ هذه القصة المأساوية تستمد قوتها الجبارة من هذه الشحنة العاطفية. لقد مثّل دانتي أوديسيوس، وقد خشي بطريقة أو بأخرى أن يتعرض للعقاب نفسه الذي لحق بهذا الأخير.

ثمة ملاحظة أخيرة. لقد تلقى كل من الأدب الإنجليزي والأمريكي المكتوبين باللغة الإنجليزية، والمولعين بالبحر وبدانتي، بعض تأثيرات أوديسيوس الدانتي. لقد لمح إيليوت (وقبله اندريو لونج، وقبلهما لونگفلاو) أنّ «**أوديسيوس**» **تينيسون** الرائع ينبثق من هذا النموذج الأصلي المجيد. لم تتم الإشارة بعد، حسب علمي، إلى التجانس العميق بين مصير أوديسيوس الجحيمي والمصير المأساوي لقبطان آخر هو: **آهاب** في «موبي بيك». هذا الأخير مثل نظيره الذي سبقه، يسعى في هلاك نفسه

بكثرة اليقظة والشجاعة؛ الموضوع الرئيس هو نفسه، والنهاية متطابقة، والكلمات الأخيرة متشابهة تقريبًا. كتب شوبنهاور أنه لا شيء لا إرادي في حياة كل واحد منا؛ إنّ القصتين الخياليتين، في ضوء هذا الحكم العجيب، هما سبيل عملية انتحار غامضة ومعقدة.

حاشية ١٩٨١: قيل إنّ أوديسيوس دانتي كان يمثل بشكل استباقي المكتشفين المشهورين الذين سيصلون، بعد قرون، إلى سواحل أمريكا والهند. وقد حُدّد هذا النوع من البشر قبل كتابة الكوميديا بقرون عديدة. وقد اكتشف أريك الأحمر جزيرة غرينلاند حوالي سنة ٩٨٥؛ وقد نزل ابنه ليف في بداية القرن الحادي عشر إلى كندا. لم يكن بإمكان دانتي معرفة هذه الأشياء. كان المكتشف الاسكندنافي يميل إلى السرية، وأن يكون ما يقوم به مثل حلم.

الجلّاد الرّحيم

وضع دانتي (لا أحد يجهل هذا) فرانتشيسكا في الجحيم، وينصت بشفقة لامتناهية إلى قصة ذنبها. كيف يمكن التخفيف من هذا التناقض، وكيف يمكن تبريره؟

أرى أن هناك أربعة تخمينات ممكنة.

التخمين الأول ذو طبيعة تقنية. فكر دانتي، بعد تحديد الشكل العام للكتاب، بأن هذا الأخير سيتدهور إلى جرد لا جدوى منه من أسماء الأعلام أو إلى وصف طوبوغرافي لولا اعتراف الأرواح التائهة التي لطفت من حدته. وقد جعلته هذه الفكرة يأوي، في كل دائرة من دوائر جحيمه، مذنبًا مهما وغير بعيد جدًّا عن زمانه. (قال لمارتين، الذي أنهك كاهله هؤلاء الضيوف إن الكوميديا كانت «جرائد فلورنسية»). وبطبيعة الحال، فقد كان من الملائم أن تكون الاعترافات مثيرة للشفقة؛ وكان بالإمكان أن تكون كذلك دون مخاطرة، بما أن المؤلف، بسجنه الرواة في الجحيم، قد بقي بعيدًا عن أية شبهة تواطؤ. هذا التخمين (الذي ينبني مفهومه على عالم شعري فرضته رواية

لاهوتية رتيبة، والتي تناولها كروتشه في كتاباته) وهو ربما الأكثر تخمينا، لكنه يحتوي على شيء من التفاهة والحقارة، ولا يبدو أنّه يتلاءم مع الفكرة التي نملكها عن دانتي. وبالإضافة إلى ذلك، فإنّه لا يمكن لتأويلات كتاب لامتناهٍ مثل الكوميديا أن تكون بهذه البساطة.

التخمين الثاني، يطابق، حسب مذهب يونغ،[1] بين الابتكارات الأدبية والابتكارات الحالمة. إنّ دانتي، الذي يعتبر حلمنا الآن، قد حلم بعذاب فرانتشيسكا وبالشفقة عليها. يلاحظ شوبنهاور أن ما نسمعه وما نراه في الأحلام يمكنه أن يذهلنا، على الرغم من أنه يستمد جذوره، في نهاية المطاف، منا؛ وقد استطاع دانتي أن يشعر، على هذا المنوال، بالشفقة تُجاه ما حلم

---

(١) فالتخمين الثاني تصوره، بطريقة ما، وبشكل مسبق الاستعارة الكلاسيكية التي تجعل من الحلم تشخيصًا مسرحيًّا. حيث إن كونغورا قد وصفه في قصيدته السونيته المعنونة بالخيال المتنوع هكذا («الحلم، صانع التشخيصات، مسلح على الريح في مسرحه، معتاد أن يلبس الظلال أجسامًا جميلة») ووصفه كيفيدو في كتابه حلم الموت هكذا: («بعدما خفت الروح وجدت نفسها خاملة، متحررة من الحواس الخارجية، وواجهني بغتتة نوع من الكوميديا، وقامت قواي بتشخيصها هكذا في الظلام، في حين صرت أنا الجمهور والمسرح بالنسبة إلى خيالاتي»)؛ ووصفه جوزيف اديرون في صحيفته «سبيكتاتور» عدد ٤٨٧ هكذا: («حينما تحلم الروح، فإنها هي المسرح، والممثلون والجمهور»). وقد قام صاحب وحدة الوجود «عمر الخيام»، قرون قبل ذلك بتنظيم مقطع شعري الذي ترجمه ماك كارتي ترجمة حرفية هكذا: «لم تعد تخفي نفسك عن أحد؛ بت تتجلى في كل المخلوقات. من أجل متعتك تصنع هذه العجائب، أنت المشهد والجمهور على حد سواء».

به أو اخترعه. وقد نقول أيضًا إنّ فرانتشيسكا هي مجرد إسقاط للشاعر، حالها في ذلك كحال دانتي نفسه بصفته رحالة جهنميًّا. ومع ذلك، لدي انطباع، أن هذا التخمين مضلل، لأن هناك فرقًا بين أن نسند أصلًا مشتركًا للكتب والأحلام وبين أن نتسامح مع التنافر ولا مسؤولية الأحلام الموجودة في الكتب.

التخمين الثالث، شأنه شأن الأول، ذو طابع تقني. كان على دانتي، على طول مسار الكوميديا، أن يستبق قرارات اللّه الغيبية. معتمدًا على نور ذهنه الخطاء، تجرأ على التنبؤ ببعض أحكام اليوم الآخر. لقد أدان، وإن كان من أجل المخيال الأدبي، سيليستسنو الخامس، وأعتق سيجير دي برامانتي، الذي دافع عن النظرية التنجيمية للعود الأبدي.

للتستر على هذه العملية، عرف اللّه، في الجحيم، بعدله («حرّك العدل الخالق العلي») «Giustizia mosse il mio alto» «fattore») واحتفظ لنفسه بصفات الفهم والرحمة. أدان فرانتشيسكا وأشفق عليها. يقول بينيديتو كروتشه: « يدين دانتي، باعتباره عالم لاهوت ومؤمنًا ورجلًا ذا أخلاق، كل المذنبين؛ لكنه لا يدين أحدًا عاطفيًّا ولا يصفح عن أحد» (شعر دانتي، ٧٨).[١]

التخمين الرابع أقل دقة. يتطلب نقاشًا أوليًّا من أجل فهمه.

---

(١) روى أندرو لانغ أنّ دوما قد بكى عندما أمات پورثوس. وهذه العاطفة نفسها نشعر بها مع ثرڤانتيس، لحظة موت ألونسو كويجانو: «حيث إنّه سلم روحه، أردت بقولي إنّه مات، بين شفقة ودموع المتواجدين هناك».

لنأخذ بعين الاعتبار افتراضين: الأول، هو أن المجرمين يستحقون عقوبة الإعدام؛ الثاني، هو أن روديون راسكولنيكوف، يستحق عقوبة الإعدام. لا شك أن الافتراضين غير مترادفين. ومن المفارقات أن الأمر لا يستدعي أن يكون المجرمون عينيين ولا أن يكون راسكولنيكوف مجردًا أو وهميًّا، بل إنهم على عكس ذلك تمامًا. ومفهوم القتلة هو مجرد تعميم؛ إنّ راسكولنيكوف، لمن قرأ قصته، شخصية واقعية. لا يوجد هناك في الواقع، بالمعنى الدقيق للكلمة، قتلة؛ هناك أفراد تم إدراجهم في هذه المجموعة غير المحددة بسبب عجز اللغات. (وهذا في الواقع هو بالضبط المذهب الاسمي لكل من روسلان[1] وويليام الأوكامي[2]). بتعبير آخر، فالشخص الذي

---

(١) كانت كل من **الاسمية والواقعية**، في أوروبا القرون الوسطى، هما التياران الرئيسان اللذان ينضوي إليهما مختلف مذاهب الفلسفة المدرسية (Scolastique)، وهما الوجه التاريخي المميز لصراع المادية والمثالية داخل هذه الفلسفة، إذ كان التيار «الاسمي» يمثل الجانب المادي لهذا الصراع، والتيار «الواقعي، يمثل الجانب المثالي. ذلك أن - الاسميين - كانوا ينفون وجود العام - الماهيات - ويثبتون الوجود الحقيقي للأشياء (الجزيئات - الخاص) ويقولون إنه ليس للعام من الوجود سوى الاسم فقط، في حين أن الواقعيين كانوا - على العكس - يرون الوجود الواقعي للعام دون الأشياء.

(٢) لقب أوكام بمبتدع الاسمية وبملك الاسميين وحامل لوائهم منذ عصره، والحق أنّ ما قاله قد سبق إليه اثنان من معاصريه، وهما الفرنسيان: دوراندي سان بورسان وبيير أوريول أو دوريول. ومهما يكن، فإنّ أوكام يبقى هو الذي طبق المذهب الاسمي عن مسائل الفلسفة واستخرج نتائجه...

قرأ رواية دوستويفسكي، كان بطريقة أو بأخرى، هو راسكولنيكوف ويعرف تمامًا أن «جريمته» لم تكن بإرادته الحرة، إذ إنّ سلسلة من الظروف الحتمية هي من حددها وفرضها. فالقاتل ليس بقاتل، والسارق ليس بلص، والكاذب ليس بمخادع؛ إنّ المدانين يعلمون ذلك (أو بمعنى أدق: يحسون به)؛ وبالتالي، ليس هناك عقاب دون ظلم. إنّ «القاتل» بالنسبة إلى الافتراض القانوني يستحق الإعدام، وليس الشقي الذي قتل، فالشقي الذي قتل أجبره تاريخه الماضي على فعل ذلك وربما أجبره - آه، يا ماركيز دو لابلاس[1]! - تاريخ الكون. وقد لخّصت مادام دوستايل هذه التعليلات في مقولة مشهورة: «سيتم الصفح عن كل شيء إذا ما تم تفهمه».

يخبرنا دانتي عن ذنب فرانتشيسكا بشفقة شديدة الحساسية التي نحسها جميعًا بأنّها حتمية. وهكذا أحس بها حتى الشاعر نفسه، رغم حجاج عالم اللاهوت في المطهر (XVI، ٧٠)

---

(١) بيير سيمون لابلاس، فيزيائي ورياضي فرنسي، ولد بعد قرن من نيوتن. يتجادل العلماء حول آراء لابلاس الدينية الحقيقية، والتي يبدو أنّها تأرجحت بين مذهب الربوبية (القائل بأنّ اللّه خالق العالم، لكنه لم يتدخل في عمله بعد ذلك) وبين الإلحاد الصريح. وقد كان لابلاس هو الذي رد على الإمبراطور نابليون عند سؤاله عن عدم ظهور اللّه في كتابه «ميكانيكا الأجرام السماوية» بقوله: «لم أكن بحاجة إلى مثل هذه الفرضية». لذا، فأيًا كانت معتقدات لابلاس الأساسية، فيبدو أنه قد وقف بثبات ضد فكرة وجود خالق يمكن أن يتدخل بأية حال بشكل مباشر في حركة الكون. شون كارول، **الصورة الكبرى: عن أصل الحياة والمعنى والكون ذاته**، ص. ٤١. ٢٠١٨. ترجمة: محمد إبراهيم الجندي.

يحاجّ أنّه إذا كانت الأفعال مرهونة بتأثير النجوم سيتم إلغاء إرادتنا الحرة في الاختيار وسيكون من الحيف مكافأة الخير ومعاقبة الشر.[١]

إنّ دانتي يتفهم لكنه لا يعفو؛ هذه هي المفارقة التي يستعصي حلها. أظن أنه قد وجد لها حلًّا يتجاوز المنطق. لقد أحس (لكنه لم يتفهم) أنّ أفعال الإنسان ضرورية شأنها في ذلك شأن الأبدية، فهذه الأفعال قد تترتب عنها السعادة أو قد يترتب عنها الشقاء. وقد وضع حتى السبينوزيون[٢] والرواقيون قوانين أخلاقية. لا داعي أن نتذكر **كالفن**، الذي يقضي، في كتابه، قوانين الله المطلقة، بأن يكون مصير البعض هو الجحيم ومصير البعض الآخر هو الجنة. قرأت في خطاب القرآن التمهيدي لجون صال أن هناك فرقة من الفرق الإسلامية تؤيد هذا الرأي. التخمين الرابع، كما يبدو، لا يحل المشكلة. إنّه يقتصر فقط على طرحها بقوة. فباقي التخمينات كانت منطقية؛ في حين أن هذا ليس كذلك، ويبدو لي أنه التخمين الحقيقي.

---

(١) «né fiamma d'esto incendio non m'assale» **ولا لهب من هذه النار يحرقني.**

(٢) نسبة إلى الفيلسوف سبينوزا.

دانتي والمستبصرون الأنگلوسكسونيون

يخبر دانتي، في الأنشودة العاشرة للفردوس، أنّه صعد إلى كرة الشمس ورأى فوق دائرة هذا الكوكب - تعتبر الشمس كوكبًا في أدبيات دانتي - تاجًا مشتعلًا مكونًا من اثنتي عشرة روحًا مشعة أكثر من إشعاع النور الذي يسطع عليها. الروح الأولى هي لطوماس الأكويني، الذي يخبر بأسماء الآخرين؛ وسابعها هو «بيدا» Beda. يفسر الشراح أن الأمر يتعلق ببيدا المبجل، شماس دير جرو Jarrow ومؤلف كتاب «التاريخ الكنسي لشعب الإنجليز» *Historia eclesiastica gentis Anglorum*.

على الرغم من نعته بالكنسي، فإن تاريخ إنجلترا الأول، الذي كُتب في القرن الثامن الميلادي، يتجاوز ما هو كنسي. إنّه عمل يتسم بالتأثر والذاتية لباحث مدقق ورجل آداب. كان بيدا يتقن اللاتينية جيدًا ويعرف اليونانية حق المعرفة وكان قلمه يحاكي بشكل تلقائي أشعار ڤيرجيليو. كان يهتم بكل شيء: التاريخ الكوني، وتفسير الكتاب المقدس، والموسيقى، والصور

البلاغية،[1] وقواعد الكتابة ومناهج الحساب والعلوم الطبيعية وعلم اللاهوت والشعر اللاتيني والشعر العامي. ومع ذلك، هناك نقطة التزم حيالها الصمت عن قصد. في تاريخ وقائع الحركات التبشيرية المثابرة التي انتهت بفرض عقيدة عيسى المسيح على ممالك إنجلترا الجرمانية، كان بإمكان بيدا أن ينقل شيئًا عن الوثنية السكسونية مثل ما فعله «سنوري ستورلسون» Snorri Sturluson بخصوص الوثنية الاسكندنافية بعد مرور خمسمئة عام. دون أن يحيد عن قصد العمل الورع، كان بإمكانه الإخبار أو التلميح إلى أساطير أسلافه. ومن الجلي أنّه لم يقم بذلك. والدافع إلى ذلك واضح: الدين، أو أساطير الجرمان كانت ما تزال قريبة جدًّا زمنيًّا. كان بيدا يريد نسيانها؛ وكان يريد من بلده إنجلترا أن ينساها. لن نعرف أبدًا إن كان مصير الآلهة التي عبدها «هنجست» Hengist سيكون هو الأفول، وإن كانت ستنطلق في ذلك اليوم الرهيب، الذي سيلتهم فيه الذئاب كل من الشمس والقمر، سفينة مصنوعة من أظافر الأموات، من جهة الجليد. لن نعرف أبدًا إن كانت تلك الآلهة التائهة تُكَوّن پانثيونا[2] أو أنّها، كما كان يعتقد جيبون،

---

(١) استاق بيدا أمثلة لصوره البلاغية من الكتاب المقدس. هكذا، ومن أجل تحقيق المجاز المرسل، حيث يذكر الجزء ويقصد به الكل، فإنّه ذكر الآية ١٤ من الإصحاح الأول لإنجيل يوحنا: «والكلمة صار جسدًا...». وبمعنى أدق، فالكلمة لم تصر فقط جسدًا، وإنّما صارت أيضًا عظامًا وغضاريف وماء ودماء.

(٢) مجموعة من الآلهة.

خرافات البرابرة الغامضة. بغض النظر عن العبارة الشعائرية «كويوس باتر فودين»، التي نجدها في كل أنساب السلالات الملكية، وعن حال ذلك الملك الحذر الذي كان لديه محرابان، واحد خصص لعيسى المسيح وآخر أصغر منه حجمًا خصص للشياطين، فإنّ بيدا لم يفعل الكثير لإرضاء فضول المهتمين المستقبليين بالدراسات الجرمانية. وقد انحرف، في المقابل، عن المسار الزمني المستقيم من أجل تدوين رؤى من العالم الأخروي التي تتكهن بعمل دانتي مسبقًا.

الكرات التسع من الفردوس، بما في ذلك الشمس، التي صعد إليها دانتي، كما يخبرنا هو نفسه في الأنشودة العاشرة من الفردوس.

لنذكر واحدة منها. يخبرنا بيدا أنّ «فورسا» Fursa كان زاهدًا إيرلنديًّا تنصَّر على يديه الكثير من الساكسونيين. وقد اختطفت الملائكة روحه، خلال فترة مرض ألمَّ به، وصعدت بها إلى السماء. وقد رأى أثناء صعوده أربع نيران تجعل الهواء الأسود أحمر. وكانت هذه النيران متقاربة فيما بينها. وقد شرح الملائكة له أنّ تلك النّيران ستلتهم العالم بأسره، وأنّ أسماءها هي على التوالي: الفتنة والظلم فالكذب ثم الجشع. كبر حجم النيران إلى أن توحدت فيما بينها واقتربت منه؛ تملَّك الخوف فورسا؛ إلا أنّ الملائكة قالت له: «لن تحرقك النار التي لم تتسبب في إشعالها». وهذا فعلًا ما حدث: قامت الملائكة بتفريق اللهب وتمكن فورسا من الوصول إلى الفردوس، حيث رأى أشياء عجيبة. ولدى عودته إلى الأرض، هددته النار للمرة الثانية التي قام شيطان من خلالها برميه بنفس مشتعلة لمعذب، مما أدى إلى حرق كتفه اليمنى وذقنه. قال لك ملاك: «ستحرقك الآن النار التي أشعلتها. لقد قبلت بلباس المذنب في الأرض؛ وسينالك الآن عقابه». وقد حافظ فورسا على ندب الرؤيا إلى أن وافته المنية. رؤية أخرى هي لرجل من «نورتومبريا» Nortumbria يدعى «دريكثيلم» Drycthelm الذي مات مع حلول الليل بعد مرض دام لبضعة أيام وقد بعث من الموت فجأة مع بزوغ الفجر. كانت زوجته تؤنس جثته ليلًا. وقال لها دريكثيلم إنّه قد بُعث في الحقيقة من بين الأموات وإنّه قرر أن يعيش بشكل مختلف تمامًا عما كان عليه من قبل. بعد صلاته قسم أرضه إلى

ثلاث قطع، أعطى الأولى لزوجته والثانية لأبنائه والثالثة والأخيرة للفقراء. ودع الكل وانعزل ليعيش في دير، حيث كانت حياته الصارمة شهادة على الأشياء المرغوب فيها أو الفظيعة التي كُشفت له تلك الليلة التي كان فيها ميتًا والتي حكاها هكذا: «كان الذي قادني ذا محيا مشرق وكانت ثيابه من نور. مشينا في صمت نحو الشمال الشرقي على ما أعتقد. وجدنا أنفسنا بواد عميق وشاسع ممتد إلى ما لا نهاية؛ كانت النار على يسارنا، وعلى يميننا أعاصير من البَرَد والثلج. كانت العواصف تلقي بمجموعة من الأرواح المعذبة من جهة لأخرى، ومن حسن حظ التعساء الذين يفرون من النار الملتهبة التي لا تنطفئ شعلتها أنهم كانوا يصادفون البَرَد الجليدي وهكذا إلى ما لا نهاية. اعتقدت في نفسي أنّ هذه المناطق القاسية قد تكون هي الجحيم بعينه، لكن الطيف الذي كان يسبقني قال لي: «أنت لم تدخل الجحيم بعد». تقدمنا وكانت حلكة الظلام تزداد أكثر، لم أكن أشعر بشيء آخر غير النور الذي كان يقودني. وكانت دوائر لا حصر لها من نار سوداء تصعد من هوة عميقة وتهوي مرة أخرى فيها. هجرني دليلي وبقيت بين الدوائر المتواصلة، التي كانت مليئة بالأرواح، لوحدي. رائحة نتنة صعدت من الهوة، وقفت والرعب يتملكني، وبعد فترة زمنية ظننت أنّها لن تنتهي، سمعت من وراء آهات من العذاب والضحكات البذيئة وكأنّها لغوغاء يسخرون وكأنّها للأسرى الأعداء. وحشر من الشياطين السعداء والشرسين يسحبون خمس أرواح أشقاء إلى قلب الظلام. كانت

الروح الأولى محلّقة الشعر ككاهن، وكانت الأخرى امرأة. كانتا تائهتين في القاع؛ اختلط عويل البشر بضحكات الشياطين وبقي الضجيج المبهم يهيمن على مسامعي. أحاطت بي أرواح سوداء بزغت من أعماق النار وأرعبتني بأعينها ولهبها، لكن دون أن تتجرأ على لمسي. لم أستطع الدفاع عن نفسي حينما كنت محاصرًا من الأعداء والظلام معًا. وفي الطريق رأيت نجمة وهي قادمة، كان حجمها يكبر وكانت تقترب مني أكثر. هربت الشياطين وفطنت إلى أنّ النجمة كانت ملاكًا. انعطف هذا الأخير يمينًا واتجهنا معًا نحو الجنوب. خرجنا من الظلمة إلى النور ومن النور إلى الضياء ورأيت بعدها سورًا عظيمًا لامتناهي الارتفاع ولا محدود الجوانب. لم تكن به لا أبواب ولا نوافذ ولم أفهم سبب اقترابنا من القاعدة. وفجأة، ودون أن أعرف كيف حصل ذلك، وجدنا أنفسنا في أعلى السور واستطعت حينها لمح برار واسعة ومزهرة، التي بدد عبقها نتانة السجون الجهنمية. أناس بلباس أبيض يعمرونها؛ قادني دليلي لأمر بين تلك الجموع السعيدة وظننت حينها أنّ ذلك المكان قد يكون ملكوت السماوات، الذي سمعت عنه الكثير من الثناء، لكن دليلي قال لي: «أنت لم تدخل بعد إلى الجنة». ومن وراء تلك المساكن كان هناك ضوء مبهر وبداخله أصوات لأشخاص يغنون وعبق رائع ينسيك العطر السابق. وحينما اعتقدت أننا دخلنا إلى ذلك المكان المليء بالمتع، أوقفني دليلي وجعلني أعيد قطع الطريق الطويل نفسه. كشف لي لاحقًا أنّ وادي البرد والنار كان

التقى دانتي وفيرجيل في الأنشودة الثانية عشرة من المطهر بملاك ليرشدهما الطريق، تمامًا كما يخبرنا بيدا، أن الملائكة ساعدت فورسا أثناء صعوده إلى الجنة.

هو المطهر؛ والهوة كانت هي فم الجحيم؛ والبراري كانت هي مكان الأبرار الذين ينتظرون يوم الحساب، ومكان الموسيقى والنور، إنها ملكوت السماوات. «وأنت» أضاف «بما أنّك سترجع الآن إلى جسدك وستسكن بين البشر من جديد، سأقول لك إذا عشت باستقامة سيكون لك مكان في البراري وبعدها في الجنة، وإن تركتك لحظة وحيدًا، فهذا من أجل أن تتساءل عن المصير الذي ينتظرك». كان من الصعب عليّ الرجوع إلى هذا الجسد، لكنني لم أجرؤ على أن أنبس ببنت شفة، واستيقظت وأنا على الأرض».

في القصة التي نقلتها للتو، قد تتم ملاحظة مقاطع تذكر - ويمكن القول إنّها تتكهن - بمقاطع العمل الدانتي. فالراهب لن يحرق بالنار التي لم يشعلها؛ والشيء نفسه يمكن قوله عن بياتريتشي التي لم تتعرض لنار الجحيم («لم يهاجمني لهب هذه النار»).

على يمين ذلك الوادي الذي يبدو وكأنه بلا نهاية، هناك عواصف من البرد والجليد يعاقب بها المذنبون؛ ويخضع الأبيقوريون للعقوبة نفسها. يحس رجل من نورتومبريا Nortumbria بالضيق بسبب تخلي الملاك عنه مؤقتًا؛ الإحساس نفسه تَمَلّك دانتي تجاه ڤيرجيليو («ڤيرجيليو الذي وكلته نفسي من أجل خلاصي»). لم يَدْر «دريكثيلم» Drycthelm كيف تمكن من الصعود إلى أعلى السور؛ ولا كيف تمكن دانتي من عبور واد آشيرون التعيس.

فأهمية هذه المقابلات القصوى، التي لم أستنفدها بكل تأكيد، تمثل أهمية التفاصيل العرضية نفسها التي نسجها بيدا في عرضه والتي تعطي صورة حقيقية فريدة لرؤى العالم الأخروي. يكفيني أن أذكر بدوام الحروق، وواقعة تكهن الملاك بالتفكير الصامت للرجل، اختلاط الضحكات بالآهات وحيرة المستبصر أمام السور العالي. ربما إنّ هذه التفاصيل قد أتى بها تقليد شفاهي إلى قلم المؤرخ؛ حتما أنّها تحتوي بالفعل على هذا الانصهار للذاتي بالعجائبي والتي تعتبر خاصية دانتي والتي لا علاقة لها بتقاليد الأدب الرمزي.

هل سبق لدانتي أن قرأ مرة **التاريخ الكنسي**؟ من المحتمل أن الجواب هو لا. إدراج اسم بيدا (الذي يلائم البيت الشعري لأنّه مكون من مقطعين عروضيين) يثبت، من حيث المنطق السليم، الشيء القليل في استعراض قائمة لعلماء اللاهوت. كان الناس في العصور الوسطى يثقون بعضهم ببعض؛ لم يكن من الضروري قراءة مجلدات العالم الأنگلوسكسوني من أجل التسليم بحجيته، كما أنّه ليس من الضروري أن نقرأ القصائد الهوميرية متضمنة في لغة شبه سرية، لمعرفة أن هوميروس («أنظر إلى ذاك الذي يتقلد سيفًا في يده») كان بإمكانه أن يقود كل من أوڤيديوس ولوكانوس وهوراسيوس. ملاحظة أخرى يجب الوقوف عندها. بيدا، بالنسبة إلينا، هو مؤرخ من إنجلترا؛ وكان، بالنسبة إلى قرائه في العصور الوسطى، شارحًا للكتاب المقدس وبلاغيًّا وعالمًا للتقويم الزمني. ليس هناك ما

يدعو، في تاريخ إنجلترا الغامض آنذاك، إلى جلب دانتي.

سواء أكان دانتي يعرف الرؤى التي دوَّنها بيدا أم لا، فهذا يعتبر أقل أهمية من أنّه قد أدرجها في عمله التاريخي، معتبرًا إياها جديرة بالذكرى. كتاب عظيم كالكوميديا الإلهية ليس نتاج نزوة معزولة وعرضية لشخص ما؛ فقد انكب الكثير من الناس عليه والكثير من الأجيال. البحث في شأن دارسيه الأوائل لا يعني القيام بعمل بئيس ذي طابع قانوني أو بوليسي؛ إنّه يعني التقصي عن الحركات، وعن المحاولات والمغامرات وعن ومضات وتوقعات الروح الإنسانية.

المُطَهّر، ١، ١٣

ككل الكلمات المجردة، فإن كلمة استعارة تعني استعارة، بما أنّها تعني «تنقل» في اللغة اليونانية. فالاستعارة تتكون عادة من مصطلحين. للحظة يصير المصطلح مصطلحًا آخر. هكذا نعت الساكسونيون البحر «بطريق الحوت» أو «طريق البجع». إذ إنّ كبر حجم الحوت في المثال الأول يناسب كبر البحر؛ وصغر حجم البجعة في المثال الثاني يتناقض مع شساعة البحر. لن نعرف أبدًا إن كان أولئك الذين صاغوا هذه الاستعارات قد تنبهوا إلى تلك المدلولات، إذ نقرأ في البيت الستين من الأنشودة الأولى للجحيم: «**كان يدفعني هناك حيث الشمس تصمت**».

«حيث الشمس تصمت»: فعل سمعي يعبّر عن صورة بصرية. لنتذكر البيت سداسي التفعيلة الشهير للإنياذة: «في تنيدو

تحت الشعاع الصامت والصديق للقمر»؛ غايتي الآن فحص الصور البلاغية الثلاثة الغريبة بعيدا عن انصهار المصطلحين.

الأول هو البيت الثالث عشر من الأنشودة الأولى للمطهر: «اللون العذب للزفير الشرقي» «Dolce color d'oriental zafiro».

يخبر بوتي أنّ الزفير هو حجر كريم ذو لون يتراوح بين السماوي والأزرق، يسر الناظر، وبأنّ الزفير الشرقي هو صنف من الحجر الكريم يوجد ببلد الميديا[١].

يلمح دانتي في البيت سابق الذكر إلى لون الشرق من خلال استعمال زفير يحمل في طياته اسم الشرق. يوحي هكذا بلعب متبادل يمكن أن يتكرر إلى ما لا نهاية.[٢]

اكتشفت في كتاب الألحان العبرية لكاتبه بايرون، الصادر سنة (١٨١٥) صورة بلاغية مماثلة: «تمشي في بهاء كالليل»؛ ولكي يتقبل القارئ هذا البيت عليه أن يتخيل امرأة طويلة سمراء

---

(١) الميديا، نسبة إلى الميديون الذين استوطنوا الجزء الجنوبي غرب بحر قزوين، أي أذربيجان الحالية وعاصمتها أكبتانا (همذان)، وربما كانوا أقارب للفرس.

(٢) نقرأ في المقطع الافتتاحي من ديوان گونگورا «انعزالات»: («في الفصل المزهر من السنة، الذي كان فيه سارق أوروبا الكاذب، هلال أسلحة جبهته القتالية، والشمس كل أشعة شعره، براقة تشرف السماء، في حقول الزفير ترعى النجوم»). فبيت المطهر دقيق؛ في حين أن بيت الوحدات صاخب بشكل متعمد.

«Era del año la estación florida / en que el mentido robador de Europa, / media luna las armas de su frente / y el Sol todos los rayos de su pelo, / luciente honor del cielo, / en campos de zafiro pasce estrellas»

يجثو دانتي ويغض طرفه، بينما يقوم فيرجيليو، بناءً على طلب من كاتو، بتحضير نبتة الأسل التي يجب على دانتي أن يتخذها علامة على التواضع. يوجد من ناحية اليسار جبل المطهر، وفي خلفية الصورة، يغزو لون زفير شرقي ناعم الهواء النقي.

تمشي مثل الليل، الذي يمثل بدوره امرأة طويلة سمراء، هكذا إلى ما لا نهاية.[1]

المثال الثالث هو لروبيرت براونين. المتضمن في الإهداء الذي افتتح به قصيدته الطويلة الدرامية المعنونة بالخاتم والكتاب (١٨٦٨): «أيها الحب الغنائي، نصفك ملاك ونصفك طائر...».

يقول الشاعر عن إليزابيت بارّيت، التي ماتت، بأنّها نصف ملاك ونصف طائر، لكن الملاك في حد ذاته نصف طائر، هكذا يقترح تقسيمًا فرعيًّا يمكنه أن يكون غير محدود.

لا أعرف إن كان بإمكاني أن أدرج في هذه المختارات العشوائية بيت ميلتون الشعري المثير للجدل (الفردوس المفقود، ٤، ٣٢٣): «...the fairest of her daughters, Eve.» «...حواء، أجملَ بناتها»؛ هذا البيت عبثي بالنسبة إلى العقل، وربما أنّه ليس كذلك بالنسبة إلى الخيال.

---

(١) كتب بودلير في قصيدته «خشوع»: «Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche» (أنصتي عزيزتي، أنصتي إلى الليل العذب وهو يمشي) من المفروض أنّ مشي الليل الصامت لا يمكنه سماعه.

السيمُرغ والعقاب

ما الذي يمكنه أن يُوضح، توضيحًا أدبيًّا، فكرة كائن مكون من كائنات أخرى، فكرة طائر (مثلا) مكون من طيور؟[1] يبدو أن المشكل، الذي صيغ بهذا الشكل يسمح بحلول تافهة فقط، إن لم تكن مقرفة للغاية. يمكن القول إن الصورة قد تحققت في هذه الجملة *monstrum horrendum ingens* «الوحش الضخم الرهيب»، بريش كثيف وأعين كثيرة، وألسنة وآذان متعددة، التي تشخّص **الشهرة** (وبقول أدقّ تشخّص **الفضيحة أو الشائعة**) في الكتاب الرابع من الإنياذة، أو تلك اللوحة للمَلِك الغريب المكون من رجال كثر، والتي يغطي غلاف كتاب **لوفياثان** كله، ومسلح بسيف وصولجان. أثنى فرانسيس بايكون (مقالات، ١٦٢٥) على الصورة الأولى لهذه الصور؛ وقد قلدها كل من تشوسر وشكسبير؛ لا أحد الآن سيحكم عليها بأنّها أفضل من

(١) نقرأ لِـ«ليبنتس» Leibniz في كتابه «المونادولوجيا»، (١٧١٤) أنّ الكون يتكون من أكوان صغيرة، التي تحتوي بدورها على الكون، وهكذا إلى ما لا نهاية.

صورة «وحش أشيرون» الذي، حسب ما ورد فيما ينيف عن خمسين من مخطوطات فيزيو توندلي[1] *Visio Tundali*، يُبْقي على المذنبين في منعطف من بطنه، هناك حيث يعذبون بالكلاب، والدببة، والأسود والذئاب والأفاعي.

لا يبدو أنّ الفكرة المجرّدة لكائن مكون من كائنات أخرى تُبشِّر بخير؛ ومع ذلك فإنّ شخصية من الشخصيات المشهودة في الأدب الغربي ونظيره الشرقي توافقها بشكل مذهل. والغاية من هذه الملاحظة هي وصف هذه التخيلات الرائعة. الأولى تم تخيلها في إيطاليا والثانية في نيسابور. الشخصية الأولى توجد في الأنشودة الثامنة عشرة للفردوس. فقد لاحظ دانتي، خلال سفره عبر السماوات المركزة، سعادة كبيرة في عيني بياتريتشي، وقوة كبيرة في جمالها وأدرك أنهما قد صعدا معًا من سماء المريخ الحمراء إلى سماء المشتري. في صعيد هذه الدائرة الواسعة حيث الضوء أبيض، توجد مخلوقات سماوية تطير وتغني، والتي شكلت في وقت لاحق حروف الجملة التالية: *Diligite justitia* «أحبوا العدل» ثم رأس عقاب لم يتم نسخه بكل تأكيد من نموذج أرضي بل تمت صناعته من الروح العظيم، وبالتالي فإنّ العقاب يشع كله نورًا؛ يكونه آلاف الملوك

---

(١) نص يمثل رؤية العالم الآخر، للفارس الإيرلندي Tnugdalus. وأطلق عليه لاحقًا أيضًا اسم «Tondolus» أو في الترجمات الإنجليزية، «Tundale»، وكلها مشتقة من الأصل الإيرلندي Tnúdgal وتعني «الرغبة الشجاعة». كان أحد أكثر نصوص المستبصرين شيوعًا وتفصيلًا في الأدب الجهنمي في العصور الوسطى.

العادلين؛ يتكلم تحت شعار الإمبراطورية الجلي، بصوت واحد، فينطق بضمير الأنا بدل ضمير النحن (الفردوس، ١٩، ١١). كانت هناك مسألة قديمة تؤرق وجدان دانتي: أليس من الظلم أن يدين اللّه رجلًا صالحًا، ولد على ضفاف نهر الهند وليس بإمكانه معرفة وجود عيسى المسيح، بعدم إيمانه؟ يجيب العقاب بالغموض الذي يليق بالوحي الإلهي؛ ويلوم هذا التساؤل الجريء، ويكرر أنّه لا مناص من الإيمان بالمخلّص، ويلمح أنّ اللّه قد هدى بعض الوثنيين الفضلاء إلى الإيمان. ويؤكد أنّ كلًّا من الأمبراطور ترايانو Trajano وريفيو Rifeo يوجدان بين السعداء، إذ إنّ ترايانو جاء مع المسيحية في حين أنّ هذا الأخير جاء قبل المسيح.[1] (كانت مكانة العقاب في القرن الرابع عشر مرموقة، وربما أن ظهوره في القرن العشرين كان أقل نجاعة، حيث إنّ القرن العشرين قد خصص العقبان المنيرة والحروف الكبيرة المشتعلة للدعاية التجارية. مرجع، تشيستيرتون، ماذا رأيت في أمريكا، ١٩٢٢).

لربما يستحيل التصديق أن يكون أحد ما قد تمكن حقًّا من

---

(١) لا يؤيد بومبيو فينتوري اختيار ريفيو، الرجل الذي كان وجوده، قبل هذا التأليه، حاضرًا فقط في بعض أبيات الإنيادة (الثاني، ٣٣٩، ٤٢٦). ويعتقد ڤيرجيليو بأنّه من بين أكثر الطرواديين عدلًا ويضيف لنبإ وفاته هذا الإضمار الذي ينم عن الاستسلام: «شاءت الآلهة عكس ذلك»، «Dis aliter visum». ليس هناك أثر آخر يدل على وجوده في الأدب كله. ربما أنّ دانتي اختاره كرمز، بسبب غموضه. مرجع. شروحات كازيني (١٩٢١) وگويدو فيتالي (١٩٤٣).

تجاوز شخصية من شخصيات الكوميديا؛ إلا أنّ هذا الأمر قد حدث فعلًا. قبل قرن من تصور دانتي للشعار الذي يرمز إليه العُقاب، كان فريد الدين العطار، وهو فارسي من المتصوفة، قد تصور السيمُرغ العجيب (وهو طائر مكون من ثلاثين طائرًا)، الذي يصحح ويُضَمِّن بشكل فعلي ذلك الشعار. ولد فريد الدين العطار بنيسابور،[1] موطن أحجار الفيروز والسيوف. وتعني العطار باللغة الفارسية «تاجر أدوية». وفي كتابه **تذكرة الشعراء**، نقرأ أنّه كان يمتهن هذه المهنة. وفي عشية يوم من الأيام، دخل درويش إلى محل عمله ورأى حينها الكثير من العلب والقوارير، فأخذ يبكي. طلب منه العطار، في قلق واستغراب من حاله، أن ينصرف. فأجابه الدرويش: «أنا لن يكلفني الذهاب شيئًا، لأني لا أحمل معي شيئًا. أما أنت، كما أرى الآن، فسيكلفك توديع كنوزك الشيء الكثير». تجمد قلب العطار مثل الكافور. وبعدها انصرف الدرويش، لكن في الصباح الموالي غادر العطار متجره، ومعه كل هموم الدنيا. وبعد حجه إلى مكة، زار مصر وسوريا وتركستان وشمال هندوستان؛ وأثناء عودته إلى موطنه، تفرغ بشغف للتأمل في الذات الإلهية والإبداع الأدبي. واشتُهر عنه أنّه خلّف وراءه عشرين ألف بيت؛ ونذكر من بين مؤلفاته: **بلبل نامه، كتاب المصائب، كتاب النصيحة، كتاب الأسرار، كتاب إلهي نامه، تذكرة الأولياء، الملك والوردة، مظهر**

---

(١) قال كاتبي النيسابوري في مؤلفه «مجمع البحرين»: «أنا من بستان نيسابور، كالعطار، لكنني شوكته والعطار وردته».

العجائب، وكتابه الفريد **منطق الطير**. ويقال إنّ عمره قد ناهز العشرة ومئة عام، وتخلى، في السنوات الأخيرة من حياته عن كل متع الدنيا بما فيها الشعر. وقد قُتل على أيدي جنود تولي خان، وهو ابن جنكيز خان. والصورة الواسعة التي أسلفت ذكرها هي الفكرة التي أُسِّسَ عليها كتابه منطق الطير. إليكم الحكاية التي ترويها القصيدة.

يُسقِط السيمرغ، ملك الطيور، الذي يعيش بعيدًا، ريشة رائعة في قلب الصين؛ وقد قررت الطيور، بعد أن أنهكتها الفوضى التي دامت طويلًا، البحث عنه. يعرفون أنّ اسم ملكهم يعني ثلاثين طائرًا؛ ويعرفون أن قصره موجود في جبال قاف، وهي جبال دائرية تحيط بالأرض.

وقد أقدموا على هذه المغامرة التي تكاد لا تنتهي؛ قطعوا سبعة أودية أو أبحر؛ واسم البحر ما قبل الأخير هو الدُّوار؛ أما اسم البحر الأخير فهو الفناء. يفر الكثير من الحجاج؛ ويهلك آخرون. ويطأ ثلاثون ممن طهّرهم التعب جبل السيمُرغ. وفي آخر المطاف يتأملونه: ويدركون أنّهم هم أنفسهم السيمُرغ وأنّ السيمُرغ هو كل واحد منهم وهم كلهم. فالسيمُرغ يتضمن ثلاثين طائرًا وفي كل طائر يوجد السيمُرغ.[1] (وفي كتابه التاسوعات،

---

(١) هكذا نظمت سيلفينا أوكامبو الحلقة في (فضاءات شعرية، ١٢):

(«كان اللّه ذلك الطائر مثل مرآة ضخمة؛
يتضمنهم كلهم؛ لم يكن مجرد انعكاس؛
وجد كل واحد منهم ريشه في ريشه؛
ووجدوا في الأعين أعينًا بذواكر الريش»).

الجزء الخامس، الصفحة ٤، ٨، يخبر أفلوطين أيضًا عن الامتداد الفردوسي لمبدأ الهوية: «كل شيء في السماء العاقلة موجود في كل مكان، وأيّ شيء فيها هو كل شيء. الشمس هي كل النجوم، وكل نجمة هي كل النجوم، وكل نجمة هي كل النجوم وهي الشمس»).

لا يوجد هناك تباين واضح بين العقاب والسيمُرغ مثلما لا يوجد تشابه بينهما. لا يعدو العقاب أن يكون كائنًا بعيد الاحتمال عن الحقيقة، أما السيمُرغ فوجوده من المحال. والأشخاص الذين يُكَوِّنون العقاب لا يَضيعون فيه (يمثل داوود بؤبؤ العين، في حين أن ترايان وحزقيا وقسطنطين يمثلون الرموش): الطيور التي تنظر إلى السيمُرغ هي أيضًا السيمُرغ. والعقاب هو رمز مؤقت، شأنه في ذلك شأن الحروف من قبل، والذين يرسمون ذلك الرمز لا يكفون عن أن يكونوا هم أنفسهم؛ والسيمُرغ كلي الوجود هي الصفة التي تلازمه ولا تنفصم عنه. يوجد خلف العقاب إله إسرائيل وروما الخاص بهما؛ ويوجد خلف السيمُرغ، بمظهره الساحر، اتحاد الوجود.

ملاحظة أخيرة. هناك تجل، في مَثَلِ السيمُرغ، لقوة تخييلية؛ إنّها أقل تفخيمًا إلا أنّ «اقتصادها» أو صرامتها هي أقل واقعية. يبحث الحجاج عن وجهة مجهولة؛ هي الوجهة التي لن نعرفها إلا في النهاية، يجب بالضرورة أن تبهرنا ويجب ألا تكون أو تبدو إضافة. يَحُلّ المؤلف الصعوبة بأناقة كلاسيكية، ببراعة؛ والذين يبحثون هم أنفسهم ما يبحثون عنه. فداوود هو،

بطريقة مماثلة، البطل الخفي للقصة التي حكاها له ناثان (الصموئيل، ١٢)؛ وقد خمن دي كوينسي بطريقة مماثلة أن أوديب الإنسان ليس هو الإنسان بمفهومه العام، وإنّما هو الحل العميق لِلُغز أبي الهول الطيبي[١].

(١) عند الانتهاء من كتابة هذه الأسطر، قرأت في شروحات فرانتشيسكو تورّاكا أنّ الفتخاء، في بعض الموسوعات الإيطالية للحيوانات، ترمز إلى الشيطان («أعني أنّ الفتخاء عدو»). لا أدري إن كان مسموحًا إضافة أنّ النمر، وهو حيوان ذو صوت شجي ونَفَس ناعم، في **كتاب إكسيتر** هو رمز المخلّص.

اللّقاء الذي حصل في الحلم

استطاع دانتي أخيرًا، بعد أن تجاوز دوائر الجحيم وسطوح المطهر الشاقة، رؤية بياتريتشي في الفردوس الأرضي؛ يخلص أوزانام إلى أن المشهد (وهو حتمًا من أروع المشاهد التي استطاع الأدب أن يبلغها) يشكل النواة الأولية للكوميديا. قصدي هنا أن أتحدث عنه وألخص ما قاله الشراح الأوائل وأقدم بعض الملاحظات التي قد تكون جديدة، وذات طابع نفسي.

في صباح اليوم الثالث عشر من أبريل من عام ١٣٠٠، دخل دانتي، في اليوم ما قبل الأخير من رحلة تخللتها عدة مشاق، إلى الفردوس الأرضي، الذي يتوج قمة المطهر. رأى النار الدنيوية ونظيرتها الأبدية، عَبَر جدارًا من نار، هكذا أصبحت إرادته حرة ومستقيمة.

وضع ڤيرجيليو على رأسه الميترى متوّجًا إياه ليصير سيّده («لأنّني سأتوجك بالتاج والميترى»). عبر ممرات الروضة القديمة يصل دانتي إلى واد شديد الصفاء، رغم أن الأشجار لا

تسمح لا للشمس ولا للقمر بإضاءته. تنتشر موسيقى في الأجواء، وعلى الضفة الأخرى يتقدم موكب غريب. أربعة وعشرون شيخًا بلباس أبيض وأربعة حيوانات على أطرافها ستة أجنحة، تتخللها أعين مفتوحة، تتقدم عربة النصر، تجرها الفتخاء[1]؛ يوجد على يمين العربة ثلاث نساء يرقصن، إحداهن شديدة الاحمرار، بالكاد نميزها من داخل النار؛ وعلى يسار العربة توجد أربع نساء بحلل قرمزية، واحدة منهن لها ثلاث أعين. تتوقف العربة فتظهر امرأة محجّبة؛ لون لباسها لون اللهب المشتعل. ليس من خلال ما رآه فهم دانتي أن تلك المرأة هي بياتريتشي، وإنّما فهمه من خلال دهشة نفسه وارتعاشة دمه. أحس بالحب من على قمة الجلال، الحب الذي جرّح قلبه مرات في فلورينسة. وبحث عن الاحتماء منه في حضن ڤيرجيليو، كأنّه طفل مفزوع، إلا أن ڤيرجيليو تركه ولم يعد بجواره:

Ma Virgilio n 'avea lasciati scemi di sé,
Virgilio dolcissimo patre,
Virgilio a cui per mia salute die' mi

لكن ڤيرجبيليو قد حرمنا أنسه باختفائه
ڤيرجيليو الأب الحنون
ڤيرجيليو الذي سلمته نفسي من أجل الخلاص.

---

(١) الفتخاء أو الغرفين، حيوان خرافي برأس نسر وجناحي وجسم أسد كبير.

يرى دانتي على الضفة الأخرى من النهر موكب عربة النصر التي تركب عليها بياتريتشي.

نادته بياتريتشي باسمه، بإلحاح. قالت له ألّا يبكي على فقدان ڤيرجيليو، بل عليه أن يبكي هو نفسه خطاياه. ثم سألته بسخرية عن السبب الذي جعله يذعن لفكرة دخول أرض يكون الإنسان فيها سعيدًا. كانت الأجواء مليئة بالملائكة؛ عدّدت لهم بياتريتشي، بصرامة، خطايا دانتي. قالت إنّها بحثت عنه في الأحلام، لكن دون جدوى، وأن الطريقة الوحيدة لخلاصه، بما أنه قد سقط إلى أسفل سافلين، كانت هي إظهار مآل المذنبين له. يغض دانتي بصره والخزي يتملكه، فيتلعثم ثم يبكي. تجبر بياتريتشي دانتي على الاعتراف بذنوبه علانية أمام الكائنات المدهشة التي تنصت؛ . . . هذا هو المشهد البئيس الذي كتب

بنثر رديء، ليسجل أول لقاء مع بياتريتشي في الفردوس. لاحظ تيوفيل سبوري Theophil Spoerri بشكل غريب في كتابه (مدخل إلى الكوميديا الإلهية زوريخ، ١٩٤٦ - *Einführung in die Göttliche Komödie*, Zürich, 1946) قائلًا: «مما لا شك فيه أن دانتي نفسه قد توقع اللقاء مع بياتريتشي بشكل مختلف تمامًا. فلا شيء، إذن، يوحي في الصفحات السابقة من قصيدته أنّ أكبر إهانة في حياته كانت تنتظره». فك الشراح رموز المشهد بشخصياته، الواحدة تلوى الأخرى. فالأربعة وعشرون شيخًا، الذين نلتقيهم في بداية القيامة (٤، ٤) هم، حسب كتاب القديس جيروم المعنون بمقدمة الخوذة، الأربعة والعشرون كتابًا للعهد القديم. والحيوانات ذات الأجنحة الستة هي الإنجيليون (تومازيو) أو الأناجيل (لومباردي). والأجنحة الستة هي القوانين الستة (بيترو بن دانتي) أو انتشار العقيدة في اتجاهات الفضاء الستة (فرانتشيسكو دا بوتي). والعربة هي الكنيسة الكونية؛ والعجلتان هما العهدان القديم والحديث (بوتي) أو الحياة النشطة والحياة التأملية (بين فينوت ودا إيمولا) أو القديس دومينيكو والقديس فرانتشيسكو (الفردوس، الجزء ١٢، ١٠٦-١١١) أو العدل والرحمة (لويجي پيتروبونو). الفتخاء - أسد وعقاب - هي المسيح، اتحاد أقنومة الكلمة مع الطبيعة الإنسانية؛ ويعتقد بيدرون أنّه البابا، «الذي يشبه حَبْرًا أعظم أو العقاب الذي يرتقي إلى أن يصل إلى عرش اللّه لكي يتلقى أوامره ومثل الأسد أو الملك الذي يمشي في الأرض بقوة

ونفاذ. والنساء اللواتي يرقصن على يمين العربة هن فضائل لاهوتية؛ في حين أنّ نظراءهنّ اللواتي يرقصن على يسار العربة، هن الفضائل الأساسية. والمرأة ذات الأعين الثلاث هي التبصر، الذي يرى الماضي، والحاضر والمستقبل. تظهر بياتريتشي فيختفي ڤيرجيليو، لأن بيتاريتشي هي العقل وڤيرجيليو هو الإيمان. أو حتى لأن الثقافة المسيحية، حسب فيتالي، قد تلت الثقافة الكلاسيكية اللاتينية.

فالتأويلات التي عددتها هي دون شك جديرة بالثقة. فهي تبرر، من وجهة نظر منطقية (لا شاعرية)، التفاصيل المشكوك في صحتها بدقة تامة. وبعد تأييده لبعض هذه التأويلات، يكتب كارلو ستاينر: «امرأة بثلاث أعين هي وحش، لكن الشاعر هنا لا ينضبط لرادع الفن، لأنّ أكثر ما يهمه هو التعبير عن المبادئ الأخلاقية التي يعزها كثيرًا. والدليل القاطع هو أنّ حب الخير هو ما يشغل نفس هذا الفنان العظيم في المقام الأول وليس الفن». ويدعم فيتالي هذا الرأي باستفاضة أقل، قائلًا: «تكلف دانتي في الترميز يقوده إلى إبداع مشكوك في جماليته».

حدثان لا يقبلان، بالنسبة إليّ، النقاش. كان دانتي يريد أن يكون الموكب جميلًا («لا يقتصر الأمر على أنّ روما لم تمجد الإفريقي بعربة بهذا الجمال»)؛ فالمركب ذو قبح مركب. هناك فتخاء مربوطة إلى العربة، وحيوانات بأجنحة تتخللها أعين مفتوحة، وامرأة خضراء اللون وأخرى قرمزية، ووجه الثالثة بثلاث أعين، ورجل يمشي وهو نائم؛ يبدو أنهم لا ينتمون إلى

الجلال السماوي بقدر ما ينتمون إلى دوائر الجحيم السحيقة. والحقيقة أنّه لا شيء يخفف من بشاعة هذه الشخصيات على الرغم من أنّ بعضها مأخوذ من أسفار الأنبياء، («لكن اقرأ حزقيال الذي قام بوصفهم»)، والبعض الآخر مقتبس من وحي القديس يوحنا. ليست رقابتي مفارقة تاريخية؛ فالمشاهد الفردوسية الأخرى تستثني البشاعة.[1]

بياتريتشي تخاطب دانتي من العربة.

---

(١) سيتم الاعتراض على أنّ هذه الدّمامات هي الوجه الآخر لِـ«الجمال» السابق. هذا أكيد، لكنها ذات معنى... المعنى الأمثولي لأولى اضطهادات المسيحيين تمثله الفتخاء؛ ويمثل الثعلب الهرطقة؛ في حين أنّ التنين يمثل الشيطان أو المسيح الدجال؛ وتمثل الرؤوس الخطايا المميتة (بنفينوتو دا إيمولا) أو القرابين المقدسة (بوتي)؛ ويمثل العملاق فيليب الرابع الجميل، ملك فرنسا.

عمد كل الشراح إلى إبراز صرامة بياتريتشي؛ وعمد آخرون إلى إبراز قبح شعارات بعينها؛ الانحرافان كلاهما، حسب اعتقادي، ينحدران من أصل مشترك. رأيي هذا، ليس، بالطبع، إلا مجرد تخمين؛ وسأُبرز ذلك بكلمات مقتضبة.

الوقوع في الحب معناه خلق ديانة يكون إلهها غير معصوم. أن يمارس دانتي عبادة وثنية تجاه بياتريتشي هي حقيقة لا يمكن إنكارها؛ فمن بين الوقائع التي سجلها كتابه الحياة الجديدة هي أنّ بياتريتشي قد سخرت منه تارة واستهانت به تارة أخرى. هناك من يدعي بأنها صور لوقائع أخرى؛ إذا كان الأمر كذلك، فإنّ هذا سيزيد من تعزيز يقيننا بأنه حب تعيس وخرافي. بموت بياتريتشي، وبفقدانها إلى الأبد، عمد دانتي إلى التخييل للقائها، ومن أجل التخفيف من أحزانه؛ أعتقد شخصيًّا أنّه بنى هذه الهندسة الثلاثية لقصيدته من أجل إدراجها. حدث له، إذن، ما يحدث عادة في الأحلام، التي دنستها عوائق حزينة. هكذا كان حال دانتي. وبما أنّ بياتريتشي قد رفضته إلى الأبد، فقد حلم ببياتريتشي، لكنه حلم بها صارمة جدًّا، وهي بعيدة المنال، وهي على عربة يجرها أسد، أسد كان طائرًا، والذي كان كله طائرًا، أو كله أسدًا عندما كانت عينا بياتريتشي تنتظره (المطهر، ٣١، ١٢١). يمكن لهذه الأحداث أن تتكهن بكابوس: سيتحدد هذا الأخير وسيتمدد في الأنشودة الموالية. تختفي بياتريتشي؛ ويهجم عقاب، وثعلب وتنين على العربة؛ فتُغَطّى العجلتان والدفة بالريش؛ تظهر سبعة رؤوس حينها، من العربة («هكذا

تحول ذلك البنيان المقدس وأماط اللثام عن رؤوس»)
(«Trasformato così 'l dificio santo / mise fuor teste»)؛
عملاق ومومس يستوليان على مكان بياتريتشي.[1]

كانت بياتريتشي بالنسبة إلى دانتي كل شيء، هي الوجود المطلق، أما دانتي بالنسبة إلى بياتريتشي فأقل من ذلك بكثير، أو ربما لا يمثل لها شيئًا؛ كلنا نميل، بدافع الشفقة وبدافع التبجيل إلى نسيان هذا التنافر المثير للشفقة، والذي لا يمكن لدانتي أن ينساه. أقرأ وأعيد قراءة مصاعب لقائه الوهمي، فأفكر في المحبوبين اللذين حلم بهما أليگييري في عاصفة الدائرة الثانية واللذين يمثلان شعارين غامضين، على الرغم من أنه قد لا يفهم أو قد لا يريد فهم ذلك، لتلك السعادة التي لم تتحقق. أفكر في أمر فرانتشيسكا وپاولو، المتحدين في جحيمهما إلى الأبد («هذا الذي لن ينفصل عني أبدًا»). لا بدّ أنّه صاغ هذا البيت بحب مخيف، وبقلق وبإعجاب، وبحسد.

---

(١) لوحة *Blessed Damozel* «البكر السعيدة» لِـ«روسّيتي» Rossetti، التي نقلت الحياة الجديدة، وهي بدورها غير سعيدة في الفردوس.

ابتسامة بياتريتشي الأخيرة

قصدي هنا هو أن أعلق على الأبيات الأكثر إثارة للشفقة، والتي لم ينتج ولم يأت أدب بمثلها من قبل. تضمنتها الأنشودة الواحدة والثلاثون من الفردوس، ورغم شهرتها فيبدو أنه لا أحد أدرك المعاناة التي تحتويها، ولا أصغى لها باهتمام بالغ. والحقيقة هي أنّ هذه المادة المأساوية التي تتضمنها الأبيات ترتبط بمؤلف العمل أكثر مما ترتبط بالعمل، ترتبط بدانتي المؤلف أو المبدع أكثر مما ترتبط بدانتي البطل.

هذه هي الوضعية. يفقد دانتي ڤيرجيليو على قمة جبل المطهر. وبقيادة بياتريتشي، التي يعظم جمالها عند كل سماء جديدة يطأونها معًا، يطوف دانتي بالدوائر المركزة، واحدة تلو الأخرى، إلى أن يصل إلى الدائرة التي تحيط بباقي الدوائر، وهي دائرة المحرك الأول. وتوجد تحتها النجوم الثابتة، ويوجد أعلاها سماء الأنوار، التي ليست سماء مادية وإنّما أبدية، قوامها النور فقط. وببلوغ سماء الأنوار؛ في هذه المنطقة اللامتناهية (كما هو شأن لوحات الرسامين ما قبل رفائيل) إذ إنّ

البعيد ليس أقل وضوحًا مما هو عليه القريب. رأى دانتي نهرًا كبيرًا من النور، وملائكة صافات، والوردة الفردوسية المتعددة، المنتظمة على شكل نصف دائرة، والتي تشكلها أرواح العادلين. ويدرك فجأة أنّ بياتريتشي قد تركته. يراها في الأعلى في إحدى دوائر الوردة. كرجل يرفع نظره من أعماق البحر نحو منطقة الإعصار، من هذه المسافة يبجلها ويتوسل إليها. ويشيد بفضل رحمتها ويودعها روحه. يقول النص حينها:

Così orai; e quella, si lontana
come parea, sorrise e riguardommi;
poi si tornò all'etterna fontana.

هكذا ابتهلت؛ وتلك، بعيدة جدًّا
كما كانت تبدو، ابْتَسمَت ونَظَرَتْ إِلَيَّ؛
ثم عادَتْ إلى العين الأبدية.

كيف يمكن أن نؤول ما سبق ذكره؟ يقول محللو الرموز: العقل (ڤيرجيليو) هو أداة للوصول إلى الإيمان؛ والإيمان (بياتريتشي)، هو أداة للوصول إلى الإله؛ فالعقل والإيمان يضيعان بمجرد تحقيق دانتي لهدفه؛ فالشرح، كما سبق للقارئ أن لاحظ، بقدر ما هو غير سليم فهو بارد؛ لا يمكن لتلك الخطاطة البئيسة أن تنظم من هذه الأبيات.

بياتريتشي توجه إلى دانتي نظرتها وابتسامتها الأخيرتين

إنّ التعليقات التي ساءَلْتُها لا ترى في ابتسامة بياتريتشي إلا علامة على الرضا. كما لاحظ ذلك فرانتشسكو تورّاكا «آخر نظرة، وآخر ابتسامة، لكن الوعد أكيد». «تبتسم لتقول لدانتي إنّ صلاته مرغوب فيها وقد قبلت؛ التفتت نحوه لتومئ إليه مرة أخرى بالحب الذي تكنه له» كما يؤكد ذلك لويجي پيتروبونو.

يبدو لي أنّ هذا التأويل (الذي هو تأويل Casini «كازيني» أيضًا) صحيح جدا، لكن من الواضح أنّه بالكاد يلامس المشهد.

يظن أوزانام في كتابه (دانتي والفلسفة الكاثوليكية، ١٨٩٥) أنّ تأليه بياتريتشي كان هو الموضوع الأولي للكوميديا؛ يتساءل گويدو فيتالي ما إذا كان دانتي مدفوعًا، في خلق فردوسه، خاصة بنية تأسيس مملكة لسيدته. وهناك مقطع مشهور من كتاب الحياة الجديدة (*«Io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna»*) («أتمنى أن أقول عنها ما لم يُقَل عن امرأة من قبل») يبرر أو يسمح بهذا التخمين. قد أذهب بتخميني إلى أبعد من ذلك. أعتقد أنّه قد ألّف أفضل كتاب أدبي لتضمين بعض اللقاءات مع بياتريتشي التي لا يمكن تعويضها. وبمعنى أدق، **فدوائر العِقاب، والمطهر الجنوبي والدوائر المتركزة التسع، وفرانتشيسكا والحورية، والفتخاء وبيرتراند دو بورن** هي كلها عناصر مضافة؛ فالابتسامة والصوت، اللّذان يعلم الشاعر أنّهما فقدا، هما الشيء الأساس. نقرأ في بداية **الحياة الجديدة** أنّ دانتي قد عدّد ذات مرة في رسالة له اسم ستين امرأة ليمرّر من خلالها وبشكل مضمر اسم بياتريتشي. أظن أنّه قد كرر مثل هذه اللعبة البئيسة لمرات في الكوميديا.

ليس غريبًا البتّة أن يتطلع مشؤوم إلى السعادة؛ فكل واحد منا يفعل ذلك كل يوم. دانتي يقوم بذلك مثلنا، لكن ثمة شيء يتركنا نتوقع دائمًا الرعب الذي تخفيه تلك التخيلات السعيدة. في قصيدة لِـ«تشيستيرتون» Chesterton يأتي الحديث عن

Nightmares of delight «كوابيس اللذّة»؛ وهذا التناقض اللفظي يحدد بشكل تقريبي مقطع الأبيات الثلاثة، الذي سبق ذِكره، للفردوس. لكن هذا التفخيم في جملة «تشيستيرتون» Chesterton ، يقع على كلمة «**لذّة**» *Delight*؛ في حين أنّه يقع في الأبيات الثلاثة على كلمة «**كوابيس**» Nightmares.

لنتأمل المشهد من جديد. دانتي وبجانبه بياتريتشي، معًا في سماء الأنوار. تمتد فوقهما وردة العادلين بشكل لا محدود. الوردة بعيدة، لكن الأشكال التي تسكنها واضحة. هذا التناقض، بالرغم من تبرير الشاعر له (الفردوس، ٣٠، ١١٨)، ربما يكون أول إشارة لخلاف حميم؛ فجأة لم تعد بياتريتشي بجانبه («credea veder Beatrice e vidi un sene») («كنت أعتقد أني رأيت بياتريتشي فرأيت شيخًا»). بالكاد نجح دانتي في أن يتساءل أين هي بياتريتشي: «أين هي؟» يصرخ.

يريه الشيخ إحدى دورات الوردة الشاسعة. هناك، توجد بياتريتشي بهالتها؛ بياتريتشي التي كانت نظرتها تغدق عليه سعادة غزيرة، بياتريتشي التي اعتادت ارتداء الأحمر، بياتريتشي التي دأب على التفكير فيها كثيرًا، إلى درجة أنّه اندهش لاعتبار أنّ بعض الحجاج الذين رآهم ذات صباح في فلورينسة لم يسبق لهم أن سمعوا بها قط، بياتريتشي التي حرمته مرة من تحيتها، بياتريتشي التي ماتت وسِنّها لا تتجاوز الرابعة والعشرين، باتريشي ابنة السيد فولكو بورتيناري، التي زُفّت زوجة إلى باردي. لمحها دانتي في الأعلى؛ في السماء الصافية التي لا

تبعد عن العمق السحيق للبحر كما لا تبعد بياتريتشي عنه. يصلي لها دانتي كما يصلى لإله، لكن باعتبارها أيضًا امرأة مرغوبًا فيها.

يشرب دانتي من نهر سماء الأنوار

O donna in cui la mia speranza vige,
e che soffristi per la mia salute
in inferno lasciar le tue vestige.

يا امرأة تَقَوّى فيها أملي
ومن أجل خلاصي تحملت
في الجحيم ترك أثر قدميك.

بياتاريشي تنظر إليه، إذن، لحظة وتبتسم، لتعود بعدها لعين النور الأبدية. وفرانتشسكو دي سانكتيس Francesco De Sanctis يفهم المقطع هكذا: «حينما تبتعد بياتريتشي، لم يَبُث دانتي بأي شكوى: كل مخلفات الأرض قد احترقت فيه ودمرت». هذا صحيح، إذا أخذنا بعين الاعتبار غاية دانتي؛ وهو خطأ، إذا ما أخذنا العاطفة بعين الاعتبار.

لنتذكر حدثًا غير قابل للجدال، حدثًا واحدًا فقط وبسيطًا جدًّا: فالمشهد تخيله دانتي. هو بالنسبة إلينا مشهد واقعي جدا، أما بالنسبة إليه فقد كان أقل من ذلك. (كان الواقع، بالنسبة إليه، أنّ الحياة كانت هي الأولى من سلبه بياتريتشي وبعدها سلبها منه الموت). ولما غابت عنه بياتريتشي إلى الأبد، أحس بالوحدة وبالإهانة، لذلك تخيل المشهد ليتخيل نفسه معها. لسوء حظه هو، ولحسن حظ الأجيال التي ربما تكون قد قرأته خلال هذه القرون؛ فالوعي بأنّ اللقاء كان متخيلًا قد شوّه الرؤية. من هنا تتضح الظروف الفظيعة التي وقع مجملها في

الجحيم، كما في السماء العليا: اختفاء بياتريتشي، والشيخ الذي يأخذ مكانها، وارتقاؤها الفجائي إلى الوردة، والابتسامة والنظرة العابرتان، والإشاحة الأبدية للوجه.[1] يتضح الرعب في كلمات: «come parea» «كما تبدو» التي تحيل إلى «lontana» «بعيدة» لكنها تنقل العدوى لِـ«الابتسامة»، واستطاع هكذا لونگفلاو أن يترجم هذه الأبيات في ترجمته لسنة ١٨٦٧:

«Thus I implored; and she, so far away,
Smiled as it seemed, and looked once more at me...»

هكذا تضرعتُ؛ وهي، بعيدة جدًّا،
ابتسمَتْ، كما بدتْ، ونظرَتْ مرة أخرى إليَّ

يبدو أنّ كلمة «أبدية» Etterna أَعْدَت بدورها «عادت» si tornò.

---

(١) Blessed demosel لِـ Rossetti الذي ترجم «الحياة الجديدة»؛ حيث إن العذراء تبدو بدورها غير سعيدة في الفردوس.

ملحق[1]

الكوميديا الإلهية

كتب «پول كلوديل» Paul Claudel، في صفحة لا تليق بِه، المشاهد التي تنتظرنا ما بعد الموت الجسدي، لن تشبه دون شك نظيرتها التي بيّنها دانتي في الجحيم، والمطهر، والفردوس. هذه الملاحظة الغريبة لِـ«كلوديل»، التي تضمّنها مقال رائع، يمكن التعليق عليها بطريقتين.

بداية نرى في هذه الملاحظة دليلًا على قوة نص دانتي: والواقع أنّه عندما ننتهي من قراءة القصيدة وكذلك خلال قراءتها، نميل إلى التفكير بأنّ دانتي الشاعر كان يتخيل العالم الآخر كما يقدمه تمامًا. وللأسف، نعتقد أنّ دانتي سيجد فور موته نفسه أمام جبل الجحيم المقلوب أو أمام مساطب المطْهر أو سماوات الفردوس المركزة. وسيتكلم بالإضافة إلى ذلك عن أشباح العالم الكلاسيكي القديم وأنّ بعض هؤلاء الأشباح سيحدثونه من خلال الأبيات الثلاثية وبلسان إيطالي.

---

(١) مأخوذ من كتاب الليالي السبع.

من الواضح أن كل هذا هو ضرب من العبث. فملاحظة «كلوديل» لا تحيل على ما يفكر فيه القراء (لأنّهم إذا ما فكروا فيه سيدركون أنّ الأمر هو ضرب من العبث)، وإنّما إلى ما يشعرون به وكل ما من شأنه أن يبعدهم عن المتعة، عن المتعة الشديدة لقراءة العمل. ومن أجل دحضها فإنّنا نزخر بشهادات وفيرة. إحداها يمثلها التصريح المنسوب لابن دانتي، الذي يقول فيه إنّ أباه قد عرض كيف هي حياة المذنبين من خلال صورة الجحيم، وكيف هي حياة التائبين من خلال صورة المطهر، وحياة العادلين من خلال صورة الفردوس. فقراءته لم تكن حرفية. لدينا كذلك شهادة دانتي في رسالة بعث بها إلى «كانگراندي ديلّا سكالا» *Cangrande Della Scala*.

لقد تم اعتبار الرسالة بأنّها منحولة، لكن لا يمكن أن تكون متأخرة كثيرًا عن الفترة الزمنية التي عاش فيها دانتي، ومهما يكن، فإنّها وفية لعصره. يتم التّأكيد على أنّه يمكن قراءة الكوميديا على أربع طرق. إحداها القراءة الحرفية، وثانيها القراءة الرمزية، وحسب هذه الأخيرة فإنّ دانتي قد يمثل رمزًا للإنسان، وبياتريتشي رمزًا للإيمان وڤيرجيليو رمزًا للعقل. وفكرة أنّ النص يقبل قراءات متعددة هي خاصية من خصائص العصور الوسطى، ذلك العصر الذي لطالما كان مذمومًا ومعقدًا، والذي خلّف هندسة معمارية قوطية، وقصصًا بطولية من إيسلندا، وفلسفة **سكولائية**، التي كان كل شيء فيها محلّ نقاش. ذلك العصر الذي أعطانا الكوميديا بالخصوص، الكوميديا التي ما

زلنا نداوم على قراءتها، والتي ما تزال تبهرنا دون انقطاع، وستدوم إلى ما بعد مماتنا، وحتى ما بعد يقظتنا، وسيساهم كل جيل من القراء في إثرائها.

من الأجدر أن نذكر هنا سكوتو إريجينا Scoto Erigena، الذي قال إنّ الكتاب المقدس نص يتضمّن معاني لامحدودة، ويمكن مقارنته بريش الطاووس المزركش.

ويعتقد القبّاليون من اليهود أنّ الكتاب المقدس يهمّ كل فرد مؤمن؛ ويمكن التصديق بهذا إذا فكرنا أنّ مؤلف النص وخالق القراء هو واحد: أي اللّه. لم يكن لدى دانتي أي دافع لافتراض أن ما يُظْهِرُه لنا قد يتوافق مع الصورة الحقيقية لعالم الموت. لكنّ الأمر ليس كذلك. لم يكن بإمكان دانتي التفكير في ذلك.

لكنني أؤمن بملاءمة هذا المفهوم الساذج، الذي يجعلنا نقرأ النص وكأننا أمام قصة حقيقية. إنّه يجعل القراءة تشدنا إليها. أما بالنسبة إليّ، فأعرف أني قارئ يسعى وراء لذة القراءة؛ لم أقرأ قط كتابًا لمجرد أنّه قد يكون قديمًا. قرأت كتبًا من أجل الإحساس الجمالي الذي يمكن للقراءة أن تتحفني به وأترك التعليقات والانتقادات إلى النهاية. ولمّا قرأت الكوميديا لأول مرة، انغمست في قراءتها. قرأتها مثلما قرأت كتبًا أقل شهرة. وبما أنني أعتبر نفسي ضمن أصدقاء وأنني لا أتحدث إليكم كلكم، وإنّما إلى كل واحد منكم، فإنني أريد أن أبوح لكم بقصة تِجارَتي مع الكوميديا.

بدأ كل شيء قبل الحكم الديكتاتوري بفترة وجيزة. كنت حينها موظفًا بمكتبة حي ألماگرو. كنت أسكن بزقاق لاس هيراس بزاوية شارع بويريدون، كان عليّ أن أقطع تلك المسافة الطويلة بالتراموايات البطيئة وبقاطرة وحيدة؛ كانت تنطلق من حي الشمال حتى حي ألماگرو الجنوبي، إلى أن تصل إلى المكتبة التي تقع في جادة لابلاتا بمحاذاة كارلوس كالفو. ومن الصدف (غير أنّه لا توجد هناك صدف، وما نسمّيه صدفًا هو جهلنا بآلية السببية المعقدة) أن أعثر على ثلاثة كتيبات صغيرة في مكتبة ميشيل، التي لم يعد لها وجود الآن، والتي توقظ فِيَّ الكثير من الذكريات. تلك الكتيبات الثلاثة (كان عليّ اليوم أن أجلب معي واحدًا منها ليكون لي طلسمًا) كانت هي الجحيم والمطهر والفردوس، ترجمها كارليل إلى الإنجليزية، ليس طوماس كارليل، الذي سأتحدث عنه لاحقًا. كانت الكتيبات مريحة، وتمت طباعتها من قبل دينت. وكان حجمها يلائم جيبي. كان النص الإيطالي في صفحة، تقابله ترجمة بالإنجليزية في الصفحة المقابلة، وكانت الترجمة حرفية. عمدتُ إلى ابتكار أسلوب عمل في القراءة: كنت أقرأ في البدء مقطعًا، أي ثلاثة أبيات، بنثر إنجليزي؛ ثم بعدها كنت أقرأ المقطع نفسه، أي الأبيات الثلاثة نفسها، بالإيطالية؛ كنت أداوم على القراءة بهذه الطريقة حتى أختم الأنشودة. كنت أقرأ إذن الأنشودة كلّها بالإنجليزية وبعدها بالإيطالية. وفي هذه القراءة الأولية فهمت أنّه لا يمكن للترجمات أن تقوم مقام

النص الأصلي. يمكن للترجمة على أيّة حال أن تكون وسيلة وحافزًا لتقريب القارئ من النص الأصلي؛ وخاصة في حال اللغة الإسبانية. أعتقد بأنّ ثيرفانتيس، في مقطع لِـ«دون كيخوتي»، يقول إنّه يمكنه أن يفهم أريوستو Ariosto بزاد قليل من اللغة التوسكانية[1].

حسنًا، ذلك الزاد القليل من اللغة التوسكانية قد حصلت عليه لتشابه اللغتين الإيطالية والإسبانية، وذلك لتقاربهما. وقد لاحظت منذئذ أنّ الأبيات، وخاصة الأبيات العظيمة لدانتي، تمثل أكثر مما تعنيه. فالبيت الشعري، بالإضافة إلى أشياء أخرى كثيرة، هو إيقاع، ونبرة تكون عصية في غالب الأحيان على الترجمة. هذا ما لاحظته منذ البداية. عندما وَصلتُ في القراءة إلى قمة المَطْهر، عندما وصلت إلى الفردوس المهجور، هناك، في اللحظة التي هجر فيها ڤيرجيليو دانتي، حين وجد نفسه وحيدًا وناداه، في تلك اللحظة بالذات، شعرت بأنّه في مقدوري أن أقرأ النص الإيطالي مباشرة وألقي من حين لآخر نظرة على النص الإنجليزي. دأبت على قراءة الكتيبات الثلاثة بهذه الطريقة، خلال أسفاري البطيئة في الترامواي. قرأت بعدها طبعات أخرى. قرأت الكوميديا مرات عديدة، والحقيقة هي أني لا أعرف الإيطالية، لا أعرف من الإيطالية غير ما علمني إياه دانتي، وما علمني إياه أريوستو، حينما قرأت كتابه، أورلاندو

---

(١) يقصد باللغة التوسكانية، اللغة الأم للإيطالية الحالية.

الهائج، فيما بعد. ولاحقًا، إيطالية كروتشه التي تعد أكثر سهولة من دون شك. قرأت كل كتب كروتشه تقريبًا، ولا أتفق معه دائمًا، لكنني أشعر بسحر كتابته. وسحر الكتابة هو، كما قال ستيفنسون، إحدى الميزات الضرورية التي يجب على الكاتب أن يمتلكها. ودون سحر الكتابة تصبح العناصر الأخرى دون جدوى.

قرأت الكوميديا عدّة مرات، في طبعات مختلفة، وتمكنت من الاستمتاع بشروحاتها. وأفضلها، بشكل خاص، شروحات كل من موميليانو Momigliano وگراهبر Grahber. وأتذكر حتى الشرح الخاص بكارلو ستاينر.

كنت أقرأ كل الطبعات التي أجدها وأستمتع بمختلف الشروحات ومختلف تفاسير هذا العمل متعدد القراءات. أدركت بأنّ الشروحات اللاهوتية تهيمن على الطبعات الأكثر قدمًا؛ في حين أنّ طبعات القرن التاسع عشر يهيمن عليها الشرح التاريخي، وأما الطبعات الموجودة حاليًّا، فإنّه يطغى عليها الشرح الجمالي، الذي يجعلنا نلاحظ إيقاع كل بيت على حدة، وهي من أعظم ميزات دانتي.

لقد تمت مقارنة ميلتون مع دانتي، لكنّ ميلتون لديه موسيقى واحدة فقط: وهو ما يسمى بالإنجليزية «سمو الأسلوب». تلك الموسيقى هي دائمًا نفسها، بعيدًا عمّا تمثله مشاعر الشخصيات. في حين أنّه بالنسبة إلى دانتي، كما هي الحال بالنسبة إلى شكسبير، فإنّ الموسيقى تتبع المشاعر. الإيقاع

والنبرة هما الأمران الأكثر أهمية، يجب على كل جملة أن تُقرأ، وأن تُقرأ بصوت عال.

أقول تُقرأ بصوت مرتفع لأنّه حينما نقرأ أبياتًا رائعة حقًّا، جيدة حقًّا، نميل إلى فعل ذلك بصوت عال. بيت جيد لا يسمح لنا بأن نقرأه بصوت خافت أو في السر. وإنْ فعلنا ذلك فالبيت لن يكون مؤثرًا: البيت يستلزم الإلقاء جهرًا. البيت لن ينسى أنّه كان فنًّا شفاهيًّا قبل أن يكون فنًّا مكتوبًا، لن ينسى أنّه كان أنشودة.

هناك جملتان تؤكدان ذلك. إحداهما لهوميروس، أو للإغريقيين على لسان هوميروس، التي يقول فيها في الأوديسة: «تحيك الآلهة المصائب للبشر لكي تجد الأجيال القادمة ما ستتغنى به». في حين أن الأخرى قد جاءت بعدها بكثير، وهي لملارمي Mallarmé، يعيد فيها ما قاله هوميروس بطريقة أقل جمالية، «كل شيء ينتهي في كتاب». هنا يكمن الاختلافان: يتكلم الإغريق عن أجيال تتغنى، في حين أنّ ملارمي يتكلم عن شيء، عن شيء من بين الأشياء، يتكلم عن كتاب. لكن الفكرة هي نفسها، وهي أنّنا خُلقنا من أجل الفن، خُلقنا من أجل الذاكرة، خلقنا من أجل الشعر أو ربما من أجل النسيان. لكن ثمة شيئًا يبقى وهذا الشيء هو التاريخ أو الشعر، اللذان لا يختلفان في جوهرهما.

لاحظ كارليل Carlyle ونقاد آخرون أن السمة الأكثر بروزًا في الكوميديا هي قوة التعبير. وإذا فكرنا في أناشيده المئة، يبدو

حقًّا أنّ قوة التعبير تلك، والتي لا تتلاشى، هي معجزة، بغض النظر عن بعض مقاطع الفردوس، التي كانت بالنسبة إلى الشاعر نورًا وبالنسبة إلينا ظلامًا. لا أذكر مثالًا مشابهًا لكاتب آخر، باستثناء شكسبير ربما في مسرحيته ماكبيث، التي تبدأ بثلاث ساحرات أو قابضات الأرواح، أو أخوات القدر الثلاث، والتي تستمر حتى موت البطل دون أن تخفت قوة التعبير في مشاهد المسرحية كلها.

أريد أن أذكر سمة أخرى لدانتي: هي حساسيته. لقد اعتدنا التفكير في القصيدة الفلورينسية وكأنّها ذات طابع كئيب ووعظي، وننسى أنّ هذا العمل الأدبي مليء بأشياء بهيجة، وممتعة ولينة، التي تعتبر جزءًا من الحبكة. على سبيل المثال، ربما قرأ دانتي في كتاب من كتب الهندسة بأنّ المكعب هو أكثر الأحجام ثباتًا. إنّها ملاحظة عادية، وتنتفي عنها الشاعرية، لكن دانتي يستعملها كاستعارة للإنسان الذي يجب عليه أن يتحمل المصائب: «**مثل رباعي أضلاع جيد يتحمل ضربات الحظ**»؛ الإنسان هو شبيه برباعي أضلاع جيد، إنّه مكعب، وهذا في الحقيقة شيء فريد. كما أتذكر الاستعارة الغريبة للسهم. يريد دانتي أن يجعلنا نحس بسرعة السهم الذي ينفصل عن القوس ويصيب الهدف. يقول لنا إنّه انغرس في الهدف، وإنّه قد انطلق من القوس، وقد انفصل عن العصب؛ يعكس البداية والنهاية ليبين لنا مدى سرعة حدوث هذه الأشياء.

هناك بيت حاضر دائمًا في ذاكرتي. هو ذاك الموجود في

الأنشودة الأولى للمطهر، الذي يحيل على ذلك الصباح؛ ذلك الصباح المدهش بجبل المطهر، في القطب الجنوبي. يقول دانتي الذي خرج من قذارة الجحيم وحزنه ورعبه: «اللون العذب للزفير الشرقي». البيت يفرض هذا البطء على الصوت. يجب أن نقول «**شرقي**»:

dolce color d'oriëntal zafiro
che s'accoglieva nel sereno aspetto
del mezzo puro infino al primo giro.

وعذوبة لون كزفير شرقي
يتكاثف بصفاء في الجو
وبنقاء حتى الدائرة الأولى

أردت التوقف عند ميكانزيم هذا البيت الغريب، بالرغم من أنّ كلمة «ميكانزيم» قاسية جدًّا بالنسبة إلى ما أود قوله. يصف دانتي السماء الشرقية، يصف الشروق ويقارن لون الشروق بلون الزفير. ويقارنه بزفير يسمى «الزفير الشرقي»، **زفير الشرق**. هناك، في «اللون العذب للزفير الشرقي»، لعبة المرايا، بما أنّ الشرق يُفَسّر من خلال لون الزفير وهذا الزفير هو «زفير شرقي». بمعنى زفير مشحون بثراء كلمة «شرقي»؛ ومليء، إن جاز القول، بِـ«**ألف ليلة وليلة**» التي لم يحصل لدانتي أن عرفها، لكنها مع ذلك موجودة في المعنى.

سأذكر أيضًا البيت الشهير الذي تُختتم به الأنشودة الخامسة للجحيم: «وسَقَطْتُ كجثة هامدة في سقوطها». لماذا يُحدث السقوط دويًّا؟ يُحدث السقوط دويًّا بفعل تكرار كلمة سقط.

الكوميديا بأكملها مليئة بهذا النوع من التراكيب الموفقة. لكن ما يدعمها هو كونها ذات طابع سردي. عندما كنت شابًّا، كان الكل يحتقر كل ما هو سردي، كانوا يطلقون عليه اسم محكي، متناسين أنّ الشعر بدأ بالسرد، وأنّ الملحمة تكمن في جذوره، وهي كجنس شعري أصله سردي. في الملحمة يوجد الزمن، الذي يتكون من **قبلَ وخلالَ وبعدَ؛ وفي الشعر يوجد كل هذا**.

أود أن أنصح القارئ بأن ينسى الخلافات الناشبة بين الغويلفيين والغيبلّينيّين، بأن ينسى الفلسفة السكولائية، وأن ينسى أيضًا الإحالات الأسطورية وأبيات ڤيرجيليو التي يكررها دانتي، وأحيانًا يجودها، فتصبح رائعة كما هي عليه في اللاتينية. من الملائم، على الأقل في البداية، أن نتقيّد بالقصة. أعتقد أن لا أحد يصعب عليه فعل ذلك.

ندخل إذن إلى القصة، ونقوم بفعل ذلك بطريقة شبه سحرية. فالكاتب الذي يحكي اليوم شيئًا خارقًا للعادة هو شخص مرتاب، يخاطب قراء مرتابين وعليه إذن تهييء ما هو خارق للعادة. دانتي ليس بحاجة إلى ذلك: «في منتصف طريق حياتنا، وجدت نفسي في غابة مظلمة» يعني، في عمر الخامسة

والثلاثين وجدت نفسي في غابة مظلمة: يمكن للغابة أن تكون أمثولة، لكننا نؤمن بماديتها؛ فتحديد منتصف الطريق في سن الخامسة والثلاثين يفرضه الكتاب المقدس الذي يعزو سن السبعين للرجال الحصفاء. من الواضح أنّه بعد هذه السن يكون كل شيء قاحلًا، bleak، كما يقال بالإنجليزية، كل شيء يكتنفه الحزن والقلق. وهكذا، فعندما يكتب دانتي «في منتصف طريق حياتنا»، لا يستعمل بلاغة غامضة: فهو يقول لنا تاريخ الرؤيا بالتحديد، التي وقعت حينما بلغ الخامسة والثلاثين من عمره. لا أعتقد أنّ دانتي كان صاحب رؤيا. والرؤيا تكون قصيرة. من المستحيل أن تكون هناك رؤيا طويلة مثلما هي الحال في الكوميديا. كانت رؤيا دانتي إرادية: يجب أن نستسلم لها ونقرأها بإيمان شاعري. قال كوليريدج إنّ الإيمان الشاعري هو إيقاف إرادي للجحود. حينما نحضر عرضًا مسرحيًّا نعرف أنّ هناك أناسًا مُقَنّعين على خشبة المسرح، يكررون كلمات وضعها شكسبير، وإبسن أو بيراندللّو على ألسنتهم. لكننا نُقْنع أنفسنا بأنّهم ليسوا أناسًا مُقَنّعين؛ وأنّ ذلك الرجل المُقَنّع الذي يحاور نفسه ببطء كتمهيد ينذر بالانتقام، هو في الواقع **هاملت**، أمير الدانمارك؛ فنستسلم للخيال. وهذه الآلية في السينما أشدّ غرابة، لأنّ الأشخاص الذين نراهم ليسوا أشخاصًا مُقَنّعين، ولكنهم صور مُقَنّعة؛ ومع ذلك فإنّنا نُصدّق حقيقتهم ما دام العرض مستمرًّا.

وفي الكوميديا الإلهية، كل شيء مفعم بالحياة، إذ إنّنا نقتنع

في النهاية أنّ دانتي قد صَدَّق حقًّا عالمه الأُخروي، تمامًا كما صَدَّق جغرافية مركزية الأرض أو علم فلك مركزية الأرض وليس باقي علوم الفلك الأخرى.

نعرف دانتي حق المعرفة بفضل ميزة أشار إليها پول گروساك: تمّ كتابة الكوميديا بضمير المتكلم، والأمر لا يتعلق بحيلة نحوية صرفة، فهذا لا يعني قول «رأيت» بدل «رأوا» ولا «كنت» بدل «كان»، بل يعني شيئًا أكثر من ذلك، يعني أنّ دانتي هو أحد شخصيات الكوميديا. وهذه ميزة جديدة حسب گروساك. علينا أن نتذكر أنّ **القديس أوغستين** قد كتب «**اعترافاته**» قبل دانتي. لكنّ هذه «**الاعترافات**»، بحكم بلاغتها الرائعة تحديدًا، ليست أقرب إلينا كما هي حال دانتي، حيث إنّ بلاغة الإفريقي الرائعة تقف حاجزًا بين ما يريد هو قوله وما نسمعه نحن.

أن تشكل البلاغة عائقًا، فهو أمر يتكرر للأسف باستمرار. فبدلًا من أن تكون جسرًا أو طريقًا فإنّها تشكل في بعض الأحيان جدارًا أو عائقًا. ويلاحظ هذا لدى كتّاب مختلفين كثيرًا فيما بينهم من قبيل سينيكا Seneca، أو كيبيدو Quevedo، أو ميلتون Milton، أو لوگونيس Lugones. فالكلمات تقف في كتاباتهم حاجزًا بيننا وبينهم.

نعرف دانتي بشكل حميم أكثر مما عرفه معاصروه. أوشك أن أقول إنّنا نعرفه كما عرفه ڤيرجيليو، الذي كان حلمه. وأكثر دون شك مما أمكن لبياتريتشي بورتيناري معرفتها عنه؛ أكثر دون

شك من أي أحد آخر. يتموضع دانتي هناك ويكون في قلب الحدث. لا يرى فقط كل الأشياء وإنّما يشارك فيها. ويشارك فيها بطريقة لا تتوافق دائمًا مع ما يصفه؛ وهذا ما يعتاد دائمًا نسيانه.

نرى دانتي مرعوبًا من الجحيم؛ يجب عليه أن يكون مرعوبًا ليس لأنّه جبان وإنّما لأن رعبه يدفعنا إلى التصديق بالجحيم. دانتي مرعوب، وخائف ويتساءل عن الأشياء. نعرف ما يفكر فيه، ليس من خلال ما يقوله ولكن من خلال شاعريته ونبرته وإيقاع لغته.

لدينا الشخصية الأخرى، وفي الحقيقة، هناك ثلاث شخصيات في الكوميديا، لكنني سأتحدث الآن عن الشخصية الثانية، شخصية ڤيرجيليو. نجح دانتي في أن يقدم لنا صورتين عن ڤيرجيليو: إحداهما تركتها لنا الإنياذة أو تركها لنا الجورجيون؛ والثانية هي تلك الأكثر حميمية، والتي تركها لنا شعره، شعر دانتي التقي.

وتعد الصداقة من بين مواضيع الأدب وأحد مواضيع الواقع. أود أن أقول إنّ الصداقة هي شغفنا نحن الأرجنتينيين. هناك صداقات كثيرة في الأدب نسجتها وشائج الصداقة. يمكننا استحضار بعض منها. لماذا لا نفكر في دون كيخوتي وسانتشو أو في ألونسو كيخانو وسانتشو، بما أنّ بالنسبة إلى هذا الأخير «ألونسو كيخانو» هو ألونسو كيخانو، الذي يصبح في الأخير

فقط دون كيخوتي؟ لِمَ لا نفكر في مارتين فييرو وكروس، في رعاتنا الغاوتشو[1]، اللذين كلاهما ضلا الطريق عند الحدود؟ لِمَ لا نفكر في الراعي الشيخ وفابيو كاسيريس؟ الصداقة هي موضوع مشترك، لكن الكُتّاب يلجأون عمومًا إلى التباين بين صديقين. نسيت صديقين آخرين مشهورين هما كيم واللّامة، اللذين يقدمان أيضًا هذا التباين.

فالإجراء في حال دانتي فيه حساسية شديدة. لا يتعلق الأمر بالتباين تحديدًا، على الرغم من وجود موقف أبوي: دانتي أشبه بأن يكون ولدًا لڤيرجيليو، لكنه في الوقت نفسه يتفوق عليه لاعتقاده بأنّه من الناجين. يعتقد أنّه سيستحق العفو أو أنّه قد استحقه، هذا لأنّه أوتي رؤية العالم الأخروي.

في حين يعرف، منذ بداية الجحيم، أنّ ڤيرجيليو روح ضائعة، وأنه مذنب؛ وعندما قال له هذا الأخير إنّه لا يستطيع مصاحبته بتجاور حدود المطهر، ويحس أنّ الرجل اللاتيني سيكون من سكان «القصر النبيل» الرهيب، إلى الأبد، الذي يستضيف الأشباح العظيمة للأموات العظيمة التي تنتمي للعهد القديم، أولئك الذين لم تصلهم كلمة المسيح بعذر الجهل بها.

---

(١) اسم يطلق على الرعاة في السهول الجنوبية لبلدان أمريكا اللاتينية مثل الأرجنتين والأوروغواي والبرازيل. وازدهر حول شخصية الغاوتشو أدب يعتمد بالأساس على لغة هذا الأخير وطريقة حياته في البراري. ومن أشهر هؤلاء الرعاة الذين نظم حولهم الشعر نذكر «مرتين فييرو» Martin Fierro.

وفي اللحظة نفسها يقول دانتي «أنت أيها الدوق، أيها السيد، أيها المعلم» . . . للتعتيم على تلك اللحظة، يحيّي ڤيرجيليو بكلمات رائعة ويتكلم عن الدراسة الطويلة وحبه الكبير اللذين دفعاه للبحث عن كتابه؛ وهذا النوع من العلاقة سيبقى راسخًا بينهما حتى نهاية الرحلة. وشخصية ڤيرجيليو هذه الحزينة بالأساس، الذي نعلم أنّه مُدان ليصير خالدًا في «القصر النبيل» الذي ينتفي فيه وجود اللّه. . .

في حين أنه سيُسمح لدانتي برؤية اللّه، وسيسمح له بمعرفة الكون.

لدينا، إذن، هاتان الشخصيتان. ثم لدينا الآلاف ومئات وجموع من الشخصيات التي قيل عنها إنّها عرضية. وقد أقول إنّها أبدية. تتطلب رواية معاصرة ما بين خمسمئة أو ستمئة صفحة لتعرفنا عن شخصية ما، وهناك احتمال أننا لا ننجح رغم ذلك في معرفتها. في حين أنّه بالنسبة إلى دانتي فتكفيه لحظة واحدة. في تلك اللحظة تتحدد الشخصية إلى الأبد. يبحث دانتي عن تلك اللحظة المركزية بطريقة لاشعورية. أردت أن أفعل الشيء نفسه في قصص كثيرة، وقد أُعجب القراء بهذا الاكتشاف، الذي هو اكتشاف سبق إليه دانتي في العصور الوسطى: يقدم اللحظة وكأنها شفرة حياة. لدينا شخصيات، في كوميديا دانتي، قد تتحدد حياتهم في مقاطع مكونة من أبيات ثلاثية، ومع ذلك فإن تلك الحياة، حياتهم، أبدية. يعيشون في كلمة، في حركة، لا يتطلب الأمر أكثر من ذلك؛ يمثلون جزءًا

من أنشودة، لكن ذلك الجزء أبدي. يستمرون في الحياة، ويتجددون في الذاكرة وفي خيال الأشخاص.

قال كارليل إنّ هناك ميزتين لدانتي. بالتأكيد أنّ هناك أكثر من ذلك، لكنّ هاتين الاثنتين أساسيتان: الطيبوبة والصرامة (إلا أنّ الطيبوبة والصرامة لا يتعارضان، أي ليستا متناقضتين). هناك الطيبوبة الإنسانية لدانتي من جانب، التي قد يسميها شكسبير «the milk of human kindness» «حليب الطيبوبة الإنسانية»، ومن جانب آخر هناك الوعي بكوننا من سكان عالم صارم، يحكمه نظام. وهذا النظام له صلة بالآخر، له صلة بالمحاور الثالث.

ولنتذكر مثالين: الأول هو أشهر حلقة في الجحيم، ذلك المتعلق بالأنشودة الخامسة، ذلك الذي يتحدث عن پاولو وفرانتشيسكا. لا أزعم تلخيص ما قاله دانتي - سيكون من الوقاحة من جانبي أن أعيد بكلمات أخرى ما قاله دانتي بلغته الإيطالية الخالدة -؛ أريد أن أذكر فقط الحيثيات.

يصل كل من دانتي وڤيرجيليو إلى الدائرة الثانية (إن لم تخنّي الذاكرة) وهناك رأيا دوامة الأرواح واستنشقا رائحة الذنوب النتنة، إنها نتانة العذاب، هناك حيثيات مادية كريهة. مثل مينوس الذي يلف بذيله على جسده ليبين للمذنبين الدائرة التي يجب عليهم النزول إليها. هذا الأمر بشع بشكل متعمد، ليفهم منه أنّه لا شيء يمكنه أن يكون جميلًا في الجحيم. وعند وصولهما إلى الدائرة التي يعذب فيها الشهوانيون، يجدان فيها

أسماء عظيمة مشهورة. أقول «أسماء عظيمة» لأن دانتي لم يكن قد وصل إلى كمال فنه حينما بدأ في كتابة الأنشودة، ليرفع من شأن شخصياته أكثر مما تدل عليه أسماؤهم.

وقد ساعده هذا بالتالي في وصف «القصر النبيل».

نرى الشعراء العظماء للعهد القديم. كان من بينهم هوميروس، بسيف في يده. يتجاذبون أطراف الحديث فيما بينهم ليس من النزاهة تكراره. والصمت هنا حسن، لأن كل شيء يليق بالخجل الرهيب لكل المدانين في البرزخ (اللّمبو)، أولئك الذين لن يروا أبدًا وجه اللّه. عندما نصل إلى الأنشودة الخامسة، يكون دانتي قد وصل إلى اكتشافه الكبير: إمكانية الحوار بين أرواح الأموات ودانتي، الذي سيصغي إليهم وسيحكم عليهم بطريقته. لا، لن يحكم عليهم: إنّه يعلم بأنّه ليس بقاض، وأن القاضي هو الآخر، هو المحاور الثالث، هو الإله.

حسن إذن، هناك يوجد هوميروس، وأفلاطون، ورجال آخرون عظام ومرموقون. لكن دانتي يرى اثنين لا يعرفهما، أقل شهرة، وينتميان إلى العالم الذي عاصره: إنّهما پاولو وفرانتشيسكا. يعرف كيف مات هذان الزانيان، يناديهما فيستجيبان على جناح السرعة لندائه. يقول دانتي: «كحمامتين ناداهما الهيام».

نجد أنفسنا أمام مذنبين ويقارنهما دانتي بحمامتين ناداهما الهيام، لأنّه يجب أن تكون هناك شهوانية حتى في جوهر

المشهد. يقتربان منه وفرانتشيسكا، هي الوحيدة التي تتكلم، (پاولو لا يمكنه فعل ذلك)، تشكره لمناداته لهما وتوجه له هذه الكلمات المثيرة للشفقة: «لو كنت صديقة ملك الكون[1]، لتوسلنا إليه من أجل خلاصك»، لأنك شفقت على آلامنا. تحكي فرانتشيسكا قصتهما، تحكيها مرتين. تحكيها في المرة الأولى بتحفظ، لكنها تصر على أنّها ما تزال تحب پاولو. فالندم ممنوع في الجحيم؛ تعلم بأنها قد اقترفت ذنبًا وما تزال مخلصة لذنبها، وهذا ما يعطيها عظمة بطولية. قد يكون ندمها وشكواها مما وقع لها فظيعين. تعرف أن العذاب عادل، فتتقبله وتستمر في حب پاولو.

دانتي لديه فضول. «قادنا الحب إلى الموت»: لقد قتل پاولو وفرانتشيسكا معًا، وذنب الزنا لا يهم دانتي في شيء، ولا تهمه الطريقة التي كشف أمرهما بها، ولا الطريقة التي تمّت بها تصفيتهما؛ ما يهمه هو شيء أكثر حميمة، أي معرفة كيف فطنا لحبهما، كيف تحابا، كيف وصلتهما لحظة التنهدات العذبة. يتساءل.

أترك جانبًا ما أقوله، أريد أن أتذكر مقطعًا شعريًّا، ربما هو أفضل ما كتبه ليوبولدو لوگونيس Leopoldo Lugones، مستوحى، دون شك، من الأنشودة الخامسة للجحيم. يتعلق

---

(١) تقول ملك الكون لأنّها لا تستطيع قول كلمة «الإله»، لأنه ممنوع ذكر اسم الإله في الجحيم وفي المطهر.

الأمر بالرباعية الأولى من قصيدة « النفس المحظوظة»، إحدى السوناتات «الساعات الذهبية»، المنشورة سنة ١٩٢٢ :

في منتصف مساء ذلك اليوم،
عندما كنت متأهبًا لأودعك كالمعتاد،
أحسست بحزن غامض يتملكني وأنا أتركك
ما جعلني أعرف أني كنت أحبك.

قد يقول شاعر غير موهوب إنّ الرجل شعر بحزن عميق لحظة توديعه للمرأة، قد يقول إنّهما نادرًا ما يريان بعضهما بعضًا. في حين يكفي هنا «**عندما كنت متأهبًا لأودعك كالمعتاد**»، الذي يعتبر بيتًا ركيكًا لكن لا يهم، لأنّ «لأودعك كالمعتاد» تعني أنّهما يريان بعضهما بعضًا بوتيرة متكررة؛ ثم هناك البيتان الأخيران، «أحسست بحزن غامض يتملكني وأنا أتركك / ما جعلني أعرف أني كنت أحبك».

والموضوع أساسًا هو الموضوع نفسه للأنشودة الخامسة: شخصان يكتشفان أنهما يحبان بعضهما بعضًا ولم يكونا على علم بذلك. وهذا ما يريد دانتي معرفته، ويريد من فرانتشيسكا أن تحكي له كيف حدث ذلك. أخبرَتْهُ أنهما كانا يقرآن يومًا، كتابًا عن «لنسلوت» Lancillotto من أجل التسلية وكيف كان يعذبه الحب. كانا لوحدهما ولم ينتبهما الشك في شيء. في ماذا يشكان؟ يشكان في أنّهما كانا متحابين. وكانا يقرآن قصة

«مادة بريتان»[1] «*La matière de Bretagne*»، أحد الكتب التي تخيلها أهل بريتاني في فرنسا بعد الغزو الساكسوني، واحد من الكتب التي غذّت جنون ألونسو كيخانو؛ أحد هذه الكتب هو الذي كشف لپاولو وفرانتشيسكا حبهما المذنب. حسنًا، إذن، تحكي فرانتشيسكا أنّ وجنتيهما كانتا تحمران أحيانًا، لكن كانت هناك لحظة، «Quando leggemmo il disïato riso / esser baciato da cotanto amante» «عندما قرأنا الضحكة العاشقة / أن يتم تقبيلك من العاشق الغالي»، حيث يقبلها پاولو: «questi, che mai da me non sia diviso, / la bocca mi baciò tutto tremante». «هذا الأخير الذي لم ينفصل عنها أبدًا، / والفم الذي قبّلني كان يرتعش ارتعاشًا».

هناك شيء لا يقوله دانتي، لكننا نشعر به على امتداد الحلقة كلها وربما أنّها تمنحها القوة التي لديها. يخبرنا دانتي، برأفة، عن مصير الحبيبين ونشعر أنّه يحسدهما على مصيرهما. پاولو وفرانتشيسكا في الجحيم ودانتي ينجو، لكنهما تحابا، بينما هو لم يحصل على حب المرأة التي أحبها، حب بياتريتشي.

ثم هناك نوع من التباهي في كلمات فرانتشيسكا، ولا بدّ أنّ

---

(١) نطلق اسم «مادة بريتاني» Matière de Bretagne على مجموعة من الأساطير والأغاني التي كانت في الأصل يتغنى بها الشعراء المتجولون، وخاصة منهم الويلزيون والأرموريكان، والتي غذت أيضًا، ما بين ١١٥٠ و ١٢٥٠ تقريبًا، عددًا معينًا من الروايات سميت بروايات بريتون Romans Bretons.

دانتي قد أحسّ به كشيء رهيب، لأنّه فقد بياتريتشي إلى الأبد. في حين أنّ ذينك المذنبين يوجدان معًا، أي نعم، لا يستطيعان التحدث فيما بينهما، ويطوفان في الدوامة السوداء دون أي أمل في النجاة، ودون وجود احتمال في انتهاء المعاناة، كما يقول لنا دانتي، لكنهما يوجدان معًا. عندما تتكلم فرانتشيسكا، فإنّها تستعمل ضمير المخاطب «نحن»: تتحدث عن الاثنين، عنها وعن پاولو، وهذه طريقة أخرى ليكونا معًا. إنّهما معًا إلى الأبد، يتقاسمان الجحيم، وقد يبدو هذا بالنسبة إلى دانتي كنوع من أنواع الفردوس.

نعلم أنّ دانتي منفعل جدًّا، وبعد ذلك يسقط كجسد ميت. كل إنسان يتحدد في لحظة واحدة من حياته إلى الأبد، هي اللحظة التي يوجد فيها دائمًا مع نفسه. قيل إنّ دانتي كان قاسيًا جدًّا مع فرانتشيسكا حينما أدانها. لكن هذا يعني تجاهل الشخصية الثالثة. لا يتطابق حكم اللّه دائمًا مع مشاعر دانتي. يقول الذين يعجزون عن فهم الكوميديا إنّ دانتي قد كتبها من أجل الانتقام من أعدائه ومكافأة أصدقائه. لا يوجد هناك افتراء أكبر من هذا. يقول نيتشه زورًا إنّ دانتي هو الضبع الذي ينظم الشعر في القبور. والضبع الذي ينظم الشعر هو تناقض في المصطلحات؛ ثم إنّ دانتي لا يتلذذ أبدًا بآلام الآخرين. فهو يعرف أنّ هناك خطايا لا تغتفر، وهي الموبقات. ويختار لكل ذنب من هذه الذنوب المهلكات شخصًا اقترفه، لكن فيما عدا تلك السقطة، يمكن لهذا الشخص أن يكون محاطًا بإعجاب

الناس أو محبوبًا من قبلهم. فرانتشيسكا وپاولو هما مجرد شهوانيين ولم يقترفا ذنبًا سوى ذنب واحد، لكنّه كان كافيًا لإدانتهما.

والفكرة عن اللّه الذي يستحيل أن نحيط به، هي فكرة نجدها حتى في واحد من بين الكتب الأساسية للإنسانية، في **سفر أيوب**.

ستذكرون بأنّ أيوب أدان اللّه، وبأنّ أصدقاءه برّروه، وستذكرون كيف تكلم اللّه في النهاية من وراء الزوبعة وأعرض عن الذين أدانوه والذين برّروه على حد سواء. فاللّه فوق كل حكم إنساني، ولكي يساعدنا على إدراك هذا المفهوم، فإنّه يستعين بمثالين عجيبين: الأول خاص بالحوت والآخر خاص بالفيل. اختار هذين الوحشين ليشرح لنا أنّهما لا يَقِلّان وحشية عن اللوياثان والبِهيموث (وهذا الأخير اسم بصيغة الجمع، ويعني بالعبرية حيوانات كثيرة). فاللّه فوق كل حكم إنساني، وهذا ما يؤكده بنفسه في سفر أيوب. والناس يتذللون أمامه لأنّهم تجرأوا أن حكموا عليه وأن برّروه. هو في غنى عن ذلك. واللّه، كما يدّعي نيتشه، هو فوق الخير والشر. ينتمي إلى نوع آخر.

لو تطابق دانتي دائمًا مع الإله الذي تخيله، للاحظنا زيف ذلك الإله، والذي لن يكون غير نسخة من دانتي. في حين أنّه على دانتي تقبل ذلك الإله، مثلما يجب عليه أنّ يتقبل عدم حب بياتريتشي له، وأنّ مدينته فلورينسة مذمومة، كما يجب عليه أن

يتقبل منفاه وهلاكه في راڤينّا. عليه أن يتقبل شر العالم، وفي نفس الوقت، عليه أن يحب ذلك الإله الذي لا يفهمه.

هناك شخصية غائبة في الكوميديا، والتي لا يمكنها أن توجد فيها، لأنّ وجودها سيكون أكثر إنسانية. هذه الشخصية هي المسيح عيسى. والمسيح الذي يظهر في الكوميديا ليس هو الذي يظهر في الأناجيل: فعيسى الإنسان المرتبط بالأناجيل لا يمكنه أن يكون الشخص الثاني للتثليث الذي تفرضه الكوميديا.

أَصِلُ، أخيرًا، إلى الحلقة الثانية، التي تمثل بالنسبة إليّ ذروة الكوميديا. وهي توجد في الأنشودة السادسة والعشرين للجحيم. إنّها حلقة أوديسيوس. كتبت مرة مقالًا عنونته بلغز أوديسيوس. نشرته وبعدها أضعته؛ سأحاول الآن إعادة صياغته. أعتقد أنّ الأمر يتعلق بأكثر الحلقات تَلغيزًا في الكوميديا وربما أكثرها قوة: لكن من الصعب جدًّا، والأمر يتعلق هنا بالقمم، أن نعرف من فيهن أعلى ذروة، والكوميديا مكونة من قمم كثيرة.

إذا كنت اخترت الكوميديا للمحاضرة الأولى، هذا لأني رجل أدب وأعتقد أنّها قمة الأدب والآداب. وهذا لا يعني أنني أتقاسم معها علم لاهوتها أو أني أتفق مع أساطيرها. نجد فيها مزيجًا من الأساطير المسيحية والوثنية. لكن الأمر لا يتعلق بهذا. والواقع أني لم أصادف كتابًا أغدق عليَّ بأحاسيس جمالية وقوية بشكل كبير مثلها. أكرر أنّني قارئ يتلذذ بالقراءة؛ أنا أبحث عن الأحاسيس في الكتب.

الكوميديا هي كتاب يجب علينا أن نقرأه جميعًا. وعدم القيام بذلك، معناه حرمان أنفسنا من أفضل عطاء يمكن للأدب أن يمنحنا إيّاه، يعني أنّ نذعن لزهد غريب. لماذا نحرم أنفسنا من سعادة قراءة الكوميديا؟ وعلاوة على ذلك، فالأمر لا يتعلق بقراءة صعبة. الصعب هو ما يوجد خلف القراءة: الآراء، والنقاشات؛ لكن الكتاب في حد ذاته هو كتاب شفاف. ثم هناك الشخصية المحورية، وهي دانتي، الذي ربما يمثل الشخصية الأكثر حيوية في الأدب كله؛ ثم هناك الشخصيات الأخرى . . . لكن أعود إلى حلقة أوديسيوس.

وصلوا إلى حفرة، أعتقد أنّها الحفرة الثامنة، تلك المتعلقة بالمستشارين المحتالين. في البداية هناك خطاب لوم ضد فلورينسة، يقال فيه: تضرب بجناحيها في السماء وفي الأرض وأنّ اسمها ذائع في كل الجحيم. وبعدها يشاهدون نيرانًا كثيرة من أعلى، ومن داخل النيران، من داخل اللهبان، هناك أرواح المحتالين مختبئة: مختبئة لأنّها تعمل في الخفاء. تتحرك اللهبان ودانتي يوشك على السقوط. يسنده ڤيرجيليو، تسنده كلمات ڤيرجيليو. يتحدثان عن أولئك الموجودين داخل اللهبان ويذكر دانتي اسمين بارزين: اسم أوديسيوس واسم ديوميديس. يوجدان هناك لأنّهما خططا معًا مكيدة حصان طروادة الذي مكن اليونانيين من الدخول إلى المدينة المحاصرة.

أوديسيوس وديوميديس هناك، ودانتي يريد التعرف إليهما. يُعبّر لڤيرجيليو عن رغبته في التحدث إلى ذينك الشبحين البارزين

اللذين ينتميان للعصور القديمة، مع ذينك البطلين العظيمين المشهورين في العصور القديمة. ينزل ڤيرجيليو عند رغبته، لكن يطلب منه أن يتركه يتكلم هو، بما أنّ الأمر يتعلق بإغريقيين متعجرفين. من الأفضل، إذن، ألا يتكلم دانتي. لقد تم شرح هذا بطرق مختلفة. كان «توركواتو تاسو» Torquato Tasso يعتقد أنّ ڤيرجيليو أراد أن يدعي بأنّه هوميروس نفسه. يصبح الشك هنا عبثيًّا ولا يليق بڤيرجيليو، ذلك أنّه قد تغنى بأوديسيوس وديوميديس، وإنْ كان دانتي يعرفهما، فإنّ الفضل يرجع إلى ڤيرجيليو الذي عرّفه بهما. يمكننا أن نتناسى الفرضية التي مفادها أنّ دانتي قد تمت الاستهانة به لكونه ينحدر من سلالة إنياس، أو لكونه ذا أصول همجية، وبالتالي، فهو محتقر في نظر الإغريق. ڤيرجيليو، ثم ديوميديس وأوديسيوس، هم حلم دانتي. يحلم دانتي بهم، لكنه يحلم بهم بشكل جدّ قوي، وبحيوية شديدة، مما يجعلنا نفكر في أنّ هذه الأحلام (**الذين لا يملكون صوتًا غير الصوت الذي يعطيهم إياه، ولا شكلًا غير الشكل الذي يعيرهم إياه**) يمكنها الاستهانة به، هو الذي ليس إلا نكرة، والذي لم يكتب كوميدياه بعد.

دخل دانتي إلى اللعبة، تمامًا كما دخلناها نحن: حتى دانتي سقط في فخ الكوميديا. حدثته نفسه: هؤلاء أشهر أبطال العصور القديمة، وأنا نكرة، إنْ أنا إلا رجل مسكين. لِمَ قد يعيرون اهتمامًا لما سأقوله؟ حينها يدعوهم ڤيرجيليو ليحكوا

كيف ماتوا، فيتحدث صوت أوديسيوس الخفي. أوديسيوس لا وجه له، وهو في قلب اللهب.

هنا نصل إلى ما هو عجائبي، نصل إلى أسطورة ابتدعها دانتي، أسطورة أفضل من نظيراتها الموجودة في الأوديسة والإنياذة، أو تلك التي يحتويها كتاب آخر والذي يظهر فيه أوديسيوس حاملًا لاسم «**السندباد البحري**» وهذا الكتاب هو **ألف ليلة وليلة**.

فالأسطورة استوحاها دانتي من معتقدات مختلفة: الاعتقاد أنّ أوديسيوس هو من أسّس لشبونة، والاعتقاد الذي يدّعي وجود الجزر السعيدة[1] في المحيط الأطلسي. كان الكلتيون يعتقدون أنّ المحيط الأطلسي كان مأهولًا ببلدان عجيبة: جزيرة يشقها نهر يعبر السماء، وهو مليء بأسماك وسفن لا تهوي إلى الأرض؛ وجزيرة دوارة من نار؛ وجزيرة حيث يوجد بها كلاب سلوقية برونزية تطارد أيائل فضية. يجب أن يكون كل هذا في علم دانتي؛ لكن الأهم هو ما نجح في فعله بهذه الأساطير. تَمكّن من خلق شيء نبيل بشكل عميق.

ترك أوديسيوس بينيلوب، نادى رفاقه وقال لهم إنّهم، على الرغم من شيخوختهم وتعبهم، فقد واجهوا معه آلاف المخاطر؛ واقترح عليهم القيام بمغامرة نبيلة، مغامرة عبور أعمدة هرقل وعبور البحر، مغامرة معرفة النصف الجنوبي للكرة الأرضية،

---

(١) جزر الكناري أو الجزر الخالدات.

الذي كان يُعتقد حينها أنّه من ماء، وأنّه غير مسكون من أحد. قال لهم بأنّهم رجال، وليسوا بهائم؛ وُلِدوا من أجل البسالة ومن أجل المعرفة؛ ولدوا من أجل أن يعرفوا وأن يفهموا. هكذا يتبعونه ويجعلون من مجاذيفهم أجنحة...

من الغريب أنّ هذه الاستعارة موجودة أيضًا في الأوديسة، التي لم يتمكن دانتي من معرفتها. أبحروا إذن، تاركين وراءهم سبتة وإشبيلية، اندفعوا البحر نحو المفتوح وانحرفوا ناحية الشِّمال. ناحية الشِّمال، أي في الجهة اليسرى، التي تعني في الكوميديا الشر. وللعروج إلى المطهر يتم أخذ ناحية اليمين؛ وللنزول إلى الجحيم يتم سلك ناحية اليسار. الجهة اليسرى، بمعنى، لديها معنى ثان... ثم نقرأ: «Tutte le stelle già del'altro polo / vedea la notte» «في الليل يرى / كل النجوم الموجودة في القطب الآخر» - إنّه نصف كرتنا الأرضية، ذلك الجنوبي، المليء بالنجوم. (شاعر إيرلندي كبير «ييتس» Yeats، يتحدث عن «cielo carico di stelle» «سماء ملأى بالنجوم». الشيء الذي لا نجده في القطب الشمالي، حيث هناك نجوم قليلة مقارنة مع قطبنا الجنوبي).

يبحرون لمدة خمسة أشهر وفي النهاية يرون اليابسة. وما يرونه هو جبل بُنّيّ من مسافة بعيدة، جبل عال لم يروا مثل علوه من قبل. قال أوديسيوس إنّ الفرح استحال بكاء، لأنّ زوبعة تهب من الأرض وتغرق السفينة. ذلك الجبل هو جبل المطهر، كما يُفهم من أنشودة أخرى. يعتقد دانتي (يتظاهر بالاعتقاد من

أجل أغراض شعرية) أنّ المطهر يقع على النقيض من مدينة القدس.

حسنًا، لقد وصلنا إلى هذه اللحظة الحاسمة ونتساءل ما الذي كان وراء معاقبة أوديسيوس. من الواضح أنّ عقابه لم يكن نتيجة لمكيدة الحصان التي دبرها، بما أنّ اللحظة الحاسمة في حياته، تلك التي تشير إلى دانتي، وحتى إلينا، هي شيء آخر: هي المغامرة النبيلة، والشجاعة، التي تتوخى معرفة المحظور، والمستحيل. نتساءل: ما سر القوة الكبيرة لهذه الأنشودة؟ قبل الإجابة عن هذا السؤال، أود أن أذكر واقعة لم يسبق لأحد قط أن أشار إليها، على حد علمي.

يتعلق الأمر بكتاب آخر عظيم، أعظم عمل روائي في عصرنا، المعنون بِـ«**موبي ديك**»، لكاتبه هيرمان ميلفيل، الذي عرف بالتأكيد الكوميديا، في الترجمة التي قام بها لونگفلاو. تحكي الرواية عن مغامرة هوجاء للقبطان مبتور اليد أهاب، الذي سعى للانتقام من الحوت الأبيض. في النهاية يجده، إلا أنّ الحوت أغرقه؛ تتطابق هكذا نهاية الرواية العظيمة مع نهاية أنشودة دانتي نفسها: يطبق البحر على أهاب، كما سبق له أن أطبق على أوديسيوس. لا بدّ أنّ ميلفيل قد تذكر الكوميديا في تلك النقطة، رغم أنّي أُفَضّل التفكير أنّه قرأها واستوعبها لدرجة نسيانها حرفيًّا، وأنّ الكوميديا أصبحت جزءًا منه، ولم يكتشف من جديد ما قرأه في السنوات الفارطة إلا لاحقًا. وعلى أية حال، فالقصتان متطابقتان. إلا أنّ أهاب لم يكن مدفوعًا بدافع

نبيل وإنّما برغبة الانتقام. في حين أنّ أوديسيوس تصرف كرجل من خيرة الرجال. بالإضافة إلى ذلك، فإنّ أوديسيوس يسعى وراء سبب وجيه، يرتبط بالذكاء، فتمت معاقبته.

من أين تستمد هذه الحلقة قوتها التراجيدية؟ أظن أنّ التفسير الوحيد الصحيح هو: لقد أحس دانتي أنّ أوديسيوس هو، بشكل من الأشكال، دانتي نفسه. لا أعرف إن أحس بذلك بشكل واع، وهذا لا يهم كثيرًا. إذ قال في ثلاثية من ثلاثيات الكوميديا إنّه لا يسمح لأحد بمعرفة أحكام العناية الإلهية، لا يمكننا أن نستبق أحكام العناية الإلهية. لا أحد يمكنه أن يعلم من سَيُدان ومن سينجو. لكنّه تجرأ على استباق تلك الأحكام عن طريق الشعر، حيث يُرينا من هم المدانون ومن هم المصطفون الأخيار. لا بدّ أنّه كان يعلم أنّه كان يخاطر بنفسه بفعله ذاك؛ ولا يمكنه أن يتجاهل أنّه كان يستبق العناية الإلهية التي يستحيل الإحاطة بها. لهذا فشخصية أوديسيوس لها من القوة ما لها، لأنّ أوديسيوس مرآة دانتي، لأنّ دانتي أحس أنّه ربما قد يستحق نفس ذلك العقاب. صحيح أنّه كتب القصيدة الطويلة، لكنه انتهك أيضًا قوانين الليل الغامضة، وقوانين اللّه وقوانين الألوهية.

أنا على وشك الختم، أريد فقط الإلحاح على أنّ لا حق لأحد في الاستغناء عن متعة قراءة الكوميديا، متعة قراءتها بشكل بريء. ثم تأتي الشروحات فيما بعد، والرغبة في معرفة معنى كل تلميح ميثولوجي على حدة، ورصد كيف اقتبس دانتي

من ڤيرجيليو بيتًا شعريًّا عظيمًا، وربما جوّده بترجمته. لكن، علينا في البداية قراءة قصيدة دانتي ببراءة طفل، علينا أن نستسلم لها؛ حينها سترافقنا طوال الحياة. منذ سنوات عديدة والكوميديا ترافقني؛ أعرف أنّي إن قرأتها غدًا، سأجد أشياء لم أرها من قبل. أعلم أنّ هذا الكتاب سيدوم إلى حدود أبعد من يقظتي ويقظتكم.

المحتويات

تقديم للترجمة ٥

تمهيد ١٣

قصر الأنشودة الرابعة الفخم ٢٥

مشكلة أوگولينو الزائفة ٣٦

رحلة أوديسيوس الأخيرة ٤٣

الجلّاد الرّحيم ٥١

دانتي والمستبصرون الأنگلوسكسونيون ٥٧

السيمُرغ والعقاب ٧١

اللّقاء الذي حصل في الحلم ٧٩

ابتسامة بياتريتشي الأخيرة ٨٧

ملحق: الكوميديا الإلهية ٩٥

هذا الكتاب

في كل واحدة من المقالات التسع يتناول بورخيس واحدًا من المشاهد التي أثارت اهتمام الدارسين والنقاد. وفي بداية كل واحدة منها يمهد الكاتب بعرض إطار عام يقدم من خلاله صورة عن أبرز التأويلات التي كتبت حول المشهد ويناقشها قبل أن يعطينا قراءته الفريدة وتأويلاته المستوحاة من خبرته في النقد الأدبي ومن تأملاته الشخصية.

وبقدر ما فُتن بورخيس بالسمات الفنية وبالخصائص الجمالية للمشاهد المختارة كان حريصًا دومًا على عدم إغفال انسجام الإيقاع مع المعنى وحث القراء على التبصر من أجل تذوّق ملذة معانيها الخفية والتمعن في القضايا التي تثيرها في طابعها العام.

الغلاف : سكينة صلوّن

ISBN 978-9922220758

9 789922 220758