هيلين طروادة

من هوميروس إلى هوليوود

لوري ماجواير

هيلين طروادة

من هوميروس إلى هوليوود

تأليف
لوري ماجواير

ترجمة
محمد حامد درويش

مراجعة
نيڤين عبد الرؤوف

هنـــداوي

هيلين طروادة

لوري ماجواير

Helen of Troy

Laurie Maguire

الناشر مؤسسة هنداوي سي آي سي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

٣ هاي ستريت، وندسور، SL4 1LD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: http://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي سي آي سي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره،
وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: مصطفى هشام.

الترقيم الدولي: ٦ ١٥٣٩ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

جميع الحقوق محفوظة لمؤسسة هنداوي سي آي سي.
يُمنَع نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب بأية وسيلة تصويرية أو إلكترونية أو ميكانيكية، ويشمل ذلك التصوير الفوتوغرافي والتسجيل على أشرطة أو أقراص مضغوطة أو استخدام أية وسيلة نشر أخرى، بما في ذلك حفظ المعلومات واسترجاعها، دون إذن خطي من الناشر.

Arabic Language Translation Copyright © 2018 Hindawi Foundation C.I.C.
Helen of Troy
Copyright © 2009 Laurie Maguire.
All Rights Reserved.

المحتويات

ثناء على الكتاب	٧
شكر وتقدير على المصادر	٩
النسق المتَّبَع في الكتاب	١٣
تمهيد	١٥
المقدمة: القصة من البداية	٢٣
١- سَرْد الأسطورة	٣٥
٢- الجمال	٦٧
٣- اختطاف هيلين	١٢٧
٤- اللوم	١٦١
٥- هيلين وتراث فاوست	٢٠٣
٦- مُحاكاة هيلين	٢٤٣
ملاحظات	٢٨٧
المراجع	٣٢٧
مصادر الصور	٣٥٩

ثناء على الكتاب

في دراستها الأكاديمية البارعة والمتبحِّرة تستكشف لوري ماجواير التناقضات العميقة المتأصلة في أسطورة هيلين طروادة؛ فعلى الرغم من أنها كانت تُعتبر أجمل نساء العصور القديمة، فليس ثمة اتفاق على التفاصيل المحدِّدة لجمال هيلين. إن هيئتها عند غالبية الكُتَّاب، سواءٌ في مجال التاريخ أو الأدب، هي في الأساس مساحة شاغرة، يملؤها (أو لا يملؤها) مَنْ أتوا بعدها بتفاصيل تبعًا لتخيلهم. وعلى الرغم من اشتهارها بالتسبب في اندلاع حربٍ كبرى — وجهها دفع بـ «ألف سفينة» إلى الحرب، عبارةٌ يُعاد نسجها على نحو مثير للاهتمام في العصور الحديثة — فهي نفسها في الأساس شخصية سلبية غير فاعلة؛ فهي ضحية اغتصاب و/أو اختطاف. ورغم ذلك، كما تُبين بروفيسور ماجواير في الفصل البديع الذي يحمل عنوان «اللوم»، لطالما كان يُنظر إلى هيلين على أنها ملومة حتى على سلبيَّتها. شكسبير، على سبيل المثال، ربط ربطًا وثيقًا بينها وبين كريسيدا المتذبذبة أخلاقيًّا. بالإضافة إلى ظهور هيلين في أسطورة «فاوست» بطرق تقديمها المتنوعة، فهي تظهر ظهورًا غامضًا أيضًا في الأدب القصصي الفيكتوري والحداثي، وكذلك في الشعر المعاصر — وعلى رأسه قصيدة ديريك والكوت الملحمية «أوميروس» — وفي الأدب القصصي المعاصر، بما في ذلك الروايات المصورة، وفي الأفلام. في بحث لوري ماجواير الجديد تمامًا، تعلن هيلين — المتدثرة عادةً بعباءة الصمت والغائبة فعليًّا — عن نفسها كشخصية قوية ومؤثرة في الثقافة الغربية.

كاثرين دنكان-جونز، جامعة أوكسفورد

يحكي هذا الكتاب لمؤلفته لوري ماجواير عن أسطورة. إنه يقدِّر قدرة المراوغة لدى الأسطورة التي تكمن في تكرارها المتواتر، الذي قد يكون مفرطًا. يُعرِض الكتاب عن إغواء السعي المنهك خلف تنويعات حول موضوع ما أو فرض غائيات زائفة، ويتجنب، في المقام الأول، أي محاولة لإنهاء القصة بتفسير أو تأويل. وفي هذا الإطار يكشف الكتاب عن مزيج القلق والرغبة الذي نلقى به القصص، والقصص المختلفة التي نصوغها من إغفال هذا المزيج وغيابه. هذا العمل يتطلب عمقًا معرفيًّا مُذهلًا، ممتزجًا بأُذنٍ ضليعة في تذوق اللغة التي تجسِّد من خلال اشتقاقاتها وتداعياتها الترابط اللغوي والأصداء الخافتة التي تشكِّل قصة هيلين. إنه يكشف عن دَوي المعرفة والإخبار، عن الرجفة التي هي دائمًا مخيفة وشهوانية على السواء، إلى جانب حقيقة كل الأساطير التي تفيد بأن الجمال يتلاشى ما إن تُوضع عليه الأيدي (أو الكلمات). هذه القصة مثل هيلين نفسها لا يمكن الإمساك بها أو تكبيلها ولكن لوري ماجواير قد حققت السَّيْطَرة الفكرية والأدبية التي تتيح لنا أن نجيل النظر فيها وندرك بعضًا من قوتها، التي تنحو، بطريقة ما، إلى تفسير قوة الأدب نفسه.

كيت مكلوسكي، جامعة برمنجهام

– ما قصتها؟
– لم يكن ثمة قصة، يا سيدي.

(شكسبير، الليلة الثانية عشرة)

تخيَّل أنك تتوق للحقيقة، كعهد كل البشر دائمًا وأبدًا. وتخيل أن كل ما لديك هو حكايات.

(مارك هادون، ألف سفينة)

شكر وتقدير على المصادر

أود أن أعرب عن امتناني للأفراد والمؤسسات التالية على التصريح بالاقتباس من نصوص محمية بحقوق إعادة الطبع والنشر:

- كاركانِت للنشر على النص المقتطَف «ماذا يحتويه اسم» من قصيدة أندرو واترمان «في القبة السماوية» (كاركانت للنشر، ١٩٩٠).
- كيرتس براون على عمل اللورد دانسني «مقابلة»، الذي أُعيد نشره بتصريح بالنيابة عن تركة اللورد دانسني؛ حقوق الطبع والنشر محفوظة للورد دانسني ١٩٣٨.
- نيك هيرن للكتب على مقتطفات من فاوست لجو كليفورد (نيك هيرن للكتب، ٢٠٠٦).
- كيت هسكيث هارفي على مقتطفات من ترجمته التي لم تُنشر لـ «هيلين الجميلة»، التي أدتها الأوبرا الوطنية الإنجليزية في مسرح كولوسيوم لندن عام ٢٠٠٦.
- دار نشر جامعة أوكسفورد على التصريح بإعادة إنتاج نسخة من مادة ظهرت سابقًا في كتابي «أسماء شكسبير» (٢٠٠٧).
- سايل سكرين المحدودة وراديو بي بي سي على مقتطفات من مسرحية مارك هادون الإذاعية التي لم تُنشر، «ألف سفينة» (أُذيعت على راديو بي بي سي ٤ في ٢٨ يناير عام ٢٠٠٢).
- إيه بي وات المحدودة بالنيابة عن جروني ييتس للتصريح بالاقتباس من قصيدتَي ويليام بتلر ييتس «ليس هناك طروادة أخرى» و«ليدا والبجعة».

وعلى التصريح بإعادة إنتاج رسوم، أُعرب عن امتناني للجهات التالية:

- مكتبة بريدجمان للفنون: الشكل رقم ١، «هيلين على الأسوار» لجوستاف مورو (متحف جوستاف مورو، باريس، فرنسا/لوروس/جيرودون/مكتبة بريدجمان للفنون)، أُعيد نشره بإذن سَمْح.
- مؤسسة مارتن بودميه في كولوني (جنيف): الشكل رقم ٨، جيدو ديللي كولون، تأريخ دمار طروادة، إم إس سي بي ٧٨، مطوية رقم ٢٥ آر، أُعيد نشره بإذن سَمْح.
- موقع جيتي إيمدجيز: الشكل رقم ٢، السير فريدريك ليتون، «هيلين على الأسوار»؛ الشكل رقم ١٠، «الحياة الخاصة لهيلين طروادة» (١٩٢٧)، كلاهما أُعيد نشره بإذن سَمْح.
- مكتبة هنتنجتون، سان مارينو، كاليفورنيا: الشكل رقم ٩، جورج بيل، «حكاية طروادة» (١٥٨٩)، قطعة سي٣ آر، أُعيد نشره بإذن سَمْح.
- متحف الفن، شيكاجو، الشكل رقم ٦، كانوفا، تمثال نصفي لباريس، أُعيد نشره بإذن سَمْح.
- أرشيف المسرح الوطني وسيمون أناند: الشكل رقم ٣، صورة ثابتة من إنتاج عام ١٩٩٥ لمسرحية «الطروادية» في المسرح الملكي الوطني (حقوق الطبع والنشر محفوظة لسيمون أناند)، أُعيد نشره بإذن سَمْح.
- فرقة شكسبير الملكية: الشكل رقم ٤، جنيفر كوفرديل في مسرحية «الدكتور فاوستوس» لمارلو بفرقة شكسبير الملكية في عام ١٩٤٦. تصوير آنجوس ماكبِين؛ حقوق الطبع والنشر محفوظة لفرقة شكسبير الملكية، أُعيد نشره بإذن سَمْح.
- فرقة شكسبير الملكية/شكسبير بيرث بليس ترست: الشكل رقم ٥، ماجي رايت في مسرحية الدكتور فاوستوس عام ١٩٦٨ بفرقة شكسبير الملكية، حقوق الطبع والنشر محفوظة لدوجلاس إتش جيفري؛ كل جهد ممكن قد بُذل من أجل الاتصال بصاحب حق الطبع والنشر.
- متحف فيكتوريا وألبرت، لندن: الشكل رقم ٧، تمثال نصفي لهيلين، مدرسة كانوفا، أُعيد نشره بإذن سَمْح.

- ديريك والكوت وجامعة نيويورك بألباني، متحف الفن: الشكل رقم ١١، ديريك والكوت، «رأس نموذجية: هيلين/«أوميروس»» (١٩٩٨)، أُعيد نشره بإذن سَمْح.

كل جهد ممكن قد بُذل في سبيل تتبُّع أثر أصحاب حقوق الطبع والنشر وللحصول على تصريحهم من أجل استخدام المادة المحمية بحقوق الطبع والنشر. يعتذر الناشر عن أي خطأ أو إغفالٍ في القوائم السابقة وسيكون ممتنًّا إذا ما أُبْلِغَ بأي تصحيحات ينبغي أن تُضمَّن في طبعات مستقبلية جديدة أو إصدارات لهذا الكتاب.

النسق المتَّبَع في الكتاب

لقد حولت تهجئة الأسماء اليونانية إلى اللاتينية (مثلًا، Menelaus وليس Menelaos) عدا الاقتباسات من المصادر التي تستخدم الصيغ اليونانية. واستخدمت كلًّا من الصيغ اليونانية والرومانية لأسماء الآلهة (أفروديت وفينوس) تبعًا للصيغة المستخدمة في المصدر محل المناقشة.

ولضمان سلاسة القراءة حدَّثتُ التهجئة ووضعت علامات الوقف في الاقتباسات في النصوص من «مجموعة» كاكستون (طبعة ١٤٧٤) وما تلا. وحدَّثتُ كذلك تهجئة العناوين لكل النصوص. واستبقيت التهجئة الأصلية للنصوص التي سبقت نص كاكستون لأنه كي يجري التحديث فإنه سيبلغ — في معظم الحالات — درجة التنقيح وسيتعارض مع الوزن الشعري، ومع ذلك فقد قدمت تفسيرات في أقواس مربعة لا سيَّما للمفردات القديمة. وأُضيفَ ترقيمٌ نهائي لكل الاقتباسات البادئة.

تتسم الكتب التي كُتبت في العصور الوسطى عن طروادة بالإسهاب ومعظمها مُقسَّم، مثل الملحمة الشعرية، إلى مجلداتٍ متعددة. وبعضٌ من هذه النصوص يبدأ تسلسلًا رقميًّا جديدًا في كل مجلد، والبعض الآخر يحتوي على ترقيم للأبيات. والطريقة الأولى مألوفة أكثر، وأرمز إليها في الاستشهادات على هذا النحو ٢. ٣٤٥٦ (= المجلد ٢، البيت ٣٤٥٦). وحيثما يقع ترقيم متصل للأبيات (أي إن ترقيم الأبيات في المسرحية يبدأ من بدايتها ويستمر إلى نهايتها دون إعادة بدء الترقيم من بداية كل فصل ومشهد جديد)، أشيرُ إليه بالاختصار تي إل إن (مثلًا، تي إل إن ١٢٣٤٥). وكل القصائد الأخرى مُشار إليها بترقيم الأبيات المتصل، غير أنني أستخدم الاختصار «تي إل إن» لنصوص العصور الوسطى فقط لأميزها عن قصائد العصور الوسطى الأخرى التي لديها تسلسل ترقيمي قائم بذاته لكل مجلد.

نصوص هوميروس وفيرجيل مُشار إليها تبعًا للنسق المتبع في الترجمة التي استخدمتها. وتتماثل أرقام المجلد والبيت في «الإلياذة» بترجمة لاتيمور الشعرية مع النص اليوناني. ولا يحدث ذلك في ترجمة «الأوديسة» و«الإنياذة» النثرية؛ ففي «الإنياذة» أتبع نهج هارفرد في ذكر المؤلف، التاريخ (مثلما في الأعمال النقدية) إلا أنني أقدم رقم المجلد ذي الصلة لأساعد القراء ممن بأيديهم ترجمة مختلفة، وفيما يختص بـ «الأوديسة» أُقدم رقم المجلد متبوعًا برقم الصفحة. وأقتبس بالإنجليزية من بداية المجلد لنهايته (الترجمات غير المنسوبة إلى أحد هي ترجماتي أنا).

نظرًا للعدد الضخم من النصوص التي جرى تناولها وإمكانية حدوث التباس في صيغها المتنوعة، حاولت أن أكون شاملة وواضحة قدر الإمكان فيما يتعلق بالمراجع. ومن ثَمَّ:

جوته/لوك ١٩٨٧: ٩	يشير إلى مقدمة ديفيد لوك لإصداره لكتاب «فاوست الجزء الأول» لجوته (جوته ١٩٨٧).
«فاوست الجزء الأول» ٨٨٦٠	يشير إلى رقم البيت.
ليندساي ١٩٧٤: ٥٧	هو رقم الصفحة لعمل نقدي.
«الإلياذة» ٤، ٧٩٠	هي ترجمة لاتيمور (لاتيمور ١٩٥١) برقم الكتاب ورقم البيت.
«الأوديسة» الكتاب ١١، ص٢٠	يشير إلى ترجمة ريو (هوميروس ١٩٩١) برقم الكتاب ورقم الصفحة.

عادة ما تكون النصوص الإيضاحية باللغة اليونانية مُقسَّمة إلى فقرات مُرقَّمة؛ أبقيتُ على أرقام الفقرات هذه لتيسير رجوع القارئ إليها. وأُبقي على أقسام فرعية مُفصَّلة أخرى لنفس السبب؛ على سبيل المثال، باوسانياس المُجلَّد ١، ٢، ٢٢ في ١٩١٨: ٣٦٥–٣٦٧. وميَّزتُ عناوين الأعمال الفردية بداخل إصدار لمؤلف واحد (مثل، «قوائم النساء» في هيسيود ١٩٧٧: ١٩١). وبالمثل عندما تُجمع أعمال متنوعة مجهولة في مجلد يحمل اسم مؤلف معلوم، يأخذ تنويهي الصيغة «الملحمة القبرصية» في هيسيود ١٩٧٧: ٤٩٩. وعند الاستشهاد بقصيدة من مخطوطات عصر النهضة نُقحت ونُشرت في دورية، أذكرُ اسم الشاعر واسم مؤلف المقالة، إضافةً إلى رقم صفحة الدورية ورقم بيت القصيدة (مثال، تروسل في شابير ١٩٥٧: ٤٢٥ (٤٣)).

تمهيد

هذه سيرة أدبية عن هيلين طروادة. إنها ليست سيرة تاريخية لأميرة من العصر البرونزي أو دراسة عن الميثولوجيا (علم الأساطير)، وهي ليست بيانًا عن طروادة ولا استكشافًا للعالم القديم. وهي لا تتناول إن كان لهيلين طروادة وجود تاريخي أم كانت شخصية أسطورية. إن مدار بحثي هو الصيت الأدبي الذائع للمرأة التي نعرفها باسم هيلين طروادة، ملكة أسبرطة الجميلة التي لم يَقُدْ فرارها مع (أو اختطافها على يد) الأمير الطروادي باريس إلى حرب دامت عشر سنين وانهيار أعظم حضارة عرفها الشرق بعد ذلك (طروادة في عصر ملكها بريام) وحسب، ولكن أيضًا إلى ٢٨ قرنًا من الشعر، والدراما، والروايات، والأوبرا، والأفلام.

لقد كانت قصة هيلين تُسرد ويُعاد سردها كل قرن تقريبًا. تبدأ دراستي البحثية في القرن الثامن قبل الميلاد بملحمة «الإلياذة» لهوميروس، وأحدث النصوص التي استعنت بها هي مسرحيات وروايات نُشِرت عام ٢٠٠٦. وليس اهتمامي من البداية للنهاية مُنصبًّا على حياة هيلين وإنما على التصاوير الأدبية لتلك الحياة: كيف يتناول الأدب حُسْنها، وشخصيتها، وكيف يلومها أو يحاول أن يدفع عنها اللوم، كيف يؤلِّهها أو يحاكيها بطريقة ساخرة؛ بإيجاز، كيف يقدمها.

في رواية فاوست لجوته، يستحضر فاوست صورة زائفة لهيلين لأجل الإمبراطور، ثم يمد يده بعد ذلك ليظفر بها. يقول ألكساندر جيليز منبهًا، ومعلقًا على هذه الواقعة:

> لا يمكن لِطَيفٍ محضٍ، على أية حالٍ، أن يتحول جبرًا إلى حقيقةٍ كما يرجو فاوست، بمجرد أن يضع يده عليه؛ إذ يستلزم الأمر وجود وسائلَ أخرى إن كان يريد أن يظفر بهيلين. سيحتاج إلى أن يستعيض عن اندفاعه المغرور بفهم

بيئتها برمَّتها وسياقها التاريخي، وهو ما يجب ألا تُفصَل عنه، كما هي منفصلة هنا. (١٩٥٧: ١٢٠)

ينطبق نقد جيليز على أي باحث أكاديمي يبتغي فهم شخصية هيلين طروادة في الأعمال الأدبية. ونظرًا لأنها تظهر في العديد من النصوص في حقب كثيرة للغاية، فإن تركيز الانتباه على «مشاهد هيلين» من الأمور الجذابة. إلا أن المرء لا يستطيع أن يفهم النساء في الأعمال الملحمية دون أن يفهم الرجال (أو الأعمال الملحمية ذاتها)؛ فلا يمكن للمرء أن يفهم قصة هيلين بدون محاولة استيعاب أساليب الأسطورة أو السرد، ولا يمكن للمرء أن يستوعب مظاهر الابتكار في الحبكة الدرامية لقصتها دون أن يحدِّد التسلسل الزمني للأساليب الأدبية السابقة عليها. فلا يمكننا «الإمساك» بهيلين وحسب كما يحاول فاوست أن يفعل، والحقيقة أنه في المرة التالية التي نرى فيها فاوست مع هيلين، نجده قد عاد إلى اليونان القديمة.

ومع أني أتناول تنقيحات مختلفة لقصة هيلين عبر قرون عديدة، فإنني اخترت أن أنسق هذا الكتاب تنسيقًا موضوعاتيًّا وليس زمنيًّا؛ فالنقاط الجدلية نفسها تعاود الظهور في كل حقبة (أكانت هيلين مذنبة أم لا؟ ما قيمة الجمال؟) وأردت أن أتجنب التكرار. بعض التكرار بالطبع لا يمكن تجنبه ولكنها مسألة تتعلق بنوع التكرار الذي يمكن أن يتحمله المرء؛ لقد فضَّلت إعادة النظر في النصوص بدلًا من تكرار النقاط الجدلية. ومن ثمَّ فإن نصوص مثل «إلياذة» هوميروس و«نِمرٌ على البوابات» لجيرودو تتكرر في فصول كثيرة، ولكنها توضح نقاطًا مختلفة.

إن مسيرة فاوست في رواية جوته هي مسيرة عرَضية ومجزأة. وتشترك معها مسيرتي في بعض هذه السمات أو (المساوئ). هذا الكتاب يتناول قطاعًا عريضًا، إلا أنه ليس كتابًا شاملًا. فأنا أستبعد عمومًا مواد بلغات أجنبية (منها مثلًا سوناتات هيلين لرونسار أو الشعر اليوناني المعاصر) ولن أُدلي بدلوي إلا قليلًا في الشعر الأمريكي (مثل العمل التحليلي النفسي المبدع لإتش دي (هيلدا دوليتل) «هيلين في مصر»). وفي بعض الأحيان قد تبدو المقاربات في الفصول والنقاط الجدلية ضخمة — مثلًا الانتقال من إسخيلوس إلى كارول آن دوفي في فقرة واحدة — بَيْدَ أن تركيزي من البداية للنهاية منصبٌّ على تناول استمرارية السرد (أو تفاوته). إن هذا التركيز الأدبي — المنصبَّ تحديدًا على السرد — يتحاشى (أو يحاول تحاشي) الانتقائية المعتادة في معظم الدراسات عن هيلين حتى وقتنا الحالي، والتي تميل إلى المزج بين الآثار والتاريخ والأدب والميثولوجيا بدون أي إدراك لكونها مجالات منفصلة.

لقد اخترت أن أحلل تفصيليًّا عيناتٍ تمثيلية من النصوص، بدلًا من تقديم نظرة عامة مُبهرة؛ إذ إن اهتمامي مُنْصبٌّ على التاريخ الأدبي والسياق، وهذا الاهتمام يتحقق على أفضل وجه من خلال القراءة المتأنية والتحليل الدقيق. فلنأخذ مثالًا واضحًا: معظم القراء يعرفون أبيات مارلو الشهيرة «هل كان هذا هو الوجه الذي دفع بألف سفينة إلى الحرب/وأحرق أبراج إيليوم التي تطاول السحاب؟» ولكن هل كانت هذه الأبيات خالصةً من نظم مارلو؟ هل رآها معاصرو عصرِ النهضة كما نراها، أنها ذروة الشعر؟ (يبدو أن الأمر ليس كذلك.) ما مدى استمرارية وجود هذه الأبيات في اقتباسات مؤلفين آخرين؟ ورغم أننا نراها كردَّة فعل مِلْؤُها الإجلال الواضح للجمال، فلا يسعنا إلا التساؤل أهذا هو غرضها في السياق عندما تُوجَّه، لا إلى هيلين طروادة وإنما إلى شيطان ينتحل شخصية هيلين طروادة؟

إن أهمية السياق تعني أن كل فصل يحوي بداخله فصولًا صغيرة عن موضوعات ذات صلة. ففي الفصل الثالث يقود موضوع الاغتصاب إلى بحث عن تغيير قانون الاغتصاب في إنجلترا خلال الحقبة الإليزابيثية وعن اهتمام تلك الحقبة باغتصاب بطلة تقليدية أخرى، هي لوكريس، وتنتهي رواية فيكتوريَّة عن هيلين — نوقشت في الفصل السادس — إلى محاولة للتعرف على شخصية مؤلفتها، وهكذا. إن حكاية هيلين هي حكاية عن الغواية و/أو الاختطاف، وإن بنيان كل فصل من فصول هذا الكتاب ليبرهن على الاختطاف ويجسده (في فن الكتابة ندعوه استطرادًا). ولذا فالفصول طويلة ولكن كل فصل مقسَّمٌ إلى أقسام متعددة قصيرة. وموضوعات الأقسام الفرعية — مثلًا العلاقة بين الجمال والحنين إلى الماضي — مصممةٌ كي تُحوَّل إلى موضوعات حلقةٍ دراسيةٍ لأي شخص يرغب في استخدام هذا الكتاب في التعليم الجامعي. لقد اقتبست (واستخدمت) ترجمات إنجليزية لنصوصٍ يونانية ولاتينية؛ لأن معظم القراء يتعرفون على يوربيديس أو أوفيد أو قصائد العصور الوسطى اللاتينية أولًا في نسخها الإنجليزية. إن الترجمات هي نصوص أدبية في حد ذاتها وهي قابلة للتحليل على نحو منفصل. ومع ذلك فقد قارنت دائمًا ترجماتي الإنجليزية المختارة بالنصوص الأصلية، وحيثما يكون ثمة تباين هام (أي ضرورة شعرية) كنتُ أُدوِّنه، مثل: تكرارات في الترجمة ولكنها ليست في الأصل، أو مفردات مسيحية (مثلًا، «خطيئة») ليست موجودة في نص سابق على المسيحية، أو توسُّع في معنًى ضمنيٍّ ما، وهكذا.

كتب جوته: «نحن لا نستوعب أعمال الطبيعة والفن كمحصلات نهائية، بل يجب أن ندركها بينما يجري تصورها إن كنا نبغي أن نحظى بشيء من الفهم لها» (جوته/لوك ١٩٩٤: ١٩). هذا صحيح لا فيما يتعلق باستعراض أعمال مؤلِّف منفرد فحسب ولكن لاستعراض قصة واحدة عبر القرون والثقافات. لقد أردت أن أفهم قصة هيلين. ومع ذلك، فهذا ليس مماثلًا لفهم شخصية هيلين ذاتها، وبلا شك فإن أحد الموضوعات الجدلية في هذا الكتاب هو أن هيلين غائبة بغرابة (شعوريًّا، وجسديًّا) عن القصة التي ابتدأتها. وعلى الرغم من أنها هي محرِّك السرد، فإنها أيضًا محور غائب، ويتعامل الأدب مع هذا المحور الغائب بوسائل شتى. هذا كتابٌ عما ليس موجودًا، ما لا يُقال، ما يصعبُ وصفه، وما لا يمكنُ قوله.

ومن اللائق أن كتابًا عن الغياب يجب أن يبدأ بشكر المؤسسات التي يسَّرت غيابي، والأصدقاء والزملاء الذين تحمَّلوه. أما شكري الأكبر فأدين به إلى مؤسسة ليفرهولم ترست لحصولي على زمالة بحثية كبرى من عام ٢٠٠٦ إلى عام ٢٠٠٨، وهو ما أعفاني من كل الرسوم التعليمية والإدارية. ومنحني الرئيس والزملاء بالكلية المجدلية وكلية اللغة الإنجليزية بجامعة أوكسفورد الإذن لقبول هذه الزمالة، واستهلُّوها بإجازة تفرُّغ علميٍّ لفصلين دراسيين وإجازة غير مدفوعة الأجر لفصل دراسي في عام ٢٠٠٥–٢٠٠٦. لولا هذا السخاء من ليفرهولم وأوكسفورد لكان مستحيلًا أن أنخرط في مشروع بهذا الحجم. وفي الكلية المجدلية أُقر بالامتنان على نحو خاص لروبرت دوجلاس فيرهورست، وسَيمون هوروبين، وإيما راتيجان. في أوكسفورد وويتام تحَمَّل بيتر فريند وميراندا ستيوارت ومارتن ستيوارت غيابي عن الحياة الاجتماعية بتفهم مدهش.

طوال هذا المشروع تراكمت عليَّ ديونٌ أكاديميةٌ لا حصر لها. وإنَّ الحديث ليطول كثيرًا لو سردت بالتفصيل المساهمات السخية من زملائي على مدى سنين عديدة، ومن ثمَّ فإن إعداد قائمة سيكون بمنزلة إقرار بالامتنان، لكنه لا يوفِّيهم قدرهم. فيما يخص التعليقات، والمراجع، والتحقيق، والاعتراضات، والتوضيحات، والنقاش والمباحثة، والعون، والتحفيز الدءوب، أُعرب عن امتناني لإليزابيث أرشيبالد، وجوناثان بيت، وديفيد بيندمان، وديمبنا كالاجان، وكلارا كالفو، وكريس كانون، وديفيد كارلسون، ودونالد تشايلدز، وإيه إي بي كولديرون، وكارين كَننجهام، وأليكس ديفيز، وفرانسيس دولان، وتوبياز دورينج، وولورانس دريفوس، وكاثرين دنكان–جونز، وإليزابيث دوتون، وسوس إلتيس، ولوكاس إرني، ورافايل فالكو، وإيوان فيرني، ولاري فينك، وجوليت فلمنج، وآر إيه فوكس،

ونيل فورسيث، وإليزابيث فاولر، ولويل جالاجر، ومارك هادون، وروبرت دي هامنر، وجوناثان جيل هاريس، وأندرو هوبسون، وباربرا هودجدون، وأندرياس هوفل، وليزا هوبكينز، وكاثرين هدسون، وبيتاني هيوز، وكريس كايل، وماثيو لي، وريتشارد ليننثال، وكاثرين لوفريدج، وتشارلز مارتنديل، وريتشارد مكاب، ومارتين مكلولين، ومدهافي منون، وكيرستي ميلن، وبن مورجان، وباربرا موات، ولوسي مونرو، وراندال ناكاياما، وريتشارد أوبراين، وستيفن أورجل، وباتريشا باركر، وروبرت باركر، وريتشارد براودفوت، ومورين كيليجان، ونيل رودس، وتوماس رويبك، وريتشارد رولاند، ومايكل رد، وكارولين سيل، وإيلين سكاري، ومايكل شوينفلدت، وجون سكولار، ولي سكراج، وجيم شو، وهيلين سمول، وإيما سميث، وتيفاني ستيرن، وديفيد سمنرز، ولورا سويفت، وأوليفر تابلن، وجاري تيلور، وأيانا تومبسون، وصامويل تومبسون، ومارجريت توديو-كلايتون، وماريون ترنر، وديريك والكوت، ومايكل وارين، وريتشارد واسو، ومايكل وينكل-مان، وجيليان وودز، وبلير وردن، وفلورنس يُن، وأنتونينا بيفن زلاتر.

قرأ العديد من الأصدقاء مسودات فصول وأعطوا تعليقات قيمة ونقاشًا ثمينًا. أنا مدينة بالشكر لكلٍّ منهم على رؤاهم الثاقبة، وفكرهم الخلاق، وسرعة استجابتهم. وهم ديمبنا كالاجان، وكاثرين دنكان-جونز، وإليزابيث دوتون، وبن مورجان، وتوماس رويبك، وجون سكولار، وماريون ترنر، وفلورنس يُن. إضافةً إلى ذلك قرأت كاثرين دنكان-جونز خمسة فصول (مرتين) وفصلًا آخر ثلاث مرات، وأبدت اقتراحاتٍ قيمة؛ إن امتناني لها على هذا السخاء ليفوق قدرتي على التعبير. وإن كل الهفوات الباقية هي بالطبع مسئوليتي. كما كتب جون ليدجيت معتذرًا عن جهله في قصيدته كتاب طروادة: «أناشد (القراء) ... أن يصحِّحوا بدلًا من أن يزدروا» (٥.٣٤٧٧، ٣٤٨٢).

أتاحت لي الدعوات للتحدث في المؤتمرات والجامعات في أمريكا وأوروبا أن أُطلق بالونات اختبار. أود أن أشكر الحضور في بوخوم، وبريستول، وكامبريدج، وكانتربري، وشيكاجو، وجنيف، ولوس أنجلوس، ومرسية، ونيو أورلينز، وأوكسفورد، وفيلادلفيا، وسان دييجو، وسان أندروز، وستاتفورد أبون آفون، وواشنطن العاصمة.

لقد تلقيت عونًا مثاليًّا من أمناء المكتبات الودودين الأكفاء والكرماء: كريستين فرديناند، وهيلاري باتيسون، وسالي سبيرس في الكلية المجدلية، ومن سو آشر والموظفين العاملين معها في مكتبة كلية أوكسفورد للغة الإنجليزية. لقد كان موظفو مكتبة بودلي، ومكتبة بودلي القانونية، ومكتبة ساكلر، ومعهد تايلور مُعاونين دءوبين وذوي اطلاع لا ينضب. وفي لندن، أتوجَّه بامتناني إلى أمناء المكتبات بالمكتبة البريطانية، ومعهد واربورج،

ومكتبة معهد كورتولد، ومكتبة سينيت هاوس بجامعة لندن. وفي ستانفورد أدين بالشكر إلى هيلين هارجِست والموظفين بمكتبة مركز شكسبير، وإلى جيم شو، الموظف السابق بمكتبة معهد شكسبير. لقد قدم لي كل الموظفين بكلية اللغة الإنجليزية بأوكسفورد يد العون بوسائل عديدة من تجهيز نفقات المنحة إلى إعادة توجيه رسائل الفاكس؛ أود تحديدًا أن أشكر جوان آرثر، وبول برنز، وتشارلوت هيفنز، وجيني هولسبي، وكيتي مكانولتي، وهيلي موريس، وكارولين تايلور.

كانت كاثلين ديكسون وسونيا موليت بمعهد الفيلم البريطاني مضيافتين دومًا أثناء زياراتي إلى أرشيفهما، وساعدت سونيا ببسالة في معضلات حقوق النشر. وأيضًا كان مارك ميلدج من قسم النصوص في الأوبرا الوطنية الإنجليزية مُعينًا بما يتجاوز ما يمليه عليه الواجب فيما يختص بالاهتداء إلى مادة تتعلق بإنتاج الفرقة لعام ٢٠٠٦ لأوبريت «هيلين الحسناء». لم تكتفِ سيلفيان مِسرلي بمؤسسة مارتن بودميه في كولوني (جنيف) بالرد على الاستفسارات الإجرائية بشأن الاطلاع على المخطوطات ولكنها جادت بمعرفتها حول مخطوطات ورسوم القرون الوسطى. وفي أرشيف المسرح الوطني الملكي بلندن تلقيتُ عونًا فوريًّا وودودًا من زويِ ويلكوكس. وردَّ الموظفون بمكتب سجلات دورسيت والأرشيف الوطني بكيو بسرعة على الاستفسارات، وكذلك فعلت راتشيل هاسال الموظفة بأرشيف المسرح البريطاني بجامعة بريستول. وأدين أيضًا بالامتنان إلى جيم هان من الأرشيف الفيلمي لأكاديمية فنون وعلوم الصور المتحركة في لوس أنجلوس، وتود واينر من أرشيف الفيلم والتليفزيون بجامعة كاليفورنيا بلوس أنجلوس، وروزماري هينز من قسم الصورة المتحركة بمكتبة الكونجرس في واشنطن العاصمة.

لقد كنت موفَّقةً عمومًا بمُراجِعتي في دار نشر بلاكويل، إيما بينيت، التي أقدِّر تقديرًا عظيمًا مساندتها وتشجيعها وهدوءها في مواجهة عدد الكلمات المتزايد للكتاب. ويجب أيضًا أن أقدم خالص شكري لمراجع الطباعة على الشاشة، إلدو باركهويزن.

لم يكن ممكنًا إتمام مشروع بهذا الحجم والطول من دون مساعدة الأصدقاء والأسرة. ديمبنا كالاجان، وآن كولديرون، وإليزابيث دوتون، كلهن واسعات الاطلاع في مجالات عديدة في الأدب، والدراما، ونظرية الأدب، قدَّمن ساعات من النقاش الشيق. إنني أعتبر نفسي موفَّقةً توفيقًا فائقًا لأنهن كن مرشدات وناصحات لي حينما كنت أحتاج لذلك. وينطبق الشيء نفسه على بِن مورجان وتوماس رويبك، اللذين قدم إلمامهما النظري، والكلاسيكي،

والتاريخي إثارةً فكرية في كل لقاء. وحافظت تشو تشو تِن نَجُوي على إبقاء الأمور بالبيت على وتيرتها؛ إذ حفرت آن ماجواير الحديقة، ولم يتذمَّر بيتر فريند على الإطلاق، فلم يكن من السهل عليه بالتأكيد مشاركة حياته لسنواتٍ عديدة مع أجمل امرأة عرفها الأدب. أُهدي هذا الكتاب إليه.

المقدمة: القصة من البداية

إن «وقائع» الأساطير غير ثابتة. (مالكولم ويلكوك، «رفيق إلى الإلياذة»)

من أين سأبدأ حكايتي، وأين سأُنهيها؟ («الأوديسة» الكتاب التاسع)

(١) البدايات

تبدأ «إلياذة» هوميروس بحرب طروادة وقد بلغت عامها العاشر. تبدأ مجموعة حلقات المسلسل التليفزيوني القصير «هيلين طروادة» (٢٠٠٣) التي كانت تُقدَّم على قنوات الكابل الأمريكية قبل ذلك بثلاثة عقود تقريبًا، بميلاد باريس (والصرخة المرتاعة المُحذِّرة من أخته، كساندرا: «اقتلوه!») يمكننا أن نعود إلى وقت أسبق، بدايةً من زواج بيليوس وثيتيس، كما تفعل قصيدة العصور الوسطى مجهولة المؤلف «سقوط طروادة»، والتي تكرِّس الربع الأول من قصتها لأخيل، بدايةً بالزواج الذي أثمر بطل حرب طروادة. يختار هيرودوت — الذي يكتب كمؤرخ في القرن الخامس قبل الميلاد — أن يبدأ باختطاف آيو (ثم اختطاف أوروبا، ومِيدِيا، وهيلين)، موضحًا كيف دخل الشرق والغرب، الفينيقيون واليونانيون «في صراع» (١٩٦٥: ١٣). يبدأ سجل داريس فريجيوس (القرن الأول الميلادي) بمغامرات جيسون وبحَّاري الأرجو (فريزر ١٩٦٦: ١٣٣-١٣٤)؛ يذكر دِكتيس الكريتي (نسبةً إلى جزيرة كريت) المعاصر لداريس، عرَضًا، أوروبا المخطوفة، ثم يبدأ قصته المحورية في الفقرة الثالثة باختطاف باريس لهيلين (فريزر ١٩٦٦: ٢٤).[1] تستغرق كتب العصور الوسطى اللاحقة عن طروادة — حتى تلك التي تزعم أنها تقتفي أثر داريس أو دِكتيس أو تنقل عنهما — ما يصل إلى ثلاثة آلاف سطر لتصل إلى اختطاف هيلين، مُدونةً تاريخ تأسيس طروادة كتمهيدٍ سردي.[2]

من الجهة الأخرى، تُصوِّر اللوحات دومًا «اختطاف هيلين»، كما لو كانت ثمة لحظة حاسمة واحدة هي التي تسببت في الحرب. من ناحية هناك نقطة وجيهة وهي: أن اختطاف هيلين هو السبب الأخير في سلسلة من الأسباب، ذلك الذي أدى إلى نشوب الحرب، ذلك الذي — كما تقول شخصية يوليسيس للكاتب جيرودو، (في مسرحية كُتبت عشية الحرب العالمية الثانية) — أعطي «الإذن بالحرب» (١٩٥٥: ٦٩). بيْد أن سلسلة الأحداث التي تسبق لحظة الإذن هذه تقدِّم تواليًا معقدًا من العلاقات السببية.

في هذا الفصل أُرتِّب زمنيًّا الروابط في سلسلة الأحداث السببية. فعلى الرغم من أن حرب طروادة هي واحدة من أشهر قصص الملحمة الكلاسيكية، وهيلين طروادة هي الأنثى الأشهر (وصاحبة أسوأ سمعة) في تلك الحرب، فإن قصة هيلين ليست ميسورة الاستبانة ولا ذات ارتباط من ناحية التسلسل الزمني في الأدب التقليدي. فحكايتها — كحكاية حرب العشرة أعوام التي بُدِئت بهروبها (أو اختطافها) — لا توجد إلا في وقائع منفصلة. (في واقع الأمر — كما سنرى لاحقًا — هي ليست قصتها «هي»، مع أنني في الكتاب بأسره سوف أذكر «حكايات هيلين» كصيغة مختزلة ملائمة للنصوص التي تظهر فيها ظهورًا هامشيًّا رغم ذلك.) وأنا هنا أستجمع الأحداث من مصادر أدبية متعددة عبر قرون كثيرة، لأعرضها عرضًا متعاقبًا، مبتدئةً بزفاف بيليوس وثيتيس.

(٢) القصص والسياقات

كانت ثيتيس من النيريدات (إلَهَة من آلِهة البحر) وكان لدى زيوس مطامع غرامية نحوها. وكان بروميثيوس قد كشف، بعد ألف سنة من العذاب، تفاصيل نبوءة تقول بأن ثيتيس ستخلق ابنًا أقوى من أبيه،[3] وعند ذلك اختار زيوس أن يُزوِّج ثيتيس للفاني بيليوس. ولأنه كان زفافًا شبه إلهي، وكان علامة على نهاية ألف سنة من النزاع بين زيوس وبروميثيوس، دُعيت آلهة الأوليمب، الذكور منهم والإناث إلى مأدبة الزفاف، باستثناء إريس (إلَهَة النزاع). ونظرًا لما اعترى إريس من استياءٍ لاستبعادها، أفسدت الاحتفالات بإلقاء تفاحة ذهبية إلى المائدة مكتوبًا عليها «للأجمل». فتنافست هيرا (زوجة زيوس)، وبالاس أثينا (ابنة زيوس) وأفروديت (عند هوميروس، هي ابنة زيوس وديون)[4] على هذا الوسام. واختير باريس ليفصل في ادعاءات الإلهات الثلاث.

كان باريس اختيارًا واضحًا لهذه المهمة؛ لأنه كان وسيمًا وسامةً استثنائيةً (فكان المنطق أن أكثر الرجال جمالًا سيُميِّز هو ذاته الجمال). تقبَل فينوس — في مسرحية

«اتهام باريس» (١٥٨٤) لجورج بيل — ترشيح جونو لباريس لأنه «يبدو من طلعته، أن لديه بعض المهارة في الحب».[5] إلا أنه كان ثمة سبب أكثر إقناعًا لاختيار باريس وهو ما يُعرف عنه من النزاهة. ففي مسابقة بين ثور باريس الأثير وآخر (وكان الآخر هو الإله مارس مُتخفيًا)، مَنح باريس الفوز دون تردد إلى مارس.

غير أن باريس أثبت أنه أكثر تحيزًا في الحكم على الجمال الإلهي من حكمه على قوة الثيران؛ إذ عرضت عليه كل إلهة من الإلهات الثلاث رشوة تتفق ومملكتها. فهيرا، إلهة السماء، عرضت عليه السلطان على العديد من الممالك، وعرضت عليه أثينا، إلهة الحرب، المنعة في الحرب، أما أفروديت، إلهة الحب، فعرضت عليه أجمل امرأة. ويتغلب الجمال على القوة. يعلل باريس اختياره في عمل مارك هادون «ألف سفينة» (٢٠٠٢):

> لقد كنت ابن مُزارع. لم أرَ قط حدود مملكتنا ناهيك عن مملكة أخرى. كانت البلدان الأجنبية أسماءً من القصائد. كانت الحرب أمرًا حدث على الجانب الآخر من الأساطير ... بيْد أن أجمل امرأة هي من العالم ... بطبيعة الحال اخترت أفروديت.

في مسرحية جورج بيل، التي كُتبت في القرن السادس عشر، تطالب الإلهتان المُحبَطتان هيرا وأثينا بإعادةٍ للمحاكمة ويَتهم جوبيترُ باريس بإصداره «حكمًا متحيزًا وجائرًا» لأنه لم يأخذ الجدارة في اعتباره (فبالاس أثينا مثلًا كانت واثقة في جمالها «الداخلي»). ويدافع باريس عن نفسه بمنطق اتَّبَعتْه فيما بعدُ شخصيةُ باريس في عمل هادون. لا تعني الثروة شيئًا لشاب ريفي: فالمياه الجارية، والطعام البسيط، والقناعة تُعدُّ ثروة. والسلاح لا جدوى منه لراعٍ لا عدو له. «لذا فضلت الجمال على كليهما».[6]

إن جمال هيلين هو جمال «الإلهات الخالدات» (الإلياذة ٣. ١٥٨) لأنها هي نفسها نصف إلهة. فأبوها كان زيوس، وأمها كانت الفانية ليدا. في إلياذة هوميروس، تقول هيلين إن كاستور وبولوكس (المعروفين باسم «الديوسكوري») هما شقيقاها (الإلياذة ٣. ٢٣٨)، ويُشار إلى ليدا لاحقًا بكونها أمهم (الأوديسة كتاب ١١، ص١٦٨)؛ إذ اغتصب زيوس — متخفيًا في هيئة بجعة — ليدا، وكانت ثمرة هذا الاتحاد بيضة، أو بيضتين، ومنهما خرجت هيلين وشقيقان توءمان. تعطي هيلين في مسرحية يوربيديس أول ذِكرٍ لليدا والبجعة. في مسرحية «أوريستيس» يشير يوربيديس إلى جمال هيلين الذي يشبه «جمال جناحي البجعة»، كناية عن كلٍّ من عنقها الطويل كعنق البجعة وإلى أصلها (يوربيديس ١٩٧٢: ٣٤٩).

لربما كان شقيقا هيلين هما شقيقتها كلتمنسترا أو شقيقها بولوكس (بوليديوكيس). والقول الأكثر شيوعًا أن بولوكس هو توءم كاستور، في أيٍّ من الحالتين كان لليدا زوج من التوائم: الصبيَّان كاستور وبولوكس، والفتاتان كلتمنسترا وهيلين.[7] تكشف رواية الشاعر جوزيف من إكستر لحرب طروادة — كما أوردها في القرن الثاني عشر — بطريقة مؤثرة عن أن الفارق الوحيد بين الشقيقين التوءمين هو مخاوفهما المختلفة: «خشي كاستور موت بولوكس، وخشي بولوكس موت كاستور» (جوزيف/بيت ١٩٨٦: ١٥١). ثمة روايات متباينة عن ولادات ابنَي زيوس الديوسكوري. وفيما يختص بوصف ميلاد هيلين من بيضة نحن ندين بالفضل إلى سافو (القطعة الأدبية ١٦٦؛ ١٩٥٥: ١٠٠)، على الرغم من أنه عند سافو اعتنت ليدا ببيضة اكتشفتها لا أكثر.[8] في عمل جيدو ديللي كولون (١٢٨٧)، هيلين — مثل شقيقيها — هي ابنة زيوس وداناي (المجلد ٤، ٨–١٥؛ ديللي كولون/ميك ١٩٧٤: ٣٢). تخبرنا «الملحمة القبرصية» أن أُم هيلين كانت نمسيس (إلهة الأقدار أو العدل).[9]

في أعمال هوميروس بأسرها، تُدعى هيلين ابنة زيوس أو طفلة زيوس. يُقال ذلك في «الأوديسة» لمينلاوس، فلكونه زوج هيلين، هو «في أعين الآلهة، زوج ابنة زيوس» (الكتاب ٤، ص٦١). ومع ذلك، ينأى هوميروس بنفسه عن تسمية هيلين بالإلهة. من أجل ذلك يتعين علينا أن ننتظر حتى مسرحية «أوريستيس» ليوربيديس، التي فيها يظهر أبوللو في نهاية العمل التراجيدي ليبين السبب الذي دعاه إلى «انتشالها» و«إنقاذها من سيف (أوريستيس)»:

> من زيوس وُلِدَت خالدةً، وينبغي أن تظل خالدةً،
> مُبجَّلةً كالإلهة التي تُنقذ أرواح البحَّارة،
> مُتوَّجةً بجنب أخويها في ثنايا السماء.
>
> (يوربيديس ١٩٧٢: ٣٥٩)

في مسرحية «الطرواديات» ليوربيديس تتهم أندروماك غاضبةً هيلين بأن لها الكثير من الآباء (الرمزيين) بيْد أنها تُنكر أن زيوس كان واحدًا منهم:

> أبدًا لم تكوني ابنة زيوس!
> لقد كان لكِ آباء كثيرون؛ أحدهم كان وبال الانتقام،
> والبغض كان التالي، ثم القتل، والموت، وكلُّ بلاء

تولِّده هذه الأرض. سأقسم أن زيوس لم ينجبك قَط
ليُحكم قبضة الموت على عشرات الآلاف في الشرق والغرب!

(يوربيديس ١٩٧٣: ١١٥)

في القصيدة السردية من أوائل العصر الحديث «الاغتصاب الأول للجميلة هيلين»، المنسوبة إلى جون تروسِل، تسمع هيلين لأول مرة عن اغتصاب زيوس لأمها عندما تُغتَصب هيلين ذاتها على يد ثيسيوس. كانت هيلين في كل النسخ لم تبلغ بعدُ عندما اغتصبها ثيسيوس، على الرغم من الاختلاف في تحديد عمرها بدقة. فجعلها الكتَّاب التقليديون (هيلانيكوس من ليسبوس، وديودور الصقلي، وبلوتارخ، وباوسانياس، وهيجينوس) بين السابعة والثانية عشرة من العمر. واقترح الكتَّاب اللاحقون نطاقًا عُمريًّا بين التاسعة والرابعة عشرة. في «طروادة بريطانيا العظمى» (١٦٠٩) يقول توماس هيوود إن هيلين كانت تبلغ التاسعة (المقطع التاسع، حاشية هامشية)؛ ويقول جوته إنها كانت في العاشرة من عمرها (فاوست الجزء الثاني ٦٥٣٠). والأكثر تحديدًا هو جون تروسِل حين قال إنها تكاد تبلغ «ثمانية و«عشرين شهرًا»» (١٦٠ شهرًا = ثلاث عشرة سنة وثلث السنة).[10]

في معظم الروايات «اغتصاب» ثيسيوس هو «اختطاف» يليه تسليمه هيلين لأمه لرعايتها. بالتأكيد تبالغ الحلقات المسلسلة القصيرة «هيلين طروادة» في إبراز حقيقة أن غريزة هيلين الجنسية الوليدة تجذبها — بقدر واضح من الإحباط — نحو رجل (ثيسيوس) يرفض أن يلمسها. باوسانياس — الذي يحقق في الاختطاف على أنه اغتصاب — يفصل كذلك نتيجة هذا الاختطاف: مولد إفيجينيا، التي أُعطيَت على الفور إلى خالتها كلتمنسترا كي تُنشَّأ تنشئة بلا خزي.[11]

تُنقَذ هيلين من ثيسيوس بفضل شقيقيها وتعود إلى أسبرطة حيث يتنافس خُطَّاب من كل أنحاء اليونان (مع استثناء واحد: أخيل) على طلب يدها. ويُقْسِم الخُطَّاب يمينًا على مساندة الفائز النهائي.[12] السبب في فوز مينلاوس غير واضح، وذلك على ضوء التصوير الأدبي له والمُتفِق على أنه ليس وسيمًا ولا بارعًا. وفي رواية هيسيود يُحضر معه أعظم الهدايا (قصيدة «قوائم النساء» في هيسيود ١٩٧٧: ١٩٩)، وفي مسرحية برنارد درو (١٩٢٤) هو الوحيد الذي يصرح بحبه لهيلين، وفي رواية ليندا كارجِل (١٩٩١) تنجذب هيلين إلى مينلاوس لأنه يبدو غير مبالٍ بها.

لا يوجد علاقة سببية مباشرة بين تحكيم باريس وبين وصوله لأسبرطة. كان باريس — كراعي أغنام على جبل إيدا — مولعًا بالحورية وينون (التي منها — كما في بعض النسخ — أنجب ابنًا يُدعى كوريثوس). وهناك يُمضي باريس وقتًا كافيًا حتى يُعرَف أنه ابن بريام المنبوذ، وليعود إلى طروادة كأمير، ويهجر وينوُن (التي تُنظَم فيها قصيدة خاصة بها عام ١٥٩٤: قصيدة توماس هيوود «وينوُن وباريس») ثم يزور أسبرطة. عندما يُصاب باريس بعد ذلك في حرب طروادة، يُؤتى به إلى جبل إيدا للاستشفاء بواسطة مهارة وينوُن في استخدام الأعشاب. فترفض وينوُن. وذاهلةً لموته تضحي بنفسها في محرقة مأتمه.[13]

ثمة روايات متعددة عن السبب في زيارة باريس لأسبرطة. فطبقًا لبعض الكُتَّاب، أخذه مينلاوس هناك. في نسخة ألكيداماس (في بدايات القرن الرابع قبل الميلاد) — وهي نسخة لا تحتوي على تحكيم باريس — يذهب باريس إلى أسبرطة لأنه سمع عن جمال هيلين (ليندساي ١٩٧٤: ١٥٧). وفي العديد من كتب العصور الوسطى عن طروادة (التي أيضًا تُغفِل تحكيم باريس) السبب الذي يدفع باريس إلى زيارة أسبرطة هو ذيوع شهرة جمال هيلين. وفي نصوص أخرى، يصبح الهدف من الذهاب إلى اليونان هو اختطاف «بالمقابل» ثأرًا من استلاب اليونانيين لهسيونيه؛ ففي «جيست هيستوريال» (القصة التاريخية لدمار طروادة) من العصور الوسطى، على سبيل المثال، يخطط الطرواديون لقتل اليونانيين، واحتلال الأرض، ثم الإمساك بسيدة ما يمكن مبادلتها بهسيونيه. أكرم مينلاوس وفادة باريس قبل أن يُضطر للمغادرة (تخبرنا الملحمة القبرصية أن مينلاوس دُعي ليحضر جنازة عائلية في كريت). ويشدد دِكتيس على أن باريس وهيلين قريبَين (كلاهما ينحدر من نسل آلهة) ومينلاوس منزعج لأن قريبه قد آذاه (فريزر ١٩٦٦: ٢٧، ٢٤).

فيما يكاد يصل إلى كل النصوص يطرح التساؤل عن مغادرة هيلين، مُختارةً أو مُرغمةً، من أسبرطة مع باريس. وفي نصوص عدة من العصور الوسطى يرسو باريس ورجاله على جزيرة كيثيرا أثناء احتفال ديني. ويتيح هذا له الفرصة ليتفحص هيلين في المعبد. يقع باريس، غير المستعد لجمالها، من فوره في الحب. أما هيلين، مدفوعة بالفضول لرؤية كيف يبدو الزائر الطروادي، فتستمر في التظاهر بالتعبد لتراقبه. ثم تُقبِل عليه تغازله/فتقع في حبه. في قصائد «البطلات» لأوفيد ١٦ و١٧ (رسالة من باريس إلى هيلين وردُّ هيلين)، نقرأ عن المفاتحة بالحب الممتزجة بإراقة الخمر. يريق باريس خمره على المائدة ويخط في السائل المُراق: «هيلين إنني أُحبكِ.» وفيما بعدُ تُصوَّر هذه الواقعة في القصيدة الملحمية «ملكة الجن» لسبنسر ٣. ٩. ٣٠. ١–٩ وفي الفيلم الهوليوودي طروادة (٢٠٠٤).

تغادر هيلين مع باريس، وتُشدِّد كل النصوص على أن باريس أخذ هيلين ونفائسها. بدايةً من «الإلياذة»، فنفائس هيلين ملازمة لهيلين ذاتها. يستخدم هوميروس هذه الصيغة «هيلين وكل ممتلكاتها» (الإلياذة ٣. ٧٠)، وتتكرر صيغة مماثلة في قصة دِكتيس وفي كتب العصور الوسطى عن طروادة. أما شخصية هيلين ذات السخرية اللاذعة في رواية جون إرسكين «الحياة الخاصة لهيلين طروادة» فتُنكِر زَعْمين بالسرقة: «باريس لم «يستلبني» ... بل كان الأمر برغبتي الكاملة. بيْد أنه إن كان سرقني، فأُفضِّل أن أعتقد أنه لم يكن لديه أي قدرٍ باقٍ من الاهتمام بالمتعلقات» (١٩٢٦: ٤٩).

تُطلِعُنا «الملحمة القبرصية» (ولاحقًا هيرودوت) أن باريس استغرق ثلاثة أيام في العودة إلى طروادة مصطحبًا هيلين. تُبيِّن نصوص العصور الوسطى تقدُّمها نحو طروادة، حيث تلقى بريام وتتزوج باريس في احتفال في اليوم التالي.

في «الإلياذة» يَقْدُم أوديسيوس ومينلاوس إلى طروادة في مهمة من أجل هيلين (٣. ٢٠٥–٢٠٨). في قصة دِكتيس يُرسل ٢٥ مبعوثًا إلى طروادة، لكن الطرواديين لا نية لديهم لإعادة هيلين لأنهم سيكونون مرغمين على التخلي عن الثروة التي جاءت معها (فريزر ١٩٦٦: ٢٦–٢٧). بعد ذلك يقترحون إعطاء واحدة من ابنتي بريام، كساندرا أو بوليكسينا، إلى مينلاوس بالإضافة إلى مهر «لتحل محل هيلين» (٥٢). في قصيدة هادون عام ٢٠٠٢ يبين الملك بريام معضلته (أو بالأحرى الحل الوحيد الممكن، الذي من أجله «لا» يصبح الأمر معضلة) في سلسلة من التساؤلات البلاغية: «ماذا كان ينبغي أن أفعل؟ أُعيدُها؟ أُوبِّخ ابني وأُشيع إذلاله على العالم؟» هيكتور في مسرحية جيرودو عاقد النية على «إعادة هيلين»، ولكن كما يوضح يوليسيس، «الإساءة إلى القدر لا يمكن سحبها» (١٩٥٥: ٧٠).

اتُّخِذت الاستعدادات للحرب. في قصة دِكتيس تُفصَّل هذه الاستعدادات: استغرقت صناعة الأسلحة وإعداد الخيول سنتين، واستغرق تجهيز السفن خمس سنين (فريزر ١٩٦٦: ٣٣). وكما ورد في معظم الروايات، استغرق مجمل الاستعدادات عشر سنين. في السنة التاسعة من التحضيرات أرسل اليونانيون مبعوثًا ثانيًا (دِكتيس في ترجمة فريزر ١٩٦٦: ٤٢، ٤٨). عندما جمع أجاممنون قوات تحالف عموم اليونان في الخليج عند أوليدة، تبدلت الريح المواتية، وأُجبِر الرجال على البقاء في أوليدة لأشهر، وتفشَّى الطاعون. ويكشف العراف كالخاس عن أن أرتميس (ديانا) غاضبة؛ في «الملحمة القبرصية» غضبها سببه أن أجاممنون قتل ذكر أيل تعتبره مقدَّسًا وتفاخر بأنه «فاق حتى أرتميس» (في هيسيود ١٩٧٧: ٤٩٣). وينصح كالخاس بأن غضب أرتميس سيسكن بالتضحية

بإفيجينيا ابنة أجاممنون. ومن ثمَّ يرسل أجاممنون خطابًا إلى زوجته، كلتمنسترا، في موكناي طالبًا أن تَقدُم إفيجينيا إلى أوليدة لتتزوج من أخيل. وتفلح الخدعة، وتصل إفيجينيا، ويُقطَع عنقها. في بعض الروايات تنتشل أرتميس إفيجينيا وتستبدلها بذكر أيل في اللحظة الأخيرة، آخذة إفيجينيا إلى أرض الطوريين على سواحل البحر الأسود («الملحمة القبرصية» في هيسيود ١٩٧٧: ٤٩٥؛ دِكتيس في فريزر ١٩٦٦: ٣٥).[14] فتتغير الريح، ويُبحِر اليونانيون صوب طروادة.

«حرب» العشرة أعوام الطروادية هي حصار. في دِكتيس لا تجري معارك في الشتاء، وثمة أوقات هدنة بالأسابيع والشهور لدفن الموتى وإقامة الألعاب المصاحبة للشعائر الجنائزية، بل إن اليونانيين يحرثون الأرض ويزرعون المحاصيل، وينهبون المستوطنات الفريجية للحصول على المؤن (فريزر ١٩٦٦: ٦٢). ونظرًا لمرور عشر سنوات من الاستعداد وعشر سنوات من الحصار، أصبحت هيلين في مرحلة الكهولة بحلول وقت سقوط طروادة. في حديثها الأخير في «الإلياذة» تقول: «في هذه الأيام يمر عليَّ العام العشرون منذ أن جئت من المكان الذي كنت فيه» (٢٤. ٧٦٥–٧٦٦).

يورد ستسيكورس أن أفروديت كانت غاضبة من تينداريوس (والد هيلين)؛ لأن تينداريوس نسي أن يقدم الأضحية لها، لذا جعلت ابنتيه «هاجرتين لزوجيهما» (مُعلِّق قديم على مسرحية «أوريستيس» ليوربيديس، ٢٤٩، في هيسيود ١٩٧٧: ١٩١). تلك هي النسخة القصيرة. توجد نسخة أكبر تتعلق ببيت أتريوس. كان أتريوس (والد أجاممنون) شقيقًا لثيستيس؛ تنافس كلا الشقيقين على من الذي ينبغي أن يرث عرش أرجوس. وبعيدًا عن دافع التنافس (ولكنه بلا شك زاد من حدَّته) أغوى ثيستيس زوجة أتريوس؛ فنفاه أتريوس (الذي صار في ذلك الوقت ملك أرجوس)، ثم استدعاه إلى مأدبة مُعدَّة من لحم اثنين من أبنائه. في هول الصدمة، لعن ثيستيس بيت أتريوس. وكان ولدا أتريوس هما أجاممنون وميناوس، تزوج كل واحد منهما من واحدة من ابنتَي تينداريوس: كلتمنسترا وهيلين. كانت كلتمنسترا تخون أجاممنون (أثناء حرب طروادة) مع إيجيسثوس (ابن ثيستيس) وهي وإيجيسثوس قتلا أجاممنون عندما عاد منتصرًا من طروادة، دليلًا على لعنة العائلة. (يُلِم هوميروس بموت أجاممنون ولكن لا يبدو أنه يعرف عن أسطورة بيت أتريوس.)

قضت هيلين عشر سنين في طروادة بينما رحى الحرب دائرة. ويروي تراث لاحق — استهله ستسيكورس في القرن السادس قبل الميلاد — أن الآلهة أرسلت «أيدلن» (طيفًا) إلى طروادة، في حين قضت هيلين الحقيقية مدة الحرب في مصر (ومن ثَمَّ فإن نسخة هيلين الطروادية تُعتبر هي النموذج الأول لزوجات ستيبفورد الخانعات الخاضعات في

رواية «زوجات ستيبفورد»).[15] لا توجد لدينا قصيدة ستسيكورس التي تحتوي على الاستشهاد، ومع ذلك فيمكننا الوصول إلى محتوياتها بطريقة غير مباشرة من مراجع في كتاب «فيدروس (وتعني المحاورة)» لأفلاطون (قسم ٢٤٣أ-ب) وكتاب «الجمهورية» (قسم ٥٨٦ج). في كتاب «فيدروس» (المحاورة) يخبرنا أفلاطون أن ستسيكورس افترى على هيلين في قصيدة ملحمية قصيرة لاذعة، ومن أجل ذلك أُصيب بالعمى. وأسفرت قصيدته التي تراجع فيها عما قال عن استعادته لبصره:

> عندما فقد بصره لتكلُّمه بالسوء عن هيلين، ستسيكورس ... كان فطنًا بما يكفي لأن يدرك السبب؛ فألف لتوِّه القصيدة التي مطلعها: إنْ هذا إلا حديث إفك. فأنتِ أبدًا/لم تركبي البحرَ،/ولا رأيتِ أبراج طروادة. (قسم ٢٤٣؛ ١٩٧٣: ٤٤-٤٥)

في القرن الخامس قبل الميلاد سجل هيرودوت رواية مصرية مغايرة لا يرد فيها ذكر رواية «أيدلن» (الطيف):

> داخل السياج هناك معبدٌ مُكرَّسٌ لأفروديت الغريبة. حدسي الشخصي ينبئني أنه بُني تكريمًا لذكري هيلين ابنة تينداريوس، لا لأنني سمعت أنه قيل إنها قضت بعض الوقت في بلاط قصر بروتيوس فحسب، ولكن أيضًا بسبب وصف أفروديت بـ «الغريبة»، وهو لقب لم يُعطَ أبدًا لهذه الإلهة في أيٍّ من معابدها الأخرى. لقد سألت الكهنة عن قصة هيلين، وأجابوني أن باريس كان في طريقه للعودة من أسبرطة مع عروسه المسلوبة، عندما صادفه طقس سيئ في مكان ما من بحر إيجة، ساق سفينته إلى مصر، وفي النهاية استمرت العاصفة بنفس السوء، فوجد نفسه على الساحل، وتمكَّن من الوصول إلى الشاطئ. (١٩٦٥: ١٧٠-١٧١)

لا يبدو أن هيرودوت قد عرف قصة «أيدلن» (الطيف)، إلا أنه يتفق مع ستسيكورس في أن هيلين قضت مدة الحرب في مصر. هذه الرواية المغايرة هي الأساس لمسرحية يوربيديس «هيلين» (القرن الخامس قبل الميلاد)، ولقصيدة إتش. دي. (هيلدا دوليتل) الحداثية «هيلين في مصر» (١٩٥٢–١٩٥٤)، ونسخة عام ١٩٢٨ من أوبرا ريتشارد شتراوس «هيلين المصرية». اقتبس سبنسر فكرة قصة هيلين المصرية في متتالية فلوريميل/مارينيل في القصيدة الملحمية «ملكة الجن» (١٥٩٠).[16]

في [مسرحية] إسخيلوس «أجاممنون» يطلق على هيلين وصف «بولينذروز»: الزوجة ذات الأزواج الكثيرين. إذا ذكرنا كل أزواجها في الأساطير المتباينة أو من يُحتمل كونهم أزواجها معًا، المجموع هو ١١: ثيسيوس، ومينلاوس، وباريس، وديفوبوس، وهيلينوس (الذي أبعده ديفوبوس)، وأخيل؛ وفي كتابات بلوتارخ، هيلين مهددة من إينارسفوروس، وإيداس، ولينسيوس؛ وكوريثوس هو أحد المتسابقين (على الزواج من هيلين) في كتابات بارثنيوس، ويظهر يوربيديس هيلين تتغلب بذكائها على محاولات ثيوكليمينوس للزواج منها.[17] توجد أيضًا روايات متباينة عن عدد الأبناء الذين كانوا لهيلين: من ثيسيوس ولدت إفيجينيا، ومن مينلاوس ولدت هيرميون ونيكوستراتوس (هيسيود هو المرجع فيما يختص بهذا الأخير، بيْد أن مصادر أخرى تقول بأن نيكوستراتوس كان ابن مينلاوس من جارية). وتمنحها «الملحمة القبرصية» ثلاثة أبناء من مينلاوس وتذكر واحدًا من باريس: وهو أجانوس. وتذكر روايات أخرى أن لها ثلاثة أبناء من باريس، ودِكتيس على سبيل المثال، يذكر أسماء كوريثوس،[18] وبونوموس، وإدايوس. وذكر كُتَّاب من سوفوكليس في القرن الخامس قبل الميلاد إلى يوحنا تزيتزيس القسطنطيني في أواخر القرن الثاني عشر، أبناء آخرين لها (أوزوالد ١٩٠٥: ٣٤ن). في عام ١٦١٩ يكشف مبحث توماس جاتاكر «عن الطبيعة واستخدام الاقتراع» أن باريس وهيلين أنجبا ابنة و«حَسَما الخلاف بينهما» حول تسميتها (كان الخلاف حول ما إذا كان ينبغي تسميتها ألكسندرا تيمنًا بأبيها[19] أو هيلين تيمنًا بأمها) بإجراء قرعة. وسُميت هيلين.

على الرغم من هؤلاء الأبناء المتعددين أو المتباينين، فإن الانطباع الغالب والمستقر في الكتب الأدبية أن هيلين أنجبت طفلًا واحدًا فقط: وهي ابنة، تُدعى هيرميون. في الكتاب الرابع من «الأوديسة» يستعد أفراد أسرة مينلاوس وهيلين للاحتفال بزيجتين: زيجة هيرميون إلى نيوبتوليموس، وزيجة ميجابينثيس ابن مينلاوس غير الشرعي. لا توجد إشارة بأن هيلين ومينلاوس، أو هيلين وشخص آخر، أنجبا أي أبناء آخرين. في الأعمال الأدبية عن حرب طروادة تظهر هيلين كإنسان لا عائلة له: فأخواها غائبان عن طروادة (يقول كُتَّاب العصور الوسطى إنهما ماتا في الطريق)، وأمها تشنق نفسها في غمار معاناتها من عار هيلين (هيلين في أعمال يوربيديس ١٩٧٣: ١٣٩)، كما أنها ليس لها إلا ابنة واحدة في ثقافة تعظِّم الخصوبة.

يُخفق معظم الروايات في إخبارنا عما فعلته هيلين بعد ذلك: ماذا حدث عندما استردها مينلاوس، وإذا كانت قد عاشت هي وزوجها في سعادة إلى الأبد. يصور يوربيديس الاعتقاد

السائد: أن هيلين كانت ستُعطى إلى مينلاوس لتُقتَل (عقوبة تتوقعها هيلين نفسها في أشعار كوينتوس اللاحقة) ولكن مينلاوس يلين عندما يرى زوجته.[20] يبتدع كوينتوس من سميرنا تلاقيًا مؤثرًا وواقعيًّا من الناحية النفسية. يتبادل الزوجان الحديث في الفراش عن الغفران والنسيان. ثم: «انهمرت عبرات حسرة عذبة من عينَي كليهما. يرقدان متجاورين في غبطة، ويسترجع قلباهما زواجهما» (١٩٦٨: ٢٥٣). يبتدع المؤلفون اللاحقون عقوباتٍ غاشمة. في كتاب ويليام موريس «مشاهد من سقوط طروادة» (طبعة ١٨٦٠–١٨٦٥) يُجْهِز مينلاوس على ديفوبوس (زوج هيلين الطروادي بعد موت باريس) في سريره، ثم يغتصب هيلين على الملاءات الملطخة بالدماء. ويفكر مينلاوس في رواية سي إس لويس في الاغتصاب ولكنه يقرر ألا يفعل ذلك (١٩٥٩، نُشِر ١٩٦٦). في حلقات المسلسل التليفزيوني «هيلين طروادة» عام ٢٠٠٣، أجاممنون هو الذي يغتصب زوجة أخيه مخالفًا احتجاجات شقيقه عديمة الجدوى.

في كتاب موريس هيوليت «الوجه الجالب للخراب» (١٩٠٩) تنتحر هيلين عندما تسقط طروادة.[21] يروي لنا تراث تقليدي أن هيلين شُنِقَت في وقت لاحق على شجرة في رودس. بعد طرد ابن مينلاوس غير الشرعي لها من أسبرطة، تلوذ فرارًا إلى صديق في رودس حيث تأخذ حاكمة رودس — امرأة ترمَّلت جراء حرب طروادة تتوق إلى الانتقام — بالثأر بشنقها (بوسانياس المجلد ٢. ٣. ١٩ في ١٩١٨: ١٢٣). إلا أنه عند معظم الكتَّاب الكلاسيكيين هناك مساحة غير موثقة لا نعلم عنها شيئًا بين استرجاعها عند نهب طروادة وبين موتها. الأمر متروك لشعراء القرن العشرين لسد الفجوة. يُظهِر كتاب «هيلين طروادة: مسرحية» (١٩٢٤) لبرنارد درو مينلاوس وهيلين يعيشان في هناءة إلى الأبد على غرار القصائد الغنائية. يصور روبرت بروك الزوجين في سن الشيخوخة، فيه مينلاوس المسن يكرر تكرارًا مملًّا رواية قصة ظفره في طروادة وهيلين عجوز متيبسة الساق وحادة الصوت. يقدم كتاب هنري بيترسن «هيلين، ما بعد طروادة» (١٨٨٣: ٤٩) صورةً لهيلين تتحمل مينلاوس المضجر الغني؛ لأنه على الأقل موجود («يا لباريس المسكين، لقد مات!»).

وبحسب الروايات التراثية أن هيلين تزوجت أخيل في الحياة الآخرة. يروي لنا فيلوستراتوس أن بوسيدون صنع لهما جزيرة جديدة. (وعند فيلوستراتوس أيضًا أن أخيل وهيلين قضيا مدة الحرب كلها هناك؛ رايت ٢٠٠٥: ١٤٤.) يتناول دبليو إس لاندور العلاقة بين هيلين وأخيل، وهيلدا دوليتل، وإدوارد بولوير ليتون الذي يكتب عن أن «الشهرة والجمال يقترنان معًا/في جزيرة الأرواح المبتهجة» (١٨٦٦: ٢٢٥).[22]

إن الفترة بعد سقوط طروادة هي أكبر الفجوات في المرويات عن هيلين. إلا أنها ليست الوحيدة. في هذه المقدمة، قدَّمتُ لمحةً عن حكاية هيلين في موجز مرتب زمنيًّا، محاوِلةً أن أجعل السرد مترابطًا قدر الإمكان. وبعد أن أنشأنا هذه الحكاية المترابطة، يمكننا الآن أن نتفحص الفجوات فيها. وهذا هو موضوع الفصل الأول.

الفصل الأول

سَرْد الأسطورة

عندما قدم باريس، سمحت له بالدخول. ما حدث بعد ذلك كلنا نعرفه؛ على الأقل، نعرف الأحداث، ولكن البعض منا في حيرة من أمرهم إذ لا يستطيعون تفسيرها. (هيلين في كتاب جون إرسكين، «الحياة الخاصة لهيلين طروادة»)

أن تروي حكاية فذلك يعني محاولة لفهم تلك الحكاية. (إتش بورتر آبوت، «السرد القصصي»)

الحكايات لا تحيا وحدها. إنها أفرع من عائلة يجب أن نقتفي آثارها في الماضي والمستقبل. (روبرت كالاسو، «زواج كادموس وهارموني»)

(١) حكاية من؟

في روايتها واسعة النطاق عن هيلين طروادة كـ «إلهة، وأميرة، وعاهرة»، تكتب بيتاني هيوز: «وجدت هيلين في هوميروس أكثر كُتَّاب السيرة الذاتية براعة.» وهو رأيٌ عبرت عنه بطريقة أكثر تحديدًا في موضع آخر عندما تصف «الإلياذة» بأنها «رواية هوميروس عن هيلين» (٢٠٠٥: ٣٤٣، ٣٥). ليست هيوز سوى واحدة من أحدث المعلقين الذين يرون أن حرب طروادة هي حكاية هيلين وأن «الإلياذة» هي رواية «عن» هيلين (مثال ذلك، ويست ١٩٧٥: ٣؛ بولارد ١٩٦٥: ٢٢). في واقع الأمر، المُلاحظ في «الإلياذة» هو قلة ما ورد فيها وله علاقة بهيلين، أو بالأحرى مدى قلة ما «يُقال» عن هيلين فيها، المحدود ذكرها في ثلاث وقائع في الكتاب الثالث، والسادس، والرابع والعشرين. في الكتاب الثالث تظهر على شرفة الحصن مع بريام، تحدد هوية المحاربين اليونانيين للملك الطروادي. في الكتاب السادس تنتقد

باريس. في الكتاب الرابع والعشرين هي ثالثة ثلاثة أصوات أنثوية تنوح على هيكتور.[1] بيْد أن هيلين بمفهوم آخر موجودة في كل سطور «الإلياذة»؛ إذ إنه بدون هيلين لم تكن لتكون هناك حرب، وبلا حرب لا توجد حكاية. ففيما يتعلق بالنواحي القصصية، تؤدي هيلين دور نواة أو لب (هذه المصطلحات هي مصطلحات رولان بارت [١٩٨٢: ٢٩٥–٢٩٦] وسيمور تشاتمان [١٩٧٨: ٥٣–٥٦] على التوالي). نَحِّ هيلين جانبًا (من الحكاية)، أفْسِد ضبط ذلك الوتر، وأصغِ إلى ما يتلو ذلك من «نشاز» في السَّرْد.

ومع ذلك، فقد نحَّى هوميروس هيلين بالفعل جانبًا. تنبئ «الإلياذة» عن موضوعها في السطر الأول: «غضب أخيل بن بيليوس.» ويُترك إلى هيلين أمر تقديم سردها الخاص، إذ تصبح هي الشاعر المنافس لهوميروس. في نسيجها المطرز بالرسوم في الكتاب الثالث نتنبه إلى دورها في الأحداث التي تصوِّرها:

> كانت تنسج قطعة كبيرة من القماش،
> ... مُزيِّنة إياها بصراعات الطرواديين
> العديدة، ومروضي الخيول، والآخيين بدروعهم البرونزية،
> صراعات كابدوها لأجلها.
>
> (٣. ١٢٥–١٢٨)

إلى من تُنسَب الجملة الإيضاحية («صراعات كابدوها لأجلها»)، لهوميروس أم هيلين؟ ثمة منافسة بين هيلين وهوميروس على اختيار موضوع السرد والتحكم فيه. تُلاحِظ إحدى الشخصيات في رواية حديثة: «لقد كنت دومًا أفترض أنني الشخصية المحورية في حكايتي، ولكن بدا لي أنني قد أكون في الحقيقة شخصية ثانوية في حكاية شخص آخر» (هوبان ١٩٧٥: ١٨٦). نسيج هيلين المطرَّز بالرسوم يُظهر رفضها لأن تصبح شخصية ثانوية في حكاية أخيل.[2] في الكتاب الثالث تجيب عن سؤال بريام عن أجاممنون بسيرة حياتها هي (٣. ١٦٦–١٨٠) «كما لو أن حياتها هي القصة الأكثر محورية من حياة المحارب، وهو الحادث إلى حد ما» (ورمان ١٩٩٧: ١٦٠). لاحقًا تفترض هيلين أنها وباريس سيتصدران السرد، «سنصبح من الموضوعات التي تتغنى بها الأجيال القادمة» («الإلياذة» ٦. ٣٥٨)، والتاريخ الأدبي يؤكد صحة قولها.[3]

وعلى ذلك يصبح التساؤل هو ما علاقة هيلين بغضب أخيل؟ (كلادر ١٩٧٦: ٦). كيف يؤدي أحدهما إلى الآخر؟ يقدم النقاد عدة إجابات على هذه الأسئلة، من أكثرها إقناعًا

(من النواحي القصصية) هي إجابات مستندة إلى أوجه التشابه بين أصول هيلين وسجاياها وأصول أخيل وسجاياه. فبطل وبطلة حرب طروادة كلاهما ذرية فانٍ وخالدٍ: فالتقاء الإله زيوس والبشرية ليدا تولَّد عنه هيلين والتقاء الفاني بيليوس والإلهة ثيتيس تولَّد عنه أخيل (ليندساي ١٩٧٤: ٩٢). تبدأ القصيدة بالسبب في غضب أخيل، وتنتهي بسبب أدى لنشوب الحرب؛ هيلين ذاتها (كلادر ١٩٧٦: ١١). بيْد أن ثمة تفسيرات موضوعية أكثر شمولية عن صلة هيلين بأخيل لها كذلك منطق سردي: فهيلين والجمال يفضيان بالرجال إلى أن يتخذوا موقفًا، وهيلين تقود الرجال إلى المجد؛ تمثل القصيدة ميلاد الشعر (الشفهي)، والخلود الذي تمنحه كالخلود الذي أحرزه أخيل. بعبارة أخرى، هيلين هي مَنْ مكَّن أخيل من الشهرة. إلا أن أيًّا من هذه الإجابات ليس مُرضيًا رضاءً تامًّا؛ إذ إنها تُعنى بنزال أخيل لا بغضبه. فغضبه يؤدي به إلى «الانسحاب» من النزال.[4]

حكاية هيلين هي حكاية عن الانسحاب. فالطفل باريس ينسحب من طروادة إلى جبل إيدا، ومينلاوس ينسحب من أسبرطة إلى كريت، وغيابه يُمكِّن هيلين من الانسحاب من أسبرطة إلى طروادة، وأخيل ينسحب من القتال، وأفروديت تهدد بالتخلي عن هيلين. في سردية عن الغياب والانسحاب، حتى السلبية (غياب الفاعلية) تصبح حاسمة من الناحية السردية: «أهم شيء فعله مينلاوس للملحمة كان فقدانه لهيلين» (كلادر ١٩٧٦: ٣٢). ولذلك فهذا الكتاب — كالمرويات الطروادية التي يستكشفها — هو دراسة عن الغياب، والافتقار، والثغرات، والغموض، والتصريح بالشيء ونقيضه والحافز السردي نحو الإكمال والاختتام.

(٢) الغياب

«الإلياذة» مشهورة بما تُسْقِطه؛ فقد أدرك المستمعون والقراء منذ أمد بعيد أن القصيدة تُخفق في تقديم الأحداث الجوهرية المرتبطة بحرب طروادة، ومنها مسابقة الجمال على جبل إيدا (تحكيم باريس، الذي رشَته فيه فينوس بأن وعدته بامرأة حسناء)، وقَسَمُ المتقدمين للزواج بهيلين بأن يُعَضِّدوا المتقدم الظافر بها حال حدوث مكروه في المستقبل، وتضحية إفيجينيا ابنة أجاممنون لتؤمِّن ريحًا مواتية إلى طروادة ولتكسر اللعنة، والمعلومة المتعلقة بعقب أخيل، الذي يجعله غير حصين، وخديعة الحصان الخشبي، التي تُمكِّن اليونانيين من التسلل إلى طروادة وتدميرها.[5] في غضون قرن من «إلياذة» هوميروس ظهرت ملاحم

أخرى كي تملأ الثغرات.[6] هذه الأعمال تُعرَف إجمالًا بسلسلة الملاحم، وتُشكل سردًا جامعًا بدءًا من قضاء الآلهة بإيقاع حرب طروادة وحتى موت أوديسيوس. سلسلة السَّرْد — بما في ذلك أعمال هوميروس — تسير على النحو التالي: «الملحمة القبرصية (السِّبريا)»، و«الإلياذة»، و«الملحمة الإثيوبية»، و«الإلياذة الصغرى»، و«نهب طروادة»، و«النوستوي (العودة للوطن)»، والأوديسة، والتليجونيا.[7] في القرن الرابع قبل الميلاد كتب كوينتوس من سميرنا ملحمة من ١٤ كتابًا تبدأ بموت هيكتور (كومبلاك ١٩٦٨: ٣). يشدد نص كوينتوس في كل مرحلة على أنه استمرار لعمل هوميروس. تبدأ الملحمة من حيث تنتهي الإلياذة. وتنصيب الكاتب نفسه بأنه «من سميرنا» يربطه بمحل الميلاد المزعوم لهوميروس.[8] وعنوانها «ما بعد هومر»، يؤكد وضعها كعمل مترتب عليه وتالٍ له، «الأمور بعد هوميروس».

يقدم واحد من مترجمي النص إلى الإنجليزية — فريدريك كومبلاك عام ١٩٦٨ — ترجمة مفسرة للعنوان: «ما لم يقله هوميروس». لا يُبرز عنوان كومبلاك ما أكمله كوينتوس بل يُبرز أوجه إغفال هوميروس. وبقيامه بذلك، يسلط الضوء على المفارقة في عنوان كوينتوس إذ إن إثبات الاستكمال في حد ذاته يكشف عن إغفال خطير في الأصل. تنتهي «الإلياذة» ببقاء أخيل حيًّا وطروادة لم تزل سالمة، ولكن الإغفال منتشر من بداية القصيدة. فأخيل غائب عن النزال في الكتاب الأول، وتلاحظ هيلين غياب أخويها، كاستور وبولوكس في الكتاب الثالث، وأفروديت تبعد باريس عن القتال في الكتاب الثالث وتهدد بأن تنقطع عن رعاية هيلين، وحتى الشاعر يبعد نفسه عن وصف المعركة: «لقد كان عناءً لا طاقة لي به — وكأنني إله — أن أروي كل ذلك» (١٢. ١٧٦). قصيدة هوميروس التالية، «الأوديسة»، هي ملحمة بلا بطل، تسجيل للمعضلات التي تنشأ عندما يغيب رأس العشيرة. ويستمر الغياب في كونه سمة لكل الروايات عن حرب طروادة، ذلك جوهر أسلوبي ومبدأ موضوعي وليس نقيصة بنائية؛ من فقد هيلين، وغياب الريح في الخليج عند أوليدة، وفقد إفيجينيا، إلى عواقب الحرب: ملوك وقادة غير موجودين، وعروش خاوية، وبيوت فُقِد عائلها وخلت من ساكنيها، وفُرُش مُترمِّلة (مسرحية «أجاممنون» في إسخيلوس ١٩٦٨: ٥٢. ٥٨. ٦٥)، بعبارة أخرى ما يصوره عمل موسيقي في القرن العشرين تصويرًا مؤثرًا كـ «مقاعد خاوية وطاولات شاغرة» (كلود-ميشيل شونبيرج، «البؤساء»). مثل هيلين، يُشاع الغياب في كل أنحاء النصوص. الغياب يمثل هيلين؛ فهي غائبة وهي الغياب ذاته.

تتركز مسرحية إسخيلوس «أجاممنون» حول الغياب والفقد. يفقد مينلاوس المكروب حزنًا (والغائب هو نفسه عن المسرحية) النطق ويفقد شهيته للطعام. وحدهما عيناه

جائعتان لرؤية زوجته المفقودة. تسكنه — كما تُطلعنا الجوقة — ذكريات حاضرة عن الغياب:

أيتها الوسادة رقيقة الوسم
أين نام رأسها المحبوب! ...
سيحكم القصر شبحٌ،
بيت يغدو قبرًا! تمامُ منحوتتها
يعذب وحشته؛ ...
تكتنفه رؤًى لها
ببهجة زائفة وزائلة.

(إسخيلوس ١٩٦٨: ٥٧)

بعد بضعة أبياتٍ تأتي الحرب، ويأتي معها أقسى تجسد للحضور الغائب: «رماد في جرَّة.» مينلاوس القرن الحادي والعشرين كما تصوره كارول آن دوفي مُعذَّبٌ شأنه في ذلك شأن مينلاوس كما وصفه إسخيلوس:

ناحيتها من الفراش باردة لم ينم أحدٌ عليها،
العملة المعدنية الصغيرة من خاتم زواجها
متروكة على المنضدة المجاورة للفراش مثل عطِيَّة،
خزانة الثياب خاوية
من دراما ثيابها.

(دوفي ٢٠٠٢: ٨)

وإلى جانب هذه الفراغات البشرية والموضوعاتية ثمة فراغات لغوية: ما يتجنب المرء قوله، ما يأبى أن يفصح عنه أو لا يقدر أن ينبس به. الحزن الذي تتحدث عنه بينيلوبي «تلك المدينة، إيليوم الشريرة، التي أعاف عن ذكر اسمها» («الأوديسة» الكتاب ١٩، ص٣٠٣). مينلاوس في مسرحية يوربيديس يأتي ليجلب «المرأة الأسبرطية، التي كانت يومًا زوجتي، تلك التي أجد مجرد التفوُّه باسمها أمرًا كريهًا» («الطرواديات» يوربيديس ١٩٧٣: ١١٨). في مسرحية «أوريستيس» لا يُطيق بيلاديس أن يذكر اسم هيلين، فيدعوها

«تلك المرأة» (يوربيديس ١٩٧٢: ٣٤٠). في الكتاب الثالث من «الإنياذة» تتحدث أندروماك عن «هيرميون، حفيدة ليدا» (فيرجيل ١٩٨١: ٨٥)، متجنبة تمامًا ذكر أم هيرميون، هيلين.

لا ينحصر هذا الجفاء في النصوص الكلاسيكية. ففي عمل سي إس لويس يتذكر مينلاوس زوجته المنفصلة عنه بوصفها «المرأة» (١٩٦٦: ١٢٩). وفي «حكاية طروادة» لجورج بيل (١٥٨٩، رُوجعت ونُقحت ١٦٠٤) تدخل هيلين إلى القصيدة كضمير غائب وليس كاسم علم: «هي» (البيت ١٣٧). شخصية لوسِينتو لشكسبير — التي ليست شخصية كلاسيكية ولا متورطة عاطفيًّا مع طروادة، هي أيضًا تُسقِط اسم هيلين: «لقد كان لابنة ليدا الشقراء ألف خاطب» («ترويض الشرسة» ١. ٢. ٢٣٤).

إن هيلين — المتسببة في الحرب — مُخفاة إخفاءً لغويًّا منتظمًا من الأعمال الأدبية التي تتناولها. على الرغم من أن «مجموعة» كاكستون (طبعة ١٤٧٤) — روايته النثرية لحرب طروادة — تفتقر إلى غلاف (لأنها مُصمَّمة لتبدو مثل مخطوطة)، فإنها تذكر «جاذبية» هيلين في مقدمتها (١٨٩٤: المجلد ١: ٧)؛ بحلول عام ١٥٩٧ تشكَّل لها صفحة غلاف ولكنها أغفلت ذكر هيلين. وتتضمن دراما توماس هيوود في نفس الموضوع، التي تحمل عنوان «العصر الحديدي الجزء الثاني» (١٦٣٢)، ذكر هيلين في صفحة الغلاف ولكنها تُغفِلها من قائمة الشخصيات الدرامية. في قصيدة شكسبير السردية «اغتصاب لوكريس» لا يُشار إلى هيلين إلا بوصفها «العاهرة التي بدأت هذا الهرج» (١٤٧١)، وهي ليست غائبة لغويًّا فقط ولكن لوكريس لا تستطيع أن تجدها في اللوحة. الإخفاء الأكثر إثارة للدهشة لهيلين يأتي على غلاف قرص فيديو رقمي (دي في دي) لفيلم وولفجانج بيترسن «طروادة» (٢٠٠٤) الذي لا يظهر عليه اسم ديان كروجر على الإطلاق. (أسماء براد بيت، وإريك بانا، وأورلاندو بلوم: أخيل، وهيكتور، وباريس على الترتيب، هي الأسماء الثلاثة المعلنة.) ومع أن هذا منطقي من ناحية قصة الفيلم، فمشاركة كروجر متواضعة في الحبكة، إلا أنه ليس منطقيًّا من ناحية العلاقات العامة؛ إذ إن البحث عن هيلين طروادة/ديان كروجر كان جزءًا من دعاية الفيلم دوليًّا، ولا من ناحية الظهور السينمائي؛ إذ إن كروجر تشغل قسطًا كبيرًا من وقت الفيلم.

إذا كانت سرديات هيلين تعطينا غيابات بنائية ولغوية، فإنها تعطينا أيضًا انفعالًا يسببه الغياب. ففقدان إفيجينيا يلازم كلًّا من كلتمنسترا وأجاممنون في المسلسل التليفزيوني «هيلين طروادة» على شبكة يو إس إيه (كلتمنسترا تثأر من أجاممنون على فقدان ابنتهما، وأجاممنون، في سياق ختامي عنيف، يثأر من هيلين). إن فقدان إفيجينيا

بالغ الأهمية في سرديات طروادة لدرجة أن التراث الشعبي يؤكده بالتكرار. وثمة تراث مغاير يذهب إلى أن إفيجينيا كانت ابنة هيلين من ثيسيوس، وأنها طفلة غير شرعية أُعطيت إلى كلتمنسترا لتُربى كابنة لها. إفيجينيا على هذا النحو مفقودة مرتين. هذا التراث المغاير هو ما يُشكِّل قوام مسرحية مارك هادون الإذاعية «ألف سفينة» (٢٠٠٢)، التي يُلازِم هيلين فيها فقدان ابنتها البِكْر، وعند ولادة هيرميون كل ما يمكنها أن تشعر به هو غياب إفيجينيا.

إن ازدواج السرد هو سمة من سمات الأسطورة؛ نراها بأكبر قدر من العلانية في «الأيدلُن» (شبيه) قصة هيلين، ولكن في سرديات هيلين يعمل كمقوٍّ ثابتٍ للقصور (السردي)، كنظير لما هو مُغفَل. الثغرات السردية يجب أن تُملأ، ولو حتى ببدلاء. في «الأوديسة» يُذَكِّرُنا خُطَّاب بينيلوبي بخُطَّاب هيلين؛ قتال أوديسيوس من أجل زوجته هو إعادة لقتال مينلاوس من أجل زوجته. حينما يُشار إلى كلتمنسترا بوصفها «تينداريد» («ابنة تينداريوس») في مسرحية «أجاممنون» لإسخيلوس أو في مسرحية «إلكترا» ليوربيديس، نتذكر هيلين التي ينطبق عليها الوصف انطباقًا متساويًا. بحلول العصور الوسطى، عندما ابتُكِرت شخصية كريسيدي، وهي شخصية يضاهي حالها حال هيلين (كونها نصف يونانية، ونصف طروادية من ناحية الولاء، ونُقِلت من معسكر إلى آخر، واجتمعت جنسيًّا مع رجال من الجهتين) تظفر هيلين ببديلتها الأدبية الأكثر تعقيدًا. إن قرار شكسبير في «ترويلوس وكريسيدا» بتقديم المَشَاهد التي تُنقَل فيها كريسيدا إلى معسكر العدو — وهو مشهد يتضارب فيه الولاء العاطفي مع الضرورة البراجماتية [العملية] للبقاء — يُصوِّر إسقاط الجوهر الأنثوي من غالبية سرديات طروادة إلى وقتنا الحالي. يقدم شكسبير حال كريسيدا كإعادة لحال هيلين؛ لذا، تُلازم هيلين النصوص التي اسْتُبْعِدت منها؛ فهي مدونةٌ في النصوص وواردة فيها، حاضرة ضمنًا.[9]

(٣) القِطَع الأدبية والسرد

يذهب أصحاب نظرية التلقي من هانز ياوس إلى وولفجانج إيزر إلى أن الأدب هو نظام استبعاد؛ فهو يتمحور حول العلاقة بين ما هو موجود في النص وما هو غائب عنه، وهي علاقة يتحمل القارئ مسئولية التباحث فيها، وإعطائها الاستمرارية والصلة (على أكثر المستويات قاعدية: مستوى الشخصية)، والتوفيق بين وجهات النظر، وسد الثغرات. في عملية من الاستنجاز الأدبي، تتبدل الاستطرادات والأمور الجانبية، وتُجمع القطع الأدبية،

وتُملأ الفراغات.[10] هذا النشاط الذي يؤديه القارئ والذي يقوم على تحويل الأجزاء إلى وحدات كاملة هو أكثر قابلية للتطبيق على الملحمة الكلاسيكية، التي هي، بحكم تعريفها، عبارة عن قطعة أدبية. (أستخدم كلمة fragment «قطعة أدبية» استخدام المصطلح الجامع الذي أصبحت عليه في الحقبة الرومانسية، وليس للدلالة على شيء غير كامل مصادفةً.) فالملحمة انتقائية، وعرَضية، ولا تكترث بالتسلسل الزمني ولا بالإتمام. تُعنَى «الإلياذة» فقط بواقعة واحدة في حصار دام عقدًا من الزمن (الأمر الذي يعني ضمنا أن هذه الواقعة لم تكن لتحدث لولا انسحاب أخيل من النزال). يبدأ هوميروس «الأوديسة» بالتضرع التقليدي إلى إلهة الوحي: «اروي لنا هذه الحكاية، أيتها الإلهة ابنة زيوس، «بادئة من أي موضع تشائين»» (الكتاب ١، ص٣، الأقواس من عندي). في الكتاب الثامن من الأوديسة يستهل المُنشِد ديمودوكس حكايته «من أي موضع يختار أن يبدأ منه» (ص١٠٧). عندما يطلب الملك ألسينوس من أوديسيوس سردًا لمغامراته، يتساءل أوديسيوس «من أين سأبدأ حكايتي، وأين سأنهيها؟» (الكتاب ٩، ص١٢٤). وكالمَلاحم، فإن النصوص الكلاسيكية التي تحوي ذكر هيلين هي لا محالة قطع أدبية.

جرت العادة على النظر إلى الملحمة على أنها ضرب أدبي من الاكتمال، قالب يسعى إلى التمامية والنظرة الشاملة. هذه هي نظرة مايكل أونيل؛ فهو يجعل الملحمة نقيض القطعة الأدبية، التي «تحتفي بعدم الاكتمال» وتؤكد على «الاحتمالية اللانهائية» (أونيل ٢٠٠٥: ٢٧٨). بيْد أن القطعة الأدبية متغلغلة في الملحمة ويبدو لي أن هنالك توترًا مثمرًا في صميم أدب طروادة الذي تؤدي فيه القطعة الأدبية العرَضية دورًا ضد ومع الملحمة كنوع أدبي مستضيف لها. فالقطع الأدبية — كما تُبيِّن صوفي توماس — «تلعب بوضوح على زخم كمال النقص» (٢٠٠٥: ٥١١). هذا جانب سأستطلعه في الفصل الثاني فيما يتصل بحُسن هيلين، ولكن في الوقت الراهن يمكننا أن نلاحظ ببساطة أوجه التشابه بين القطعة الأدبية وبين الطبيعة المطلقة لجمال هيلين: كلاهما كامل في ذاته، ولكنهما يصنعان اشتياقًا إلى شيء أكثر. فالتوتر بين القطعة الأدبية والاكتمال، والرغبة والإشباع، والجزء والكل، والاشتياق والإحجام عن الاشتياق هو على السواء زخمٌ سردي وحسي.

إن وظيفة القطعة الأدبية في الملحمة على هذا النحو هي مُناظِرةٌ لدور هيلين في السرد. والتشويق في السرد والاشتياق الحسي متماثلان؛ فكلاهما يسعى إلى الخاتمة/الإشباع إلا أنه لا يمكنه أبدًا إدراكه. إن الخاتمة كفيلة بإعادة تحديد جوهرهما، إذ إنه — ما إن يتحقق الإشباع — لا يعود للتوتر السردي أو الرغبة الجنسية وجود، على الأقل من ناحية كونهما

توترًا أو رغبة. ومن ثَمَّ فإن حالتها الدائمة هي التعليق، وطبيعة وجودهما هي — على نحو لا يخلو من المفارقة — مَجازة (بين حالتين للوجود). وهيلين هي ممثلهما؛ مشتتةٌ بين أسبرطة وطروادة، وبين الأزواج، وبين كونها إلهة وامرأة؛ في انتقال مستمر بين الحالين. إن حكاية هيلين هي حكاية السرد ذاته.[11]

لو أن هناك توترًا بين القطعة الأدبية وبين الملحمة، فهناك أيضًا توترٌ بين القطعة الأدبية والقصة. فالقطعة الأدبية «تعترض المعنى» لكونها تُبطِل الحدود في النصوص التي يعتمد عليها التأويل (توماس ٢٠٠٥: ٢١٢). لكن لو أن النصوص الطروادية هي قصص (اروي لنا هذه الحكاية، أيتها الإلهة ابنة زيوس، مبتدئةً من أي موضع تشائين)، فهي ليست قطعًا أدبيةً. كل الحكايات لها مقدمة ووسط ونهاية، وليست قطعًا أدبيةً إلا بنفس القدر الذي عليه كل الصيغ الأدبية، ما دام «لا يمكن لحكاية أن تُروى بتمامها» (إيزر ٢٠٠٦: ٦٤). وإذا لم يقدم الشاعر هذا البناء الثلاثي الأركان، فسيفعل القراء ذلك. هذا هو رأي إيزر في القراءة عمومًا حيث «تؤدي الفجوات في القطع النصية إلى عمليات توليف في ذهن القارئ» (إيزر ٢٠٠٦: ٦٦). وفي رأي مارجوري ليفنستون فيما يتعلق بقراءة القطع الأدبية الرومانسية التي تستدعي فيها القطعة الأدبية مشاركة القارئ التفاعلية: «يرغب القراء في اختبار حل العقدة من الشِّعر، وإن امتنع ذلك ... فسيُنشِئون تأثيرًا ختاميًّا من المواد والمبادئ المتوفرة» (ليفنستون ١٩٨٦: ٢٥).

تبدأ محاولات سد الثغرات في الملحمة الكلاسيكية مبكرًا — كما رأينا سابقًا في حالة سلسلة الملاحم — مما يملأ ثغرات سردية كبيرة. وتعالج صيغ لاحقة أخرى التفاصيل المحلية. في القرن السادس قبل الميلاد يروي لنا داريس أن كاستور وبولوكس غرقا وهما في طريقهما إلى طروادة (فريزر ١٩٦٦: ١٤٢). ربما كانت هذه تفصيلة اختلقها داريس ليعطي تفسيرًا لعدم وجود دور للأخوين في حرب طروادة. فمن الغريب غيابهما عن طروادة نظرًا لدورهما السابق كمُنقذَي هيلين أثناء حبس ثيسيوس لها، وهو دور يتوقع المرء منهما تكراره على ضوء ولع الميثولوجيا بالتكرار. ومن الجلي أن اختلاق داريس قد قوبل بالقبول: فقد نُسِخ في «جيست هيستوريال» (القصة التاريخية لدمار طروادة) اللاحقة (مجهول، حوالي العقد الأول من القرن الخامس عشر).

بعبارة أبسط، حكاية هيلين هي في كل قرن محاولة لملأ الثغرات. هل اختُطِفت أم ذهبت طوعًا؟ بماذا أحست في أسبرطة تجاه مينلاوس وكيف أحست في طروادة وسط الطرواديين؟ كيف كانت تبدو أكثر نساء الأرض حُسنًا؟ الثغرة الأكثر وضوحًا تتصل

بحياتها في أسبرطة بعد خراب طروادة، تلك التي يدعوها روبرت بروك، منتقدًا، «أعوام الزواج الطويلة» (١٩١٨: ٩٣). وهذا يثير التساؤل حول الاستنتاجات السردية والخاتمة الموضوعاتية.

(٤) الخاتمة

تنتهي «الإلياذة» بموت هيكتور، ولكن أخيل يظل حيًّا، وطروادة لم تُنهب بعدُ، وهيلين باقية في حوزة الطرواديين. الأمر العجيب في حكاية هيلين هو سعيها الدءوب إلى خاتمة تتملص منها في الوقت نفسه. أبسط وسيلة للخاتمة هي الموت. في القرن الخامس قبل الميلاد موت هيلين هو هدف حرب طروادة المسكوت عنه: فمفترضٌ أن مينلاوس سيقتل زوجته حينما يستردها.[12] فمثلًا في مسرحية يوربيديس «الطروادیات»، يلين مينلاوس الذي كان يخطط لقتل هيلين على الفور، ويقول إنه سيقتلها في أسبرطة. تتشكك هيكوبا في صدق نواياه: فتنصحه بألا يرى هيلين أو يسافر معها على نفس المركب، لإدراكها أن الرغبة ستُغشِّي الانتقام. وفي مسرحية يوربيديس «أوريستيس» يتآمر أوريستيس (تآمرًا فاشلًا) ليُصلح ما أغفله عمه. وتُعيق الآلهة (التي تنقذ هيلين) محاولته مثلما أُعيقت محاولة مينلاوس من قِبَل هيلين نفسها (التي وظفت فتنتها الجسدية لإغرائه). ولم يتسنَّ لشاعرٍ القضاء على هيلين إلا في القرن السادس عشر: نادرًا ما يُلاحَظ إنجاز توماس بروكتر في عمله الشعري «انتصار الحق» (ثمانينيات القرن السادس عشر). بعد ذلك بعشرين عامًا في «طروادة بريطانيا العظمى» (١٦٠٩) لتوماس هيوود، تنتحر هيلين (حزينةً على فقدان جمالها اليافع). يكرر هيوود هذا في مسرحيته «العصر الحديدي الجزء الثاني» (١٦٣٢).

عندما يخفق السرد في إدراك الخاتمة، يتولى النقد الأدبي هذه المهمة. يقدم التأويل واحدًا من أقوى صيغ الخاتمة، محولًا المساحات الشاغرة والفجوات إلى معنًى متصل. وأحيانًا تقدم النصوص نقدها الأدبي الداخلي. نرى هذا في مسرحية إسخيلوس «أجاممنون» عندما يقدم الرسول معلومة مبهمة إبهامًا مخيبًا للآمال: «لقد اختفى مينلاوس، سفينتُه وكل شيء!» إن إنباء الرسول هو حرفيًّا «غير مُرْضٍ»: ليس كافيًا. وليست مصادفة أن أنباءه هي عن الغياب. كما رأينا، يمقت المراجعون والقراء الفراغات السردية ويضطرون لشغل المساحة. لقد نصبت جوقة إسخيلوس بالفعل نفسها كنقاد أدبيين («فأسلوب كلتمنسترا يتملص منك. ونحن نفسر قولها») والآن يقدمون ثلاث تفصيلات أسقطها الرسول، وهم في

الواقع يتكلمون بلسانه: «أتعني: (١) أنه أبحر معك من طروادة، ثم (٢) هبَّت عاصفة على الأسطول و(٣) فصلت سفينته عن البقية؟» («مسرحية أجاممنون» لإسخيلوس ١٩٦٨: ٦٤، الإدخالات الرقمية من عندي). يردون بدأب على المساحات الشاغرة في كلام الرسول أو إجاباته الناقصة «تلك الأخبار الطيبة التي تطلبها، لا أستطيع أن أمنحك إياها»، («لا أحد يستطيع أن يخبرك، لأنه لا أحد يعرف»، ٦٤) بأن يطالبوه بإعطائهم تفصيلات أكثر، وإدخالهم بأنفسهم لتلك التفصيلات: «أتعني، أظن، أنه ...» (٦٥). ومن ثَمَّ فإن التأويل الأدبي، كاستجابة القارئ على العموم، تُكْمِل القصة. وفي ظل جهودهم الساعية للفهم، يقدم النقاد خاتمة، وفي المقابل في سعيهم لخاتمة، يقدمون فهمًا.

بيْد أنه لا يمكن للمرء أن يعرف أو يفهم هيلين. ذلك سببه جزئيًّا أنها توجد فقط كأداة للسرد. يلاحظ نورمان أوستن في «الإلياذة» أن هيلين «تفهم أن دورها هو ... أن تكون أولًا وقبل كل شيء قصة» (١٩٩٤: ١). في مسرحية يوربيديس «الطرواديات» تتأمل في «كيف تجري القصة»؛ قصة دورها كمتسببة في حرب طروادة (١٩٧٣: ١٢٠). وفي العمل المسرحي «هيلين» للكاتب نفسه تروي لنا عن مولدها، مختتمةً «تلك قصة منشئي، لو أنها حقيقية» (١٩٧٣: ١٣٦). في سائر أنحاء العالم القديم يجري تذكيرنا بقيمة قصة من ناحية كونها مُبرَّرة، أو ملائمة، أو مُناسِبة وليس من ناحية كونها حقيقية. في مسرحية «أجاممنون» تقول كلتمنسترا: «منذ وقت ليس ببعيد، قلت أمورًا كثيرة تتناسب مع الوقت الذي قيلت فيه/وأنا هنا — إذ قد مر الوقت — أتراجع دون خجل عما قلت» (إسخيلوس ١٩٦٨: ٩٠). هيلين أيضًا لديها في «الأوديسة» قصة مُناسِبة: «القصة المناسبة للمَقام» (الكتاب ٤، ص٥٢).

بعد ذلك في «الأوديسة» يقص أوديسيوس مغامراته على الملك ألسينوس، في سردٍ مطولٍ يستغرق الكتب من التاسع إلى الثاني عشر. يبدأ الكتاب الثالث عشر بجملة «انتهت حكاية أوديسيوس» (ص١٩٣)، وهنا «حكاية» هي مرادف لسيرة ذاتية صادقة. فيما بعدُ في نفس الكتاب يختلق أوديسيوس لنفسه هويةً لأجل الحماية، أمام الإلهة بالاس أثينا التي فشل في التعرف عليها. يُلفِّق أوديسيوس قصة عن القتل والنفي ليبرر وصوله إلى إيثاكا. ويختتم السرد بقول هوميروس: «تلك كانت قصة أوديسيوس» (الكتاب ١٣، ص٢٠١). وهنا «قصة» تعني حكاية خيالية.[13] كيف لنا أن نمايز بين القصص عن هيلين إن كانت حكايات خيالية تخدم غرضًا أو كانت نبذة عن حياتها؟ لا نستطيع أن نعرف؛ إذ لا يمكننا التمييز بينهما.

لا نستطيع أن نعرف هيلين لأننا نتعرض لها من خلال شكل قصصي منقول بالفعل عبر وسيط، وفضلًا عن ذلك نفتقر إلى معرفتها لكونها غائبة. لا يستطيع المرء أن يتعرف على ما لا ليس موجودًا. هيلين نائية بنفسها ومحتفظة بشئونها لذاتها، ومنغلقة على جمالها، إنها السرد المكافئ لابتسامة الموناليزا. تكتب ليندا لي كلادر عن هيلين في «الإليادة» فتقول: «(هوميروس) لا يقول أبدًا إن الحرب قائمة من أجل شبح، ولكن استخدامه لهيلين في الدراما يوحي بصورة وليس بشخصية مكتملة» (١٩٧٦: ١٧). تلاحظ كارول راتر أن «الغياب المحير» لهيلين في مسرحية شكسبير «ترويلوس وكريسيدا» هو «المزحة الخاصة بالمسرحية، لأن شكسبير يجعل هيلين هي موضوع المسرحية برمَّتها، ويبقيها بالكلية خلف الكواليس، وبعيدة عن الأنظار، إلا في مشهد واحد فقط» (٢٠٠٠: ٢٣١). تسرد هيلين في رواية جوته تجاربها كما لو كانت حدثت لشخص آخر، «كما لو كانت تصورًا أدبيًّا» (كوران ٢٠٠٠: ١٧١). يُصَوِّر مارك هادون بطريقةٍ مسرحيَّةٍ هذه النقطة من منظور هيلين في مسرحية «ألف سفينة»:

> الحقيقة هي أنه لا أحد يهتم من أنا. أنت تقرأ القصص. وتقرأ القصائد. ولكنك لا تفقه عني شيئًا. لا شيء مناسب. لا شيء منطقي. لا شخصية لي. لا تدخل أبدًا داخل رأسي. أنا ساحرة، وضحية، وعاهرة، وزوجة. أنا الشيطان. أنا ملاكٌ. أنا كل النساء الذين عاشوا منذ البدء. أنا لا أحد، أنا لوح كتابة فارغ لتكتب عليه ما شئت.

إن هيلين هنا تتهمنا بإحداث خوائها لإرضاء أهوائنا في التأويل. وحتى الشخصيات بداخل سرديات هيلين تُعلِّق على استغلاقها ومجهوليتها الوجدانيين. يشعر باريس ببعده عن شخصية هيلين المستهزئة في «هيلين في مصر» لإميلي بوتمان (١٩٢٦)، وتشعر ليلي بريسكو بالإحساس نفسه من ناحية السيدة رامزي (وهي شخصية تشبه هيلين، تُدعى «أسعد هيلين لهذه الأيام») في رواية فيرجينيا وولف «إلى الفنار» (١٩٢٧). بهذا المعنى تعليق ليلي بريسكو عن المتوفاة السيدة رامزي/هيلين — أنه بدونها حيواتهم تستمر حول «محور من فراغ مطلق» (١٩٩٢: ٤١٧) — ينطبق على هيلين سواء أكانت حية أو ميتة؛ هي على الدوام محور فارغ. الغياب هو جوهرها؛ فلا وجود داخلي (أو سالف).

ما هو غائب لا يمكن احتواؤه، ولا إنهاؤه. وبالرغم من هذا، يحاول السرد أن يعرف هيلين، وهي عملية موجودة ضمنًا في فعل تحويلها إلى سرد. فالسرد يتعلق حرفيًّا

بالمعرفة. وأصله السنسكريتي «يعرف» gnâ، يؤدي إلى صيغتين لاتينيتين منفصلتين، الصفة (المعرفة) gnarus والفعل (أنا أروي) narro، إحدى صيغ gnaro (مُرَخَّم من «أنا أُعَرِّف» gnarum facio).[14] أن تسرد هو أن تميط اللثام عن شيء ما. والأدب هو حرفيًّا أن تعرف وتروي (انظر آبوت ٢٠٠٢: ١١؛ وايت ١٩٨٧: ٢١٥ن).

أن تعرف وتروي قصة هيلين فذاك يقود إلى الخطر؛ فللمعرفة اتصال طويل بالخطر، الذي يعرفه العالم المسيحي حق المعرفة في هيئة شجرة معرفة في عدن. ويتجلى خطر هيلين نصيًّا في سلسلة من الاختلاجات.

(٥) الاختلاجة النصية

في «الإلياذة» تصف هيلين نفسها بأنها «بغيضة» (٣. ٤٠٤). الكلمة التي تستخدمها تأتي من الفعل stugeo (يخاف، ينفر من مرأى). بعض الترجمات الإنجليزية تستخدم الكلمة abhorrent (وتعني بغيض)، التي توصل التأثير الحرفي للكلمة: فهيلين هي شخص يجعل الرجال يقشعرون (horreo باللاتينية — التي منها نشتق abhorrent — وتعني «يقشعر» أو «يختلج»).[15] نجد تنويعًا آخر على الكلمة نفسها في نهاية القصيدة عندما تقول هيلين إن الناس «انكمشوا» عندما رأوها (من phrisso، «وتعني يرتعد خوفًا»؛ ٢٤. ٧٧٥). تتفحص كلادر هذه المفردات (١٩٧٦: ١٨–٢٣): «في كل واحدة من الإطلالات الثلاث لهيلين في «الإلياذة» تُوصف بأنها كريهة، تصيب الناس بالانقباض أو البرودة من الخوف ... أو تجعلهم يرتعدون من الخوف» (٢٢). الاختلاجة التي يسببها وجود هيلين في النصوص متصلة بجمالها: فالجمال يعرقل السرد.

عندما يرى دانتي بياتريس، يختلج ويضطرب. وعندما تظهر بيلفوبي في نص قصيدة «ملكة الجن» الملحمية، فإن الذي يختلج هو السرد ذاته: الذي يتوقف لعشرة مقاطع شعرية من الاستجابة (الوصفية) المبتهجة الجذلة. البيت الوحيد في قصيدة جورج بيل «حكاية طروادة» الذي يتكون من شطرة واحدة يطرأ عندما تدلف هيلين إلى النص: يُحدِث دخولها اختلاجة في النَّظْم الشعري. في قصيدة تينيسون يُحدِث جمالها اختلاجةً نحويةً. العبارة التي يظهر فيها ثديا هيلين في حلم للوكريتيوس، هي كالثديين نفسيهما، مزدوجة، ومنفلتة، ومُعَلَّقة: «ثم، ثم، من الكآبة المطلقة برز ثديا،/ثديا هيلين» (تينيسون ١٩٣٦: ٨٠٨). يفرض الوقف التركيبي، الذي تدل عليه الفاصلة، وقفة عند نهاية السطر بعد «ثديا»؛

وقفة للإعجاب، لشهيق عميق، قبل أن تستمر الجملة، مصرِّحةً ثانيةً بموضوعها ومكملةً عبارة المِلكية الموقوفة. يتلعثم الكثير من النصوص عن هيلين وتتوقف (قصيدة ويليام موريس المجزَّأة «مشاهد من سقوط طروادة»، وقصة سي إس لويس غير المكتملة «بعد عشرة أعوام») أو تصاب بالتشوش بالإجمال (تجاوزت مسرحيتا «هيلين» ليوربيديس و«الأمور بخواتمها» لشكسبير، الحدود الإجمالية للتراجيديا لتصل إلى الكوميديا)[16] أو ينحرف هدفها السردي (في «الأوديسة» يكشف أوديسيوس لهيلين عن خطة اليونانيين. على الرغم من أن «الهدف من مهمته إلى طروادة لم يكن ليبوح بالمعلومات بل أن يجمعها ... من السهل أن تتأرجح مآرب الرجال عندما تكون هيلين بالغرفة» (أوستن ١٩٩٤: ٧٩).) في الجزء الثاني من رواية «فاوست» لجوته تلهم الإطلالة الأولى لهيلين فاوست بأنشودة تمجيد عفوية للجمال، وهي اختلاجة نصية صَوَّبَها مفستوفيلس بقوله: «لا تخرج عن دورك» (٦٥٠١).

بدايةً من هوميروس فصاعدًا، الاختلاج ليس مجرد ردة فعل نحو الجمال ولكنه نتيجة للمعرفة. في الكتاب السادس عشر من «الإلياذة» يفصل هيكتور مقدمة رمح آياس بن تيلامون. لا يعتبر آياس هذا الحدث لحظة محدودة من الارتباك بل يراه هاجسًا بكارثة عسكرية: «وآياس/عرف في قلبه المنزه عن اللوم، و«ارتعد لمعرفته ذلك»، كيف أن ذلك/كان صنيع الآلهة» (١٦. ١١٨–١٢١، أقواس التنصيص من عندي). في الكتاب السادس من «الإنيازة» تكشف الآلهة عن مصير إنياس عن طريق عرافة. عندما سمعوا بنبوءتها، «أحس الطرواديون باختلاجة باردة تسري عبر أعمدتهم الفقرية المتيبسة» (فيرجيل ١٩٨١: ١٤٨). عندما يأكل آدم وحواء من شجرة المعرفة في ملحمة ميلتون الشعرية «الفردوس المفقود»، «انْتَفَضَت الأرض من أحشائها» (٩. ١٠٠٠)؛ هذه حَتْمًا هي نفس ردة الفعل الجسدية للاختلاجة التقليدية. لاحقًا يربط ييتس بين المعرفة الجنسية والمعرفة التاريخية. تبتدئ الستة الأبيات الأخيرة من سونيتة «ليدا والبجعة»:

اختلاجة في السَّوْءة تُخلِّفُ
السور المحطم، والسقف والبرج المحترقين
وأجاممنون ميتًا.

يختتم ييتس بالتساؤل «تُرى أبلغ إلى (ليدا) علمه كما بلغتها قوته/قبل أن يدعها المنقار اللامبالي؟» يفصح ييتس إفصاحًا جليًّا (وإن كان استفهاميًّا) عما هو ضمنيٌّ في الأمثلة

السابقة، أن بداية سياق تاريخي جديد (المُمَثَّلة عند ييتس بالحَبَل بإنسان، وعند ميلتون بالسقوط، وعند فيرجيل بمستقبل وطني، وعند آياس في ملحمة هوميروس بتهديد الخسارة العسكرية) يجب أن تُصاغ في إطار مسألة المعرفة.

في قصيدة ويليام موريس «مشاهد من سقوط طروادة» هيلين ذاتها هي (على غير العادة) التي تختلج. تُعطي هيلين في قصيدة موريس (وهو ثانيةً أمر غير معتاد في السرديات عن هيلين) عمقًا فائِقًا وبصيرة تحليلية: فهي تتوقع العواقب (١٩١٥: ٣)، وتتقبل رغبة اليونانيين في موتها وتتخيل ثلاث طرق محتملة لتنفيذه (١٩١٥: ٤)، وتدرك أن بوليكسينا أصغر سنًّا وأكثر جمالًا منها (١٩١٥: ٥). ترتبط اختلاجتها بالمعرفة: إدراكها أن الجنود اليونانيين يحيون بلا حب لوطنهم، فقط بالكراهية التي يحملونها لها (١٩١٥: ٦–٧).

قد نتوقع من اللغة اليونانية أن تصنع فارقًا بين الاختلاج من الرهبة والارتجاف من البُغض، إلا أن الاثنين يتداخلان تبادليًّا. إذا كان جمال هيلين يأسر الناس ويجمد السرد، فكذلك يفعل القُبح: فالصفة التي تمتلكها الجورجونات، مثلًا، هي تحويل الناس إلى حجارة، ليتحجروا حرفيًّا ووجدانيًّا. (يدرك سبنسر هذه الثنائية ويستغلها في القصيدة الملحمية «ملكة الجن» في الصفة «مبهوت».) فالجمال المطلق والقبح المطلق متماثلان: كلاهما بلغ الحدود القصوى فيما يختص به. بعبارات بسيطة، هيلين، مثل الجورجونات، لا يجب أن يكون لها وجود. تدرك اللغة اليونانية ذلك لا إراديًّا، بربطها بين الاختلاجات النابعة من إعجاب الرهبة وتلك الناشئة عن الرعب (stugeo، rigeo، phrisso).[17]

في القرن الخامس قبل الميلاد، كتب جورجياس أن الشِّعر يتسبب في «اختلاج مُفزِع وحسرة دامعة واشتياق موجع» (سبراج ١٩٧٢: ٥٢). قد لا تكون مُصادفة أن وصف جورجياس ينبثق من دفاعه عن هيلين. إن صياغته تصف الشِّعر بيْد أن هذه الاستجابات للشعر مُطابِقة للاستجابات للجمال: الاختلاج المفزع من الرهبة، والتعاطف الوجداني، والاشتياق. نحن نرى ردات الفعل هذه نحو الجمال عند أفلاطون (أو سقراط من وجهة نظر أفلاطون): ذلك الذي يرى «وجهًا كوجه الآلهة أو بنية جسدية قد أسرت الجمال كما ينبغي ... فيختلج» («فيدروس» (المحاورة) القسم ٢٥١ في أفلاطون ١٩٩٧: ٥٢٨). الشِّعر أيضًا هو تكوين لا يتجزأ استأسر الجمال جيدًا.

يوضح جي إم كويتزي هذه النقطة في روايته «إليزابيث كوستيلو» (٢٠٠٤).[18] تتناقش كوستيلو وامرأة أخرى، مغنِّية على مركب نزهة، حول إيمانويل إيجودو، شاعر

شفاهي أفريقي تقيم المغنِّية علاقة غرامية معه. تحاول كوستيلو أن تحذر المرأة الشابة منه:

> «لا يمكن الوثوق به»، تبدي ملاحظة للمرأة ... «لا يمكن الوثوق به»، ليس جديرًا بالثقة.
>
> تهز المرأة كتفيها ثانية: «دائمًا ما يكون الزمن قصيرًا. لا يمكنكِ الحصول على كل شيء.» هناك توقف. تتحدث المرأة ثانيةً: «حتى صوته. إنه يصنع بي ذلك الشيء ...»، تبحث عن الكلمة: «إنه يجعل المرء يختلج.»
>
> يختلج. الصوت يجعل المرء يختلج ...
>
> الصوت. تعود بها أفكارها إلى كوالالمبور، عندما كانت شابة، أو تقريبًا شابة، عندما قضت ثلاث ليالٍ متتالية مع إيمانويل إيجودو، الذي كان شابًّا أيضًا في ذاك الحين. قالت له، مُداعِبةً: «الشاعر الشفاهي، أرني ما يستطيع شاعر شفاهي فعله.» وأرقدها، واستلقى فوقها، ووضع شفتيه بالقرب من أُذنيها، وفتحهما، وتنفس نَفَسه فيها، وأراها. (٢٠٠٤: ٥٧–٥٨)

الاختلاج هنا هو ردة فعل للشعر، للشعر الشفاهي، لصوت إيجودو.

يصنع كويتزي وحدة بين جمال الشعر والجمال الجسدي عبر التأمل في الخلود والزمن. وعلى الرغم من المادية الدنيوية لذكرى إليزابيث كوستيلو، فالحدث الجنسي مصبوغ بصبغة المقدس. فالشاعر — لسبب واضح — يُسَمَّى (إيمانويل (عمانوئيل) = الرب معنا)، وينام مع إليزابيث كوستيلو «ثلاث ليالٍ متتابعة» نمطية، وينظر إلى الجنس باعتباره خَلْقًا روحيًّا («تنفس نَفَسه فيها»)، وفتحة الخلق — كما في العهد الجديد والفن المسيحي — هي الأُذن. ويحرِّض كويتزي حنين كوستيلو إلى الماضي بمعيار زمني مُصاغ صياغةً شاذة («القرب» يدل على التحرك تجاه شيء ما، وليس بعيدًا عن الشيء. تقنيًّا لا يمكن أبدًا للمرء أن يكون «تقريبًا» شابًّا). هنا كويتزي، كما هو الحال في الملحمة، وفي الشعر عمومًا، يرفض خَطِّيَةَ الزمن. ليس الحدث ذكرى جنسية، ولكنه وصف لتأثير الشعر الشفاهي.

ترتبط هيلين ارتباطًا منتظمًا بالشعر الملحمي الشفاهي: مثلما في واقعة نسجها في «الإلياذة»، وفي تأثير الأدوية التي تركِّبها في «الأوديسة» التي تعيد الزمن إلى الوراء وتجعل المتلقين ينسون الألم (كلادر ١٩٧٦: ٣٣). بيْد أن الشعر الملحمي، كما رأينا، مليء بالفراغات. إن محاولة تفصيل هذا الفراغ هي ما تؤدي إلى الاختلاج النصي. مثلما يكتب

بارت: «رغم كونها عاجزةً عن أن تكون «منطوقةً» هناك (في النص)، مع ذلك تبث النشوة اختلاجة فنائها» (١٩٧٥: ٦١؛ الأقواس في النص الأصلي). إن مفرداته نصية وجنسية في الوقت ذاته: فالاختلاجة هي ذروة النشوة وهي بالمثل تبدد اللذة. يؤثر جمال هيلين في النصوص بنفس الطريقة، فهو مثير ومثبط في آن واحد.

(٦) الأسطورة والتكرار

صحيح أنه كان ثَمَّة مدينة تُدعى طروادة، على مضيق الدردنيل في آسيا الصغرى (تركيا الحالية). وصحيح أن طروادة دُمرت وأُعيد بناؤها في مناسبات عديدة.[19] وصحيح أنه كان ثمة تنافس اقتصادي بين طروادة وبين الولايات اليونانية ذات الهيمنة البحرية. وصحيح أن حروبًا شُنَّت من أجل النساء. ولكن القول بأنه كان هناك امرأة تُدعى هيلين، ملكة أسبرطة، التي تَشَكَّل تحالفٌ آخيٌّ شاملٌ من أجل استردادها، وأن طروادة دُمرت في ذلك الإطار ليس «صحيحًا» بأي معنًى من المعاني الواقعية للكلمة. قصة هيلين — مثل قصة حواء التي تشبهها تشابهًا مدهشًا — هي أسطورة تَبْرِيرِيَّة أكثر من كونها حقيقة قابلة للإثبات. كلتاهما تستكشف أصل الشر، وفي كلتيهما امرأة، وثمرة فاكهة، والجنس سبَّب انحدار الحضارة.

ما تتفرد به قصة هيلين هو أنها ليست متفردة. فالعناصر التي نفترض أنها قاصرة على حرب طروادة عادةً ما تكون أشياء معتادة في الأساطير والحكايات الشعبية في العالم التقليدي والشرق الأدنى القديم. كما يكتب روبرتو كالاسو في واحدة من الفقرات المقتبسة بهذا الفصل: «القصص لا تحيا وحدها أبدًا. إنها أفرع من عائلة يجب أن نقتفي أثرها في الماضي والمستقبل» (١٩٩٤: ١٠). وشجرة عائلة هيلين ممتدة الأفرع.

إن حكم باريس علي جمال الإلهات الثلاث يبدو أنه كان تطورًا عن الحوريات الثلاث حاملات الهدايا اللواتي رافقن هيرميس بالإضافة إلى الولع الهيليني (اليوناني) بمسابقات الجمال (ليندساي ١٩٧٤: ١٩٣). وتتكرر أيضًا المنافسات بين النساء في الأسطورة ومثال ذلك: أطلانطا، جوكاستا، هيبوداميا.

إن عقْد الحرب — وسقوط طروادة في العام العاشر من الحصار — مستمد من تقليد أسطوري يرتبط بمجموع الأعداد تسعة-زائد-واحد. في «الأوديسة» يضل أوديسيوس لتسعة أيام قبل أن يصل إلى اليابسة في اليوم العاشر (الكتاب ١٤، ص٢١٦). في «الإلياذة» يرقد أبناء نيوبي الميتون في الدماء تسعة أيام، «ولكن في اليوم العاشر دفنتهم الآلهة

الأورانوسية [السماوية]» (٢٤. ٦١٢). في «أنساب الآلهة» يبين هيسيود أنه عندما تُعاقِب آلهة الأوليمب أحد الخالدين، فإنه يُنفى تسع سنين وينضم ثانيةً إلى الخالدين في السنة العاشرة (هيسيود ١٩٨٨: ٢٦). ربما عانت طروادة من حصار طويل ولكنه لم يمتد بالضرورة عشر سنوات.

خدعة الحصان الخشبي لا تتفرد بها حرب طروادة. عندما شُغِفت باسيفاي (زوجة الملك الكريتي مينوس) حبًّا بثورٍ، وتمكنت من أن تقترب منه مختبئةً داخل بقرة خشبية (كان نتاج هذا الاتحاد هو المينوطور الذي كان ثورًا من جهة، ومن جهة إنسانًا).

الشبح هيلين — الذي يقدمه ستسيكورس في القرن السادس قبل الميلاد — ليس الشبيه الوحيد الذي اصطنعته الآلهة. فأثينا تصنع شبحًا لإبثينا شقيقة بينيلوبي وترسله إلى إيثاكا لتبعث الراحة في نفس شقيقتها («الأوديسة» الكتاب ٤، الصفحات من ٦٨ إلى ٦٩). في «الإلياذة» يصنع أبوللو شبيهًا لإنياس (٥. ٤٤٩–٤٥٠)، وتصنع جونو نفس الأمر في «الإنيادة» (الكتاب ١٠)، محولةً قطعة من السحاب «إلى هيئة إنياس ... معطية إياه كلمات لم تكن أبدًا حقيقية، وصوتًا بلا فكر، وشَكَّلَت بإحكامٍ هيئةَ مشيه» (فيرجيل ١٩٨١: ٢٧٠).

هيلين من ناحية كونها المرأة الفضولية (جنسيًّا) السيئة، المحطمة للمحظور، يمكن مضاهاتها بباندورا، وبنات سيكروبس، وحواء، ومع أسطورة المرأة ذات الريش عند قبيلة البلاكفوت (القدم السوداء) من الأمريكيين الأصليين؛ فجميعهن يشتركن في كونهن غير قادرات على التحكم في أنفسهن، وكل واحدة من هذه النساء تطلق العنان لكارثة.[20] وتعطي نقيضتهن؛ بينيلوبي في «الأوديسة» نموذجًا مضادًّا للزوجة المتعففة المذكورة في سفر الأمثال في كتاب العهد القديم. في هذه الأمثلة، كما في كثير من الأحيان، تقدم الأسطورة تفسيرًا لا يُنسى للمسائل. باندورا، وحواء، والمرأة ذات الريش يفسرن أصل المعاناة، ويفسر تحول زوجة لوط إلى عمود من الملح سبب وجود التشكيلات الملحية في البحر الميت، والنتيجة الغريبة لأكل حواء للثمرة المحرمة — وهي إدراك التعري — قد تكون محاولة لإيجاد تفسير للسبب في أن الحيوانات لها طبقة واقية بعكس البشر (نوريس ١٩٩٨: ٢٦). عندما يغني المُنشِد في مستهل «الإنيادة»: «سردت أنشودته لماذا في كل يوم شتوي تسارع الشمس لتغطس في المحيط، وأخبرت عن السبب الذي يؤخر الليالي عندئذٍ ويجعلها بطيئة» (فيرجيل ١٩٨١، الكتاب ١: ٥٠).

التفصيلة الميثولوجية التي تقول بأن هيلين ذهبت إلى مصر هي جزء من هذا الشغف بالتفسير السببي. ثَمَّة تنويعات عدة لهذا المُقام القصير: في سلسلة الملاحم، وفي كتابات ستسيكورس، وكتابات هيرودوت. يلخص إم إل ويست التنويعات:

> البعض يقول إنها ذهبت إلى هناك وذهبت كذلك إلى طروادة، آخرون يقولون إنها ذهبت إلى هناك بدلًا من الذهاب إلى طروادة: الجميع يقول إنها ذهبت إلى هناك. البعض يقول إنها ذهبت مع باريس، والبعض يقول إنها ذهبت مع مينلاوس، والبعض يقول إنها ذهبت وحدها: الجميع يقول إنها ذهبت. (١٩٧٥: ٥)

الاختفاء (تحديدًا الاختفاء الموسمي: غياب الشمس، غياب الأوراق، غياب الأزهار) والعودة إلى الوضع الأول هما سمة للأسطورة. فباريس على جبل إيدا يبدو في ظاهر الأمر ميتًا لطروادة، ويولد ثانيةً كأميرٍ طرواديٍّ. أوديب كذلك يُنبَذ ويُنقَذ. ديونيسوس الذي لم يُولد بعد يتهدده الموت عندما يُفنيِ البرق أُمه سيميلي، ولكن زيوس ينقذ طفله غير المولود من الرماد ويضعه في فخذه حتى يحل الموعد المناسب لولادته. ديميتر تنقذ ابنتها بيرسيفوني من العالم السفلي ولكن احتيال هاديس عليها يجبرها على أن تعيدها ستة أشهر من كل عام. يرى فرانسيس إم كرونفورد (١٩٣٤) أن هذه التركيبة تجسيد وثني للفصول مع نمط إحلال أو (في بعض الأحيان) الغياب المتكرر والعودة.

اسم هيلين يعني «المُشرقة» ويصنع رابطًا بينها وبين الشمس. إحدى الجدليات الأنثروبولوجية تفترض أن هيلين كانت في البدء إلهة للشمس (ويست ١٩٧٥: ٧–١٣). ربما يكون مُقامها القصير في مصر، أرض الشمس، هو محاولة لتأويل ليس فقط «لماذا» تختفي الشمس (كما يفعل مُنشد «الإنيازة»، كما ذُكر سابقًا) ولكن «أين» تذهب. في هذا السياق لا يهم كثيرًا ما إذا كانت هيلين تذهب إلى مصر قبل، أو أثناء، أو بدلًا من حرب طروادة. النقطة الهامة هي أنها تعود من مصر إلى أسبرطة (ويست ١٩٧٥: ٥). يخاطب الشاعر محبوبته بطريقة استعارية في سونيتة ٩٧ لشكسبير: «لشد ما يشابه الشتاء غيابي عنك» [ترجمة بدر توفيق]. في الميثولوجيا لربما كان غياب هيلين شتاءً بالمعنى الحرفي للكلمة. تتوافق الاختطافات المتكررة والأزواج؛ ثيسيوس، ومينلاوس، وباريس، وديفوبوس، وأخيل (الأسماء الخمسة الثابتة من مجموع عشرة أو أكثر) مع هذا المنطق. الشمس تختفي وتُستعاد، مرة تلو مرة (كلادر ١٩٧٦: ٨٢). الأسطورة على هذا النحو هي شكل من الأشكال المبكرة لعلم السببية.

الأسطورة هي شكل تكراري؛ فهي تكرر المواقف وتخلق أشباحًا. وعادةً أيضًا ما تخلق توائم أو أشخاصًا متشابهين: مينلاوس وأجاممنون، هيلين وكلتمنسترا، الديوسكوري. الشخصان اللذان يحملان اسم آياس في «الإلياذة» ربما كانا فيما مضى شخصًا واحدًا، تنبع سلوكياتهما وتصرفاتهما المتباينة من تفرعات في الأساطير المحلية. ولما تطورت السرديات لأسطورتهما أصبح من الأيسر استيعاب الاختلافات بتحويلهما إلى شخصين اثنين. وعلى نحو مشابه تصوير كلٍّ من هيلين وكلتمنسترا كما تقترح أم إفيجينيا «تطابقٌ بديعٌ بين الاثنتين» (كلادر ١٩٧٦: ٥٢ن).[21] تقدم بعض الحكايات الميثولوجية ثنائيات معكوسة. بينيلوبي ترفض المتقدمين للزواج منها، وكلتمنسترا تقبل المتقدمين لها. كلتمنسترا تقتل رجلًا واحدًا (أجاممنون)، بينما يموت آلاف من أجل هيلين. أوديسيوس يذبح المتقدمين غير المدعوين إلى بيته، بينما يُذبح أجاممنون على يد متقدم غير مَدْعوٍّ (كلادر ١٩٧٦: ٢٨).[22]

وعمليًّا، التكرارات، والتوازيات، والتزاوجات هي وسائل لاستيعاب التغيرات في الأسطورة أو لإعادة تطبيق الأسطورة بملابسات جديدة. ومن ناحية البناء السردي هي وسائل لتحويل حدثٍ ما إلى نمط وتحويل النمط إلى رمز.[23] تتيح الأسطورة مفردات مشتركة فيما يختص ببناء الحكايات، وإعادة ترتيبها، وتطويرها. الحكايات تُقنِع لأنها مألوفة، وتستمر في الاجتذاب، وفي أن تبدو وثيقة الصلة، وفي أن تُعبِّر عن الملابسات الجديدة لأنها مختلفة. وكما يتبيَّن من التكرارات والتوازيات السابقة، إن حكاية هيلين لا تعدو في كونها «حكايتها» مثلها في ذلك مثل أي أسطورة أخرى لأبطال أو بطلات آخرين، وثنيين كانوا أو مسيحيين. ولا هي تُعتبر «حقيقية».

جان بول سارتر يعتبر أنه لا وجود للحكايات الحقيقية (لأن كل الحكايات تُروى عبر وسيط. وهي تمثيلات، ويمكن للتمثيلات أن تبدو عبر التقليد كالحقيقة ولكنها لا يمكن أن تكون الأصل). إلا أن رؤية سارتر — كما يختلف إتش بورتر آبوت — لا تعني أن الحكايات زائفة (٢٠٠٢: ١٩). إن حكاية هيلين هي وصف حقيقي للقوى التي تدمر المدن والحضارات وتوحِّد المجتمعات والمجموعات. تذكر باربرا تكمان: «ما ترويه لنا عن الإنسانية هو أمر جوهري ... إنها تحدثنا عن أنفسنا، بخاصةٍ عندما تغيب عنا العقلانية» (٢٠٠٥: ٤٣)؛ ويلحظ مايكل وود أن «الحكاية تؤثر فينا تأثيرًا كبيرًا إلى حد أنها يجب أن تكون صحيحة» (٢٠٠٥: ٤٦). يوضح آرثر في رواية «أيام دراسة توم براون» رأي وود: عندما طُلِب منه أن يترجم قِسْمًا من «الإلياذة»، وهو القسم الذي يصور نحيب هيلين على جسد هيكتور، لمرتين يتلعثم التلميذ عند السطرين الأخيرين من حديثها قبل

أن يجهش بالبكاء (هيوز (بلا تاريخ): ٢٤٤–٢٤٥). إن دموعه هي إثبات لمقدار «تأثير الحكاية فينا» وانهياره مقبول عند المعلم وعند الراوي كاستجابة ملائمة للسطور معرِض السؤال. إن آرثر يستجيب لحقيقة هوميروس البشرية، لا التاريخية: للجزع، والخسران، والموت، والخوف، واللوعة. إن دموعه توضح قصد أرمسترونج من أن الأسطورة لا تنجح من خلال كونها حقيقية؛ إنها تنجح من خلال كونها مؤثرة (أرمسترونج ٢٠٠٥: ١٠).

(٧) الأصول

إذن من أين تجيء حكاية هيلين؟ أو، لنصوغها بطريقة أخرى، كيف تبدأ؟ لنجيب على هذه الأسئلة يتطلب الأمر استطرادًا في عوالم علم الأنثروبولوجيا وعلم الاشتقاق. يجب أن يُكتفى بتلخيصٍ موجزٍ هنا.

تبدأ أوصاف هيلين باسمها، وتتجسد فيه، وهو ما قد يكون له تاريخ ديني. كلمة «هيلين» هي الكلمة المستعملة للشُّعلة، ولسلة الخيزران (كلتاهما تُستعملان في الطقوس المقدسة؛ كلادر ١٩٧٦: ٦٦–٦٨؛ ليندساي ١٩٧٤: ٢٠٩–٢١١). ونعتها argein، أي هيلين الأرجوسية، له هو أيضًا ارتباط مماثل. فليس من المقبول منطقيًّا أن يُشار إلى هيلين بأنها هيلين من أرجوس بما أنه قيل تكرارًا أنها تعيش في لاسيدومونيا (لاكونيا)، في أسبرطة تحديدًا (ويطلق عليها بالفعل في دراما القرن الخامس قبل الميلادي هيلين «اللاسيدومونية» أو «الأسبرطية»). فالكلمة اللاتينية argein عوضًا عن الإشارة إلى المكان، يمكن أن تعني «متألقة»، «متلألئة»، وهما سمتان وآصِرَتان تُوصف بهما إلهة (كلادر ١٩٧٦: ٥٩–٦٢).[24]

ثَمَّة إشارة إلى مقدرة هيلين السحرية في بلدة ثيرابنيس (قدرتها على إبراء طفلة وليدة من قبح شديد بلغ مداه أن الوالدين منعا أي شخص من النظر إلى الطفلة.)[25] وإشارات أخرى إليها في نفس المكان توعز إلى أنها كانت الإلهة المحلية في ثيرابنيس (كلادر ١٩٧٦: ٦٩).[26] ومزارات «هيلين دندريدس» (هيلين الشجرية) — إلهة للأشجار — هي أوسع انتشارًا (توجد في أماكن بعيدة مثل رودس، على سبيل المثال).[27] تنسجم الأشجار مع روابط رعوية أخرى تتصل بالتعبد لهيلين، كالأنهار والرقص، وتنم على أنها لم تكن إلهة فحسب ولكنها كانت إلهة للخصوبة. الرقص هو تقليد لنمو المزروعات (فوطء الأرض بالأقدام يحفزها، والوثب يحاكي المحاصيل الطويلة)، الأنهار والأشجار تمثل النماء، وهيلين «المتلألئة» — كما رأينا في السابق — ترتبط بالشمس. كان يُنظر إلى الزراعة

— نتاج خصوبة الطبيعة — على أنها اقتران مقدس بين السماء والأرض فتُلقي التُّربة المؤنثة للمني الإلهي (البذور) والمطر السماوي يمثلان الفعل الجنسي، الذي يؤدي إلى الحصاد (أرمسترونج ٢٠٠٥: ٤٣). ومع استحداث العاهرات المقدسات، اكتسب الجانب الديني الصبغة البشرية، إلا أن المفهوم ظل على حاله. فالجنس مع واحدة من عاهرات المعبد أولئك («عاهرة» تعني حرفيًّا بديلة: تلك التي تحل محل الإلهة) كان رمزًا للاقتران المقدس.

يُسمح لإلهات الخصوبة برفقاء وأزواج متعددين، إلا أنه مع تضاؤل العلاقة بين الأسطورة والدين (مما قاد إلى نظرية «الإله المتضائل» الملحمية، التي تقول بأن الأبطال المهجنين (نصف فانٍ، ونصف خالد) كانوا يومًا آلهة أدنى) فإن السمات الإلهية يُعاد استخدامها. هيلين ما زال لديها رفقاء متعددون ولكن يجري تبريرهم عبر سلسلة من الاختطافات ومحاولات الإغواء. خمسة هو عدد الرفقاء الذين كان لهم حظ منها إلا أنه — كما رأينا في الفصل السابق — هناك من يضاعف هذا الرقم.

فإن اخْتُطِفت هيلين باعتبارها ملكة (وليس كإلهة) و/أو ضُيِّق الخناق عليها جنسيًّا، فينبغي الآن إنقاذها. من المحتمل أن أخوي هيلين، الديوسكوري، كانا يومًا ما زوجيها: قد يكون دورهما كمغتصبين لخطيبتيهما في «الملحمة القبرصية» هو بقية باقية لدورهما الأسبق كزوجين لهيلين. عندما أصبحت هيلين — ابنة الشمس — ابنة زيوس (الذي هو أيضًا والد الديوسكوري)، لم يعد ممكنًا للديوسكوري أن يصبحا زوجيها. ويصبح مينلاوس وأجاممنون — اللذان ربما كانا في روايات سابقة زوجين، أو توءمين، أو شخصية واحدة — زوجًا وشقيقه. (تدعوهما الجوقة في مسرحية «أجاممنون» لإسخيلوس «التوءمان الملكيان لعِرْقنا المحارب، قائدان اثنان متحدان في المبتغى»؛ إسخيلوس ١٩٦٨: ٤٥.) يتوافق اتحاد هيلين السابق للبلوغ بثيسيوس مع هذا النمط. نشاط ثيسيوس السائد هو اختطاف أو اغتصاب النساء (وفي بعض الأحيان الزواج منهن) ومثال ذلك: أريادني، أنتيوب (أو هيبوليتا)، بيرسيفوني، هيلين، فايدرا. إلا أن صلة ثيسيوس بهيلين وبحرب طروادة هي صلة هامشية، ومن المحتمل أنه في وقت ما في القرن السادس قبل الميلاد — مع تمتع أثينا بمكانة بارزة كعاصمة للطوائف اليونانية الموحدة — كان ثَمَّة رغبة في إشراك أثينا وملكها الأكثر شهرة (من ناحية الأسطورة في الواقع ولكن يُعتقد أنه كان من القادة الأوائل) في حرب اليونانيين الأُممية الأكثر شهرة.

ليس لتطور الأسطورة وتطويعها تقدم خطيٌّ يمكن التحقق منه. وعلى الرغم من أن ثَمَّة صلة منطقية بين هيلين المختطفة وبين إلهة الخصوبة، فلا يوجد ارتباط معقول بين

هيلين، إلهة الأشجار، وبين هيلين التي اختطفها باريس. لربما كانت أسطورة هيلين (في أيٍّ من تنويعاتها) سردية منفصلة وأصبحت بعد ذلك مرتبطة بأسطورة حرب طروادة. إضافةً إلى أن كل الشواهد على عبادة هيلين تلي زمنيًّا هوميروس (بولارد ١٩٦٥: ٢٢)، وفي هذه الحالة يجب أن نعرض كيف تطورت بطلة ملحمية إلى رمز ديني، وهذا تطور أكثر صعوبة في تفسيره عن تطور إلهة تتضاءل حتى تصير زوجة. مقصدي هنا يتمثل ببساطة في إيضاح الطبيعة الديناميكية للأسطورة، وهي ديناميكية تعوق دقة الدراسات النصية لمخطوطات متعددة لنفس النص.

(٨) الأسطورة والمغزى

نحن — حسبما تشير كارين أرمسترونج — مخلوقات باحثة عن المغزى (٢٠٠٥: ٢) والتساؤل الذي تطرحه أرمسترونج عن الأسطورة — ليس «ماذا حدث» ولكن «ماذا كان المغزى من حدثٍ ما» — هو التساؤل الذي أطرحه في هذا الكتاب من خلال التنقيحات الأدبية لحرب طروادة. وهو كذلك التساؤل الذي طرحه بومونت وفليتشر في «مأساة العذراء» (١٦١٠–١٦١١)، عندما تعيد واحدة من البطلات، أسبياشا، تأويل صياغة أسطورة ثيسيوس تأويلًا سافرًا لتلائم أهدافها.

كانت أسبياشا قد هجرها خطيبها للتوِّ، وفي الفصل الثاني تتحاور مع وصيفاتها، أنتيفيلا وأوليمبياس، حول السوابق الكلاسيكية في الهجران: وينوُن، دايدو، أريادني. وتحول اهتمامها نحو النسيج المزركش الذي تحيك عليه أنتيفيلا صورة أريادني (التي نبذها ثيسيوس). تتعرف أسبياشا شخصية ثيسيوس عبر هيئته الزائفة وتسأل أنتيفيلا عن نهاية ثيسيوس العنيفة:

> ألا تحكي القصة أن عارضة سفينته انشطرت
> أم تهرأت صواريه، أم صخرة أو شيء
> آخر صادف سفينته؟
>
> (٢. ٢. ٤٦–٤٨)

رد أنتيفيلا هو كما قد نتوقع: الإنكار اللبق المشوب بالحذر «ليس كذلك بقدر ما أذكر» (٢. ٢. ٤٨).

تطلب أسبياشا من أنتيفيلا أن تترك السرد الذي تخيطه حاليًّا وأن تتبع إرشاداتها:

في هذا المكان انسجي رمالًا متحركةً،
وفوقها مياهًا ضحلةً أَشِرة،
وسفينته تمخرها، ثم انسجي خوفًا:
واجعلي، يا فتاة، ذلك الخوف نابضًا بالحياة.

(٢. ٢. ٥٤–٥٧)

تعترض أنتيفيلا قائلةً: «إن هذا سيُجْحِف بالقصة.» ولكن أسبياشا ترد: «بل ستجعل القصة، التي أجحف بها الشعراء العابثون، تحيا طويلًا ويصدقها الناس» (٢. ٢. ٥٨–٥٩).

يوضح هذا الحوار التصورات المتنازعة للقصة. فمن وجهة نظر أنتيفيلا أن القصة صادقة (فهي شيء يمكن أن يُجحَف به). من وجهة نظر أسبياشا أن القصة كاذبة، لقد سبق وأُجحِف بها، إذا كانت تتجنب الخاتمة الأخلاقية: فهي تعجز عن معاقبة غدر وخيانة ثيسيوس. ترغب أسبازيا في تحويل «الابتسامة الزائفة» التي لاحظتها على وجه ثيسيوس إلى البحر، ليصبح «مياهًا ضحلةً أَشِرة» فوق «رمال متحركة»، وهي، مع ذلك، لا تقول إن هذا «سيصوب» القصة (رغم أن ذلك هو المُتضمَّن) ولكن النهاية الجديدة ستجعلها تدوم و«يصدقها الناس». إن أسبياشا تتطرق إلى لب الأسطورة: لا يهم إن كانت حقيقية أم لا ولكن ما يهم هو إن كنت تؤمن بمصداقيتها.

بيد أن هذه الرؤية تُناقض المغزى من وصفها السابق لقصة أريادني/ثيسيوس بأنها شيء «مُجحَف به من قبل الشعراء العابثين.» فإن كان الشعراء قد زيفوا القصة، إذن كان ثَمَّة بالفعل شيء حقيقي ليُحرَّف. لربما يكون ذلك «الشيء» هو المصداقية الشعورية: فهي لاحقًا تنتقد أنتيفيلا لأنها لم تجعل أريادني شاحبة وحزينة، وتوجهها قائلة «اصنعيها على مثالي؛ اصنعيها ثانيةً على مثالي ... وستجدين كل ذلك حقيقيًّا» (٢. ٢. ٢٥٦–٢٥٧). ترى أسبياشا حياتها كقصة، قصة شدتها الشعورية مقروءة بوضوح: «احكي عني كل شيء، اروي أنني منبوذة» (٢. ٢. ٧٠–٧١).

تريد أسبياشا أن تزيد العاطفة في قصة ثيسيوس؛ فهي لا تريد لثيسيوس المرسوم على النسيج المزركش أن يذوق الموت فحسب، بل تريده أن يعاني ضغطًا عاطفيًّا، خوفًا، قبل أن يلاقي الموت. وهي تشدد على ذلك مرتين: «ثم انسجي خوفًا، اجعلي ذلك الخوف

نابضًا بالحياة.» الخوف مجسد تجسيدًا مماثلًا في مسرحية أخرى عن الملحمة، والأسطورة، والتمثيل كُتبَت قبل «مأساة العذراء» بأعوام قليلة، مسرحية شكسبير «أنطونيو وكليوباترا». في المشهد الثالث من الفصل الثاني يحذر العراف أنطونيو من أن ملاكه الحارس «ينقلب خوفًا إذ يفقد سلطانه في حضرة قيصر» (٢. ٣. ٢٤).[28] هنالك أمرٌ شديد التشابه مع مسرحية «أنطونيو وكليوباترا» في المشهد بين أسبياشا ووصيفاتها في «مأساة العذراء». تنصح أسبياشا وصيفتيها بأن يفعلا مثل كليوباترا:

ضُمَّا إلى صدريكما الغضين،
أُفْعُوَانَيْن باردين كالموت ومنهما اصنعا عاشقين
... قبلة واحدة
تجلب سلامًا طويلًا للجميع.

(٢. ٢. ٢٣–٢٦)

تنشغل أيضًا مسرحية «أنطونيو وكليوباترا» بالتعديلات اللاحقة والسابقة للأسطورة. يقول أنطونيو، متطلعًا إلى اجتماع شمله مع كليوباترا في إليسيوم، إن حاشية دايدو وإنياس ستلحق بأنطونيو وكليوباترا بينما يهيمان في مروج أسفوديل (٤. ١٤. ٥٩–٦٢). هذا تعديل صارخ للأساطير. لا لأن دايدو وإنياس لم يلتقيا مطلقًا في إليسيوم فحسب، بل أيضًا لأن إنياس عندما يزور العالم السفلي في «الإنيازة»، تنبذه دايدو نبذًا واضحًا (مثلما نبذها سابقًا في قرطاج).

في الفصل الخامس، تُظهِر مسرحية «أنطونيو وكليوباترا» علاقتها بالملاحم في شكل حنين كليوباترا للماضي. مستعيدةً ذكريات الماضي عن أنطونيو، تستحضر كليوباترا بطلًا تحوطه هالة من العظمة: «يجري المحيط بين رجليه ... وكانت الجزر والأمصار تتساقط من جيبه كأنها الدنانير» [ترجمة د. لويس عوض، بتصرف يسير]. وتُتْبِع الأحد عشر سطرًا من الوصف المفرط في المبالغة من قِبَلِها بتساؤل: «أترى عرف العالم مثل هذا الرجل الذي شاهدته في الأحلام أو سيعرف له نظيرًا؟» يجيبها دولابيلا مضطرًّا إلى أن يوضح الحقيقة: «كلا يا مولاتي الكريمة» (٥. ٢. ٨٢–٩٤). إنه يجتلبها من الشوق المشوب بالتمني والحنين العاطفي إلى عظمة البطولة، إلى واقع الغلبة الرومانية.[29]

في مسرحية مارلو «تامبرلين (الجزء الأول)»، تُعَدِّل شخصياتُ المسرحيةِ الأسطورةَ تعديلًا إما بارعًا أو أخرق لتلائم أغراضهم. يُحوِّل تامبرلين أسطورة إيكاروس — وهي

تمثيل مجازي نموذجي من عصر النهضة للرعونة والفشل — إلى صورةٍ للشموخ والجرأة (٤. ٢. ٤٧–٥٢)، ومن ناحية أخرى يقارن ميسيتيس محاولته لهزيمة تامبرلين بأسر باريس لـ «السيدة اليونانية» (١. ١. ٦٦)، وهي صورة مُسِفَّة وغير ملائمة من الناحية الجنسانية. تُظهر المسرحية أنك لا تستطيع استخدام الأسطورة استخدامًا ملائمًا (كحال ميسيتيس)؛ إذ ينبغي ببساطة أن تعيد صياغتها (كما يفعل تامبرلين)، وكما — لاحقًا — يفعل أنطونيو وأسبياشا. تشبه الأسطورة تعريف ساعي البريد للشِّعر في فيلم «ساعي البريد» (إل بوستينو): ليس ملكًا لمن يصنعه بل هو لمن يحتاجه. وقد تستلزم الحاجةُ التبديلَ؛ فالفرد يُؤَوِّل القصة ويستعملها ويعدلها، فيصوغ (أو يعيد صياغة) معناها.

(٩) المسببات

يطرح مايكل وود تساؤلًا حول طروادة التاريخية التي حكمها الملك بريام: ما الذي يدفع الإمبراطورية الميسينية (الموكيانية) للهجوم على «مكان صغير كهذا»؟ (٢٠٠٥: ١٨١). للإجابة على هذا التساؤل نحتاج إلى أن نفهم الضغوط على أجاممنون كـ «ملك أعلى» لموكناي (ملك الملوك على كل ملوك أرض اليونان). كانت موكناي حصنًا عسكريًّا مُكَلِّفًا. احتاج أجاممنون:

> إلى أن يحافظ على تابعيه العسكريين عن طريق السخاء وذلك يعني تقديم الهدايا، والطعام، والضيافة، وقد يكون بالعطايا من الأراضي. استوجب عليه إطعام بلاطه الملكي وضباط هذا البلاط، وأن يجهز ويكافئ جيشه ... ليفعل كل هذا، وليحافظ على ولاء جيشه، وعلى أصدقائه راضين وأعدائه مقهورين، احتاج لأن يستولي على أراضٍ، ورقيقٍ، ونساءٍ، وثروات، ومغانم. (وود ٢٠٠٥: ١٨٠)

كانت الحرب الميسينية بالأساس عملية قرصنة: فكان مبتغاهم المناوشات المصحوبة بالنهب. كانت النساء والرقيق مآرب وأغراضًا هامةً؛ إذ عززت أعمال السخرة من الاقتصاد الداخلي. اشتهرت طروادة بالصوف، والغزل، والمنسوجات، وتربية الخيول، وصناعة الفَخَّار (وود ٢٠٠٥: ١٩٠). احتاجت موكناي اقتصاديًّا للحرب. وكانت طروادة هدفًا بديهيًّا. قصائد العصور الوسطى المدونة عن طروادة تُظهِر، بواقعية تفصيلية، كيف يمكن لمثل تلك الحرب أن تدوم عشرة أعوام: فالقتال لا تتخلله فترات راحة، وتَعافٍ، وتفاوض على الشروط بشأن الأسرى، والطقوس الجنائزية فحسب، ولكن أيضًا تتخلله غارات يونانية

إلى آسيا الصغرى للنهب والسلب (ماشية، ومحاصيل، ونساء). حرب طروادة بوصف أدق كانت حصارًا (كما يشير عنوان قصيدة العصور الوسطى «حصار طروادة»)، يتخلله معارك من حين لآخر.

والقول بأن ما عجل بتلك الحرب أو أضفى عليها شرعية هو سرقة ملكة قد يكون أو لا يكون صحيحًا. لو كانت سرقة، فهي على الأرجح سرقة البلاديوم — التمثال الخشبي الذي يرمز للإلهة أثينا — والذي جُسد لاحقًا في صورة ملكة جميلة جمالًا إلهيًّا.[30] لغالب الحروب أحداث مهدت لوقوعها، وتركزت في «مسبب» منفرد بادٍ وواهٍ يعمل بمثابة العنصر سريع الاشتعال (ويُنطق «تيندر» باللغة الإنجليزية). تروي لنا الأسطورة أن الـ «تيندر» (العنصر سريع الاشتعال) في هذه الحالة كان حرفيًّا هو تينداريد (ابنة تينداريوس، أي هيلين).

في الحياة الآخرة تقول بينيلوبي في رواية مارجريت أتوود لقريبتها هيلين إنها لم يكن لها وجود:

> أدرك أن قراءة واقعة حرب طروادة بمجملها قد تغيرت.» أقول لها أن تخلع بعضًا من رداء الكِبْر والخُيلاء. «يظنون في الوقت الحاضر أنك كنتِ مجرد أسطورة. وأنها كانت تتمحور برمَّتها حول طرق التجارة. ذلك ما يقوله الباحثون. (أتوود ٢٠٠٥: ١٨٧)

بيْد أنه كان من الممكن أن يكون هناك وجود لهيلين وكانت الحرب ستظل حول التجارة. تلك هي الفرضية المرجحة لدى كل نسخ الأفلام عن هيلين التي تُظهر جشع أجاممنون الاستبدادي (وإدراك هيلين للخطر الذي يشكله، كما في فيلم شركة وارنر برذرز ١٩٥٥).[31] المعالجة الأدبية الأكثر إقناعًا التي تستخدم هيلين كمبرر تأتي في مسرحية جان جيرودو المعادية للحرب في عام ١٩٣٥، «نَمِر على البوابات». هذا هو عنوان ترجمة عام ١٩٥٥ الإنجليزية لكريستوفر فراي. العنوان الفرنسي هو هذا العنوان المستخدم فيه أسلوب الجزم استخدامًا رائعًا «لن تقع حرب طروادة»، الذي يلخص هزلية ولا معقولية منطق المسرحية. فالواقع الذي مؤداه أن الحرب الأشهر على الإطلاق في التاريخ القديم قد لا تكون قد حدثت، والذي مؤداه أن هناك لحظة، أو سلسلة من اللحظات، كان يمكن عندها تجنبها، هو أمر قلَّما نتناوله نظرًا للمكانة الهائلة لتلك الحرب في تاريخنا الميثولوجي.[32]

إن هيكتور في مسرحية جيرودو ملتزم بإعادة هيلين إلى اليونانيين. ومثل شخصية أسبق لهيكتور — هيكتور الشكسبيري في «ترويلوس وكريسيدا» — هو لا يريد الحرب. وبينما تُظهر مسرحية شكسبير بجدية ضآلة قدرتنا على منع الحرب عن طريق رفضها

(هيكتور في مسرحية شكسبير مُذعنٌ لارتكاب أعمال تخالف معتقداته الأخلاقية منذ الفصل الثاني)، يحاول هيكتور في مسرحية جيرودو باستمرار أن يعيد هيلين حتى تتصاعد الأحداث إلى ما يفوق سيطرته في الفصل الأخير.

تبدأ المسرحية بالاستعارة المجازية الممتدة التي تمنح المسرحية عنوانها بالإنجليزية. تقول كساندرا: «القدر، النمر، يزداد جموحًا.» إنها تربط بين أطوار النمر/القدر الذي ينبعث مع الأنشطة البريئة للطرواديين:

> لقد عاد هيكتور إلى الوطن منتصرًا إلى زوجته التي يعشقها. يبتدئ النمر أن يستفيق، ويفتح عينًا واحدةً. يرقد المعضولون خارجًا في الشمس على أرائكهم ويشعرون أنهم خالدون. يتمطَّى النمر. اليوم هو الفرصة «للسلام» لتتوج نفسها على العالم أجمع. النمر يلعق شفتيه. وأندروماك سيصير لها ابنًا! والفرسان قد بدءوا يميلون من سروجهم ليداعبوا ذكور القطط على شرفات الحصون! بدأ النمر يجوس. (جيرودو ١٩٥٥: ٣)

لا يقتصر الأمر فحسب على أن الأنشطة والتصرفات الطروادية لا صلة لها بالحرب، بل إن الطرواديين أنفسهم عازمون على السلم. حب الزوجات، الاستلقاء في الشمس، الحمل، جنود يداعبون القطط. والدافع للحرب يتخذ مسارًا ذاتِيَّ التَّحْفيز. وحتى قبل نهاية المسرحية باثني عشر سطرًا لا يزال هيكتور يقول مصرحًا: «الحرب لن تحدث.» وعلى الرغم من أن مدير خشبة المسرح يتقبل جليًّا هذا كتكليف (إذ يبدأ في إنزال الستار، مُؤَوِّلًا إعلان هيكتور على أنه الجملة الأخيرة للمنتصر)، يتمكن ديموكوس المحتضر وهو في النفس الأخير من أن يُلقي بإفكِ تبعةِ قتله على اليونانيين، ضامنًا بذلك، كما يقول هيكتور الآن بعدم اكتراث: «الحرب ستحدث» (٧٤).

لا تحتاج الحرب إلى أسباب، إنها تحتاج إلى مبررات.[33] كما يقول يوليسيس لهيكتور: «هناك نوع من التَّسْويغ بالحرب لا يمكن أن يمنحه إلا الروح والمناخ السائدان للعالم، واستقصاء الأوضاع فيه.» يصف يوليسيس ثراء طروادة، ورخاءها الزراعي، ومعابدها المترفة: «ليس من الحكمة أن تمتلك هذا القدر من الآلهة الذهبية والمزروعات.» يدرك هيكتور أن «اليونان قد وقع اختيارها على طروادة لتصير فريستها» (جيرودو ١٩٥٥: ٦٩). بيْد أن اليونان تحتاج إلى ذريعة للحرب. يوليسيس — مثل هيكتور — لا يرغب في العدوان ولكنه، على النقيض من هيكتور، إنسان واقعي: «أنا لا أريد (الحرب). ولكنني أقل يقينًا من ناحية كون الحرب لا تريدنا» (٦٧).

يبين يوليسيس أن هيلين هي «واحدة من المخلوقات النادرة التي يضعها القدر على الأرض ليستخدمها لتحقيق خططه» (جيرودو ١٩٥٥: ٧٠). ومع أن شخصية هيلين في مسرحية جيرودو هي شخصية مرحة وساخرة، ولعوب وبارعة (بارعة بما يكفي لأن تتظاهر بالغباء)، يقدمها جيرودو أيضًا بصورة مجازية في مشهدين متوازيين، وكل مشهد منهما في نهاية فصل (سينجرمان ١٩٧٦). في نهاية الفصل الأول، تظهر شخصية تجسد السلام وتتحاور مع هيلين التي لا تتمكن من رؤيتها بوضوح. وإذ كانت تريد أن تصير مرئية بأي وسيلة، تعيد «السلام» الظهور «مخضبة بخضاب شائن.» (كما تلاحظ كساندرا باقتضاب: «أعتقد أنها تقصد أن تجعل نفسها مرئية على نحو أوضح»؛ جيرودو ١٩٥٥: ٣٢.) في هذه المواجهة تمثل هيلين الحرب؛ يقدم جيرودو للجمهور لوحة تمثيلية مسرحية للحرب مقابل السلام، ولاحقًا ستقارن هيكوبا وجه هيلين بوجه الحرب (٣٧)، وكذلك سيفعل ديموكوس الشاعر (٣٩)، وتبرز الطفلة بوليكسينا موضوع المقارنة: «إنها (هيلين؟ الحرب؟) جميلة جدًّا» (٣٩). تقول لنا كساندرا إن «السلام»: «دائمًا ما تقف بطريقتها البائسة المتسولة عند كل عتبة.» ولكن الحرب تعامل «المتسولة-السلام» كما يُعامَل عادةً المتسولون: فـ «السلام» منبوذة، ومُتجاهَلة، وليس في مقدور الحرب أن تراها.[34]

إن افتقار هيلين للحب تجاه باريس مُسلَّم به عمليًّا طوال المسرحية وتقر به جميع الشخصيات (عدا باريس). تقول كساندرا موضحة: «لقد أصبحا الآن نوعًا من رمزية التفاني في الحب. لكن لم يعد يتعين عليهما أن يتبادلا الحب» (جيرودو ١٩٥٥: ٢٣). مقاربات ترويلوس الخرقاء المراهِقة لهيلين تُصور على أنها ولع بالحرب. يستهزئ باريس بالمراهق لافتتانه بهيلين، ويعرض عليه خيارَ أن يصبح مشهورًا بأن يُقَبِّل هيلين في العلن. يرفض ترويلوس على نحو أخرق غير أنه لاحقًا يتقبل الخيار. في نهاية الفصل الثاني، ومع توقف ستار المسرح النازل في منتصف المسافة، تُشرَّع بوابات الحرب لتنكشف عن ترويلوس وهو يقبِّل هيلين. وجه التشابه مع نهاية الفصل الأول واضح. ترويلوس لا يُقبِّل هيلين كامرأة: إنه يُقبِّل الحرب وفرصة الشهرة. لا يستطيع هيكتور أن يمنع الحرب لأن الناس مغرمون بها.

(١٠) الإنهاء (التطويق)

لا تعيش الأساطير حياة منعزلة أبدًا: كما يقول كالاسو «القصص لا تحيا أبدًا وحدها.» أريد أن أتناول سعي مينلاوس من أجل زوجته في طروادة كتنويع على بحث ثيسيوس

(العرَضي، وليد الصدفة) عن عروس في كريت. يجب على ثيسيوس هزيمة المينوطور، المخلوق الموجود في وسط المتاهة الكريتية، وهي مهمة مستحيلة، لأسباب من أهمها صعوبة عثوره على طريقه للخروج من المتاهة. تعطيه أريادني ابنة مينوس — التي وقعت في حب ثيسيوس — حبلًا رفيعًا ليجد طريق العودة، وقد «تزوجها كمكافأة» (كما يقول فابيان شخصية شكسبير في مسرحية «الليلة الثانية عشرة») (٥. ١. ٣٦٤). تتجاوز الروابط مع كريت مجرد كونها ذات صلة بالموضوع: كلمة «طروادة» يمكن ربطها (عن طريق السمع إن لم يكن من الناحية الاشتقاقية) بكلمة تعني «متاهة». تظهر تلك الكلمة على إبريق نبيذ يرجع إلى القرن السابع قبل الميلاد كـ «عنوان لتصوير المتاهة» (هابينيك ٢٠٠٥: ١٨).

تشتهر أسماء المكان بصعوبة الاشتقاق منها والاشتقاق من كلمة «طروادة» غير واضح. في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، أُجريت محاولات لربط «طروادة» بكلمات لاتينية تعني تطويق أو التفاف («تروا» و«ترويلا»: تعنيان «مغرفة»، «تجويف»، «حوض»). يلخص جاك ليندساي هذه الحجج ويطورها (١٩٧٤) وعلى الرغم من أن جهوده لربط «طروادة» بالالتفاف والتطويق الجنسي والمعماري معًا ليست دائمًا مقنعة من الناحية الاشتقاقية غرائزه مثيرة للاهتمام من ناحية الصلة بالموضوع الرئيسي ويحتمل صحتها: إذ تلقت مؤخرًا دعمًا مستقلًّا من توماس هابينيك (٢٠٠٥). يبدو أن مدينة الملك بريام كانت مشيدة على هيئة صفوف من الشوارع والبوابات والطرقات والأبراج. الأسطورة الطروادية هي تكرار معدل لأسطورة المينوطور. كلمة «ترويا» الإتروسكانية (لا ذكر لها عند ليندساي) تعني متاهة (انظر أيضًا واسو ١٩٨٨: ٥٤٩). قد لا «تعني» «طروادة» هذه الكلمات ولكنها ترتبط بهم سماعيًّا.

يقدم ليندساي (١٩٧٤) طرحًا يقول بأن كلمة «طروادة» والكلمات القريبة منها لا تعني فقط يلتفُّ ويحيط، بل أيضًا تعني يسد ويغلق، إذ من الواضح أنه إذا التفَّ المرء حول شيء وأحاطه بشكلٍ كافٍ، فإنه يُطبِق عليه (يحيط به)، ومن ثم فإن الكلمة يمكن أن تعني الإطباق. (الكلمة اللاتينية ذات الصلة antrum تعني «كهفًا» أو «تجويفًا في شجرة» عند أوفيد وفيرجيل.) يورد ليندساي كلمة redantruare، وتعني «يرد جميلًا» (ومن ثَمَّ تؤدي إلى «استكمال النسق الدائري واحتواء الطرفين كليهما داخل قوة خَيِّرة أو موَحِّدة»؛ ١٩٧٤: ١٠٩). إن الفعل غير معتاد ولكن هابينيك قد عثر له على وجود في وصف طقس للرقص: فعندما «يُعطى الراقص الرئيسي حركاتٍ، تُرد إليه الحركات بدورها» (٢٠٠٥: ١٨، ٢٦٥ن). أمثلة ليندساي عن العلاقة بين الرقص وطقوس المتاهة من عام ١٠٠٠ قبل الميلاد (١٩٧٤: ١٠٨–١٠٩) يدعمها كذلك هابينيك (٢٠٠٥: ١٨–١٩).

تربط الألواح البابلية — التي ترجع إلى حوالي عام ١٠٠٠ قبل الميلاد والتي بحثها ليندساي وهابينيك — بين الأشكال الحلزونية المتداخلة وبين الأمعاء والعكس صحيح. وينتقل هذا الارتباط بالأحشاء إلى جزء داخلي آخر من الجسد: المهبل. فاختراق طروادة من أجل جلب (استرجاع) زوجة هو طقس انضمام، انخراط في الرجولة. وهذا صحيح ليس فقط فيما يختص بالانتصار الجنسي لمينلاوس المنتصر ولكن من ناحية موت العديدين الذين ساعدوه؛ فالحرب والجنس هما من الناحية الثقافية طقسان متماثلان للانتقال، حلبتان مزدوجتان يصبح فيهما الصِّبية رجالًا.

الرابطة الصوتية هي بالتالي بين كلمات تعني يحيط، ويلتف، ويطوق، ومتاهة، وتيه، وأروقة وممرات جنسية ومعمارية. الرأي القائل بأن كلمة «طروادة» ترتبط بالإنهاء (التطويق) يعيدنا إلى بداية هذا الفصل والمناقشة التي وردت فيه حول محاولة إغلاق الفجوة السردية؛ في سلسلة الملاحم وفي القراءة عمومًا. إن أخذ هيلين إلى طروادة يعني حرفيًّا نقلها إلى موقع إنهاء. لقد قدمت الحجج التي تفيد أن محاولات رواية حكاية هيلين هي دائمًا محاولات لإيجاد نهاية، إلا أنه في هذا الموضع يبدو أن إبعادها إلى طروادة لا يمثل إنهاءً لحكايتها ولكن لشيء آخر. فالأساس الذي يتطلب أن يُحتوى يسبق في وجوده الاختطاف. ذلك الشيء الآخر في رأيي هو الجمال؛ موضوع الفصل الثاني.

الفصل الثاني

الجمال

هيلين: لا ريب أنه أمر عسير أن يكون المرء قبيحًا،
وأن يكون مجبرًا على الحياة في عالم شديد القسوة.
مفستوفيلس: ليس بقسوة أن يكون جميلًا.

(جوته/كليفورد، «فاوست: الجزء الثاني»)

ينبغي أن تتذكري كم كان الناس قبيحين. فلتنسَي ما ترينه على المزهريات. أقدام حنفاء، شفاه مشعرة، ثآليل، حُول، أسنان كجذوع الأشجار ... كان الجمال ترابًا ذهبيًّا. (مارك هادون، «ألف سفينة»)

لم يكن ممكنًا أن تُدعى جميلة بل الجمال ذاته. (هنري رايدر هاجارد وأندرو لانج، «رغبة العالم»)

(١) الإفراط والقصور

لنتأمل العبارات التالية عن جمال هيلين من عينات من قرابة ٢٥ قرنًا. ها هو جيدو ديللي كولون يكتب في القرن الثالث عشر: «كانت هيلين مشهورة بالحُسن المفرط» (الكتاب ٨. ١٣٦؛ ديللي كولون/ميك ١٩٧٤: ٨٢).[1] إن صياغة جيدو مشوقة: هيلين ليست أجمل امرأة في العالم (إطراء: اعتبار هيلين القيمة المطلقة للأنوثة) ولكنها امرأة تمتلك جمالًا مفرطًا (إشارة إلى مشكلة: وهي أن الفائض، الجمال في هذه الحالة، يعتبر قصورًا

فيها).[2] وها هو المؤرخ الفني لعصر النهضة جيوفاني بيترو بيلُّوري يجادل بأن هيلين لم تكن تمتلك جمالًا كافيًا: «لم تكن هيلين جميلة كما زعموا، لأنه تبيَّن أن لديها عيوبًا ونقائص حتى إنه يُعتقَد أنها لم تبحر مطلقًا إلى طروادة، ولكنَّ تمثالها أُخذ إلى هناك عوضًا عنها» (بيلُّوري ١٩٦٨: ١٦١). وها هي كارول رتر في عام ٢٠٠٠، التي تتتبَّع تحليلها للغة السوق في مسرحية «ترويلوس وكريسيدا» — الأفعال الواردة فيها من شراء، وبيع، واستلاب، وإبخاس، ومغالاة في تقدير هيلين — مع وصف لحظة ظهور هيلين على المسرح في عرض فرقة شكسبير الملكية للمسرحية عام ١٩٩٠: «كانت خيبة أمل المشاهدين مسموعة ... لم يرجع الأمر إلى أنها لم تكن جميلة. بل كان يتعلق ببساطة بأنها لم تكن جميلة بما يكفي» (رتر ٢٠٠٠: ٢٣٣).[3] بعد أربع سنوات تفاعل الناقد السينمائي لصحيفة نيويورك تايمز بطريقة مشابهة مع تمثيل ديان كروجر لهيلين في الفيلم الهوليوودي «طروادة»: «إنها ليست أسطورية المظهر بما يكفي لتكون مقنعة بأنها الوجه الذي أطلق ألف سفينة» (ماكجراث). وأخيرًا، بالعودة ٢٤٠٠ عام إلى الوراء، لنتأمل الجوقة الأخيرة في مسرحية يوربيديس «هيلين» التي تتهم هيلين بالإثم، وبتجاهل الطقوس الدينية، وبالزهو بجمالها.[4] الفقرة مبتورة وقد لا تكون أصلية. وأهميتها في هذا الموضع هي أنه بالرغم من أن سبب وجود هذه المسرحية هو تبرئة هيلين، تجدها الجوقة ملومة. علامَ هي ملومة؟ يحلل نورمان أوستن المشكلة كالتالي: «عرف شخص ما، سواء أكان يوربيديس أو مضيفًا لاحقًا إلى النص الأصلي، أن هيلين كانت مدانة بشيء ما ... ماذا كانت جريمة هيلين؟ جمالها. نعم، تلك هي جريمتها؛ لقد كانت جميلة جمالًا مفرطًا» (أوستن ١٩٩٤: ١٨٢).

تشبه هذه العبارات التعبيرات الاقتصادية عن اقتصاد الوفرة والنقص، الفائض والندرة.[5] تُنسب هذه الثنائيات إلى الجمال ولكنها أيضًا من خصائص السرد، مثلما تكشف صياغة جون بولارد في روايته عن هيلين: «هناك من ناحية الكثير الذي يمكن أن يُقال عن هيلين، ومن الناحية الأخرى هو ليس كافيًا» (١٩٦٥: ١٨٥). تؤكد إيفي سبينتزو رأي بولارد عندما تكتب: «ثَمَّة الكثير الكثير والنذر اليسير في ذات الوقت مما قيل عن هيلين» (١٩٩٦: ٣٠٢). في هذا الفصل أود أن أحدد مشكلة جمال هيلين (وإنها مشكلة، لكلٍّ من هيلين والأمم التي تحارب من أجلها)[6] وصولًا إلى مشكلة السرد. إن الوفرة والندرة، التشبع والزهد هي أشياء مشتركة بين كليهما، والنتيجة هي ذاتها: الرغبة. في الحياة ندعوها تلهفًا، وفي السرد تُسمى تشويقًا.

تبرهن شخصية شكسبير إينوباربوس على التماثل بين السرد والجمال حينما تُحْدِث محاولتُه لوصف أجمل حاكمة عرفتها مصر القديمة أمام المستمعين إلى المسرحية الأثرَ نفسه الذي تحدثه كليوباترا ذاتها، موضوع المسرحية، على ناظريها: «أما هي فتجعلك تتوق إليها كلما رأيتها» (أنطونيو وكليوباترا ٢. ٢. ٢٣٧). تختبر شخصية شكسبير «تاركوين» الشوق اللانهائي الذي يسببه جمال لوكريس: «امتلاك كل شيء، كل شيء لن يُشبعه/.../فمع كونه متخمًا بالكثير، ما زال يتعطش إلى المزيد» («اغتصاب لوكريس» ٩٦–٩٨). في رواية دِكتيس التي تنتمي إلى القرن الرابع عن حرب طروادة (نسخة لاتينية من قطعة أدبية يونانية ترجع إلى القرن الأول) يقترح بانثوس إعادة هيلين إلى اليونانيين بعد تسع سنوات من اختطافها؛ لأن «ألكسندر (باريس) قال إنه أمضى وقتًا كان كافيًا ليُشبع أي حب كان يكنُّه لهيلين» (فريزر ١٩٦٦: ٥٢). في هذا الموضع أساء بانثوس فهم أثر الجمال: يتوق إليه المرء كلما رآه.

إن هذا الفصل هو فصل عن التمثيل: عن تمثيل جمال هيلين في السرد وفي الدراما. فأي محاولة للتمثيل الأدبي للجمال تستدعي تفصيلًا (أكانت شقراء؟ طويلة؟ ماذا كان لون عينيها؟) وقد ثبت أن كل التفصيلات حول هيلين تثير إشكاليات (كما سنرى)، لأسباب تتعلق بالبنية الثنائية التي رسمت لها خطوطًا عريضة فيما سبق: «التفاصيل ... لا تُطلعنا على ما يكفي ومع ذلك فإنها تُطلعنا على الكثير والكثير» (ستيوارت ٢٠٠٥: ٢٧). ما يصح عن كليوباترا يصح عن هيلين ويصح عن السرد نفسه: التفصيل يجعل المرء متعطشًا للمزيد مهما أشبعته. إنه النظير الأدبي للحكة الجلدية، التي تكون فيها خمشة واحدة للجلد الملتهب هي أكثر مما ينبغي ومائة خمشة هي أبدًا غير كافية. بهذا المعنى فإن إشكالية التفصيل السردية المحددة هي إشكالية إنهاء؛ لأن السرد — في إطار محاولته ليصف ويفصل — يسعى إلى أن يحدد بدقة ولأن يكون شاملًا. إن التفصيل هو حقًّا محاولة للوصول إلى الإنهاء (ستيوارت ٢٠٠٥: ٢٦). كما رأينا في الفصل الأول، فإن تاريخ قصة هيلين هو سلسلة من المحاولات لإنهاء تلك القصة، وهو إنهاء تتملص منه هيلين وسردها ويحبطانه باستمرار. قد يُلقي هذا الفصل مزيدًا من الضوء على السبب في أن الإنهاء هو شيء يقاومه الجمال (ليس جمال هيلين وحده).

ثَمَّة سببان لذلك؛ الأول أشرت إليه سابقًا: القاسم المشترك بين الجمال والسرد هو الرغبة. فمن قبيل المفارقة أن الجمال — كممثله اللغوي، التفصيل — يخلق الشيء الوحيد

الذي يسعى إلى تلافيه: الاشتياق إلى المزيد. كسائر الرغبات، كوجبة طيبة، أو سيارة جديدة، أو منزل أكبر، فإن إشباع الرغبة يتزامن معه انقضاء الاشتياق. عندما تُدرَك الغاية أو يتحقق الحلم، تنتهي الرغبة؛ فالاشتياق مرتبط بالغاية (سكاري ٢٠٠٥: ٥٠). غير أن الجمال يُحْيِي الاشتياق. ولطالما لاحظ الفلاسفة هذه الحالة الدائرية. تكتب سيمون ويل عن أن الجمال «يقدم لنا عين وجوده. نحن لا نرغب في شيء آخر، فقد استحوذنا عليه، ورغم ذلك «لا نزال نرغب في شيء ما»» (١٩٥١: ١٦٦–١٦٧، أقواس التنصيص الداخلية من عندي).

السبب الثاني لمقاومة الجمال لإنهاء السرد: هو ارتباطه بما هو إلهي، ومتعالٍ، ومطلق (سكاري ٢٠٠٠)، وهو ما يعني أنه غير متكافئ مع الطابع المؤقت للسرد. فالوصف يهدد اللانهائية (ستيوارت ٢٠٠٥: ٢٦)؛ تحاول اللغة أن تختطف اللانهائية نحو محدودية الزمن ولكنها دائمًا ما تفشل في ذلك. تُعرب كارول آن دوفي عن هذا في قصيدتها «جميل» (٢٠٠٢)، التي تضع جمال هيلين جنبًا إلى جنب مع جمال كليوباترا. ترى دوفي أن هيلين وكليوباترا كلتيهما تحيا خارج نطاق الزمن. يستهل القسم الذي يتناول كليوباترا بهذه العبارة: «إنها لم تَهرم أبدًا.» ويلي على الفور تتمة القسم الخاص بهيلين الذي يشتمل على الصمت السردي لخادمة هيلين المخلصة:

رفضت خادمتها، التي أحبتها أيما حب،
أن تتلفظ ببنت شفة
لأي أحد في أي وقت أو مكان،
ولم تكن لتصف
سيماء واحدةً من مُحيَّاها.

(دوفي ٢٠٠٢: ١٠)

رفض الوصف والانقطاع عن الهرم يعبران عن شيء واحد وظاهرة واحدة: تحاشي الزمن، تحاشي التدهور الحتمي، تحاشي الإنهاء.

الهرم والأبدية هما سمتان في كثير من السرديات عن هيلين كما سنرى لاحقًا في هذا الفصل. ولكن أن تكون أبديًّا؛ أي بعيدًا عن متناول الزمن، هو أن تكون بعيدًا عن تناول السرد. فلا عجب أن يكون تمثيل هيلين الجميلة إلى الأبد بهذه الصعوبة.

الجمال — كما يقول بطل مسرحية مارلو التي تحمل نفس اسمه «تامبرلين (الجزء الأول)» — هو «مبعث الإلهام» (٥. ١. ١٤٤) وهي عبارة ثبتت صحتها من خلال جميع مختارات الشعر الإنجليزي. هذه الملاحظة التي تبدو غير مثيرة للجدل تمثل مع ذلك إشكالية كما نرى في الاستنتاج الشرطي الجناسي الذي يطرحه تامبرلين: «لو أن كل الأقلام التي حملها الشعراء منذ الأزل»، يلهمها الجمال، «لو أن كل الجوهر» الذي يحاول الشعراء تحويله إلى شِعر، لو أن كل هذه الأمور نتج عنها قصيدة واحدة فقط عن الجمال، فرغم ذلك — يَخْلُص تامبرلين متحسرًا — سيبقى الجمال شيئًا «لا تستطيع أي قوة أن تستخلصه في صورة كلمات» (٥. ١. ١٦١، ١٦٥، ١٧٣). لا يقدر الشعر على أن يمثل الجمال؛ فالجمال لا يمكن أن تحتويه اللغة.

تتوقع الجوقة في مسرحية إسخيلوس «أجاممنون» ما لاحظه تامبرلين توقعًا مستمدًّا من تجربة. فهم يتذكرون قدوم هيلين إلى طروادة في أبيات تحمل توكيدًا حاسمًا: «وهكذا جاءت، تلك التي في حضرتها سطع بهاء، «جمالٍ لا يقدر فكرٌ أن يُعيِّنَه»» (أقواس التنصيص الداخلية من عندي). بيْد أنهم يجاهدون ذلك الصمت الذي يتطلبه إقرارهم بعجز اللغة، بواسطة أربع محاولات متعاقبة، وقاصرة «لتعيين» هذا «الجمال»:

(١) سحر هاجع من هدأة صيف عذبة،
(٢) ثروة نادرة يولع بها؛
(٣) لحظٌ يُغْدِق وقده الحاني جرحًا وبلسمًا؛
(٤) زهرة تذيب قلوب الرجال بالعجب والهوى.

(إسخيلوس ١٩٦٨: ٦٨، الترقيم من عندي)

بعبارات أدبية تصف جوقة إسخيلوس خبرة كل أولئك (من محاربين قدماء إلى مؤلفين معاصرين) الذين لقوا هيلين: تجذبهم إليها بلا مقاومة وتُدني من شأنهم. تختار الجوقة أن تقضي وقتًا مع هيلين (خمسة أبيات من الوصف حول جمالها) خلافًا لاعتقادهم (بأن بيتًا واحدًا يُقِرُّ باستحالة قدرة السرد على وصف جمالها).[7] إن إغراء هيلين هنا، كما في أماكن أخرى، هو تحديدًا إغراء لغوي. وهذا ليس مُضارَعًا في تاريخ الفن؛ إذ إن اللوحات التي تتناول هيلين قليلة. يصور الرسامون تحكيم باريس؛ الشعراء هم من يصورون (أو يحاولون تصوير) هيلين.

(٢) سرد المطلق

في هذا القسم أود أن أتناول الصعوبة التي يلاقيها السرد — وخاصة سرد طروادة — في وصف الأمور المُطلقة. التفحص في كيفية معالجة الروايات عن حرب طروادة للكمال والانحطاطات سيقدم معيارًا مفيدًا عندما نأتي إلى النظر في كيفية تجسيد تلك الروايات لجمال هيلين.

أحد أساليب الأدب المتكررة عندما يواجه أمورًا بلغت الحدود القصوى هو الإغفال. ببساطة يتخلى المؤلفون عن مسئولية السرد، ممتنعين عن الوصف (أو مصرحين بعدم قدرتهم عليه)؛ لذا يقول جيدو ديللي كولون في «تأريخ دمار طروادة» (١٢٨٧) إنه من «غير المجدي» وصف جمال بوليكسينا «ما دامت فاقت ... كل النساء الأخريات» (١٩٧٤: ٨٦). كذلك يتخلى مؤلف «كتاب تمجيد طروادة» (حوالي عام ١٤٠٠ ميلادية) عن سرد جمال بوليكسينا: «ليس هناك رجل لا يكذب/يمكن أن يصف حسنها» (تي إل إن ١٢٠٠٧–١٢٠٠٨).[8]

في بعض الأحيان يعطي الكُتاب مبرراتٍ لإغفالاتهم. في «طروادة بريطانيا العظمى» (١٦٠٩) يمتنع هيوود عن وصف جمال هيلين لأن ذلك سيتطلب «عالمًا من الأوراق وزمنًا للكتابة» (أنشودة ١٠. ٣٢). يقرن جون ليدجيت في قصيدته «كتاب طروادة» (١٤١٤–١٤٢٠) فشله في وصف المشاعر الفائقة بمبررٍ، بيْد أنه في هذا الموضع ليس المبرر هو الاستحالة. بل على العكس، فقد أُنجزت المهمة حق الإنجاز على يد تشوسر (٣. ٤١٩٢–٤١٩٨). ليدجيت هو نصير متحمس لتشوسر، ويمجد شعره في كلِّ مناسبة، إلا أن إحالة القارئ إلى مصادر أخرى هي طريقة بلاغية طيلة قصيدته «كتاب طروادة». عندما يمتنع عن وصف هيلين طروادة، فهذا (كما يقول) لأنه لا يمتلك براعة بلاغية، لذلك يحيل القارئ إلى وصف جيدو لهيلين:

> أنا ... أُحيلك إلى جيدو لكي ترى
> كيف يصف باتساقٍ جمالَها؛
> لتستنتج مما أقول إن وصفه كان افتراضًا.
>
> (٢. ٣٦٨٩–٣٦٩١)

عندما يشرع المؤلفون بالفعل في الوصف، فإنهم لا يصفون الشيء المستهدف تأمله، بل شيئًا آخر، في بعض الأحيان عبر إجراء مقارنة مجردة، وفي بعض الأحيان عبر عملية إحلال يذكر خلالها البديل وحده. يوظف ليدجيت هذه الطريقة في وصف ميديا. ميديا هي أجمل النساء مثلما أن الوردة هي أجمل الأزهار. ثم يعطينا وصفًا موسعًا لأحد شِقَّي المعادلة: ألا وهو الوردة (١. ٢٥٩٩–٦٢٣).[9]

تنطوي طرق المقارنة الأخرى على تغيير الوسيط إلى عالم الفن. في مسرحية «أجاممنون»، نجد أن جمال إفيجينيا «تجاوز/رؤية رسام» (إسخيلوس ١٩٨٦: ٥٠). بعد ذلك بسبعة قرون، في رواية «إيريهون» (١٨٧٢) يحدد صمويل بتلر أي «رؤية رسام» عندما يعزو منظرًا جميلًا إلى رسامي المناظر الطبيعية من الحركة الكلاسيكية الحديثة: لقد «صنعت صورة جديرة بصورة لسلفاتور روزا أو لنيكولاس بوسان» (١٩٧٠: ٥٠).[10] في رواية «توم جونز» لهنري فيلدينج (١٧٢٩) يمتنع فيلدينج عن وصف بريدجيت أولوورثي لأن جمالها قد قُدِّم مؤخرًا: «إن السيدة ... لرائع جمالها. وأود أن أشرع في رسم صورتها، بيْد أن ذلك قد أُنجِز بالفعل على يد أُستاذ أكثر قدرة، هو السيد هوجارث ذاته، الذي جَلَسَت أمامه منذ أعوام عديدة» (١٩٧٨: ٧٩). تُكلَّل المقارنات في مواضع أخرى بالنجاح عبر التراكم أو المبالغة. في قصيدته «كتاب طروادة» يعزز ليدجيت قوله بأن لا أحد عانى من الحزن والأسى أكثر من هيلين بقائمة من هؤلاء «اللا أحد»: كليوباترا، ثيسبي، أوريستيلا، جوليا، بورشيا، أرتميس (٤. ٣٦٥٤–٣٦٨٤). يتميز الشاعر المجهول لقصيدة «حصار طروادة» (القرن الخامس عشر؟) كذلك بالبلاغة: كانت هيلين طروادة بالغة الجمال لدرجة أنه «لا يستطيع إنسان أن يحكي عن جمالها» ولا حتى فيرجيل، ولا أرسطو، ولا نختنبو (تي إل إن ٥٣٥–٥٤٦).

أحتفظ بطريقة السرد الأكثر إبداعًا لتكون الأخيرة، وهي المساحة الشاغرة المعبرة عن انعدام التمثيل. تدخل هيلين طروادة إلى رواية لورانس ستيرن «تريسترام شاندي» (١٧٥٩–١٧٦٧) عن طريق الارتباط: فالأرملة وادمان هي شخصية أنثى «مفترسة» جنسيًّا ترتبط بهيلين طروادة من مرحلة مبكرة في الرواية (تيلوت ١٩٨٩: ١٢١). عندما يصل ستيرن إلى النقطة التي عندها يصف الأرملة الجميلة، يقدم لنا صفحة فارغة، ويوعز

إلى القارئ: «فلتطلب قلمًا وحبرًا، ها هي ورقة مهيأة بين يديك، فلتجلس، يا سيدي، ولترسمها كما يتراءى لذهنك، فلتجعلها أقرب شبهًا بعشيقتك قدر استطاعتك، بعيدة الشبه عن زوجتك بالقدر الذي سيتيحه لك ضميرك» (ستيرن ٢٠٠٣: ٤٢٢–٤٢٣).[11] إنه يستخدم هذه الطريقة في جزء أسبق من الرواية عندما يقدم صفحة سوداء كناية عن موت يوريك (٢٠٠٣: ٣١–٣٢). إن صفحته السوداء — التي تبدو ظاهريًّا أنها إكرام، وتمثيل نصي للحِداد — كالصفحة الفارغة التالية لها، تمثل في الواقع قصور اللغة (وإقرارًا ضمنيًّا بذلك القصور). ماذا الذي يمكن أن يقوله المرء عندما تموت الشخصية التي تحمل اسم يوريك؟ لقد قيل بالفعل ما يمكن قوله، في مسرحية «هاملت» (عند موت شخصية يوريك مهرج الملك رثاه هاملت رثاءً مطولًا، فالشخصيتان متماثلتان، فكأن يوريك ستيرن ينحدر من يوريك شكسبير).

استَبَقَ مؤرخٌ من القرن السادس عشر استخدام ستيرن للمساحة الفارغة لتنوب عما لا يمكن تمثيله. يقر برنارد أندرياس في المخطوط «حياة هنري السابع» من كتابه «تأريخ الملك هنري السابع» (حوالي ١٥٠٠–١٥٠٢) بأنه غير قادر على تصوير معركة بوسورث الملحمية، ويمنحنا عوضًا عن ذلك صفحة ونصف صفحة فارغة: «متروكة بيضاء» (١٨٥٨: ٣٢). كان أندرياس كفيفًا، لربما منذ طفولته، وعادةً ما يلفت الانتباه إلى عدم قدرته على وصف الأحداث التي لم يرها، ولكنه لم يحدث أن قدَّم في أي موضع آخر فقرة اعتذار («اعتذار من المؤلف») وترك صفحات فارغة.

وعادةً أيضًا ما يتجاوب عالم الفن مع مفهوم المطلق بصفحة فارغة أو قماش لوحة زيتية يخلو من الرسم. ترسم الأعمال بوتشيللي الفنية قصائد دانتي «الكوميديا الإلهية» بالمعنى الحرفي فراغًا في المقطع الأخير عندما طُلِب إليه أن يصور رؤية دانتي للذات الإلهية.[12] وجه هيلين المتلألئة، في لوحة جوستاف مورو «هيلين على الأسوار» (ثمانينيات القرن التاسع عشر)، خالٍ من التعبيرات: كأنه الفراغ (الشكل رقم ٢-١). وكذلك أيضًا هيلين في لوحة السير فريدريك ليتون (الشكل رقم ٢-٢). ويُقال إن زيفكسيس عندما شرع في رسم هيلين في نهايات القرن الخامس قبل الميلاد جمع أجمل خمس فتيات من مدينة كروتوني ليستطيع أن يمزج أفضل الملامح من كل واحدة منهن. إلا أنه عندما صور فرانسوا أندريه فنسنت زيفكسيس وهو يرسم هيلين، ترك قماش اللوحة فارغًا في مركز

شكل ٢-١: جوستاف مورو، «هيلين على الأسوار» (رسم على القماش بألوان الزيت) (١٨٢٦–١٨٩٨). وجه هيلين في هذه اللوحة مبهم. متحف جوستاف مورو، باريس، فرنسا/لوروس/جيرودون/مكتبة بريدجمان للفنون. أُعيد نشره بإذن من مكتبة بريدجمان للفنون.

صورته.[13] تأتي فيرجينيا وولف في رواية «إلى الفنار» (١٩٢٧) بنفس الصنيع: فالسيدة رامزي، التي تمثل محاكاتها لشخصية هيلين، هي مثلث من اللون، اللون الأرجواني.[14]

شكل ٢-٢: السير فريدريك ليتون، «هيلين على الأسوار». أيضًا هيلين لدى ليتون تمتلك وجهًا خاليًا من التعبيرات، أم أن تلك هي نظرة امرأة مكروبة ومجهدة؟ أُعيد نشره بإذن من موقع جيتي إيمدجيز.

رأينا في الفصل الأول كيف تكني الفراغات المجازية عن سرديات هيلين. فإذ يواجه الفراغ جمالها، يستحيل نصيًّا مساحةً فارغةً.

(٣) تقديم المطلق

تتنازل شخصيات شكسبير — على وتيرة أدبية تقليدية — عن الشروع في وصف الجمال الاستثنائي. فيقول كاسيو إن ديدمونة هي:

> فتاة لا يحيط بجمالها الوصف ولا المبالغة.
> فتاة تفوق بمحاسنها الفطرية
> أبرع ما يتخيله الكاتبون
> وأبدع ما يصوره المصورون.
>
> (عطيل ٢. ١. ٦١–٦٥) [ترجمة خليل مطران، دار مارون عبود، الطبعة الثامنة ١٩٧٤]

ونجد أن إينوباربوس في مسرحية «أنطونيو وكليوباترا» لديه القدرة على وصف كل الأشياء التي تحيط بكليوباترا، وتخضع لتأثيرها، بتفصيل جذل وغزلي. فالنسماتُ التي تُروِّح عنها متيمةٌ، والماء الذي تطفو عليه يلهث بحبها، ولولا أن الطبيعة تنفر من الخواء، لذهب الهواء ليملأ العين من كليوباترا. بيْد أن إينوباربوس عاجز عن وصف شخص كليوباترا المطابق للواقع: «وأما شخصها فقد كان يقصر عن وصفه كل بيان» (٢. ٢. ١٩٧–١٩٨) [ترجمة د. لويس عوض]. إن شكسبير جاد بالطبع في ذلك؛ إذ إن عند هوميروس الذي سبقه، وكذلك عند ستيرن الذي جاء بعده، ألا تَصِف هو مساوٍ لئلا تُجَسِّد. بيْد أن الدراما لا يمكنها ألا تجسد. فالدراما هي التجسيد. وما لا يوصف، كديدمونة وكليوباترا وهيلين، ما زال يتعين تجسيده.

من العديد من المسرحيات التي تعرض شخصية تمثل هيلين، أود أن أذكر أربع مسرحيات تمتلك تقليدًا مسرحيًّا موثقًا: «الطروادیات» ليوربيديس، و«الدكتور فاوستوس» لمارلو، و«ترويلوس وكريسيدا» لشكسبير، و«لن تقع حرب طروادة» لجيرودو (كُتبت في عام ١٩٣٥، وتُرجمت إلى الإنجليزية باسم «نَمِر على البوابات»). قَيَّم كينيث تينان نقديًّا الإنتاج اللندني الأول لمسرحية «نَمِر على البوابات» عام ١٩٥٥ كالآتي: كانت ديان سيلينتو (التي أدت دور هيلين طروادة) «مرتدية على نحو جذاب لما يمكن أن أصفه أفضل وصف بأنه زلة لسان فرويدية» (١٩٨٤: ١٥٦). وقد أُبرزت أيضًا مسألة جاذبية هيلين الجنسية في تقديم لمسرحية «الطروادیات» على المسرح الوطني عام ١٩٩٥، وأخرجتها

شكل ٢-٣: هيلين (جاني دي) في دور شبيهة مارلين مونرو في تقديم عام ١٩٩٥ لمسرحية «الطرواديات» على المسرح الملكي الوطني. حقوق الطبع والنشر محفوظة لسيمون أناند. أُعيد نشره بإذن من محفوظات المسرح الوطني وسيمون أناند.

آني كاستليدين. في هذا التقديم بالملابس العصرية كانت الشخصية التي تمثل هيلين هي شخصية شبيهة بمارلين مونرو (الشكل رقم ٢-٣)، وأدى احتواء خشبة المسرح على نظام الهواء الساخن إلى إعادة تجسيد وضعيتها الشهيرة عند فتحات تهوية مترو أنفاق نيويورك.

تقدم الإنتاجات الثلاثة لفرقة شكسبير الملكية أمثلة مذهلة. بدت هيلين طروادة بأداء لينساي دنكان عام ١٩٨٥، بالكُلية كأميرة رصينة ببشرتها المرمرية ومسلكها الملكي، مقابل ضعف جولييت ستيفنسون البائس في أدائها لشخصية كريسيدا المفعمة بالحياة والأكثر اندفاعًا، وفي المقابل نجد أنه في عام ١٩٦٨ كانت هيلين وكريسيدا شقراوين يصعب التمييز بينهما بصريًّا، وهو قرار هام في اختيار الممثلين أكد ما تناقشه المسرحية بشأن القيمة من ناحية كونها ذاتية ونسبية. في عام ١٩٩٠ دخلت سالي دكستر، في دور هيلين شهوانية، محمولة عاليًا على وسادة ضخمة، وملفوفة في قماش ذهبي براق، يذكرنا بتجسيدها في صورة «هدية» قيِّمة. وعلى مهل دار باريس حولها وفضَّ القماش من حولها في تسلسل «نصفه طقسي، ونصفه الآخر عرضُ تعرٍّ» (رتر ٢٠٠٠: ٢٣٣).

نادرًا ما تورد التقييمات النقدية لإنتاجات القرن العشرين لمسرحية «الدكتور فاوستوس» ذِكر هيلين طروادة، ربما لأن الإنتاجات نادرًا ما تسعى إلى مراعاة المصداقية في تصوير هيلين. يُنظَر إلى هيلين طروادة على أنها شيطان في ثوب امرأة، مثل الزوجة-العاهرة في الفصل الأول، وعادة ما يكون الشيطان الذي جسَّد الزوجة في البداية هو من يجسد هيلين طروادة في النهاية. وعلى الطرف الآخر هناك الجمال الكلاسيكي لجينيفر كوفرديل (١٩٤٦): فهي جديرة بصورة في محفوظات مركز شكسبير (بمدينة ستراتفورد أبون آفون)، رغم ذلك يظل ليس ثمة إشارة لها في التقييمات النقدية (الشكل ٢-٤).

الممثلة الوحيدة التي أدت دور هيلين وجذبت الأنظار كانت ماجي رايت ذات الأربعة والعشرين عامًا عام ١٩٦٨، ولكنها عُوملت دون غيرها بهذه الطريقة، ليس لسبب أدائها التمثيلي، ولا بسبب دورها في لعنة فاوست، ولكن بسبب زيها: فهي لم ترتدِ شيئًا. كان لأول ممثلة عارية في تاريخ ستراتفورد شعر أشقر طويل على شكل ذيل حصان، وإكليل، وسمرة زائفة عن طريق استخدام مستحضرات تجميل ماكس فاكتور (الشكل ٢-٥). ولم تذكر هيلين هذه في كل التقييمات النقدية فحسب ولكن ذكرها ورد كخبر في الصفحات الأولى في معظم الصحف المحلية والوطنية. علل المخرج كليفورد ويليامز ذلك التعري بأنه «كان أفضل وسيلة لتمثيل صورة للجمال الجسدي» (مقتبس من تقييم نقدي مجهول الكاتب في صحيفة «ريدينج إيفينينج بوست»، ٢٨ يونيو ١٩٦٨).[15] لو أن اللغة هي رداء الفكر، فإن هيلين العارية هي هيلين التي لا يمكن وصفها.[16]

شكل ٢-٤: جينيفر كوفرديل قامت بدور هيلين طروادة في مسرحية «الدكتور فاوستوس» لمارلو على مسرح فرقة شكسبير الملكية عام ١٩٤٦. الصورة: أنجوس ماكبين؛ حقوق الطبع والنشر محفوظة لفرقة شكسبير الملكية. أُعيد نشره بإذن من فرقة شكسبير الملكية.

(٤) تفصيل وصف هيلين

في هذا القسم أود أن أحاول حصر مظهر هيلين من مصادر كلاسيكية. سيقودنا الموضوع إلى شعر هيلين، وطول قامتها، وحركتها، وثيابها، وتدييها.

شعر هيلين «المتلألئ» من المحتمل أن يكون طريقة شعرية للقول بأنها كانت شقراء.[17] هذه سمة تتشارك فيها هيلين مع الآلهة والإلهات: فأرتميس عند هوميروس

شكل ٢-٥: أول ممثلة عارية في تاريخ ستراتفورد (ماجي رايت) في مسرحية «الدكتور فاوستوس» لعام ١٩٦٨ على مسرح فرقة شكسبير الملكية. الصورة بإذن من فرقة شكسبير الملكية/شكسبير بيرث بليس ترست. حقوق الطبع والنشر محفوظة لدوجلاس إتش جيفري. (كل جهد ممكن قد بُذل من أجل الاتصال بصاحب حق الطبع والنشر.)

يُطلق عليها النعت الشكلي «ذات الشعر الجميل» («الأوديسة» الكتاب ٢٠، ص٣٠٦) وهي لديها شعر ذهبي في مسرحية يوربيديس «هيبوليتوس» (يوربيديس ١٩٧٣: ٢٠، البيت ١٣٠). شعر هيلين لا يتلألأ فحسب، بل يتجعد أيضًا. تمتلك هيلين شعرًا جعدًا ذهبيًّا في كتاب يوحنا مالالاس «كرونوجرافيا» (١٨٣١، الكتاب ٥: ٩١) مثلما هو شكلها لاحقًا عند فيرجيل.[18] تصور قصائد الفترات اللاحقة دومًا هيلين بشعر جعد ذهبي مشوب بحمرة، ويُظهرها عالم الفن بجدائل من الشعر على طراز ما قبل الرفائيلية.[19]

يقول أرسطو إن طول القامة هو عنصر ضروري للجمال (ذُكر بواسطة إروين ١٩٩٠: ٢١٠ ن٢٣). هذه أيضًا واحدة من سمات الآلهة والإلهات التقليديين. تورد إليانور إروين ملاحظة تقول بأن «في منحوتة إفريز البارثينون يشغل الآلهة والإلهات الجالسين نفس المساحة الرأسية التي يشغلها البشر الواقفون» (١٩٩٠: ٢١٠ ن٢٣). عندما تسكن

قوًى سماوية سيبيل المتنبئة في الكتاب السادس من «الإنياذة»، «بدت أطول قامةً وتكلمت بنبرة لا تنتمي لأصوات الفانين» (فيرجيل ١٩٨١: ١٤٨). يأبى أوديسيوس تعريف الملك ألسينوس له بأنه خالد على أساس أنه لا يمتلك «لا مظهر ولا قَوَام الآلهة الخالدة» («الأوديسة» الكتاب ٧، ص١٠١). القَوَام يمكن أن يشير إلى هيئة الوقوف ووضع الجسم ولكن يمكن أيضًا أن يصف طول القامة (في وضع الوقوف). تعتبر الآلهة طول القامة هبة من هبات الجمال تستحق أن تُسبغ على الفانين. عندما تحمي هيرا وأرتميس، وأثينا بنات بنداريوس اليتيمات، تجعلهن هيرا جميلات، وتعطيهن أثينا مهارات خلق أشياء جميلة، وتجعلهن أرتميس فارعات الطول («الأوديسة» الكتاب ٢٠، ص٣٠٦). المقارنات الخاصة بالطول (بين الفانين والإلهات أو بين الإلهات أنفسهن) هي أمر متكرر. فالأميرة ناوسيكا «فارعة الطول وجميلة كإلهة» («الأوديسة» الكتاب ٦، ص٨٥). يروي لنا فيرجيل في الكتاب الأول من «الإنياذة» أن ديانا «أكثر طولًا من جميع الإلهات الأخريات» (١٩٨١: ٤٣).

لو أن الآلهة والإلهات هم أكثر طولًا، فهم أيضًا يتحركون بطريقة مختلفة. يتعرف إنياس على أمه فينوس في الكتاب الأول من «الإنياذة» لأن «مشيتها وحدها تثبت أنها إلهة» (فيرجيل ١٩٨١: ٤٠).[20] عندما يقلد كيوبيد إخانيس في نفس الكتاب، فإنه «يحاكي طريقته في المشي» (فيرجيل ١٩٨١: ٤٨).[21] في الكتاب الخامس من «الإنياذة» تتخذ الإلهة إريس هيئة بشرية ولكن المربية لا تنخدع: «انظرن إلى علامات الجمال الإلهي تلك، هاتان العينان المتقدتان، هيئتها الآمرة، طلعتها، «مشيتها»، نبرة صوتها» (فيرجيل ١٩٨١: ١٣٩، الأقواس الداخلية من عندي).

تلاحظ كتب حقبة العصور الوسطى عن طروادة حركة هيلين المتناغمة. فمثلًا في «إلياذة داريس» لجوزيف من إكستر نجد أن هيلين «مرت على الأرض بخفة رشيقة عندما مضت بطريقتها اللامبالية؛ إذ منحت أطرافها الحثيثة والرشيقة توازنًا أنيقًا لجسدها» (جوزيف/روبرتس ١٩٧٠: ٤٤). يلاحظ بيتس في «سيرته الذاتية» القوام والحركة اللذين تتسم بهما مود جوون (التي أُطلق عليها تكرارًا تسمية هيلين):

> قوام شديد العظمة حتى إنها بدت من عِرْقٍ إلهي. كانت حركتها جديرة بهيئتها، وفهمت أخيرًا لماذا يُنشِد شاعر العصور القديمة، هائمًا بسيدة ما، قائلًا إنها تخطو كإلهة، في حين لا نتكلم إلا عن الوجه والهيئة. (١٩٧٢: ٤٠)[22]

أنواع الثياب التي ترتديها هيلين يرد ذكرها مفصلًا في الكتاب الأول من «الإنياذة»، حيث تشمل الأشياء التي نجت من سقوط طروادة ملابس من خزانة ثياب هيلين،

وهدايا مهداة إليها من أمها ليدا: «رداء عليه رسومٌ مُدعَّم بشريط ذهبي، وعباءة بحاشية موشَّاة بنقوش لنبات الحرشوف الذهبي» (فيرجيل ١٩٨١: ٤٧).[23] إن هذا قدر غير معتاد من التفصيل. عندما ترتدي الإلهات ملابس كهذه، فإنهن يُزيِّنَّها عادةً بمجوهرات ذهبية: فمثلًا تمتلك كاليبسو نطاقًا ذهبيًّا في «الأوديسة» (الكتاب ٥، ص٧٦)، وفي الكتاب الرابع من «الإنياذة» (فيرجيل ١٩٨١: ١٠١) تمتلك دايدو (مثل هيلين) عباءة بهدب مزركش ومجوهرات ذهبية (مثل كاليبسو): مشبك في شعرها ودبوس زينة عند عنقها. ترتدي هيلين نعلين ذهبيين في مسرحية «أوريستيس» ليوربيديس (١٩٧٢: ٣٥١). وتحكي لنا «الأوديسة» أن هيلين تصنع ملابسها وأنها «منسوجة بإتقان» (الكتاب ١٥، ص٢٢٦).[24]

تطلعنا التفاصيل المذكورة آنفا — على الرغم من كونها مشوقة — إجمالًا على نذر يسير عن هيلين من الناحية البصرية. في الواقع الكثير من هذه التفاصيل هي كلمات مدبجة، لا تشترك فيها مع شخصيات أخرى فحسب بل أيضًا مع البشر الفانين؛ لذا قد لا يكون الهدف تحديد صورة هيلين ولكن أن تُقْرَن بالآلهة.

الأمر الثابت في وصف هيلين طروادة — من هوميروس إلى القرن الحادي والعشرين — هو غياب التفصيل. يصف هوميروس هيلين بأنها تمتلك «وجه الإلهات الخالدات»؛ فهي ترتدي «ثيابًا براقة» ولديها شعر لامع. وهي عند فيرجيل ترتدي أردية فضية ولديها خصلات شعر مجعدة ذهبية مشوبة بحمرة. إن غياب التحديد هو أمر منطقي: إذ لو أن هيلين هي بلا جدال أكثر نساء العالم جمالًا، فما إن تتح تفاصيل حتى تجعل جمالها أمرًا قابلًا للجدال. وإن ردة الفعل نحو نسخة هيلين طروادة بأداء ديان كروجر — التي ذُكرت في بداية هذا الفصل — توضح هذه المسألة. وكذلك تفعل ردة فعل جيورجيو ميلكيوري نحو مناقشة ييتس لجمال هيلين. كتب ييتس عديد القصائد إلى هيلين (وإلى الشخصية التي تجسد هيلين في حياته، مود جوون) لكنه ارتكب زلة الاستغراق في التأمل في «نوع الجمال المناسب لهيلين» (ميلكيوري ١٩٦٠: ١٢٩). فبعد نبذه لجميلات بوتيتشيلي وروزيتي (فجميلات بوتيتشيلي لديهن «فضول مبالغ فيه»، وجميلات روزيتي تمتلكن «عاطفة مفرطة») يستقر على نساء بيرن-جونز (ييتس ١٩٢٥: ٦٨؛ ١٩٣٧: ١٣٣). لم يكن هذا ليكون اختيار ميلكيوري، الذي يتكلم عن ««خيبة الأمل» في مماثلة جمال هيلين بحسن تكوينات بيرن-جونز الخالية من الحياة» (ميلكيوري ١٩٦٠: ١٢٩، الأقواس الداخلية من عندي).

إذن لكي يصف المرء جمال هيلين ينبغي أن يصف أثر هيلين، وتأسيسًا على ذلك الأثر يمكننا أن ندعو مصدره «جمالًا»، ذلك هو موضوع القسم التالي.

(٥) أثر الجمال

في الكتاب الثالث من «الإلياذة» يجلس سبعة عجائز من الناس عند البوابات السكانية. عندما يرون هيلين، يقبلون راضين خوض حرب من أجلها: «لا شك أن الطرواديين والآخيين المدججين لا يُلامون/إن واجهوا المتاعب لأمد طويل في سبيل امرأة كهذه» (٣. ١٥٦–١٥٧). ومع ذلك يغيرون رأيهم على الفور («ورغم كل ما هي عليه، دعوها تغادر على السفن»)، لبُرهة امتلك الجمال سلطانًا قادرًا على نقض آرائهم.

وهذا يتماشى مع وصف هوميروس لتلك الصيغة الأخرى من المطلق: الألوهية. فعند هوميروس تدرك الشخصيات متى كان أحد الآلهة موجودًا معهم (أو شخص ما آخر) بسبب التغيير الذي يقع عليهم: «لقد شعر بالتغيير واجتاحته الرهبة؛ لأنه أدرك أن إلهًا كان معه»، «من الواضح أن الآلهة تلقنك طريقة الكلام الجريئة والمتعالية هذه» (الأوديسة الكتاب ١، الصفحات بين ١٢ و١٤).[25]

ليس الطرواديون وحدهم هم من يجيبون هيلين بهذه الطريقة. في رواية كوينتوس من سميرنا لنهاية الحرب، تخفي هيلين رأسها — محمرة خجلًا و«مذعورة ومرتعدة» خشية أن ينتهكها اليونانيون — وتلازم النساء الطروادیات الأسيرات إلى السفن. الجنود اليونانيون الذين كانوا قد سبُّوها منذ لحظات «تطلعوا مدهوشين إلى الروعة والحسن الفتان للمرأة التي لا يشوبها عيب. لم يجترئ رجل على أن يتطاول عليها بالشتائم، لا سرًّا ولا علانيةً؛ إذ وجدوا متعة في النظر إليها، كما لو كانوا ينظرون إلى إلهة» (١٩٦٨: ٢٥٠–٢٥١).[26]

إن هذا التقليد المتعلق بتقديم النساء الجميلات من ناحية أثرهم على الآخرين هو مع غرابته راسخ في الأدب. في قصيدة مارلو «هيرو وليندر» (المنشورة عام ١٥٩٨) لا تؤثر هيرو على الرجال فحسب («ذاك الذي تفضله يحيا، أما الآخر فيموت»؛ ١٢٤) بل وحتى الآلهة (يرى أبوللو شعرها ويعرض عليها تاجه كمَهرٍ، وصار كيوبيد كفيفًا بنظره إلى وجهها) وعالم الطبيعة: أنفاسها جميلة للغاية حتى إن النحل يحسبها خطأً عسلًا، وتبتهج الرياح باللعب على يديها لأنها لا تقدر على الابتعاد عن جمالها، وتنتحب الطبيعة ذاتها لأن هيرو أخذت منها كل الجمال. (على النقيض، يُقدَّم ليندر من ناحية

جماله الجسدي: عنقه فاق «بياض كتف بيلوبس. يمكنني أن أروي لك/كم كان صدره أملس وكم كان بياض بطنه»؛ ٦٥-٦٦.) تعرض قصيدة جون أوجل السردية «مراثي طروادة» (١٥٩٤) مبالغةً مسبباتِ الظلام والنور كأنها متوقفة على هيلين: عندما تغلق هيلين عينيها تمسي الأرض ظلامًا، وعندما تفتحهما يغمر ضوءُ النهارِ العالمَ. في إطار إنتاج ويليام بويل لمسرحية «الدكتور فاوستوس» (١٨٩٨) لم يرَ المشاهدون هيلين إلا من ظهرها. كانت ردة فعل فاوست هي التي حددت جمال هيلين (تيديمان ١٩٨٤: ٧٧).

إسخيلوس هو الكاتب المسرحي الوحيد من القرن الخامس قبل الميلاد الذي وصف الأثر الوجداني لغياب هيلين على مينلاوس؛ فهو — غيرُ قادرٍ على الأكل أو الكلام — ينظر إلى تمثال هيلين وتعذبه رُؤًى لها:

هناك يرقد زوجها صائمًا
صامتًا في غرفته المنكوبة ...
تكتنفه رؤًى لها
ببهجة زائفة وزائلة.

(«أجاممنون» في إسخيلوس ١٩٦٨: ٥٧)

يمهد مينلاوس في هذا الموضع الطريق لخلفائه مفرطي الإثارة الوجدانية في كتب العصور الوسطى عن طروادة التي فيها يغشى على مينلاوس — ليلازم مخدعه لفترة ممتدة — وينتحب طويلًا ويكاد يموت عندما يكتشف اختطاف هيلين.[27]

يقود الجمال إلى أثر آخر ملموس سلبًا، أثر يلحق بجسد الشخص الجميل نفسه/نفسها: وهو الاغتصاب. هذا هو مصير جانِيمَادَس، وكليتوس، وعدد لا يُحصى من الفانين وأشباه الفانين اليونانيين (دفع جمال جانيمادس زيوس — في هيئة نسر — إلى أن يختطفه، فيما يختص بكليتوس انظر «الأوديسة» الكتاب ١٥، ص٢٣٠). الجمال هو المبرر الذي أعطاه المغتصبون في أعمال عصر النهضة الأدبية، مثل بيروكليس، في مسرحية «أركاديا القديمة» لسيدني، الذي ينعى على جمال فيلوكليا عُنفَه الجنسي نحوها: «قهرتها، إذ قهرني الحب قهرًا أعظم» (استُشهِد به بواسطة كاتي ١٩٩٩: ٤٦). الاغتصاب هو

الحدث الذي تخشاه روزالند في مسرحية «كما تشاء» عندما تهرب هي وسيليا إلى الغابة. ترى روزالند أن الاعتداء الجنسي يتولد مباشرةً عن الجمال الأنثوي:

يا للأسف! ما أشد الخطر الذي سيحيق
بابنتين مثلنا في ترحال بعيد كهذا!
فالجمال يثير اللصوص أكثر من الذهب.

(١. ٣. ١٠٨–١١٠) [ترجمة ج. يونس]

الاسم الذي تستخدمه للتخفي، وهو جانِيمَادَس، هو إشعار بنوع السلب الذي يثيره الجمال.

جمال هيلين يحدده أثر آخر: وهو الحرب التي دارت باسمها. وبإجراء عملية استنباط عكسي، نجد أن الأثر صنع «قيمة لمسببه» (ريتشاردز ١٩٢٥: ٢١). في نسخة بي إف (مترجم مجهول الهوية) لكتاب فاوست بالإنجليزية تُعتبر هيلين «جميلة جمالًا يفوق العادة، لأنه عندما استُلِبَت بعيدًا عن زوجها، أُريقت دماءٌ كثيرة من أجل استعادتها» (الفصل ٤٥؛ تي إل إن ٢٣٤٨–٢٣٥٠ في جونز ١٩٩٤). تُعبِّر شخصية شكسبير ترويلوس عن هذه الرؤية بسخرية مريرة: «لا بد أن تكون هيلين جميلة ما دمتم تلوثونها بدمائكم كل يوم هكذا» («ترويلوس وكريسيدا» ١. ١. ٨٠–٨١) [ترجمة د. عبد الحميد يونس، دار المعارف، الطبعة الثانية]. يعرض فاوست برواية جوته في «فاوست الجزء الثاني» قتل الحارس الغافل، ليس عقابًا له على قلة يقظته ولكن كدليل على سطوة جمال هيلين (سطوة لا ترغب هيلين في الحصول عليها) (٩٢٤٦–٩٢٥٧). هيلين عند لورد دانسني تتخذ الرأي المخالف لرأي جوته، ساردة تأثيرات جمالها بفخر:

«وهل كنتِ مسرورة؟» سألوا هيلين في الجحيم.
أجابت «مسرورة؟! عندما سقطت كل أبراج طروادة،
ومات أبناء بريام، وفقد عرشه؟
وجرت حرب كهذه لم يعرف بمثلها أحد،
بل حتى إن الآلهة شاركت فيها؛ وكل هذا
بسببي أنا وحدي! مسرورة؟! يجب أن أقول إنني كنت كذلك!»

(١٩٣٨: ٦١)

سأعود إلى تعريفات الجمال كأثر وليس كقيمة في نهاية هذا الفصل. أود الآن أن أنظر في أثر جانب محدد (أو جانبين) من جوانب جمال هيلين: وهما ثدياها.

(٦) ثديا هيلين

إذا كان الأثر الذي يؤديه جمال هيلين في بداية الحرب هو توحيد اليونان على القتال من أجلها، فإن الأثر الذي يصنعه ذلك الجمال بعد عشر سنوات هو منع اليونانيين من قتلها. هذا الأثر مُركزٌ عادةً في لحظة درامية واحدة، اللحظة التي يرى فيها مينلاوس زوجته لأول مرة عند خراب طروادة. يبدو أن مينلاوس عزم على (أو كان متوقعًا) أن يقتل هيلين عندما استردها في طروادة.[28] يروي لنا إبيكوس أنه عندما أبصر مينلاوس هيلين، ألقى سيفه. أما إيسقراط فيقدم بديلًا: هو أن اليونانيين أقبلوا على هيلين ليرجموها ولكن «ما إن رأوا وجهها، تركوا الحجارة تسقط من أيديهم.» تأتي هذه النادرة التالية من المعلق القديم على مسرحية يوربيديس «أوريستيس» ١٢٨٧، وفيها تتساءل إلكترا المنصتة والمترقبة عند الباب لأصوات قتل (التضحية بـ) هيلين: «أذَهبتْ حدَّة سيوفهم عند مرأى جمالها؟» (يوربيديس ١٩٧٢: ٣٤٥). إن «الإلياذة الصغرى» وأريستوفان هما اللذان يغيِّران موضع جمال هيلين المثير للعاطفة من وجهها إلى ثدييها. يقول الأول: «مينلاوس ... عندما لمح بطريقة ما ثديَيْ هيلين عاريين، ألقى سيفه» (في هيسيود ١٩٧٧: ٥١٩). تسأل لامبيتو النساء في مسرحية «ليسستراتي»: «ألم يعلق بأذهانكن كيف أن مينلاوس ألقى سيفه حينما فقط رأى لمحة من ثديَيْ هيلين؟» (أريستوفان ١٩٧٣: ١٨٥).[29]

يسخر بيليوس (والد أخيل) مزدريًا من مينلاوس في مسرحية يوربيديس «أندروماك»:

> أنت لم تقتل المرأة.
> فهي لم يكن منها إلا أن كشفت ثديها، فرميت أرضًا
> سيفك، وتركتها تلثمك، أعطيت العاهرة الخائنة
> عناقًا حنونًا، يا لك من زري، أيها المتخاذل الولهان!
>
> (يوربيديس ١٩٧٢: ١٦٦)

من وجهة نظر بيليوس، أن رد فعل مينلاوس يمثل خصيًّا مفتونًا بزوجته (مغزى خمود الذكورة من السيف الساقط جليٌّ.) يدحض مينلاوس هذا الاتهام. لم تكن فورة شهوة

هي ما جعله يحجم عن قتل هيلين، ولكن نقيض ذلك: «التحكم في الذات» (يوربيديس ١٩٧٢: ١٦٧). يقدم كوينتوس من سميرنا رواية مطولة عن اجتماع شمل الزوجين. كان مينلاوس:

> يخطط لقتلها ... بيْد أن أفروديت البهية كبحت قواه، وضربت السيف من يده، وأوقفت بطشه. بددت عنه [أفروديت] غيرته السوداء وألهبت في قلبه وعينيه رغبة عذبة. حل عليه ذهول مباغت، وعندما رأى جمال هيلين الصارخ، لم يطاوعه قلبه على ضرب عنقها بسيفه. (كوينتوس ١٩٦٨: ٢٤٤)

أخذًا في الحسبان ذِكْرَ تَدَخُّل أفروديت (تدخل أفروديت يعني عادةً تحميل مسئولية «الرغبة» بعبارة لطيفة على عاتق الإله) من السهل أن نتخيل الموضع الدقيق «لجمال هيلين الصارخ».

تلحظ «الإلياذة الصغرى» — المقتبس منها آنفًا — الكيفية التي صار بها ثديا هيلين «بطريقة ما» «عاريين»، ولكنها لا تتكهن بهذه الطريقة. يفترض بيليوس في مسرحية يوربيديس أن الانكشاف لم يكن صدفة من نسج الأقدار. فهيلين تبعًا لصياغته تدير الحيلة — «فهي لم يكن منها إلا أن كشفت ثديها» — والأدب ينحاز مرة تلو الأخرى إلى بيليوس. حتى إن رواية مارجريت أتوود «البنلوبية» تعيد ترديد صياغة بيليوس عندما تشكو بينيلوبي المضطهدة قائلةً إن «كل ما كان على (هيلين) فعله أنها كشفت واحدًا من ثديَيْها الفذَّين، فصار جاثيًا على ركبتيه ... ضارعًا أن يعيدها» (٢٠٠٥: ٢١). فبأخذ أن باريس كذلك يرى ثديَيْ هيلين عندما يسقط رداؤها منفتحًا منها في «قصائد البطلات» لأوفيد (١٩٩٠: ١٥٦) في الحسبان تكون هيلين إما قليلة الانتباه نحو الثياب أو أنها تستخدم التعري بطريقة تكتيكية. والأمر الأخير هو الأرجح؛ ففي رواية كولوثوس لواقعة تحكيم باريس نجد أفروديت تُبرِز صدرها لباريس.

وتبدي فينوس — في «إلياذة داريس» لجوزيف من إكستر التي ترجع إلى العصور الوسطى — وجهها وثدييها لباريس. وتناشده، وهي تنزع غطاء رأسها لتكشف عن وجهها، قائلة: «لا ترفض وجهًا كوجهك في جماله» (٢: ٦٠٦ / ٧؛ جوزيف/بيت ١٩٨٦: ١١٥). ثم تزيح عباءتها لتكشف جسدها: «كان جسدها عاريًا، والتمع ثدياها العاريان في جمال مكتمل» (٢: ٦٠٨ / ٧؛ جوزيف/بيت ١٩٨٦: ١١٧).[30] ومع ذلك تقاوم هيلين لاحقًا نفس النزعة: «إنها تود أن تظهر وجهها وثديَيْها العاريين (يبدو أن وجهها وثدييها، مثل

أفروديت، هما أكبر علامات الجمال لديها) ولكن حس العفة لديها يزجرها ويكبح جماح هذين الفيضين مكتملي النضج!» (٣. ٢٣٧–٢٣٩؛ جوزيف/بيت ١٩٨٦: ١٣٥). تعترف هيلينا في قصيدة إدوارد دودين (١٨٧٣) قائلة: «وهكذا أُنحي الرداء جانبًا/وأكشف عن ثديَيْ هيلين» فالانتقال من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب في هذا الموضع يُظهر أنها تستبدل حالة النزعة الشخصية بحالة اعتبار الذات شيئًا، وهو فعل سيُنقذ حياتها (أهي تعرف ذلك؟) (١٩١٤: ٣٤).[31]

في نسخة ستيفن فنسنت بينت (١٩٢٠) يقع إيتيس في حب هيلين الشابة، التي يظهر ثديها بالمصادفة عاريًا:

وقف إيتيس محدقًا؛
يرى في كل الأشياء وجهًا رائعًا،
وكيف ترك رداؤها القصير أحد ثدييها الناضرين عاريًا.

(١٩٢٠: ٦)

(لاحظ أن الرداء القصير، وليس هيلين، هو الذي كشف الثدي.) في عام ١٩١١ تتفكر هيلين في قصيدة سارة تيزدال في كيفية إنقاذها لحياتها؛ إذ تتوقع قتل مينلاوس لها عقابًا على فعلتها:

ومع ذلك فلن يذبحني. سأقف برأس منتصبة وأنظر في عينيه،
كاشفةً له وللشمس عن صدري.
لن تواتيه القوة على تلطيخ
تلك البشرة ناصعة البياض بالدماء
إذ سوف يسقط السيف المتعطش
وسيبكي ويمسك بي بين ذراعيه.

(١٩٣٧: ١١)

قرارها هو أن تفعل أكثر من مجرد حفظها نفسها، أو أن يكون حفظها نفسها هو غاية في حد ذاته؛ فهي تريد أن تحيا كي تستطيع أن تجعل بلاد اليونان تحبها ثانية، وأن تسترد اعتبارها إن لم يكن سمعتها، وقدرتها على إحداث رد فعل يشمل عموم

اليونان: «سوف أرجع إلى أسبرطة محمولة على صدره./وسأستمر في الحياة حتى أُخضِع بلاد اليونان ثانيةً!» (١٩٣٧: ١١). ينتقل الحديث عن الصدر من كونه متعلقًا بثديَيْ هيلين إلى صدر مينلاوس. إلا أن الصورة غريبة: كيف تعود المرأة محمولة على صدر زوجها وليس كما هو متوقع — وإن كان تعبيرًا مبتذلًا — على ذراعه؟ من المحتمل أن تكون العبارة تجسيدًا (ركيكًا) لعبارة «في قلبه».

يتلقى ثديا هيلين المتفردان في قصيدة «لوكريتيوس» لتينيسون (١٨٦٨) أكثر التناولات الأدبية جدارة بالتذكر، حيث لا يُعتبران فقط بمثابة عرض ألعاب نارية بل كقاذفي لهب — مُصممين ليخمدا التوهج الذي هيجاه:

ثم، ثم، من الكآبة المطلقة برز الثديان،
ثديا هيلين، وصُوِّب سيف نحوهما ليخترق
محيطًا بهما، لوهلة يكون فوقهما وأخرى تحتهما،
وثالثة بينهما، ولكنه تَرَدَّى خَجِلًا
من كل ذلك الجمال؛ وبينما كنت أحدق،
تفجرت منهما نار، النار التي خَلَّفَت إيليون بلا سقفٍ
ولفحتني حتى استيقظت.

(١٩٣٦: ٨٠٨)

بعد أن كان «الوجه» الذي دفع ألف سفينة إلى الحرب، صار جمال هيلين الآن متركزًا في جزء واحد من تركيبتها الجسدية (يأبَى السيف الذي أُعطي صفة بشرية أن يخترق ثديَيْها، «خَجِلًا من «كل ذلك الجمال»»؛ الأقواس الداخلية من عندي) وذلك الجزء البنيوي منفصل عن بقية الجسد على نحو محرج. ليست هيلين هي من ظهر للوكريتيوس، بل ثدياها.[32]

أعدت زوجة لوكريتيوس — التي يهملها زوجها — شرابًا سحريًّا مفرط القوة للمحبة ليعالج انشغال زوجها الذهني. وفي تلك اللحظة جرى ببساطة إعادة توجيه اختلال التوازن في حياته، لا إعادة التوازن إلى حياته؛ فهو «غارق في ولعه» لا بثلاثمائة من اللفائف السداسية ولكن بالعواصف البرقية والأحلام الشهوانية. توضح مفردات الطِّباق المستخدمة خلال القصيدة ميل لوكريتيوس نحو ألا يرى في الطبيعة إلا نزعة

نحو «التضارب» — فما كان بالأمس «مغبرًا وجافًّا» يصبح اليوم «مجمعًا صاخبًا لقنوات المياه» — وليس التوافق (دانزيج ١٩٦٧: ٥٧٩–٥٨٢). فالأمور التقابلية والتكافلية ليس لها مكان في فلسفته الجامدة: فكما يعتقد، «ذو الطبيعتين ليس من الطبيعة.»

إن حلم لوكريتيوس المفرط في السخونة تخمده بحقٍّ النار (رغم أنه لا يستطيع أن يتبيَّن تلك الازدواجية)؛ فنفس مصدر الإثارة لديه هو أيضًا وسيلة إخمادها. إن ثديَيْ هيلين الناريين هما العِلة والعلاج. مثلما تمتلك الطبيعة النور والنار «الخلَّاقين»، يمكنها استخدام القوة نفسها بطريقة تدميرية في البرق، وكذلك أيضًا ثديا هيلين «القادران على الإطعام» يمكن أيضًا أن يُدمِّرا (دانزيج ١٩٦٧: ٥٧٩).[33]

للرمزية المزدوجة للثديين — كأغراضٍ للخصوبة وكأغراض شهوانية دنيوية — تاريخ معقد. لم يكن ثديا هيلين متعلقَيْن دومًا بالشهوة. فبحسب الروايات أضفت هيلين القدسية على كأس عند ليندوس بجزيرة رودس، كان مصممًا على شكل ثديها. ثديها هنا مقدس وموضع توقير وليس ماديًّا.[34]

من المرجح أن هيلين كانت إلهة إخصاب قبل أن تتخذ شكلًا بشريًّا كملكة أسبرطية (على الرغم من أنه من المحتمل أن يكون التأثير في الاتجاه العكسي: الملكة الأسبرطية تحولت شيئًا فشيئًا إلى إلهة إخصاب). إن أوجهًا عديدة من قصتها — على سبيل المثال، الاختطافات المتعددة (التي نوقشت في الفصل الأول) — تُلاقي تأويلًا منطقيًّا في خاصية تعدد الشركاء من الرجال التي تتمتع بها إلهات الإخصاب. ظهر الثديان بصورة متكررة في معبودات الإخصاب القديمة. لقد أرضعا وأطعما (الكنايات الدينية والزراعية جلية)، وتضاعفا (كالإلهة أرتميس متعددة الأثداء بأفسوس) وتغير مظهرهما: كان في بعض الأحيان يُرمز إليها — أو تُقْرَن بـ — ثمار البلح، أو التين، أو جوز البلوط، أو الأزهار، أو جِرار العسل (في إشارة إلى الصلة بين إخصاب الإلهات والنساء من جهة وبين مملكة النبات من الجهة الأخرى). عندما أُبعِدَت جايا الإلهة الأم وإلهة الأرض المرتبطة بالأمومة بواسطة الآلهة الكلاسيكية المتمركزة حول الذكورة مثل زيوس، تبدَّل ببساطة رمز الإخصاب. تورد مارلين يالوم مثالًا لمنحوتة خشبية من القرن السابع عشر قبل الميلاد تصور زيوس وهو يمط ثدي هيرا مثلما قد تفعل الإلهة نفسها. من المرجح أن أيقونة العذراء مريم المُرضِعة هي محاولة لجعل الديانة المسيحية الحديثة العهد مألوفة بربطها بالديانات الأقدم التي يسيطر فيها رمز الأمومة. إن مشاهد إرضاع الإلهة إيزيس لابنها حورس هي على الأرجح النماذج الأصلية التي صُنعت على حذوها «أيقونة العذراء المرضعة» في العصور الوسطى (يالوم ١٩٩٧: ١١).

من المحتمل أن الثدي الذي كشفته هيلين كان صغيرًا. فحسب مارلين يالوم، لم تكن الأثداء الكبيرة شيئًا مرغوبًا فيه من الناحية الجنسية (أو لم تُجسَّد في الفن كشيء مرغوب) حتى أعمال روبنس في القرن السابع عشر (يالوم ١٩٩٧: ١٠٢). وفي حين سكت هوميروس عن ذكر حجم ثدي هيلين، إلا أنه عند الثناء على الأثداء في دراما أثينا الكلاسيكية كانت تُوصف بأنها «تشبه التفاح». تتفاخر فتاة شابة في مسرحية أريستوفان «برلمان النساء» قائلةً: «أثداؤنا مستديرة كالتفاحات» (أريستوفان ١٩٧٨: ٢٥٣).[35] إن العبارة التي صاغها المترجم «ثديا هيلين» في السطر المذكور آنفًا من مسرحية «ليسستراتي» تعني حرفيًّا في النص الأصلي «تفاحات هيلين». قدرت الثقافة الأثينية الأثداء الصغيرة، مثلما قدرت الأعضاء التناسلية الذكورية الصغيرة، معتبرة أن الأعضاء الجنسية الكبيرة تشابه الأعضاء التناسلية للحيوانات، بيْد أن الأثداء «التي تشبه التفاح» تشير إلى التماسك والاستدارة تمامًا مثلما تشير إلى الحجم، وهي بذلك تمثل عبارة مختصرة تعبر عن شباب هيلين.

قد تمتلك هيلين أيضًا جمالًا يخلط بين الذكورة والأنوثة، وهي ليست الكيفية التي ننظر بها عادةً إلى المرأة الأجمل على الإطلاق في الأعمال الأدبية، حيث التركيز هو على «الخصائص الأنثوية». تربط كارول آن دوفي في قصيدة «جميلة» هيلين بشخصيات بارزة مثل كليوباترا، ومارلين مونرو، والأميرة ديانا.[36] دعونا في هذا السياق نلقِ نظرة على تمثال أنطونيو كانوفا النصفي لهيلين وأسلوب المزج بين الخصائص الذكورية والأنثوية في الفن الغربي.

(٧) المزج بين الخصائص الذكورية والأنثوية

في البداية صادفت صورة لمنحوتة كانوفا لهيلين في موقع الإنترنت الخاص بجامعة إمينت (الشكل ٢-٦). إلا أنه كان لديَّ الاختيار من بين العديد من مواقع الإنترنت (وبعض الكتب) التي كان يمكنني نسخ أو تنزيل الصورة منها، والتي اتفقت كلها على تعريف التمثال بأنه يخص هيلين. الوجه بالفعل أنثوي، ويتسم بالرصانة والجمال ومحاط بخصلات شعر مجعدة ذهبية مشوبة بحمرة. وجه الغرابة الوحيد هو غطاء الرأس، وهو عبارة عن قلنسوة فريجية، لا ترتديه النساء ولا غير الطرواديين. يتضح في الواقع أن هذه الصورة ليست لهيلين على الإطلاق؛ إنها تمثال نصفي لباريس من نحت كانوفا.

شكل ٢-٦: تمثال نصفي لباريس من نحت كانوفا، في متحف الفن، شيكاجو. هذا التمثال النصفي شديد الشبه بتمثال هيلين النصفي بشكل ٢-٧.

إذن، كيف يبدو شكل هيلين في منحوتة كانوفا؟ هناك عدد أقل من النسخ المطابقة للأصل لمنحوتته لهيلين، قد يكون سبب ذلك أن المنحوتة (في شكلها الأشهر) ليست معروضة للجمهور، وأنها ما زالت مستقرة في قصر ألبريزي في مدينة البندقية حيث كلفت مالكة القصر الأصلية (إيزابيلا ألبريتسي) كانوفا بمهمة نحت هذه القطعة الفنية التي أتمها عام ١٨١٢. قد يكون ندرة عدد الصور المأخوذة للمنحوتة قد أدى إلى الخطأ في التعرف على منحوتة باريس لكانوفا على أنها منحوتة هيلين لكانوفا. إلا أنه على الرغم

من ندرة إمكانية الوصول إليها قد تؤدي إلى استمرار الخطأ في التعرف على المنحوتة، فهي ليست كافية في حد ذاتها لإحداث ذلك الخطأ. إذا ما قارنَّا بين منحوتة هيلين لكانوفا مع منحوتته لباريس، فسنجد أن هناك نذرًا يسيرًا من الاختلافات الفارقة بين الاثنين؛ فخصلات شعر هيلين المجعدة أطول، وتصنع جدائل تصل إلى كتفها، بينما ترتفع خصلات شعر باريس كثيرًا لتصل إلى قلنسوته. تمتلك كلا الشخصيتين شفتين رفيعتين وتامَّتين وذقنًا دائرية، ولدى كليهما أنف تقليدية، وإن كان أنف هيلين أطول ومعقوفًا أكثر، مبتدئًا عاليًا بين عينيها بينما يمتلك أنف باريس انحناءة تشبه على نحو أكثر منحدر تزلج (في هذا الصدد، تبدو الصورة الجانبية لباريس «أنثوية» أكثر بمعايير يومنا هذا). وكلاهما لديه عينان خاليتان من السواد تحدقان بعيدًا. وترتدي هيلين قلنسوة صغيرة، ويرتدي باريس قلنسوة فريجية. هل يستطيع المرء بسهولة أو بثقة أن يميز بين الاثنين، إلا عن طريق غطاء الرأس؟ وإذا لم يكن لدينا سوى منحوتة واحدة فحسب هل كنا لنتعرف على من تجسده بثقة؟ ليس أمرًا جديدًا أن يكون نوع الجنس شيئًا مصطنعًا، ولكن هل ينطبق ذلك أيضًا على الجمال؟[37]

للخلط بين المذكر والمؤنث، وتصوير أحدهما على أنه الآخر، تاريخ طويل ويحظى بالاحترام في الفن الغربي. فالمزج بين الخصائص الذكورية والأنثوية كان بُغْيَةً نحتيةً عند اليونان، تجسدت في منحوتات الصبيان المُلحاء من المراهقين إلى من تجاوزوا الثامنة عشرة. قد يجادل المرء في أن هناك فارقًا بين الصبيان المتخنثين وبين الإناث المتشبهات بالصبيان. وهذا ليس ما تقوله كاميلي باليا: «إن نوع الجنس في العقلية الهيلينية هو في تدفق حر، حتى إن نوع الجنس في التماثيل المهشمة يمكن أن يكون أمرًا محل شك. لقد كان وقوع أخطاء في تحديد الهوية أمرًا معتادًا» (١٩٩١: ١٢٤).

لا يحتاج الفن لأن يكون يونانيًّا كلاسيكيًّا كي يجسد الذكور والإناث تجسيدًا يمزج بين الخصائص الذكورية والأنثوية. تمتلك منحوتة ديفيد لدوناتيللو في عصر النهضة الإيطالية ملامح أنثوية، في شعره الذي يصل طوله إلى الكتف، وقبعته المائلة بطريقة جذابة، وبنيته الجسمانية وابتسامة تبدو كابتسامة الموناليزا التي يسبقها زمنيًّا (باليا ١٩٩١: ١٤٦–١٤٧). يمتلك تمثال «جوليانو دي ميديشي» لمايكل أنجلو رقبة «ملتوية، كرقبة الإوزة وأنثوية» (باليا ١٩٩١: ١٦٣). الملاك في لوحة «عذراء الصخور» لليوناردو مفرط في الأنوثة حتى إن «الدارسين الذين يرون اللوحة للمرة الأولى يصرون على أنه امرأة»

شكل ٢-٧: تمثال نصفي لهيلين من نحت مدرسة كانوفا، «حقوق الطبع والنشر محفوظة لصور في آند إيه»، متحف فيكتوريا وألبرت، لندن.

(باليا ١٩٩١: ١٥٦). وتستمر الميوعة في المراحل التالية. فوجه إليزابيث سيدال، الذي كان عند دانتي جابرييل روزيتي هو وجه هيلين، صار عند بيرن جونز الوجه المعبر عن الجمال الذكوري (باليا ١٩٩١: ١٢٢).

«إنه فتًى يا سيدي. ليس فتاةً. إن كان يحيرك الاختلاف فربما حري بك التعامل مع كليهما بحرص.» هكذا يحذر الشرطي وهو يكشف النقاب عن نهاية مسرحية «ما رآه كبير الخدم». في الواقع يشير عدم القدرة على معرفة الفارق بين ذكر وأنثى، بدءًا من

الأدب الكلاسيكي إلى المرحلة المبكرة من الأدب الحديث، إلى الوجود في حضرة جمال رائع، بل وحتى إلهي. يخبرنا فيليب فيلاكوت أن ديونيسوس في مسرحية يوربيديس يمتلك «جمالًا غضًّا، ويكاد يكون أنثويًّا» («الباكوسيات» ليوربيديس ١٩٧٣: ١٩١). في الكتاب الثامن من «التحولات» لأوفيد تمتلك أطلانطا «قسمات لو أنها لصبي لكانت قد وُصِفَت بأنها كقسمات الفتيات، ولكن إذا امتلكتها فتاة فهي كقسمات صبي» (١٩٥٥: ١٨٧).[38] تشبه هيلين الجميلة عند داريس شقيقيها التوءمين المليحين (فريزر ١٩٦٦: ١٤٢). وطيلة سوناتات شكسبير، الشاب المليح يشبه المرأة. في السونيتة ٥٣ يحاول الشاعر أن يصف جمال الشاب: «على صفحة وجه هيلين تجمعت كل فنون الجمال،/وأنت على الحلي اليونانية مرسوم من جديد» [ترجمة بدر توفيق، سوناتات شكسبير الكاملة]. يماثل الشاب في جماله جمال هيلين لو كانت رجلًا، إنه هيلين في صورة رجل.[39] تقدم قصيدة مارلو السردية القصيرة الأوفيدية «هيرو وليندر» هذه المعلومات عن ليندر: «أقسم البعض أنه فتاة في لباس رجل/إذ كان في مظهره كل ما يشتهيه الرجال» (٨٤–٨٥). مثلما تفسر ديمبنا كالاجان، كان الجمال الذي يحمل السمات الذكورية والأنثوية معًا أو الخنثوي هو الجمال المثالي: «كان مفهوم أن تلك الهويات الجنسية المنصهرة، من وجهة نظر جمالية، هي تجليات لجمال تجاوَز تمايز الجنس بجمعه بين أفضل السمات لدى كلا الجنسين» (٢٠٠٧: ٣٥). ونحن حينما ننظر إلى هيلين التي تحمل السمات الذكورية والأنثوية معًا لا ننظر إلى «أنثى فاتنة» مثيرة ولكن إلى ما يدعوه كيت هسكيث هارفي توريةً «فتًى طرواديًّا».[40]

هذا التقليد الذي يحمل السمات الذكورية والأنثوية للجمال تصطبغ به قصيدة العرس التي ألفها هيوود احتفاءً بزواج الأمير الناخب لإقليم بالاتين والأميرة إليزابيث («نصر بالزواج») (١٦١٣). في مديح لجمال الأمير ينشد هيوود:

لقد حاز لأعوامه
وجماله على اسم ذائع الصيت،
فيشبهونه جميعًا بفينوس، أو بابنها.
اتشح بطلاوة ممتزجة في سيماه،
و«بيْد أن ديدنه بيَّن نوع جنسه»،

قد تخطئ العين الناظرة المتعجلة
ملاحظة أنه يحمل جمالًا أنثويًّا في مظهر رجالي.

(الأقواس من عندي)

مثلما في الخطأ في التعرف على هوية منحوتة باريس/هيلين لكانوفا، الزي — قلنسوة باريس الفريجية، و«ديدن» كونت بالاتين — هو ما يحدد النوع.[41]

عند مارلو وشكسبير، لا تقارن هيلين بالمُثُل الرجولية المحتذى بها بل وبالآلهة الذكور. في «الدكتور فاوستوس» هيلين ليست أجمل من سيميلي أو أريثوسا ولكن أجمل من «جوف (جوبيتر)» عندما ظهر لسيميلي أو عندما انغمس في الملذات مع أريثوسا:

أنتِ أبهى من جوبيتر ذي البهاء
عندما ظهر لسيميلي سيئة الطالع،
وأبدع من مَليك السماء
في أحضان أريثوسا اللعوب اللازوردية.

(٥. ١. ١٠٦–١٠٩)

شكسبير أيضًا في مسرحيته «ترويلوس وكريسيدا» يقارن هيلين بإله، بأبوللو: في مقابل هسيونيه ظفر الطروادیون بمَن «يبدو ما لأبوللو من شباب ونضرة ذابلًا/أمام شبابها ونضرتها» (٢. ٢. ٧٨–٧٩) [ترجمة د. عبد الحميد يونس].

ومع أنه قد يبدو في البداية أمرًا غير تقليدي فإن مقارنة هيلين برجل، أو بمُثُل الجمال الذكورية، هو أمر منطقي تمامًا. إن هيلين تحدد مقاييس الجمال الأنثوي؛ فمقارنتها بأنثى أخرى هي مقارنة لا معنى لها؛ لأن هيلين تؤسس التصنيف الذي على أساسه تُقدَّر النساء الأخريات. فلكي يصف المرء هيلين، يجب أن يخرج عن التصنيف. المزج بين الخصائص الذكورية والأنثوية هو تصنيف مستقل تمامًا لأنه ليس معتمدًا على آخر (حيث إن الذكورة تُعرَّف بالتضاد مع الأنوثة والعكس بالعكس).

أود الآن أن أتناول موضوع هيلين من ناحية كونه الحقيقة المطلقة للجمال عبر تفصيلة غريبة تتصل بملامح الوجه تلتحق بالسرديات الخاصة بهيلين عام ١٥٧٨، تفصيلة غير اعتيادية وغير متوقعة لدرجة أن دورها، ومصادرها، وما يلحق بها يتطلب الاهتمام: هذه التفصيلة هي الندبة التي في وجهها.

(٨) ندبة هيلين

في مستهل مسرحية «يوفيوس» (١٥٧٨) لجون ليلي يخبرنا الراوي أن هيلين كان عندها ندبة في ذقنها. إنه يستخدم هذا كدليل على الطريقة التي يزداد بها الجمال من خلال وجود نقيصة:

> إن أجمل الورود لها شوك، وأنعم مخمل به ثغرة، وأصفى دقيق به نخالة ... وصحيح ... أن في كل الأجسام الكاملة هناك شائبة تجلب من كل النواحي هوًى إلى الأعين ولا تجلب نفورًا من أي ناحية إلى الذهن. لقد كان لفينوس شامة على خدها، وهو ما جعلها أخف روحًا، وكان لهيلين ندبة على ذقنها دعاها باريس cos amoris «حجر الحب»، ولأريستبوس بثرة، ولليكرجوس كيس دهني (بثرة).

قد تكون تلك تفصيلة ابتدعها ليلي، أيضًا لا يوجد مرجع معروف يشير إلى بثرة أريستبوس أو إلى كيس ليكرجوس الدهني، التي من ثم تبدو أنها من اختراع ليلي.[42] بيْد أنه خلافًا لبثور الرجال، تدخل وسوم النساء التراث السردي؛ فكل المصادر الأخرى التي تشير إلى ندبة هيلين تعقب زمنيًّا مسرحية «يوفيوس» وتظهر في عبارات أو سياقات تظهر بوضوح أن مصدرها هو مسرحية «يوفيوس». في الجزء الثاني من «ويتس كومونِلث» (١٦٣٤) يقتبس فرانسيس ميريس الفقرة مقرًّا بأن مصدره هو نص ليلي. تقتبس رواية روبرت باري «معتدل» (١٥٩٥) من نص ليلي بطريقة تكاد تكون حرفية (بدون إقرار بذلك) وتحيل مثل ليلي العام إلى موقف محدد. يرى بريسكوس «راعية غنمه الحسناء جالسة بالقرب من نبعٍ صافٍ» حيث يجعل لباس رعيها المُبتذَل المنسدل لها:

> هيئة جميلة ... أخف روحًا بكثير: فوجود شائِبَة في كل مظهر كامل، يجلب هوًى إلى الأعينِ، وليس نفورًا إلى الذهنِ: ألم يدعُ باريس الندبة التي كانت في ذقن هيلين cos amoris (حجر الحب)، وكذلك دعا مارس الشامة التي كانت على خد فينوس.

يعيد ريتشارد براثويت في «مبعوث الطبيعة» (١٦٢١) صياغة الفكرة الوجدانية الخالِجَة، ولكن التعاقب من شامة فينوس إلى ندبة هيلين يوحي بتأثير ليلي: «ليس شامة فينوس ولا ندبة هيلين،/هو ما يستحث العاطفة.»

في «ملابس الحِداد» (١٥٩٠) لجرين تقول الأخت الثانية مخاطِبةً:

> إن المرء ليجد آفة في أنقى الورود، وفي أشد الفروع قوة يجد يرقات، وفي أسطع شمس يجد غيمًا، وأعظم جمال به شائبة. فلقد كان لهيلينا ندبة، وليدا كان عندها كيس دهني، ولايس كان عندها بقعة في حاجبها، وليس هناك أحد كامل بل هناك بعض النقائص: بيْد أنه مُسلَّمٌ بأن كل هذه النقائص هي شيء يزين المرء مثلما سمى باريس ندبة هيلين «حجر الحب».

تبدأ الفقرة وتنتهي بتأثير ليلي، إلا أنه في الوسط يضيف جرين أمثلة من عنده، مُحيلًا كيس ليكرجوس الدهني إلى والدة هيلين، ليدا، ووسمة أريستبوس إلى خليلته لايس من كورنثيا.

في مسرحية «حب شيشرون» (١٥٨٩) يُؤَوِّل جرين الندبة أو يعيد تصنيفها على أنها غمازة: «يُلقي لينتولوس ببصره على حبيبته، فيبصر غمازة في وجنتها كانت بالنسبة له «حجر الحب».» وهذا هو أيضًا تأويل توماس هيوود في مسرحيته «فتاة المبادلة الحسناء» (١٦٢٥)، حيث يعطي فرانك وصفًا تجسيديًّا لمحبوبته فيليس (فتاة العنوان الحسناء) سالكًا طريقًا يبدأ من جبينها وشعرها إلى وجنتيها (اللتين بهما شامة، كتلك التي لفينوس) وهو يحاول إنكار مصادر الإغراء عند فيليس:

> لم تكن شامة فينوس أكثر طبيعية، ولكن ماذا في ذلك، أنا أدونيس، ولن أقع في الحب … دعنا نهبط: ذقنها، يا هيلين، هيلين، أين غمازتكِ، يا هيلين؟ لقد كانت غمازتكِ هي التي فتنت باريس، وبدون غمازتكِ لن أحبكِ يا هيلين.

إن غياب المصادر التي تشير إلى ندبة هيلين قبل مسرحية ليلي «يوفيوس» يقود المرء إلى أن يستنتج أن التفصيلة كانت من اختلاق لِيلي، على الرغم من أن هيوود كان دارسًا جيدًا للكلاسيكيات القديمة وقارئًا متعطشًا لنسخ العصور الوسطى للسرديات المختصة بطروادة (قصيدته «طروادة بريطانيا العظمى» (١٦٠٩) تعتمد اعتمادًا كبيرًا على كتب العصور الوسطى المختصة بطروادة). من أجل ذلك نحن نحتاج إلى تناول المصادر التراثية التي توارثها ليلي.

تتوافر رواية داريس فريجيوس لحرب طروادة — التي يُزْعَم أنها رواية شاهد عيان كتبها محارب طروادي ولكنها في الحقيقة قصة خيالية[43] — في مخطوطة لاتينية من

القرن السادس. كانت رواية داريس ذات تأثير هائل طوال العصور الوسطى، إلى جانب رواية شاهد العيان المعاصر له اليوناني دِكتيس. (رواية دِكتيس أيضًا كانت قصة خيالية رغم أنها قُدِّمَت على أنها سردية منسوبة لشخص قاتَلَ في طروادة.) تشمل رواية داريس سلسلة من اللوحات الوصفية للمحاربين اليونانيين والطرواديين وزوجاتهم. يروي لنا داريس: «كانت هيلين جميلة، مخلصة، ساحرة. كانت تمتلك أجمل ساقين وفم. كان لديها بين حاجبيها علامة فارقة (notam)» (داريس ١٨٧٣: ١٤، القسم ١٢، ترجمتي). ماذا كانت هذه العلامة الفارقة؟ آر إم فريزر يترجمها «علامة جمال»، وهو ما قد تعنيه جيدًا (١٩٦٦: ١٤٢). ولكن دعنا في الوقت الحالي نتركها على أنها علامة فارقة بالمعنى العام.

قد نلاحظ أن داريس يركز تكرارًا على الحواجب. بريسئيس تمتلك حاجبين «متصلين فوق عينيها الجميلتين» (فريزر ١٩٦٦: ١٤٤). قد نلاحظ أيضًا أن بوليكسينا موصوفة بألفاظ ربما كنا توقعنا أنها تنطبق على هيلين: «تفوق كل الأخريات جمالًا» (فريزر ١٩٦٦: ١٤٣). إلا أن هناك قدرًا من التداخل بين كل النساء؛ ففي حين أن «ساقَي» هيلين هما الأفضل، «قدمَا» بوليكسينا هما الأفضل (cruribus optimis؛ pedibus optimis؛ داريس ١٨٧٣: ١٤، ١٦). كلٌّ من بوليكسينا وبريسئيس موصوفتان بأنهما، مثل هيلين، طيبتا السريرة أو مخلصتان (simplicis؛ داريس ١٨٧٣: ١٤، ١٦، ١٧). بريسئيس، مثل هيلين، ساحرة (blandam؛ داريس ١٨٧٣: ١٤، ١٧). ومن ثَمَّ فإن هناك عددًا من الصفات العادية التي يُعاد توظيفها. هذه اللوحات الوصفية ليست في أعمال دِكتيس، وربما لم تكن في أعمال داريس الأصلية (المفقودة).

تُظهر مخطوطات داريس التي ترجع إلى القرن السادس تأثير راهب سوري من القرن السادس يُدْعى يوحنا مالالاس، كان يكتب باليونانية، يحتوي عمله («كرونوجرافيا») أيضًا على لوحات وصفية. هيلين عنده لديها شعر ذهبي مجعد، وثديان جميلان، وحاجبان جميلان، وأجمل وجه، أما حاجبا بريسئيس فمتصلان. بوليكسينا لديها كل شيء جميل، قدمان صغيرتان، وعينان كبيرتان (١٨٣١: ٩١، ١٠١، ١٠٦). هذه اللوحات الوصفية السردية في أعمال مالالاس وداريس كانت ذائعة الصيت إلى أبعد الحدود، إلى درجة أن مقتطفات مخطوطة للوحات الوصفية تداولتها الأيدي منفصلة.

يصف جوزيف من إكستر، الذي تعود كتاباته إلى عقد الثمانينيات من القرن الثاني عشر، هيلين بإسهاب. يورد جوزيف ملاحظات يقول فيها إن ذقن هيلين كان بارزًا بروزًا طفيفًا، وإنها كانت تمر بخفة على الأرض في سيرها، وإن بقعة منفردة انتثرت بجرأة بين حاجبيها، مقسمةً لهما إلى قوسين رفيعين (جوزيف/روبرتس ١٩٧٠: ٤٤). لقد

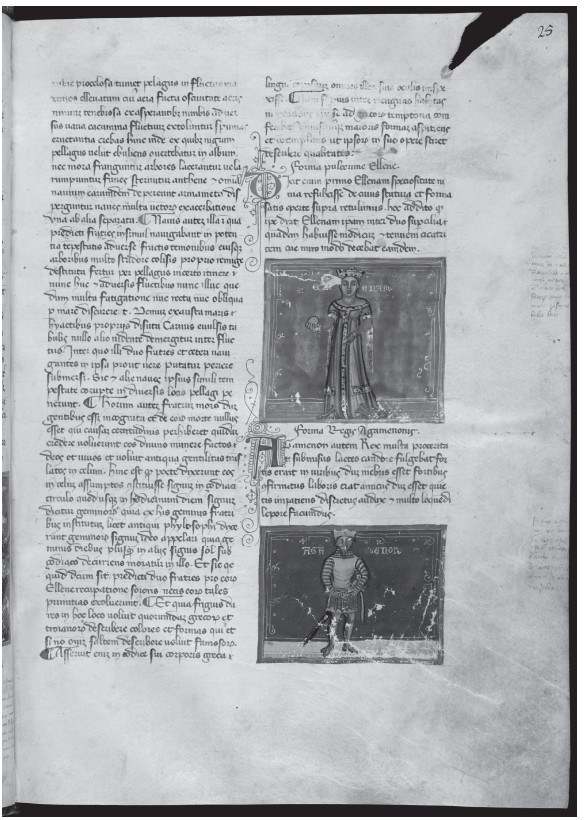
مُنِحَت هذه البقعة المنفردة في الواقع وصفًا مزدوجًا: فهي أولًا labes (سمة، بقعة) وبعد ذلك بأربعة كلمات هي macula (سمة، شائبة؛ ٤. ١٩١–١٩٢). بريسئيس مجددًا لديها حاجبان متصلان وبوليكسينا هي أجمل امرأة في طروادة (جوزيف/روبرتس ١٩٧٠: ٤٣، ٤٢). الرجال — في هذا الموضع وفي مواضع أخرى من التراث المخطوطي — لديهم نقائص: فنسطور لديه أنف معقوف، وبيروس يتلعثم في نطقه، وهيكتور لديه لثغة وحول (جوزيف/روبرتس: ٤٣، ٤١).[44]

لدى هيلين في قصيدة بِنوا «قصة حب طروادة» (١١٨٤ ميلادية) سمة في منتصف حاجبيها، «وهو ما لاءمها ملاءمة كبيرة» (تي إل إن ٥١٣٣–٥١٣٦؛ بنوا ١٩٠٤: ٢٦٥–٢٦٦). إذن من عبارة محايدة في كتابات داريس وجوزيف (اللذين يخبراننا ببساطة أنه كان عندها سمة بين حاجبيها) يصبح ذلك الآن شيئًا محمودًا، فتصبح السمة مصدر قوة. (من المرجح أن هذا هو السبب في أن بعض المترجمين للعملين الأسبقين يترجمونها على أنها موضع جمال.) حاجبا بريسئيس في قصيدة بنوا متصلان ولكن هذا «لا» يلائمها (تي إل إن ٥٢٧٩–٥٢٨٠؛ بنوا ١٩٠٤: ٢٦٥–٢٦٦)، مرة ثانية تتحول عبارة محايدة إلى رأي ذي قيمة، في هذا الموضع هو رأي سلبي.[45] (يخبرنا بِنوا في قصيدته معلومة إضافية مفادها أن كلًّا من بوليكسينا وهيلين تمتلكان حاجبين جذابين.)

تتخذ الأمور شكلًا أكثر تحديدًا مع جيدو ديللي كولون في «تأريخ دمار طروادة» (حوالي عام ١٢٨٧). فالآن صار لدى هيلين «سمتان»: غمازة في منتصف ذقنها وندبة بين حاجبيها: «ندبة صغيرة ورقيقة صارت تعبر عنها بطريقة رائعة» (ديللي كولون/ميك ١٩٧٤: ٨٢؛ «ندبة صغيرة ورقيقة أصبحت بطريقة رائعة تمثلها»، في عمل ديللي كولون/جريفين ١٩٣٦: ٨٣). هذه السمة — والإشارة — الأخيرة تُنسب إلى داريس. بيْد أنه في الحقيقة أن جيدو هو من يحول «علامة» داريس المذكورة على نحو عام (علامة جديرة بالذكر) إلى «أثر جرح» واضح. نرى في هذا الموضع أن ما كان على الأرجح شامة عند داريس، وجوزيف، وبنوا يتحول إلى ندبة (شكل رقم ٢-٨).[46]

عندما نصل إلى تشوسر، نلقى حاجبي كريسيدي المتصلين، وهو ما يعتبره الشاعر شائبة محسومة في جمالها: «وما عدا أن حاجبيها قد التقيا/ليس هناك عيب البتة يمكنني أن أرتئيه» (٥. ٨١٣–٨١٤).[47] وكانت قد قورنت في موضع سابق من هذه القصيدة بكلٍّ من هيلين وبوليكسينا: كريسيدي «وكانت أبهى حسنًا لناظرها مما كانت هيلين أو بوليكسينا في أي وقت كان» (١. ٤٥٤–٤٥٥). المقارنة مقبولة منطقيًّا في سياق العرف

السائد في العصور الوسطى الذي يجري فيه دائمًا التشديد على جمال بوليكسينا الفائق. تمثل بوليكسينا لطروادة ما تمثله هيلين لليونان: المرأة الأكثر جمالًا. وجمال كريسيدي — حسب قول تشوسر — يفوق كلتيهما. ثالوث النساء يحتوي بداخله أيضًا نهاية القصيدة: وهو أن الرجال الذين يحبون رموز الجمال تلك سيُقتَلون (بينسون ١٩٨٠: ١٣٧).



شكل ٢-٨: جيدو دياللي كولون، «تأريخ دمار طروادة». يورد جيدو ذكرًا لغمازة في ذقن هيلين وندبة بين حاجبيها، إلا أن الرسام لم يُشْمِل هذه التفصيلات. أُعيد نشره بإذن من مؤسسة مارتن بودميه، كولوني (جنيف).

تورد رواية «جيست هيستوريال» (القصة التاريخية لدمار طروادة) المجهولة (إذ لا يُعرف تاريخها، من المحتمل أن يكون في العقد الأول من القرن الخامس عشر!) ذِكر ذقن هيلين ذي الغمازة نقلًا عن جيدو لكنه يُغفِل ذكر الندبة: «كان اختيار ذقنها المطلق أن يكون أسفل وجنتيها،/مع غمازة كاملة الدقة، محبب رؤيتها» (تي إل إن ٣٠٥٩–٣٠٦٠).

نصل أخيرًا إلى تفصيلة غريبة في قصيدة ليدجيت «كتاب طروادة». يقدم ليدجيت سلسلة من اللوحات الوصفية ليونانيين وطرواديين، مستقاة كما يطلعنا، من داريس:

> ومجمل ما أصفه هو مما أذاعه داريس،
> بلغة يونانية، مبتدئًا من عند جسد،
> هيلين كما سمعتموني قبلُ أقول،
> عن جمالها وحُسْنِها،
> كيف يُعَبِّر جيدو بمهارة (حاك ما قاله، في حيز صغير،
> «خط بمحاذاة وجهها»،
> وهو ما أصبح — كما كتب — آية حسنها،
> التي تزينُ جمالها كل يوم
> مثلما يصف داريس)
>
> (٢. ٤٥٢٢–٤٥٣١،
> أقواس التنصيص الداخلية من عندي)

ماذا يعني خط بمحاذاة وجه المرء؟ يفسر «قاموس اللغة الإنجليزية الوسيطة» هذا بأنه «ندبة» أو «جِبار: وهو أثر ضربة السوط على الجلد.» استخدام ليدجيت للكلمة في القصيدة هو الاستشهاد الأول؛ من المحتمل أن يكون المعنى مبنيًّا على كلمة جيدو cicatrix التي تُترجَم «أثر جرح»، مع أن جيدو يضعه بين حاجبي هيلين. (سيمر ما يربو على العشرين عامًا قبل أن يظهر الاسم في أدب اللغة الإنجليزية الوسيطة ثانيةً، بمعنى أثر ضربة سوط على الوجه.) يشير تعبير «بمحاذاة وجهها» إلى أنها علامة بالغة، وإذا كانت كلمة endelonge تشير إلى الاتجاه العرضي عوضًا عن الطولي، فقد يرجح كونها على الذقن.

أعتقد أنه من المحتمل رؤية عملية اندماج تجري في النصوص الواردة آنفًا. فالعلامة بين الحاجبين تتحول إلى شامة، والشامة تصبح ندبة، والندبة تصبح مندمجة مع الغمازة، ومن ثم تهبط حتى تصل إلى الذقن.

من الأهمية بمكان ملاحظة أن هناك انسيابية في اللوحات الوصفية بين التنقيحات المتنوعة: فكساندرا وملك فارس في كتابات ليدجيت قد أصابا بثرات شخصية أجاممنون عند الكتَّاب الآخرين؛[48] في رواية «جيست هيستوريال» (القصة التاريخية لدمار طروادة) مجهولة الفترة الزمنية أصاب كساندرا الحول الذي يختص به هيكتور عند جوزيف من إكستر. تؤدي اللوحات الوصفية دور مجموعة أدوات تصوير مع عدد من التفصيلات قابلة لإعادة الترتيب. بيْد أن تسلسل الشامات والندبات لا يبدو متعلقًا بترتيبات جديدة مقصودة بقدر ما هو متعلق بأخطاء متدرجة في الفهم أو الترجمة ربما يكون ليلي توارثها.[49]

وأنا أطرح هذا كاقتراح احتمالي وليس كاعتقاد راسخ ومثْبت. ولكن سواءٌ أكان ليلي قد توارث الندبة أو ابتدعها، فإنه اعتمدها لسبب ما. ذلك السبب سيصبح جليًّا في القسم التالي.

(٩) وضع المطلق في موضع المقارنة

إن حكاية هيلين هي حكاية الجمال، وحكاية جمال هيلين هي حكاية اللغة. وكما يلخص نيل فورسيث هذا المفهوم: «جمال النساء هو أيضًا جمال الكلمات» (فورسيث ١٩٨٧: ١١). أود في هذا الموضع أن أفكر في جانب معين من جوانب اللغة: وهو اللغة الشعرية أو المجازية.

تدور الاستعارة المجازية — بشكل ما — حول المُزَاوَجَة الحادة.[50] تؤكد اللغة الشعرية (المجازية) على أن شيئين مختلفين هما في الواقع نفس الشيء وتأتي بهما في اتحاد عابر وحاد. سوف تؤدي المقارنة بين شيئين متشابهين إلى الحشو أو التكرار اللغوي، وهي معضلة وضحها سبنسر (وهو شاعر كان مولعًا بالجمال، واللغة، والوحدة، والمزاوجة) في الكتاب الأول من القصيدة الملحمية «ملكة الجن» عندما يقارن مورفيوس، إله النوم، بشخص نائم. بعث أرشيماجو بروحٍ إلى هاديس لتجلب حلمًا مزيفًا من مورفيوس ليحتال به على فارس الصليب الأحمر. عندما تصل الروح، تجد مورفيوس نائمًا: «مثلما يكون المرء وهو يحلم» (الكتاب ١، ١. ٤٢. ٧). إلا أن مورفيوس لا يمكن أن يكون «مثل» شخص نائم لأنه «هو ذاته» إله النوم. ومن ثَمَّ فإن مورفيوس هو المقياس الذي يتحدد به «حالة كون المرء نائمًا»؛ فهو المطلق الذي يُعرَّف من خلاله السُّبات.[51] (الكتاب ١، ١. ٤٢. ٧). وهكذا فإنه يتجاوز حدود اللغة، التي تعتمد على النسبي (غير المطلق)، وتعتمد على أن هناك رتبتين، وأن هناك اتصالًا لحظيًّا بين شيئين منفصلين (سواءٌ أكان ذلك في

الاستعارة الشعرية أو في نظرية البنيوية). ومثلما هو مورفيوس عند سبنسر، فإن الرب عند ميلتون يفوق حدود اللغة: فالرب هو ببساطة «الكينونة»؛ فهو جلي، وهكذا فإن الرب عند ميلتون يتحدث بلا مجاز (وهو ما قد يكون صالحًا لاهوتيًّا وفلسفيًّا إلا أنه أمر كارثي شعريًّا، كما أثبتت أجيال من قارئي «الفردوس المفقود»). ومثلما هو الحال مع مورفيوس أو الرب، فهيلين كذلك تتجاوز حدود اللغة ولنفس السبب: إذ إنها مطلَقة لكونها مثال الجمال.[52]

طرح لوقيانوس معضلة الجمال المطلق في القرن الثاني الميلادي: «نحن لا نبحث في الوقت الحالي عن الجمال ليس إلا بل عن الجمال السامي ... نحن في طور البحث عن شيء محدد، وهو الجمال الأسمى، وهو ما يجب أن يكون بالضرورة «أوحد»» («هيرموتيموس» في كتابات لوقيانوس ١٩٠٥، المجلد ٢: ٦٧). إن الجمال المطلق مفرد — «أوحد» — لكن اللغة ليست كذلك: فاللغة جمعٌ. ونحن نستحضر معضلة ليدجيت عندما جابه جمال هيلين:

> ومن المؤكد أنني إن كنت سأسرد عن
> هيئتها، وبنيتها، وملامحها وكذا، وكذا،
> مثلما يفعل جيدو بترتيب وجدية،
> من الرأس إلى القدم، لأستنبط بوضوح،
> إنني لا أملك الكلمات الإنجليزية التي يمكن أن تكفي؛
> فهي لن تكون كافية، فلغتنا ليست كلغته.
>
> (٢. ٣٦٧٤–٣٦٧٩)

بعبارة أخرى: «لا يمكنني أن أصف كل ملامحها كما يفعل جيدو؛ فاللغة الإنجليزية لا تملك المقدرة على الاضطلاع بذلك.» يلمح ليدجيت إلى أن المشكلة في اللغة الإنجليزية (أما اللاتينية فيمكنها أن تنجح في ذلك). في الحقيقة اللغة اللاتينية أيضًا لا يمكنها ذلك: قد يكون لدى جيدو وصف مسهب لكن تفاصيله تنبئنا عن هيلين أكثر قليلًا مما يفعل ليدجيت. لا تكمن المشكلة في لغة بعينها، بل تكمن في اللغة بالعموم. فالأشياء التي بلغت الحدود القصوى من أي نوع هي منفردة، ومطلقة، وثابتة، واللغة قائمة على الجمع والنسبية.

كي يتحدث المرء عن هيلين، التي تمثل الجمال المطلق، يجب عليه أن يقحمها في موضع مقارنة (كما يشير بن مورجان، خلال اتصال شخصي بيننا). يمتلك السرد الميثولوجي والأدبي طرقًا متعددة لفعل هذا. فيمكنه أن يأتي لها ببديل («الأيدلن (الطيف)» في التقليد

اليوناني، ونسخة شكسبير المشابهة كريسيدا).[53] ويمكنه أن يضفي عليها طابعًا جنسيًّا وأن يجعلها مختطفة، مقحمًا بذلك جسدها في منظومة من العلاقات الجسدية، دافعًا بها من حال المطلق إلى الحال الواقعي الملموس. على مدار العصور الوسطى، تقدم النسخ الكثيرة لحكاية طروادة اختطاف هيلين على أنه مقدمة سردية؛ فهو دومًا خارج نطاق الجزء الرئيسي للنص. يجعل «كتاب تمجيد طروادة» هذا أمرًا صريحًا: بعد أكثر من ٣٠٠٠ سطر من بداية الكتاب، يقول الشاعر بعد أن انتهى من وصف اختطاف هيلين: «الآن أصغوا إلي، عظماء وصغار على السواء!/لأنه من الآن تبدأ هذه القصة» (تي إل إن ٣٢٩٣–٣٢٩٤). «تبدأ» القصة؟ ماذا يعتقد أنه كان يفعل على مدى ٣٠٠٠ سطر؟ لكنه يدرك أنه بالاختطاف وحده يمكن لحكاية هيلين أن تُسْرَد.

ومن ثم يمكن للأدب أن يأتي لها ببديل أو أن يجعلها مُختطَفة. أو يمكنه أن ينالها بضُر: وأعتقد أن هذا هو ما يكمن وراء الاستحداث المتعذر تعليله على خلاف ذلك من جعل هيلين غير مكتملة جسديًّا بإعطائها ندبة في ذقنها. إن إفساد جمالها بهذه الطريقة يقحمه في موضع نسبي، وهو الأمر الذي يمكن بعد ذلك تكراره. لا يوجد سند من نص كلاسيكي معتبر يذكر أن هيلين بها ندبة، ولا يوجد هناك حاجة لذلك؛ إذ إن تقليد «الأيدلن (الطيف)» يفي بنفس الغرض، وهو تقديم شيء يمكن قياس هيلين مقابله. ومن المحتمل أن يكون هذا كما تلحظ إليزابيث دوتون (كما ذكرت عبر اتصال شخصي بيننا)، هو السبب في أن الدراما تواجه صعوبة أقل في تجسيد هيلين: فالدراما هي بالفعل شكل من أشكال الإتيان ببديل، إذ كما ندرك فإن الممثل يجسد الشخصية.

المطلق (أو الكمال) هو لفظ (ومبدأ) محبب لدى توماس هيوود. عندما يرى إدوارد الرابع جين شور ويقع في حبها، فيقول: «لم أطالع مطلقًا/امرأة من كل ناحية بهذا الكمال» (الجزء الأول من إدوارد الرابع). في مسرحية «تحدٍّ في سبيل الجمال» (١٦٣٦) تعتقد الملكة إيزابيلا المتكبرة والمتغطرسة أنها «منقطعة النظير» في الجمال. يختلف اللورد بونافيدا، أحد رجال الحاشية الملكية الناصحين، مع هذا مستندًا على أن الطبيعة لا تتعامل مع الأشياء المطلقة (الكاملة):

> لم تسفر الطبيعة عن شيء بلغ حد الكمال،
> إلى حد أنها لم تصنع له قرينًا. ولو ابتدأنا بالجمال،
> إذا كانت اليونان قد قدمت حسناء كهيلين، فإن طروادة
> قد ضارعتها ببوليكسينا.[54]

ويختتم بقولٍ يخلو من الحكمة:

سيدتي، رغم أنه جديرٌ بي أن أعترف أنك نادرة الوجود ...
لكنكِ لا تفوقينهُنَّ جمالًا، فلربما يأتيكِ العالم الرحب بمَنْ تنافسك.

تأمر الملكة إيزابيلا تبعًا لذلك بإقامة تحدي الجمال الذي أخذت منه المسرحية اسمها، وهو تحدٍّ لنظرية بونافيدا عن النسبية الجمالية.

إن قصة هيلين هي قصة عن الاحتواء والتفكك، عن الحركة من الخارج إلى الداخل، عن الغزو. هذا ملاحَظ في كل مرحلة من مراحل سرد حرب طروادة. وهي تبدأ بإبعاد باريس وهو إبعاد الغرض الوحيد منه عودته. (كانت هيكوبا قد حلمت بأنها سوف تلد جمرة مشتعلة وأن تلك الجمرة ستدمر طروادة، وحينما وُلِد باريس، تُخُلِّيَ عنه على جانب تل. وأنقذه ونشَّأه الرعيان، ولاحقًا عُرفت هويته ورُحِّب بعودته إلى العائلة الملكية الطروادية.) وتؤسَر هيلين الأسبرطية، ويُؤتى بها من اليونان إلى طروادة. يُدخِل اليونانيون حصان طروادة دفاعًا عنها ويدخل الحصان عبر بوابات طروادة. هذه الحركة من الخارج إلى الداخل تتلخص بتكرار في السرد، وهو ما يصبح مثلًا على الاحتواء والتفريط، على الحيز المسيطر عليه وعلى تفكك ذلك الحيز.

في بؤرة ذلك السرد نجد هيلين — كصورة كاملة للجمال — هدامة من الناحية اللغوية؛ إذ إنها تعوق السرد. وهذا ينطبق على كل نساء الأدب ذوات الجمال فائق الوصف، من بريتومارت ذات النور الإلهي إلى كليوباترا الفاتنة والشهوانية. وعندما يُغشى السرد بالمطلق، يتوقف هنيهة وينغمس في ردة فعل مستغرِقة. في رواية داريس للقاء الأول بين هيلين وباريس، نجد أنهما «قضيا بعض الوقت لا يفعلان شيئًا سوى التحديق أحدهما في الآخر، وكلٌّ منهما مأخوذٌ بجمال الآخر» (فريزر ١٩٦٦: ١٤١). في نسخة جوزيف من إكستر لعمل داريس، يسير باريس على الشاطئ، محاولًا أن يجتذب انتباه هيلين. حينما يراها، نجده «يتوقف، غافلًا عن الاستمرار في هرولته» (جوزيف/بيت ١٩٨٦: ١٣٥). يتوقف السرد في القصيدة الملحمية «ملكة الجن» لسبنسر لعشرة مقاطع شعرية عن الوصف عندما تلتحق بيلفوبي بالقصيدة. «إنها لحظة مميزة من السكون والصمت الكهنوتيين، كما لو أن لقطة فيلم قد تجمدت أمام أعيننا» (باليا ١٩٩١: ١٧٨). إن القياس الذي عقدته باليا مع السينما وثيق الصلة. فعندما يرى مينلاوس (جيمس كاليس)

هيلين (سيينا جيلوري) على شرفة الحصن أثناء القتال في المسلسل التليفزيوني «هيلين طروادة» (٢٠٠٣)، تتوقف الحركة ٤٠ ثانية ريثما يتفرس مينلاوس في ملامحها ويهيم بها. في هذا الموضع نرى السبب في تعطل السرد كلما دخلت هيلين إلى المشهد، وهو ما لاحظناه في الفصل الأول. تعثر السرد، وتجمد اللقطة السينمائية، التكرار اللغوي، واختلال الأوزان الشعرية: كل ما سبق ليس مجرد أثر ناتج عن الجمال ولكنه خاصية محدِّدة للجمال؛ ببساطة ليس الأمر أن الجمال يوقف السرد ولكن أن الجمال هو ذاته «لحظة توقف، لحظة هدوء» (كيروان ١٩٩٩: ٦٧).[55] يتفكك نسيج المسرحية/القصيدة/اللوحة/الفيلم تفكُّكًا وقتيًّا لأن المطلق خارج عن حدود الزمان؛ فهو منفصل، وقائم بذاته، ومستقل.

تُشتق الكلمة الإنجليزية Absolute وتعني «مطلق» من الفعل اللاتيني absolvere (ينفك). بما أن solvere بمفردها تعني «ينفك»، فالجزء المضاف ab في absolvere يعمل كمؤكِّد، مشددًا على انعدام الرجعة في الانفصال (ومؤديًا إلى المعنى الوارد في «قاموس أوكسفورد للغة الإنجليزية» (٢. ٢) لكلمة absolute أنها تعني «متكامل، مكتمل»). عندما يرى آدم في ملحمة ميلتون الشعرية حواء، يعلق قائلًا:

ومع ذلك حين أقترب من جمالها،
تبدو لي مكتملة اكتمالًا مطلقًا
ومتكاملة في ذاتها.

(الفردوس المفقود ٨. ٥٤٦–٥٥٨)
[ترجمة حنا عبود،
الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١١]

إن كلمة Absolvere توكيدية فيما يختص باكتمال الفعل الذي تعبر عنه، انعدام رجعة يمكن أن يُلاحَظ على أنه امتناع عن الانتساب إلى سلسلةٍ ما من الأفعال. ترتكز كلمة Absolvere على إمكانية فعل ما يمكن أن ينهي التسلسل برمَّته ويبدأ الزمن مجددًا. (لكلمة Absolution (وتعني عتقًا/إبراءً/تحريرًا من ذنب) نفس الأصل؛ Absolution بهذا المعنى تفصل العاصي/العاصية عن أفعاله/أفعالها السابقة وعن التسلسل السردي السالف الذي وقعت فيه تلك الأفعال.)

هذان المدلولان لكلمة absolute (مطلق) يأتيان معًا في مسرحية «نَمِر على البوابات» لجيرودو. فهيكتور، الكاره للحرب والمصمم على أن حرب طروادة لن تحدث، يسأل: «ما الذي قدمته [هيلين] لنا، مُستحِقٌّ نزاعًا مع اليونانيين؟» (١٩٥٥: ١٦). يجيب عالم الرياضيات قائلًا بأن هيلين قدمت معايير جديدة للمقاييس الرياضية:

> ليس هناك بعد الآن أقدام وبوصات، أو أوقيات، أو أرطال، أو ميليجرامات، أو فراسخ. هناك فقط وزن خطوة هيلين، أو طول ذراع هيلين، أو مدى نظرة هيلين أو صوتها، وحركة الهواء وهي تمر هي مقياس الرياح.

إنه لا يستخدم كلمة «مطلق» بالإنجليزية أو بالفرنسية، إلا أن ذلك هو ما يصفه. بعد ذلك يعرض بريام رأيه:

> يكفيك أن تنظر إلى هذا الحشد، وسوف تفهم ماذا تكون هيلين. إنها تمثل نوعًا من الحل من الخطايا. لكل واحد من هؤلاء الرجال العجائز ... لكل الفشلة العجائز، لقد كشفت عن أنه كان لديهم دومًا توقٌ خفي نحو إعادة استكشاف الجمال الذي فقدوه، لو كان الجمال طيلة حياتهم قريبًا وفي متناولهم على الدوام مثلما هي هيلين اليوم، لما كانوا خادعوا رفاقهم، أو لما باعوا بناتهم، أو لما أنفقوا إرثهم على الخمر. إن هيلين تشبه بالنسبة لهم مغفرة إلهية: بداية جديدة لهم، لمستقبلهم بأكمله. (جيرودو ١٩٥٥: ١٧)

من السهل، للوهلة الأولى، الوقوع في فخ فهم إجابة بريام على أنها بديل أو تصحيح لإجابة عالم الرياضيات. بيْد أن حجته من الناحية الاشتقاقية مطابقة: فالمطلق هو «نوع من الحِل من الخطايا.»

لقد كنت أحاول أن أبرهن على أن المطلق يستلزم أن يُوضع موضع النسبي قبل أن يصبح ممكنًا أن يُجسَّد وأن ندبة هيلين تؤدي هذا الغرض. إلا أنه هناك وسيلة أخرى لصياغة هذا: وهي أنه لما كان بالمطلق نقيصة، ولما كانت هذه النقيصة لا أهمية لها، هذا ما يجعلنا نعرف أننا في حضرة الكمال.[56] هذه هي رؤية ليلي: «هناك شائبة تجلب من كل النواحي هوًى إلى الأعين ولا تجلب نفورًا من أي ناحية إلى الذهن» (أمثلته هي عن الورود، والدقيق، والنسيج الكتاني). وهذه هي أيضًا رؤية فرانسيس ميريس، مستخدمًا

ثلاثية مختلفة من الأمثلة مقتبسة أيضًا من ليلي: «مثلما أن هناك بقعًا في فراء أجمل نمر أرقط، ولأبهى الثياب حاشية، ومثلما يُصنع من القالب الصَّلْد أكثر الأحذية راحة، كذلك أعظم الجمال إذهالًا به بعض ما يشوبه» (١٦٣٤).[57] وهي رؤية إينوباربوس لكليوباترا: «إنها تبدو في عجزها هذا آية في الجمال.» (ألفاظ لويس عوض في ترجمته) إذا كانت هيلين تمثل الجمال المطلق، فإن ما يجعلها مطلقة ليس كونها مثالية ولكن لأنها ليست كذلك، وأن النقيصة — وياللمفارقة — تبدو مثالية.[58] وكذلك فإن الندبة تجعل مما قد يكون بطريقة أخرى نمطًا للجمال المفرط متفردًا.

وسواءٌ أكان المطلق مثاليًّا بلا عيب أو كان مثاليًّا على نحو مشوب بعيب، فإن المطلق فريد من نوعه، فذ، أوحد. وإذا كانت هيلين خارج حدود الزمن، فلا يمكن أن تهرم، مما يسبب معضلات عندما تكون الحرب الجارية من أجلها واقعة في الزمن، إذ امتدت عشر سنين. يفطن معظم الكتَّاب الذين يكتبون عن هيلين إلى أن التساؤل الخاص بتقدمها في العمر (أو عدم حدوث ذلك) ينبغي أن يُطرح في مرحلة ما. دعونا نتفحص بعض هذه الأعمال قبل العودة إلى مسألة اللغة والمطلق.

(١٠) هيلين والشيخوخة

يخبرنا إبيكوس أن إدومينيوس ظل على حبه لهيلين حتى لما استحال شعرها رماديًّا (بولارد ١٩٦٥: ٣٤). يماثل دور الشعر الرمادي في هذا الموضع الدور الذي تقوم به الندبة عند ليلي، وهو كونه علامة نسبية تعزز الجمال. ترثي هيلين في «تحولات» أوفيد بتعاسة أكبر فقدانَها لشبابِها: فتذرف الدمع «يوم رأت في المرآة التَّجاعيد التي سبَّبتها الشَّيخوخة، وتساءلت في نفسها كيف أمكن أن تُختطف مرتين» (١٩٥٥: ٣٤٠–٣٤١). هذا جزء من تركيز أوفيد على التحول. وخيم مثاله، الذي أكسبته ترجمة آرثر جولدينج «للتحولات» عام ١٥٦٧ رواجًا، بظلاله على كُتَّاب بدايات الفترة الحديثة: فاقتُبِس مراتٍ عديدةً (بواسطة أوستن ساكير في «الأربوني» [١٥٨٠]، وبواسطة توماس آدم في «الشيطان الأسود» [١٦١٥]، وبواسطة توماس هيوود في «العصر الحديدي الجزء الثاني» [١٦٣٢]، وبواسطة فرانسيس ميريس في «ويتس كومونولِث» [١٦٣٤])، وبصورة متكررة في السياقات التي تتناول «ذكرى السابقين». ففرانسيس ميريس مثلًا يتخذ هيلين موضوعًا للرثاء: فهيلين «في مرآتها الجديدة أبصرت وجهها الهرم، وبمُحيًّا مبتسم، هتفت: «أيها الجمال

أين توهجك؟»» جورج بيل يدعو هيلين ببساطة «زهرة ذابلة» («حكاية طروادة»، ١. ٤٧٩) وهي حالة يتوسع إدوارد جرانت في تفصيلها بإسهاب في «سابقة للآباء» (١٥٧١):

> هيلينا (زهرة الحسن تلك، وأهم جوهرة حازها الجمال)، في سنها (يعني شيخوختها) قاست ممَّا يشبه التشوه. التي من أجلها (لما كانت في زهرة أعوامها النضرة) كان اليونانيون والطرواديون في اضطراب في حرب العشرة أعوام التي درات بينهم، ولكن عندما شاخت ومضت بها الأعوام لم تكن العداوة لتقع بين رعاة الماشية ولا رعاة الخنازير ولا راكبي البغال ولا رعاة الخيل في سبيل أن يستمتعوا بها.[59]

هيلين عند توماس هيوود في «العصر الحديدي الجزء الثاني» (١٦٣٢)، مثل شخصية هيلين في قصيدته «طروادة بريطانيا العظمى» (١٦٠٩)، شخصية شديدة القنوط من آثار الشيخوخة المدمرة حتى إنها تنتحر. هيلين عند ويليام موريس تُعرب ثلاث مرات عن قلقها من الأثر الضار للتقدم في العمر على جمالها ذائع الصيت (١٩١٥: ٤٤، ٤٥، ٤٦). في رواية مارجريت جورج «هيلين طروادة» (٢٠٠٦) تحتفي هيلين بالشيخوخة على أنها «خلاص من إسار جمالي» (٥٩٦). عنوان قصيدة إدجار فاوست «هيلين، الكِبَر» (١٩٠٣) المقصود منه بوضوح أن يسترعي انتباهنا، ربما حتى كجمعٍ بين متناقضين لفظيين. تلتمس هيلين في القصيدة من فينوس أن تُنْعِم عليها ثانيةً بجمالها: «ثم، إن كان مزاجكِ يشاء، فلتُعجِّلي بموتي!» الموت شابةً وجميلةً مفضَّل على أن ترى صورتها المنعكسة المُسنة في المرآة. آر سي تريفيليان يعرض لحظة فجيعة تُذكر بكتابات توماس هاردي في «هيلين» (١٩٣٤) عندما تقتلع هيلين شعرتها البيضاء الأولى؛ يدلف باريس ويقول بعبارة نبيلة إن طروادة ستفنى قبل أن يستحيل شعر هيلين فضيًّا: يعني «مطلقًا»، وعند ذلك:

> فتحت هيلين
> راحة يدها الصغيرة وتنهدت: «لقد بدأ ذلك يحدث بالفعل،
> انظر، إنه يتساقط.»
>
> (١٩٣٤: ١٦)

في قصيدة إيفا سالزمان «شقيقة هيلين» (٢٠٠٤)، تبدي كلتمنسترا ملاحظة ساخرة: «إن أي امرأة لَتُقدِم على قتل ألف جندي، كيلا تتقدم بها السن.»

في رواية المراهقين «إيريك» (١٩٩٠) وهي نسخة من أسطورة فاوست في قالب رسوم هزلية ساخرة، ينال إيريك أخيرًا أمنيته وهي أن يرى أجمل امرأة في العالم. تكون خيبة أمله بالغة عندما يجد امرأة مكتنزة ولديها «بدايات شارب»، ومُثقلة بسبعة أطفال.

> ولكنها ذكرت أن وجهها دفع بألف سفينة إلى الحرب.» قال رينسويند: «هذا ما يُطلق عليه وصف استعارة بلاغية» ... «على أية حال، لا ينبغي أن تصدق كل ما تقرؤه في الكتابات الكلاسيكية ... إنهم لا يتحرون الدقة فيما يعتبرونه حقائق؛ فهم لا يسعون إلا إلى ترويج بضاعتهم من الأساطير. (براتشيت ٢٠٠٠: ٩٣، ٩٥)

وفي المقابل، يؤكد ثلاثة كتَّاب على شباب هيلين الدائم. في «الحرب على طروادة» لكوينتوس من سميرنا تسأل الحورية وينوُن باريس عن حبيبته الجديدة: «يقول الناس إنها دائمة الشباب» (١٩٦٨: ١٩٨). يقر مينلاوس في رواية جون إرسكين «الحياة الخاصة لهيلين طروادة» أنه لا يفهم كيف تظل هيئة هيلين على أحسن ما يكون، ويستنتج بعد ذلك أنها خارج حدود الزمن، كالموسيقى أو البحر (١٩٢٦: ٢٧٣، ٢٨٠). في رواية بن جونسون الهزلية يحاول المحتال فولبوني — متخفيًا في هيئة مشعوذ — أن يبيع مستحضر تجميل مقاومًا للشيخوخة على أنه قد استُخدِم من قبل أفروديت وهيلين طروادة:

> إنه المسحوق الذي جعل من فينوس إلهة، وأُعْطيَت إياه من قِبَل أبوللو، فأبقاها شابة إلى الأبد، وأزال تجاعيدها، وقوى لثتها، وجعل بشرتها ممتلئة، وصبغ شعرها؛ ومنها انتقل إلى هيلين طروادة، ولسوء الطالع فُقد إبان خراب طروادة: إلى أن استُعيد الآن في عصرنا هذا، لحسن الحظ على يد جامع شغوف للأثريات. (فولبوني ٢. ٢. ٢٣٦–٢٤١)

إن سخرية الرواية الهزلية — مثلما هو الحال في معظم إعلانات مستحضرات التجميل — تَكْمن بالطبع في بطلان ادعائها بأن أي امرأة يمكن أن تكون «شابة إلى الأبد».[60]

يستغل الكُتَّاب المذكورون آنفًا موضوع علاقة هيلين بالزمن إما على نحو عاطفي أو ساخر؛ فهو موضوع إما معروف، أو مقبول، أو مرفوض، أو مُؤَوَّل تأويلًا أخلاقيًّا، أو مستخدم في الرثاء، أو يُحاكَى بطريقة ساخرة. وفي القرن العشرين انخرط كاتبان — روبرت بروك وسي إس لويس — في الموضوع على نحو أكثر توسعًا.

تصنع قصيدة روبرت بروك «مينلاوس وهيلين» المُشكَّلة من سوناتات ثنائية مقابَلةً بين هيلين الجميلة التي من أجلها ذهب مينلاوس النبيل إلى الحرب («الفارس المثالي أمام الملكة المثالية») وبين الزوجين الطاعنين في السن بعد سنين عديدة (مينلاوس أصم، ثرثار، مستغرق في ذكريات الماضي عن طروادة، وهيلين امرأة سليطة حادة الصوت، و«غائرة العينين»). تركز السونيتة الأولى — الزاخرة بالأفعال المفعمة بالحياة وألفاظ النبل والشجاعة — على الجمال والفروسية، والأبطال العظماء والرائعين، والحرب في سبيل الشرف. تظهر السونيتة الثانية ما سبق على أنه خيال شعري بتقويض الجملة الافتتاحية في السونيتة الثانية للسونيتة الأولى: «كم كان خيال شاعر.» موضوع السونيتة الثانية ليس من الموضوعات التي يهتم بها الشعر؛ يشدد بروك على ما «لا يقوله لك» الشاعر. وما يغيب عن التقديمات الشعرية، ويغيب عن كل السرديات التي تتناول طروادة، هي التتمة المحبطة لتلك الأحداث الأسطورية: «أعوام الزواج الطويلة»، الأطفال، المناكدة، ثقل السمع، القصص المطولة المكررة. نجد مينلاوس «يتساءل متعجبًا لماذا مضى، شطر طروادة»: اللفظة الرومانسية «شطر طروادة» هي الأثر الوحيد الباقي من المسعى المشرف الغابر، وهي بنية شعرية تبدو في غير موضعها في هذه السونيتة الثانية مثلما يبدو الخيال المحمل بالفروسية الذي توحي به. إلا أن ما يُفسَّر في البداية على أنه قصيدة حادة مناهضة للحرب (أكان هذا يستحق القتال من أجله؟) تختتم برؤية حانقة تنم عن مفارقة أن باريس هو الرابح لموته لأنه تجنب ابتلاء الشيخوخة: «وهكذا تذمر مينلاوس؛ وضجت هيلين؛ واستمر باريس في نومه إلى جوار سكاماندر.»[61]

في عام ١٩٥٩ بدأ سي إس لويس قصة/رواية قصيرة عن هيلين ومينلاوس في نهاية حرب طروادة، «بعد عشرة أعوام». تُروى الحكاية من وجهة نظر مينلاوس. تبدأ بأفكار مينلاوس في الانتقام من هيلين بينما هو محتجز في جوف الحصان الخشبي، وتكون نهايتها أن ... في الحقيقة هي لا تنتهي، لم يكن لويس قادرًا على إكمال القصة، التي ببساطة تنقطع، بدون حتى علامة وقف. تبقى القطعة الأدبية المكونة من ١٩ صفحة (في خمسة فصول) إلى جانب تعليقات وُضعت من قبل روجر لانسيلين جرين وألاستير فاولر اللذين كان لويس يتراسل ويتحدث معهما عن الصعوبات التي كان يواجهها في إنجاز القصة. تركزت محادثاتهم على الحبكة؛ أعتقد أنه الجمال هو الذي يكْمن في قلب صعوبات واجهها لويس في سرده.[62]

إن شخصية مينلاوس عند لويس، مثل معظم شخصيات مينلاوس في الأعمال المختلفة، ليست شخصية ذكية، ولكن الفارق هنا أن مينلاوس يعرف ذلك، ومحاولاته

لتحليل الحرب، واللوعة، والانتقام، وزواجه، والسياسة، وأجاممنون تمنحه تعاطفًا سرديًّا. إن خططه المبهمة للانتقام من هيلين تتشابه من ناحية التوقف السردي الفجائي مع شخصية الملك لير: «سيصنع بها الويل ...» (لويس ١٩٦٦: ١٢٨)؛ فهو يخطط لاغتصابها، أو لتقديمها إلى العبيد ليغتصبوها، أو للتضحية بها («لا اغتصاب، لا عقوبات؛ فقط قتل مهيب، جليل، حزين، ويكاد يكون مؤسفًا، مثل قربان»؛ ١٢٨)؛ أو لإنقاذها («أأدمر غنيمة كتلك؟» ١٣١). وفي أحيانٍ لا يمكنه أن يدعوها إلا بوصفها «المرأة» (١٢٩).

في القسم الثاني من القصة عندما يصل مينلاوس إلى الغرف الداخلية في القصر، يتعرف على هيلين من صوتها وحده:

> لم يكن ليحلم أبدًا أنها ستكون في هذا الحال؛ لم يحلم أبدًا أن شحمها كان سيتجمع في ذقنها، ولا أن الوجه يمكن أن يكون مكتنزًا جدًّا ولكنه مع ذلك مهزول، ولا أنه سيكون هناك شعر رمادي في صدْغَيْها وتجاعيد عند زوايا عينيها. وحتى طولها كان أقل مما كان يُذكر. (لويس ١٩٦٦: ١٣٤)

سرعان ما حل الخزي محل إشفاقه على زوجته المنفصلة عنه: «لقد كان يحلم أن تخلده الحكايات على أنه الرجل الذي استرد أجمل امرأة في العالم، أكان ذلك ما فعله؟» (١٣٤). ردة فعل أجاممنون نحو هيلين المسنة هو براجماتي وسياسي على حد سواء؛ فهو يخشى ألا يصدق الجيش أن الملكة المأسورة هي هيلين. «سيظنون أنك تحتفظ بهيلين أخرى جميلة — هيلين التي في أحلامهم — في موضع أمين بعيدًا عن الأنظار.» ولذلك يجهز لصعود مينلاوس وهيلين على متن السفينة بسرعة وبدون جلبة، تاركين إياه ليتعامل مع الوضع (ربما عبر خداع الجنود بإعطائهم أي سجينة أخرى على أنها هيلين. «هناك بعض الفتيات اللواتي يمتلكن جمالًا رائعًا»؛ ١٤١).

في الفصل الخامس من القصة تهبط هيلين ومينلاوس إلى بر مصر، حيث يزعم مضيفهما المصري أن رفيقة مينلاوس ليست هيلين. تسلك القصة — أو كانت ستسلك — اتجاهًا عكسيًّا لأسطورة «الأيدلن (الطيف).» كانت فرضية لويس — كما يكشف روجر لانسيلين جرين — أن شبح هيلين كان في مصر وأن هيلين الحقيقية كانت في طروادة. (في رواية ستسيكورس كانت الآلهة قد أرسلت شبحًا إلى طروادة بينما سكنت هيلين ريف مصر.) تنقطع القصة عند اللحظة التي يعرض فيها المصري الذي اعتنى بهيلين لعشرة أعوام اتهامه. تُعزف الموسيقى، وتتوهج الشموع. «قال العجوز: «تقدمي يا ابنة ليدا.»

وعلى الفور جاءت. خارجة من ظلام المدخل.» أعتقد أنها ليست مصادفة أن يتوقف السرد في القصة عندما يكون لزامًا على لويس أن يصف هيلين، وهي المرأة الجميلة التي من المفترض أن تظل جميلة إلى الأبد. كما يشرح جرين، كانت تأتي من المدخل:

> هيلين الجميلة التي كان مينلاوس في الأصل قد تزوجها — إن جمال هيلين كان فائقًا إلى درجة أنه لا بد أنها كانت ابنة زيوس — فتاة الأحلام التي ظل مينلاوس يرسم صورتها في مخيلته طوال السنوات العشر لحصار طروادة، وهي الصورة التي تمزقت بكل قسوة عندما وجد هيلين في الفصل الثاني. (لويس ١٩٦٦: ١٤٧)

إلا أن لويس كان قد وضع نفسه في مأزق. قد يكون في مقدوره أن يصف هيلين المسنة، لكنه لا يمكنه أن يصف هيلين الخالدة. مرة أخرى يقف تجاوز الجمال لحدود الزمن حجر عثرة أمام قدرة السرد على تناوله. ففي هذا الموضع هو يوقف السرد، ليس لعشرة مقاطع شعرية (مثلما في قصيدة «ملكة الجن» الملحمية) أو لخمسين سطرًا (مثلما في مسرحية «أنطونيو وكليوباترا») أو لأربعين ثانية (مثلما في الحلقات التليفزيونية المسلسلة التي ظهرت عام ٢٠٠٣ «هيلين طروادة»)، بل هو توقف دائم. لا يمكن أن يحصل جمال هيلين على تكريم أعظم من هذا. إن فشل لويس هو فوز للشخصية محور روايته.

نحن بحاجة هنا للعودة إلى مسألة المطلق، وتحديدًا معضلة تجسيد المطلق في الواقع. إذا كانت المسيحية على نحو فيه مفارقة هي أكثر الديانات ماديةً (لأنها تسلم بتجسد إلهٍ متعالٍ في جسد مادي)، فقصة هيلين على نحو مماثل تُحِل المتجسد في الواقع (ومن خلال «الواقع» يمكن للمرء أن يدرك كلًّا من جسد هيلين والسرد الذي يُدون فيه ذلك الجسد). إذن هناك معضلة سابقة على معضلة تمثيل هيلين: وهي الوجود.

إن كون جمال هيلين ليس معضلة تمثيل بل معضلة وجود يزداد وضوحًا؛ إذ إنه — على الرغم من الأمثلة التي قدمت طوال هذا الفصل — لا توجد لدى السرد مشاكل تمثيلية مع الجمال. فالشاب في سوناتات شكسبير تُفرَد له مساحة من الشعر الغنائي. والإلهات الجميلات — أفروديت، وهيرا، وأثينا — قد وُصِفن. وكذلك جرى وصف لوكريس. وبما أنه لقرون عديدة كان الجمال الأنثوي عادة ما يُساوى بالمكر الأنثوي، يمكن للأدب أن يصف الأول من خلال الثاني. عندما تُجهِّز هيرا لصرف انتباه زيوس بإغوائه في «الإلياذة»،

تتجمل مستخدمة وسائل تجميل هي: الاغتسال، وملطف للبشرة («زيت زيتون حلو»)، وعطر، وعطر إلهي (أمبروسيا)، وتمشيط الشعر، وثوب مُصمَّم («غزلته لها أثينا»)، ومجوهرات (مشبك، وحزام، وأقراط، وثياب، وصندل جميل). لا يختص الوصف بجمالها الأصلي، بل بجمالها المصطنع: «وما إن كست جسدها بكل هذه الزينة» (١٤. ١٧٢، ١٧٨–١٧٩، ١٨٧) [ترجمة المركز القومي للترجمة بتصرف]. في ملحمة حربية هذا المشهد هو مشهد لتسلح «أنثوي» (ويلكوك ١٩٧٦: ١٥٩). درع النساء هو الجمال؛ فالجمال هو شيء يمكن للمرء أن يكتسي به.

وعلى ذلك فيمكن تمثيل الجمال، حتى وإن كان جمالًا إلهيًّا؛ فالمعضلة في جمال هيلين ليست معضلة ظهور بل معضلة وجود.

ولكن إذا كان جمال هيلين يشكِّل معضلة وجود (نصف بشرية، نصف إلهة) ومعضلة أخلاق (الوضع الأخلاقي للجمال) فهو يشكِّل أيضًا معضلة سياسية على نحو لا يشكله جمال لوكريس رغم تأثيراته السياسية. فقصة لوكريس من الناحية الروائية ليست «عن» جمالها ولكن عن عفتها. (عند ليفيوس، مثلما عند شكسبير، طهرها هو الذي أثار ثائرة تاركينيوس.) ولكن جمال هيلين مقحَم على نحو مستمر في السياسة، مثلما يوضح تباحث المجلس الطروادي في مسرحية شكسبير «ترويلوس وكريسيدا»، حيث التساؤل المحوري ليس «ما قيمة جمال هيلين؟» بل «كيف يُقدِّر المرء قيمة ملك؟»

يمكننا النظر في هذه المسألة من خلال مقابلها الظاهري، القبح. وأنا أقول مقابل «ظاهري» لأنه بالنسبة لبعض واضعي نظريات علم الجمال، مقابل الجمال ليس القبح ولكنه الانفصال بين الوجود والقيمة (كيروان ١٩٩٩: ٥٠). هذا يقدم تعريفًا مفيدًا للجمال — الاتحاد بين الوجود والقيمة — الذي يعد السمة المميِّزة للجدال حول شخصية هيلين في مسرحية شكسبير «ترويلوس وكريسيدا» (٢. ١). إن علاقة الجمال بالقيمة — بقطبَي الزمن والتجاوز — تتوازى مع علاقتها مع ثنائي مزدوج آخر: الذاتية والموضوعية.

(١١) الجمال: الذاتية والموضوعية

لا يمكن لأحد أن يشكك في الادعاء الجازم بأن الوردة جميلة. كذلك القول بأن العمارة الكلاسيكية الحديثة جميلة من المستبعد أن يسبب خلافًا، بما أن الشكل والتناسب عنصران أساسيان للجميل متفقٌ عليهما منذ فيثاغورث، وأفلاطون، وبوليكليتوس، وجالينوس، وأوغسطينوس. فالجميل يمتلك خصائص وموضوعية قابلة للتحديد.

هذا ليس صحيحًا في حالة الجمال، الذي هو ذاتي بالكلية، مثلما تشير عبارات مكررة مثل «الجمال مقرون بعين الناظر» أو «العين وما تشتهي والقلب وما يهوى.» تصوغ شخصية ثيسيوس عند شكسبير الأمر بتحديد أكثر (وبشاعرية أكثر): «أما العاشق ... يرى جمال هيلين في جبهة غجرية» («حلم ليلة صيف» ٥. ١. ١٠-١١) [ترجمة د. محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، إصدار عام ١٩٩٢]. المقصود بعبارات أخرى أن بشرة سمراء ستبدو في جمالها مماثلة لجمال هيلين في عين عاشقٍ مُحبٍّ. وبما أن حديث ثيسيوس هو عن الخيال، فجليٌّ أن الجمال ليس شكلًا موضوعيًّا بل حالة ذهنية.

ومع ذلك نستمر في الحديث عن الجمال كما لو أنه موضوعي، كما يوضح ليساندر في نفس المسرحية؛ إذ يسوغ تغيُّر وفائه العاطفي من هيرميا إلى هيلينا على أساس التقدير الموضوعي للجمال:

> لا ليست هيرميا حبيبتي بل هيلينا!
> أفلا أتخلى عن غراب في سبيل حمامة؟
> إن عقل الإنسان يتحكم في إرادته،
> والعقل يقول إنكِ أجدر منها.
>
> (٢. ٢. ١١٣–١١٦) [ترجمة د. محمد عناني (بتصرف يسير)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، إصدار عام ١٩٩٢]

هيلين هي «أجدر» لأنها أجمل (أو أكثر وداعة)، «حمامة» مقارنة إلى «غراب». إن اعتماد المنطق لتفسير الأفعال والمشاعر هو من طبيعة حالات حقبة ما بعد التنوير، لكننا نجد أن شخصيات شكسبير التي تنتمي إلى عصر ما قبل ديكارت تفكر أيضًا بهذه الطريقة.

يستهل إيمانويل كانط كتابه «نقد مَلَكة الحكم» (١٧٩٠) كما يلي:

> لكي نعرف إن كان أي شيء جميلًا أو لا، فنحن لا نحيل إلى تمثُّله للموضوع بوساطة الفهم مع نظرة إلى المعرفة، بل نحيل بوساطة الخيال ... إلى تمثُّل الذات وشعورها باللذة أو الألم. (١٩٦٤: ٢٨٠-٢٨١) [ترجمة سعيد الغانمي، ٢٠٠٩، ص١٢٣]

تدعم العلاقة بين الجمال والخيال (الذاتية) من جهة وبين مقابلهما المتصل بهما، الجمال ومَلَكَة الحكم (الموضوعية) من جهة أخرى العمل الفني. على سبيل لمثال: «ينبغي تمييز الموضوعات الجميلة عن المناظر الجميلة للموضوعات.»

يكشف دمج ليساندر للخيال مع المنطق — أو بالأحرى البراعة اللفظية في إخفاء الأول تحت قناع الثاني — عن الاضطراب الذي نشعر به عندما يسيطر علينا ما يدعوه شكسبير الخيال، ويدعوه كانط «التمثل المفرد»، وندعوه الذاتية. ها هو ما يقوله كانط:

> عن طريق حكم الذوق أصف الوردة التي أتطلع إليها بأنها جميلة. غير أن الحكم الذي ينتج عن المقارنة بين عدد من التمثلات المفردة: «الورود عمومًا جميلة» لم يعد يُوصف بأنه حكم جمالي خالص، بل هو حكم منطقي يتأسس على حكم جمالي. (١٩٦٤: ٢٨٩) [ترجمة سعيد الغانمي، ٢٠٠٩، ص١٣٧]

بتغييرنا لعبارة «أرى أن الوردة جميلة» (رد فعل شخصي) إلى «الورود جميلة» (عبارة موضوعية) نحن ننتهج نفس أسلوب الاستنباط التراكيبي كحال ليساندر عندما يبرر تغير شعوره بأنه النبذ المنطقي للغراب (الذي هو من الواضح أنه أسود) والتحول إلى الحمامة (التي هي من الواضح أنها بيضاء). ويكرر ثانية في الفصل الثالث تبريره لمعاملته لهيرميا مستخدمًا نفس المنطق، قائلًا لهيلينا: «لم أكن قادرًا على الحكم حين أقسمت لها (يقصد هيرميا).» وهو ما ترد عليه هيلينا باقتضاب: «ولستَ قادرًا، فيما أرى، حين تتخلى عنها الآن» (٣. ١. ١٣٤–١٣٥) [ترجمة د. محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢]. ونحن على غرار ليساندر نستخدم باستمرار لغة موضوعية لوصف حدث ذاتي. وعلى غرار ليساندر نحن «نعرف» متى يكون الشخص جميلًا. (أو «لا نعرف»: فما تحتج عليه هيلين هو أن ليساندر «لن يعرف ما يعرفه الكل ولن يبصر إلا رأيه.») [ترجمة د. محمد عناني] يمزج ألكسندر بوب الذاتية والموضوعية في عبارة مأثورة أنيقة:

> أحكامنا كساعاتنا، لا
> تعمل أيٌّ منها كالأخرى، غير أن كلًّا منا يعتقد أن رأيه هو الأصوب.
>
> (مقال في النقد، ٩–١٠ في بوب ١٩٦٣)

ما تتفرد به حالة جمال هيلين أن كل الأحكام متماثلة؛ إذ لربما كان جمالها ذاتيًّا ولكنَّ هناك إحساسًا بأنه حالة موضوعية في اعتقاد الجميع، فلا أحد في الأدب الكلاسيكي ولا في أدب العصور الوسطى ينكر أن جمالها يستحق القتال من أجله.

هذا يعيدنا إلى تمثيل الجمال بواسطة تأثيره على الآخرين، وهي مسألة بدأنا بها هذا الفصل. لقد كان لفلاسفة علم الجمال محاولات عديدة لوضع تعريفٍ للجمال، بَيْدَ أن أكثر هذه المحاولات نفعًا من وجهة نظري ينبع من فيلسوف يشتهر بنقده الأدبي. يكتب آي إيه ريتشاردز في «أساسيات النقد الأدبي»: «نتحدث دائمًا عن الأشياء [الجميلة] كما لو كانت توجد فيها صفات معينة، بينما واجبنا أن نقول إن الأشياء تُحدث فينا تأثيرات من أنواع معينة» (١٩٢٥: ٢١) [ترجمة محمد مصطفى بدوي، المشروع القومي للترجمة، الطبعة الأولى ٢٠٠٥، ص٧١]. نُشر هذا النص المرجعي في عام ١٩٢٤. نجد مطابقة لرؤية ريتشاردز في أعمال جون إرسكين، أستاذ اللغة الإنجليزية بجامعة كولومبيا. لقد كان هناك الكثير من الأمور المشتركة بين هذين الأستاذين في اللغة الإنجليزية اللذين كان محيط شاسع يفصلهما؛ فكلاهما كان لديه شغف بالفلسفة (درس ريتشاردز علم الأخلاق بجامعة كامبريدج) وكلاهما كان على اتصال بالجوانب الإنسانية للأدب (إذ كان إرسكين منقطعًا على إدخال مقررات تحضيرية في العلوم الإنسانية التقدمية في أقسام اللغة الإنجليزية في الولايات المتحدة). كان إرسكين أيضًا كاتبًا روائيًّا، ونشر في عام ١٩٢٥ رواية «الحياة الخاصة لهيلين طروادة».

مستعرضًا جمال زوجة أبيه مع عروسه التي تزوجها منذ وقت قريب، يقول أوريستيس في رواية إرسكين:

> إنما الجمال هو أثرٌ — أثر الاستحسان الفائق ... عندما نكون أكثر حكمة سنقول إن تلك النساء جميلات، وليس أنهن يمتلكن جمالًا، أو بالأحرى، سنقول إنهن يحدثن الانطباع المحبب المسمى بالجمال. (١٩٢٦: ٢٩٣)[63]

قبل رواية إرسكين بثلاثين عامًا، كان هنري رايدر هاجارد وأندرو لانج قد ناقشا هذه المعضلة بنجاح في رواية «رغبة العالم» التي كانت على النقيض غير ناجحة (نُشِرت بالتسلسل عام ١٨٩٠، بينما نُشرت في كتاب عام ١٨٩٤).[64] يقدم الكاتبان هيلين ليس فقط على أنها جميلة وإنما على أنها الجمال المطلق؛ «الجمال ذاته»[65] وهما يصنعان ذلك عبر المزج بين الذاتية والموضوعية. عندما تطل هيلين، يذهب لب الجمع المحتشد عشقًا. ومع أنهم متفقون في رد فعلهم، فإن كل رجل يراها بطريقة مختلفة: فالبعض يراها

تمتلك عينين زرقاوين، وآخرون يرونهما بُنِّيَّتين، والبعض يراها شقراء، وآخرون يرونها بُنِّيَّة الشعر:

> عندما يتطلعون إليها، لا يستطيع أيٌّ منهم أن يلاحظ هيئة جمالها، إذ تبدو لواحد سمراء وللآخر شقراء، ولكل رجل منهم أظهرت حُسنًا مختلفًا ... لذا بدا لكل رجل أنها وحدها كانت مُنية قلبه. (هاجارد ولانج ١٨٩٤: ٩٨)[66]

من الأجدى أن نفكر في الجمال ليس كقيمة وإنما كأثر. نجد صياغات لهذا الاستنتاج عبر القرون في أعمال بتراركا، وفيرينزيولا، وجيوردانو برونو، والسير توماس براون، وسبينوزا، وأديسون، وشيللر، وباسكال، وهيوم. الكلمة نفسها في اليونانية تذكرنا باستمرار بهذا: kalos/kallis (جميل)، التي يربطها فيتشينو بكلمة kaleō، التي يعرف معناها بأنه «أستدعي». واشتقاقه هو اشتقاق كاذب؛ فهو تلاعب بالألفاظ أكثر من كونه اشتقاقًا لفظيًّا حقيقيًّا. ومع ذلك فهناك رابط بين kaleō (أستدعي، أستحضر) وبين حجة أفلاطون القائلة بأن الجمال هو استحضار من عالم آخر، استدعاء للروح من الرب (فيتشينو ١٩٨٥: ٨٦. ٥. ٢). يقر ديونيسيوس المجهول (أواخر القرن الخامس الميلادي) بنفس الأمر عندما يكتب أن «الجمال ... يستدعي kaloun كل الأشياء إلى ذاته (ومن أجل ذلك أيضًا سُمِّي جمالًا)» (١٨٩٧: ٤، القسم ٧). الجمال عنده — مثلما هو عند فيتشينو بعد ذلك — مرادف للاستدعاء؛ فهو شيء يمتلك تأثيرًا.

ولكن إن كان الجمال هو أثر، فإنه أثر نحن من نصنعه، مثلما أدرك ييتس عندما وصف هيلين طروادة عنده، مود جوون. فجمالها حرك حشودًا، ولكن على نحو متبادل كان ذلك الجمال ««بطريقة ما صنيع الحشد»، مثلما أن دخول البابا إلى كاتدرائية القديس بطرس هو صنيع الحشود» (ييتس ١٩٥٥: ٣٦٤، الأقواس من عندي/كاتدرائية القديس بطرس هي المقر الرسمي لبابا الكاثوليك). يستفيض ييتس في وصفه لمود جوون في هذه الفقرة. إنه يصف ما نتوقع أنه سيصفه: قوامها،[67] وجهها المبهم، وما يرتبط بجمالها («البهجة والحرية»). بيْد أنه يضيف:

> أيضًا، كان هناك عنصر في جمالها حرك عقولًا مكدسة بحكايات وقصائد جيلية (أيرلندية) عتيقة؛ إذ بدت كما لو أنها عاشت في حضارة قديمة كانت كل الأشياء الأسمى فيها، سواء تلك التي تختص بالعقل أو تلك التي تختص بالجسد، تُعَدُّ جزءًا من شعائر احتفالية عامة. (١٩٥٥: ٣٦٤)

هذا الاتصال بين الجمال السامي والماضي هو أمر يلاحظه ييتس في موضع آخر في «السيرة الذاتية»: «لم يَجُلْ أبدًا في خاطري أنني سأرى امرأة على قيد الحياة بهذا القدر الفائق من الجمال. جمال انتمى إلى اللوحات الشهيرة، إلى الشعر، إلى ماضٍ أسطوري ما» (١٩٧٢: ٤٠). في كل أرجاء شعر ييتس يجسد جمال هيلين التناقض بين «ماضٍ نبيل» و«حاضر عادي» (ميلكيوري ١٩٧٨: ١٢٠). إذا ما استرجعنا مقدمة هذا الفصل التي تتحدث عن الجمال كشيء — مثل السرد — يثير شوقًا كبيرًا، فستبدأ الصلة بين جمال هيلين والحنين إلى الماضي والوطن في الترسخ في موضعها؛ إذ إن ييتس ليس وحده من يتفاعل مع الجمال كشيء يستدعي — أو يولد شوقًا إلى — ذكريات ماضٍ (قومي).

(١٢) الجمال والحنين إلى الماضي

تُستهَل قصيدة بو الأولى «إلى هيلين» (١٨٤٩) بمقابلة بين جمال هيلين وعودة أوديسيوس إلى الوطن:

إن جمالك يا هيلين هو لي
كتلك القوارب النيقية من الماضي البعيد
التي بلطف فوق البحر العطر تجوب
عائدة بالرحال المنهك المتعب من الترحال
إلى شاطئ وطنه.

في المقطع الشعري الثاني يعيد «شعر هيلين الذهبي المشوب بحمرة» و«وجهها الكلاسيكي» الشاعر إلى «الوطن/إلى الرفعة التي كانت تُدعى اليونان/والعظمة التي كانت تُدعى روما.» هيلين التي يقصدها بو ليست التي تمثل الجمال المدمر بل القارب الآمن، وفي المقطع الشعري الثالث تربط القصيدة بين بحث أوديسيوس الفعلي عن الوطن وبين بحث الشاعر الوجداني عن المنابع الشعرية؛ إذ تندمج شخصية هيلين في شخصية سايكي (وفي مفهوم الروح). كانت اليونان تمثل لبو ما كانت تمثله أيرلندا لييتس، لكن البلد ليس على نفس أهمية عاطفة الشوق والفكرة المتكررة في ملحمة «النوستوي (العودة للوطن)». (كما أنها فكرة ليست قاصرة على الكتَّاب قريبي العهد الذين تناولوا هيلين.)

الملحمة تمثل بالطبع نوعًا من الحنين إلى الماضي. فهوميروس يقارن تكرارًا بين القدرة الجسدية لأبطاله وبين القوة الأقل «مثلما هم الرجال في الوقت الحاضر» («الإلياذة» ٥. ٣٠٣–٣٠٤؛ ١٢. ٣٨٣؛ ٢٠. ٢٨٧). في كتابات هوميروس، وفي «الحرب على طروادة» لكوينتوس من سميرنا، وكتب العصور الوسطى عن طروادة، تشتاق هيلين بطرق مختلفة إلى زوجها، وإلى ابنتها، وإلى إخوتها، وإلى بلدها. ومن المواضع التي استأثرت بالاهتمام في هذا السياق هو اللحظة التي وردت في كتابات كوينتوس من سميرنا عندما تُعادَل هيلين نفسها باليونان من ناحية كونها موضع أشواق الرجال المشتاقين إلى وطنهم. لقد دُمِّرَت طروادة وأبصر الجنود اليونانيون هيلين أخيرًا بينما تسير إلى سفنهم بجانب الطرواديات المأسورات:

> وقفت باديةً أمامهم، مشهد اشتاقوا كلهم إلى رؤياه، تمامًا مثلما يجوب رجال عبر البحر المضطرب، ويتراءى لهم وطنهم الأم بعد زمن طويل استجابةً لصلواتهم، فيمدون — هاربين من البحر ومن الموت — أيديهم صوب موطنهم، بابتهاج لا حد له في قلوبهم. (١٩٦٨: ٢٥٠–٢٥١)

يسوق إيسقراط نفس الفكرة: عندما تُختطَف هيلين، يشعر اليونانيون بالخسران «كما لو كان وطنهم بأسره قد سُلِب»؛ بالمثل يشعر الطرواديون بالفخر بانتزاعهم هيلين «كما لو كانوا قد غزوا [اليونان]» (القسم ٤٩؛ ١٨٩٤: ٣٠٢). في هذه النقطة يدرك كوينتوس وإيسقراط ما يُفصِّله لاحقًا فلاسفة الجمال، وهو أن الجمال عاطفة وصِلة (أو مجموعة من الصلات) أكثر من كونه شيئًا. فما يوصف بأنه مكان جميل (على سبيل المثال) هو بالأحرى ذكرى «مرحلة من الزمن» (كيروان ١٩٩٩: ١٠). وهذا يوضح السبب في أن الأشياء أو الوقائع الجميلة؛ كسيمفونية موسيقية أو مشهد، لا تحتفظ بجمالها في ظل ظرف مختلف. تتأمل شخصية تيس من عائلة ديربيرفلز (في رواية هاردي التي تحمل اسمها) الحياة التي عاشتها في إقليمَيْن زراعيين مختلفَيْن كثيرًا والمحبة والأحزان التي لاقتها في كليهما، وتستحث راوي حكايتها على أن ينتبه إلى أن «الجمال بالنسبة لها — مثلما بالنسبة لكلٍّ من لهم شعور — لا يكمن في الشيء بل فيما رمز إليه الشيء» (هاردي ١٩٧٨: ٣٧٣). وما يرمز إليه جمال هيلين — كما يدرك كوينتوس — هو اليونان.[68]

الحنين إلى الماضي (وتعني حرفيًّا الألم شوقًا إلى الوطن) هو — رغم المحدودية التي يُعبر عنها في أصل الكلمة — موازٍ دقيق للجمال؛ فهو بالمثل ليس شوقًا لشيء ولكنه شوق

متصل بالشيء، في الحقيقة عاطفة الشوق ذاتها. كما توضح سوزان ستيوارت: «الحنين إلى الماضي هو حزن بلا شيء يقع عليه ... فالماضي الذي يبتغيه ليس له وجود إلا كقصة.» وفي مركز الحنين إلى الماضي هناك غياب، والإحساس بالحنين إلى الماضي هو الإحساس الراهن بما مضى، «نقص مُستشعر» (ستيوارت ٢٠٠٥: ٢٣). الجنة الوحيدة — كما قال بروست — هي الجنة التي فُقدت.

يقارن فلاديمير جانكلفتش الحنين إلى الماضي بالحب (١٩٧٤: ٢٨٨)، ولكن ربما يكون من الأدق مقارنته بالجمال. يقدر مديح بتراركا في الجمال في السونيتة ٧٧ — التي يتحدث فيها عن لوحة سيمون مارتيني للجميلة لورا — الرسم تحديدًا لقدرته «على أن يثير الشوق في صدر الناظر؛ تحقيق تلك الرغبة ليس جزءًا من شأنه» (شويزر ٢٠٠٤: ٦٩). يحلل فيليب شويزر هذه السونيتة في نقاشه حول المرحلة المبكرة من القومية الحديثة والذكرى. يلاحظ أنه في هذا العهد كانت استحالة تحقيق الرغبة مقومًا أساسيًّا هامًّا من مقومات الشعر والرسم على السواء. لم تكن ملاحظة غياب الحوار في الرسم والنحت ملاحظة تشير إلى تقصير (نقد)، بل إلى شعور بالشوق (تمنٍّ). «فيما يتعلق بدوناتيللو وجمهوره، كان الشوق المثبط نحو ما لا يمكن استعادته هو اسم آخر للجمال» (شويزر ٢٠٠٤: ٦٩).

يقتفي شويزر أصل تلك الرابطة، التي ترجع إلى أوائل الحقبة الحديثة، بين القومية والجمال، والشوق من حيث كونه القاسم المشترك بينهما، إلى سعي جون بيل للعثور على موضوع جديد للإعجاب من الناحية الجمالية بعد انحسار منابع الجمال التي كانت تتبع كنيسة الروم الكاثوليك في إنجلترا: الأديرة، والأيقونات.

> يدين بيل في المقام الأول إلى بتراركا بإدراك بسيط. إن النظرة التي تَشْخَص لمرأى قطعة فنية جميلة وتكاد تنبض بالحياة والنظرة التي تسبر غور الماضي العتيق هما شيء واحد وهما نفس النظرة. فكلتاهما تثمر إرضاءً جماليًّا ينبع من الشوق إلى ما لا يمكن استعادته. (شويزر ٢٠٠٤: ٧١)

لم يحصر تعليق شويزر القيمة في وصف ما ينتمي إلى أوائل الحقبة الحديثة فحسب بل يمكن تطبيقه كنظرية على النصوص الكلاسيكية. فجمال هيلين ليس منفصلًا عن خسارتها، أو الخسارة التي تتهددها، لأنه في الغياب يختبر المرء الشوق. هذا يفسر جزئيًّا اختطافاتها المتعددة، فلا يمكن أن تصبح موضوعًا للحنين إلى الماضي إلا بكونها في حالة

تداول متواصل؛ فهي تنتقل من تينداريوس إلى ثيسيوس، إلى مينلاوس، إلى باريس، إلى ديفوبوس، إلى أخيل ... هذا التداول المتواصل يستبق رؤية ماركس للقيمة حيث — في الرأسمالية — تحقق البضائع القيمة ببساطة عندما لا تتوقف عن التداول. والجمال — كما رأينا أعلاه — مرتبط وجوديًّا بالقيمة وغير منفصل عنها في العالم الكلاسيكي، حيث تبادل الرجال الأغراض الجميلة قبل اختراع النقود.

ماذا يحدث عندما تُسترجع هيلين على يد مينلاوس؟ إذا كان الجمال يُحدَّد عبر الشوق، فهل هي الآن لم تعد جميلة؟ ربما يكون ذلك صحيحًا؛ فغياب السرد عن هيلين بعد خراب طروادة هو أمر ملحوظ؛ إذ لم يعد هناك حكاية لتُروى. بيْد أن الكتاب الرابع من «أوديسة» هوميروس يظهر هيلين بعد أن تخلد إلى الراحة في أسبرطة؛ لا يخبو في هذا الكتاب جمالها في عينَي تليماخوس (أو في عينَي الشاعر). قد يعني هذا أنها لا تزال مهددة بالاختطاف. ما سُلب مرة يمكن أن يُسلب مجددًا (ومجددًا)، وثقة مينلاوس في وفاء زوجته تبدو هشة مثلما نرى في الروايات المتعارضة للزوج وزوجته، التي يروي فيها كلٌّ منهما لتليماخوس حكاية عن والده في طروادة؛ إذ تقص هيلين واقعة تتعرف فيها على أوديسيوس المتخفي في طروادة، وتمنحه سبيلًا لمعلومات، وتحفظ سره. هذه حكاية عن هيلين كمخلصة لليونان؛ امرأة تقاسي الحنين للوطن والماضي ويدفعها هذا الحنين:

> لقد كنتُ بالفعل أشتاق للعودة إلى الوطن مجددًا. لقد عانيت تبدلًا في الرأي والمشاعر، إذ أشعر بالندم على العمى الذي أنزلته عليَّ أفروديت عندما اجتذبتني إلى طروادة من بلدي العزيز وجعلتني أهجر ابنتي، وغرفة عرسي، وزوجًا لم ينقصه شيء من ذكاء أو طلعة. (الكتاب ٤، ص٥٢)

إن هذا لهو حنين إلى الوطن والماضي في أبلغ صوره، إذ لا يوجد أي موضع آخر في الأدب بخلاف هذا الموضع يُظهر مينلاوس على أنه ذكي أو حسن الطلعة.[69] في ذاك الوقت يروي مينلاوس حكاية عن تجربته هو وأوديسيوس في جوف حصان طروادة. في روايته، تقلد هيلين أصوات زوجات المحاربين اليونانيين. وتغري الرجال كي «يخرجوا أو يعطوا جوابًا سريعًا من الداخل» (الكتاب ٤، ص٥٣). وهذه حكاية عن هيلين كخائنة لليونان؛ امرأة تتلاعب بحنين اليونانيين وشوقهم إلى زوجاتهم ووطنهم، شوق عارم حتى إنه يستحثهم على تصديق المستحيل: وهو أن زوجاتهم في طروادة أو أن الحصان الخشبي في اليونان.[70] لقد أعيت القصتان ونظرتاهما المتناقضتان عن هيلين أقلام المعلقين. بيْد أننا نخطئ

عندما نركز على ما بهما من تباين على حساب ما يجمعهما. وما يجمعهما هو استعراض للحنين إلى الوطن.[71]

إذا كان الحنين إلى الوطن أو الماضي هو شوق، تمامًا مثلما هو الجمال، فكلاهما يستلزم غيابًا.[72] هذا يعيدنا إلى الغياب الذي يكْمن في قلب السرديات التي تتناول هيلين، وهو فرع من الغياب الذي نجده في قلب الجمال: الإحساس بغموض أو مجهولية الشخص الذي يملك الوجه الجميل. المثال الأشهر على ذلك هو ابتسامة موناليزا ليوناردو دافنشي، بيْد أن كاميل باليا تتتبع مواضع ابتسامتها في تراث من المنحوتات والرسوم: تمثال داود لدوناتيللو، يليه تمثال النصر لمايكل أنجلو، ومن ثَم إلى فروكيو، وصولًا إلى موناليزا ليوناردو وأخيرًا إلى «ملاك بيرنيني الذي يحمل السمات الذكورية والأنثوية معًا ويطعن القديسة تيريزا على نحو شيطاني» (باليا ١٩٩١: ١٤٩). ليس في الأمر مصادفة أن تكون هذه الأمثلة هي أيضًا أمثلة باليا على الخنوثة، كما ذُكر سابقًا. تؤكد باليا على أن الميوعة الجنسية في هذه المنحوتات والرسوم ليس مردها إلى الحالة الفسيولوجية المبهمة بقدر ما يتعلق بإبهام الابتسامة. فالابتسامة تدل على — أو تخفي — خواءً تجده باليا أيضًا في البطلتين الأدبيتين لورا وبياتريس المنعزلات، الحالمات، المكتفيات ذاتيًّا وفي رسوم روزيتي لإليزابيث سيدال: «ما الذي يدور بخلد الموناليزا؟ «لا شيء» بالطبع.» إن خواءها يمثل خطرها ويمثل خوفنا؛ فهي تمثل زيوس، وليدا، والبيضة مجتمعين في شخص واحد، إلهة خنثى أخرى تستمتع بنفسها في «وجود محض» (باليا ١٩٩١: ١٥٤، أقواس التنصيص من عندي).[73]

في الرسوم التي تصور هيلين نجدها توجه نظرها إلى بعيد، على نحو يوحي بشرود الذهن والترفع. حتى هيلين في لوحة إيفيلين دي مورجان، التي يبدو ظاهريًّا أنها تحدق بنرجسية في مرآة يدها، هي في الحقيقة لا تنظر إلى انعكاسها. فعيناها لا تتلاقيان مع المرآة في خط إبصار واحد. هناك سبب عملي لهذا — فالآلهة والإلهات لا يمكنهم التحديق في أنفسهم — ولكنه أيضًا جزء من التقليد التمثيلي لهيلين في الفن والأدب الذي بُحث في هذا الفصل وفي الفصل السابق: الخواء. مساحة الوصف الغائبة؛ غياب القص الشفوي للحكايات في الأمسية، سكون هيلين كالجماد على شرفة الحصن في الكتاب الثالث من «الإلياذة»؛ صفحة عنوان كتاب «مجموعة» كاكستون إصدار عام ١٥٩٧، التي لا تشير لهيلين؛ حذف اسم هيلين من الشخصيات الدرامية في «الجزء الثاني من العصر الحديدي» لهيوود؛ الصفحة الفارغة من «تريسترام شاندي» لستيرن؛ المساحة الخالية من الرسم في

قماش اللوحة في مركز لوحة فرانسوا أندريه فنسنت؛ هيلين العارية التي قامت بدورها ماجي رايت؛ رواية سي إس لويس القصيرة التي ينقطع فيها السرد و«مشاهد» ويليام موريس غير المكتملة؛ مثلث السيدة رامزي الأرجواني في رواية فيرجينيا وولف؛ صمت خادمة هيلين في قصيدة كارول آن دوفي؛ الاسم غير الموجود على غلاف قرص الفيديو الرقمي (دي في دي) لفيلم بيترسن «طروادة»، ذلك هو خواء المجهولية. تسيطر المجهولية على علاقات كل الشخصيات مع هيلين في الخيال — وعلى كل مساعي المؤلفين لوصف هيلين إذ يحاولون ملء المساحة غير الموثقة التي لا نعلم عنها شيئًا — محولةً معضلة وجودية («وجود محض») إلى معضلة تمثيلية. لا يمكننا أن نعرف هيلين، ولكن يمكننا محاولة وصفها. ويمكننا أن نتظاهر بأن الأمر الأخير يكافئ الأول.

الفصل الثالث

اختطاف هيلين

من البديهي أنه لا يوجد فتاة تسمح باختطافها إن كانت لا ترغب في أن تُختطف. (هيرودوت، «التاريخ»)

بينيلوبي: «لقد اغتصبن بغير إذن.»
القاضي (يضحك ضحكة خافتة)**:** «أستمحيكِ عذرًا، يا سيدتي، ولكن أليس ذاك ما يعنيه الاغتصاب؟ ألَّا يكون هناك إذن؟»

مارجريت أتوود، «البنلوبية»

(١) اللحظات المفقودة

إذا كانت حكاية هيلين هي حكاية الجمال، فهي أيضًا حكاية الاغتصاب. كما تكتب ليندا لي كلادر: «أكثر ما تشتهر به هيلين هو الاغتصاب، وثانيًا ... الزواج» (١٩٧٦: ٧١). مثل الجمال، ولكن لأسباب مغايرة، الاغتصاب هو موضوع لا يمكن تمثيله بسهولة. توضح سيليا ديليدر أن دراستها «الإثارة الجنسية في مرحلة النهضة» بدأت بفجوة في النص. أثناء قراءتها لمسرحية ميدلتون «فلتَحْذَر النساءُ من النساء» كانت ديليدر منزعجة من تسلسل الأحداث الذي يجسد «ذكرًا شهوانيًّا وأنثى مُقاوِمة يلتقيان على خشبة المسرح، فيتصارعان لهنيهة، ثم يغادران خشبة المسرح، ويعودان بعد حوالي ثلاث دقائق وبعد صرخة قصيرة مفاجئة واحدة، ولم يصرحا لا بكلمة «اغتصاب» ولا بكلمة «غواية»» (١٩٩٨: ١). هذا الغياب تتسم به كل سرديات الاغتصاب الأدبي فيما قبل القرن العشرين. في النصوص

التي يغطيها هذا الفصل، يقع الاغتصاب خارج خشبة المسرح، أو في المساحة الفارغة بين المقاطع الشعرية، أو في عبارات مبهمة، أو يُعَبَّر عنه من خلال شخص أو مشهد بديلين. في مسرحية «تيطس أندرونيكوس»، على سبيل المثال، لا يستطيع شكسبير تقديم اغتصاب لافينيا ولكنه يستطيع أن يقدم لنا ما ينوب عنه: منظرًا طبيعيًّا مُوحيًا يُقَدَّم فيه على خشبة المسرح مشهد قتل بسيانوس، وهو عبارة عن حفرة مظلمة أو تجويف، تسترها شجيرة، ولُطخت الهوة/الحفرة بالدماء (بعد الفعل العنيف). أخذًا في الاعتبار أن الغياب هو سمة للسرديات التي تتناول هيلين؛ سواء غياب الفاعلية، غياب العمق، غياب التفصيل الجمالي؛ فأن يصاحب سمعتها (أو سوء سمعتها) فعل لا يمكن تصويره، هو أمر يضاعف من صعوبة رواية قصتها.

السرديات في التاريخ القانوني التي تتناول الاغتصاب هي سرديات تحتوي على ثغرات، أوجه إغفال، إحلال، لما لا يصرح به. في أوائل العصر الحديث — وهي الفترة التي سأركز عليها في معظم هذا الفصل — كان الاغتصاب نادرًا ما يُورَد ذكره. يلحظ نظيف بشار أن مقاطعة ساسكس في أثناء حكم الملكة إليزابيث شهدت ١٤ دعوى اغتصاب فقط مقارنة بما يربو على ١٠٠٠ حالة سرقة، و١٥٠ حالة سطو و١٠٠ جريمة قتل (١٩٨٣: ٣٣)؛ وتلحظ ميراندا تشايتور «خمس شكاوى في كل عَقْد» في شمال إنجلترا في النصف الثاني من القرن السابع عشر (١٩٩٥: ٣٧٨). يدون جارتهاين واكر أنه من ناحية شهادة المجني عليهن، فإن الاغتصاب هو «حالة من انعدام التسجيل، تاريخ من الإغفال» (١٩٩٨: ١)؛ لأن نساء المرحلة المبكرة من العصر الحديث افتقرن إلى لغة العنف («كانت لغة الدفاع الحقِّ عن النفس ذكوريةً»؛ ٨)، لا يمكنهن أن يحاججن بمقاومتهن حتى عندما يكون جليًّا أنهن قد فعلن. النساء يفتقرن أيضًا إلى المفردات القانونية والعبارات اللاتينية؛ فعندما تتحول الشهادات إلى العبارات القانونية المُلطَّفة مثل «مواقعة»، يخمن واكر أننا نسمع لغة كاتب المحكمة الذكر، لا المجني عليها الأنثى. عادة ما تنزِع المجني عليهن إلى تفصيل وصفي بشأن البيئة المحيطة، وحيال قطع الأثاث المنزلي أو الأنشطة التي كن ينخرطن بها وقت وقوع الاعتداء، إلا أن رواياتهن للاعتداء ذاته هي روايات مقتضبة وغير محددة. وهناك مشكلة أخرى هي أنه في أدب العصور الوسطى والمرحلة المبكرة من العصر الحديث لم يكن واضحًا في جميع الأحيان ما تعنيه كلمة «اغتصاب»؛ حيث إن الاسم في كلٍّ من استخدام الرجل العادي والاستخدام التشريعي (اللاتيني) rape

أو raptus يتضمن الاختطاف والجِماع القسري: كلا الاسمين مشتق من الكلمة اللاتينية rapere، بمعنى يستحوذ على/يختطف/يغتصب. (أستخدم طوال هذا الفصل — إلا إذا ذُكِر غير ذلك — كلمة «اغتصاب» بمدلولها المُعْجَمي، الذي يتضمن كلتا الجريمتين.)

وهكذا فإن الاغتصاب يُجَسِّد المأزقين الروائيين الشائعين للسرديات التي تتناول هيلين — وهما الغياب والإبهام — في صيغة محددة. هذا الفصل سيستكشف غيابين محددين مرتبطين بالاغتصاب؛ هما غياب الموافقة وغياب الفاعلية، إلى جانب إبهام اللغة، من ناحية القواعد الأساسية والتراكيب الشعرية في محاولاتها لتجسيد أو إخفاء هذين الغيابين. كل هذه الاعتبارات متضحة في النصوص التي تتناول هيلين (تمامًا مثلما أن هيلين مستخدمة كمثال في النصوص القانونية) إلا أنها تُنقل من هيلين إلى نساء أخريات (بريسئيس، كريسيدي). ومن ثَمَّ فهذا الفصل ينفذ فعل الاختطاف الخاص به، مبتعدًا عن اغتصاب هيلين من حيث كونه حدثًا استهلاليًّا في حرب طروادة إلى النظر في النساء ووقائع الاغتصاب القريبة والمشتركة في السياق، والاستبدال الكِنائي، والعلاقة بين الأدب والقانون.

(٢) هوميروس، «الإلياذة»

لا يظهر اختطاف هيلين في أي موضع من «الإلياذة»، التي تبدأ بالمحارب اليوناني أخيل «وقد ملأ الحنق قلبه من أجل المرأة ذات النطاق الجميل، التي أخذوها منه عنوةً رغمًا عنه» (١. ٤٢٩–٤٣٠) [ترجمة لطفي عبد الوهاب يحيى (بتصرف)، المشروع القومي للترجمة]. يمتلك أخيل محظية من غنائم الحرب، وهي الجميلة بريسئيس («ذات الخدود الجميلة»؛ ١. ١٨٤).[1] أيضًا أجاممنون يمتلك محظية، خريسيس ابنة كاهن أبوللو الطروادي خريسي.[2] عندما يلتمس خريسي من اليونانيين استعادة ابنته، يرفض أجاممنون؛ تُسفِر توسلات خريسي لأبوللو عن ابتلاء الإله للمعسكر اليوناني بطاعون. يحمل الجيش اليوناني أجاممنون على أن يُعيد خريسيس؛ ومن ثَم يطالب أجاممنون بتعويضٍ عن خسارته؛ وهو محظية أخيل، بريسئيس.

يرفض أخيل في البداية مثل أجاممنون. وعندما يُحمل على أن يرضخ، يأخذ هو أيضًا شيئًا آخر في المقابل: فيأخذ قواته العسكرية.[3] وهكذا فإن إعادة امرأة واحدة لا يحل أي مشكلة، بل هو يبدأ ردَّ فعلٍ تسلسليًّا بإغضاب شخص آخر.

تستحق المفردات التي تعرض بها «الإلياذة» هذه الواقعة التوقف عندها: فأخيل يملأ الحنق قلبه على المرأة «التي أخذوها منه عنوةً رغمًا عنه» (١. ٤٣٠). البيت في

اللغة الإنجليزية فيه حشو لا يفيد؛ فلفظة «عنوةً» تفيد «رغمًا عنه». إن بريسئيس لا يجري اختطافها أو سلبها مثلما كان حال هيلين (أو كان يُزعَم أن ذاك هو حالها) من مينلاوس؛ أي من دون علم ذكر. فأخيل يوافق على أخذ بريسئيس منه لكنه لا يرغب في الموافقة. وهكذا تذهب بريسئيس «رغمًا عنه». إذن، ماذا تعني لفظة «عُنوةً»؟ في هذا السياق «عُنوةً» لا يمكن أن تعني عُنفًا جسديًّا (وهو أحد دلالات الكلمة الإنجليزية)، بل تعني الإكراه: الإرغام. يظهر الحشو الزائد أيضًا في النص باللغة اليونانية (وهو ما لا يمثل مشكلة في النص، بالنظر إلى ولع الملحمة بالحشو). يُقرأ البيت حرفيًّا: «التي كانوا يأخذونها بالقوة (bia) منه على غير رغبته» (aekōntos).[4]

وهكذا تُستهَل «الإلياذة» بالعديد من موضوعات هذا الفصل وهي: الغياب، الإبهام، الاستبدال. إنها تبدأ باختطاف امرأة بيْد أن تلك المرأة ليست هيلين؛ فهي تُقدِّم لفكرة تضارب الفاعلية: فمفردات الاغتصاب منطبقة في هذا الموضع على أخيل الذي يتسم بالسلبية، كما أنه مُكره، ومنعدم الرغبة على الرغم من تعاونه. وتُحِل «الإلياذة» خريسيس محل بريسئيس، مُستخدمةً أسلوبًا سرديًّا سيصبح معتادًا في سرديات الاغتصاب اللاحقة التي تتناول هيلين: وهو الإحلال.

المؤرخ هيرودوت (المولود في نهايات القرن الخامس قبل الميلاد في آسيا الصغرى) يضم هذه الموضوعات في مقدمته لكتابه «التاريخ» بيْد أنه أيضًا يبسطها، مهيِّئًا تاريخًا سياقيًّا (يوضح الظروف والملابسات المحيطة) للاغتصاب. من وجهة نظره فإن اختطاف هيلين الذي يؤدي إلى حرب طروادة هو نتاج سلسلة من حالات الاختطاف. إذا زرت أي صالة عرض للفنون في وقتنا الحاضر، فهناك احتمالات كبيرة أن تعثر على منظر جماعي يحمل اسم «اختطاف هيلين»، بيْد أن احتجاز هيلين هو فقط حالة واحدة من سلسلة من حالات الاختطاف ذات الصلة، ولو أنه يصدف أن هذه أشهر تلك الحالات. يؤرخ هيرودوت هذه الحالات ذات الصلة وسياقها السابق على واقعة طروادة؛ وهو سياق يكشف عن أن الجريمة المرتكبة ضد هيلين/أسبرطة — مثلما هو الحال في حروب كثيرة — لم تكن حدثًا سببيًّا منفصلًا بل كانت القشة التي قصمت ظهر البعير، والباعث (أو الذريعة) الذي تلا تاريخًا من الأعمال العدائية السابقة عليه. إلا أن المثير للاهتمام في هذه الحالة هو أن الأعمال العدائية السابقة — رغم تعددها — هي كلها من نوع واحد: وهو الاغتصاب.

(٣) هيرودوت، كتاب «التاريخ»

يحدد هيرودوت غايته السردية في الفقرة الأولى من كتابه «التاريخ»، مُقَسِّمًا غايته العامة («الاستجلاءات للتاريخ») إلى غايتين فرعيتين أكثر تحديدًا: أن يسجل الإنجازات «التي من جانبنا ومن جانب الشعوب الآسيوية على السواء»، والثانية «إظهار ملابسات تورطهم في النزاع» (١٩٦٥: ١٣). ويؤرخ في الصفحات التالية لسلسلة من اعتداءات «مُتبادَلة».

يبدأ هيرودوت بالفينيقيين،[5] وهي حضارة بحرية استكشفت البحر المتوسط، وأقامت مستعمرات، ومارست التجارة عبر البحر. عندما قدِموا إلى أرجوس، أقبلت أيو ابنة الملك ونسوة أخريات (من المحتمل أنهن كن وصيفاتها) ليتسوقن من البضائع الفينيقية. «وعلى غِرَّةٍ تناقل البحارة الفينيقيون الخبر فيما بينهم واندفعوا نحوهن، فأمكن لأكثرهن الإفلات، بينما وقعت أيو وأخريات في قبضتهم وحُمِلن على متن السفينة» وأُخِذن إلى مصر. وهكذا يهاجم الشرقُ الغربَ. هذه كانت، وفقًا لهيرودوت، الواقعة الأولى من «سلسلة من الأعمال الاستفزازية» (١٩٦٥: ١٣). لا يجد اليونانيون لاحقًا مناصًا من الثأر فيختطفون الأميرة الفينيقية أوروبا، «وهكذا يردون لهم (الفينيقيين) الصاع بالصاع» (١٤).

عند هذا الحد كان ينبغي أن ينتهي الأمر بهدف سُجِّل في كل فريق، فاختطاف اليونانيين لأميرة آسيوية يكافئ أو يُبطل اختطاف الآسيويين لأميرة يونانية. بيْد أن اعتداءً ثالثًا يستتبعهما، لا يبدؤه الفينيقيون (مثلما قد يتوقع المرء) بل اليونانيون؛ إذ يختطف بحارة يونانيون مسلحون ميديا، ابنة ملك كلوتشيز. وعندما يطلب الملك «تعويضات وعودة ابنته»، قيل له بشكل قاطع إن «اليونانيين لم يكن لديهم نية تقديم تعويض، كونهم أنفسهم لم ينالوا أي تعويض على اختطاف أيو من أرجوس» (١٩٦٥: ١٤). إن موازنة اليونانيين التي لا غبار عليها في هذا الشأن من الناحية النظرية — ميديا مقابل أيو — تُخفي بين طياتها تفكيرهم السفسطائي (القائم على الخداع والمغالطة): فعدم حصولهم على تعويض عن أيو هو اعتراض في غير محله؛ لأن اليونانيين في حقيقة الأمر قد حصلوا على التعويض جبرًا باختطافهم لأوروبا.

وهكذا يؤدي هذا الاختطاف الثالث إلى حدوث رابع:

> بعد حوالي أربعين إلى خمسين عامًا، أوحت هذه القصص لباريس بن بريام أن يستلب لنفسه زوجة من اليونان، وهو متيقن من أنه لن يكون مجبرًا على أن يلقى جزاءً على المجازفة أكثر مما كان اليونانيون قد لقوا. وهكذا انتهى به الأمر لأن يخطف هيلين. (١٩٦٥: ١٤)

يعيد التاريخ نفسه ثانيةً؛ إذ يُقابَل طلب اليونانيين بعودة هيلين وبتعويضات بالرفض مع الإشارة إلى واقعة سابقة: «اختطاف ميديا والضيم الناتج عن انتظار تعويض من أناس كانوا هم أنفسهم قد رفضوا أن يقدموه، فضلًا عن حقيقة أنهم كانوا قد احتفظوا بالفتاة» (١٤).

إن هيرودوت متفائل بشأن هذه الوقائع السياسية الدولية: «حتى الآن لم يكن هناك أمر أسوأ من استلاب النساء من الجانبين» (١٤). يوحي موقفه الإيجابي إلى معادلة ذات أربعة اتجاهات: فأوروبا تكافئ أيو، وهيلين تكافئ ميديا. إلا أنه كما يشير تيموثي لونج (١٩٨٧: ٤٨)، فإن أوروبا، وأيو، وميديا هن جميعهن أميرات عذراوات غير متزوجات، بينما هيلين هي زوجة وملكة. من ثم تصبح المعادلة غير متوازنة عندما يستلب باريس هيلين.

حدود المعادلة متساوية من حيث المبدأ؛ لأن كل النساء هن من ممتلكات رجل، سواءٌ أكان أباهن أو زوجهن، ومع ذلك فإن موقف هيلين معقد نتيجة وضعها الملكي: فمينلاوس لا يصبح ملكًا بدون وجودها كملكة لأسبرطة. ومع ذلك فإن قيمة هيلين (وبالتبعية اختلال توازن المعادلة) هي موضوع متكرر في القصص التي تُروى عن هيلين. أو كما يعبر ترويلوس شخصية شكسبير عن ذلك فيقول:

> بدلًا من عمة عجوز كان قد سباها اليونان،
> إذ به يعود في صحبة ملكة يونانية،
> يبدو ما لأبوللو من شباب ونضرة ذابلًا
> أمام شبابها ونضرتها ويذوي أمامها بهاء الصبح.
>
> («ترويلوس وكريسيدا» ٢. ٢. ٧٩–٨١)
> [ترجمة د. عبد الحميد يونس (بتصرف)]

«العمة العجوز»، شقيقة بريام، هسيونيه، ليست من ملامح رواية هيرودوت، رغم أنها تبرز كملمح مميز في سرديات العصور الوسطى وسرديات المرحلة المبكرة من العصر الحديث، التي يكون فيها اختطاف هيلين هو انتقام الطروادين ردًّا على أسر اليونانيين لهسيونيه، والتي تكون فيها قيمة مسنة كهسيونيه في مقابل شابة كهيلين هو موضع جدل كبير.[6]

لا يتحقق هيرودوت من منطقه بشأن ما أورده عن الاختطافات «المتبادلة». وبدلًا من التشكيك في الطرواديين، يُظهر الفُرس يوجهون اللوم إلى اليونانيين على حماقتهم في الدفاع عن هيلين. «إن اختطاف امرأة شابة ... بالفعل ليس عملًا مشروعًا، لكن إثارة نزاع بعد وقوعه هو من ضروب الحماقة» (١٤). وتَرد علتهم على هذا الرأي في أول فقرة مقتبسة في هذا الفصل، وهي اعتقاد صريح يتسم بقصر النظر بأنه لا يمكن إكراه امرأة رغمًا عنها.[7] ويؤكدون على ضآلة الإساءة الدولية («من أجل مجرد فتاة من أسبرطة») كمدعاة لتعبئة آخية شاملة وعداوة بين اليونان وآسيا.

إن كتاب هيرودوت هو قصة عن أصول الصراعات. وهي كذلك قصة القصص. فاختطاف باريس (لهيلين) «مستوحًى من هذه القصص» من أيو وأوروبا. ومما أوحى إليه أيضًا هو حقيقة أن هذه القصص بلا نهاية، وبلا عاقبة (أخلاقية كانت أو أدبية)؛ فهو «متيقن من أنه لن يكون مجبرًا على أن يلقى جزاءً على المجازفة أكثر مما كان اليونانيون قد لقوا.» تظهر رواية هيرودوت للوقائع ما يرويه الفرس والفينيقيون على السواء. فأيو قد جرى اختطافها في رواية الفرس عن العداوة بين اليونان وآسيا. بيْد أن الفينيقيين لديهم رواية مختلفة، وهي رواية تُنكر حكاية الاختطاف: «على النقيض، فبينما كانت الفتاة ما زالت في أرجوس أقامت علاقة مع قبطان السفينة، واكتشفت أنها حبلى، ثم خجلًا من مواجهة والديها، أبحرت بمحض إرادتها بعيدًا هربًا من افتضاح أمرها» (١٩٦٥: ١٥). في هذه الفقرات القليلة السريعة يوجز هيرودوت ثلاث موضوعات متكررة في السرديات التي تتناول هيلين. فهذه قصة اختطاف. لربما كان الاختطاف عن إرادة أو بإكراه. واختطاف هيلين ليس هو الاختطاف الوحيد.

أينما يبدأ المرء السرد (أو ينهيه) يجد الأمر يدور حول قصة اغتصاب. تحكي «الملحمة القبرصية» عن اغتصاب نمسيس على يد زيوس (في هيسيود ١٩٧٧: ٤٩٩) الذي يؤدي إلى ولادة هيلين، بينما تقدم روايات أخرى اغتصاب ليدا على يد زيوس متخذًا شكل بعجة على أنه المصدر الذي نشأت عنه هيلين. وبعد ذلك تُختطف هيلين على يد ثيسيوس. واحتجاز الطروادية هسيونيه على يد اليوناني تيلامون هو موضع تركيز من كل كتب العصور الوسطى التي تناولت طروادة. وهذا يحفز اغتصاب الطرواديين الثأري لهيلين. تبدأ «الإلياذة» باحتجاز أجاممنون لفتاة أخيل الأسيرة بريسئيس. ولا تؤدي حرب طروادة إلى إيقاف التتابع. ففي مسرحية «الطروادیات» ليوربيديس تقول هيلين إنه بعد موت باريس، فإن شقيقه ديفوبوس، ««متحديًا رغبة المدينة كلها»، أخذني عنوةً/واحتفظ بي

كزوجة له» (يوربيديس ١٩٧٣: ١٢١).[8] ويكرر دِكتيس الكريتي هذه المعلومة (فريزر ١٩٦٦: ١٠١). وتستمر الاختطافات. فيروي لنا جيدو ديللي كولون في «تأريخ دمار طروادة» أنه بعد حرب طروادة، أن بيروس «اختطف هيرميون (ابنة هيلين ومينلاوس) خفيةً من أوريستيس (زوجها)» (ديللي كولون/ميك ١٩٧٤: ٢٥٧). يمنحنا هذا ما مجموعه سبع حالات اختطاف/اغتصاب قبل أن يأخذ المرء في حسبانه حالات هيرودوت الثلاث الإضافية.

إن أي رواية عن الاغتصاب هي أيضًا قصة فاعلية (مثلما في الوقت الحاضر، حيث يكون السؤال الرئيسي في محاكمات الاغتصاب هو: هل وافقت المرأة؟) أود أن أركز على نقطة واحدة فيما ذكره هيرودوت: وهو تأكيده على الفاعلية الأنثوية في الاختطاف المزعوم؛ فهو يتحول إلى زمن المضارع ليخبرنا أن النساء لا يمكن أن يُختطَفن بغير إرادتهن. ويخبرنا أن — من وجهة نظر الفينيقيين — هناك امرأة واحدة على الأقل (أيو) غادرت اليونان «بمحض إرادتها» لإخفاء حقيقة كونها مارست الجنس بطريقة محرمة. أيضًا يضفي الفينيقيون الفاعلية على نسوة أيو اللواتي ينخرطن في تمضية الوقت في الشراء في السوق الفينيقي، «يشترين ما استهواهن» (١٩٦٥: ١٣). هؤلاء النسوة «يتعاملن فيما يرغبن» (لونج ١٩٨٧: ٤٦). ولكن ما أنواع البضائع التي نحن بصددها؟ إن الفاعلية في هذا الموضع تُؤَوَّل على أنها فاعلية في موضع آخر.

إن موضوع موافقة الأنثى، ودوره في القصص التي تتناول هيلين بالنسبة لحالات الاغتصاب المتعددة، هو ما سنركز عليه في بقية هذا الفصل.

(٤) تشوسر والثغرات السردية

إن أفضل نص يوضح إبهام الموافقة هو مسرحية تشوسر «ترويلوس وكريسيدي».[9] ليس لهيلين دور يُذكر في هذه السردية الطروادية، التي — كما يشير عنوانها — هي عبارة عن قصة حب (أو قصة جنس محرم) بين الأمير الطروادي ترويلوس والابنة الطروادية لكالخاس (الشخصية التي تماثل شخصية خريسي عند هوميروس)، كاهن أبوللو الذي انشق وانضم لليونانيين. يسقم ترويلوس ويهزل من حب كريسيدا على غرار تقليدي لما هو عليه الحال في العصور الوسطى. يستدرج باندار، صديق ترويلوس وخال/عم كريسيدا، ابنة أخته/أخيه إلى مواقف تبدو ظاهريًّا بريئة تُمَكِّن ترويلوس من رؤية كريسيدا، ويحتال عليها حتى تزوره في فراش مرضه، ويظفر بعطفها، وينتهك خفيةً غرفة نومها، ويغنم حبها، وفي نهاية المطاف يقضي ليالي معها.

أحد هذه المواقف يحدث في حفلة عشاء في منزل الأمير ديفوبوس، شقيق ترويلوس المفضل (ولاحقًا زوج هيلين بعد موت باريس). السبب الظاهر للعشاء هو أن كريسيدي — كضيفة — قد تفاتح مضيفها ديفوبوس وتطلب حمايته في دعوى قضائية رُفعت ضدها. (كريسيدي تنعم بالثراء، كونها أرملة، وهذه الدعوى القضائية المرفوعة ضد حيازاتها لأراضٍ من الواضح أن لها وجودًا سابقًا، إلا أن التهديد الحالي الواقع منها هو اختلاق من باندار.) أما السبب الحقيقي للعشاء فهو تهيئة فرصة لترويلوس لمقابلة كريسيدي في خلوة. يتغيب ترويلوس الذي يعاني من الحمى عن الطعام ويذهب إلى الفراش. تزوره عائلته ولكن لأن «الغرفة صغيرة» (٢. ١٦٤٦) يستبعد باندار ابنة أخته/أخيه. بعد ذلك يبعث ديفوبوس وهيلين إلى الحديقة ليَقْرَآ خطاب عمل يحتاج هيكتور النصح بشأنه، ويحمل كريسيدي على الموافقة على زيارة ترويلوس المريض والتسرية عنه بعد أن انتهت زيارة العائلة.

هيلين طوال العشاء المتقدم الذكر هي مثال للكياسة والعطف. هذه هي هيلين في البيت: مُضيفة، وتبتدئ الأحاديث (٢. ١٦٠٥، ١٦٢٥–١٦٢٧)، وتمسك يد كريسيدي (٢. ١٦٠٤)، وتُسرِّي عن ترويلوس (٢. ١٦٧٢-١٦٧٣)، وتُشِع تعاطفًا (٢. ١٥٧٦-١٥٧٧). بيْد أن هناك تيارًا خفيًّا من التوتر الجنسي، باديًا لأي قارئ يعرف بزواجها الذي سيقع في وقت لاحق من ديفوبوس. عندما يقترح ديفوبوس العشاء مساندةً لكريسيدي، تكون أول خاطرة تراوده هي أن يدعو هيلين لأن لديها نفوذًا على باريس. ولكن كما يتساءل باسويل وتايلور: «لماذا لا يدعو باريس نفسه فحسب؟» (١٩٨٨: ٣٠٧).

على العشاء يتعامل هيلين وديفوبوس كأنهما زوجان. عندما ينسحبان إلى الحديقة ليتصفحا «رسالة وخطابًا» (٢. ١٦٩٧)، يقضيان ساعةً في «عريشة مورقة»، وهو «ليس المكان المعتاد للمناقشات القانونية» (باسويل وتايلور ١٩٨٨: ٣٠٧). هيلين هذه هي «من اختراع تشوسر»؛ إذ يُذَكِّرُنا ماكاي صندوول أنه على الرغم من أنها «تظهر لوقت وجيز في قصيدة «المقهور حبًّا (إل فيلوستراتو)» فإنها لا تنطق ببنت شفة» (١٩٧٥: ١٥٢). لا يقدم تشوسر هيلين صراحةً في صورة تظهر فيها أنها تتجاوز حدود الصداقة بين الأخ والأخت، ولكنه يسمح بإمكان حدوث ذلك. يؤدي التكرار الذي يؤكد به تشوسر على لقبها «Queene/ملكة»، وهو جناس لفظي مع كلمة «quean/امرأة ساقطة» (= عاهرة) (باسويل وتايلور ١٩٨٨: ٣٠٦)، والتشديد على لفظتي «أخ» و«أخت»، اللتين ليستا متصلتين بالأسرة فحسب ولكنهما «مرحلة وسيطة في السبيل إلى الحب النبيل» (صندوول ١٩٧٥: ١٥٣) — والمقترنان باطمئنان باندارو إلى أن ديفوبوس وهيلين سيغيبان

لساعة — بصندوول إلى أن يستنتج أن الحدث هو «مواعدة مزدوجة»: فديفوبوس وهيلين متلهفان إلى الخصوصية تمامًا مثلما هو حال ترويلوس (صندوول ١٩٧٥: ١٥٥).

إن كريسيدي (قد تكون) بريئة، فموعدها هو بتجهيز من بانداروس وترويلوس. ولكن تصوير كريسيدي تقاوم الغواية وتستسلم لها هو تلويح بطيء بموقف هيلين السابق. يتجاهل الأدب الكلاسيكي وقت انتقال هيلين من أسبرطة إلى طروادة؛ فليس لهيلين عمق. بينما تسجل كتب العصور الوسطى عن طروادة أحداث الانتقال بتفصيل: فضول هيلين لرؤية وسامة باريس ذائعة الصيت، وأساليبها في المداعبة، ورغبتها (أو إحجامها أو تأرجح مشاعرها)، وندمها وحنينها إلى أسبرطة. يقدم جوزيف من إكستر (ثمانينيات القرن الثاني عشر) — المهتم جل الاهتمام بمسائل النفسية الزائفة — كلمة raptus من وجهتي نظر، وهما المرأة الراغبة والمرأة المتمنعة. فهيلين الخاصة به راغبة، «متهيئة لتلامس الأيدي إن طُلب منها ومع ذلك تريد أن تُرغم.» «يمسك باريس الطروادي فجأة بهيلين بينما تبسط يديها، مستحثة إياه بتعبيراتها المبتهجة» (جوزيف/بيت ١٩٨٦: ١٣٧، ١٣٩). بينما هسيونيه، الأميرة الطروادية المختطفة على يد تيلامون، ليست راغبة. يستفيض جوزيف في وصف مشاعر المرأة المختطفة وهي تُكابِد الاحتفال بزواجها:

> وحدها هسيونيه تزعج المحتفلين بوجهها المتجهم؛ فهي تزدري التهليل وتكره المُبارِكين، لا مبالية بمكانتها الجديدة ولا بمهرها الرائع وغير معجبة بطريقة حياتها الجديدة؛ فهي تعتبر نفسها مختطفةً (sibi rapta videri مُغتصَبة). وتشتكي بأسًى، و... وتخشى على نفسها كأسيرة، غير واثقة في حريتها، ولكنها ماضية في زواج قسري وهي خائفة وتحت الإكراه ولكنها قبلت مكرهةً أمر الدخول إلى فراش الزوجية. (٨٣)

يتشكك أنتينور تشككًا فطنًا عما إذا كان ممكنًا لأسيرة أن «تلقى سرورًا من آسرها»، إلا أن تيلامون «وهو ينتزع قبلةً غير مرغوب فيها من هسيونيه الباكية»، يجيب قائلًا: «إنني استحققت بسيفي الحق في الاستمتاع بمعانقتها» (٨٥).

يقدم تشوسر في الكتاب الثالث من مسرحية «ترويلوس وكريسيدي» لحظة ذات صلة عن التوتر الجنسي والإرغام: هذه اللحظة ليست بين ترويلوس وكريسيدي ولكن بين كريسيدي وخالها/عمها. فعلى النقيض من نص جوزيف، يتصف نص تشوسر بالإبهام والإغفال، وتحديدًا ما لا يبوح به هو ما يثير انتباهي في هذا الموضع. فلنتأمل في كيفية تمهيد تشوسر للحدث.

باندا روس في مسرحية تشوسر هو خال/عم كريسيدي والصديق الحميم لترويلوس في نفس الوقت، وهو نفسه مُحِبٌّ من طرف واحد، ويقاسي نفس القنوط الذي يقاسيه ترويلوس. ويتضح قبل وقت طويل من احتياله على ابنة أخته/أخيه أن أخلاقياته منعدمة. ففي الكتاب الأول يشير إشارة عابرة إلى سفاح القربى؛ فهو لن يعوق حب ترويلوس غير المعلن عنه حتى وإن كان نحو زوجة أخيه، هيلين (١. ٦٧٦–٦٧٨). ويُستهل الكتاب الثاني ببانداروس الذي أوشك أن يغلبه النعاس إلى أن يستفيق تمامًا على صخب السنونو. تغرد السنونو — التي هي بروكني — باغتصاب القربى الذي وقع لأختها فيلوميلا (التي تحولت إلى عندليب بعد أن اغْتُصِبَت على يد شقيق زوجها). وكون باندار «نصف» نائم» (علامتا التنصيص داخل الأقواس من عندي) هو أمرٌ موحٍ: أيهما الذي ينسجم مع قصة فيلوميلا؛ أفكاره الواعية أم غير الواعية؟ فهو يسعى إلى رؤية كريسيدي والحديث معها عن الحب. أما زال يفكر هنا في مَن يمارس معها سفاح القربى، مثلما يصنع لاحقًا في نفس الكتاب عندما يتيح الخصوصية لديفوبوس وهيلين؟[10]

في الكتاب الثالث يبدو وكأنه هو نفسه يخوض في مغازلة أو نشاط يرتبط بسفاح القربى مع ابنة أخته/أخيه كريسيدي. لا يقول تشوسر أي شيء عما حدث بين الخال/العم وابنة أخته/أخيه في الفراش مثلما لم يقص علينا ما حدث بين ديفوبوس وهيلين في العريشة. ولكنه يلفت انتباهنا إلى ما لا يقوله («إنني أغض الطرف عن كل ما ليس منوطًا بي قوله»؛ ٣. ١٥٧٦)، أو إلى ما لا يمكن قوله.

يبتدئ الحدث ببانداروس يعرج على كريسيدي في غرفة نومها في منزله بعد أن غادر ترويلوس، وكان الزوجان الشابان قد قضيا ليلتهما الأولى معًا. يحمر وجه كريسيدي خجلًا وتغطي وجهها بالشراشف، وعندئذٍ «يدخل بانداروس تحتها ليختلس النظر» (٣. ١٥٧١). بعد ذلك، «وفجأةً زج بذراعه/تحت رقبتها، وأخيرًا قبَّلها»؛ ٣. ١٥٧٤–١٥٧٥). أهناك فاصل (وإن كان هناك، كم استمر؟) قبل جملة «وأخيرًا»؟ أيًّا كان ما يحدث بعد هذه القبلة فإنه يحدث في المساحة الخالية بين المقاطع الشعرية وينتهي (أو يستمر) حينما يستأنف الشاعر السرد:

إنني أغض الطرف عن كل ما لست بحاجة لقوله.
ماذا! لقد تجاوز الرب عن إماتته، وهي أيضًا
سامحت، وبدأت تعبث مع خالها/عمها،
إذ لم يكن هناك أي شيء آخر كان يمكنها فعله إلا التجاوب معه.

ولكن لنذهب إلى عاقبة هذا الأمر:
عندما حان الوقت، ذهبت إلى منزلها،
وظفر باندا‌روس ببُغيته.

(٣. ١٥٧٦–١٥٨٢)

يبدأ هذا المقطع الشعري وينتهي باستئصال وجهة النظر الأنثوية. يغض الشاعر الطرف عما هو غير مهم («عن كل ما لست بحاجة لقوله»). ولكن غير مهم لمن؟ على الأرجح ليس لكريسيدي المأخوذة والمتنازلة. ينتهي المقطع بالإقرار المتغطرس الدال على الظفر بأن باندا‌روس نال ما أراد. بين حجرَي رحى هي كريسيدي التي يعتبر فعلها الذي يمثل الفاعلية الظاهرية («وبدأت تعبث») هو بمثابة مقاومة، ودفاع، وقسر: «لم يكن هناك أي شيء آخر كان يمكنها فعله إلا التجاوب معه.»[11] ومثلما هو نمطي في السرديات التي تتناول «الاغتصاب»، سواءٌ أكان قانونيًّا/جنائيًّا أم أدبيًّا، يغفل السرد الحدث الشعوري ويعمد إلى المحصلة: «لنذهب إلى عاقبة هذا الأمر.»

يشير ماريون ترنر (بناءً على اتصال شخصي) إلى أنه إذا كان تشوسر يلفت انتباهنا إلى قصور سردي، فكذلك يفعل — بطريقة مختلفة — معلق صحيفة ريفرسايد، ستيفن إيه بارني، الذي يقول محتجًّا:

> إن وجهة النظر المنتشرة في الوقت الحالي أن باندا‌روس في هذا الموضع يغوي كريسيدي أو يغتصبها، أو أن تشوسر يلمح إلى هذا الفعل، هي وجهة نظر لا أساس لها وغير معقولة. على سبيل المثال، الملاحظة المنشورة في عام ١٩٧٩ التي يرد فيها أن «النقد قد تجاهل إلى حد بعيد أو فشل في تقدير إيحائية هذا المشهد» هي ملاحظة مغلوطة؛ فالكثير قد كُتِب عن «إيحائية» هذا المشهد. (تشوسر ١٩٨٧: ١٠٤٣، ملاحظة عن «ترويلوس وكريسيدي». ٣. ١٥٥٥–١٥٨٢.)

إن بارني لشديد الحماسة في اعتراضه، وشديد الإصرار على أنه ليس هناك شيء، حتى إنه يفشل في أن يورد تنويهًا إلى المصدر المقتبس منه رأي عام ١٩٧٩ الذي يحتج عليه. إن هذا المزيج بين الحضور التحريري (النبرة الصاخبة) وافتقاد الأسلوب الأكاديمي (الافتقار إلى مرجع) لا يشير إلى الإنكار فحسب بل إلى فشل من الناحية التحريرية (ترنر، بناءً على اتصال شخصي).

إن كريسيدي (التي سيُطلَق عليها لاحقًا كريسيد أو كريسيدا في أوائل العصر الحديث) ذات صلة بأي استكشاف «لاغتصاب» هيلين طروادة لأنها ترتبط ارتباطًا مستمرًّا باسم وسلوك هيلين طروادة. وفي الواقع إنه في أوائل العصر الحديث كان اسما «كريسيدا» و«هيلين» اختزالًا باستخدام أسماء أعلام بطريقة تبادلية للدلالة على نوعية المرأة الخليعة جنسيًّا. في «قصر بيتيت لمتعة بيتي» (١٥٧٦) لجورج بيتيت، تصد بروكريس المتزوجة متودِّدًا غير مرغوب، متحديةً افتراضه أنها متاحة جنسيًّا قائلةً: «إنك لا تصاحب «كريسيد»، وليس في متناولك «هيلين».» والأكاديميون المعاصرون — شأنهم في ذلك شأن بيتي — ينظرون إلى كريسيدا وهيلين على أنهما شخصيتان متشابهتان أو مرتبطتان، سواءٌ أكانوا يكتبون عن تشوسر أو شكسبير. فمن وجهة نظر صندوول، أن هيلين عند تشوسر هي «شخصية معاكسة لكريسيدي» (١٩٧٥: ١٥٥)، وهي من وجهة نظر باسويل وتايلور «مرآة» و«مثال» لكريسيدي (١٩٨٨: ٣١٠)، ومن وجهة نظر رتر هي «توءم كريسيدا المشوه» (٢٠٠٠: ٢٢٩). في مسرحية شكسبير «الأمور بخواتمها» يقرن المهرج بين البطلة التي تحمل اسم هيلين وبين سميَّتها هيلين طروادة، مغنيًّا أغنية شعبية مشهورة: («قالت «أكان هذا الوجه الجميل هو السبب»، «في أن اليونانيين خربوا طروادة».» ١. ٣. ٧٠–٧١)، لكن نديم الملك لافو يقرنها بكريسيدا (تاركًا إياها مع الملك، يقول معلقًا: «أنا (مثل) خال/عم كريسيد، الذي لا يقلقه أن يترك الاثنين معًا») (٢. ١. ٩٧–٩٨). إن هيلين وكريسيدا مرتبطتان باستمرار.

باستثناء كتب العصور الوسطى عن طروادة — التي تعرض اللقاء بين هيلين وباريس في أسبرطة (أو كيثيرا) بتفصيل وافر — نجد أن معظم السرديات التي تتناول هيلين تضعها في طروادة. وذلك هو الموضع الذي تبدأ فيه قصتها عند تشوسر، وهو الموضع الذي تبدأ فيه قصص «الاغتصاب» من الناحية القانونية: «أَعْنِي «بعد» الفعل» (كانون ٢٠٠١: ٧٨). ليس القانون مهتمًّا بالدافع، أو العاطفة، أو الإقناع، أو الغواية، أو التردد، أو تعارض الولاءات الشخصية، أو الممانعة، أو الخوف، أو الندم، أو السعادة (بأي ثمن كان)، أو الموافقة أو الظروف التي قد تكون مُنِحت بموجبها أو أُخِذت قسرًا. أما شكسبير فهو مهتم بكل تلك الأمور. ونجد أن مسرحيته «ترويلوس وكريسيدا» التي تعالج حرب طروادة، شأنها في ذلك شأن الكثير من الأعمال الأدبية بدءًا من هوميروس ومن تلوه، لا تصور البدايات؛ إن مسرحيتنا «تضرب صفحًا عن المناوشات الأولى لتلك

المعارك وما أثمرت من نتائج./مبتدئة من عباب الملحمة» (الاستهلال ٢٧–٢٨) [ترجمة د. عبد الحميد يونس]. بيْد أن ذلك لا يعني أن شكسبير يهمل تلك البدايات. فمن خلال شخصية كريسيدا، نجده يستجلي موقف هيلين، كاتبًا مشهدًا فيه تُنزَع امرأة من أحد الرجال في مدينتها (ترويلوس في طروادة) وتئول إلى آخر (ديوميديس في المعسكر اليوناني). وهو بذلك يقدم إعادة تمثيل للظروف التي قد تكون غيرت فيها هيلين ولاءها نحو الاتجاه الآخر، من اليونان إلى طروادة.

(٥) هيلين وكريسيدا

منذ البدء تُعادل شخصيتَي شكسبير هيلين وكريسيدا: فباندروس يقول إن كريسيدا «جمالها يوم الجمعة كجمال هيلين يوم الأحد» (بعبارة أخرى، إن هيلين في أفضل أيامها وهو يوم الأحد تماثل في جمالها كريسيدا في كل الأيام) (١. ١. ٧٦). عندما يصف خادم باريس هيلين في المشهد الأول من الفصل الثالث، يفترض باندروس من الوصف أنه يتحدث عن كريسيدا:

الخادم: ... فينوس من بنات البشر، إنها الحياة التي ينبض بها قلب الجمال، إنها روح الحب الخفية.

باندروس: من؟ قريبتي كريسيدا؟

الخادم: لا يا سيدي، إنها هيلين. ألم يكن في مقدورك أن تستنبط ذلك من وصفي لها؟

باندروس: يبدو أيها الصديق أنك لم ترَ الأميرة كريسيدا.

(٣. ١. ٣٢–٣٨)

يشير ترويلوس إلى كلٍّ من المرأتين بوصفها «لؤلؤة». وفي إنتاج ١٩٦٨ لفرقة شكسبير الملكية، كان يصعب التمييز بين المرأتين بصريًّا، وكانتا تسخران من حرب خيضت من أجل واحدة منهما، وتوضحان افتراض المسرحية وهي أن القيمة ذاتية لا موضوعية.

إن المواقف والإغراءات التي تتعرض لها هيلين وكريسيدا هي مواقف وإغراءات متماثلة. وكل من المرأتين لديها هُوِيَّة مزدوجة: فهيلين يونانية، تعيش في طروادة، وكريسيدا طروادية، استدعاها والدها إلى الأرض اليونانية. وكلٌّ من المرأتين يحبها يوناني

وطروادي. ومثلما يلاحظ باسويل وتايلور على مسرحية تشوسر «ترويلوس وكريسيدي»، يضع الرجال كريسيدا في موقف تصبح فيه «مُحتمًا عليها أن تخون شخصًا ما»: فتمسكها بترويلوس يعني أن تخون والدها، وأن تذهب إلى اليونانيين يعني أن تخون ترويلوس. إن اختياراتها تعني «أنها يتحتم عليها أن تكون هيلين بأيٍّ من الحالتين» (١٩٨٨: ٣١٠).

وأفضل موضع يتجلى فيه ذلك الأمر هو المشهد الذي تُسلَّم فيه كريسيدا في مسرحية شكسبير إلى المعسكر اليوناني. فالموقف الذي تتعرض له كريسيدا يعيد تكرار موقف هيلين: امرأة جميلة تُجبر على أن تهجر رجلًا (مينلاوس/ترويلوس) وتنقاد إلى غريب (باريس/ديوميديس). ومع أن تورط هيلين في اختطافها لم يكن بأي حال من الأحوال متيقنًا، إلا أن جرمها حسب كتابات أوائل العصر الحديث كان أمرًا مفروغًا منه: فعلى سبيل المثال، أوجب اختبار مدرسي لمهارات النقاش لدى التلاميذ على الطلاب أن يناقشوا موقف هيلين «ما لها وما عليها» (قارن كولي ١٩٦٦: ٨–٩). يشبه لانكستر في مسرحية مارلو «إدوارد الثاني» جافستون بأنه مثل «البغيِّ اليونانية؛ درَّب على الأسلحة/والحروب الدامية الكثير من الفرسان الصناديد» (٢. ٥. ١٥–١٧). تُقرِّع إيميليا لانييه هيلين على غياب الفضيلة في «سلام عليك يا رب يا ملك اليهود» (الأبيات ١٩٠–١٩٢). تندد البطلة الشكسبيرية لوكريس بهيلين واصفةً إياها بأنها «البغيُّ التي ابتدأت هذا الاضطراب» («اغتصاب لوكريس» ١٤٧١). مع ذلك ليس شكسبير متسرعًا في إصدار الأحكام كبطلته الرومانية. فنجده يصوغ في مسرحية «ترويلوس وكريسيدا» المشهد الذي تُسقِطه كل سرديات المرحلة المبكرة من الحقبة الحديثة التي تتناول هيلين: مشهد الانتقال بين الوطن وخارج البلاد. تعرض كتب العصور الوسطى عن طروادة بإسهاب للإغراءات وتأرجح المشاعر اللذين تتعرض لهما هيلين، ولكن شكسبير يستبدل الشد والجذب العاطفي المبالغ فيه بعض الشيء لدى تلك الكتب بالصراع المعقد عند كريسيدا.

يبدو أن ترويلوس قد تخلى عن كريسيدا عاطفيًّا؛ فهو يتحدث عن العلاقة بألفاظ توحي بالإنهاء، ويتقبل بسلبية إبعادها (على النقيض من رفضها العاطفي للمغادرة)، تاركًا إياها مع الكثير من الافتراضات المنذرة بخيانتها حتى تستنتج، بشكل يتنافى مع المنطق: «يا للسماء، إنك لا تحبني» (٤. ٤. ٨٢). وعندما تصل إلى المعسكر اليوناني تتعرض لصدمة أخرى؛ إذ تتعرض لما يكافئ الاغتصاب الجماعي من ناحية تلامس الشفاه والتقبيل وتعدد التلامس الجسدي، إذ تُلقي مجموعة من الجنود نكات بذيئة عليها وتتناوب على تقبيلها: «إن قائدنا يحييكِ بقبلة./... ومن الأفضل أن نقبِّلها جميعًا» (٤. ٥. ١٩–٢١). ومثلما تشير لورا جونستون (في اتصال شخصي)، فإن صمت هذه

المرأة التي من المعتاد عنها أنها تتسم بالثقة والجرأة في استخدام الكلمات على مدى ٢٠ إلى ٣٠ بيتًا كاملًا بعد دخولها إلى المشهد لأمر صادم. وأخيرًا تتمالك نفسها شعوريًّا، ولفظيًّا، فتقتص ببراعة قائلة: «حينما تقبِّل أتعطي أم تأخذ؟ ... إني أراهن بحياتي،/أن القبلة التي تأخذها خير من التي تعطيها» (٤. ٥. ٣٦–٣٨). يُؤوِّل يوليسيس هذا الاعتداد الدفاعي بالذات، المترتب على الموقف الذي تجد نفسها فيه، بأنه دلال:

إن عينيها لتتكلمان، بل خديها، وشفتيها،
لا، إن قدمها لينطق، وإن روحها اللعوب لتطل
من كل مفصل وجارحة في جسدها.

(٤. ٦. ٥٥–٥٧)[12]

تجنح كريسيدا إلى حارسها في المعسكر اليوناني ديوميديس، ولكنه يسيء استخدام منصبه. فيضغط عليها كي تعطيه عربون المحبة من حبيبها الطروادي، علامةً على انتقال حبها من ترويلوس إلى ديوميديس. ويتجاهل إحجام كريسيدا الظاهر، وألمها، وتأرجح مشاعرها، مستخدمًا طريقة بسيطة؛ الغضب جاعلًا بذلك من الحدث موقفًا للتمنع الذكوري بدلًا من كونه مجاراة أنثوية. تتجه غريزة كريسيدا نحو إيقاف غضبه مهما كلف الأمر. فتقول لديوميديس: «كلا، ولكنك تنصرف مُغْضَبًا» (٥. ٢. ٤٤)، ويسأل ترويلوس (الذي يستمع خلسة إلى المشهد): «أهذا يحزنكِ؟» وإن تأويله لخاطئ. إن هذا لا يُحزن كريسيدا، بل يخيفها. يكرر الحوار بين ديوميديس وكريسيدا نمطًا واحدًا طوال المشهد: تثبت طلبها بجرأة، فيتنكر في غضبٍ بادٍ، فتُذعن بشروط. يكون ديوميديس على وشك الرحيل مرات عديدة في المشهد، ولكن لا يمكن لكريسيدا أن تتركه ينصرف مُغضبًا. ويحصل هو على مراده، على الرغم أنه من الواضح أن هذا ليس مرادها هي؛ إذ لا يُلقي بالًا لرفضها. (أحذف من المشهد التالي كل الكلام الجانبي الصادر من الرجال الثلاثة الذين يختلسون السمع وأضيف الإرشادات المسرحية.)

كريسيدا: لا تُغْوني على الزلل بعد الآن ...
ديوميديس: لا، إذن (يُقْدِم على الخروج).
كريسيدا: سأقول لك ماذا.

(٥. ١. ١٨–٢١)

كريسيدا: أناشدك ألا تربطني بقسمي،
مرني أن أفعل أي شيء عدا ذلك أيها اليوناني الرقيق.
ديوميديس: عِمي مساءً (يُقْدِم على الخروج).
كريسيدا: ديوميد.
ديوميديس: كلا، كلا، عِمي مساءً، لن تخدعيني بعد الآن. لن تخدعيني بعد الآن (يُقْدِم على الخروج).
كريسيدا: صه، كلمة في أذنك ...

(٥. ١. ٢٦–٣٤)

ديوميديس: عِمي مساءً إذن (يُقْدِم على الخروج).
كريسيدا: كلا، ولكنك تنصرف مُغْضَبًا.

(٥. ١. ٤٤–٤٥)

بعد ذلك تمنح كريسيدا ديوميديس عربون محبة ترويلوس ولكنها تلتاع من فورها لفقد الهدية وتطلب استعادتها. يصر ديوميديس على الاحتفاظ بها، ويسأل كريسيدا بوقاحة عن مالكها الأصلي. من الواضح من الحوار بين ديوميديس وترويلوس في المشهد الرابع من الفصل الرابع أن ديوميديس يمكن أن يكون متيقنًا من هوية منافسه، ولكن سؤاله اللحوح «من كان صاحبه؟» (تكرر أربع مرات في الأبيات ٧١ و٨٧ و٨٨ و٩٠) ينم عن حاجته لأن يجعل كريسيدا تستسلم له كليًّا. تواجه كريسيدا ديوميديس بجرأة — كقولها «لن أفِيَ بعهدي» — ولكن التهديد الغاضب لديوميديس بالمغادرة — للمرة الخامسة (في البيت ٩٨) — يفوق ما يمكنها مجابهته: «لن تذهب. ألا يكاد المرء يتكلم بكلمة/حتى تغضب» (٥. ١. ١٠٠–١٠١). إنها تحدد بدقة نمطه السلوكي (فما تعني قوله: «لا أكاد أقول أي شيء حتى تنفعل مغضبًا ومنسحبًا!») أما هو فيتجاهل تحليلها «الذي يأتي مصحوبًا» باستعطاف، متفوهًا بإجابة مقتضبة (وفي فيلم قناة البي بي سي، مفعمة بالتوعد): «لا أحب هذا التغفل» (٥. ١. ١٠١)[13] [ترجمة د. عبد الحميد يونس].

وكما يشير كليفورد ليونز (١٩٦٤: ١١٥)، فإن حبكة القصة التي صاغها شكسبير لعقدة كريسيدا مع ديوميديس هي حبكة بسيطة: فديوميديس سيتركها إن

لم تذعن. وهي كريسيدا تحتاج حماية ديوميديس (تدعوه مرتين «حارسًا»، ويذكرها بوصفها «مسئوليته») مهما كلف الأمر. وكما يرصد كريس كانون في المشهد المعادل في تشوسر، يُذعن كريسيدا لديوميديس تحت هذا النوع من «ملابسات «الإجبار» و«الخوف» التي يصعب معها إدراك الفرق بين الاغتصاب والخيانة» (٢٠٠١: ٨٧). يلاحظ نقاد شكسبير أن كريسيدا، كشأن هيلين، تبدو وكأنها ضحية العالم الذي يدينها على تصرفها بذات الطريقة التي أجبرها على التصرف بها كي تنجو. ونتج عن الحماية الذاتية هذه سمعة ضائعة، ومولد أسطورة. يلمح شكسبير إلى أن أسطورة هيلين من الممكن أن تنشأ عن ظروف أكثر تعقيدًا مما توحي به كلمات مثل «موافقة» أو «اختطاف» أو «اغتصاب».

على النقيض من المشاهد التي تجمع كريسيدا ومحبيها، نجد أن المشهد الذي يجمع بين هيلين وباريس في مسرحية «ترويلوس وكريسيدا» هو مشهد بارز في المسرحية للعاطفة المتبادلة والحوار المزدهر؛ فالزوجان «يتحادثان»، ويتشارك باريس مع هيلين مزحة (٣. ١. ٥٢–٥٣)، ويُقدِّران حالة بانداروس المزاجية (٣. ١. ١٢٧–١٣٠)، وتقدم هيلين متطوعةً معلومات لباريس ردًّا على سؤال عام منه عن ترويلوس (٣. ١. ١٣٧–١٤٠)، وتطري هيلين باريس (٣. ١. ٩٩–١٠٠)، ويطريها هو (٣. ١. ١٥٠–١٥٤). ينم أسلوب مخاطبة باريس لهيلين عن التلطف والالتماس وليس الأمر: ««فلنتجه» إلى إيوان بريام .../يا هيلين الحلوة، «أناشدك»/أن تعينيني على نزع سلاح هيكتور» (٣. ١. ١٤٨–١٥٠، أقواس التنصيص الداخلية من عندي). ونظرًا لمنزلته في طروادة كسيِّد هيلين، ففي مقدوره أن يضع مطالباته في صيغة آمرة أكثر من كونها مناشِدة؛ مثلما يفعل هيكتور، وترويلوس، وديوميديس مع أندروماك وكريسيدا. عوض ذلك، هناك مشهد يحتوي على حوار فيه تراضٍ متبادَل ويعتبر مشهدًا بارزًا في المسرحية لما يحتويه من صدق واضح. يقابل غضب ديوميديس المصطنع — الذي يفرض خيانة كريسيدا في المشهد الثاني من الفصل الخامس — تعامل باريس مع هيلين ورضوخها الجلي في مُقامها في طروادة.

لكن أن نستنبط موقف هيلين في لحظة الغواية/الاختطاف من سلوكها اللاحق في طروادة هو أمر محال. يحدد باسويل وتايلور كل الأسباب المنطقية التي تحتم على هيلين أن «تقضي وقتًا طيبًا» في طروادة: فهي شخصيًّا عُرضة للمخاطر إن لم تفعل ذلك. وهذه المشاهد مجتمعة تثير مسألة ما تعنيه الموافقة في المسرحية وفي المرحلة المبكرة من العالم الحديث.

أثار موضوع الموافقة الجنسية اهتمام شكسبير على مدى مسيرته في الكتابة.[14] وهو أيضًا موضوع كان القانون الإنجليزي يناقشه في تسعينيات القرن السادس عشر. لقد كان القانون والأدب في تحاور مستمر في أوائل العصر الحديث، إن لم يكن أحدهما قد شكَّل الآخر؛ فالمسرحيات — شأنها شأن فن الخطابة، والعلم، والقانون — كانت منجذبة إلى البَيِّنَة، والبرهان، والشك، والفصل في الأمور.[15] فكي نحصل على تفاصيل عن قانون الاغتصاب يمكننا أن نقرأ نصوص التشريعات، إلا أن نصوص التشريعات — بطبيعتها — لا تحوي أمورًا تُقرأ فيما بين السطور: فهي تُصدِر أحكامًا، ولا تُفسَّر. يتعين علينا فيما يختص بالتفسير أن نلجأ إلى الكتاب الذي يُنسَب إلى تي إي الذي يحمل اسم «قرار القانون بشأن حقوق النساء» (١٦٣٢)، وهو كتاب يتألف من ٤٠٠ صفحة يفسِّر عنوانه الفرعي محتوياته والهدف منه: «حكم القانون بشأن النساء. جمع منهجي لنصوص التشريعات والتقاليد المختصة، مشتملًا على الحالات، والآراء، والحجج، ونقاط المرافعات في القانون فيما يخص النساء وفقًا للتقاليد المرعية.» ومع أنه نُشِر عام ١٦٣٢، يستعرض موجز تي إي التنويري مادة تبدأ من السلطات القانونية في العصور الوسطى فصاعدًا، كون ما تغير هو نذر يسير في الفترة بين أول نص تشريعي لوستمنستر عام ١٢٧٥ وتشريعات ٣٩ إليزابيث (العام التاسع والثلاثين من حكم الملكة إليزابيث الأولى) عام ١٥٩٧. يقدم تي إي آراءً شخصية في موضوع الموافقة ويستحدث تعبيرًا ويفرق بين: الاغتصاب الطوعي مقابل الاغتصاب المخالف للإرادة، وهو ما يبدو متصلًا بهيلين طروادة في كتابات شكسبير. دعنا أولًا نلجأ إلى «قرار القانون».

(٦) قرار القانون بشأن حقوق النساء (١٦٣٢)

على الرغم من كونه محاميًا أو طالب قانون، فإن تي إي نفسه (يقول بأنه) ليس مؤلف هذا الكتاب. ويوضح أنه وجد العمل مفيدًا جدًّا حتى إنه قرر أن ينشره مع تصويباته وإلحاقاته (للمسببات، والآراء، والحالات، والقرارات المتعلقة بالحالات). يدعي الكتاب أنه مفيد للنساء، بيْد أن التفصيل القانوني — إضافة إلى تواتر الجمل والفقرات المكتوبة باللاتينية — يشير إلى أن جمهوره الرئيسي كان المحامين. إلا أنه ليس كتيب قانون؛ إنه تفسير شخصي تأملي للقانون من حيث صلته بالنساء، مكتوب على يد رجل يمتلك موقفًا متعاطفًا مع النساء والمظالم التي كُنَّ عُرضةً لها.

يمقت تي إي الاغتصاب والعنف الجنسي من أي نوع. فيتساءل: «ما السبب الذي جعل القانون في زمن إدوارد الأول حليمًا جدًّا، لدرجة أن النص التشريعي الأول في مواجهة

الاغتصاب يذكره بعبارات مترفقة كما لو كان ... انتهاكًا محدودًا جدًّا» (١٦٣٢: ٣٨٠). إنه متعجب من قصور تشريع وستمنستر ٢: «إن أي امرئ كان سيظن أن هذا النص التشريعي ينبغي أن يكبح إلى الأبد كل أشكال العنف نحو شخوص النساء» (٣٨١). كما أنه يقر بالضغط الذكوري: «لو لم يكن حاجز القوانين موجودًا بين النساء وما يؤذيهن، إني لأعتقد حقًّا أنه ولا واحدة منهن — سواءٌ أكانت فوق الثانية عشرة من العمر أو دون المائة، جميلة كانت أو غنية — يمكنها أن تنجو من الاعتداء عليها» (٣٧٧).

يوضح تي إي أن كلمة الاعتداء يندرج تحتها «نوعان من الاغتصاب»؛ النوع الأول: هو «عندما تُجبر امرأة باستخدام العنف على أن تعاني ضراوةَ شهوانيةٍ وحشيةٍ» و«تُتْرَك في المكان الذي جرت فيه هذه الجريمة» كأن يكون منزلها أو سريرها. مثالٌ لضحية من هذا النوع هي لوكريس. النوع الثاني للاغتصاب، والذي يدعوه تي إي «الاعتداء الحقيقي»: هو الاختطاف. ومثاله في هذا الموضع هو هيلين، التي اخْتُطِفَت على يد باريس، ونساء السابين، اللواتي اخْتُطِفْنَ على يد الرومان. بيْد أن إنشاء فاصل واضح بين الجماع القائم على الإكراه والاختطاف تعقده عبارة اعتراضية لاتينية تصف الاختطاف نفسه بأن له نوعين: يمكن أن تُحتجَز المرأة «بإرادتها أو على خلاف إرادتها».

يسجل تي إي مرتين الظروف الملتبسة التي يصعب فيها أن تكون موافقة الأنثى على الجماع ناتجة عن رضا: خشية الموت، الإكراه، استخدام القوة (١٦٣٢: ٣٩٦، ٤٠٠). فيكتب: «القبول يجب أن يكون طوعيًّا»، وإلا «فهو اغتصاب بخلاف إرادتها» (٣٩٦). ويستشهد بالمرأة التي خضعت لمغتصبها ومع ذلك اتهمته بالاغتصاب، وتبيَّن أن «جسدها طاوعه ولكن نفسها وطويَّتها مقتاه دومًا» (٤٠٠). تي إي مهتم باستمرار بالفروق من هذا النوع، ويكرس قسمًا واحدًا من أجل «مسألة ما يُقْصَد بالاعتداء باستخدام القوة».

في وقتنا هذا، هذه العبارة مُكررة، مثلما يشير قاضي مارجريت أتوود مازحًا في ثاني فقرة مقتبسة بمقدمة هذا الفصل. يقول تي إي إن المرجع القانوني ويليام لامبارد (١٥٣٦–١٦٠١) اعْتَبَر العبارة «تفسيرية ليس إلا (يعني، توكيدية فقط).» يستنتج تي إي أن النص التشريعي «لا بد أنه بالضرورة يقصد نوعين من الاعتداء»، لأنه يرى واحدًا على أنه «أكثر مقتًا من الآخر» ويلحظ أنه يقضي بالموت «على ذلك الذي يمارس الاعتداء مستخدمًا القوة.» ويقول تي إي إن الاغتصاب باستخدام القوة هو «الأكثر بغضًا من بين كل الأمور الأخرى» (١٦٣٢: ٣٩٧).

ومثلما يصنع تفريقه بين موافقة الجسد وموافقة العقل، تُطرَح مناقشة تي إي للاغتصاب باستخدام القوة أو بدونها إشكالياتٍ، كما توضح باربرا باينز:

> عندما يُعرَّف الاستمتاع الجسدي المخالف للإرادة (اللاطوعي) بعبارات من نوع «موافقة الجسد» أو «إرادة الجسد»، فمن ثَم عبارة «موافقة العقل» تصبح ضرورية لإظهار ما تفيده كلمة «موافقة» وحدها. عبارة «موافقة العقل» هي على أية حال مجرد إسهاب كعبارة «الاغتصاب القسري» أو عبارة «الاغتصاب مع استخدام العنف». (١٩٩٨: ٩١)[16]

عادةً ما تميز الشخصيات الأدبية بين نوعين من الاغتصاب. عندما تُصرح صَفَنْبَعْل شخصية مارستون: «يمكن أن تجبر جسدي ولكن ليس ذاتي.» هي تُجيز موافقة الجسد وتمنع موافقة العقل. ويُطرَح فارقٌ مشابهٌ يتعلق بهيلين طروادة من خلال شخصية نيل كويكلي في مسرحيتَي شكسبير «هنري الرابع» و«هنري الخامس».

في أوائل العصر الحديث كان اسم «نيل» اختصارًا معتادًا لاسم «هيلين»، ولهيلين طروادة. ويدعو ميدلتون وراولي هيلين طروادة باسم «نيل» في مسرحية «القانون القديم»، وكذلك فعل فليتشر في مسرحية «ترويض المُروِّض»، وشكسبير في «ترويلوس وكريسيدا». ظل نقاد شكسبير لأمد طويل ينظرون إلى هذا المثال الأخير على أنه ازدرائي أو ساخر — بالانتقاص من رمز إلى منزلة شخصية ضئيلة عادية — بيْد أن التواتر الذي يدعو به كُتَّاب أوائل العصر الحديث هيلين طروادة باسم «نيل» يناهض أي ارتباط سلبي. إنه مجرد صيغة بديلة مثل ماري ومول؛ لذا يستوجب إضافة الشخصيات الأدبية التي تحمل اسم نيل في دراسة مدار بحثها هو هيلين طروادة في الأدب. وشخصية نيل كويكلي في مسرحيتَي شكسبير «هنري الرابع» و«هنري الخامس» هي شخصية مُناظِرة لسَمِيَّتِها الطروادية.

يتصارع على نيل كويكلي عاشقان، نيم وبستول، وكحال هيلين، تنشغل في التطريز، وتتَعَيَّش (في إشارة موحية) من أسنَّة إبر نزلائها («هنري الخامس» ٢. ١. ٣٢–٣٤)، وعندما تتعرض هي ودول تيرشييت للقبض عليهما يُقال لنا إنه — في إبهام للضمير الشخصي الذي يمكن أن ينطبق على أيٍّ من المرأتين — «رجل أو رجلان قد قُتلا مؤخرًا بسببها» («الجزء الثاني من مسرحية هنري الرابع»، ٥. ٤. ٦). بعد ذلك يأتي أمر ذو أهمية خاصة وهو القران اللفظي غير المعتاد الذي تستخدمه المُضيفة في المشهد الأول

من الفصل الثاني من مسرحية «هنري الخامس» عندما يتعادل نيم وبستول عاشقاها المتنافسان: «إن لم يجرِ إيقافه، فلن نلبث حتى نرى الزنا الطوعي والقتل يُرتكبان» (٢. ١. ٣٦–٣٨). يقترح تعليق إصدار ريفرسايد لأعمال شكسبير الكاملة أن المضيفة تقصد بـ ««الاعتداء»، مفهومها الخاص من جريمة «التعدي والضرب»» (٢. ١. ٣٧ن). هذا التعليق مستند على افتراض أن «الزنا الطوعي» (= الموافقة على الزنا) هو استخدام خاطئ للكلمات وتكرار لا ضرورة له على السواء. الافتراض الأول قد يكون صحيحًا، أما الثاني فيكون صالحًا فقط حسب الألفاظ المعاصرة التي نُسلِّم فيها بأن تعريف «قاموس أوكسفورد للغة الإنجليزية» للزنا؛ «تدنيس فراش الزوجية» (١أ)، يشير إلى التدنيس الطوعي. أما التدنيس غير الطوعي فيُعرف باسم آخر: الاغتصاب. إلا أن مسألة الموافقة في أوائل العصر الحديث، هي أمر لا يُعتد به من الناحية القانونية، إن لم يكن من الناحية العاطفية؛ إذ كان الاغتصاب Raptus جريمة ضد المالك الذكر للمرأة (زوجها أو أبيها). وهكذا نجد تي إي في «قرار القانون» يخصص قِسمًا للزنا بالموافقة أو بدونها، ومع ذلك يصنف كلًّا منهما على أنه اغتصاب (١٦٣٢: ٣٩٠؛ كاتي ١٩٩٩: ١٣).

ومثلما هو حال الاغتصاب والاختطاف، كانت المفاهيم الخاصة بالاغتصاب والزنا متداخلة في أوائل العصر الحديث تداخلًا معقدًا: فما جمعه القانون لا يمكن أن يفرقه النقاد. ولكن نساء أوائل العصر الحديث مثل نيل كويكلي يمكنهن فعل ذلك. فالتصنيفان — الزنا الطوعي والمخالف للإرادة — متباينان تباينًا حتميًّا بالنسبة للنساء. فنجد السيدة كويكلي على وعي قانوني بذلك (في «هنري الرابع الجزء الأول» تواجه فولستاف بما عليه من ديون (٣. ٣. ٦٥ف ف)، وفي «هنري الرابع الجزء الثاني» تقيم عليه دعوى (٢. ١. ١–١٣١))، وفي «هنري الخامس» — في المساحة المؤنثة من الناحية اللغوية للحانة — تدعي امتلاكها لقدرة آدم على تسمية الأشياء بمسمياتها، فتضع تصنيفًا في موضع لا يفعل فيه القانون ذلك؛ إذ تحدد السيدة كويكلي الزنا الطوعي كتصنيف منفصل عما يدعوه القانون اغتصابًا. مثل صفنبعل شخصية مارستون ترى السيدة كويكلي صعوبة في إدراج مجموعة من الاعتداءات تشتمل على النشاط الجنسي والجريمة تحت تصنيف واحد.

تمييز الزنا عن الاغتصاب هو معضلة في كل أرجاء السرديات التي تتناول هيلين، عادة ما تُصاغ في الاستفهام الفج الثنائي هل كانت راغبة أم أنها اختُطِفَت؟ ومع أخذ أن التاريخ القانوني يستخدم مصطلحًا واحدًا، الاغتصاب raptus، لأفعال متباينة (الزنا، والاختطاف، والجِماع القسري) في الاعتبار فإن إجابة ذلك التساؤل تُعد أمرًا عسيرًا.

(٧) تغيير النص التشريعي عام ١٥٩٧

كانت عقوبة «الاغتصاب» شديدة: إذ كان عقوبته الإعدام. وكان الزواج من الضحية هو وسيلة لتجنب هذه العقوبة. (في الحقيقة كان يمكن للقانون نفسه أن يفرض الزواج من الضحية، ولذلك كان يمكن أن يكون الاختطاف — أو عقوبة الاختطاف — وسيلة للمتحابين أن يهربوا معًا ويتزوجوا بدون موافقة الوالدين.) ويمكن أيضًا للجناة أن يتذرعوا بـ «الحصانة الإكليريكية»؛ فعن طريق ادعاء عضوية طبقة متعلمة (في السابق طبقة رجال الدين، وهو ادعاء يثبت عن طريق قدرة المرء على القراءة، وفيما بعدُ أصبح اختبار الامتياز هو نفسه أساس الامتياز)، يمكن للمُختطِف أن ينقذ حياته.

في عام ١٥٩٧ تناول نص تشريعي «انتزاع النساء على غير إرادتهن بالمخالفة للقانون». كان بيت القصيد في تغيير النص التشريعي هو إسقاط الحصانة الإكليريكية عن المختطفين من الرجال الذين ارتجَوا تجنب عقوبة الإعدام. لا يأتي تغيير النص التشريعي من العدم، وقد نتساءل عن السبب الذي دفع إلى هذا التغيير في القانون.[17] تبتدئ الوثيقة بإشارة إلى المَتْن:

> لما كان هناك منذ أزمنة متأخرة نساء على اختلاف أحوالهن — شأن العذراوات في ذلك شأن الأرامل والزوجات — يمتلكن ممتلكات، فلبعضهن بضائع منقولة ولبعضهن أراضٍ ومبانٍ سكنية، وبعضهن وريثات شرعيات لأجدادهن، ولامتلاكهن هذه الممتلكات كثيرًا ما كن يُؤخذن على يد مجرمين على خلاف إراداتهن ثم يُزَوَّجن لأولئك المجرمين، أو لآخرين برضاهن، أو تُشوَّه سمعتهن ...

مؤخرًا، إذن «متأخرة»، ازداد اختطاف النساء ذوات الأملاك.

إلا أن هناك حالة اختطاف محددة ارتبطت بهذا التشديد الذي وقع للقانون؛ إذ ينص سجل يوميات هايورد تاوسند لجلسات البرلمان على ما يلي:

> كان يُعتقد أن علة هذا الاقتراح بتعديل النص التشريعي كان سببه الرئيسي أن السيد دونينجتون كان قد استلب وريثة كبيرة في ديفونشاير أو في تلك الأنحاء ولكن بموافقتها وهو ما اتخذت موقفًا ثابتًا بشأنه، جرى جلب المذكور دونينجتون إلى هنا في نيوجيت للشأن ذاته وبُرِّئت ساحته أمام البرلمان. (هارتلي ١٩٩٥، المجلد الثالث: ٢٣٢)

في الواقع ليست «الوريثة الكبيرة» من ديفونشاير ولكن من دورسيت كما نجد في تشريعات مجلس شورى الملك ليوم ١٤ يونيو. كان اسمها أليس ستويت، كانت قد أُخِذَت «باستعمال العنف»، وكانت في كفالة عامل الملك في لندن، وكانت ستُرَد في ذلك الوقت إلى دورسيت للإدلاء بشهادتها ضد المُختطِف في محكمة الجنايات (داسينت ١٩٠٣: ٢٠١-٢٠٢). بعد ذلك بخمسة أشهر انتهى الحال بقضية أليس ستويت إلى مناقشة برلمانية: فقُدِّمَت قراءة لمشروع النص التشريعي الذي جرت الموافقة عليه تحت مسمى التشريع ٣٩ إليزابيث (العام التاسع والثلاثين من حكم الملكة إليزابيث الأولى) الفصل التاسع (الاختطاف) في مجلسَي العموم واللوردات في أوائل شهر نوفمبر.[18]

وبينما يحدث ذلك، كان هنري والد أليس قد أصدر وصيته في شهر يناير من ذلك العام، لذا لدينا حصر دقيق لثروته، ولإرث أليس، بصورتهما التي كانا عليها قبل أشهر قليلة من فرارها/اختطافها، بالإضافة إلى الإحاطة بالبيئة المحيطة التي عاشت فيها.[19] ستويت له ابن (يشترك معه في إيجار مزرعة) وثلاث بنات، إليزابيث، وكريستيان، وأليس، والأخيرة منهن (ابنته الصغرى) غير متزوجة. إن أليس يافعة (ومن المقرر أن تستلم البنود المورثة لها في الوصية عندما تبلغ السادسة عشرة أو يوم زواجها) ومن الواضح أنها تمثل شاغلًا: فالمال متروك في حوزة أحد الجيران «بقصد أنه ينبغي أن يكون مرشدًا لابنتي الصغرى أليس، في إدارة هذه الماشية والتعامل معها، وهذه هي الطريقة التي ستُورث بها وصيتي إليها.» جميع البنات الثلاث متوفر لهن سبل العيش الكريم. فإليزابيث تحصل على ٦ بقرات، و١٠٠ رأس من الغنم، وأفضل الملاحات الفضية. وتحصل كريستيان على ٣٠ بقرة، وثور، وفرستين بمهورهما الأصغر من عمر عام، و٣٠ رأسًا من الغنم، و«نصف دستة من أفضل ملاعقي الفضية» بالإضافة إلى بقية مدة أعوام إيجار حديقة في دائرة مجاورة. أما معظم ممتلكات ستويت فتذهب إلى أليس: مدد إيجار قطعتين من الأراضي لأعوام قادمة، و٢٢ بقرة، وثور، وكل ماشيته من الخنازير، ونصيبه الذي يبلغ النصف في المزرعة ومنقولاتها التي يستأجرها بالاشتراك مع ابنه، و٣٠٠ جنيه نقدًا، و«أفضل سرير وأفضل خزانة ملابس لدي، وزوجان من الملاءات، وزوجان من البطانيات، وزوج من أغطية الأسِرَّة، وفراشي ووسادتي الأفضل من الريش، وفرسي الخصيُّ وسرج أمها الراحلة وكسوتها وأيضًا نصف دستة من أفضل ملاعقي الفضية.»

يمكننا القول إن ستويت كان موسرًا بالمقارنة بغيره إذا ما أخذنا في الاعتبار العدد الضخم من الماشية الموهوبة عن طريق الوصية إلى آخرين بجانب أبنائه، والهبات المالية

للأصدقاء، والأقارب، والفقراء. فكي يجني كاتب مسرحيات العشرة جنيهات الممنوحة لابنة كل من صديقيه في يوم زواجها، كان عليه أن يكتب خمس مسرحيات بمعدل موحد يبلغ جنيهَيْن للمسرحية (الكتَّاب المسرحيون الذي يملكون تعاقدات أمثال شكسبير كتبوا بشكل عام مسرحيتين أو ثلاثة كل عام). الثلاثمائة جنيه الممنوحة لأليس من «المال الإنجليزي الجاري» هي كمية كبيرة، بجانب الأراضي، والماشية، والمتاع، والفضة؛ لذا يبدو وصف تاوسند لها بـ «الوريثة الكبيرة» مُبرَّرًا.[20]

يذكر نظيف بشار في كتاباته أنه بسبب كون النص التشريعي لعام ١٥٩٧ «يعالج الاختطاف بمعزل عن الاغتصاب ... (فإنه) كان له التأثير غير المباشر الذي كان من شأنه ترسيخ وضع الاغتصاب والاختطاف كجرمين منفصلين» (١٩٨٣: ٤١). فهذا هو النص التشريعي الذي يستنبط تي إي بواسطته عام ١٦٣٢ قِسمَه حول الاغتصاب. بيْد أنه ليس لديه الكثير ليدلي به حول هذا الأمر أكثر من تكرار مصطلحاته، ومن المؤكد أنه لا ينتبه للنتائج المترتبة عليه مثلما فصلها بشار بعاليه. قد يكون سبب ذلك أنه كان بالفعل قد أسس في مناقشته لكون الاغتصاب والاختطاف جرمين منفصلين. ويُغفل أيضًا الإشارة إلى النتيجة المترتبة الأخرى التي لاحظها المؤرخون القانونيون: وهي أن فصل الاغتصاب عن الاختطاف يطرح بطريقة غير مباشرة مفهومًا، إن لم يكن كلمة، يميز كل محاكمات الاغتصاب في وقتنا الحالي، وهو الموافقة (لأن الاختطاف قد يشتمل على موافقة المرأة أما الاغتصاب (بالمعنى الحديث) لا يمكن أبدًا أن يشتمل عليها؛ لذا منذ عام ١٥٩٧ أصبح عدم توافر الموافقة جُرمًا ضد المرأة نفسها، وليس ضد «مالكها» الرجل). أكرر ثانية أن تي إي كان لديه الكثير ليدلي به في مواضع سابقة عن موضوع الموافقة، لذا فهو لا يناقشه في هذا الموضع.

رغم أن اسم أليس ستويت مرتبط بالنقاش البرلماني وتغيير النص التشريعي لعام ١٥٩٧، فإن قضيتها كانت ملائِمة لأن يرتكز عليها نقاشٌ ولم تكن قضية رأي عام خلافية أثارت مشاعر الغضب والتغيير. نفس مشروع النص التشريعي كان قد جرى التطرق إليه في البرلمان عام ١٥٩٣ ولكن لم يوافَق عليه؛ لذلك من المبالغة الادعاء بأن قضية أليس ستويت في عام ١٥٩٧ والتغيير اللاحق للنص التشريعي قد صنعا التمايز بين الاغتصاب والاختطاف، أو ما يُعرف بمفهوم الموافقة، فقد كان نقاشًا معاصرًا منتشرًا وقضية من قضايا الساعة. يوضح عمل تي إي في عام ١٦٣٢ كيف يمكن أن يكون المرء مهتمًّا بهذا التمايز بدون ارتباط بأي موضوعات قانونية جارية. بيْد أن النقاشين البرلمانيين

حول الموضوع في عامي ١٥٩٣ و١٥٩٧ يتزامنان مع أكثر استكشافات شكسبير تكثيفًا لموافقة الأنثى في الحالات المرتبطة بهيلين. و، كما تلحظ ماريون وين دافيس، فإن سَنَّ تشريعات جديدة للاغتصاب في حد ذاته «بعد جمود دام قرنًا يكشف عن بلوغ أوج الاهتمام والانشغال بالاعتداء الجنسي» (١٩٩١: ١٣١). دعنا ننتقل من أواخر تسعينيات القرن السادس عشر إلى أوائلها.

(٨) اغتصاب لوكريس (١٥٩٤)

لا يؤدي الاغتصاب إلى صدمة جنسية فحسبُ، بل إلى مأزق وجودي للمرأة في أوائل العصر الحديث: لو أن امرأة صارعت لتقاوم المُعتدي عليها، فكالت الركلات، أو صرخت، أو طلبت المساعدة، فإنها تنتهك لياقة جنسها وطبقتها، والمرأة التي تُعتبر نشطة صوتيًّا وجسمانيًّا في هذا السياق تُعتبر نشطةً في سياقات أخرى. مثلما تُظهِر الدراما الإليزابيثية والجاكوبية، المرأة التي تفتح منفذًا واحدًا (فمها) ستفتح منفذًا آخر (باستر ١٩٨٧) تمامًا مثلما يلمح هيرودوت إلى أن المرأة التي تُساوم في مضمار يمكن أن تُساوِم في آخر.

إن لوكريس شخصية شكسبير صاخبة لفظيًّا في مقاومتها لتاركوين:

> إنها تستحلفه بجوف (جوبيتر) المتعالي القدير،
> بالفروسية، وبشرف المَحتِد، وبيمين الصداقة العذب،
> بدموعها المفاجئة، وبحب زوجها،
> بقانون البشر المقدس وبالميثاق المشترك،
> بالسماء والأرض، وبكل القوى فيهما،
> أن يأوي إلى فراش الضيف
> وأن يخضع للشرف، لا لشهوة دنسة.
>
> (٥٦٨–٥٧٤)

نشهد فصاحتها في البيت ٥٧٥ عندما تتحول القصيدة إلى الحديث المباشر ويُسمَع صوت لوكريس مناشدًا تاركوين بحجج مؤثرة ومنطقية على مدى ٩١ بيتًا. كما أنها لا تُبدي أي أمارة عن التوقف؛ فيوقف تاركوين تدفقها في منتصف البيت: ««كفى.» قال لها مخاطبًا: «أقسم بالسماء أني لن أُصغي إليكِ»» (٦٦٧).

ومع ذلك فعندما تقص لوكريس تجربتها على كولاتين، وبروتس، وأبيها تقتطع هذا الجزء من الحكاية. بدلًا من ذلك، تقدم نفسها على أنها هي التي «شرعت في البكاء» والتي كانت عاجزة عن الكلام: «منع قاضي الدموي لساني من النطق، لا بينة منصفة يمكن أن تشفع بالإنصاف هناك» (١٦٤٨–١٦٤٩)؛ فهي تقدم نفسها على أنها أنثى عصر النهضة المألوفة: مستسلمة لا مؤثرة، ضحية لا محتجة، فإذا كان مثال الأنوثة العفيفة هو الاستسلام؛ فالمرأة المستسلمة هي التي يُعرَف عنها الموافقة على الاغتصاب.

بغض النظر عن مناشدات لوكريس الشفوية المطوَّلة إلى المعتدي عليها، تصنع القصيدة معضلة من مسألة موافقتها أو مقاومتها. العائقان الماديان أمام تقدُّم تاركوين هما المقاومة والإذعان — «وكل مدخل مُقاوِم له ينصاع ممهدًا له السبيل» (٣٠٩) — ومثل مغتصبي تسعينيات القرن السادس عشر الآخرين (وما بعدها) فإن تاركوين «يفسر رفضهن» على أنه ملاعبة: «مثل طبقة الصقيع الخفيفة التي تتهدد الربيع لبعض الوقت، كي تضيف المزيد من البهجة إلى العنفوان» (٣٣١–٣٣٢). لاحقًا، تعنف لوكريس النائحةُ يدها على «الإذعان» (لأن يدها عجزت عن إثناء تاركوين بخدشها إياه.) مجموعة العقبات — الأبواب، المزاليج — التي «انصاعت» لتاركوين بسهولة بينما يمضي في رحلته الرمزية من الخارج إلى الداخل، من أردیا إلى روما، ومن غرفة نوم الضيوف إلى مخدع لوكريس، لا تُقدم للاغتصاب فحسب بل تطرح مسألة موافقة لوكريس الملتبسة التباسًا مزعجًا (فاينمان ١٩٨٥: «من هنا وهناك»). كانت هذه قضية شغلت المعلقين بداية من القديس أوجستين ومن بعده. لو كانت لوكريس بريئة، لماذا انتحرت؟ كم كانت قصة لوكريس ملتبسة أخلاقيًّا إلى درجة أنها — مثل قصة هيلين — أصبحت موضوعًا للمنازعات الرسمية (دونالدسون ١٩٨٢: ٤٠).

لكن ما الذي تعنيه الموافقة عندما يكون البديل هو الموت والخزي (البديل الذي يعرضه تاركوين على لوكريس عندما يهدد بقتل لوكريس مع خادم، واضعًا أحدهما في حضن الآخر، جالبًا بذلك العار للوكريس، وكولاتين، وعائلة كولاتين)؟ فبمعنًى ما لوكريس «توافق» على أن تتعرض للاغتصاب، وهو تصنيف مختلِط لا نمتلك مفردات تعبر عنه.[21]

ومع ذلك فإنه عند لحظة اختراق تاركوين للوكريس، لا يوجد التباس. فبينما يصور أوفيد والرسام (مصدرًا شكسبير) لوكريس في وضعية الإذعان (خاضعة للتهديد بالعار)، نجد فم لوكريس في قصيدة شكسبير مكممًا بثوب نومها بينما يرطب تاركوين «وجهه المهتاج في أكثر الدموع عفة/التي ذرفتها منذ الأزل عيون طاهرة يكسوها الحزن»

(٦٨٢–٦٨٣؛ كاتي ١٩٩٩: ٦٦). ليس هناك التباس هنا: إن لوكريس اغْتُصِبَت (بمفهومنا الحديث).

من المفارقات إذن أن ضحية واقعة اغتصاب تفشل في التعاطف مع ضحية واقعة اغتصاب أخرى. فبينما تبحث لوكريس عما يلهيها في الساعات المضنية حتى يكون كولاتين قد عاد إلى روما، تتأمل لوحة عن سقوط طروادة، مُخاطِبةً اللوحة مباشرةً: «أريني البغيَّ التي بدأت هذا الاضطراب» (١٤٧١). يعتبر فاينمان أن موضوع اللوحة «اختيار سيئ بما أن شكسبير — إن لم يكن هوميروس أيضًا — يرى أن اغتصاب هيلين «البغيِّ» ... هو الذي تسبب في الحصار وليس العكس مثلما هو حال لوكريس العفيفة» (١٩٨٥: ٢٠١). بيْد أن هيلين ليست بغيًّا في نظر شكسبير. إضافة إلى ذلك فإن لوكريس هي ضحية اغتصاب تعاونت عليه الكثير من القوى: زوجها الذي يتفاخر بجمالها الفائق، والتزامها بأن تحسن وفادة ضيف، وتهديدات المُغتصِب، وتقريرها بأن الاغتصاب أقل عارًا من الزنا مع عبد. إن حالة هيلين قد تكون بنفس القدر من التعقيد؛ فمن المتيقَّن أنه من بين العوامل التي سردتها توًّا في حالة لوكريس، أول عاملين هما نسختان طبق الأصل من وضع هيلين. رغم ذلك تفترض لوكريس بينما هي تنظر إلى اللوحة أن حالة هيلين يجب أن تكون واضحة بلا لَبْسٍ. أنها قارئة متحاملة وغير متعاطفة. التساؤل الذي يُلْمِح إليه شكسبير (في كلٍّ من عملَي «اغتصاب لوكريس» و«ترويلوس وكريسيدا») هو: هل نحن مذنبون بنفس الإساءة في تفسير حال هيلين؟

(٩) هيلين (طروادة)

من وجهة نظر العديد من معاصري الحداثة المبكرة، كان اسم هيلين هو صيغة مختصرة للدلالة على خيانة عهود الزواج (وهو موضوع سيجري استقصاؤه في الفصل التالي). إن هذا الارتباط المنطوي على إدانة تحديدًا هو الذي يتمنى شكسبير أن ينقذ شخصيات هيلين منه عندما يضع هيلين أو من يمثلنها في المسرحيات التي يدخل فيها الخضوع الجنسي أو الخيانة في إطار الاستجواب المتعاطف (ماجواير ٢٠٠٧: ٧٤–١١٩). إلا أن هنا جزءًا آخر يُضاف لاسمها: الإضافة التصنيفية الموضعية «من طروادة»، وذلك اللقب وثيق الصلة بموضوع الاغتصاب.

هناك لحظة تتسم بالتوتر في الفيلم الهوليوودي «طروادة» (٢٠٠٤) عندما يقدم باريس عروسه الأسبرطية إلى والده الملك. يقول الأمير: «أبي، هذه هيلين.» يتساءل بريام

الذي يؤدي دوره بيتر أوتول بلهجة عميقة: «هيلين؟ هيلين الأسبرطية؟» فيقول له ابنه مصححًا: «هيلين طروادة.» يقدم الفيلم تحولًا لغويًّا جوهريًّا في السرديات التي تتناول هيلين، مُسقِطًا إياه في لحظة واحدة، هي اللحظة التي مُنِحت فيها المرأة التي نعرفها باسم «هيلين طروادة» لقبها. يقدم فيلم عام ١٩٥٥ «هيلين طروادة» نفس المسألة المتصلة بأسماء الأعلام على نحو أكثر تمهلًا عندما تتساءل هيلين متعجبةً إن كانت ستصبح طروادية أبدًا، وهو ما يعكس مفارقة استباقية كون هيلين — بالنسبة لنا — مقرونة فقط بطروادة؛ فاسمها الأول لا ينفصل عن اسمها الموضعي.

لم يكن الأمر دومًا على هذا الحال؛ فهي تُدعى في الكتابات الكلاسيكية هيلين، أو هيلين الأسبرطية، أو هيلين التيندارية (ابنة تينداريوس)، أو التيندارية الأسبرطية، أو اللاسيدومونية (من لاسيدمونيا (لاكونيا)، المنطقة الواقعة جنوبي شرق بيلوبونيز التي كانت أسبرطة عاصمتها)،[22] أو هيلين الأرجوسية، أو هيلين ابنة ليدا. وهي ليست سوى «هيلين» في كتاب «التحولات» لأوفيد، مثلما هو الحال خلال معظم كتابات أوائل العصر الحديث. في رواية «دار الغرور» (١٨٤٧–١٨٤٨) لثاكري ظل اسم هيلين شائعًا كاسم علم من غير تعريف جغرافي؛ إذ نجد شخصية جون جونز تتأسف، عندما يعترض سبيله لحظة تقديمه يد المساعدة إلى «المتألقة والمتفردة السيدة راودون كراولي» (بيكي شارب) في حفل عشاء، لأن «النبيل الشاب ... استحوذ على هيلين خاصتي دون أن يكلف نفسه عناء كلمة اعتذار» (١٩٧٧: ٥٧٠). ولكن بعد ٢٢ عامًا فقط كانت هيلين قد تحولت بالنسبة لوالتر باتر إلى «هيلين طروادة»: «كانت ليدا والدة هيلين طروادة، و... القديسة آن (حنة) والدة مريم» (١٩٨٦: ٨٠).[23] لم يعد اسم هيلين هو هيلين فحسب بل «هيلين طروادة»، متوازيًا إعرابيًّا مع مريم («والدة هيلين طروادة» /«والدة مريم»). بحلول ستينيات القرن العشرين فقد اسم «هيلين» كل تداول ثقافي بصيغته المجردة بدون لقبها التعريفي «طروادة». في رواية «أحدهم طار فوق عش الوقواق» (١٩٦٢) يجري هاردينج وماكميرفي حديثًا حول التأثيرات الجنسية للممرضة راتشيد. يسأل هاردينج زميله في المستشفى: «أيمكنها أن تثير فيك الرغبة حتى لو ... كانت شابة وكان لها جمال هيلين؟» يجيب زميله الذي يفتقد للمرجعية الكلاسيكية: «أنا لا أعرف من تكون هيلين، ولكن ... لا يمكن لوجهٍ عجوزٍ خالٍ من التعبيرات أن يثير فيَّ الرغبة حتى وإن كانت بجمال مارلين مونرو» (١٩٧٧: ٦٩). من الواضح أنه حتى هذا التاريخ — على الأقل في حالة ماكميرفي — أصبحت توجد ضرورة لبطاقة تعريف؛ «طروادة».

لا يمكننا أن نحدد بدقة اللحظة التي عندها أصبحت هيلين الأسبرطية تُعرَف باسم هيلين طروادة، بيْد أن هناك حوارًا في مسرحية «القانون القديم» (١٦١٩) لميدلتون وراولي يناقش التحول في اللقب المكاني. في إحدى الحانات يتورط المهرج جنوثو في محادثة، ومن ثم في مراهنة، مع الطاهي بشأن ما إذا كان اسم «الحسناء اليونانية» الفاتنة هو سيرين أو هيرين. يتدخل الخياط ليحذر المهرج بشأن ثقته في المقامرة بالكثير من المال مع وجود تكرار لا ضرورة له في زعمه: («أراهنك بخمسة دراخمات أن اسم سيرين كان سيرين»)، وينتقل الحديث من سيرين إلى هيلين:

المهرج: ألا أعرف ابنتَي وطننا سيرين ونيل اليونانيتين، اثنتان من أبهى اليونانيات حُسنًا على الإطلاق؟

الطاهي: نيل هذه كانت أيضًا تُدعى هيلين اليونان.

المهرج: طوال مكوثها مع زوجها كانت تُدعى إيلين، ولكن بعد أن قدمت إلى طروادة كانت نيل طروادة، أو نيل الحسناء، سواءٌ شئتَ أم أبيتَ.

(٤. ١. ٦٠–٦٥)

كما ذُكِر سابقًا، كان اسم نيل هو صيغة تحقير معتادة في أوائل العصر الحديث لهيلين. بل إن المهرج في حقيقة الأمر يعتبر أن اسم هيلين هو بالأحرى نيل وليس هيلين، والطاهي هو الذي يقدم متطوعًا الصيغة الكاملة لاسم هيلين. يتشبث المهرج بأن اسمها كان هيلين (إيلين وهيلين كانا تهجئة تبادلية مختلفة) فقط عندما عاشت في اليونان (طوال مكوثها مع زوجها كانت تُدعى «إيلين»)، وعند انتقالها إلى طروادة تغير اسمها («بعد أن قدمت إلى طروادة كانت نيل طروادة»)؛ لذا فإن المساجلة هي عن تغيير مزدوج في الاسم: «هيلين» أصبح «نيل»، و«اليونانية» أصبح «طروادة». كان المهرج مهتمًّا باستمرار بالأسماء، واللغة، وبالتورية، مثلما هو حال الكثير من المهرجين في أوائل العصر الحديث، وإن يكاد يكون اهتمامه لا شعوريًّا، لكن هل تشبثه بتسمية «نيل طروادة» تعزيزٌ لابتكارٍ فيما يتصل بأسماء الأعلام أم تعزيزٌ لحقيقة معروفة؟

قليلة هي حالات ظهور تسمية «هيلين طروادة» في فترة أوائل العصر الحديث إذا ما قُورنت بحالات ظهور تسمية «هيلين اليونان»، إلا أن كلتا التسميتين غير معتادة. إنني لست على دراية إلا بنصين من القرن السادس عشر يشيران إلى «هيلين طروادة»: «أفروديت الذهبية» لجون جرانج الذي يرجع إلى عام ١٥٧٧ و«استحضار للنائمين»

لليونارد رايت الذي يرجع لعام ١٥٨٩. ولا يظهر اللقب ثانية قبل منتصف القرن السابع عشر، في «وادي التنوع» (١٦٣٨) لهنري بيتشام، وبعد ذلك في عام ١٦٨٠ في ترجمة تشارلز بلونت لكتاب «فيلوستراتوس». يبدو أن مهرج ميدلتون قد عكس الأمر في بدايته قبل أن ينقلب إلى تحولٍ كبيرٍ.

نجد في نفس الفترة أن الإشارات إلى تسمية «هيلين اليونان» أكثر توافرًا. تشير مسرحية لِيلي «يوفيوس» (١٥٧٨) ثلاث مرات إلى هيلين بهذه الطريقة.[24] كذلك يشير توماس واطسون إلى «هيلين اليونان» ثلاث مرات في قصائده «إيكاتومباثيا (القرن المتقد بالحب)» (١٥٨٢).[25] وهذه هي الصيغة التي يستخدمها التلاميذ في مسرحية مارلو «الدكتور فاوستوس» (حوالي ١٥٨٩) عندما يستقر رأيهم على «أن هيلين اليونان كانت أبدع امرأة عاشت على الإطلاق» (٥. ١. ١١-١٢).[26] في عام ١٥٩٥ يتناول توماس تشيرشيارد «هيلين اليونان الحسناء» في مسرحية «فرقة إيقاع سماوي موسيقية» ويشير جون فورد إلى «هيلين اليونان» في «شرف مظفر» (١٦٠٦) مثلما يفعل ريتشارد براثوايت في «مبعوث الطبيعة» عام ١٦٢١. تقدم ترجمة من عام ١٦٢٣ لرواية ماتيو أليمان «الصعلوك» «هيلين اليونانية»، وكذلك أيضًا فيلاريتيس في «عمل لماسحي المداخن» (١٦٠٢). وهي «هيلينا اليونانية» في مسرحية «ترويض الشرسة» (١٥٩٤)، وهي «السيدة اليونانية» في مسرحية بيكيرينج «أوريستيس» (١٥٦٧) (السطر ٥٧٩).

في فترة أوائل العصر الحديث كان المقطع الذي يتكون من حرف الجر «من» مضافًا إليه اسم المكان يُستخدَم للدلالة على مكان أصل المرء: جون من بوردو، جودفري من بولوني، جاي من وُرِكْ، جون من جونت، إدموند من يورك، ابن سلاي العجوز من برتن هيث (مقدمة مسرحية «ترويض الشرسة» ٢. ١٨)، «ماريان هاكِت، زوجة صاحب الحان البدينة من ونكوت» (مقدمة مسرحية «ترويض الشرسة» ٢. ٢١-٢٢)، ساحرة إدْمنْتون، «عمة وصيفتي من برينفورد (= برينتفورد)» (مسرحية «زوجتا ويندسور المرحتان» ٤. ٢. ١٧٠-١٧١). وفقًا لهذا المنطق، لا يمكن على الإطلاق لهيلين إلا أن تكون «من أسبرطة». ولكن إذا استحضرنا ملاحظتين من بداية هذا الفصل؛ الأولى: ملاحظة كريس كانون بأن سرديات الاغتصاب الشرعي تبدأ «بعد» الفعل»، والثانية: مقولة ليندا كلادر بأن «أكثر ما تشتهر به هيلين هو الاغتصاب»، نجد أن المقطع «هيلين طروادة» يقبله المنطق السليم. هيلين طروادة هي — حسب التعريف — هيلين rapta: المغتصبة أو المختطفة.

إن قصة هيلين باستثناءات قليلة جدًّا هي قصة تجري بعد فعل الاختطاف، وبعد لحظة التحول (تحول الزوجات، تحول الولاء، تحول الوطن)، وبعد لحظة القرار أو التذبذب أو الندم أو التسليم. يفصل مهرج ميدلتون وراولي هذا الأمر بدقة: «بعد أن قدمت إلى طروادة كانت نيل طروادة.» إن هيلين مرتبطة ارتباطًا كبيرًا بقصة الاغتصاب (مقولة كلادر «أكثر ما تشتهر به هيلين هو الاغتصاب») حتى إننا أجملنا قصتها في مقطع مضاف: هيلين طروادة. إن هاتين الكلمتين لربما تقدمان من الناحية السردية أقصر قصة اغتصاب على الإطلاق.

(١٠) الاغتصاب كوسيلة للانتقام

في موضع سابق من هذا الكتاب أشرت إلى أن الاغتصاب لا ينتهي بموت باريس أو بسقوط طروادة؛ إذ يستولي ديفوبوس على هيلين كزوجة، ويستولي بعد ذلك نيوبتوليموس على ابنتها هيرميون، التي يستردها أوريستيس بدوره. بيْد أن أكثر وقائع الاغتصاب العديدة إثارة تقع في نهاية الفيلم التليفزيوني الأمريكي «هيلين طروادة» (٢٠٠٣).

هذا الفيلم المتقن لا يتناول العلاقة الغرامية بين هيلين وباريس فقط بل تاريخهما الميثولوجي كاملًا، مبتدئًا بنبوءة كساندرا عند ميلاد باريس والإبعاد الفوري للرضيع. يُظهِر الفيلم هيلين — التي تؤدي دورها سيينا جيلوري التي تشبه الغزال في ملامحها والمسترجلة في تصرفاتها — في الطفولة حيث يقع معها أكثر وقائع الاختطاف تعففًا على يد ثيسيوس. يتسم سلوك ثيسيوس نحوها بالحماية وبكونه أبويًّا، فهو بالأحرى معلم وليس مغتصبًا، ويرفض أن يلمسها برغم مشاعرها المراهقة المتنامية نحوه. عندما يصل الديوسكوري لينقذا هيلين، يخطئان في فهم الموقف؛ إذ ليس هناك ما يستدعي إنقاذها منه، ورغم محاولات هيلين اليائسة لمنعهما، يُقتَل ثيسيوس.

الفيلم في النصف الأول هو عبارة عن مزيج من «ترويض الشرسة» و«تايتانيك»: فتاة لا تتلاءم طبيعتها مع أسبرطة، وليس لها اهتمام بالرجال، تجد حياة جديدة وتُفضِّل أن تموت مع ثيسيوس على أن تعود للقيود الملكية. عندما تجد هيلين نفسها مضطرة إلى العودة، تظهر عاريةً أمام عاشقيها، وأمام الارتياع الجلي على مينلاوس مرهف الحس والمُتابعة النائية المعجبة لأجاممنون العابس الذي يؤدي دوره روفوس سيويل. إن أجاممنون يعي قدر جمال هيلين في هذه اللحظة، وفي لحظات أخرى في الفيلم، وعيًا يُنقَل من خلال ومضات قاسية في عينيه تشيء جسدها.

إن أجاممنون مقتضب في استخدامه للكلمات واستبدادي في تعامله مع زوجته وكذلك مع جيشه، ومع ذلك فإن أجاممنون هذا لديه نقطة ضعف واحدة: هي حبه لابنته إفيجينيا. إفيجينيا هذه ليست بمرشحةٍ مراهقة للزواج بل هي طفلة ذات أعوام ستة تلعب الحَجْلَة والغُميضة مع والديها، سيطرت ضحكتها المجلجلة على الفيلم (وعلى أبيها) كصوت في الخلفية بعدما يضحي بها أجاممنون في أوليدة. تمثل التضحية قرارًا مؤلمًا إيلامًا مبرحًا لأجاممنون الذي يؤدي دوره سيويل وتقود إلى واحدة من المشاهد الختامية في الفيلم: انتقام لا يوُقِعه مينلاوس لفقد زوجته بل أجاممنون لفقد ابنته.

حتى هذه النقطة لا علاقة للفيلم بالاغتصاب. فثيسيوس هو أب بالتبني، وباريس وهيلين هما توءما روح يُبرَز التقاؤهما الذي قدرته الأقدار (إذ «يرى» أحدهما الآخر أولًا في رؤًى وهما في طور الشباب) على أنه بالأحرى إرادة إلهية وليس اختطافًا أو زنًى. لهذا يكون بحث أجاممنون عن هيلين عند خراب طروادة بمثابة صدمة ويصبح غرضه الجنسي الانتقامي جليًّا.

يطرح الجنود هيلين أرضًا. ويمسك أجاممنون بشعرها، ويطوحها للخلف على مائدة، ويغتصبها بوحشية. يتكرر الفعل بلا تردد وتختلط صرخات هيلين بصيحات مينلاوس المحمومة العاجزة: «دعها!» ينتقل المشهد إلى الحركة البطيئة بينما يستمر إيلاج أجاممنون وصرخات هيلين. إن هذه قصة طروادية «تنتهي» بالاغتصاب.[27] وحتى في نسخة لا علاقة لها بالاغتصاب السببي، يستمر الاغتصاب.

عندما نطالع هيلين ثانيةً نجدها صامتةً، مخدرةً، مصدومةً. وكساندرا مشدوهة من التغير الذي طرأ على أختها: «ماذا فعل؟» هيلين غير قادرة على إجابة السؤال. وينال أجاممنون الجزاء العادل عندما تقتله كلتمنسترا في حوض استحمامه: ليس ذلك بسبب رغبتها في أن تكون مع حبيبها، إيجيسثوس (الذي يغيب عن هذه النسخة) ولكن بسبب قتل زوجها لابنتهما. إن هذه ليست قصة خيانة أنثوية.

قبل خراب طروادة، كانت هيلين التي تؤدي دورها جيلوري قد ذهبت سرًّا إلى المعسكر اليوناني لتعرض نفسها مقابل موت هيكتور. وأجابها أجاممنون بنظرة ازدراء جامدة: «أَوَتظنين أن هذا يكفي؟ أتظنين أن موت ابنتي كان هباءً؟ ... ليس هناك مقايضة. أريدكِ أنتِ.» إنه يُذكِّر هيلين بهذه المحاورة التي دارت بينهما وهي ملقاةٌ أرضًا أمامه في طروادة: «كما قلتُ: لا مقايضة.» هذه الكلمات الأربع أحادية المقطع هي الكلمات الوحيدة التي وجهها إليها. تُعيدُنا مفرداته إلى كلمات هيرودوت في بداية هذا الفصل، حيث قُدِّمت

أيو ونسوتها كأطراف متاجرة. في هذا الفيلم ليس مسموحًا لهيلين بإجراء الصفقات. هربت هيلين التي تؤدي دورها سيينا جيلوري بمحض اختيارها ولكن عقوبة الإناث اللواتي يرتكبن إثمًا جنسيًّا هي ذاتها عقوبة جنسية. ستصير هيلين مخلوقًا جنسيًّا إما كسبب أو كعقوبة.

هذه الثنائية تجعل من الصعب تبرئتها من اللوم. محاولات إلقاء اللوم عليها أو الدفاع عنها هي موضوع الفصل الرابع.

الفصل الرابع

اللوم

لقد رُويت أعداد كبيرة من القصص. كيف يمكنني أن أميز بين ما فَعَلْت وبين ما قالوا إنني فعلت؟ (هيلين، بقلم مارك هادون، «ألف سفينة»)

لم يكن الشعراء اليونانيون متيقنين أبدًا بشأن هيلين: فهي من الممكن أن تمثل البراءة الإنسانية أو الإثم البشري. (كينيث جي ريكفورد، «هيلين في الكتاب الثاني والسادس من «الإنياذة»»)

ماذا كان يمكنها أن تفعل، كونها من هي؟ (ويليام بتلر ييتس، «ليس هناك طروادة أخرى»)

(١) الروايات

إن قصة هيلين، في كل حقبة، هي القصة التي يُحَمِّلُ مؤلفوها هيلين مسئولية حرب طروادة أو يحاولون التقليل من مسئوليتها. والواقع أن هذا يختصر قصتها إلى إحدى سرديتين: إما قصة فرار مع الحبيب أو قصة اختطاف. هيلين في الأولى، زانية، مذنبة، شخص مستحق للوم؛ بينما في الثانية، هي ضحية، بريئة، شخص يستحق الدفاع عنه.

مع ذلك فهذه النظرة الأخلاقية الأحادية الصارمة؛ إما أبيض أو أسود، تسمح بلون رمادي بينهما. بدايةً، القضايا المتعلقة باللوم تختلف اختلافًا كبيرًا فيما بين الأدب ذي الخلفية الوثنية والأدب ذي الخلفية المسيحية. سابقًا، كان لدى الكتاب القدرة على الفصل بين المسئولية والجرم؛ لذلك نجد في «الإلياذة» أنه لا يوجد شك لدى أيٍّ كان في كون هيلين هي «السبب» في حرب طروادة، بيْد أن قليلين يلقون عليها «اللوم». وعندما تورد سلسلة الملاحم الانتقام، تورد أيضًا فكرة استحقاق هيلين الشخصي للوم، وما إن نصادف

الكُتَّاب المسيحيين، حتى تجد كلمات مثل «إثم» و«غفران» سبيلها للظهور باطراد. ففي رواية «جيست هيستوريال» (القصة التاريخية لدمار طروادة) مجهولة الفترة الزمنية يعد مينلاوس: «كل إثم (لهيلين) سيُغْفَر، ونعمةً تأخُذ» (تي إل إن ١١٥٨١).

تتباين تقنيات السرد التي تهدف إلى إظهار المنطقة الرمادية للأخلاق: فمن ذلك أن يصور المؤلفون الصراع العاطفي لهيلين (مثلما يحدث في كتب العصور الوسطى عن طروادة التي تُظهِر تذبذبها غير المصطنع)،[1] أو يوردون الجمال كتعويض عن اللوم أو كإسقاط له (كوينتوس من سميرنا) أو يوردون ذكر اتحاد فيدرالي كمنفعة من الحرب التي تسبب فيها رحيل هيلين (هيرودوت، إيسقراط)، أو يسمحون لهيلين نفسها بأن يكون لها ثِقَل وتأثير (يوربيديس)، أو يُقيِّمون صنيعها ليس وفقًا لأي معيار أخلاقي مستقل بل تبعًا لأثره على الآخرين. في هذه الحالة الأخيرة، تتوازى محاولات الحكم على أخلاقيات هيلين مع مساعي فهم جمالها: فنركز في الأثر، ونقيم صنيعها بطريقة عكسية انطلاقًا من تلك النقطة.[2]

(٢) إلقاء اللوم: هيلين، وباريس، والآلهة

يُلقي العديد من النصوص باللوم على هيلين بالتركيز على أن ذهابها إلى طروادة كان بمحض إرادتها. توضح الجوقة في مسرحية «أجاممنون» لإسخيلوس فاعلية هيلين:

> اجتازت العتبة بسهولة
> وبارحت قصرها، غير آبِهة
> بما ينبغي أن يوقظ مخاوفها.
>
> (١٩٦٨: ٥٧)

إن هيلين بهذا التصوير هي مُشارِكةٌ فاعلةٌ في اختطافها هي ذاتها: فليس هنا روَادِع شعورية (فهي «غير آبهة») أو عقبات مادية («اجتازت العتبة بسهولة»).

في مسرحية «الطروادیات» ليوربيديس تقول كساندرا إن هيلين «لم تُؤخذ غنيمة على يد (مينلاوس)، بل ذهبت مختارةً» (يوربيديس ١٩٧٣: ١٠٢). بينما يقول داريس بتعبير بلاغي أكثر دبلوماسية (أو أكثر توكيدًا ولفتًا للانتباه) بنفي عكس المُثبَت إن هيلين «لم تكن غير راغبة» (فريزر ١٩٦٦: ١٤١). إن داريس — كونه فريجيًّا — هو بالطبع ضد

اليونانيين على الأخص، بيْد أن دِكتيس الكريتي يتناول الأمر بنفس الطريقة؛ إذ تشهد هيلين المجلس الشعبي الذي يتباحث في مصيرها، وتوضح موقفها بطريقة لا لبس فيها: «قالت إنها لم تُبْحِر غير راغبةٍ، لأن زواجها من مينلاوس لم يناسبها» (فريزر ١٩٦٦: ٢٨-٢٩).

في قصيدة لاتينية مجهولة المؤلف تدعى «سقوط طروادة»،[3] تخبر هيلين باريس أنها راغبة في أن تُختطَف، وهو ما قد يكون تناقضًا اصطلاحيًّا أو تعريفًا للفرار مع الحبيب، ولكنه ليس اختطافًا (المؤلف مجهول/أتوود وويتيكر ١٩٤٤: ٨، وقارن ٦٢ن). كان مبرر باريس لزيارة اليونان هو وعد فينوس له بأنه «ينبغي أن يأخذ زوجة من هنا.» طوعًا تقول هيلين، التي هي بالفعل واقعة في حب باريس: «أنا راغبةٌ، إن كنتَ حقًّا ترغب أيضًا، أن تأخذني من هنا زوجةً لك.» يطرح باريس المانع الاصطلاحي وهو أنها بالفعل متزوجة، إلا أن هيلين تقول غير مكترثة بهذا الأمر: «إن لم تأخذني زوجةً لك، فسأموت بسبب حبك» (٨). يُقَدِّر باريس الآن المشكلات العملية التي من المتوقع أن تقف عائقًا أمام خروج هيلين من القصر الملكي، إلا أنها تُحدِّد خطط الهروب، مطلِعةً باريس على ما يجب عليه أن يفعل فيما يتعلق بالترتيبات البحرية. ومن غير المستغرب أنه يذعن؛ إذ متضحٌ بجلاء طوال هذا الحوار من الذي يمسك بزمام الأمور ومن الذي يتبعه.[4]

تميل النصوص التي تتخذ موقف الدفاع عن هيلين إلى فعل ذلك عبر إلقاء اللوم على شخص آخر. فالدفاع عن صنيع هيلين وعواقبه هو في حد ذاته أمر واضح الصعوبة (يُستثنى من ذلك المحاورون الطامحون أو العابثون أمثال جورجياس، وإيسقراط، وأوفيد)؛ لذا من الأيسر اعتبار هيلين ألعوبة في يد الآلهة أو ضحية لشهوة باريس. في «الإلياذة» يُلقي بريام باللوم على الآلهة (٣. ١٦٤) ويُلقي هيكتور مرتين باللوم على باريس (٣. ٣٩–٤٢؛ ٦. ٢٨١–٢٨٥). في «الإنياذة» تتصدى فينوس لغضبة إنياس الضارية على هيلين بينما يستعد لقتلها عند خراب طروادة. رغم غضبه، يتسم إنياس بالوضوح إزاء ما يأمل أن يجنيه: «سأحرز بعض الفضل للقضاء على خطيئة لا تُغتفر، والاقتصاص من بغي يستصرخ طالبًا العدل، وسأشعر بالفرح عندما أُشبِع رغبتي في ثأر النار» (فيرجيل ١٩٨١، الكتاب ٢: ٦٨). إنه يتحدث بلغة الأخلاق والعدل (الثأر هو فكرة تأتي متأخرة) ولكن فينوس تُبيِّن أنه أخطأ في تحديد الجاني: «لا يجب أن تُلقي باللوم على جمال التيندارية الأسبرطية المكروه، ولا حتى على باريس. إن الآلهة هي التي لم تكن رحيمة؛ إنها هي التي تتخلى عن طروادة» (٦٩).

هناك قدر كبير من المفارقة في كلماتها لأن فينوس نفسها هي واحدة من الآلهة الجانية، ويُلْقَى عليها باللائمة في «الملحمة القبرصية» (في هيسيود ١٩٧٧: ٤٩١). وعلى الرغم من أن جوزيف من إكستر يحدد شهوة باريس على أنها هي السبب، ففينوس هي التي تساند غريزته الشهوانية وهي التي تيسر وصوله إلى هيلين (جوزيف/بيت ١٩٨٦: ١٣٩). في «الحرب على طروادة» لكوينتوس من سميرنا يكبح أجاممنون غضب مينلاوس، موضحًا أن «هيلين ليست هي الملومة، كما تظن، بل باريس الذي نسي زيوس، إله الضيف والمُضيف، ونسي ما يدين به لمائدتك» (١٩٦٨: ٢٤٤). يتكرر في النصوص التركيز على جريمة باريس ضد كرم الضيافة، ولو بطريقة غير مباشرة: في الكتاب الرابع من «الأوديسة»، من الواضح أن إحجام إتينيوس عن أن يُيَسِّر سبيلًا لتليماخوس إلى قصر مينلاوس في أسبرطة بعد الحرب هو حذر نابع من تجربة.

بسخريته اللاذعة في كتاب «فن الهوى»، يُقَدِّم أوفيد مرشحًا جديدًا لإلقاء اللوم عليه: «مينلاوس الأحمق» الذي أعان على زنا زوجته:

> ويلك يا مينلاوس! أأحمق أنت؟
> لِمَ تُبحِر وحدك وتخلف زوجك،
> في رفقة غريب تحت سقف واحد؟ أتأتمن الصقور على الحمائم،
> أو ذئاب جبل أن تحرس حظيرة أغنام مكتظة؟
> لا ترمِ هيلين بالإثم، ولا تلمْ من زنا بها؛
> فما أتيا إلا ما يمكن أن يأتيه من واجه نفس الموقف.
> «أنت» من هيأت لهما مناخ الزنا إذ أفسحت لهما زمانه ومكانه.
> ماذا تراها كانت فاعلة، إلا أن تنفُذ من باب أنت فتحته؟ ...
> أما أنا فأبرئ هيلين من كل إثم. اللوم يقع على عاتق زوجها.
>
> (أوفيد ١٩٨٢: ٢٠٢)
> [فن الهوى، ترجمة د. ثروت عكاشة (بتصرف)]

وغني عن القول أن هذا هو أيضًا رأي الانتهازي باريس في قصائد «البطلات» لأوفيد.[5]

وفيما بين هذه المواقف المستقطَبة التي تقوم على إلقاء اللوم على هيلين أو على شخص آخر، نجد مفهوم الاشتراك في استحقاق اللوم، كما هو الحال في «الأوديسة» عندما تقول هيلين إن أفروديت «جلبتني إلى طروادة ... وجعلتني أهجر ابنتي، ومخدع زوجيتي،

وزوجٍ لم ينقصه شيء» (الكتاب ٤، ص٥٢). فهيلين في هذا السياق فاعلة وكذلك سلبية؛ فهي التي تأتي فعل الهجر ولكنها «جُعِلَت» و«جُلِبَت» فهي مجبولةٌ على ذلك.

يطرح الكُتَّاب اللاحقون — يوربيديس، وهيرودوت، وإيسقراط — مفهومًا آخر، وهو ما سيدعوه كاتب مسيحي في القرن الرابع الميلادي — القديس أوغسطينوس — «الخطيئة السعيدة». من وجهة نظر هيرودوت وإيسقراط أنه كان هناك مكتسب إيجابي من وراء عقْد الدمار: وهو إقامة يونان موحدة، وتقوية المقدرة المدنية والبحرية. بيْد أن أكثر التعبيرات روعةً عن هذا الموقف يأتي من قِبَل مينلاوس نفسه في مسرحية «أندروماك» ليوربيديس:

... ابتلاء هيلين
جاء عبر مشيئة إلهية، وليس محض اختيارها؛
ومن خلاله وهبت اليونان فوائد جليلة.
قبل ذلك الحين لم تكن الأسلحة والنزال معروفَيْن لهم؛
أبرزت الحرب صفات الرجولة لديهم، وأيضًا،
ألَّفت بين صنوف مختلفة من اليونانيين؛ إن التواصل معلم عظيم.

(يوربيديس ١٩٧٢: ١٦٧)

لم يصنع زنا هيلين غير المرغوب تحالفًا عسكريًّا وتطورات تقنية فحسب بل واتحادًا اجتماعيًّا وثقافيًّا. لربما كان مينلاوس هو الديوث في الأدب الذي يرى مزلته الشخصية بهذا القدر من الإيجابية من الناحية السياسية. يوازن هذا الدفاعُ المتطرفُ الاتهاماتِ الشائنةَ التي تحتويها افتتاحية المسرحية التي تبغض أندروماك فيها هيلين، كما للمرء أن يتوقع من زوجة مثالية في الزمن القديم. وتُتَّهم هيلين بقتل أخيل. ويضيف والد أخيل إلى اتهامات أندروماك، فينعت هيلين بالعاهرة؛ حقًّا كيف يمكن أن تكون خلاف ذلك بالنظر إلى التربية التي تفتقر إلى الحياء التي تتلقاها الفتيات الأسبرطيات (اللواتي يلبسن ثيابًا قصيرة ويشاركن في منافسات رياضية مع شباب)؟ إذا كان مينلاوس يستحضر الوحدة الوطنية باعتبارها فائدة مباشرة، فإن بيليوس يستحضر عادةً محليةً ويعتبرها سببًا غيرَ مباشر (يوربيديس ١٩٧٢: ١٥٣، ١٦٥).

ثم هناك أيضا الجمال. فبينما جعل الكتَّاب المسيحيون في زمن لاحق من التعدي والتعويض الأنثويين شعبتين لأمر واحد (خطيئة حواء يمحوها إحصان مريم)، تركز السرديات الطروادية الجريمة والتعويض في هيلين. فرغبتها الجنسية تسببت في حرب، وجمالها جعل الأمر يستحق كل هذا العناء. تلك هي رؤية الرجال العجائز على البوابة السكانية في الكتاب الثالث من «الإلياذة» الذين يدعون حكمهم السلبي يتأثر لوقت وجيز بمرأى هيلين، وهي رؤية كوينتوس من سميرنا الذي في كتاباته يغفر الجنود اليونانيون لهيلين عندما يشاهدونها، وينظرون إليها باعتبارها «بلا عيب» وعلى الفور ينسون «أشغالهم المضنية أو القتال» (كوينتوس ١٩٦٨: ٢٥٠–٢٥١).[6] مينلاوس في كتابات كوينتوس — بعيدًا عن قطع رأس زوجته كما كان نوى أن يفعل (٢٤٤) — يقترح أن ينسيا هو وهي كل شيء قد حدث وكل المشاعر المؤلمة: «توقفي الآن عن التفكير في هذه الأمور، ولكن اكبتي الأحزان في قلبك. آمل أن تنغلق قاعة النسيان السوداء محتويةً كل هذا في أعماقها. ليس من الصواب الاستمرار في تَذَكُّر الأمور الشريرة أكثر من ذلك» (٢٥٣). جمال هيلين في هذا الموضع يحقق ما تفعله أدويتها في «الأوديسة»: فقدان الذاكرة والنسيان؛ الجزء الذي يحتوي على اجتماع الشمل المستفيض بين الزوج وزوجته هو أكثر الأجزاء رقةً في ملحمة كوينتوس.

(٣) تجنب اللوم: التعاطف في «الإلياذة»

أقسى الأشخاص نحو هيلين في «الإلياذة» هي هيلين ذاتها. في الكتاب الثالث تدعو نفسها «فاسقة» لهجرانها زوجها (٣. ١٨٠)، وفي الكتاب السادس تدعو نفسها «عاهرة قذرة مدبرة للشر» (٦. ٣٤٤). إن كلمتَي «فاسقة» و«عاهرة» تعنيان في اللغة اليونانية نفس السُّبة؛ إذ تعنيان حرفيًّا «وجه الكلب» kyōn. في الأصل كان للسُّبة منطق معين: فكما توضح ليندا لي كلادر (١٩٧٦: ١٨)، الكلاب هي العقبة أمام «سبيل البطل نحو ميتة مُشرِّفة» (لأن الأبطال لا يريدون أن يُؤكلوا قبل الدفن).

بعد تعنيفها نفسها ببضعة أبيات في الكتاب السادس، تتوجه هيلين باللوم على نحوٍ ضمنيٍّ إلى باريس: «يا ليتني كنت زوجة لرجل أفضل من هذا» (٦. ٣٥٠). ليس هذا موقف من يرتئي التضحية بكل شيء في سبيل الحب. وبالفعل تتحدث هيلين عن باريس وإليه طوال «الإلياذة» بازدراء. في الكتاب الثالث تتهكم على قدرته القتالية (٣. ٤٢٨–٤٣٦)، وتقول له: «يا ليتك كنت هلكت هناك (في المبارزة)» (٣. ٤٢٨)، وترفض أن

تذهب معه إلى الفراش. وهذا فعل مقاومة أقوى مما تجعله صياغتي يبدو عليه، لأنه على هيلين أن تتصدى لأفروديت. (وحتى مع مراعاة احتمال أن أفروديت في هذا الموضع هي كناية عن العاطفة، وأن الحوار هو صراع روحي بين عقل هيلين وعواطفها، فإن المقاومة تتطلب مخزون قوة.) كانت أفروديت قد أنقذت باريس من مبارزة مينلاوس ووضعته في مخدعه، منتظرًا هيلين. تصف أفروديت إغراءات باريس وإغراءات فراش الزوجية (٣. ٣٩١–٣٩٤). على نحو فيه اعتداد دفاعي بالذات لا ترفض هيلين التعاون فحسب: «أما أنا فلا. لن أذهب إليه ... لن أشاركه مخدعه»؛ (٣. ٤١٠–٤١١)، بل توحي بطريقة انتقادية أنها كانت بديلة لأفروديت:

> فلتذهبي «أنتِ» كانت بديلة لأفروديتولتجلسي بجانبه ...
> ابقي معه إلى الأبد وقاسي من أجله، اعتني به
> حتى «يتخذكِ» عروسًا له، أو يجعل منكِ عبدته.
>
> (٣. ٤٠٦–٤٠٩، أقواس التنصيص من عندي؛
> قارن ميجير ١٩٩٥: ٢٦)

تجيب أفروديت بغضب وبتهديد، قائلةً لهيلين ما مفاده: فلتحذري فقد أُنغص عليكِ عيشك وأُنهي حياتك (إعادة الصياغة بواسطتي ٣. ٤١٣–٤١٧). ترضخ هيلين خوفًا: «فتملَّك الخوف هيلين سليلة زيوس» (٣. ٤١٨).

إن رضوخ امرأة لأنشطة غرفة النوم جراء التهديد، والغضب، وخوف مستقبلي هو موضوع معهود من الفصل الثالث. إلا أن هوميروس يُقَدِّم للفاصل الجنسي بكلمات لطيفة من جانب باريس (٣. ٤٣٨–٤٤٦) ولا يقدم هيلين في صورة الضحية في موضع آخر. رغم أن باريس يقول إنه «انتزعها» (٣. ٤٤٤) ويتهمه هيكتور بأخذ زوجة مينلاوس (٣. ٥٣) (وكلا الأمرين يمكن أن يوحي بالاختطاف) ورغم أن هيلين تتحسر وتشتاق إلى الهرب (٢. ٣٥٦؛ ٢. ٥٨٩–٥٩٠) وتشتاق إلى العودة إلى مينلاوس (٣. ١٣٩–١٤٢)، فإنها تلمح في موضع آخر أنها جاءت إلى طروادة طوعًا: «حضرت إلى هنا/في ركاب ابنك» (٣. ١٧٤–١٧٥؛ قارن ٢٤. ٧٦٥–٧٦٦). قد تكون مشاعرها الحاضرة نتيجة تغير في الموقف: «إن قلبي حتى الآن مضطرب بالهموم» (٣. ٤١٢). في إطار تقديم هيلين بصورة غامضة يوضح هوميروس بجلاء أن اهتمامه مُنصَبٌّ على المأزق الشعوري أكثر من اهتمامه باللوم.

أخذًا في الاعتبار حجة كولين بارو أن «الإلياذة» تقوم على ممارسة التعاطف، يلزمنا أن ننتبه ليس إلى الاتهامات أو الدفاعات بل إلى الصور التي تظهر عليها هيلين: وهي تغزل، وهي تشيح بناظريها عن أفروديت، وهي وديعة مع هيكتور، تحاول (هي وأندروماك) أن تقنعه بأن يسترخي. وتمر بلحظتين من الأسى المفرط، في الكتابين الثالث والرابع والعشرين. في الكتاب الثالث، عندما لا يكون في مقدورها أن ترى إخوتها من موقعها على شرفات الحصن الطروادي، نستشعر عزلتها، محرومة ليس فقط من أقربائها ولكن من الحُماة المُسلَّم بموثوقيتهم (كان الديوسكوري قد أنقذاها من اختطافها على يد ثيسيوس). هذه النقطة الأخيرة يبرزها اسم المرافقة التي تصطحب هيلين على شرفة الحصن: آيثرا ابنة بيتثيوس. آيثرا هي أم ثيسيوس، أعطاها ثيسيوس لهيلين كمرافقة لها.[7] وهذا يؤدي هنا — مثلما في مواضع أخرى في القصيدة — إلى التأكيد على أن هيلين عُرضة للمخاطر.

في هذا السياق يستحق الأمر أن نعيد المرور على الموقف الذي يصور هيلين مع أفروديت في الكتاب الثالث، بعد مشهد شرفات الحصن. إذا كان «الإطلال من على الأسوار» يعيد عرض مشهد التسابق على العروس هيلين، فالحوار الذي تدعو أفروديت فيه هيلين إلى مشاركة باريس الفراش يعيد عرض لحظة الاختطاف. وفق تعبير باولو فيفانتي: «عندما تأمر أفروديت هيلين أن تغادر الأسوار وتذهب إلى باريس، فإنها تعيد ترديد دعوات مشئومة جرت في أسبرطة منذ زمن بعيد» (فيفانتي ١٩٩١: ١٠٣). تتهم هيلين أفروديت حرفيًّا باستدراجها: «أستقودينني إلى أبعد من هنا/إلى إحدى المدن الآهلة بالسكان؟ في فريجيا أو مايونيا الجميلة» (٣. ٤٠٠–٤٠١)[8] [ترجمة لطفي عبد الوهاب يحيى (بتصرف)، المشروع القومي للترجمة].

من وجهة نظر فيفانتي أن طرح هذين الاسمين الجغرافيين «ليس عرضيًّا»: إنه «ينبئ بوجهات جديدة في طرق الحب، ومغامرات دائمة التكرار تحت وطأة سلطان أفروديت» (فيفانتي ١٩٩١: ١٠٣). يعتبر فيفانتي أن هذه لحظة التقاء الأسطورة بالخبرة الشخصية. دون أن أُبدي اختلافًا مع هذا الرأي، أود — بدلًا من هذا — أن أربط بينه وبين تضارب مشاعر هيلين — وشعرائها — فيما يتعلق بمسألة فاعلية هيلين أو سلبيتها. إن الإجابة ماثلةٌ أمام أعيننا (أو عينَي هيلين): أفروديت. تأتي كلمة Passion «عاطفة/هوى» من نفس مصدر كلمة passive «سلبي/مستسلم» (باللاتينية passivus، من الفعل pati ويعني: «يقاسي بصبر»، «يعاني»، «يحتمل»، «يتكبد»). إن من يعاني الهوى، ومن هو عُرضة للهوى، يُمارَس عليه فعل خارجي، ومع ذلك فإن هذا الشعور

يضخ على نحو مُناقِض في المرء طاقة تجعله نشطًا، ومتقد الحماس، ومفعمًا بالإرادة. فتستحيل السلبيةُ فاعليةً، ويصبح اسمان على طرفَي نقيضٍ لنفس الشيء. وكما يلاحظ جيمس كيروان، الهوى هو شعور «إرادي من الناحية الشكلية فقط ... تفرضه فينوس!» (كيروان ١٩٩٩: ٧٢). يُقَدِّم هوميروس هذا التناقض — عارضًا لنا حرية اختيار وعجز الهوى — في تطلعات أفروديت إلى «وجهات جديدة» و«مغامرات دائمة التكرار» حتى وهو يصور ممارسة أفروديت للإجبار في السابق. إن حرية الاختيار والإجبار هما نفس الشيء. فهيلين راغبة وسلبية، مستحقةٌ للوم وغير مستحقة له.

إن هوميروس في هذه الملحمة مفعمٌ بالإنسانية؛ فهو في الكتاب الثاني عشر يقاطع تشبيهًا ملحميًّا عن وضع الصوف في كفة والموازين في الأخرى ليصور الاحتياجات الشعورية والاقتصادية للأرملة ماشطة الصوف التي «تعمل حتى تتكسب أجرة يسيرة لأطفالها» (١٢. ٤٣٥). في الكتاب الثالث عشر يركز على ثكلان أب (١٣. ٦٥٨).[9] تتكرر لحظات كهذه في القرون اللاحقة عندما تُستخدم قصة هيلين في الأدب المناهض للحرب. بيْد أن شعر هوميروس ليس مناهضًا للحرب بقدر ما هو مؤيد للإنسانية. إن هوميروس يمتلك القدرة على أن يشعر بالإشفاق على هيلين — التي تتسبب في الموت — مثلما يمتلك القدرة على أن يشعر به نحو أولئك الذين تتسبب في موتهم. فالتعاطف يبتعد عن اللوم.

(٤) السرديات المُنافِسة: «الأوديسة»

يُطرح موضوع انعدام الموثوقية الجنسية للنساء في مستهل «الأوديسة» عندما يقول تليماخوس: «إن أمي تقول يقينًا إنني ابن أوديسيوس أما أنا فلا يمكنني أن أعرف. ليس هناك رجل يمكنه أن يكون مُتيقنًا من نسبه» (الكتاب ١، ص٩). قد تمتدح القصيدة عفة بينيلوبي ولكنها هنا تطعن فيها، مثلما تطرح أمر عدم جدارة هيلين بالثقة، والخيانة القاتلة التي ترتكبها شقيقتها كلتمنسترا، والمكائد التي يلاقيها أوديسيوس في أسفاره من العديد من الشخصيات النسائية (كاليبسو، كيركا، جنيات البحر) بالإضافة إلى انعدام الوفاء في إيثاكا من ١٢ خادمة أصبحن عشيقات لطالبي الزواج (من بينيلوبي). كشأن هيكتور في «الإلياذة» — الذي يتمنى موت باريس — يتمنى راعي خنازير أوديسيوس، الذي يُدعى إيومايوس، نفس الأمر لهيلين. فسيده «قد مات وولَّى. وأتمنى أن يكون في استطاعتي أن أقول الأمر نفسه عن هيلين وكل جنسها، إذ أفضت إلى موت الكثير من الرجال الأخيار» (الكتاب ١٤، ص٢٠٩). ولكن على عكس هيكتور، يوسع إيومايوس إدانته

من امرأة واحدة إلى جنس النساء بأسره: «وهيلين وكل جنسها.» إن إلقاء اللوم على هيلين أو بغضها — كشأن إلقاء اللوم على باندورا أو حواء — عادةً ما يتحول إلى إدانة للجنس الأنثوي بأسره. وكما تقول كريوسا في مسرحية «إيون» ليوربيديس: «إن الحياة أصعب على النساء من الرجال: إنهم يدينوننا، بالخير والشر معًا، ويكرهوننا» (يوربيديس ١٩٧٣: ٥٤). في نهاية «الأوديسة» يعقد أجاممنون مقابلةً بين بينيلوبي وكلتمنسترا، واصفًا كيف أن الأخيرة شانت كل النساء، حتى الصالحات منهن: «لقد دمرت سمعة جنسها، النساء العفيفات والجميع» (الكتاب ٢٤، ص٣٦٠). مثلما يفعل إيومايوس، يستخدم أوديسيوس نفس الكناية الكارهة للنساء عندما ينتقد بعنف زيوس قائلًا إنه «خصم لا يلين لبيت أتريوس منذ البداية»، ولكنه يلحظ أن زيوس «يُجري مشيئته عبر طرق النساء الملتوية» (الكتاب ١١، ص١٧٢؛ حرفيًّا: «الخطط الأنثوية»). من هو الملوم هنا؟ إله واحد أم جنس النساء بأسره؟

في الكتاب الرابع يروي مينلاوس وهيلين حكايات منافِسة عن سلوك هيلين في طروادة. في الفصل الثاني أخذت في الاعتبار القصتين في مَعرِض الحديث عن الحنين. أما هنا فأود ببساطة أن أُبرِز ما هو متضح: وهو الحقيقة البسيطة التي تقول بأن هناك «قصتين». تختزل القصص المتضاربة في مثال مصغر المأزق السردي في الحكم على هيلين: أن هناك دومًا قصتين. إن الإحباط الذي تلاقيه هيلين في قصيدة مارك هادون في أول فقرة مقتبسة بهذا الفصل هو أيضًا ما يلاقيه القارئ: كيف يمكننا أن نميز بين ما فَعَلَتْ وبين ما قالوا إنها فعلته؟[10]

في مسرحية «إلكترا» ليوربيديس تقول كلتمنسترا:

> عندما يحكم الناس على شخص ما، ينبغي
> أن يطَّلِعوا على الوقائع، ومن ثم يكرهون، إن كان لديهم سبب للكراهية
> وإن لم يجدوا سببًا، حينذاك لا يجب أن يكرهوا.
>
> (يوربيديس ١٩٧٣: ١٤٠)

ولكن كما رأينا في الفصل الأول، فإن وقائع الميثولوجيا ليست ثابتة. وتبعًا لذلك فالحكم إما متحاملٌ تحاملًا متأصلًا أو غير محدد بشكل مُحبِط.

(٥) رثاء مشوه/ولوم على حد سواء

تعرض مسرحية «إلكترا» ليوربيديس اتهامات غاضبة ضد هيلين. فتزعم الجوقة أن هيلين «بجرمها قد جلبت/حسرةً بغير حساب على اليونان وعائلة (إلكترا)» (يوربيديس ١٩٦٣: ١١١).[11] وتتهم إلكترا خالتَها الغائبةَ بالفسق، فتستطرد قائلةً: «إنهم يتحدثون عن «اغتصاب» هيلين/لقد حاق بها فسادُها!» (١٤١). إن ثورة إلكترا على هيلين تنبع من فقدان والدها في أعقاب الحرب التي تسببت فيها هيلين. الفورة العاطفية المماثلة لدى كلتمنسترا تنبع من فقدان ابنتها الصغرى. إنها تصف كيف قاد اختطاف هيلين إلى التضحية بإفيجينيا:

> أخذ (تقصد أجاممنون) طفلتي
> إلى أوليدة، حيث حل الأسطول مكتوفًا لا يجد سبيلًا للإبحار؛
> استدرجوها من البيت
> بأكاذيب عن أخيل؛ أمسكوا بها ورفعوها
> فوق المذبح؛ ثم قطع أبوها عنقها الناعم الأبيض
> ابنتي إفيجينيا. لو كان قد فعلها ليتجنب احتلال مدينته، أو ليُمَجِّد
> موطنه؛
> أو لو — لينقذ بقية أطفاله — كان قد أخذ حياة واحدة من أجل
> الكثير، كان من الممكن أن يُغفَر له. ولكن لا:
> إن هيلين كانت عاهرة، ولم يعرف زوجها كيف يملك زمام
> زوجة شبقة؛ و«ذلك» كان السبب الذي
> لأجله قتل أجاممنون ابنتي.
>
> (١٩٦٣: ١٤٠)

لم يكن اختطاف هيلين — عند كلتمنسترا — مبررًا كافيًا لثكل ابنة. وتستطرد لتُبيِّن أنه رغم ذلك، موت إفيجينيا نفسه لم يكن ليدفعها إلى قتل زوجها. كانت القشة الأخيرة هي عودة أجاممنون من طروادة مع «زوجة ثانية،/رفيقة سكن، امرأتان محتجزتان في منزل واحد» (١٤٠). لم يكن قتلها لزوجها انتقامًا من قتله لأبنتيهما بل ردًّا على إذلال جنسي.

ثم تضع بعد ذلك افتراضًا حول كيف كانت ستتصرف لو كانت المواقع معكوسة:

لنفترض أن مينلاوس كان قد اختُطِف سرًّا،
أكنتُ سأُضْطَر إلى قتل أوريستيس، لأسترد
زوج شقيقتي مينلاوس؟ أكان والدكِ
سيتحمل ذلك؟ لا: كان سيقتلني لو كنت لمست
ابنه؛ لقد قتل ابنتي، لماذا ينبغي ألا يموت؟

(١٩٦٣: ١٤١)

تقر الجوقة بالعدل في مثال كلتمنسترا، ولكنها تشكك في حق الزوجة في إتيان الفعل. ولكون أعضاء الجوقة يتسمون بالتحفظ اجتماعيًّا، ليس في مقدورهم أن يدخلوا في مناقشة تقييمية حول هذا الموضوع إذا كانت الزوجة ترفض قبول حكم زوجها.

ومع ذلك، تفشل الجوقة في التعليق على شذوذ في المقارنة التي تصوغها كلتمنسترا. افتراضها الاستهلالي — بأن «مينلاوس كان قد اختُطِف سرًّا» — ليس مشابهًا للمثال حول هيلين الذي طرحته مباشرةً قبل هذا المثال: «إن هيلين كانت عاهرة، ولم يعرف زوجها كيف يملك زمام/زوجة شبقة.» دون قصد تقدم لغة كلتمنسترا هيلين في صورةٍ بريئة ومذنبة. ولكن لا يمكنها أن تجمع بين أمرين متناقضين. ليس هذا مثالًا للوم متعدد (كما في حالة مسرحية «أجاممنون» لإسخيلوس) ولكنه مثال لتناقض صارخ، لنص في حالة حرب مع نفسه (في الواقع أن موثوقية إسناد هذه الفقرة ليوربيديس هو أمر محل شك ويضعه معظم المراجعين بين أقواس.) وهو ما يطلق عليه يوربيديس في موضع آخر «كلام ملتبِس ... رثاء مشوه/ولوم على حد سواء» (مسرحية «أوريستيس» ليوربيديس ١٩٧٢: ٣٣٢).

عادةً ما تسلك النصوص التي تستقرئ براءة هيلين أو استحقاقيتها للوم هذا المسلك المتشعب. لربما كان أشد الأمثلة وضوحًا هو كتاب جون بولارد الذي يرجع إلى عام ١٩٦٥ عن هيلين والذي تُقَوَّض تكرارًا فيه محاولاته للدفاع عن موضوع بحثه بنظرته الدونية المنهجية للجنس الذي تنتمي إليه: «إن مأساة الحب هي أن ضحاياه، وبخاصة النساء، لا يجدون سبيلًا لمقاومته، ونادرًا ما يتمهلون لتقدير الخسائر، مهما تكن كبيرة» (بولارد ١٩٦٥: ٨٩). يكتب بولارد — واضعًا هيلين موضع المقارنة مع حواء وباندورا كأحجار على رقعة شطرنج الآلهة — إن «لم تكن جريمة حواء إلا أنها استسلمت — تحت تأثير

قدرة قوية على الإقناع — لخصلة فضول المرأة البشرية الفطرية، والتي تختلف عن تلك التي لدى الرجال في كونها هاجسًا مسيطرًا لا يمكن التنصل منها» (١٦٥).[12] ويقول لنا بولارد عن النساء الجميلات «مدى مسئوليتهن عن مأساة معينة ... عادة ما يصعب تقديره، وهكذا كان الحال مع (هيلين)» (٢٠). في فقرات كهذه، مكرسة ظاهريًّا للدفاع عن هيلين، يخرج القراء بانطباعات متناقضة.

يبرز توتر مشابه، وإن كان محصورًا، في «تأريخ دمار طروادة» لجيدو ديللي كولون (١٢٨٧).[13] إذ قدم بريام نصيحة إلى باريس، وهي نصيحة مستحسنة عند الأمير: أن يحتفظ الطرواديون بهيلين. يكتب ديللي كولون: «باريس ... استمع إلى كلمة الملك، فقبل نصيحة الملك ... لأن هيلين زوجته، لم تكن لِتُرَدَّ إلى زوجها» (ديللي كولون/ميك ١٩٧٤: ١٧٩). الضمائر الشخصية هنا تبعث على البلبلة: فهيلين زوجة باريس («زوجته هو»)، ولكن لها زوج مختلف («زوجها هي»). هذه البلبلة توجد فقط في الترجمة الإنجليزية. ولكن لا يزال هناك صراع لغوي في اللاتينية، ساحته هي بالأحرى الأسماء وليس الضمائر: فلدينا زوج واحد marito، وزوجة واحدة consors sua، ولكن ثلاث شخصيات. عادةً ما تتفرع النصوص المكرسة لإلقاء اللوم على هيلين أو الدفاع عنها في اتجاهين؛ يختص التوتر في هذا الموضع بقواعد اللغة.

(٦) التعبير عن هيلين: يوربيديس

التوتر في مسرحية يوربيديس معروض في شكل حوار، وهو حوار تعبر فيه هيلين عن نفسها بلسانها.

يضع يوربيديس هيلين على خشبة المسرح ثلاث مرات. في مسرحية «أوريستيس» (كما سنرى لاحقًا في هذا الفصل) يجعل يوربيديس من هيلين إلهة. في مسرحية «الطروادیات» يتيح لها أن تدافع عن نفسها؛ من وجهة نظر معظم النقاد هي تدين نفسها أثناء قيامها بذلك؛ فهي تلوم هيكوبا على إنجابها لباريس، وتلوم بريام على أنه لم يقتله، وهكذا فهي تتهم الإلهات، وباريس، ومينلاوس؛ اختصارًا، هي تلوم «الجميع» عدا نفسها. يرى نورمان أوستن أن هذا الحديث هو «لا يزيد عن كونه أردأ مرافعة في قاعة محكمة» (١٩٩٤: ١٣٩). يقدم فيليب فيلاكوت رد فعل أكثر تعاطفًا، مفسرًا دفاع هيلين الذاتي على أنه فضح يوربيديس الساخر للاحتياج الإنساني لإيجاد مسببات وتوزيع اللوم. يُعيد فيلاكوت صياغة حجة هيلين كما يلي: «أنت تحاول أن تلصق اللوم على كل هذه المعاناة،

عليَّ أنا. أنت من اصطنعت الحرب، وأنا كنت ذريعة فعلك، أما باريس فكان ذريعة فعلي، وأبواه كانا ذريعة باريس؛ عند من سنتوقف؟» (يوربيديس ١٩٧٣: ١٩–٢٠). إن هيلين من وجهة نظر فيلاكوت ليست جادة في لوم بريام على أنه لم يقتل ابنه؛ فالآباء لا يقتلون أطفالهم. إنها تُظهِر عبثية محاولة تحديد المسبب وتوزيع اللوم.

في مسرحيته «هيلين» يُقْدِم يوربيديس على الخطوة النافية للاتهام الأكثر استفاضة مقارنة بما أقدم عليه أي كاتب قديم: إنه يعيد كتابة قصتها برُمَّتها، واضعًا بالتالي دفاعًا كاملًا عن هيلين. قضت هيلين السنوات العشر لحرب طروادة، بالإضافة إلى سبع سنوات أُخَر، في بلاط قصر بروتيوس في مصر. بموت بروتيوس هي الآن معرضة للخطر لأن ثيوكليمينوس ابن بروتيوس يرغب في الزواج منها. يجرف البحر إلى الشاطئ مينلاوس الذي تحطمت سفينته (بينما كان ما زال يحاول الوصول إلى أسبرطة بعد الحرب) في أسمال ممزقة. يُذهَل مينلاوس لرؤية هيلين — أو ما يشبه هيلين — لكونه — حسب ما يعتقد — يصطحب زوجته معه في سفره، التي تركها في كهف على شاطئ بحر مصر حفاظًا على سلامتها. (رفيقة سفره هي طيف eidōlon، شبح اصطنعته الآلهة؛ إنه الشبح الذي قضى فترة الحرب في طروادة مع باريس.)[14]

عندما تثبت هيلين هويتها، ويجتمع شمل الزوج وزوجته، يصل عبد مينلاوس حاملًا الخبر بأن (الشبح) الذي على صورة هيلين في الكهف قد «تلاشت في الهواء! لقد ارتفعت فحسب واختفت! والآن هي متوارية عن الأنظار، في السماء!» (يوربيديس ١٩٧٣: ١٥٤). قبل أن يتمكن مينلاوس من التخطيط لهروبهما من مصر، تكتشفهما الكاهنة ثيونوي ويلزم أن يقنعاها بألا تخبر شقيقها ثيوكليمينوس بمَقْدِم مينلاوس.

يجري وضع خطة: سَيَتَنَكَّر مينلاوس في هيئة رسول ينقل خبر موت مينلاوس وستطلب هيلين من ثيوكليمينوس مراكب لتقيم مراسم جنائزية في البحر وفق التقاليد اليونانية. وستهرب هي ومينلاوس بواسطة هذه المراكب. يعيد يوربيديس كتابة نص قصة هيلين بحيث يكون الزوج مختطفًا شرعيًّا (سيجال ١٩٧١: ٦٠٦). تنجح الحيلة ويحاول ثيوكليمينوس — الذي يشعر بالسخط من كونه «احْتِيل عليه على نحو مثير للشفقة على يد امرأة» (يوربيديس ١٩٧٣: ١٨٧) — أن ينتقم عن طريق قتل أخته، الكاهنة ثيونوي. يدرأ «الأَخَوان المنقذان» — الديوسكوري، اللذان رفعهما زيوس إلى مصاف الآلهة — المأساة ويحولان حال ثيوكليمينوس إلى الرأفة ويحولان المسرحية إلى الكوميديا. حتى مع إنقاذ هذه المسرحية لسمعة هيلين، فهي تُظهر صعوبة القيام بذلك: فلكي يرفع اللوم

عن كاهل هيلين كان عليه أن يعيد كتابة قصتها بالكلية. فالبديل ذو الظهور الخادع على نحو جذاب ومقنع ليس الشبح الذي على صورة هيلين بل السرد الميثولوجي عينه (رايت ٢٠٠٦: ١٤٢–١٥٧).

أضف إلى ذلك أن تعديل قصة هيلين بهذه الطريقة يجعل منها قصة غير قصتها. فهذه هي «هيلين حسب الأسلوب الجديد»، حسب صياغة أريستوفان، فيما أصبح لاحقًا بمثابة عبارة شائعة بعض الشيء (رايت ٢٠٠٥: ٥٠، ١١٦). أو أن هذه «من ليست هيلين طروادة»، كما يكتب نورمان أوستن، مُقترِحًا لا هيلين جديدة بل انتفاءً لكينونة هيلين؛ (١٩٩٤: ١١) إذ إنه — كما رأينا في الفصل الثالث — أن تكون هيلين طروادة يعني أن تكون شخصًا يتجاوز جنسيًّا. هيلين مسرحيات يوربيديس هي على حد سواء هيلين وليست هيلين. التشعب والبدلاء هما ببساطة أمران يلازمان قصتها بشكل جديد.

(٧) هيلين وسط السفسطائيين

إذا نظرنا في كتابات جورجياس من ليونتيني (لينتيني حاليًّا) في صقلية (٤٨٣–٣٨٥ تقريبًا قبل الميلاد) وتلميذه إيسقراط (٤٣٦–٣٣٨ قبل الميلاد) نكتشف مدافعَيْن عن هيلين. ألف جورجياس كتابه «في مديح هيلين» في النصف الثاني من القرن الخامس قبل الميلاد. ومن المحتمل أنه يسبق زمنيًّا مسرحية يوربيديس «الطروادیات»، التي قُدِّمت عام ٤١٥ قبل الميلاد والتي يبدو أن المساجلة التي تحتويها بين هيكوبا وهيلين تدين في صياغتها إلى بلاغة جورجياس السفسطائية الجدلية. كتب إيسقراط «في مديح هيلين» حوالي عام ٣٧٠ قبل الميلاد. تستحيل مسألة استحقاقية هيلين للوم لدى جورجياس وإيسقراط إلى فرصة لاستعراضٍ بلاغيٍّ أكثر من كونها مناظرة حول الأخلاقيات. كما يشير ماثيو رايت، تُبْرِئ مسرحية «هيلين» ليوربيديس هيلين من اللوم بتقديم أسطورة بديلة، وفي نفس الفترة يُبْرِئ جورجياس هيلين من اللوم «ليس بإنكار فرارها مع حبيبها ولكن بتسويغ أفعالها» (٢٠٠٥: ٢٧٧).

إن جورجياس وإيسقراط كلاهما خطيبان؛ فكلاهما يتناول موضوعه بمنهج تحليلي، وكلاهما يأخذ في اعتباره أهمية الآلهة، والجمال، والسياسة. بيْد أن هناك اختلافًا جوهريًّا واحدًا؛ ففي حين يأخذ إيسقراط دفاعه عن هيلين مأخذ الجد، يتخذ جورجياس الأمر تسليةً. كما يقول في سطره الأخير: «رغبت في أن أكتب الخطبة من باب المديح في هيلين ومن باب المتعة لنفسي» (القسم ٢١، جورجياس ١٩٨٢: ٣١). تأتي المتعة من السعي

لتحقيق المستحيل: كالدفاع عن شخص لا يمكن الدفاع عنه.[15] إن التحدي الشخصي والعملي هو أمر من الجلي أنه لا يمكن مقاومته (كان جورجياس أستاذًا في البلاغة). إلا أن هذا الجزء المسلي له أيضًا مقصد جاد، حتى وإن لم يكن هذا المقصد هو ما يعلنه عنوانه؛ إذ يظهر جورجياس ما تقدر الكلمات والمقدرة الإبداعية على تحقيقه. كانت المقدرة الخطابية تعتبر مهارة ضرورية للسياسي. الدفاع عن هيلين كان يعني بالأساس أن تقيم الحجج بأن الشمس تشرق من الغرب. في عهد يتسم بالحروب المستمرة والتهديدات (دامت الحرب البيلوبونيسية من سنة ٤٣١ إلى سنة ٤٠٤ قبل الميلاد) لربما كان في مقدور السياسيين أن يقيموا الحجج على نحو مشابه بأن الحرب هي سلم؟

يبدأ كتاب جورجياس «في مديح هيلين» بحتمية أخلاقية للخطابة: وهو العدل؛ إذ لا ينبغي على المرء أن يطري أو يلوم أولئك الذين يستحقون الإشادة أو اللوم فحسب، بل أيضًا أن يحرر أولئك الذين أطروا إطراءً غيرَ منصف أو افتُري عليهم ظُلمًا. تنتمي هيلين إلى الصنف الأخير. ويقصد جورجياس «تحرير المرأة المفترى عليها من تهمتها» (القسم ١، جورجياس ١٩٨٢: ٢١).

يرسخ جورجياس أولًا لتميُّز هيلين؛ فهي ابنة إله، وجميلة جمالًا ربانيًّا، ووحد جمالها حُكَّام اليونان على محبتها. إن هذه المقدمة ليست جزءًا من دفاع جورجياس المُزْمَع؛ إذ يختتم هذه الفقرة بقوله إنه الآن سوف ينتقل «إلى مستهل حديثي المُزمَع» (القسم ٣، جورجياس ١٩٨٢: ٢٣). كما رأينا في الفصل الثاني، يعطل الجمال السرد، أما هنا فإنه يوقف السرد من بدايته.

يعرض جورجياس أربعة أسباب محتملة «لمغادرة» هيلين إلى طروادة: (١) الضرورة الإلهية. (٢) الإجبار. (٣) إقناع بياني. (٤) الحب. ويفرغ سريعًا من أول سببين. فما كان لهيلين أن تجابه الآلهة، فهم وإن كانوا مسئولين، فهيلين ليست ملومة. وإن كان استُولِي عليها عنوةً، فإن خاطفها هو الذي يستحق التهمة والعقوبة. في هذه الحالة، لا تكون هيلين غير ملومة فحسب، بل إنها تكون ضحية، وتصبح شخصًا «عانى» (يستخدم المترجم الكلمة مرتين؛ إذ إن هناك صيغتين متمايزتين لها في اللغة اليونانية: القسمين ٧ و٨، جورجياس ١٩٨٢: ٢٢، ٢٣). ومن ثم فهي تستحق الشفقة (وهو استدلال تستنبطه هيلين ذاتها في مسرحية «الطرواديات» ليوربيديس).

يشغل هذان السببان المحتملان لصنيع هيلين فقرة واحدة لكل واحد منهما. يستغرق السبب المحتمل الثالث، وهو ملَكة الكلام، جُلَّ المُؤلَّف: إن هذا (المُؤلَّف) ليس مديحًا في

هيلين بل في ملَكة الكلام. إن ملَكة الكلام لتمتلك قدرةً فائقةً على خلق تأثيراتٍ جبارةٍ (فهي تبدد الخوف والحزن، وتولد الفرح، وتُعظِّم الشفقة). يتناول جورجياس أنواعًا مختلفةً من الكلام: كالشعر، والتَّعْزِيم، وقول الزور، والإقناع. ويقارن الكلام بالمواد المخدرة: «بعض الكلام يجلب الحزن، وبعضه يجلب السرور، وبعضه يجلب الخوف، وبعضه يمنح المستمعين ثقةً، وبعضه يخدر العقل ويفتنه بحُجةٍ فاسدةٍ» (القسم ١٠، جورجياس ١٩٨٢: ٢٧). الانطباق على حالة هيلين مدسوس في طيات ما سبق: إنه المحاجِج، باريس، هو الجاني، وليس المحاجَج، هيلين، لأنها مضطرة، فعل بها كفعل المُخدِّر.

في عرضه للسبب الرابع، وهو الحب، يستفيض جورجياس في شرحه. فيُعرِّف الحب بأنه صنيع المشاهدة على الدماغ. ولذلك فإن هيلين — من ناحية انجذابها إلى باريس — عانت «علةً بشريةً وقصورًا في العقل»، وهو «ما ينبغي ألا يُنعَى عليه كسلوك شائن بل أن يُعتَبر ابتلاءً» (القسم ١٩، جورجياس ١٩٨٢: ٢٩). وكذا، يُستنتج أنه لا يوجد مثال من الأمثلة الأربعة التي ساقها يمكن للمرء من خلاله أن «يعتبر اللوم الواقع على هيلين عادلًا».

إن دفاع جورجياس مُتحايِلٌ تحايلًا بيانيًّا من نواحٍ متعددةٍ؛ فهو يحصر الحالة في تصورات أربعة، وبفراغه منهم يشجعنا على أن نقتنع بأن كل التصورات قد فُرِغ منها. ويفرض علينا تعريفاتٍ، مثل ذلك التعريف للحب، ومن ثَمَّ يقيم الحجة تبعًا لبنوده المحدودة. (فهو يمتلك موهبة أن يجعل هذه المحدودية تبدو شاملة.) ومع ذلك فالأمر الأهم أنه يظهر كيف يمكن للأسلوب أن يُلهي عن (قصور) المضمون. تُعتبر الموازنة التراكيبية مع العبارات الطباقية والمقابِلة — التي نقلتها ترجمة دي إم ماكدويل بإنجليزية أوغسطية رشيقة — مُعادِلًا لغويًّا لموضوعه. يمكن للمرء أن يُغفر له أي شيء، ويتغاضى عن أي شيء، بسبب جماله. وما يَصْدُق على سفسطائي صِقِلِّي يَصْدُق على ملِكة أسبرطية.

أما إيسقراط فيكتب مستندًا على عزيمة تفوق أستاذه. وهو ينقد أساليب جورجياس في المحاورة ويشير إلى أن كتابه «في مديح هيلين» هو دفاع، وليس مدحًا. ويوضح بجلاء نسقه الإطرائي: «إنه تزكية ... من أجل الإشادة بأولئك الذين يمتازون في أي خصلة نبيلة» (١٨٩٤، المجلد ١، القسم ١٥: ٢٩٤). ومع هذا يبدأ كتاب إيسقراط «في مديح هيلين» وينتهي فقط بهيلين، وبينهما يورد استطرادًا وسيطًا مُطوَّلًا عن ثيسيوس.

يبدأ إيسقراط، شأنه في ذلك شأن جورجياس، بالتركيز على المكانة السامية لهيلين. فهي كانت المرأة الوحيدة التي كان والدها زيوس؛ فوهبها زيوس الجمال، وهي ميزة أعظم

من قوة هرقل (لأن الجمال «مُتَحَتِّم أن يجلب قوة مساوية إلى موضع الخضوع»؛ المجلد ١، القسم ١٦: ٢٩٥). يُنْظَر إلى حرب طروادة من قِبَل إيسقراط نظرةً إيجابيةً. ولَّما كان ذيوع الصيت يأتي كنتيجة للقتال، فالتحلِّي بالجمال الذي يسبب القتال هو شكل (أنثوي) لذيوع الصيت الذي يحرزه الأبطال العسكريون في الحرب (المجلد ١، القسم ١٧: ٢٩٥).

كما رأينا في المقدمة، تتصل قصة هيلين بقصة ثيسيوس. يُقدِّم إيسقراط ثيسيوس على أنه عنصر هام من عناصر إعلائه لهيلين. فثيسيوس رغم كل أمجاده «اعتبر أن الحياة لا تستحق العيش» بدون هيلين (المجلد ١، القسم ١٨: ٢٩٥). يعي إيسقراط أنه لو كان ثيسيوس «رجلًا عاديًّا بدلًا من كونه واحدًا من أكثر الرجال المرموقين، لظل غير متضح إن كان حديثي مديحًا لثيسيوس أم اتهامًا له» (المجلد ١، القسم ٢١: ٢٩٦). لكن بيت القصيد لديه هو أن يُظْهِر «أن أولئك الذين أحبوا (هيلين) وأجلُّوها كانوا هم أنفسهم أكثر استحقاقًا للإجلال من بقية البشر» (المجلد ١، القسم ٢٢: ٢٩٦). يرخص له هذا بأن يُفَصِّل مآثر ثيسيوس وإنجازاته لست عشرة فقرة أُخرى، مُعترِفًا بأنه إذ كان قد بدأ في إطراء ثيسيوس، «لا أود أن أتوقف في منتصف المسير»، وفي نفس الوقت يعي «أنني أرتحل بعيدًا عن الحدود المُناسِبة لموضوعي» (المجلد ١، القسم ٢٩: ٢٩٨). فيستخلص «أننا لن نتمكن أبدًا من الإتيان بشاهد أصدق أو حجة أكثر إقناعًا على صفات هيلين الحسنة من تَقْدِير ثيسيوس»، وبعد ذلك يستأنف ما يرويه عن هيلين «حتى لا يبدو أنني أسهب طويلًا أكثر مما يلزم في نفس النقطة بسبب الافتقار إلى الأفكار» (المجلد ١، القسم ٣٨: ٣٠٠).

ويبتدئ مجددًا بذكر قسَم خطاب هيلين، زاعمًا أنه عبر هذا وحدت هيلين اليونان. يُعاد ههنا تحديد (واستباق) تاريخ الفترة الزمنية التي تقول جدلية يوربيديس وهيرودوت بأن التحالف قد تم فيها؛ فلم يعد نتيجةً لاختطاف هيلين بل هو أثرٌ ناجمٌ عن جمال هيلين. ويُثني على اختيار باريس لفينوس (وقبوله لهيلين) ويعتبره إنكارًا للذات (فهدايا أثينا وهيرا «لم تكن لتدوم لأطول من سنوات عمره»، بينما الزواج من ابنة زيوس هو إرث يمكنه أن يمنحه لأبنائه.) (المجلد ١، القسم ٤٤: ٣٠١). أضف على ذلك أنه من الجلي أن الجمال هو ميزة ثمينة إذا كانت الإلهات خصماتٍ في مسابقة للجمال. وهكذا يتكرر الثناء على مقدرة هيلين على التوحيد بين الفرقاء، هذه المرة بالطريقة المتوقعة باعتبارها السبب الذي من خلاله «دفنت الولايات اليونانية خلافاتها.» وكما رأينا في الفصل الثاني تصبح هيلين تعبيرًا كِنائيًّا عن أمة وكبرياء وطني: عند اختطافها «كان الهيلينيون (اليونانيون) ساخطين كأنما كان الذي استُلِب هو وطنهم بأكمله، في الوقت الذي كان فيه البرابرة مزهوين كما لو كانوا قد قهرونا كلنا» (المجلد ١، القسم ٤٩: ٣٠٢).[16]

يُثني إيسقراط على هيلين لأجل مقدرتها على التوحيد بين الفرقاء. وفي الفقرة التالية يُثني عليها لأجل مقدرتها على التفرقة. لقد توحد آلهة الأوليمب في السابق عندما انخرطوا في قتال (على سبيل المثال، مثلما في حربهم ضد الجبارين (العمالقة))، ولكن «من أجل هيلين اقتتلوا بعضهم ضد بعض» (المجلد ١، القسم ٥٣: ٣٠٣).

ينتقل إيسقراط الآن إلى الجمال؛ «سطوته»، «تفوقه»، تأثيره علينا. تفي هذه الفقرات بمراد الإطراء أكثر من المحاورة. ولا تمضي قُدُمًا بالجدل (ولا ينبغي أن يدهشنا هذا: فالجمال لا يدفع السرد قُدُمًا؛ إنه يعيقه). يتناول إيسقراط الجمال من حيث «الغرض النهائي»، وهو حب الآلهة للجمال (المجلد ١، القسمان ٥٩، ٦٠: ٣٠٤–٣٠٥)، ومن ناحية — في خطوة تَحْدُث ببراعة ودون أي إشارات — تأليه هيلين. يخبرنا إيسقراط «أنها لم تحُز الخلود لنفسها فحسب، بل ... نالت مقدرةً مساويةً لمقدرةِ الآلهة (بعبارة أخرى، إنها أُلِّهَت) ...» (المجلد ١، القسم ٦١: ٣٠٥). وتستخدم هذه المقدرة لتحول إخوتها ومن ثَمَّ مينلاوس إلى آلهة. تختتم الفقرة ٦٣ بحديث هيرودوت الداعم لهذا القول، بما يطرحه من معلومات تاريخية: «حتى في وقتنا الحالي، في ثيرابنيس، في لاكونيا، يُقَرِّب الناس قرابين مقدسةً تبعًا لتقليد أسلافهم إكرامًا لهم؛ باعتبارهم «آلهة»، وليس باعتبارهم أبطالًا» (المجلد ١، القسم ٦٣: ٣٠٥، أقواس التنصيص من عندي).

ما يتابع إيسقراط القيام به الآن هو بالأحرى عملية تراكمٍ خطابيٍّ وليس القواعد الدقيقة للمحاورة. ويستمر بهذه الطريقة، مسجلًا بتسلسل زمني مقدرة هيلين الإلهية (مقدرة إصابة ستسيكورس بالعمى وإعادة بصره، مقدرة اصطناع «الإليازة» على يد هوميروس). المغزى من ذلك أنه لكون هيلين تمتلك المقدرة على العقاب والمثوبة، فإنه يتعين علينا أن نكرمها. يمكن للتكريم أن يتخذ شكل عبادتها، وتقديم القرابين لها، باعتبارها «ذاتًا إلهية». ويجب على أولئك الفلاسفة الأقل حظًّا في الثراء أن يكرموها بأن يجتهدوا «في الحديث عنها بما يليق مع المادة التي في متناولهم» (المجلد ١، القسم ٦٦: ٣٠٦). وتلك المادة هي المادة التي يعالجها إيسقراط: مادة ميثولوجية تاريخية (تحكيم باريس)، وأسطورية تتعلق بسيرة الأبطال الأسطوريين (اختطاف هيلين على يد ثيسيوس)، ومادة تتصل بثقافات الشعوب (مزار هيلين بثيرابنيس)، ومادة جمالية (أهمية الجمال)، وسياسية (الوحدة اليونانية والتوسع الذي يلحقها).

دفاع إيسقراط هو دفاع واسع النطاق رغم أنه لا يُعتبر آخر من أدلى بدلوه في هذا الشأن: ما زال هناك «فرصة سانحة للثناء على هيلين أكثر مما فَعَلْتُ في هذا الحديث»

(المجلد ١، القسم ٦٩: ٣٠٦). لقد استهل إيسقراط يقينًا مناطق للمحاورة. إلا أنه كذلك قد جعل لوم هيلين مستحيلًا بإغلاقه منطقة للمحاورة في مناورة لم يعلق حتى عليها. هذه المناورة هي تأليه هيلين.

يؤله كاتبان آخران هيلين؛ يوربيديس في مسرحيته «أوريستيس»، وشاعر الحقبة الإليزابيثية جون أوجل في كتابه «مراثي طروادة» (١٥٩٤)؛ وسوف أعود لاحقًا لأتناول أثرهم الأدبي (ومناورة التأليه) في هذا الفصل. دعنا أولًا ننتقل إلى العصور الوسطى والكُتَّاب الذين ألقوا باللوم على هيلين أو دافعوا عنها بمنحها الفاعلية (أو نفيهم امتلاكها لها).

(٨) الفاعلية (١): جوزيف من إكستر

هناك مناورة تُستخدَم في الدفوع وفي الاتهامات الموجهة لهيلين على السواء وهي مناورة منحها الفاعلية الجنسية. إن تصوير هيلين كأنما لديها الرغبة الجنسية، بل (كما سنرى) وكأنما هي المبادر بالرومانسية مع باريس، هو طريقة لتخليصها من وضعية الضحية. ويعتمد تخليص هذه الطريقة لها من اللوم من عدمه على التفاعل بين أفعالها ومشاعرها. ومن بين كل السرديات عن هيلين تتميز كتب العصور الوسطى عن طروادة بأنها تُكرِّس أعرض حيز سردي للقاء الذي يجمع باريس وهيلين.

ترجم جوزيف من إكستر «إلياذة» داريس فريجيوس في ثمانينيات القرن الثاني عشر.[17] تتسم ترجمة جوزيف — كحال معظم الترجمات قبل القرن التاسع عشر — بالابتكار وقابلية التكيف. فيقدم — على سبيل المثال — سردًا مطولًا لتحكيم باريس (جوزيف/بيت ١٩٨٦: ٨٧–١١٧)، الذي لا يقول فيه داريس إلا النذر اليسير (٧). ويعتمد على دِكتيس ليسدَّ النقص لدى داريس (إضافةً إلى أوفيد، ولوكان، وستاتيوس؛ ٧) ورغم اهتمامه بالمبادئ الأخلاقية المسيحية، يورد بطريقة قصصية رواياتٍ تستند على تحليل نفسي مُخْتَلَق لدواخل الشخصية (قارن ٩)؛ لذا فإن روايته هي الأولى التي تصور أفكار هيلين باستفاضة. وهي أيضًا الرواية الأولى — والوحيدة — التي تعرض مشهدًا جنسيًّا بين هيلين وباريس.

ليس المشهد الجنسي في الكتاب الثالث هو أول تطفل للجانب الجسدي في النص؛ فأسطول اليونان البحري الأول موصوف في استعارة مجازية ممتدة عن فض البكارة، استعارة مجازية وضحت بصورة أكبر بالتلاعب بالألفاظ بين pinus (= صنوبر = قارب)

وpenis (العضو الذكري) (جوزيف/بيت ١٩٨٦: ١٥٧). يتردد القارب المُجَسَّد، ثم ينطلق: «استقبلت اللُّجَّة، التي فُضت بكارتها الآن، كل القادمين، كاشفةً حجرها لأي مسافر» (٤١). وسرعان ما يُبرر التوسع الاستعماري التَّحَرُّج الأخلاقي الوقتي من الغزو الأجنبي بوصفه شكلًا من أشكال الاغتصاب: «لولا استخدام المجاديف، لما كانت ممفيس قد عرفت روما، ولا كانت الهند قد عرفت إسبانيا، ولا كانت سكيثيا قد عرفت أثينا، ولا كان بلدنا بريطانيا قد عرف فرنسا» (٤٥). يتكرر كثيرًا اهتمام جوزيف بالجنس، بإرادته وبغير إرادته. تُناقِش روايته لاختطاف هسيونيه — التي نوقشت في الفصل الثالث — التباين بين نظرة هسيونيه، «ماضية في زواج قسري وهي خائفة وتحت الإكراه» (٨٣) ونظرة تيلامون كظافر: «إنني استحققت بسيفي الحق في الاستمتاع بمعانقتها» (٨٥).

بيْد أن اهتمامه ليس بداعي الشهوة. إن جوزيف هو قصاص «لم يُكتب له النجاح». في الكتاب الأول يُقدِّم لنا سردًا حيويًّا سريعًا (جوزيف/بيت ١٩٨٦: ٤٥ف ف) مع ملاحظات «عَرَضية» عن الغضب (٥٥)، والشائعة (٥٣)، والميثولوجيا (٥٥–٥٧). وهو بارع في الوصف مثلما هو بارع في الحوار. يقدم الكتاب الثاني وصفًا جميلًا لوليمة عُرس هسيونيه (٧٧–٨٣). إن هذا مشهد مختلق، «احتفال عُرس من العصور الوسطى في حُلَّةٍ كلاسيكية» (١٦٨).[18] في تحكيم باريس، يعرض جوزيف ما يتقنه ويتفوق فيه، من وصف للجمال الإلهي، ولكشف فينوس الاستراتيجي لجسدها، وللتشاحن الهجائي البذيء بين الإلهات (١٠١). هذا هو الإطار السردي الواقعي المفصل الذي فيه يلتقي باريس بهيلين.

باريس حسب رواية جوزيف يمتلك شخصية مزهوة بنفسها وساذجة في الوقت نفسه. ما إن يسمع بجمال هيلين حتى يغادر أسطوله ليحاول أن يراها، مطمئنًا «إلى حُسنه وعالِمًا بوسامة ملامحه»؛ فيسير جيئة وذهابًا بمحاذاة الشاطئ تتملكه لا مبالاة مغلفة بشعوره المفرط بذاته، يجرب إيقاع خطواته، ويتوقف، ثم، «مدفوعًا بالخوف من أن يُظَن أنه يتصرف على نحو مثير للريبة، ينقل بصره سريعًا نحو أشياء أخرى كما لو كان منبهرًا بكل ما يرى» (جوزيف/بيت ١٩٨٦: ١٣٥). إن هذا شأن مُغرَم ساذج، وليس بطلًا رومانسيًّا.

تُبْدي هيلين — كما يروي لنا جوزيف — «ضبطًا أكثر للنفس»؛ فتتمكن بتكتم من النظر إلى باريس إذ «تختلس نظرات جانبية نحوه» وعن قصدٍ لا تبتسم. لكن جوزيف يسمح لنا أن نعرف ما تشعر به: إنها تود أن «تُظْهِر وجهها وثدييها العاريين»، ولكنها

تكبح جماح نفسها (جوزيف/بيت ١٩٨٦: ١٣٥). مرةً أخرى يعود جوزيف ليتشارك مع القارئ فيما تجيش به نفس هيلين: فهي «متهيئة لتلامُس الأيدي إذا دُعِيت ومع هذا هي راغبة في أن تُرْغَم» (١٣٧). يفسر باريس الموقف بطريقة صحيحة: فعندما يُطالِع «عينَي هيلين المغويتين» و«رغبتها المكتومة»، يدرك أن أمامه «فريسة سهلة» في متناوله (١٣٥–١٣٧).

يوجه جوزيف الآن خطابه إلى باريس، قائلًا له إنه ليس بحاجة للقلق بشأن الحاجة لاستخدام معسول الكلام؛ لأن لديه ما يغنيه عن الإغراء. بالإضافة إلى أن الظروف سانحة للاختطاف: المدينة خاوية، والريح في الاتجاه الصحيح. والأهم من ذلك أن هيلين «سهلة الانقياد» (جوزيف/بيت ١٩٨٦: ١٣٧). إلا أنه عندما يقرر باريس أن يخطف هيلين، يستنكر جوزيف عليه انتهاكه لضيافة مينلاوس، وزواجه، والقواعد الأخلاقية العامة. لقد شجع الراوي بطل قصته وألجمه معًا، مثلما فعلت هيلين ذاتها.

ومع ذلك فلحظة الاختطاف مُتبادَلة من الناحية العاطفية. «وهكذا انتزع باريس الطروادي هيلين بينما تعطيه يديها، مشجعةً إياه بتعبيرات وجهها السعيدة، أو بالأحرى انتُزِع باريس على يديها» (جوزيف/بيت ١٩٨٦: ١٣٨، ١٣٩). إن هيلين ليست مجرد راغبة؛ إنها هي التي تقوم بالاختطاف. فإدانة جوزيف لها، وتعديله للمصطلح المثير للجدل («خطف») المستخدَم في السرد الخاص بها هما أمران جليان: «أنتِ هاربة، لم تكوني أبدًا مُختطَفة!» بل إن التعبير اللاتيني لهذا التعليق في ثلاث كلمات مركزة هو أكثر احتقارًا (١٣٨، ١٣٩).

نظرة جوزيف لهيلين على أنها شخصية فاعلة تمارس فعل الانتزاع تجيز له أن يخترع مشهدًا تأخذ فيه هيلين كذلك زمام المبادرة جنسيًّا: «هيلين الآن ليست هي المُبادِرة بتقبيله فحسب، بل لا تكبح جماح نفسها إن بودرت بالتقبيل. مستلقيةً فوقه بكامل جسدها، وتفتح رجليها، وتعتصره بفمها وتسلبه مَنِيَّه» (جوزيف/بيت ١٩٨٦: ١٤٣). إنها تأخذ زمام المبادرة في الفعل الجسدي («المُبادِرة بتقبيله»، «تعتصره بفمها»)، وهي غير متحرجة («لا تكبح جماح نفسها»)، تضع نفسها بالأعلى («مستلقيةً فوقه بكامل جسدها»). تمامًا مثلما تملكت هيلين من باريس في المعبد («باريس انتُزِع على يديها»)، هي هنا تسرق سائله المنوي («وتسلبه مَنِيَّه»). إن هذا قد يكون دلالة أخرى على فاعليتها أو قد يكون إشارة محتشمة إلى السائل المندفق قبل أوانه، الذي صُوِّر بعد ذلك على أغطية السرير الأرجوانية التي «تشهد على نداه الخفي» (١٤٣). يُعْتَبَر القذف المبكر في العصور

الوسطى العقاب على خطيئة وضعية اضطجاع المرأة فوق الرجل.[19] أم أن هذا هو تصوير جوزيف الجنسي للاختلاجة النصية؟ إذ كما رأينا في الفصل الثاني يعترض جمال هيلين النص مرارًا، حيث الاختلاجة — كما يكتب بارت — «تشير إلى نشوة فنائها.» في سرد جوزيف، يتوقف باريس عن السير عندما يرى هيلين («يتوقف، متغافلًا عن الاستمرار في مِشيته»؛ ١٣٥)؛ وأيضًا في السرير مع هيلين يتوقف توقفًا سابقًا لأوانه.

(٩) الفاعلية (٢): كتب طروادة باللغة الإنجليزية الوسطى

يستمر كتاب آخرون من كتاب العصور الوسطى في إضفاء الفاعلية الجنسية على هيلين، ومع ذلك ليس بنفس القدر من عدم التحفظ الذي يستخدمه جوزيف. مستخدمًا نفس المصدر الذي استخدمه جوزيف من إكستر، ينظم شاعر «حصار طروادة» رواية شعرية. إن هذه الرواية مكتوبة باللغة الإنجليزية الوسطى، وليس بلاتينية العصور الوسطى، وعندما تلتقي هيلين وباريس، نحصل على هذا البيت الجميل المكون من أربع تفعيلات «الأثير محمل بعطر زكي» (تي إل إن ٥٧٧).[20]

في رواية «جيست هيستوريال» (القصة التاريخية لدمار طروادة)[21] مجهولة الفترة الزمنية تسمع هيلين بوسامة باريس و«كان يلفها الشوق لرؤية هذا الوسيم» (تي إل إن ٢٩٠٩). تحدوها «رغبة جامحة»، وتشتاق «باشتهاء» لأن تذهب إلى المعبد لتراه، ويمكنها غياب مينلاوس من أن تفعل ذلك (تي إل إن ٢٩١٠–٢٩١٤). ينتقدها الشاعر انتقادًا عنيفًا (وينتقد من خلالها مجون النساء؛ تي إل إن ٢٩٢٠ف ف) على عدم كبحها جماح نفسها، وعلى عدم بقائها في البيت،[22] وعلى الرياء (لأنها بدعوى التعبُّد دبرت لترى باريس؛ تي إل إن ٢٩٧١–٢٩٧٥). على نحو مشابه تذهب هيلين في «كتاب تمجيد طروادة» إلى معبد فينوس لأنها ترغب في أن ترى وسامة باريس ذائعة الصيت. عندما يراها يرغبها قلبه بشدة، وعندما تراه «تمنت حقًّا لو أنها كانت زوجته.» إن اهتمام كلٍّ منهما منصبٌّ على النظر والاشتهاء: «نَظَرَت إليه، ونظر إليها؛/وأصبح الآن كلٌّ منهما يبتغي الآخر» (تي إل إن ٢٨٠١–٢٨٠٢). ويتحدثان معًا ويتوافقان في الفكر والمبتغى.

يرى جون ليدجيت في مؤلفه «كتاب طروادة» أن الأدب هو فن البوح بالحقيقة: بدون الكُتَّاب، لكانت المعرفة قد لفظت أنفاسها (الاستهلال ١٥٩–١٦٧). رغم ذلك يُلقي ليدجيت باطراد باللوم على مصادره (ستاتيوس، وأوفيد، وجيدو، وتشوسر) على المادة والمواقف التي تتولد في مواءمة ليدجيت وتوسعته. ومن ثَمَّ هناك ٢٠ بيتًا من القدح في

النساء السيئات (١. ٢٠٧٢–٢٠٩٦) تستند على جملة واحدة في المصدر. نجد في موضع آخر أن آراء جيدو الكارهة للنساء مفصلةٌ تفصيلًا مستفيضًا، مما يعطي المجال لليدجيت ليناهضهن: «جيدو يقول» (٣. ٤٣٠٣)، «يقول جيدو» (٣. ٤٣٢٩)، «ويضيف قائلًا» (٣. ٤٣٣١)، «وكذا هذا تلقين جيدو، يعلم الرب، وليس من عندي! … إنه يراهُن شرًّا لا بد منه» (٣. ٤٣٤٣، ٤٣٥٥). ينصح ليدجيت القارئ بأن يتجاوز ما يقوله جيدو بشأن النساء (٣. ٤٤١٣–٤٤١٧)، إلا أن ليدجيت نفسه لا يفعل ذلك.

مناورة الاتهام والاعتذار هذه واضحةٌ في اللقاء الأول لباريس وهيلين. مثلما في نسخ حقبة اللغة الإنجليزية الوسطى السابقة، تُسارع هيلين إلى المعبد لتُطالِع وسامة باريس. كل النساء سيذهبن حيث يوجد الرجال، يقول ليدجيت (وجيدو):

> حقًّا إن جيدو بهذه الطريقة، يُسر بكذب ملعون،
> إن ذكره لهن بالسوء هو أمر لاقى لديه اشتهاءً،
> من بداية كتابه إلى نهايته يتحدث عن النساء بالشر،
> وإن أمر ترجمتي لأقواله تلك هو أمر خلاف رغبتي.
> …
> إنني أعتذر عن كوني يجب أن أُكرر
> الكلمات القاسية التي تجدونها في كتابه.
>
> (٢. ٣٥٥٥–٣٥٦١)

ومن ثم يلتقي باريس بهيلين: «التي لم يجد منها أي شكل للمقاومة؛/ولم تجلس، لقد كانت مفعمة بالأنوثة،/فمن أجل باريس أخضعت نفسها تمامًا» (٢. ٣٨٣٤–٣٨٣٦). في الواقع إن خضوعها كان قد حدث بالفعل قبل مفاتحة باريس لها: «كان قلبها خاضعًا للقدر قبل أن تصل إلى هناك،/لذا كان خضوعها أقل مدعاة للخوف لديها» (٢. ٣٨٣٢–٣٨٣٧). المرات الثلاث التي ظهرت فيها كلمة «يخضع» في ثلاثة أبيات أبرزت رضوخها بكل جلاء.

في نهاية عمله «كتاب طروادة» يلتمس ليدجيت من قرائه أن «تحذفوا وتضيفوا حيثما يبدو لذلك ضرورة» (٥. ٣٥٣٩). ثانية هذه الدعوات للقراء هي — كما قد رأينا — نشاط محوري في القراءة وهي نشاط أساسي وهام من أجل قراءة السرديات التي تتناول هيلين. إن الكتب — كما يكشف ليدجيت في البداية — تروي الحقيقة عن الرجال

بعد موتهم. بينما قد يوحي نقد ليدجيت المتكرر لكراهية جيدو للنساء أنه من المحتمل أن الكتب لا تروي الحقيقة عن النساء بعد موتهن. ومع هذا فإن ذلك إغفال لا يصححه كتاب ليدجيت. كما نرى طوال هذا الفصل، فإن ثنائية المديح واللوم هي أمر معتاد لديه.

ترجم ويليام كاكستون — خلف ليدجيت في سرديات حرب طروادة — وطبع نسخة راءول لوفيفر الفرنسية تحت اسم The Recuyell of the Histories of Troy «مجموعة حكايات طروادة». (Recuyell هي كلمة فرنسية أُدْخِلَت إلى اللغة الإنجليزية، وتعني «مجموعة».) مجموعة كاكستون هي مجموعة شاملة، تبتدئ بسجل نسب الإله زحل. طُبعت الطبعة الأولى لهذا المجلد الضخم — وهو أول كتاب يُطْبَع باللغة الإنجليزية — على يد رجل إنجليزي (مع أنه لم يُطبع في إنجلترا) حوالي عام ١٤٧٤ في مدينة بروج. وطبعت الطبعة الثانية في لندن عام ١٥٠٣. وظهرت فيما بعدُ طبعات جديدة على فترات منتظمة، مما يُظهر استمرار شعبية هذا الكتاب حتى حقبة متأخرة من القرن الثامن عشر.

على ما يبدو فإن شخصية هيلين عند كاكستون موضوعة في قالب كونها هي المتلقية لنظرة الذكر. يلاحظ باريس أنها بالغة الجمال حتى «إنه بدا مقبولًا لدى أولئك الذين أبصروها أن الطبيعة صنعتها لتُطالَع وتُرى» (لوفيفر ١٨٩٤، المجلد ٢: ٥٣١). يوحي الإطناب في («تُطالَع وتُرى») بأن هيلين ينبغي أن يُنظر إليها مرتين، وهي عبارة العصور الوسطى المعادلة لعبارة «تستحق نظرة أخرى.» في البيت التالي تزدوج النظرة بطريقة مختلفة إذ يتطلع كلٌّ من باريس وهيلين إلى الآخر: «وكما نظر إليها، بالمثل نظرت هيلين إليه أيضًا، مرارًا وتكرارًا.» تأخذ هيلين الآن زمام المبادرة: فهي تعطي «دلالة أو إشارة لباريس أنه اقترب منها» (٥٣٢). عندما يغادر باريس المعبد حيث تجري كل هذه المفاتحات البصرية، «أَتْبَعَته هيلين بناظريها أيضًا بأبعد ما تستطيع» (٥٣٢). يشكل التطلع الإطار لهذه الواقعة، الذي فيه تقابل مشاهدة هيلين لباريس مشاهدته لها في بادئ الأمر. التطلع في الحالتين هو تصرف مقصود ومادي من قِبَل المُشاهِد: فباريس ««بدأ بشدة» في التطلع إليها» (٥٣١، أقواس التنصيص من عندي)، «هيلين «أَتْبَعَته» هيلين بناظريها أيضًا بأبعد ما تستطيع» (٥٣٢، أقواس التنصيص من عندي). ففاعليتهما البصرية متساوية.

هذا التساوي يتغير على متن السفينة حينما — كدأب شخصيات هيلين في الكتب الأخرى التي تتناول طروادة — تذرف هيلين الدمع. عندما يعدها باريس أنها سوف تكون زوجته، وليس سجينته، تجيب هيلين تصريحه بالتسليم: «لا أمتلك مقدرة على

مقاومة هذا الأمر» (لوفيفر ١٨٩٤، المجلد ٢: ٥٣٦). والمقدرة التي تنقصها ملتبسة: أهي قوة حَرْفية تنقصها (فهي كامرأة ضعيفة ليس في مقدورها أن تتغلب على ظروفها الملموسة الحاضرة)؟ أم أنها طاقة شعورية (ليس في استطاعة قلبها أن يقاوم)؟ عندما يعلق ليدجيت: «وهكذا استعادت هيلين سكينتها بعض الشيء.» ليس واضحًا إن كانت أداة الظرف «هكذا» تعود على تسليمها أم على وعود باريس. تقدم الجملة التالية بعض المساعدة: «وبالفعل أرضاها باريس بكل ما في وسعه &» (٥٣٦). فباريس يمتلك القوة التي تنقصها؛ قوة ذكورية أنجلوساكسونية في مقابل مقدرتها الأنثوية الفرنسية، والرمز الذي يحوي إشارة رقيقة «&» يلمح إلى طبيعة تلك القوة.

بعد ذلك بعشرة أعوام، وفي سياق غير معتاد في السرديات التي تتناول طروادة، توافق شخصية بريام في عمل كاكستون على إعادة هيلين إلى اليونانيين. ويعد اليونانيون (بتَصنُّعٍ) على «ألا يصيبوها بُضرٍّ» رغم «الشرور الجسام والمساوئ التي بدرت منها» (لوفيفر ١٨٩٤، المجلد ٢: ٦٦٥؛ قارن ٦٦٦، ٦٦٨). وفي هذا الموضع حُدِّثَت عقوبة الرجم اليونانية إلى عقوبة العصور الوسطى الحرق على الخشبة (عقوبة اختُصَّت بها الساحرات والهراطقة، وللنساء اللواتي ارتكبن جرائم القتل، أو الحرق العمد، أو السرقة، أو الخيانة الصغرى). وحدها فصاحة يوليسيس هي التي تحول دون هذه العقوبة.

يختتم كاكستون روايته بلفت الانتباه إلى مناحي الاختلاف بين السرديات التي تتناول طروادة: «إذ أصدر رجالٌ متعددون كتبًا متنوعة لا تتوافق في كل النواحي» (لوفيفر ١٨٩٤، المجلد ٢: ٧٠١). ملاحظته هذه صحيحة خاصة بشأن الطرق التي بها يُوجَّه اللوم أو يُعاد توجيهه أو يُرْفَع. إن مسألة اللوم أو البراءة في أي نص من النصوص التي بُحِثت في هذا الفصل ليست مسألة قطعية. ثنائية اللوم والثناء في النصوص تتوازى مع احتياج السرد لهيلين وإحجامه المتزامن عنها؛ فكلٌّ من الجمال واللوم يشكلان جزءًا من نمط الثنائيات والنظائر الذي يلازم قصة هيلين. ويتحول الثناء إلى لوم والعكس بالعكس.

(١٠) جورج بيل، «حكاية طروادة» (١٥٨٩)

في القرن السادس عشر كان لدى جورج بيل معالجة مختلفة لدعاوى الفاعلية واستحقاقية اللوم المتنازعة. في قصيدته السردية «حكاية طروادة» لا يُبْرِز التعددية أو التناقض بل البدائل، طارحًا تصورين لما قد يكون قد حدث أو لم يحدث عندما غادرت هيلين أسبرطة.

وفي هذا الصدد تبطل خاتمته تمامًا اللغة الواثقة التي تُلقي بها بنية القصيدة اللوم على هيلين.

كان لبيل علاقة طويلة بهذا العمل الأدبي جرى فيها كثير من التنقيحات. فمن الأرجح أنه كتبه حينما كان طالبًا بأكسفورد بين ١٥٧٢ و١٥٧٩ (انظر بيل ١٩٥٢: ٣٧). نُشرت القصيدة لأول مرة عام ١٥٨٩، إلا أن نظمها يسبق زمنيًّا نشرها بأعوام عديدة، إذ إنه في رسالة الإهداء يشير بيل إليها بأنها «قصيدة قديمة تخصني».

لاحقًا نَقَّحَ بيل القصيدة. لربما جرى التنقيح حوالي عام ١٥٩٦ عندما أرسل بيل القصيدة كهدية (المقصود أنها كانت خطاب استجداء أدبي) إلى اللورد بيرجلي، كبير مستشاري الملكة. حفظ أمينُ سرِّ قصيدة بيل والخطاب المرفق «مع خطابات أخرى من المهووسين والمخبولين» (بيل ١٩٥٢: ١٠٨). مات بيل في وقت لاحق ذلك العام ولكن في عام ١٦٠٤ نُشِرَت نسخة منقحة من القصيدة (على الأرجح أنها كانت التنقيحات على تحديث بيرجلي عام ١٥٩٦) في كتيب تقديم بالغ الصغر (بسُمك بوصة ونصف) لم يبقَ منه إلا نسخة واحدة، موجودة الآن لدى جهة خاصة.[23] وأيضًا تظهر أبيات من القصيدة في مسرحية بيل الرعوية، «اتهام باريس» (١٥٨٤). وعلى ذلك، إذا كانت «حكاية طروادة» كُتِبَت عندما كان بيل في الكلية، فإن بيل قد أعاد استخدام أبيات من القصيدة في المسرحية.[24]

إلى ما قبل الأبيات الأخيرة تؤكد القصيدة تأكيدًا ثابتًا على حب هيلين لباريس. فهي تتطلع إليه، وتدقق في وجهه، يجيش قلبها حبًّا. ورغم أنها ممزقة بين الصواب والخطأ (بيل ١٩٥٢: ١٦٩)، فالحب «لن يهيمن عليه شيء»،[25] وهكذا فإنها «تهيئ نفسها بجُرْأَة لهذه الخطيئة الكبرى» (١٧٦). فهيلين وباريس «متحابان»، وفرار هيلين طوعًا يشكل «خيانة» زوجية.

إلا أن الفقرة الأخيرة تطرح قراءة بديلة لمغادرة هيلين إلى طروادة وخاتمة مبدئية تنتقل من الجزالة إلى الركاكة. أقتبسُ من إصدار عام ١٥٨٩، مُدَوِّنةً تنقيحات عام ١٦٠٤ بين أقواس:

> يقول مؤلفي، لنحتفي باسم هيلين (١٦٠٤: تأييدًا لاسمها)،
> الذي نشرت الشائعات أفكارًا خاطئة عنه حول العالم:
> كيف عندما كان الملك قرينها (زوجها) غائبًا آنذاك،
> حكاية قد تقلل إلى حد بعيد من جرمها،

إذ سيطر السيد باريس على المدينة بقوة السلاح وبالبراعة،
وحملها إلى طروادة (١٦٠٤: وحمل هيلين حينئذٍ) على خلاف
إرادتها.
إن كانت أحبته بعد ذلك أم لا،
لا يمكنني أن أعرف، ولكني قد أتخيل ذلك.[26]

المقطع الأخير استثنائي بسبب ثلاث لحظات تأويلية؛ الأولى: هي البداية البديلة لقصة هيلين التي فيها باريس «حمل هيلين حينئذٍ على خلاف إرادتها» (بيل ١٩٥٢: ٤٩٣). الثانية: هي تقديم التعليق الأخلاقي في صيغة تبرئة مترددة؛ ««حكاية» قد تقلل إلى حد بعيد من «جرمها»» (أقواس التنصيص الداخلية من عندي). الثالثة: هي محاولة التخيل الشعوري — هل أحبت هيلين خاطفها؟ — التي يصحبها تسليم بأننا لا يمكننا إجابة ذلك التساؤل («لا يمكنني أن أعرف»)، ويتبعها عدم إمكان قبول تلك الإجابة غير القطعية؛ إذ — رغم الإحساس بالحسم الذي توحي به التفعيلتان التي يبتدئ بهما البيت الأخير خماسي التفعيلات («لا يمكنني أن أعرف») — يضمحل البيت نحو «ولكني قد أتخيل ذلك» المبهمة والتخمينية. لماذا يمكنه أن يتخيل ذلك (مع أخذ أنه لا يقدم أي دليل في الاعتبار)؟ ألم يكن ممكنًا له بالمثل تخيل العكس؟ لماذا يجهر الآن بإمكانية الاختطاف بينما هناك — في أبيات سابقة في القصيدة — فقرات مطولة جعلت حب هيلين واضحًا، وأطلقت عليه وصف «ثورة» ضد مينلاوس، ومهدت الأمر للبيتين المرحين: «ولأن قلبها اختُطِف من جسدها،/إلى طروادة ذهبت هيلين هذه مع حبيبها» (١٧٧–١٧٨). حتى عندما يختتم بيل قصيدته، فإنه يبسطها ثانيةً، مسلمًا بإمكانية وجود تصور بديل، ومختتمًا بقصة تتلو القصة الأصلية هي عبارة عن محض تخمين. إنه — ونحن — لا يعرف عن تفاصيل الأحداث أكثر مما نعرف عن مشاعر شخصيتها الرئيسية. المقطع السردي البديل الأخير «قد تقلل إلى حد بعيد من جرمها» ولكن ليس هناك اعتقاد راسخ لدى المؤلف بشأن ما إذا كانت ستؤدي إلى ذلك أم لا. الأمر متروك لنا لنقرر.

تخطئ طبعة بولين في تقديم القصيدة، من ناحية جوهرية، أو قد يكون معد الطباعة التابع لها هو من تسبب في ذلك؛ ففي طبعة بولين الأبيات الثمانية الأخيرة تتاتبع كجزء متصل من القصيدة. هذه الأبيات الثمانية في طبعة ١٥٨٩ مميزة مطبعيًّا (بأحرف مائلة بالمقارنة بقصة القصيدة)، ومفصولة بمساحة فارغة تعادل مساحة أربعة أبيات، وتبدأ بحرف M ضخم مطبوع بكليشيه (قالب طباعة) خشبي كبير يتسبب بالضرورة في إزاحة

للبيت الثاني؛ مثلما يحدث في بداية القصيدة مع الحرف الأول الذي يوضع داخل قالب مزخرف (الشكل ٤-١). ميَّز معد الطباعة من الحقبة الإليزابيثية عامدًا الأبيات، كما أن محتواها يدعو إلى هذا النوع من المعالجة المطبعية. لقد أهمل بيل سردية هيلين وانتقل بنا إلى إنياس وإيطاليا؛ فكانت العودة إلى قصة هيلين مباغتة، وغير متوقعة، وبدون دافع. إن القصيدة — كشأن قصة هيلين التي تحويها — ليس لها نهاية محددة.

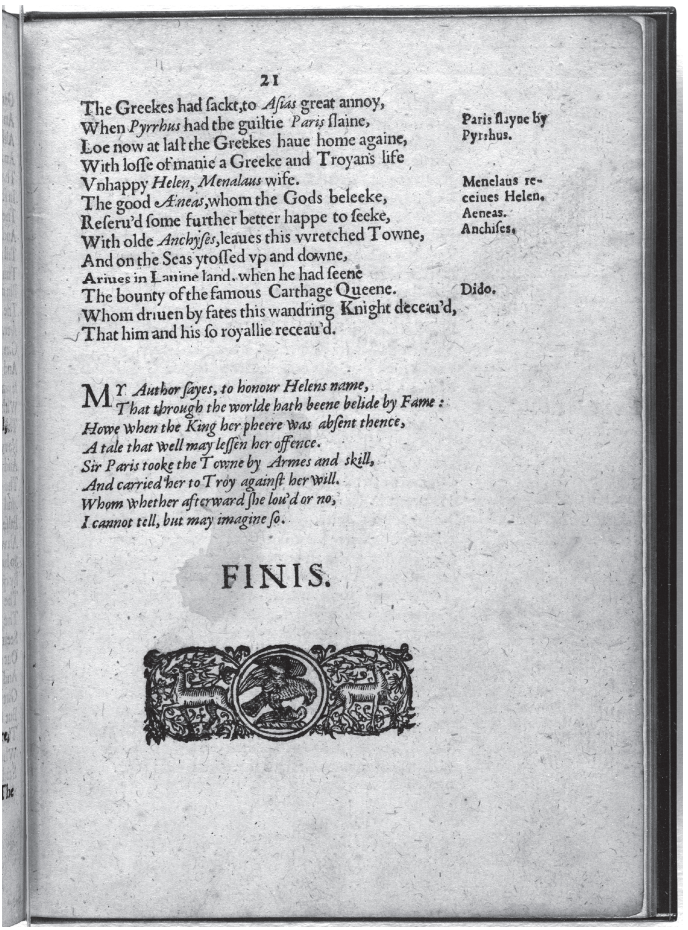
(١١) تأليه هيلين: جون أوجل، «مراثي طروادة» (١٥٩٤)

إن أراد المرء أن يدافع عن هيلين، فإن أبسط وأسرع الطرق ليفعل ذلك هو أن يقدمها في صورة إلهة؛ لا «ابنة» إله، فذلك ما فعله الكُتاب بدءًا من هوميروس ومن تلوه، ذلك بدون أن يكون في سياق الدفاع عن هيلين. يتمادى أبناء الآلهة في الميثولوجيا اليونانية — كالآلهة أنفسهم — في وقائع مشبوهة أخلاقيًّا، وعادةً ما تكون وقائع تشمل أمورًا جنسيةً. (يدافع إيسقراط عن الخيانة الإلهية استنادًا على فتنة الجمال التي لا تُقاوَم؛ القسم ٦٠. عذر الخيانة هو الجمال وليس الطبيعة الإلهية.) هناك مفارقة هنا؛ إذ يمكن لوم الآلهة، ولكن حينما يُؤَلَّه البشر، يصبحون غير قابلين اللوم.[27]

لا شك في أن تلك النصوص التي تؤله هيلين ترى في أمر تأليهها بادرة إنقاذ (للجسد وللسُّمعة). نرى هذا بأوضح صورة في مسرحية «أوريستيس» ليوربيديس، التي يمسك فيها أوريستيس بهيلين، ويستعد ليغمد سيفه في رقبتها، وإذ فجأةً «تختفي هيلين!/تلاشت من الغرفة، من المنزل بأكمله!» (يوربيديس ١٩٧٢: ٣٥٢). لاحقًا يظهر أبولو من فوق ليبين أن «من زيوس وُلِدَت خالدةً، ويجب أن تظل خالدةً،/مبجلة كالإلهة التي تنقذ أرواح البحارة» (٣٥٩). ويكرر بيانه في الحوار قبل الأخير في المسرحية:

سوف أوصل هيلين إلى إيوان زيوس؛
هناك سوف يعشقها الرجال كإلهة متوجة
إلى جانب هيرا وهيب وهرقل العظيم.
هناك، مع أخويها، ابنَي تينداريوس،
سوف تُعْبَد إلى الأبد كلما سُكِبت الخمر.

(٣٦٠-٣٦١)



21

The Greekes had sackt,to *Asias* great annoy,
When *Pyrrhus* had the guiltie *Paris* slaine,
Loe now at last the Greekes haue home againe,
With losse of manie a Greeke and Troyans life
Vnhappy *Helen*, *Menalaus* wife.
The good *Æneas*,whom the Gods beleeke,
Reseru'd some further better happe to seeke,
With olde *Anchyses*,leaues this vvretched Towne,
And on the Seas ytossed vp and downe,
Ariues in Lauine land. when he had seene
The bounty of the famous Carthage Queene.
Whom driuen by fates this wandring Knight deceau'd,
That him and his so royallie receau'd.

Paris slayne by Pyrrhus.

Menelaus receiues Helen.
Aeneas.
Anchises.

Dido.

MY Author sayes, to honour Helens name,
That through the worlde hath beene belide by Fame:
Howe when the King her pheere was absent thence,
A tale that well may lessen her offence.
Sir Paris tooke the Towne by Armes and skill,
And carried her to Troy against her will.
Whom whether afterward she lou'd or no,
I cannot tell, but may imagine so.

FINIS.

شكل ٤-١: جورج بيل، «حكاية طروادة» (١٥٨٩). يقدم معد الطباعة النهاية البديلة لقصيدة بيل كمقطع أخير: فيُميزها بالأحرف المائلة، ويفصلها بمساحة فارغة، ويفتتحها بحرف استهلالي ضخم. أُعيد نشره بإذن من مكتبة هنتنجتون، سان مارينو، كاليفورنيا.

إن هذه هي أول إشارة صريحة في الأدب إلى هيلين كإلهة. وهي تعيد وضع مكيدة أوريستيس لقتل هيلين لتصبح تجديفًا خطرًا وليس عدالة خاطئة كما يرى هو الأمر. إنه هو — وليس هيلين — الذي ينجو بصعوبة.

تقدم نصوص أخرى هيلين بطريقة أقل دراميةً — وبدرجات متفاوتة من الضمنية والوضوح — كإلهة. (في «الإنياذة»، على سبيل المثال، خلود مينلاوس يرجع إلى المنزلة الإلهية لزوجته؛ وفي «مديح» إيسقراط، كما رأينا سابقًا، تنال هيلين «مقدرةً مساويةً لمقدرةِ الآلهة.») ولكن لربما كان أكثر سياقات المناورات البلاغية استثنائية يأتي في نهاية «مراثي طروادة» لجون أوجل (١٥٩٤).

بالمقارنة بمعظم نصوص عصر النهضة الأدبية — التي عادة ما تُدين هيلين — قصيدة أوجل السردية هي رواية عن هيلين تتعاطف معها بشكل غير معتاد. وهي مصاغة في إطار حلم، حيث ترثي فيها مدينة طروادة لدمارها. تقدم المدينة/القصيدة سلسلة من المراثي من خلال عائلة هيكتور الملكية الطروادية. مثلما هو الحال في «الإلياذة»، مرثية هيلين هي الأخيرة؛ ولذلك تتأنى. ومثلما في «الإلياذة» كذلك تبدو هيلين ضعيفة في غياب نصيرها: «الآن وبعد موت هيكتور، من الذي سيقاتل دفاعًا عن هيلين؟»

قبل أن تشرع هيلين في الحديث، يقدم باريس روايته عن الحرب. ويوضح الحاجة لمعاينة واقعة هيلين في سياق الخلفية التاريخية الطويلة للعداء اليوناني/الطروادي: «كان فيما بيننا وبين اليونانيين تنافر قديم،/أجَّجه كل رجل يميل للانتقام». كان الباعث الفوري على اندلاع هذه الأعمال العدائية هو اختطاف امرأة: هسيونيه، شقيقة بريام. ينفي باريس وجود اهتمام جنسي شخصي في الحملة الطروادية إلى اليونان، مصححًا السرد: «لم أذهب لإرضاء/رغبة شهوانية مثلما يُسرُّ البعض بإجحاف أن يفعلوا». إن الحملة سياسية صِرفة: ويكرر ثمان مرات أنها كانت من أجل الانتقام.[28] أما إشراك فينوس فهو خاطرة تالية: ««إلى جانب ذلك» قالت لي فينوس: «فلتذهب يا باريس»» (أقواس التنصيص الداخلية من عندي). يصبح الشخصي والسياسي متشابكين عندما يتزعم باريس وديفوبوس — الأميران الطرواديان اللذان في وقت لاحق سيتزوجان هيلين — الأسطول الفريجي.

يتلو رثاء هيلين سرد باريس. فتبكي على جسد هيكتور في ١٢ مقطعًا شعريًّا من الرثاء يبلغ ذروته في لحظة تشبه لحظة مسرحية الملك لير تظن عندها هيلين خطأً أن هيكتور سيُبْعَث. ثم تطرح دفاعًا منطقيًّا عن وجودها في طروادة، ملقيةً باللوم على جونو بسبب تصميمها على تدمير المدينة. وكشأن باريس، ترى تدخُّل فينوس في صورة «دافع خفي»: ««إلى جانب ذلك» فإن فينوس أمرتني أن آتي» (أقواس التنصيص من عندي). وتحتج على أنها «بإجحاف ... يُلقى عليها اللوم» وتستخلص أنه ما دامت تلك كانت مشيئة الآلهة فإن «هيلين ليست بعاهرة».

إن كان لدى هيلين منطق جدلي من جانبها، فإنه لدى الشاعر وسيلة أكثر إقناعًا: الاستعارة المسيحية؛ إذ كان قد قدم مشاهد مسيحية سابقًا حينما — واصفًا سقوط عبرات هيلين على صدرها — يعلق «من كان مضطجعًا هناك، قد يحسب أنه كان مباركًا». والآن يروي لنا أن هيلين تتكلم «بصوت ملاك». تنهار الفجوة داخل البيتين بين الكلام كالملاك وبين كونها ملاكًا بالفعل عندما يسأل الشاعر المقادير: «لِم لا تعيدون إليه نور عينيه، الآن إذ يصلي صوت ملاك كهذا.»

تلتمس هيلين «بحُسن سماوي». وتقبل باريس وعندما يستنشق نَفَسَها، يجعل ذلك رئتيه «مباركتين» ويمنحه «غبطة». ولاحقًا حينما تجلس هيلين بجانب أندروماك، تُوصف بأنها «قديسة».

جمع أوجل سابقًا بين شعر وثني وتشبيه مسيحي؛ فهوميروس يكتب «بلسان ملائكي». يُربَط لاحقًا بين الصوتين الشعري والملائكي عندما يُقال لنا إنه لا أحد، ولا حتى «كلمات ملاك» يمكن أن تصف شدة حزن طروادة. إلا أن التصويرات المتعلقة بهيلين تختلف عن هذا النوع من المبالغة العابرة؛ فهي ثابتة، ومتكررة، ومتزايدة، فننتقل من هيلين كملاك إلى مانحة للغبطة والبركة، وصولًا إلى قديسة.

يمكن للأدب الوثني أن يؤله هيلين. بينما لا يمكن للأدب المسيحي الموحد أن يفعل ذلك، ولكن يمكنه أن يقدسها. يختص الفارق بالأمور اللاهوتية، إلا أن تكتيك التبرئة هو نفسه.

(١٢) الرغبة الناتجة عن المحاكاة، وكبش الفداء، والتجديف (التكلم بِشرٍّ عن المقدس)

بما أنني مهتمة في هذا الكتاب بالفجوات في قصة هيلين، أود الآن أن أتحول إلى اللحظات الأولى التي فيها تختفي هيلين عن أنظارنا؛ عند قَسَم الخُطَّاب وعند بداية الحرب. فلنتأمل اللحظة الثانية أولًا. يلخص بناء حرب طروادة نظرية رينيه جيرار عن التنافس القائم على المحاكاة (٢٠٠٠ و٢٠٠٥). يرى جيرار أن الرغبة تنشأ عن المحاكاة. ويميز جيرار بين النزعة الغريزية والرغبة: فالنزعة الغريزية البشرية بيولوجية بينما الرغبة مكتسبة بالتعلم. لكون البشر يتعلمون بتقليد الآخرين، ولكوننا لا نعرف ما نرغب فيه، فإننا «نقلد رغبات الآخرين» (كيروان ٢٠٠٥: ١٩): فنريد ما يريدون ونريد الحصول على ما يمتلكون. يقدم الأطفال أمثلة حية على التنافس القائم على المحاكاة بينما يُمارس؛ وكذلك

أيضًا تفعل الرأسمالية، التي تشكل وتضفي الطابع المؤسسي على محاكاة التملك في صورة الإعلانات. ولكن في حين أن الأغراض يمكن أن تتضاعف وتنتج على نطاق واسع، ليس هذا ممكنًا في حالة البشر. ومن هنا فإن الرغبة الناتجة عن المحاكاة تؤدي إلى التنافس وعادةً إلى الصراع.

إن حرب طروادة هي تنافس قائم على المحاكاة دام لأكثر من عِقْدٍ. يريد الطرواديون هسيونيه لأنها في حوزة اليونانيين، ويريد اليونانيون استعادة هيلين لأنها في حوزة الطرواديين، ويريد الطرواديون الاحتفاظ بها لأن اليونانيين يريدون استعادتها، وأجاممنون يريد بريسئيس لأنها في حوزة أخيل، ونيوبتوليموس يريد هيرميون لأنها في حوزة أوريستيس وهلم جرًّا. ومع استمرار المنافسات في التصاعد، تختفي المرأة عن الأنظار؛ على الأقل باعتبارها امرأة. كما توضح مسرحية «ترويلوس وكريسيدا»، هيلين هي ««موضوع» يتعلق بالشرف» (٢. ٢. ١٩٩). في حالة الرغبة القائمة على التنافس، يفقد المرغوب أهميته. يمكن للمرء أن يطبق نفس المنطق على قَسَم الخُطَّاب، حيث يتعاظم التنافس القائم على المحاكاة من اثنين إلى مائة؛ إذ يرغب الأمراء والملوك اليونانيون في هيلين لأن أمراءً وملوكًا يونانيين يرغبون فيها.

عندما تظل الرغبة الناتجة عن المحاكاة عند مستوى التنافس ولا تأخذ سبيلها إلى الصراع الكامل، يمكن أن يكون ذلك أمرًا صحيًّا؛ إذ إن لها تأثيرًا موحدًا، يربط بين الناس وبعضهم في أهداف مشتركة. نرى ذلك في قَسَم الخُطَّاب. وكما رأينا سابقًا، يستشهد العديد من النصوص كذلك بهذه الفائدة فيما بعد الصراع في محاولة لتبرير فقد هيلين والحرب من أجل استعادتها.

موضع الاختلاف بين سرد حرب طروادة ونظرية جيرار (نسبةً إلى رينيه جيرار) هو في تناولها لمسألة كبش الفداء. فيرى جيرار أنه عندما يؤدي التنافس القائم على المحاكاة إلى الصراع، فإن الخلل الاجتماعي يجب مداواته بالإقصاء أو بالتضحية بضحية محددة: كبش الفداء. عادةً ما يكون الضحايا المختارون هم سبب الأزمة؛ فتعالج التضحية بهم الفوضى التي أثاروها. ومن ثَمَّ فإن الموقف تجاه كباش الفداء بعد موتهم/إقصائهم هو خليط معقد من الخير والشر، الثناء واللوم.

كما رأينا في الفصل الأول، أن السرد يلزمه موت هيلين. موت هيلين هو الخاتمة المُرضية الوحيدة فيما يختص بالسرد. بيْد أن هيلين هي كبش فداء يرفض الموت. ينبغي أن تتعرض للرجم، وقطع الرأس، والحرق؛ لا يهم كثيرًا أي نسخة نقرأ؛ ففي كل النسخ،

ينبغي معاقبتها بالموت. بيْد أن الموت هو شيء تتملص منه سواءٌ أكان ذلك باستخدام الجمال (مجرد «وجودها»)، أو عن طريق التلاعب الجنسي (الكشف عن ثدييها)، أو بالدفاع عن نفسها (مسرحية «الطروادیات»)، أو بالإنابة (فصاحة يوليسيس في رواية كاكستون).[29] ليست مبادئ الأخلاق أمرًا ذا صلة بوجود هيلين. فطريقة عمل القربان هي عن طريق أخذ شيء من هذا العالم والتنازل عنه لعالم آخر. ولكن — كما رأينا في الفصل الثاني — هيلين ليست من هذا العالم؛ إذ هي زلة: امرأة وإلهة، الجمال والقبح، الغياب والحضور. لا يمكن قتلها، لأنها لم تكن حيةً أبدًا بأي صورة طبيعية. إن هيلين هي معضلة وجودية يحاول كبش الفداء حلها عن طريق معضلة أخلاقية. إن هذا هو صدام الأنظمة — الخضوع للمساءلة في مقابل محض الوجود — الذي يحوم من وراء النصوص المُتفَرِّعة التي نُوقشت في هذا الفصل والذي سيصبح الآن جليًّا.

يجسد الفعل blame «يلوم» الصراعات المجسدة في هيلين نفسها، تلك القائمة بين فانية وبين (نصف) إلهة. ويتشارك جذره مع blaspheme «جدَّف على»، الذي وصل إلى الإنجليزية من كلمتَي blasphēmos وblasphemus اليونانية واللاتينية على الترتيب عبر كلمتَيْ blâme وblasmer من الفرنسية القديمة. الجذر يعني التكلم بالشر. من هنا blame تعني أن تتكلم بِشر عن شخص ما؛ blaspheme تعني أن تتكلم بسوء عن ذات إلهية. بيْد أن كلا المعنيين كانا ممثلين لزمن طويل في فعل واحد فقط، blame، كما نرى في مسرحية بيل «اتهام باريس»: «آه يا فينوس، ولكن من أجل إجلالي لاسمك المقدس أقول،/إن سرقة حب صبية ساذجة، هو أمر قد أعتبره تجديفًا». هنا blame تعني «تجديف». لاحقًا شكلت الإنجليزية فعلين منفصلين، واحدًا مقصورًا على الدنيوي، وواحدًا على المقدس.

من المفيد مراعاة الاتفاق في المعنى من الناحية الاشتقاقية عند تناول نصوص عن هيلين. فمن خلال السلوك اللغوي المتعارض لتلك النصوص، واتجاهها الذي يحوي الاتهام والتبرئة، وتوتريها المتنازعين، يبدو الأمر كما لو كانت تدرك أن لوم هيلين هو عمل من قبيل التجديف. استبعادها من المشهد كما يفعل يوربيديس عندما ينقذها «التدخل الإلهي» للديوسكوري من الهلاك بسيف أوريستيس، أو باستبعادها من اللغة الدنيوية كما يفعل أوجل بمفردات القديسين المسيحية؛ البركة والملائكة، يذكرنا بأن جوهر هيلين هو الغياب. الجوهر، الغياب، فوق الإدراك: «خارج عن نطاق المدركات، يُعجِز الأفهام» (تايلور ٢٠٠١: ٣٠). هناك شيء يكاد يكون لاهوتيًّا بشأن الفجوة النصية والمادية،

وصعوبة التجسيد، في سرديات هيلين. أيضًا النصوص في هذا الفصل التي تناقش لوم هيلين تُظهِر تشابكًا لا مناص منه بين معضلة أخلاقية ومعضلة وجودية.

يلخص ييتس هذا المأزق — ويحله في الوقت نفسه — في التساؤل البلاغي الذي يختتم به قصيدة «ليس هناك طروادة أخرى»: «ماذا كان يمكنها أن تفعل، كونها من هي؟» النصف الأول من البيت يتعلق بالتصرف، والأخلاق، واللوم، والمسئولية، والثاني عن الوجود. والثاني يحسم الأول: كونها («من هي») يؤدي إلى الفعل («أن تفعل»). ومن ثَم فإن اللوم هو مبدأ غير ملائم، فهو مبدأ متصل بالقرارات والفاعلية (كما يقر هو في البيت الافتتاحي للقصيدة: «لِمَ أُنحي باللائمةِ عليها؟») لكن هيلين — «كونها من هي» — تفتقر إلى الفاعلية؛ لم يكن هناك درب آخر لتسلكه («ماذا كان يمكنها أن تفعل؟»)

هيلين في شعر ييتس — كما رأينا في الفصل الثاني — ليست جميلة هوميروس ولكنها جميلة أيرلندا: مود جوون، مصدر «شقاء» ييتس. أُغْرِم ييتس بحب مود من النظرة الأولى عام ١٨٨٩ وأصبحت ملهمته لأكثر من ٨٠ قصيدة أطلق عليها في هذه القصائد أوصاف بطلات وإلهات سلتية وكلاسيكية. بحلول عام ١٩٠٨ — عندما كتب «ليس هناك طروادة أخرى»، كان قد صار لمود ثلاثة أطفال (عاش منهم اثنان)، وخليل فرنسي، وزوج أيرلندي انفصلت عنه فيما بعدُ انفصالًا قانونيًّا (عام ١٩٠٦)، وزواج عذري من ييتس عام ١٨٩٨، وعلاقة معه من يونيو ١٩٠٨ إلى مايو ١٩٠٩ (صارت كاملةً في ديسمبر من عام ١٩٠٨). في عام ١٩٠٢ لعبت دور كاثلين ني هوليهان في مسرحية ييتس التي تحمل ذلك الاسم؛ جمالها ونشاطها السياسي (القومي) يتوحدان في أعمال ييتس مع نموذجين مترابطين من المُثُل العليا وهما الجمال وأيرلندا.

قصيدة «ليس هناك طروادة أخرى» هي علامة عودة ييتس إلى الهيلينية بعد عقدين من الموضوعات السلتية وعقدين من العلاقات المضطربة مع مود (ماكنزي ٢٠٠٢: ١٧٤). تتضمن القصيدة تأملًا في مود وفي الحالة القائمة في أيرلندا وقتئذٍ. جمال مود الأرستقراطي ورزانتها الكلاسيكية يتباينان مع العنف الذي تُوَلِّده (من خلال نشاطها المتقد على مستوى القواعد الشعبية والتثقيف السياسي). تعتمد «ليس هناك طروادة أخرى» على التباينات: المثالي والواقع؛ الجمال السرمدي والسياسة المحلية؛ المستقبل والحاضر؛ الذاتية البتراركية (كلمة «أنا» المدوية) في قالب سونيت فرنسية بطريقة كلاسيكية (اثنا عشر بيتًا بخلاف القالب الإيطالي أو الإنجليزي المكون من ١٤ بيتًا)؛[30] اليونان وأيرلندا. هذا التباين الأخير يشي بكامل القصيدة. الإجابة الضمنية على تساؤل القصيدة البلاغي الختامي — «أكان ثمة

طروادة أخرى لتحرقها؟» — هي «لا» (أيرلندا الحديثة ليست العالم القديم المعروف بالبطولات). هذان (عنوان القصيدة والتساؤل) هما الإشارتان الوحيدتان إلى طروادة، وهما إشارتان سلبيتان: فالماضي العسكري البطولي ليس بصدد إعادة تمثيله في حاضر أيرلندا المفعم بالنزاع.

مع أن القصيدة لها جذور في السياسة المعاصرة وفي حياة الشاعر الشخصية، فإنها توضح العديد من سمات سرديات هيلين. فبطلتها غائبة: مود–هيلين مذكورة كضمير غائب فقط، مثل «هي». وجمالها يوصله أثره (وأثرها) على الآخرين؛ فهو/هي يولد/تولد العنف. هذا إلى جانب أن مود — كشأن هيلين — تمتلك فاعلية سلبية. في البيت الأخير («أكان ثمة طروادة أخرى لتحرقها؟») — كما يلاحظ ماكنزي — يبدو الأمر «كما لو كانت هي التي قد استخدمت شعلة الحرق بنفسها» (٢٠٠٢: ١٨٧ن).

والأمر الأكثر ملاءمة لهذا الفصل: رغم أن القصيدة تهدف إلى تبرئة مود–هيلين، فإنها تنجح في إلقاء اللوم عليها. فالافتتاحية «لِمَ ينبغي أن أُلقي باللوم عليها إذ هي ملأت أيامي/بالتعاسة» تقدم أسباب اللوم التي هي على وشك أن تُغْفَر، الأسباب التي يجري تبيانها وبسطها على مدى عشرة أبيات. اللوم في القصيدة «يُسحَب ولكنه مع ذلك يتشبث بالوجود رغمًا عن المحو» (ماكنزي ٢٠٠٢: ١٨١). يدخل طيف الوجود هذا، الذي ينطبق على كل سرديات هيلين إلى القصيدة حتى قبل بيتها الأول: فعنوان القصيدة يستحضر ذكر مدينة بريام فقط ليؤكد على اندثارها.

في قصيدة مكرسة للغفران، يقترح ييتس سبيلين لتبرئة مود–هيلين؛ السبيل الأول: عبر إلقاء اللوم على الدهور («زمن كهذا»). الثاني: عبر الجدال بأن مود–هيلين لا يمكن لومها على أحداث سبَّبها وجودها: «ماذا كان يمكنها أن تفعل، كونها من هي؟» فتلك مسألة وجودية وليست مسألة أخلاقية؛ مسألة تتعلق بالوجود، وليس باللوم. لا يمكن للتصنيفات الأخلاقية والوجودية أن تتداخل؛ فلا يمكنك لوم شخص ما على كونه على ما هو عليه. يوضح ييتس بجلاء ما تقر به النصوص الواردة في هذا الفصل ضمنيًّا فقط؛ وهو أن هيلين — كرمز الجمال وعنوان الرغبة — لا يمكن أن تكون مسئولة شخصيًّا عن الممارسات والتأثيرات الناتجة عن الرغبة. هذه هي معضلة التصنيف التي جابهناها في الفصل الثاني: فأن تكون أنت التصنيف ذاته يعني في الوقت ذاته أن تكون خارج ذلك التصنيف.

يترك بيت ييتس الأخير الأمر مفتوحًا (أو غير معلن) بشأن ماذا «تكون» مود–هيلين. أو بالأحرى، يلمح بنيانه اللغوي لأنها ببساطة «كائنة». إن هذا البنيان هو بنيان فائق،

بنيان لاهوتي، ولهذا السبب هو يشكل معضلة تصنيفية. في الفصل الثاني والثالث رأينا محاولات لتحديد «ماذا» «تكون» هيلين: هيلين هي الجمال، هيلين هي الرغبة الجنسية الشهوانية. في كلتا الحالتين هيلين «تكون» هي التصنيف، نموذج الجمال أو السلوك الجنسي غير الشرعي. وإذا كان أن «تكون» هيلين يعني أن تكون زوجة مينلاوس الجميلة، التي تذهب إلى طروادة مع باريس، فذلك خارج نطاق اللوم.[31] كما يوضح روبرت ميجير فيما يتعلق بأوامر أفروديت إلى هيلين في الكتاب الثالث من «الإلياذة»، «ليس لهيلين اختيار. مثل أفروديت، فهي «آية» الرغبة. لا تزيد قدرة هيلين على مقاومة القوة التي تحدد ذاتها عن قدرة الآخرين على مقاومتها هي» (١٩٩٥: ٢٧).

هذه النقطة ممثلة في فترة أوائل العصر الحديث في استخدام اسم هيلين ككلمة متداولة على السلوك الجنسي المستحق للوم. فعندما يستخدم معاصرو فترة أوائل العصر الحديث اسم هيلين كاسم لغوي دارج، يتضح لنا أيما اتضاح كم كانت هيلين خارجة عن نطاق التصنيفات الاعتيادية، إذ تصبح هي ذاتها التصنيف.

(١٣) التسمية والوصم

كما سبق ورأينا، الاسم المعتاد في إنجلترا عصر النهضة للمرأة التي نعرفها باسم هيلين طروادة هو «هيلين» مجردًا. يتحدث ثيسيوس في مسرحية شكسبير عن العاشق المتيَّم الذي يطالع «جمال هيلين في جبهةٍ غجرية» (أي يتخيل هيئة داكنة البشرة — لا يعلي الإليزابيثيون من قدرها — كما لو كانت في جمال هيلين طروادة). تقارن سونيتة شكسبير رقم ٥٣ الفتى الشاب بهيلين: «على وجه هيلين تجمعت كل فنون الجمال،/وأنت على الحلي اليونانية مرسوم من جديد» (الأبيات ٥–٨). [ترجمة بدر توفيق، سوناتات شكسبير الكاملة]. في رواية «بيرس بينيليس» (١٥٩٢) يسمي توماس ناش النساء الخليعة جنسيًّا: «ليس، كليوباترا، هيلين»، وتستحضر مسرحية «روميو وجولييت» بطلات الحب: لورا ... دايدو ... كليوباترا ... هيلين ... هيرو» (٢. ٣. ٣٠–٣٢)، مسرحية «كما تشاء» تسمي النساء الشهيرات: «هيلين ... كليوباترا ... أطلانطا ... لوكريس» (٣. ٢. ١٤٥–١٤٨). لا تتطلب الإشارة إلى هيلين في أي مقام امتدادًا توضيحيًّا. لم يكن اسم «هيلين» في فترة أوائل العصر الحديث يشير إلا إلى شخصية واحدة فحسب: هيلين طروادة.[32] لهذا السبب ليس للقب «طروادة» ضرورة. فاستحضار «هيلين» يعني استحضار هيلين أسبرطة/طروادة. لقد كان هناك مضاهاة أُحادية بين الدال والمدلول عليه.

على الرغم من أن الشعار مأمون، فإن معنى ذلك الشعار خلافي. ففي الوقت الحاضر هيلين طروادة تشير تلقائيًّا إلى الجمال الفائق، وليس لها أي تداعيات سلبية للمعنى (وإلا ما كانت شركة أكسسوارات التجميل في تكساس — التي تنتج مخففات الشعر، وأغطية الرأس للاستحمام وقبعات المطر — قد سمت مؤسستها «هيلين طروادة»). عندما يتأمل الطالب في قصيدة أندرو ووترمان «ما الذي يوحيه اسم؟» (١٩٩٠) في جمال مدرسته للأدب الإنجليزي، يستغرق في التفكير في ملاءمة اسمها الأول، هيلين:

مختارٌ من قِبَل الوالدين متحمسين لأسطورة
تُدعى باريس، فكما ترون،
ليس اسمها نقشًا هيروغليفيًّا باهتًا:
إنه يخبرها عن كينونتها.

ما ينبغي أن «تكونه» هو أن تكون جميلة، مثل هيلين طروادة. ويتفكر في المجازفة التي جازفها والداها في تسميتها:

ولكن كيف، في البداية، أمكن لجماعتها أن يعرفوا
أنها لن تبلغ بصدر مسطح،
أو غير متماثل، أو ضخم بلا فائدة، لتدرك ببطء
أن اسمها كان مزحة قاسية؟

هذا هو أحد الشواغل العميقة لعصر النهضة، العلاقة بين الاسم والهوية. اشتملت قواميس عصر النهضة على أسماء فعلية (كأسماء أماكن، أسماء من الكتاب المقدس، أسماء من الأساطير القديمة) معتبرةً إياهم كلمات لها معنى. كان معنى هيلين هو «الجمال» كما في قصيدة ووترمان من القرن العشرين؟ أكان يعني الخلاعة، الخيانة، الفاجعة؟ أم كان يعني الأمرين معًا: جوهرٌ لا أخلاقي يغلفه جمالٌ خارجي؟

عند كثير من كتَّاب أوائل العصر الحديث حمل اسم «هيلين» بجلاءٍ معنى الجمال. الصفة التي تسبق اسمها في غالب الأحيان (من باب الإطناب) هي «الحسناء». في كتاب «تشريح المَلَنْخُولِيَا (الاكتئاب السريري)» (١٦٢١) يناقش روبرت برتن افتتان ثيسيوس من النظرة الأولى بوجه هيلين الجميل. ويشير قسم روبرت ألوت «عن الجمال» في كتاب «مسرح الفطنة» ثلاث مرات إلى سلطان جمال هيلين. وعند روبرت جرين،

وتوماس لودج، وتوماس فين، وروبرت باري المعنى الرئيسي المصاحب لكلمة «هيلين» هو الجمال.[33] التضاد في النصوص التي تشير إلى أن هيلين هَرِمة أو ذات تجاعيد — مثل «ويتس كومونِولث» لفرانسيس ميريس (١٦٣٤)، و«ناربونوس» لأوستن ساكر (١٥٨٠)، و«الشيطان الأسود» لتوماس آدم (١٦١٥)، وموعظة جون ويليام عن الصبر، و«جهاد القديسين» (١٦٢٨)، وترجمة آرثر جولدينج لقصيدة أوفيد السردية «التحولات» (١٥٦٧) — سواءٌ أكان مذكورًا صراحةً أو مشارًا إليه كنايةً، هو بين الجمال الذابل والجمال المشتهر.

بيْد أنه عند كُتابٍ كثيرين، كان هناك معنًى لاحق: السلوك الجنسي اللامسئول. في قصيدة دي لا مارشيه «الحاج المسافر» (١٥٦٩) يُقدِّر الشاعر عدد النساء الجميلات اللواتي لا ينقدن للهرب الآثم مع العشيق: «ألف هيلين الآن يتسلطن بجمال أو بمظهر، ولكن قليلات جدًّا اللواتي يحفلن بالابتعاد عن ذاك الإثم لأجل الهرب». في «صفصافة الشاعر» (١٦١٤) يتحدث ريتشارد براثوايت عن الدمار على يد «هيلين». في واقع الأمر يفسر براثوايت المعنى المقصود من الاسم اللغوي الذي يورده: إنه يعني الشهوة. فالشهوة هي «مَفْسَدَة الإمبراطوريات المزدهرة»، وتُختَزَل في كلمة «هيلين»، و«يمكن أن تُعرَّف على هذا النحو: إنها لا تُلقي بالًا للوسائل كي يمكنها أن تظفر بمَرامَها؛ فمبتغاها هو أن تُشبِع ولعها المفرط، الذي هي بنَيله تأمن ثبورها، وهو خراب البلد».

المرجع إلى هيلين في كل الأمثلة السالفة يُقصَد به المرأة التي أدى سلوكها الجنسي إلى تدمير طروادة. على أن ويليام كامدن في كتابه «البقية» (١٦٠٥) يُعرِّف هيلين (هيلانة) بأنها والدة الإمبراطور قسطنطين. «عدم» كون هذا «المعنى» هو المعنى الرئيسي لهيلين هو أمر يبعث على الدهشة، باعتبار أهمية القديسة هيلانة في التاريخ المسيحي وكذلك وجودها الذي لا يمكن تجنبه في مجالات لندن الثقافية، والمعمارية، والكنسية. كانت كنيسة القديسة هيلانة في بيشوبس جيت — مؤسسة بينديكتية من القرن الثالث عشر — هي كنيسة شكسبير الأبرشية عندما أقام في الحي في أعوامه الأولى في لندن. نجت الكنيسة من كلٍّ من حريق لندن الكبير والقصف الألماني في الحرب العالمية الثانية (رغم أنها تضررت من قنبلتين للجيش الجمهوري الأيرلندي في تسعينيات القرن العشرين) ويمكن العثور عليها مختبئة في شارع جريت سان هيلين، قبالة شارع بيشوبس جيت.[34] مع ذلك، رغم هذه التَّذكِرة الثقافية والمادية، لم تحلَّ هيلانة المسيحية أبدًا محلَّ هيلين الوثنية من ناحية كونها «المعنى» لاسم هيلين. عندما يُستخدم اسم «هيلين/هيلانة» ليشير إلى

أم الإمبراطور قسطنطين، دائمًا ما ينال الاسم توضيحًا موازيًا. فمثلًا في مسرحية «هنري السادس، الجزء الأول» نطالع «هيلانة، والدة قسطنطين العظيم» (١. ٢. ١٤٢).[35] يُتطلب استخدام التعريف الموازي باستمرار لأن الاسم «هيلين» مفردًا يعني شيئًا آخر بخلاف «والدة قسطنطين».

ويتضح ذلك في «الجزء الثاني من مرآة لرجال القضاء» (١٥٧٨) بواسطة توماس بلينيرهاسيت. ففي أنشودة تطويب لوالدة قسطنطين، يتساءل بلينيرهاسيت إن كان هناك «أي إلهة ... يمكن مقارنتها بالملكة هيلينا (هيلانة)؟» وإذ يفطن إلى الفخ الذي أوقع نفسه فيه، يوضح سريعًا: «ليست تلك التي من اليونان، التي جلبت الفناء المبرم لطروادة المزدهرة، بل هذه التي من بريطانيا، التي خلصت وطنها الآيل إلى الخراب من الاستبداد الأجنبي». في إنجلترا أوائل العصر الحديث، كان اسم هيلين حينذاك يعني ملكة مينلاوس، أو ملكة باريس، وليس والدة قسطنطين.

كان أمر مساواة اسم «هيلين» بـ «هيلين طروادة» هو أمر مستقر استقرارًا كبيرًا حتى إن الاسم صار رائجًا كاسم لغوي شائع، دالًّا على جمال هيلين طروادة أو مسلكها. في مسرحية «موت روبيرت إيرل هنتنجتون» (١٦٠١) التي لا يُعرَف كاتبها تزدري الملكة جمال ماتيلدا: «أهذه هي الهيلين، هذه مثال الكمال؟» يمتدح يوفيوس في مسرحية لِيلي لوسيلا، «من ناحية الجمال كانت هيلين اليونان» (مسرحية «يوفيوس»)، وفي عام ١٦٠٢، وفي تحذير يحوي استشرافًا لعصرنا الحديث، يصف فيلاريتيس التبغ مشبهًا إياه بـ «هيلين يونانية» (أي: شيء يبدو محببًا ولكنه مميت). في مسرحية جونسون «شعرور (أي: شَاعِرٌ ضَعِيفٌ)»، يطلب توكا من كريسبينوس أن يُعرِّف «هيلين خاصتك» (٤. ٣. ٢٦). تخشى دايدو في مسرحية مارلو على سمعتها الجنسية: «العالم كله سيدعوني هيلين الثانية، إذ وقعت في شرك طلعة غريب» (٥. ١. ١٤١–١٤٥). وتعيد ترديد خزيها بعد ثلاثة أبيات فقط: «ولسوف أُدعى هيلين الثانية! (٥. ١. ١٤٨). بينما لاميليا في «مثقال أربعة بنسات من فطنة» لروبرت جرين هي أقل ترددًا من دايدو في أن تصبح مثيلة هيلين. «تبدأ لاميليا ذاتها — كأنها هيلين ثانية — بأناقة في تحية روبرتو، إلا أن عينيها الشاردتين كثيرًا ما كانتا تختلسان النظر نحو لوسيانو».[36] ترد بروكريس — في عمل جورج بيتيت الأدبي — متوددًا، مصححة اعتقاده الخاطئ عن كونها سهلة المنال: «ليس في متناولك هيلين» (١٥٧٦). مارجريت الفتاة الحسناء من قرية فريسينج فيلد في مسرحية جرين «الأخ بيكون والأخ بونجي» يساورها القلق من أن تصبح «هيلين» ليس فقط في الجمال ولكن

في السيرة الجنسية: «أسوف أكون هيلين في أقداري المعانِدة، مثلما أنا هيلين في مظهري المتفرد، وأضرم النار في سوفولك الخصيبة جراء (جمال) وجهي؟» (١٠، ٩٣–٩٥). مؤلفو عصر النهضة ليسوا متأكدين تمام التأكد إن كان اسم هيلين «يعني» الجمال أم شيئًا أكثر استحقاقًا للوم. فمن ناحية استخدامه كاسم لغوي، لاسمها (مثلما في النصوص التي تفحصناها في هذا الفصل) تأويلان. استمرت هذه الثنائية لقرون. تفصح هيلين في قصيدة فرانسيس ويليام بورديلون عن هويتها المنقسمة في عام ١٨٩٣:

أنا هيلين، واسمي
بهاءٌ وخِزْي
فلقد كان جمالي للأرض تاجًا
وإثمي قوَّض أركان مدن.

(١٩)

ومع هذا فالمغزى الذي ينطوي عليه ذلك هو أن اسمها يشكل معيارًا لتصنيف، بتحوله إلى اسم لغوي شائع. يكتب فرانز روزينويج قائلًا:

> بالاسم العلَم، اخْتُرِق جدار الشيئية الصلد. القائل بأن ما له اسم معبر عن ذاته ليس بممكنٍ أن يكون «شيئًا» ... فهو عاجز عن الاندماج التام في التصنيف؛ لأنه لا يمكن أن يكون هناك تصنيف مناسب له لينتمي إليه؛ إنه هو التصنيف المختص بذاته. (مقتبس من كتاب ناتانسون ١٩٧٩: ٥٣٣)

حتى الآن في كل فصل من فصول هذا الكتاب رأينا أن هيلين «عاجزة عن الاندماج التام في التصنيف»؛ فهي «ذاتها» الجمال، وهي «ذاتها» المرأة المحتجزة. وعندما يُستخدَم اسمها كاسم لغوي يعبر عن الشهوة أو اللوم فإنه يعضد وجهة نظر ييتس بشأن كونها ليست تحت طائلة اللوم؛ إذ كاسم لغوي شائع هي خارج التصنيف الذي يحمل اسمها، ومن ثَمَّ فلا يمكن أن تكون مذنبة بما تجسده «بكينونتها».

بحلول الحقبة الفيكتورية، كان الجمال قد أصبح الفكرة الذهنية الرئيسية المتزامنة مع الاسم «هيلين»؛ إذ عندما يستخدم هنري رايدر هاجارد وأندرو لانج اسم هيلين كاسم لغوي شائع (فبطلة الرواية ليست هيلين بل هي «الهيلين») في روايتهم «رغبة العالم»

(١٨٩٠)، لا يعبر الاسم الجامع عن كونه معيارًا للخزي بل هو مثال الجمال. كيف تحوَّل اسم علم واسم لغوي يرمز إلى الإثم والخزي إلى اسم علم/اسم لغوي يعني الجمال؟ الانتقال من اللوم إلى الجمال — شأنه كشأن الانتقال من هيلين اليونان إلى هيلين طروادة — يتضح أولًا في دراما عصر النهضة. يتعامل شكسبير بتعاطف مع الاسم «هيلين» (انظر ماجواير ٢٠٠٧: ٧٤–١١٩) وجمال هيلين وليس خزي هيلين هو الذي يتخيله ثيسيوس في ملامح أنثوية. يُخَلِّد فاوستوس شخصية مارلو «الوجه» الذي دفع بألف سفينة، ويقرر طلاب فاوست أن هيلين اليونان كانت أجمل سيدة — وليست الأكثر استحقاقًا للوم — منذ الأزل.

إن أنشودة فاوستوس هي أشهر استجابة لجمال هيلين. أريد الآن أن أبحث سياقاتها: أسطورة فاوست التي توارثها مارلو والكتَّاب الذين اقتبسوا الأسطورة من بعده. ذلك هو موضوع الفصل الخامس.

الفصل الخامس

هيلين وتراث فاوست

ولكن خليلات الشيطان — رغم طريقتهن الآسرة — لا يمكن اعتبارهن كبطلات هوميروس حتى في يومنا هذا.

جوته/ترجمة لوك، «فاوست الجزء الثاني»

مفستوفيلس: اعتقدت أنك أردت أن تستكشف حدود الخبرة البشرية.
فاوست: حسنًا نعم. ولكن في حدود.

جوته/ترجمة كليفورد، «فاوست الجزء الأول»

في القرن السادس عشر تصبح هيلين طروادة رفيقة فراش الدكتور فاوستوس، الرجل الذي باع روحه للشيطان، وتلد ولدًا. هذه القصة — التي نُشرت في ألمانيا في عام ١٥٨٧ وتُرجِمَت إلى الإنجليزية في العام التالي أو في أوائل عام ١٥٨٩ — ألهمت كريستوفر مارلو حبكة مسرحيته «الدكتور فاوستوس» (من المرجح أنها كُتِبَت حوالي عام ١٥٨٩ رغم أنها لم تُنشر حتى ١٦٠٤، ثم أُعيد طباعتها في نص منقح عام ١٦١٦).

في القرن الثامن عشر عادت قصة فاوست إلى ألمانيا، حيث قضى جوته أكثر من ستين عامًا في التحضير لمسرحية «فاوست»، التي هي عبارة عن دراما ضخمة من جزأين يصعب نوعًا ما أداؤها على خشبة المسرح (مع أنها قد أُديت). جهز جوته للمسرحية لأول مرة في سبعينيات القرن الثامن عشر إلا أنه كتبها على مراحل، ففي بعض الأحيان كان يتجاهلها لعقود، ومع ذلك حمل هيلين معه طوال حياته كأنها — حسب قوله — قصة خرافية يحتويها وجدانه («خرافة داخلية»؛ جوته/ترجمة لوك ١٩٩٤: ٢٠)، وفي عام ١٨٢٧

نشر جوته «هيلين: فاصل درامي في مسرحية فاوست». يتيح هذا الإصدار المنفصل لما هو في الأساس الفصل الثالث من «فاوست الجزء الثاني» (لم تُنْشر المسرحية الكاملة حتى ديسمبر ١٨٣٢) لشخصية هيلين عند جوته ألا تُعتبر منعزلة عن بقية العمل الأدبي الضخم صعب التناول الذي هي جزء منه ولكنها منفصلة عنه إلى حد ما. في عام ٢٠٠٦ أجرى الكاتب المسرحي الاسكتلندي جو كليفورد تعديلات على «فاوست» لجوته، فجعل العمل الأدبي قابلًا للتطبيق على المسرح، مختصرًا إياه، وناقلًا له إلى اسكتلندا القرن الحادي والعشرين.

تقسم المادة السالفة نفسها تقسيمًا متقنًا إلى ثنائيتين: «الدكتور فاوستوس» لمارلو والمصدر النثري لكتاب فاوست الذي اعتمد عليه [ترجمة إنجليزية من الأصل الألماني]، ونسخة كليفورد من «فاوست» والأصل الألماني الذي كتبه جوته. أستبعد بشكلٍ عام طوال هذا الكتاب المواد التي تتناول هيلين في اللغات الأجنبية (فأنا على خلاف فاوستوس أدرك الحاجة للتمسك بالحدود). في هذا الفصل، مع ذلك، أُدْرِجُ مواد ألمانية بسبب صعوبة التعرض لمارلو أو كليفورد بدون مصادرهما. مسرحيات كليفورد تتخطى مسرحيات جوته؛ فهي مختلفة اختلافًا جذريًّا عن سابقاتها الرومانسية، ومع ذلك هي مدينة لها بالفضل. وعلى نحو مشابه يستخدم مارلو فقط القالب العام لترجمة بي إف (المترجم المجهول) الإنجليزية للكتاب الألماني لفاوست.[1] بيْد أنه تماشيًا مع مرونة مفاهيم الترجمة في أوائل العصر الحديث، فقد أجرى بي إف ملاءمات وتوسعات في الأصل الألماني. وما يضيفه، يميل مارلو إلى حذفه. لدى كلٍّ من بي إف ومارلو اهتمام بالنساء والشياطين ولكن بطرق مختلفة اختلافًا كبيرًا.

هذا، إذن، هو فصل عن تراث كتاب فاوست وتنويعاته، ولكنه أيضًا فصل عن الترجمة. إذا كان يتكرر كثيرًا اختطاف هيلين، فكذا حالها بنفس التكرار مع الترجمة. هذا القول هو من قبيل الاستدلال، لكون الترجمة هي شكل من أشكال الاختطاف: فالكلمة مشتقة من الكلمة اللاتينية translatio (وتعني النقل)؛ فالترجمة هي عملية نقل بين اللغات، والثقافات، والحقب. إننا نميل إلى التفكير في الترجمة على أنها عملية معادلة بسيطة، تحويل لغة إلى لغة أخرى، بينما الترجمة في الحقيقة هي تأويل وملاءمة. كان الإليزابيثيون لا شعوريًّا يدركون هذا. فقدم توماس درانت لترجمته لكتاب هوراس،

«التعاليم الأخلاقية الشافية» — ويُقصد به، كتابي أهاجي هوراس (١٥٦٦) — بالتوضيح التالي:

> لقد أدخلت (كي أزيل غموضه، وفي بعض الأحيان لأُحسِّن محتواه) الكثير من استنباطاتي. ولقد توسعت في منطقه، وأطلت وأصلحت مشابهاته، وألنت جموده، ومددت لغته المقتضبة، وغيرت وبدلت كلماته كثيرًا، ولكن ليس عبارته: أو على الأقل (حسبما أعتقد) ليس مقصده.

ما دعته حقبة التجديد لاحقًا «تطويعًا»، وما ندعوه «تملكًا (إعادة تملك)»، دعاه درانت «ترجمة». وكان درانت يرى، كما كان يرى عصره، أن الترجمة هي فعل إبداعي، حوار بين الماضي والحاضر، ربط ثقافي، لحظة تناص بين نصين (انظر بيت ١٩٩٣: ٣١). عندما يترجم (ينقل) بي إف الألمانية إلى الإنجليزية، ويترجم (ينقل) مارلو النثر إلى الدراما، ويترجم (ينقل) جوته تراث العرائس إلى شعر رمزي، ويترجم (ينقل) كليفورد الرومانسية الأدبية إلى سياسات جنسية معاصرة؛ نجد لدينا تسلسلًا معقدًا من النقل من المصدر إلى المستهدف ومن الاستمرار والمحافظة على المصدر.

(١) الشكل والظهور في كتاب فاوست الإنجليزي

تشتهر أسطورة فاوست عمومًا بأحد أمرين: أنها قصة رجل يبيع روحه للشيطان،[2] وبأنها قصة رجل يرتكب فسادًا أخلاقيًّا فادحًا مع هيلين طروادة. لقد كان هناك شخصية حقيقية تُدعى الدكتور فاوستوس، ترعرع في ألمانيا من بداية القرن السادس عشر حتى وفاته حوالي عام ١٥٣٩، بيْد أن أساطير كتاب فاوست عن الشياطين وهيلين طروادة هي زيادات خارجية خيالية. كان يوهان أو جورج أو يورج (جورج) فاوست مُنَجِّمًا، وفيلسوفًا طبيعيًّا، ومستحضرًا لأرواح الموتى، وطبيبًا مات في ظروف مأساوية، ربما أثناء إجرائه تجربة كيميائية (جونز ١٩٩٤: ٣-٤؛ مارلو/تروسلر ١٩٨٩: ١٠). غدت قصته مختلطة بحكايات عن سحرة آخرين (على سبيل المثال، إقامتهم للأرواح)، وعندما وصف لوثر موت فاوست بأنه «مكافأة الشيطان» (جونز ١٩٩٤: ٤) تشكلت إلزامًا قصة في الخلفية: فالنهاية الشيطانية يلزم أن يسبقها عهد مع الشيطان. نمت القصة ونمت حتى نُشِرَت بالألمانية عام ١٥٨٧. أثار الكتاب ضجةً كبيرةً حين نُشِر، وسرعان ما نفدت الطبعة في غضون بضعة أسابيع، و«ثلاث طبعات وتنقيحان جديدان،

اشتمل كلٌّ منهما على فصول إضافية من النوادر، ظهرت خلال نفس العام» (جونز ١٩٩٤: ٩). استتبع ذلك في خلال ١٢ شهرًا ترجمة إنجليزية: «تأريخ الحياة الملعونة والموت المُستحَق للدكتور جون فاوستوس.»[3]

«كتاب فاوست الإنجليزي» EFB، كما يشتهر، هو عمل مقتبس بطريقة مشوقة؛ فهو يحتوي على علم وعلم كاذب، سحر حقيقي وحيل سحرية، ألعاب نارية وتمثيل، وصف كوروغرافي (وصف جغرافي للمناطق)، أقوال مأثورة كارهة للنساء (الجحيم، وفرج المرأة، وجوف الأرض؛ ثلاثة لا يشبعون أبدًا؛ ١٩٩٤: ٦٤٥-٦٤٦، الفصل ١٥)،[4] وحوار محاكٍ للواقع بأسلوب دارج وأسلوب سردي عذب («حسنًا، دعونا نرجع مجددًا إلى استحضاره للأرواح حيث تركناه عند جرمه الملتهب»؛ ١١٢-١١٣، الفصل ٢)؛[5] وأوصاف مخيفة للجحيم، وإطار محلي (العلاقة الثلاثية السعيدة بين فاوست، وفجنر، ومفستوفيلس)، نفاد الصبر الكوميدي (ففاوست ساخط من تباطؤ الشيطان في الفصل الثاني[6] ومفستوفيلس ساخط من فضول فاوست الذي لا يشبع في الفصل السادس عشر: «لم يعد عندي في إقناعك بالحجة، فأنت تمتلك عقلًا لا يشبع أبدًا بل دائمًا تسوق لي أمرًا جديدًا» ١٧١٥-١٧١٦)، بالإضافة إلى النساء الجميلات والجنس.

بنية النص هي أمر بالغ الأهمية في «كتاب فاوست الإنجليزي»، فهو يربطنا بموضوع الجمال قبل ظهور هيلين طروادة بكثير. يصف كتاب فاوست الإنجليزي ظهور — لا، بل ظهورات — مفستوفيلس، إذ إنه يتصف بالقدرة على تغيير هيئته؛ فهو يظهر أولًا في هيئة تنين، ثم كلهبٍ يتحول إلى جرمٍ مستعر، ثم شيطانٍ متقدٍ قامته كقامة الرجل، ويتحول إلى رجلٍ مشتعلٍ[7] وأخيرًا إلى أخٍ كنيسة يرتدي الثوب الرمادي (من أخوية الفرنسيسكان). لا علاقة لملبس الأخ في «كتاب فاوست الإنجليزي» بمطلب فاوست (كما هو الأمر بعد ذلك في كتاب مارلو) رغم ذلك، وبعد أن رأى الشيطان في هذا التنكر البشري، يشترط فاوست أن مفستوفيلس «يجب أن يأتيه في هيئة أخ، من أخوية القديس فرانسيس، ومعه جرس في يده مثل القديس فرانسيس» (جونز ١٩٩٤: ٢١٣-٢١٤، الفصل ٥). (ظهور الشيطان لا صلة له بالآخرين جميعًا، إذ إن فاوست هو الوحيد الذي يمكنه رؤيته.)

إذا كان المظهر يستحوذ على فاوست بطريقة براجماتية في «كتاب فاوست الإنجليزي»، فإنه كذلك معنِيٌّ به فكريًّا، والكثير من أحاديثه مع الشيطان تتعامل مع الشكل الخارجي؛ إذ يسأل مفستوفيلس عن كيف كان شكل لوسيفر قبل أن يسقط (٤٧٩-٤٨٠، الفصل ١٣). ويشجع مفستوفيلس فاوست على أن يتعلم كيفية الانسياب من

خلال الجدران، والزحف كالثعبان، والسباحة كالسمكة، والطيران كالطائر (٨١٠–٨١٢، الفصل ١٨).[8] ويُسائل فاوست لوسيفر عن المظهر الحيواني «القبيح، والمقزز» للشياطين (٩١٦، ٩٢٨–٩٢٩، الفصل ١٩)؛ ويجرب تحويل نفسه إلى خنزير، ودودة، وتنين (٩٤٤–٩٤٥، الفصل ١٩)؛[9] ويُعْطى وصفًا جليًّا للجحيم (تغيب التوصيفات غيابًا واضحًا عن نص عام ١٦٠٤ لمسرحية مارلو وتتأخر حتى الفصل الخامس في نص عام ١٦١٦ عندما يُلقي الملاك الشرير ١٢ سطرًا تصف ما يراه فاوستوس ضمن الإرشادات المسرحية «الجحيم مُكْتَشَف»).

ننتقل من اهتماماتٍ عمليةٍ حول الملبس والحوارات الميتافيزيقية بشأن الشكل، إلى المشاركة الفعلية: هناك العديد من اللقاءات في «كتاب فاوست الإنجليزي» لفاوست مع نساء حسناوات. في الفصل التاسع يطلب من الشيطان زوجة؛ فيفقد مفستوفيلس هدوء أعصابه، مهددًا فاوست بالعذاب والموت على تنصله السافر من العقد الذي يجمعهما، لترديده — كما يوضح — عبارات كتاب الصلاة المشتركة، «رباط الزوجية هو مؤسسة رئيسية ينظمها الرب» (٣٥٧، الفصل ٩). كما لو أن هذا لم يكن سببًا كافيًا لرفض طلب فاوست، يُلقي مفستوفيلس خطبة فجائية عن كراهية الزواج في أوائل العصر الحديث: «فكر في أي حياة مضطربة، وغضب، وصراع سوف تعيش فيه عندما تتخذ لك زوجة» (٣٦٤–٣٦٥، الفصل ٩). يرتعب فاوست من ذكر الزواج ثانيةً خشية أن يُقَطِّع الشيطان أوصاله، ولكنه بعد ساعتين يجدد مطلبه،[10] الذي يجيبه إليه مفستوفيلس بالخداع: بظهور «شيطان قبيح، مخيف ومريع حتى إن فاوستوس لم يجرؤ على التطلع إليه» (٣٨٦–٣٨٧، الفصل ٩). في سطور إضافية لحوار وضعه بي إف، يبتهج مفستوفيلس ابتهاجًا شديدًا بانتصاره: «كيف كان حفل زفافك؟» (٣٨٨، الفصل ٩). ليس هناك ما يدل هنا (كما هو الحال في نسخة مارلو عن الحدث، حيث كلٌّ من الإرشادات المسرحية للنص أ والنص ب واضحة فيما يختص بتلك النقطة) على أن الشيطان متنكر في هيئة عروس.[11] وبينما فاوستوس في «كتاب فاوست الإنجليزي» «لم يجرؤ على التطلع إليه»، يصيح فاوستوس في نسخة مارلو: ««فليُصبْها» طاعونٌ تلك العاهرة الشبقة» (النص أ: ٢. ١. ١٥٣، أقواس التنصيص من عندي). هنا، كما في مواضع كثيرة، تخلط مسرحية مارلو بين الجنسين، فتشير إلى رجل على أنه امرأة.

بعد أن أوضح وجهة نظره المناهضة لأسرار الكنيسة المقدسة، يَعِد مفستوفيلس «كتاب فاوست الإنجليزي» فاوست بأن يمنحه «أي امرأة ترغبها مهما كانت، حيةً كانت أو ميتة»، وهو ما «مارسه ودأب عليه منذ زمن بعيد» فاوستوس المنغمس في الملذات

(٣٩٥–٣٩٦، ٤٠٠، الفصل ٩). كلما اجتذبت فاوستوس أفكارٌ مسيحية روحية، صرف الشيطان فكره بإغراء جنسي: «على الفور يدفع له الشيطان بامرأة حسناء في مخدعه، فتأخذ تُقبله وتلاعبه» (٧٠٥–٧٠٦، الفصل ١٥). يتعهد مفستوفيلس لفاوستوس بأن يعلمه كيف يمارس الجنس مع نساء الملوك: «أن يحصل على متعته من نسائهم الحِسان، وزوجاتهم، ومحظياتهم» (٨٠٨–٨٠٩، الفصل ١٨).[12] أثناء جولته حول العالم، يُلاقي فاوستوس الإمبراطور التركي ويشعر بالاستياء بسبب حريمه: «لم يعجب هذا فاوستوس، أن يكون ممكنًا لرجل واحد أن يكون لديه زوجات كثيرات مثلما يفعل» (١٦٠٦–١٦٠٧، الفصل ٢٢). كما قد نتوقع من ملاحظاتي وجملي الاعتراضية الكثيرة حول هذا الموضوع، هذا التعليق بشأن ردة فعل فاوستوس هو عبارة مدسوسة من قِبَل بي إف.

الإضافة بادية للعيان أكثر من المعتاد لأن بي إف، في هذه المناسبة، قد فشل في دمجها في نصه النثري: فهي تعترض — بدون أي باعث سردي — وصفًا لعمارة القسطنطينية. أضع العبارة المُدخَلة بين أقواس تنصيص:

> هذه المدينة كانت مُلقَّبة من قِبَل قسطنطين المؤسس لها، ومبنية بحجارة بالغة الجودة. في المدينة ذاتها يمتلك عظيم الترك ثلاثة قصور حسنة، والأسوار متينة، والقِباب شديدة الضخامة والشوارع واسعة: «ولكن هذا لم يعجب فاوستوس، أن يكون ممكنًا لرجل واحد أن يكون له زوجات كثيرات مثلما يفعل.» يجري البحر بقوةٍ قبالة المدينة، وللسور إحدى عشرة بوابة. (١٦٠٣–١٦٠٨، الفصل ٢٢)

تستمر إضافة بي إف في هذه الفقرة وفي صفحات تالية؛ هذا الفصل هو حقًّا أحد أكثر الفصول التي تعج بإعادةٍ للصياغة.

يبدأ السرد الجنسي المطول بغيرة فاوست من أُبهة الإمبراطور («لأنه رأى أنه هو أكثر جدارةٍ بترَفه») وانغماس فاوست في «لعبة صغيرة بلهاء» (نيران وخدع بصرية؛ ١٦١٤–١٦١٦، الفصل ٢٢). بعد ذلك يزور الحريم، حيث يستأنف بي إف المادة التي أقحمها آنفًا بتحويله لغيرة فاوستوس من الإمبراطور إلى غيرة جنسية؛ فيعتزم أن يبسط في ذكر تجربة الزوجات والمحظيات (أقواس التنصيص فيما يلي هي إضافة بي إف):

> «ثم أخذ فاوستوس أجملهن من يدها وقادها إلى غرفةٍ، حيث بعد أن فعل هذا أخذ في الملاعبة، وهكذا استمر يومًا كاملًا وليلة، وعندما أبهج نفسه معها بما

يكفي، تركها وجعل شيطانه يُحضر له أُخرى، وكذا بالمثل استمر في لهوه معها لأربع وعشرين ساعة، وحَمَل شيطانه على أن يجلب له أشهى الأطعمة.» وهكذا أنهى ستة أيام، يحصل كل يوم على متعته من سيدة مختلفة، ومن أكثرهن حُسنًا. (١٦٤٣–١٦٥٠، الفصل ٢٢)

بعد هذا الأسبوع غير التقليدي، الذي يبدو وكأنه محاكاة ساخرة لقصة الخلق (المذكورة في سفر التكوين) (لستة أيام كدح فاوستوس واستراح في اليوم السابع)، تمتدح السيدات الست القدرة الجنسية لزائرهن (الذي يدعونه «الإله محمد») بعبارات يمكن أن تقدم ما يلزم لنسخة دعائية من المقوي الجنسي فياجرا. مرة أُخرى، يضيف بي إف إلى الرواية، هذه المرة بمنح واحدة من نساء الإمبراطور مجاملة جنسية لبقة. يسأل الإمبراطور إن كان قد حدث «جِماع فعلي».

«نعم يا مولاي.» قالت إحداهن: «كما لو كنتَ أنت الذي كنت هناك، لم يكن بمقدورك أن تصنع أفضل من ذلك، فهو يستلقي معنا عاريًا تمامًا، وقَبَّلنا واحتضننا، ومن جهتي فقد سرني هذا، وكنت أود لو كان قد جاء مرتين أو ثلاثًا أسبوعيًّا ليجامعني بهذه الطريقة ثانيةً.» (١٦٦٩–١٦٧٣، الفصل ٢٢؛ تمثل أقواس التنصيص إضافة بي إف)

حينما يستحضر فاوستوس «كتاب فاوست الإنجليزي» الإسكندر الأكبر وخليلته، تحافظ الترجمة على الجماليات الجسدية الواردة في الأصل الألماني؛ فتتأنى تأنيًا يشي بتقديرٍ في وصف لباس المرأة، ولون بشرتها، وقوامها، وجمالها: «كانت متشحةً بمُخْمَل أزرق، مشغول ومُقصَّب بدُرٍّ وذهب، كما كانت بيضاء بياضًا بديعًا كلبنٍ ودمٍ مختلطَيْن،[13] فارعة، ولها وجهٌ مستديرٌ كتفاحة» (١٨٩٣–١٨٩٥، الفصل ٢٩). يُتْبِع بي إف هذا بمقطع وصفي إضافي عن حركتها: «وهكذا أمضت بعض الوقت جيئةً وذهابًا في المنزل.» يتصل هذا الحدث بحدث هيلين اللاحق له من زاوية هامة. ففاوستوس يستحضر الإسكندر وخليلته مجهولة الاسم نزولًا على طلب الإمبراطور الروماني المقدس (شارل الخامس) ولكنه يقدم تنويهًا تمهيديًّا:

ينبغي لجلالتكم أن تعرف أن أجسادهم الميتة لا تمتلك المقدرة الفعلية (يعني، جوهريًّا) على أن يُؤتى بها أمامكم، ولكن كما رأيتم الإسكندر وخليلته على قيد

الحياة، سوف تظهر لكم هذه الأرواح على الكيفية والهيئة اللتين عاشت عليهما في أكثر أوقاتها ازدهارًا. (١٨٧٣–١٨٧٦، الفصل ٢٩)

يحدُّ من السحر هنا القيودُ ذاتُها التي تحد مهنةَ الطب والتي تصيب فاوستوس عند مارلو بخيبة أمل كبيرة؛ إذ لا يمكنه أن يعيد الرجال إلى الحياة. يشدد «كتاب فاوست» على أن هذه الأرواح هي صور زائفة. ومع ذلك يبلغ إعجاب الإمبراطور بالتمثيل مبلغًا عظيمًا حتى إنه لا يصدق توضيح فاوست: قال في نفسه: «بالطبع لا يمكن أن يخرج الأمر عن أن الأرواح قد بدلت هيئاتها إلى تلك الصور ولم تخدعني» (١٨٩٨–١٩٠٠، الفصل ٢٩). إذا كان خداع فاوستوس على يد الشيطان يؤتي ثماره جنبًا إلى جنبٍ مع خداع الذات، إذن فلخطيئته نظيرٌ إمبراطوري.

بعد أن اختبرنا اهتمام النص بالشكل والجمال، نحن الآن مستعدون للقاء هيلين طروادة.

(٢) هيلين في «كتاب فاوست الإنجليزي»

تشغل هيلين طروادة فصلين منفصلين في «كتاب فاوست الإنجليزي»: الفصل الخامس والأربعين حينما يستحضرها فاوست لأجل التلاميذ، والفصل الخامس والخمسين عندما يجعلها «محظيته ورفيقة فراشه» (٢٦٦٥). تظهر هيلين أولًا بناءً على طلب التلاميذ.[14] في إحدى أمسيات يوم الأحد يتساجل التلاميذ حول الجمال الأنثوي، ويقارن كل واحد منهم (وهذه إضافة أخرى من إضافات بي إف) بين ما رأوه من جمال وبين ما سمعوه في هذا الصدد. ومن ثَمَّ (في كلا من النصين الألماني والإنجليزي) يُعَبِّر تلميذٌ عن رغبة في أن يرى هيلين اليونان: فيقول: لا بد أنها جميلة جمالًا استثنائيًّا، إذا كان للمرء أن يحكم بناءً على تأثيرها (فهي تسببت في «سفك عظيم للدماء»؛ ٢٣٤٩–٢٣٥٠، الفصل ٤٥).

يجيب فاوستوس كما فعل مع الإمبراطور شارل الخامس. سوف يحضر هيلين كما كانت في أوجها، مرتديةً زيها المعهود، ويجب على التلاميذ أن يظلوا صامتين. يتميز ظهور هيلين بكونه الوصف المستفيض الوحيد لهيلين طروادة في أدب أوائل العصر الحديث. إنها فارعة وممشوقة، وترتدي مُخْمَلًا أُرجوانيًّا (رمز السلطة والرِّفعة)، مُقَصَّبًا بترف. ولديها شعر أشقر يصل إلى فخذيها، وعيناها سوداوان، ووجهُها مستديرٌ، وشفتاها وخدَّاها متوردان، وفمها صغير وعنقها أبيض كعنق البجعة. (هذا الوصف الأخير قد يكون،

كما في موضع آخر، تورية عن أصلها من والدها.) إنها أيضًا مثيرةٌ على نحو فيه تعمد وزهو: بعينين «مفطورتين على الحب» و«طلعة بهيجة»، تنظر فيما حولها «بعين صقر مستغربة» (٢٣٦٧، ٢٣٧١–٢٣٧٢، ٢٣٧١، الفصل ٤٥) ولاحقًا يجافي النوم أعينَ التلاميذ من التفكير فيها. ومع ذلك، على عكس الإمبراطور، يبذلون جهدًا في تذكير أنفسهم أن هيلين هي روح.

غير أنهم يسألون فاوستوس إن كان يمكنهم رؤيتها ثانيةً، في صحبة رسام سيرسم لها لوحة. فيرفض فاوستوس طلبهم؛ فهو، كما يقول، لا يمكنه استدعاء هيلين عند الطلب، ولكنه يعطيهم لوحة يقول إنها «ستماثل في جودتها ما كنتم سترونه في اللوحة المرسومة لها» (٢٣٨٠–٢٣٨١، الفصل ٤٥). إن هذا القول لمستغرب عن الفن ومحاكاة الواقع: لماذا كان التلاميذ سيصدقون الشيء المقلد فقط إذا كانوا يرونه يُرْسَم، وهم الذين قد شاهدوا بالفعل الأصل (حتى وإن كان أصلًا مقلدًا) الذي على أساسه تُقاس اللوحة؟ فضلًا عن ذلك فالإبراز الذي مُنِح لهذه المناقشة عن اللوحة يُقوَّض بطريقة سخيفة عندما يُروى لنا أن التلاميذ — إذ قد تلقوا اللوحة من فاوستوس — «سريعًا ما فقدوها» (٢٣٨٢). (يبدو أن الجمال يستوطن في التوقع وليس الواقع.)

تمضي خمسة أعوام وعشرة فصول قبل أن يجعل فاوستوس من هيلين خليلته. (إنه بالفعل يُجامِع سبعًا من أكثر النساءِ جمالًا؛ هل هيلين إضافة أم بديل؟) إن بناء الجملة يبعث على الحيرة: «لقد كان لديه رغبة جامحة في أن يضطجع مع هيلينا اليونان الحسناء، «وخاصةً تلك» التي كان قد رآها وأراها لتلاميذ فيتينبرج» (٢٦٦٠–٢٦٦٢، الفصل ٥٥، أقواس التنصيص من عندي). ذلك يعني أن هناك هيلينات عديدات؛ حسب سياق النص، قد يعني هذا أنه رَغِب في الجنس مع الروح الممثلة لهيلين التي رآها في الفصل الخامس والأربعين، وهو مسرور للحصول على هذا البديل. لا يمارس فاوست الجنس معها وحسب بل يقع في حبها ولا يستطيع أن يفترق عنها لساعة (ولو كان، كما يضيف بي إف، «سيلاقي سكرات الموت، فإنها بالمثل قد سلبته قلبه»؛ ٢٦٦٦–٢٦٦٨، الفصل ٥٥). وتصبح هيلين حبلى وتلد ابنًا. وفي غضون سنة لا يكتسب هذا الطفل المعجزة مهارات اللغة والمعرفة السياسية فحسب بل ويستبصر المستقبل، وفي رابطة بين الأب وابنه ينقل معرفته إلى فاوستوس.[15] على أية حال، عندما يموت فاوستوس في السنة التالية يتلاشى كلٌّ من هيلين وابنها.

لدى فاوستوس في «كتاب فاوست الإنجليزي» شغف كبير بالجمال الأنثوي (وبالإناث الجميلات) من الناحية الجسدية، وهذا يتوازى مع شغفه العقلي بالتشكل الشيطاني. إلا أنه

أيضًا كائن عائلي، وليس الفصل الخاص بالحياة العائلية (أو الذي يشير إليها) مع هيلين وابنهما هو أول فصل من هذا النوع في الكتاب. في الفصل السابع يتمم فاوستوس عقده مع الشيطان، ويختتم بي إف بإضافة ساخرة: «وهكذا اتفق الروح وفاوستوس وسكنا معًا: لا شك في أنه كان هناك رعاية صالحة لشئون المنزل» (٣١١–٣١٢). بيْد أن الفصل يبدأ بإضافة تؤكد على عُزلة فاوستوس المنزلية؛ ففاوستوس «لم يكن معه إلا صبي واحد» (٢٧٣)؛ وفي الفصل الثامن يُروى لنا (بالألمانية والإنجليزية كذلك) أن «أحب فاوستوس الصبي حبًّا جمًّا» (٣٢٤). هذا الميل الشعوري يتضح بصورة أكبر في الفصل السادس والخمسين: «فجنر هذا كان محبوبًا جدًّا من فاوستوس حتى إنه اتخذه ابنًا له: فكان سيده راضيًا عنه دائمًا رضاءً طيبًا مهما فعل» (٢٦٨٠–٢٦٨٢). في وصيته يترك فاوست لفجنر منزله، وحديقته، و١٦٠٠ جلدر، ومزرعةً، وسلسلةً ذهبيةً و«آنية كثيرة وأغراضًا منزلية أُخرى» (٢٦٨٥–٢٦٨٧، الفصل ٥٦).

في الفصل الثامن يوسع بي إف تصريح كتاب فاوست الألماني الذي يقول «أحب فاوستوس الصبي حبًّا جمًّا» بالعبارة الإضافية «وكان قرينًا لمفستوفيلس» (٣٢٦). هذه العبارة تجعل من فجنر ومفستوفيلس متعاصرَين (بالحقيقة متعاصرَين). وكي يعلل هذه العبارة الإضافية، يحذف بي إف جملة من كتاب فاوست الألماني تستطرد في علاقة الأب والابن بين فاوستوس وفجنر (أضع المادة المحذوفة بين أقواس تنصيص): «أحب فاوستوس الصبي حبًّا جمًّا، «ومثل كل الصغار كان أكثر ميلًا إلى الشر منه إلى الاستقامة».» اللهجة في النص الألماني هي لهجة تنم عن خيبة أمل أبوية مع السلوك المشاغب وتشي بنفس القدر باستنكارٍ سردي للشر. فالنص يتحدث عن «صغير»، «صبي» فاوستوس، تلميذه. عندما ينضم مفستوفيلس إلى أهل البيت، لا تكون المسألة هي حصول فجنر على أخ خبيث ولكن حصول فاوستوس على زوجة بارة. يستطرد كتابا فاوست الألماني والإنجليزي فيرويان أن: «مفستوفيلس «كان مثابرًا دومًا تحت إمرة فاوستوس، فكان يتنقل في المنزل، يلبس ثيابًا كثياب أخ ناسك، ويحمل في يده جرسًا صغيرًا، ولا يراه إلا فاوستوس» (٣٢٨–٣٢٩، الفصل ٨). صامت، خفي، مطيع للأمر: إن مفستوفيلس هو زوجة أوائل العصر الحديث المثالية. وفي الواقع عندما يخبر مفستوفيلس في نص مارلو الدكتور أن ينبذ الزواج — «إن كنتَ تحبني، توقف عن التفكير في هذا» (النص أ: ٢. ١. ١٥٥؛ النص ب: ٢. ١. ١٥١) — فمن المحتمل أنه يلمح إلى أكثر من أن الشياطين لا يتعاملون في أمور تتصل بأسرار الكنيسة المقدسة؛ فعندما يقول ذكر هذا القول لآخر، يصبح الفارق الدقيق بدون شك أكثر تعقيدًا. إن فاوستوس في نص مارلو هو شخصية

وحيدة (فهو كما تُبيِّن كاي ستوكهولدر (١٩٨٨)، قد طرد النساء وكذلك الصور الأبوية من حياته) ويكشف حديثه مع مفستوفيلس عن حاجة ملحة إلى الرفقة. في كتاب فاوست الإنجليزي، عندما يغادر مفستوفيلس مُغْضَبًا من نَزَق فاوست في السؤال عن الرب، ومهددًا إياه بتقطيع أوصاله، ينوح فاوستوس ويصرخ: «ليس بسبب آثامه تجاه الرب، ولكن لأن الشيطان انصرف عنه على هذا النحو المفاجئ وبهذا القدر من الغضب» (٨٦٧–٨٦٩، الفصل ١٩). مرة ثانية نجد أن هذا السياق (المطول) بأكمله يوجد في «كتاب فاوست الإنجليزي» فقط.

وهكذا أبرز بي إف نصه الألماني أو توسع فيه بوسائل متناغمة من ناحية الموضوع. فهو يبدي شغفًا بالأجساد (ظهورها، وهيئتها، وتحولها، وعملها)،[16] وشغفًا بالنساء، وشغفًا بالأسرة. (وتُلاقي اهتماماته الأخرى؛ السفر، العلم، السحر، أيضًا توسعًا ولكنها ليست ذات صلة بهذا الفصل.)

وما يولي بي إف هذا القدر من الحرص على إضافته، نجد مارلو يحذفه. فمسرحيته تفتقر إلى النساء،[17] ويفتقر شغف فاوستوس بالهيئة إلى العقلانية، وفجنر هو بالأحرى طالب وليس ابنًا بديلًا، وهيلين هي لحظة في الكواليس وليست استقرارًا أسريًّا. إن اهتمامات بي إف لا تماثل اهتمامات مارلو. «فكتاب فاوست الإنجليزي» لبي إف هو بحث بشأن الهيئة، والتحول، والتشوه. وهو مهتم بهيئات الشيطان كاهتمامه بأشكال النساء أو بالتحول العقلي من عالم صالح إلى متجاوز للحدود. بينما ينصب اهتمام مارلو على الحدود.

إن قصة فاوست، في أي قرن أو قالب، من مسرح العرائس الألماني إلى تراجيديا أوائل العصر الحديث، من «لعن فاوست» لبيرليوز (١٨٤٦) إلى كوميديا برودواي «اللعنة على اليانكي» (١٩٥٥)، هي بشكل لا مفر منه حكاية عن الحدود والحواجز. إن الرجل الذي يبرم ميثاقًا مع شيطان هو رجل يريد أن يتخطى الحاجز البشري. ويتضح هذا في بداية مسرحية «الدكتور فاوست» لمارلو، حيث، في مناجاة فردية يقيم فاوست فيها منجزاته في علوم الجامعة الأربعة (كودريفيا)، فيرفض كل الموضوعات الأكاديمية؛ لأنه سبق أن بلغ حدودها القصوى، وأدرك «نهايتها». فضلًا عن أن هذه الحدود هي ذاتها محدودة؛ فالطب لا يمكنه أن يحيي الميت، ولا يولي المشتغلون بالقانون اهتمامهم إلا إلى «هراء سطحي» (النص أ: ١. ١. ٣٥). وخارج الجامعة، يُؤتى بحواجز مشابهة: فسياسة القوة تواجه حدودًا جغرافية وقضائية: الأباطرة والملوك/لا يُطاعون إلا في نطاقاتهم المنفصلة»

(١. ١. ٥٩–٦٠). إن مصدر إغراء السحر هو أنه «يمتد بعقل الإنسان إلى أبعد ما يمكنه تخيله» (١. ١. ٦٣): وذلك يعني، أنه يمكنه أن يكون بلا حدود. أما عند مارلو، فهيلين تصبح قصة عن نوع معين من الحدود: وهو حدود اللغة.

(٣) «الدكتور فاوستوس» واللغة

يوثق حدثان مرتبطان في «الدكتور فاوستوس» و«تامبرلين» الصلة بين هيلين طروادة واللغة. الحدث الأول: هو اللحظة غير المتوقعة في نهاية «تامبرلين (الجزء الأول)» عندما يتوقف تامبرلين — الذي يتصف بأنه شخصية مادية لو كان هناك في وقت ما شخصية من هذا النوع — أثناء معركة دمشق ليُعطي تأملًا ميتافيزيقيًّا مطولًا عن الجمال: «ما هو الجمال إذن؟ تقول معاناتي» هي فاتحة محاولة تامبرلين المكونة من ١٤ بيتًا لأن يصوغ الجمال في كلمات. قارن هذا برد الفعل المادي لفاوستوس — عالم الميتافيزيقا — تجاه الجمال؛ إذ يسأل مفستوفيلس أن يمنحه «خليلة لي/هيلين الرائعة تلك التي رأيتها مؤخرًا» (٥. ١. ٨٤–٨٥). ليس هناك شيء غير متوقع في أن يرغب الأكاديميون في الجنس: بيرون في مسرحية شكسبير يدافع عن شروده عن الدراسة بأن يصفه بأنه تثقيف مستمد من التجربة (عيون النساء هي «الكتب، والبيئة الأكاديمية»؛ «عذاب الحب الضائع» ٤. ٣. ٢٩٩)، والغاية من الدراسة هي — كما يؤكد ملك نافار (نبرة) — «معرفة ما لا يمكن الاطلاع عليه بطريقة أخرى» (١. ١. ٥٦)، الجنس إذن هو المعرفة الأصلية المحرمة.[18] مع ذلك، إذا وضعنا رد فعل فاوستوس بجانب رد فعل تامبرلين، فإن القاسم المشترك ليس ما هو محرمٌ بل ما هو بعيدُ المنال.

يبدأ تامبرلين بجمال زينوكرات بخاصةٍ: (آهٍ، يا زينوكرات الحسناء، يا زينوكرات القُدُسِيَّة!/إن نعتكِ بالحسناء لهو نعتٌ رديءٌ لا يليق بكِ)، ويتفكر في العلاقة بين الجمال والمهارة الفنية المبدعة («مبعث الإلهام»)، ثم يعادِل الجمال بالتعاسة، تعاسة الكاتب حينما يدرك أن الجمال لا يمكن استيعابه في كلمات (٥. ١. ١٦٠ف ف). يشير ألكسندر ليجات إلى أن إحباطات تامبرلين مع الجمال تضاهي إحباطاته مع غزو العالم: من ناحية العجز عن إخضاعه بقلم (ليجات ١٩٧٣: ٢٩). إن معضلة فاوستوس هي بالمثل معضلة حدود، سواء أكانت معضلته مع علوم الجامعة الأربعة (كودريفيا) أو مع القوة السياسية.[19] في «كتاب فاوست الإنجليزي» يريد فاوست ببساطة أن يكون روحًا؛ في كتاب

مارلو يريد أن يكون إلهًا: «إلهًا قديرًا» في النص أ (١. ١. ٦٤) أو «نصف إله» في النص ب (١. ١. ٦١). يريد فاوست «الأمر إلى كامل مداه»، «كل ما هو ممكن.» هذه هي تعريفات «قاموس أوكسفورد الإنجليزي» لكلمة «all (كل/جميع)»، وهي صفة متكررة في مفردات فاوستوس (أقواس التنصيص التالية من عندي):

«كل» الأشياء التي تتحرك فيما بين القطبين الساكنين
سوف تكون تحت هيمنتي.

(١. ١. ٥٨–٥٩)

تبدد لي «كل» الأمور المبهمة.

(١. ١. ٨٢)

يفتشون «كل» أرجاء العالم الجديد.

(١. ١. ٨٦)

يفشون أسرار «كل» الملوك الأجانب.

(١. ١. ٨٩)

سأجعلهم يحيطون ألمانيا «كلها» بجدار من العملات النحاسية.

(١. ١. ٩٠)

سأحكم كملك منفرد على «كل» مقاطعاتنا.

(١. ١. ٩٦)[20]

إن إسقاط الحدود كان — من نواحٍ كثيرة — مشروعًا مرتبطًا بالمذهب الإنساني: استحضار الماضي إلى الحاضر، وبعث الكلاسيكيات عبر الترجمة. وفاوستوس هو عالم ينتمي لهذا المذهب ولكنه — من جميع النواحي — عالم مذهب إنساني سيئ (بيفينجتون وراموسين

١٩٩٣: ١٧). إنه ينقل هيلين طروادة إلى الحاضر ليس بغرض الدراسة بل من أجل الجنس.

عندما ينبذ فاوستوس اللاهوت من أجل استحضار أرواح الموتى، فإن النبذ ليس روحيًّا فقط بل هو لغوي؛ لأنه في عالم خاطئ — حيث فقدت اللغة والمعنى تطابقهما الإفرادي — يمكن تحضير أرواح الموتى الساحر من أن يسترجع قدرة آدم:

فليوجد الآن ...
أرى أن هناك قوة في كلماتي السماوية ...
تلك هي قدرة السحر وتعاويذي.

(١. ٣. ٢٢-٢٣، ٢٨، ٣٢)

إن مقدرة السحر على فعل ما لا تستطيع اللغة فعله، أن «يسد الفجوة بين الرمز والمُرجَع إليه» (فورسيث ١٩٨٧: ١٣) تتمثل دراميًّا في قصة من القرن السابع عشر عن الشيطان الإضافي الذي ظهر على خشبة المسرح عند أداء مسرحية مارلو «الدكتور فاوستوس» (مارلو/بيفينجتون وراموسين ١٩٩٣: ٥٠). فلم تعد المسرحية تشخيصًا، إذ صارت هي ذاتها تعويذة.

إن اللغة هي موطن الخطورة وليس السحر، وتتحول هيلين إلى كناية عن اللغة. يقول فاوستوس محذرًا العلماء قبيل أن يجلب هيلين طروادة: «فلتصمتوا إذن، فالخطر يكمن في الكلمات» (٥. ١. ٢٥). توضح البنية التضاعفية للمشهد — الذي فيه كل شيء له علاقة بهيلين يتضاعف (فهي تظهر مرتين، بين زوج كيوبيد (كيوبيدين) (في النص ب)، وهي ذاتها مزدوجة، فهي شيطان يتمثل في هيئة هيلين؛ فورسيث ١٩٨٧: ١٢) — الخطر الذي يشغل بال مارلو: ازدواجية اللغة. يستغل مارلو تراث «الطيف» (أيدلن) ويفعل ذلك بطريقة تُبرز دور هيلين كرمز لنظام إشارة لا يحصل فيه المرء على ما يسعى إليه بل على بديل له. يعيد لقاء فاوست مع هيلين لقاءه الأول مع النساء في المسرحية (حيث يطالب بزوجة ويُعطى «عاهرة شبقة») الذي لا يحصل فيه على ما طلب. يركز إنتاج مسرح يونج فيك للمسرحية عام ٢٠٠٢ — بطولة جود لاو في دور فاوستوس — على هذه النقطة بتقديم هيلين كخداع بصري، مختلق باستخدام الأضواء والمرايا.[21]

إن قصة فاوست مُلائِمة خاصة لاستكشاف الحدود، حتى في وقتنا الحاضر. فكما يوضح تيديمان، في القرن العشرين بدا الميثاق الشيطاني أقل أهمية من «احتياج فاوستوس المثير للشفقة إلى تجاوز قيوده الشخصية» (تيديمان ١٩٨٤: ٢١). بيْد أن المسرحية تدعونا أيضًا إلى التفكير في الحدود الأُخرى: المسرحية، والنصية، والجنسية.

(٤) الدكتور فاوستوس والحدود

لطالما كانت النهايات أمرًا يصعب التعامل معه في سرديات هيلين، وتصبح أكثر صعوبة في «الدكتور فاوستوس». تنساب كلمة «نهاية» — التي كثيرًا ما تُذْكَر — بين المعاني: المقصد، الحد الأقصى، التتمة. تُعتبر خاتمة المسرحية — رمزًا للنهايات — هي خاتمة غير قابلة للترجمة، إذ يتركها المؤلف باللاتينية، وتعني «الساعة تختم النهار؛ المؤلف يختم العمل». يدعونا توماس هيلي لأن نتأمل صعوبة حسم أين تبدأ «الدكتور فاوستوس» وأين تنتهي. أتبدأ وتنتهي بمقدمة المسرحية وختامها، أم بفاتحة الدراما الداخلية وخاتمتها؟ هل بالفصل الخامس للنص أ، الذي يختتم بالشياطين تطلب فاوستوس، أم بالمشهد الأخير في النص ب، الذي يصور الصباح التالي عندما يجد العلماء أوصال فاوست المقطوعة؟ أم بتلقي الممثلين للتصفيق عندما يعود طاقم الممثلين للحياة، مستعدٌّ لمسرحية أخرى (هيلي ٢٠٠٤: ١٨٨)؟ لكلٍّ من فاوست ومفستوفيلس نفس المهمة: أداء مشاهد مسرحية للجمهور الذي يدفع (فاوست يقدم الإسكندر وخليلته للإمبراطور، ويقدم مفستوفيلس الخطايا السبع المميتة لفاوست)، ويسدد الإمبراطور ثمن ذلك بالحماية، ويسدد فاوست بروحه. تضع المسرحية الحدود المليئة بالثغرات للمسرح والحياة، متجاوزة لحدود المسرح.

كما يوضح هيلي (٢٠٠٤: ١٨٨)، ما تحفزه هيلين في فاوست هو الرغبة في لعب دور مسرحي؛ فهو سيكون باريس، وسيؤدي دور فارس من العصور الوسطى، ودور أنثى كلاسيكية (سيميلي) لمثيل هيلين الرجولي الكلاسيكي (جوبيتر). وعندما تُتَجاوَز — كما في المثال السابق — حدود النوع الجنسي، تكون النتيجة إما القضاء على النفس (أُخِذَت سيميلي بجلال جوبيتر حتى ماتت؛ هيلي ٢٠٠٤: ١٨٨) أو تجربة جنسية مُذْهِلة: حيث إن دور هيلين على المسرح يلعبه صبي، فإن فاوست — كما يوضح ديفيد ووتون — يمارس «ثلاثة أنواع من الجنس في آن واحد: مع امرأةٍ (هيلين)، ومع رجل (الممثل الذكر)، ومع عفريت (الشيطان الذي يلعب دور هيلين)» (مارلو/ووتون ٢٠٠٥: ١٨).

كذا التداخل بين المؤلف وبطل المسرحية هو صورة أخرى للحدود الضبابية في هذه القصة. فتمامًا مثلما عُرف مارلو سريعًا بإبداعه الدرامي الأول لجمهور المسرح، «تامبرلين»،[22] كذلك عرفت الأجيال التالية مارلو بفاوستوس. تقدم مُذَكِّرة بيَنز التفصيلات التي تدعم هذا التطابق، متهمةً مارلو بالإلحاد، والتبغ، واللواط بالأطفال/الولع الجنسي بالأطفال: هذه المواقف والمسالك غير القويمة هي توطئة لذروة الآثام: ميثاق فاوستوس مع الشيطان. بيْد أن دمج المؤلف ببطل روايته أو بمسرحيته لا يلزم أن يكون أمرًا سلبيًّا. فطموح جوته المفرط في كتابة مسرحيته «فاوست» المكونة من جزأين (التي تمتد إلى ما يقرب من ١٧٠٠٠ بيت، وهو ما يوازي طول أكثر من خمس من مسرحيات شكسبير) يدفعنا إلى أن نرى أوجه شبه بين البطل الذي يحمل العمل اسمه وبين كاتبه.[23] وكذلك يفعل اقتباس جو كليفورد لمسرحية «فاوست» لجوته، لكن على نحو أكثر حدةً ووضوحًا؛ إذ توقفت مهمة كليفورد لنقل عمل جوته بسبب الموت المفاجئ لزوجته بالسرطان؛ لذا فإن تعريف مفستوفيلس لطبيعته بأنها تقوم على التدمير بلا هدف («أنا هو روح الدمار الأبدي»؛ «فاوست الجزء الأول» ١٩٨٧: ١٣٣٨) جعل منه كائنًا غير عصيٍّ على التخيل لدى كليفورد. إن بحث فاوست عن اللحظات البهيجة، وتحول الشاعر من ذكر إلى أنثى في «فاوست الجزء الثاني» لكليفورد (مثلما أخذ كليفورد على عاتقه القيام بكلتا الشخصيتين الأبويتين في حياته الجديدة بعد وفاة زوجته وإجرائه لعملية تحويل الجنس) ليعطيا أوجه شبه شخصية طوال المسرحية. ولا يعني ذلك أن المسرحية هي سيرة ذاتية مستترة، بل هي بالأحرى خبرات كليفورد الشخصية التي توفر السياقات المعاصرة لنقله لمسرحية جوته في القرن الحادي والعشرين.

والآن أتحول إلى هذين النصين اللذين يتناولان فاوستوس.[24]

(٥) جوته (١٧٤٩–١٨٣٢)

كان فاوست موضوعًا مُفضَّلًا لدى مسارح العرائس الألمانية (وقد يكون بعض أجزاء من مسرحية مارلو قد وجد طريقه عائدًا إلى ألمانيا عبر مسرح العرائس الألماني، بالإضافة إلى محركي العرائس الإنجليز الذين جابوا ألمانيا في القرنين السادس عشر والسابع عشر).[25] لقد كان إطار دراما العرائس هو الصورة الأولى التي صادف بها جوته قصة فاوست، تلك القصة التي لم تفارقه مطلقًا؛ إذ أتمها (إن كان من الجائز أن نستخدم الفعل «أتم» مع كيان عرضي وتراكمي كهذا) في الثمانينات من عمره. في الأصل لم يُوضع تصور للدراما

على أنها ستكون من جزأين ولم تُكْتَب تِباعًا؛ إذ كُتِب الفصل الثاني من «فاوست الجزء الثاني» بعد الفصل الثالث (فصل هيلين) كأساس منطقي لهذا «التَنَفُّل» (اللفظ لجوته؛ جوته/ترجمة لوك ١٩٩٤: ٢٨).

لم تكن «فاوست» بالحقيقة «دراما» إن كنا نعني بالدراما شيئًا مكتوبًا من أجل الأداء التمثيلي. رغم أن جوته كان مديرًا لمسرح فايمار من عام ١٧٩١ إلى عام ١٨١٧، وترجم مسرحية يوربيديس «إفيجينيا وسط الطوريين» ومسرحية شكسبير «روميو وجولييت»، وكتب مسرحيات خاصة به، فمسرحية «فاوست» هي ما يطلق عليه هارت فيجنر «المسرح الخيالي» (فيجنر ١٩٨٧: ٨٧).[26] يتحدث ديفيد لوك عن «الاستهتار الأدبي» لدى جوته في كتابة مشهد «حلم ليلة فالبورج» في «فاوست الجزء الأول»، الذي ما هو إلا «جمع غير مترابط لعبارات مقتبسة»،[27] حتى إن الأكاديميين يدعون الطلبة لأن يتجاوزوا هذا الحدث (شفايتزر ١٩٨٧: ٧١). في جميع هذه النواحي — مشاهد عرضية، فصل قائم بذاته، مادة غير متكاملة — يمثل هذا العمل شكلًا مثاليًّا للأدب الرومانسي الذي تُعتبر القطعة الأدبية هي الشكل الأدبي الجوهري بالنسبة له.[28] مثلما يلاحظ مدير شئون القصر في مسرحية جوته «فاوست الجزء الأول» (المشهد الثاني: الاستهلال على المسرح) ملاحظة شارحة للنص: «لماذا تقدم لهم وحدة كاملة؟ فلن يفعلوا إلا أنهم سيفتتونها/على أية حال» (١٠٢–١٠٣).

كانت قصة فاوست — بميثاقها الشيطاني واستحضارها لهيلين طروادة — بما لا يدع مجالًا للشك ذات جاذبية للعقل الرومانسي؛ إذ كان الأدب الرومانسي منجذبًا إلى الأسطورة، والفن الشعبي، والأغنية الشعبية القصصية، وإلى الماضي؛ إلى الظُّلمة، والخيمياء (الكيمياء القديمة)، والماورائيات، والأمور الشيطانية، وإلى العبقرية والطموح البشريين، وإلى الطبيعة والبراءة من ناحية كونهما أمرين مكملين، أو مضادين، أو مؤديين إلى الرغبة البشرية في اختبار ما هو أبعد من أمور الحياة اليومية (هابرهيرن ١٩٨٧: ١٠٢). لا يطلب فاوست جوته المتحررُ من الأوهامِ المعرفةَ بل التجربة؛ لحظة أن يقول «أيتها اللحظة الجميلة، لا تزولي!» («فاوست الجزء الأول» ١٧٠٠)، ومع أنه في نهاية الأمر يلفظ هذه العبارة في خاتمة «فاوست الجزء الثاني»، إلا أن الشيطان — الذي تصرفه الملائكة عن مقصده بنشوة الحب — يخسر الفرصة في أن يأسر روح فاوست.[29] وهكذا تنتهي المسرحية التي نصبت نفسها «تراجيديا» نهايةً سعيدةً.

(٦) جوته والتمثيل

تبدأ مسرحية جوته كتراجيديا للنقل. ففي المشهد السادس من «فاوست الجزء الأول» يحاول فاوست أن ينقل مستهل إنجيل القديس يوحنا. يبلغ الإحباط منه مبلغه بينما يتأمل المميزات التي يختص بها كلٌّ من كلمات «كلمة»، و«عقل»، و«قوة» في التعبير عن معنى «لوجوس (كلمة الله)»، حتى يستقر في النهاية على كلمة «فِعْل». ستُستَجْلى العلاقة بين كلمتَي «كلمة» و«فِعْل» طوال المسرحية. وفي الواقع أنهما كانتا قد سبق تقديمهما من قِبَل مدير شئون القصر في المشهد الثاني: «تعالَ، كفى كلمات! ما أريده الآن هو أفعال» (فاوست الجزء الأول ٢١٤–٢١٥؛ قارن عبارته المشابهة في ٨٩). عندما نلتقي بفاوست أولًا في مكتبه في المشهد الرابع، يأخذ على نفسه عهدًا أن «أكفَّ عن التشدق بالألفاظ التي لا تعني لي شيئًا» («فاوست الجزء الأول» ٣٨٥). بيْد أن المفارقة الساخرة هي — كما يشير نيل فلاكس — أن فاوست في هروبه من عالم الكلمات يأخذ معه كتابًا («فاوست الجزء الأول» ٤١٩–٤٢٠). مثلما هو الحال عند مارلو، نجد أن اتخاذ فاوست للسحر «لا يحرره مطلقًا من قيود اللغة «الجوفاء»، ولكنه يزج به إلى أغوار مشاعر السخط من قيد حالة السيمائية (الرموز والإشارات والعلامات) ... يعزز فاوست القيود اللغوية التي تمنى الهروب منها» (فلاكس ١٩٨٣: ١٨٥). ولا يصادف أبدًا خبرة مباشرة تخلو من تأثير أطراف أو ظروف وسيطة. فالعالم أو العوالم التي يتعامل معها معدةً وفق مسارات سيمائية: كالتمثيلات، والقياس، والمرادفات التصويرية، والمُزَاوَجَات، والاقتباسات (الشكسبيرية، أو التوراتية، أو الكلاسيكية، أو الفنية)، والانعاكاسات.

ستكون هيلين طروادة جزءًا من هذا المبحث؛ إذ ليس مُدركًا أنها روح كما هو حالها عند مارلو (أو، إن كانت كذلك، لا يوجد ما يحثنا على الاستفاضة في الأمر)، ولكن ظهورها الأول مع باريس ما زال صورة زائفة ومحاكاة. يبين نيل فلاكس أن الزوجين يظهران أمام الحضور بشكل فيه مضاهاة للوحة تصور زوجين أسطوريين آخرين، لونا وإنديميون («فاوست الجزء الثاني» ٦٥٠٩؛ فلاكس ١٩٨٣: ١٩٣–١٩٥). سواءٌ أكانت روحًا عند مارلو أو عملًا فنيًّا مثلما عند جوته، فإن هيلين هي استنساخ، تمثيل. يذهب فاوست عند جوته إلى الأمهات (إلهات المصير) ليجد نسخة أصلية، أو بمعنًى آخر، أصلًا: تبرهن مشاهد هيلين — شأنها في ذلك كشأن بقية المسرحية — على عقم هذا المسعى.

وهكذا فإن مشاهد هيلين طروادة هي من ناحية، مشاهد ساخرة. ولكنها أيضًا جزء من سعي فاوست الجدي في بحثه عن التجربة؛ عن الاكتمال (الاتحاد مع هيلين)، والنظام الكلاسيكي، والتناغم، والجمال (المبتغيات الرومانسية). يرى فاوست هيلين لأول مرة في بلاط الإمبراطور الروماني المقدس في «فاوست الجزء الثاني»، حيث — في تصوير مختلف عن «كتاب فاوست» — يُطلب منه أن يستحضر ليس الإسكندر وخليلته ولكن هيلين وباريس («فاوست الجزء الثاني» ٦١٨٣–٦١٨٧). يعرب مفستوفيلس عن استيائه من التكليف — «الشعب الوثني ليس من شأني» (٦٢٠٩)[30] — ولكن في المشهد السابع يجعل تشكيلات السحب تُصَوِّر هيئتي باريس وهيلين. مفستوفيلس هو أول من يبدي ردة فعل نحو هيلين، في تنفيس حاسم من شأنه أن يؤدي دورًا كبيرًا — على خشبة المسرح — في منع خيبة الأمل المحتملة التي قد تنتج عن الشخصية التي تؤدي دور هيلين فيقول: «صحيح إنها جميلة، ولكنها لا تثير في نفسي شيئًا على الإطلاق» («فاوست الجزء الثاني» ٦٤٧٩–٦٤٨٠). وهذا يمهد الطريق للمُنجم بأن يُبدي ردة فعل تنطوي عن إجلال شعري:

رغم أنني كنت أمتلك ألسنة من نار، ففي هذا الموقف
ليس بيدي ما أفعله إلا أن أقول: فلتنظروا،
ها هُوَ ذا الجمال يُقْبِل! كما تَغنَّى الشعراء منذ القِدَم،
إن مرأى الجمال ليُذهِب العقل،
ومن ملك الجمال يظفر بسعادة مفرطة.

(«فاوست الجزء الثاني» ٦٤٨٢–٦٤٨٦)[31]

وتوازيها جزالةً ردةُ فعل فاوست، الذي يختتم بتكريس نفسه لهيلين. فيتدخل مفستوفيلس قائلًا: «تماسك، واحتفظ بهدوئك، ولا تخرج عن دورك» («فاوست الجزء الثاني» ٦٥٠١). إن مقاطعة فاوست تُعد شكلًا من أشكال الاختلاجة النصية؛ إذ يفشل في التمسك بدوره كمراقب عن بُعد يشاهد السُّحُب تحاكي أشكال الشخصيات. وتتحول الاختلاجة النصية إلى انفجارٍ فعليٍّ على خشبة المسرح. حينما يحاول باريس أن يظفر بهيلين، يُمسكها فاوست عنوةً، رغم تذكير مفستوفيلس له بأن ما يراه ليس حقيقيًّا («لقد صنعها عقلك، مشهد الأشباح الغريب هذا»؛ ٦٥٤٦)، ووسط الهرج والمرج يسقط فاوست مغشيًّا عليه وتتلاشى الشخصيات التي شكلتها السحب.

في الفصل الثالث (المشهد الحادي عشر: أمام قصر مينلاوس في أسبرطة) نلقى هيلين. كانت هي وجوقة من السبايا الطروادیات قد عُدن من طروادة، ويتبعن أوامر مينلاوس بأن يُحضِّرن للتضحية. تكشف مدبرة المنزل العجوز فوركياس (مفستوفيلس متنكرًا) عن أن هيلين سوف تكون هي التضحية، تُخطط (أو يخطط مفستوفيلس) لإنقاذ هيلين، ومن ثم ننتقل إلى المشهد الثاني عشر وقلعة على طراز العصور الوسطى يمتلكها فارس شجاع (فاوست)، والتي يمكن لهيلين أن تحتمي فيها من مينلاوس.[32] يقع فاوست وهيلين في الحب، وفي المشهد الثالث عشر (أركاديا) نلقاهما وبرفقتهما ابنهما يوفوريون، الذي بلغ الآن من العمر ما يمكنه من أن يجري، ويثب، ويحجل، ويعصي أبويه. عندما يهوي إلى حتفه، تتلاشى هيلين أيضًا، تاركةً فاوست ممسكًا بثوبها الخاوي وخمارها.

إن الأحداث المتتابعة بمجملها التي تختص بهيلين، والتي تشغل الفصل الثالث بأكمله، هي ما يبلغه طول تراجيديا يونانية تقليدية: ١٥٥٠ بيتًا. نشرها جوته منفصلةً عام ١٨٢٧ تحت اسم «هيلينا: مسرحية خيالية كلاسيكية رومانتيكية، فصل من «فاوست».» إنها صورة (صور) شعرية فذة، سواءٌ تلك المكتوبة باللغة الألمانية أو ترجمة ديفيد لوك الإنجليزية البارعة. يبدأ الفصل، مُجْمِلًا ثلاثة آلاف عام من سقوط طروادة إلى موت بايرون، بمقطع شعري سداسي التفعيلات غير مُقَفًّى، أبياته ثلاثية المقاطع وبأسلوب التراجيديا الأثينية، وبشكل الجوقة اليونانية الغنائي، وحوار الأبيات السجالية المُتبادَلة بين هيلين وفوركياس، قبل الانتقال من مقاطع العصور الوسطى الثنائية المقفَّاة إلى أسلوب أبيات أوائل العصر الحديث خماسية التفعيلات. وتتضح مسألة كون هيلين خارج حدود الزمن (انظر الفصل الثاني) على أفضل وجه: فقراءة المشهد الحادي عشر أو سماعه يساوي قراءة أو سماع النظم والمقاطع الشعرية للتراجيديا اليونانية أو سماعها في عشرينيات القرن التاسع عشر. لقد فعل جوته ما لا يستطيع مفستوفيلس فعله: لقد أعاد هيلين إلى الحياة، على الأقل صوتيًّا.

يتجادل النقاد بشأن إذا ما كانت هيلين في هذا المشهد مجازيةً. وفي سبيل المصداقية، يلاحظ جون آر ويليامز أن فاوست — بعكس لقائه معها في الفصل الأول — في هذا الموقف «ليس متاحًا له أن يلمس هيلين فحسب بل أن يصبح راعيها، وحبيبها، ووالد ابنها» (ويليامز ١٩٨٣: ٢٩). ومع ذلك في مقابل هذا يلحظ شخصية هيلين التي تعاني من صراع داخلي ما بين أسطورة الماضي وهوية الحاضر، والتي يرعاها فارس صليبي من الفرنكيون (الإفرنج)، وتقطن مغارة أركادية، وتتكلم بالسجع، ويكبر ابنها من فوره،

والتي تنزوي إلى هاديس عندما يموت ابنها. يلحظ ألكساندر جيليز — مدافعًا عن الواقعية — أن هيلين تعود من طروادة دون تدخل من مفستوفيلس، وتعاني من دوار البحر، وتقاوم تصوير الجوقة لها بأنها الجمال المثالي كي تظهر نفسها في صورة فرد ذي شخصية مستقلة. ومع ذلك يقر جيليز بأنه «كلما ازداد بعدها عن أسبرطة، كلما أصبحت أقل واقعية» (جيليز ١٩٥٧: ١٦٣).

بيْد أن «أقل واقعية» لا تعني «مجازية». لم يحدث مطلقًا أن أدلت هيلين بعبارة صريحة من نوع العبارات التي تدلي بها الشخصيات في كرنفال الأقنعة: «نحن ادعاء» («فاوست الجزء الثاني» ٥٥٣١). بدلًا من ذلك تبدو مدركةً لهويتها من ناحية كونها تصورًا أدبيًّا. كشأن هيلين عند يوربيديس في مسرحيته «هيلين»، فإنها ترثي للكيفية التي تحولت بها إلى قصة («أسطورة ... إشاعة»؛ ٨٥١٥).[33] تركز فوركياس بإلحاح على هذه النقطة التي تتسم بالضعف، متهمةً إياها بالازدواجية الأدبية (الشبح، الظهور المزدوج في مصر وطروادة). تغتم هيلين وتتشكك في هويتها: «أيهما أنا؟ حتى الآن لا أعلم» («فاوست الجزء الثاني» ٨٨٧٥). بعد ذلك توجه فوركياس الضربة الأشد قسوة إلى حقيقة هيلين، مذكرةً إياها بالرابطة التي جمعتها (بعد الموت) بأخيل. تقر هيلين متألمةً: «اتصلت به اتصال الشبح بالشبح/.../إني في سبيل فقدان نفسي وأن أصير شبحًا من جديد» («فاوست الجزء الثاني» ٨٨٧٩، ٨٨٨١). يوضح هذا البيت الأخير أيضًا شكل الحركة على المسرح؛ إذ تغيب عن الوعي، وتمسك بها الجوقة. بذكاء يلحظ ألكساندر جيليز أن «الأمر يبدو كما لو كانت الإشارة إلى أخيل تجعلها تدرك أنها أسطورة» (جيليز ١٩٥٧: ١٥٢).

إن هذا بالفعل هو الصراع الوجودي الذي واجهته هيلين منذ مسرحية يوربيديس التي تحمل اسمها، الصراع بين نفسها الذاتية والنفس التي قد شكلها السرد والأسطورة لها. إن المقابلة في «فاوست» ليست بين هيلين مجازية كلاسيكية وامرأة قروية حقيقية من القرن الثامن عشر، وهي جرتشين (محبوبة فاوست في «فاوست الجزء الأول»)، ولكن بين هيلين ذات شخصية مستقلة وهيلين حبيسة للتمثيل. بهذا المعنى ليس هناك اختلاف بين هيلين عالم الفن في المشهد السابع، التي تُستحضر في هيئة لونا رفيقة إنديميون الذي يمثل باريس،[34] وبين السرد المتحامل لهيلين مفستوفيلس/فوركياس الأسطورية في المشهد الحادي عشر. فكلاهما تمثيل.

(٧) جوته وجمال اللغة

في المشهد الثاني عشر يوضح جوته الطريقة التي يوقف بها الجمال الفعل الدرامي. يُحكم بالموت على لنقوس حارس البرج لإهماله في الخدمة. فبدلًا من أن يُعلن عن وصول هيلين لا يفعل شيئًا، إذ يَشلُّه الإعجاب. تصمم هيلين على الإبقاء على حياة الرجل (نظرًا لأنها هي السبب في تقصيره) ويقدم لها — تعبيرًا عن امتنانه (ومستخدمًا الكلام المسجوع) — كنزه. ترفض هيلين العرض إلا أن سجع لنقوس قد اجتذب اهتمام هيلين:

خبروني لماذا أشعر بأن كلمات الرجل الطيب
تبدو لي غريبة، وفي الوقت نفسه ودية.
وكل نبرة تبدو أنها تتوافق مع الأخرى،
وإذا بلغت الأذن كلمة
تلتها أخرى وغازلتها.

(٩٣٦٧–٩٣٧١)

تتمنى هيلين أن تتعلم هذه الطريقة في الكلام. (كما كتب النقاد بتهكم، فإن أصعب إنجاز قد حققته بالفعل — يُقصَد به التحدث بالألمانية — لا يؤتى على ذكره.) بوجود فاوست شريكًا لها في السجع تبدأ من فورها في مشاركة نهايات السجع وأنصاف أبيات. بعد نحو ٣٦ بيتًا أتقنت هيلين السجع الداخلي: «أشعر بنفسي بعيدة جدًّا، ومع ذلك قريبة جدًّا؛/ويطيب لي أن أقول فقط: ها أنا ذي!» (٩٤١١–٩٤١٢).[35]

تقاطع/يقاطع فوركياس «عبث التهجي الغرامي» هذا بخبر عن مَقْدِم مينلاوس. سرعان ما يُهزَم مينلاوس ويعرض فاوست أن ينتقل هو وهيلين إلى أركاديا ليستهلا حياة زوجية. المشهد الثالث عشر في أركاديا يعرض شخصية يوفوريون على نحو مغاير مغايرة واضحة لسالفه الموجز في كتاب فاوست الألماني، ويُركِز المشهد على شهوانية فاوست — وليس حبه — ولا تمتلك هيلين فيه كيانًا شخصيًّا. إن صنيع الشيطان لَجليٌّ في كتاب فاوست الألماني، بينما من الجهة الأخرى نجد أن الزواج البشري والأبوة محتفًى بهما احتفاءً بهيجًا في كتاب جوته. فعن ابنها، تقول هيلين:

إن الحب الذي يوحد الرجل والمرأة
يصوغ فرحَ اثنين جُعِلا واحدًا؛

أما أن يصير الاثنان ثلاثة،
فهو ابتهاج إلهي يفوق قدرة البشر.

(«فاوست الجزء الثاني» ٩٦٩٩–٩٧٠٢)
[ترجمة عبد الرحمن بدوي]

البيتان في هذا الموضع اللذان يمثلان وصفها للحب مماثلان بطريقة ملحوظة لوصفها الأسبق للسجع: فكلاهما يصوغ «فرح اثنين جُعِلا واحدًا.»[36] إن اتحاد فاوست بهيلين هو اتحاد تراثين أدبيين؛ أدب أوروبا القرن الثامن عشر وأدب اليونان الكلاسيكية، معبرٌ عنه مجازيًّا، كما يكتب ديفيد لوك، في صورة «قصة حبٍّ سحرية.» كما طالعنا في «الدكتور فاوستوس» لمارلو، للسحر والشعر قاسم مشترك: فكلاهما يحقق المستحيل (قارن راينهارت ١٩٦٨: ١٠٥). تتلاشى هيلين؛ مخلفةً وراءها ملابسها. بيْد أن هيلين ليست محض فراغ. لدى أي محب للكلاسيكيات، تُعتبر أبياتها هي الأبرز في دراما جوته. تتلاشى هيلين ولكن الشعر الذي توجده (سواء سجعًا أو في عبر ذرية رمزية) يبقى.[37]

مثل هذه القراءة تتمم عرض المسرحية لمنظومات الرمز بدلًا من أن تتعارض معها. «فاوست الجزء الثاني» هو درس في الإحلال السيمائي وهيلين هي فسيفساء من الاقتباس؛ إذ تتشكل من أعداد كبيرة من الاقتباسات مجمعة معًا لتصنع صورتها الذهنية. إنها «مُرَكَّبة من أدوات اقتباس كانت رؤية استباقية لها» (فلاكس ١٩٨٣: ١٩٥). عندما ينتاب فاوست حلم عنها، لا يتخيل هيلين ذاتها بل لوحة كارافاجيو «ليدا والبجعة»؛ حتى عالم الأحلام له طبيعة مجازية. «أي ظهور لهيلين هو بالضرورة جزء لا يتجزأ من نظام أدبي رحب ومُرَمَّز تُمثَّل فيه الأفكار والمعاني عبر صور مرئية» (فلاكس ١٩٨٣: ١٩٤). إن استحالة الوصول إلى هيلين «أصلية» أو إلى أصول هيلين هو موضوع مألوف من الفصول السابقة، ولكنه جديد على فاوستوس. تُعَبِّر الأشكال اللغوية المتعددة لهيلين — سواء اليونانية أو تلك الراجعة إلى العصور الوسطى وأوائل العصر الحديث (بالإضافة إلى ابنها الذي يعادل الشعر الرومانسي) — بطريقة مسرحية عن الطبيعة الأدبية التي لا يمكن اختزالها لكيانها.

بيْد أنه إذا كانت أصولها شعرية، وليست بيولوجية، فهذا يعني أنها إذا كانت تنشأ عن الشعر، فإنها تولد الشعر. والشعر الذي تولده هيلين مُجسد في بيت واحد لمارلو: «هل كان هذا هو الوجه الذي دفع بألف سفينة؟» قبل العودة إلى فاوست وموضوع المصادر والتنقيحات، دعنا نستكشف الأصول والصيت الذائع لبيت مارلو الشهير.

(٨) الوجه الذي دفع بألف سفينة

يبدو أنه من المستحيل الكتابة عن هيلين طروادة بدون استحضار أبيات مارلو «هل كان هذا هو الوجه الذي دفع بألف سفينة إلى الحرب/وأحرق أبراج إيليوم التي تطاول السحاب؟» يُستشهَد بانتظام بهذه الأبيات خارج سياقها كأنما لا جدال في أنها ردة فعل متهيبة للجمال (وهو ما قد يكون صحيحًا). بيْد أن الإخراجات المسرحية كثيرًا ما تُذكِّرنا بالسياق البصري والدرامي الذي تغفله مختارات المقتطفات: وهو أن هذه الأبيات ليست موجهة إلى هيلين بل إلى الشيطان الذي يتمثل في شخصيتها، وأن فاوستوس يتجاوب — على أحسن تقدير — مع صورة خادعة مصنوعة ببراعة، وعلى أسوأ تقدير مع خدعة رخيصة؛ بعبارة أُخرى، إما أنه مخدوع أو أنه يخدع نفسه. (حتى إن نيل فورسيث (١٩٨٧) اقترح أن الأبيات هي تسجيل لخيبة الأمل، وليس الإعجاب.) ومع ذلك فإن أبيات مارلو/فاوست قد أصبحت تمثل الوصف الشعري النموذجي لهيلين، مثال ذلك أندرو لانج، وهو يكتب في عام ١٨٨٢، إذ وجب عليه أن يُصدر استشهاده بتبرير للدفاع عن النفس، يحوي مزيجًا من الإشادة بأبيات مارلو واعتذارًا عن اقتباسها: «إن حديث فاوست مُبتذَل ابتذالًا لا يصح معه الاستشهاد به، وجميل بكل ما في الكلمة من معنًى جمالًا لا يليق معه إغفاله» (١٨٨٢: ٢٠٣).

يتداول كُتاب آخرون هذا المأزق بشعور أقل بالذات. فلا تحتوي صفحة واحدة من كتاب جون بولارد «هيلين طروادة» (١٩٦٥) على اقتباس لمارلو. «ألف سفينة» هو أيضًا عنوان فصله الأول، مثلما كان «الوجه الذي دفع بألف سفينة» هو عنوان قسم في كتاب بيتاني هيوز «هيلين طروادة». في تقديمه لأسطورة فاوست يقدم ديفيد لوك تفسيرًا (في غير محله):

> صارت الفكرة المميزة لهيلين بارزة بالفقرة الشهيرة في نسخة مارلو الدرامية التي يهتف فيها فاوست — عند مرأى شبح هيلين — قائلًا: «هل كان هذا هو الوجه الذي دفع بألف سفينة إلى الحرب/وأحرق أبراج إيليوم التي تطاول السحاب؟» إلى آخره. (جوته/لوك ١٩٩٤: ٢٥١، ١٢ن)

إن تعبير «إلى آخره» هو ما يثير الاهتمام هنا: فالقارئ الذي يحتاج لمقدمة عن أهمية أبيات مارلو متوقع منه كذلك أن يعرف على أي نحو تستمر هذه الأبيات.

كانت مارجريت شيرير، وهي تكتب عن هيلين طروادة في الفن، عازمةً عزمًا واضحًا على أن تُدْخِل مارلو مهما كان الثمن. ونجحت في تحقيق ذلك في السطور الأخيرة من

مقالتها في تركيب يخلو من البراعة ومن المنطق، ويتسم بالاضطراب النحوي: «إن قصة هيلين فعليًّا ليس لها خاتمة حقيقية، كابنة زيوس كانت خالدة، وتقاسمت قصتها معها خلودها: أسطورة «الوجه الذي دفع بألف سفينة إلى الحرب/وأحرق أبراج إيليوم التي تطاول السحاب»» (شيرير ١٩٦٧: ٣٨٣). ربما يكون النموذج الأكثر تطرفًا لاقتباس أبيات مارلو في غير موضعها هو مدخل فهرس الكتب على قائمة القراءة الخاصة بموقع جامعةٍ ما فيما يختص بمنهج تعليمي كلاسيكي. هنا حظي بيت مارلو من «فاوستوس» بمنزلة العمل المستقل. المدخل على النحو التالي: «مارلو، كريستوفر. «هل كان هذا هو الوجه الذي دفع بألف سفينة إلى الحرب؟» حوالي ١٥٨٨–١٥٩٢.»[38] يترافق المدخل مع عناوين كاملة مثل «هيلين في مصر» لهيلدا دوليتل و«هيلين الجديدة» لأوسكار وايلد. إن ظاهرة التفتت والنقص التي استقصيناها في الفصل الأول مُثْبَتَةٌ هنا «بأقصى صورة».

إن شهرة بيت مارلو تعني أن يلاقي كُتاب مبدعون قلقًا بلوميًّا (نسبة إلى هارولد بلوم، ناقد أدبي أمريكي وصاحب نظرية التأثير) موحدًا من التأثير. ومع ذلك فإنهم يتعاملون معه بنجاح يفوق النجاح الذي أحرزه النقاد السالف ذكرهم. «أبراج إيليوم التي تطاول السحاب» هي تكرار يُهْمَس به في رواية مارجريت جورج التاريخية «هيلين طروادة» (٢٠٠٦) حيث ترى هيلين وتسمع قصتها في المستقبل.[39] يستحضر بيتس «تلك الأبراج التي تطاول السحاب» كاختزال يدل على طروادة في «عندما عاشت هيلين» (١٩٦٩: ١٢٤) ويغيرها تيري براتشيت — بسخرية هزلية — إلى «الأبراج التي ليس لها مثيل في التهاوي» (٢٠٠٠: ٩٦). يعنون مارك هادون مسرحيته الإذاعية باسم «ألف سفينة» (٢٠٠٢) ولكنه يغفل عامدًا ذكر العبارة في نص مسرحيته. تعكس مارجريت أتوود اتجاه العبارة، فتجريها على بينلوبي وتغير وحدة القياس من سفن إلى نساء. عندما تتوقع بينلوبي في نص أتوود عودة أوديسيوس، تتخيله يُثني على فطنتها الاقتصادية ونجاحها في إنماء ممتلكاته: «سيقول «إنك تعدلين ألف هيلين» أليس كذلك؟» (٢٠٠٥: ٨٩). (الاستفهام الخطابي القلِق في النهاية يُظهر صعوبة إحلال الاقتصاد المنزلي محل الجمال الأنثوي كمصدر للإعجاب الذكوري.)

الألف سفينة التي يذكرها بيت مارلو نجدها مقتبسة تصويريًّا في فيلم شركة وارنر برذرز إنتاج عام ١٩٥٥. نطالع شراعًا أبيض منفردًا قبالة خليج لازوردي وسماءً صافية. تتحرك الكاميرا مبتعدةً بحركة أفقية بانورامية وتمتلئ اللقطة بألف سفينة. تعرض قصيدة أندرو ووترمان «هل من مغزًى للأسماء؟» (١٩٩٠) افتتان طالب بمعلمته الحسناء، هيلين، وتُعَرِّفُها في البيت الأول بأنها «وجه من شأنه أن يدفع بألف سفينة

إلى الحرب!» يأخذ الشاعر الاسكتلندي هيو ماكديارميد عبارة مارلو المجازية حرفيًّا عندما تدشن مليكته القطعة البحرية التي تحمل اسمها، الملكة ماري. يجيب ماكديارميد على تساؤل مارلو البلاغي بنفي قاطع: «هل كان «هذا» هو الوجه الذي دفع بألف سفينة إلى الحرب؟ لا! ولكنه نقل واحدة ببراعة على منزلق السفن» («الوضع على الحدود» ١-٢، أقواس التنصيص في النص الأصلي). يُرجَع الفضل إلى إيزاك أسيموف في اختراع وحدة قياس الجمال المعروفة باسم «ميلِّي هيلين»؛ فإذا كانت هيلين طروادة تمثل مقدار الجمال الذي يتطلبه تحريك ألف سفينة، فالوحدة «ميلِّي هيلين» هي المقدار الذي يتطلبه تحريك سفينة واحدة فقط. وتُستدعى بانتظام أجزاء من قياس مارلو المبالغ فيه في النقاشات بشأن الجمال. وجدت مجلة «صالون» وحدة أصغر من ميلِّي هيلين عندما انتقدت أهلية ديان كروجر من ناحية الجمال لتلعب دور هيلين طروادة: «هيلين التي لا تستطيع تحريك زورق بمجداف» (زكاريك ٢٠٠٤).

إذا كان بيت مارلو الاستثنائي يمتلك هذا القدر من الصيت الذائع، فماذا عن وجوده السابق على مارلو؟ من الواضح أن مارلو قد التقى بتقديم «السابقين» في نص لوقيانوس «حوارات مع الموتى» ١٨، الذي أعطاه أيضًا الرقم التقريبي لألف سفينة: «هل كان لهذا السبب إذن أن الألف سفينة قد حُمِّلَت بالرجال من كل أنحاء اليونان؟» (١٩٦١: ٢٣). سينيكا أيضًا يورد ذكر ألف سفينة كوسيلة لاستحضار صورة حشد من السفن اليونانية في مسرحيتَي «أجاممنون» و«الطروادیات».[40] بيْد أن مزيج الجمال وإطلاق السفن هو الذي اجتذب مارلو في نص لوقيانوس وهو الذي دفعه لأن يصنع مزيجه الخاص به تكرارًا. تتنبأ الأبيات في «تامبرلين الجزء الثاني» بتلك في «فاوستوس»: «هيلين، التي استدعى جمالها اليونان إلى حمل السلاح/واجتذب ألف سفينة إلى تينيدوس» («تامبرلين الجزء الثاني» ٢. ٤. ٨٧-٨٨). في مسرحية «دايدو، ملكة قرطاجة» تقول الملكة لأختها:

لم آخذ على نفسي عهدًا مطلقًا عند خليج أوليدة
بخراب بلده طروادة،
ولا أرسلت ألف سفينة إلى الأسوار.

(٥. ١. ٢٠٢-٢٠٤)

تضيف الأبيات — التي هي ترجمة للأبيات ٤. ٤٢٥-٤٢٦ من «الإنياذة» — كلمة «ألف» إلى اسم الجنس الذي استخدمه فيرجيل classis ويعني (أسطول).[41]

قد يفترض المرء من التنقيح الذي أورده شكسبير لبيت مارلو في مسرحية «ترويلوس وكريسيدا» أنه بحلول عام ١٦٠٢ كانت العبارة المارلوية قد أصبحت عبارة قياسية: «إنها (هيلين) لجوهرة/دفع ثمنها بألف سفينة إلى حومة الوغى» (٢. ٢. ٨١–٨٢) [ترجمة د. عبد الحميد يونس، دار المعارف، ص٥٦]. الأمر غير ذلك تمامًا. ورغم أن مايكل درايتون يستخدم «ألف سفينة» في قصيدته «البومة» (١٦٠٤) ليصف الأسطول اليوناني («ألف سفينة مكدسة بنار الانتقام»؛ لا تعاود العبارة المارلوية، التي ترتبط في الذاكرة بالجمال، الظهور إلا في عام ١٦٢٢. في كوميديا توماس ماي «الوريث» يقول فيلوقلس لمعشوقته:

... إن وجهًا لا يعدل في الحسن نصف
حسن وجهك، قد هيأ لكل الفِعال في ساحة الحرب
وجلب ألف سفينة إلى تينيدوس
لدمار طروادة المأسوف عليها.

في «العصر الحديدي الجزء الثاني» لتوماس هيوود (١٦٣٢) تتأمل هيلين بينما أدركها الهرم «جبينها المتجعد» في المرآة، متسائلةً «(أكان) هذا هو الجمال/الذي دفع بألف سفينة من خليج أوليدة؟» بطريقة أكثر تطرفًا، تروي هيلين العجوز في قصيدة هيوود الطويلة «محاورة رافيسيوس تكستور» (١٦٣٧) كيف أن هذا «الجسد المتحلل ... سُعي إليه بألف سفينة» (٣٨١–٣٨٢). الارتباط عند هيوود بين الجمال والحشود البحرية اليونانية يحصر مرتين في الحرب من أجل ملامحِ وجهٍ حتمًا ستبلى، ومع ذلك فقد ميز هيوود معادلة الجمال والتأثير عند مارلو. كانت المعادلة حاضرة بطريقة متوارية في نص لوقيانوس بيْد أن مارلو كان هو الذي حولها إلى صيغة مبالغة بارزة.

مع ذلك لم يبدُ البيت بارزًا بذاته في عصره، إذ فشل في إطلاق وابل من الاقتباسات أو المحاكيات الساخرة. عندما عدل الممثل والكاتب الدرامي ويليام مونتفورت عام ١٦٩٧ «الدكتور فاوستوس» لتصبح في صورة مسرحية هزلية («مع مزحات شخصيتَي المهرج والسكاراموش»)، أبقى على الحبكة الدرامية الفاوستية الباطنية (محافظًا إلى حد بعيد على كلمات وأبيات مارلو) وتعامل معها بجدية، قاصرًا الهزل على حبكة فرعية مفتعلة. تُعْطَى هيلين — التي لا تظهر إلا في الفصل الأول — أربع جُمَل من الوقت على المسرح. في البيت الأول يطلب فاوست أن يراها (وهي إعادة صياغة لطلب أول عالم في «الدكتور فاوستوس»

لمارلو ٥. ١). وفي الثاني يلتمس أن يُقبِّلَها (إعادة صياغة ركيكة للبيت ٥. ١. ٩٣ لمارلو): «يا هيلين الجميلة، امنحيني الخلود بقُبلة»؛ مونتفورت: «ماذا ينبغي عليَّ أن أُقدم لأظفر بقُبلة من هاتين الشفتين الجميلتين». يبتدئ بيته الثالث بعبارة «روحي قد فرت» (وهو تلخيص نثري لبيت مارلو «شفتاها امتصتا روحي: انظروا أين تطير!» ٥. ١. ٩٤)، ثم يستطرد بما شعر مونتفورت أنه أبرز شِعْر مارلو: «تعالَي يا هيلين، تعالَي، أعيدي إليَّ روحي.» أما مستهل كلام مارلو: «هل كان هذا هو الوجه ...» فمُقتطَع.

في الوقت الحاضر تحتوي معظم مواقع الويب التي تتناول الجمال أو هيلين على أبيات مارلو في فقرة افتتاحية، وعادةً ما تكون غير منسوبة إلى كاتبها. صفحات الأسئلة والأجوبة على مواقع الويب تضع أسئلة من متصفحين يعرفون العبارة ولكنهم لا يعرفون مصدرها ولا حتى موضوعها. مثل هيلين وثيابها في مسرحية «فاوست» لجوته، تتلاشى هيلين نفسها ولكنها تترك وراءها آثارًا نسجية/نصية.

في عام ١٩٧٩ كتب فريدريك رافاييل النص التليفزيوني للكوميديا التليفزيونية القصيرة، «عن موكناي والرجال» («تشتمل على ستة أبيات من حوار إضافي كتبه خاصة إسخيلوس»). يرحب عبد ذكي على نحو كلاسيكي — تاراماسالاتوبولوس (الذي يؤدي دوره بول هوسكينز)، من سكان بيت مينلاوس — بسيده وسيدته بعد غياب دام عشر سنين («بالإضافة إلى يوم أو اثنين لتجنب الصدفة غير المبررة»). هيلين التي تلعب دورها ديانا دورس هي امرأة وُهبت قدرًا كبيرًا من الزعامة تتحدث بثقة إلى الكاميرا وبضجر منفصل إلى زوجها؛ فهي لا تعتبر أجمل امرأة في العالم مثلما أن الدراما التليفزيونية لا تعتبر تراجيديا يونانية.

عندما يدخل رسول — حريص على تقديم خطبة بطريقة الرسل — يقول لدورس إنها لا «تستحق المقارنة بهيلين»، فقط لكي يتلقى تصحيحًا: «أنا الملكة هيلين.» ومن فوره ينطلق في تلاوة بيتَي مارلو «هل هذا هو الوجه ...؟» تستحسن هيلين شعره («كلام جميل، أيها الرسول»)، قائلةً له: «إنها أبيات لا مثيل لها» وهي تصفق تعبيرًا عن امتنانها. ويصفق العبد أيضًا. يتوقف بقية طاقم الممثلين ليصغوا ويصفقوا. ومن خارج المسرح يأتي صوت غير متوقع: صوت تصفيق حاد. تقول هيلين معلقةً: «لقد دخل الرسول من فوره «قاموس أوكسفورد للعبارات المقتبسة».» معززًا بنجاحه، يبدي الرسول رغبةً في مواصلة حديثه الأصلي («ما زال لديَّ مئتا بيت»)، فقط ليتلقى تحذيرًا: «انسحب وأنت في الصدارة.» إذ يُنْظَر إلى أبيات مارلو على أنها قمة الشعر.[42]

(٩) جو كليفورد (١٩٥٠–)

الترجمة (كما رأينا في بداية هذا الفصل) هي كلمة تحول معناها واستخدامها عبر القرون. تعلن صفحة العنوان في «كتاب فاوست الإنجليزي» لبي إف عن نفسها بأنها التحويل للإنجليزية من الأصل الألماني وأنها عمل «يعدِّل» «الحالة غير الكاملة» للأصل كلما وُجِد ذلك مناسبًا («في مواضع ملائمة») على السواء. تستخدم طبعة جون جونز لعام ١٩٩٤ من «كتاب فاوست الإنجليزي» كتابةً داكنةً لتُمثل إضافات بي إف إلى النص. ويندر أن تخلو صفحة من الكتابة الداكنة؛ بعض الصفحات تكاد تتألف بالكلية من أحرف داكنة. هذه الترجمة إذن هي عبارة عن تنقيح مستفيض.

كحال كلمة «ترجمة»، فإن كلمة «المحاكاة» parody هي كلمة فقدت معناها الحرفي الذي يعني أغنية تُغنَّى تزامنًا مع الأغنية الأصلية para-ode، أي عمل متصل بعمل آخر. حينما يكتب نيل فلاكس أن هيلين جوته في «فاوست الجزء الثاني» «تصل مُتزامنةً parodying مع أبيات يونانية كلاسيكية ثلاثية المقاطع» (١٩٨٣: ١٩٥)، فإن اسم الفاعل في جملته لا يكاد يكون له صلة بمعناه المختزل الحديث؛ إذ إن هيلين تضع نفسها جنبًا إلى جنب مع الشعر اليوناني القديم وناقلةً إياه (حاملة إياه) وإياها إلى ألمانيا القرن الثامن عشر.

كان فريدريش شليجل (الذي تراسل مع جوته) متنبهًا لكلٍّ من الارتباط الثقافي الإيجابي بين المحاكاة (الباروديا) والترجمة والصلة بينهما؛ إذ كتب في دفتر ملاحظاته: «المحاكاة (الباروديا) هي ترجمة تنطوي على الذكاء وخفة الروح» (شليجل ١٩٥٧: ١١٨، قطعة أدبية ١١٠٨).[43] تدين باروديا شليجل بالفضل إلى أصلٍ (نوع أو عمل أدبيين) تحمله عبر نصها بينما في الوقت نفسه تحمل ذلك الأصل على مدى أوسع أو في اتجاه جديد. هذه العلاقة المتبادلة المعقدة، من التكرار والحداثة، ومن التبعية والنقد، ومن المداينة والتحرر، يلخصها شليجل بقوله: «إن المحاكاة (الباروديا) الحقيقية لتحوي بداخلها المادة التي يجري محاكاتها» (شليجل ١٩٥٧: ١١٠، قطعة أدبية ١٠٢١).[44] يتضح من هذا التعريف أن المحاكاة تتطلب نوعًا أدبيًّا مضيفًا لتُحْمَل عليه.[45] إذا كان المرء سينقل، فيجب أن يكون واضحًا ما سينقله. يجب أن يحوي العمل الأدبي الجديد بين ثناياه المادة القديمة.

تلائم ترجمة جو كليفورد لعام ٢٠٠٦ لـ «فاوست الجزأين الأول والثاني» لجوته كلًّا من تصور أوائل العصر الحديث عن الترجمة وتعريف المذهب الرومانسي للمحاكاة.

هذه الدراما المعاصرة المبتكرة هي — كما يكتب شليجل — ترجمة تنطوي على الذكاء وخفة الروح. حين كُلِّف كليفورد بواسطة مارك طومسون — المدير الفني لمسرح رويال ليسيوم بأدنبرة — بأن يترجم «فاوست» جوته، كان كليفورد يمثل اختيارًا واضحًا: إذ كان يمتلك تاريخًا طويلًا ومثيرًا للإعجاب من ترجمة الكلاسيكيات الأوروبية (كالديرون، لوركا، دي روخاس) إضافة إلى أعمال لكُتَّاب من إسبانيا، والبرتغال، وألمانيا، وساحل العاج من القرن الخامس عشر حتى الوقت الحاضر. وقُدِّمت ترجماته مسرحيًّا في مواضع عدة من المسرح الوطني في لندن إلى مهرجان أدنبرة الدولي. ويُعتبر من الكتَّاب المسرحيين البارزين في اسكتلندا: إذ أُخْرِجت مسرحياته وتُرْجِمت خارجيًّا.

إن غرائز كليفورد المسرحية القوية وإدراكه لأن الترجمة هي translatio (نقل) بين الثقافات لتُعْطي مثلًا على ملاحظة جان ميشيل ديبارت التي تقول بأن الترجمة لا «تؤدي إلى تقديم النص على المسرح، إنها تظل غير جديرة بالاعتماد عليها للتعبير عن الأصل» (١٩٩٥: ٣٤٧). هناك بعض المفارقة هنا نظرًا لأن نص جوته الأصلي بجزئيه عادةً ما يُعتبر نصًّا لا يمكن تنفيذه على المسرح (لم يبذل جوته نفسه أي جهد لتقديمه مسرحيًّا)، ومع ذلك ما إن عوَّدت حلقة فَجنر (حلقة نيوبلونغ أو الرباعية الأوبرالية) جمهور القرن التاسع عشر على الإنتاجات الضخمة، وعود المخرج ماكس راينهارت جمهور القرن العشرين على ما بعد الطبيعانية، حتى قُدِّمت «فاوست» — واستمرت تُقَدَّم — على المسرح (جوته/لوك ١٩٨٧: ٤٨-٤٩). ومع أنه يوصي بترجمة ديفيد لوك البارعة شعريًّا للقراء من غير الألمان، رغم ذلك فإن كليفورد «يتحدى أيًّا كان أن يقدمها مسرحيًّا» (جوته/كليفورد ٢٠٠٦: ٣٤).

درَّس كليفورد، حتى ٢٠٠٨، في إطار العمل غير المتفرغ، بكلية جامعة كوين مارجريت في أدنبرة حيث عكس لقبه العلمي المزدوج مهاراته كممثل وكاتب مسرحي على السواء. فكان «أستاذ المسرح» و«زميل الترجمة المسرحية» كونه مترجم دراما غزير الإنتاج. تختلف الترجمة المسرحية — وهو ما يوحي به الجزء الثاني من اللقب العلمي — عن الأنواع الأُخرى من الترجمة؛ إذ — كما يكتب ديبارت — يجب أن «تؤدي إلى تقديم النص على المسرح.»

في «فاوست: الجزء الأول» لكليفورد، على نحو ساخر يُفسِد مفستوفيلس طالبة جامعية مثالية بإعادة توجيهها نحو الدراسات التجارية، ويقصد فاوست حانة اسكتلندية حيث يشاهد أهل المنطقة مباراة كرة قدم منقولة تليفزيونيًّا تخسر فيها اسكتلندا أمام

أوزبكستان، ومطبخ الساحرة عند جوته يصبح صالونًا للتجميل. في «الجزء الثاني» لكليفورد يتغير جنس شخصية جوته الإطارية، الشاعر الرجل. أما ابتكار فجنر لكائن بشري جديد — الإنسان المتقزم (الأُنَيْسيان) العاقل — فيصحبه الآن قضيب (عضو ذكري) متكلم يخرج معه للمدينة يحذر فجنر قائلًا: «احرص على استخدام واقٍ ذكري.» وعندما يواقع الشيطان ملاكًا صبيًّا يكتشف أنه — مثل الملائكة — يمتلك قضيبًا ومهبلًا. من الواضح أن هذه ليست ترجمة حرفية لنص جوته. رغم أن صفحة العنوان للنص المنشور تصف هذا بأنه «فاوست» جوته، ومتجر الكتب المحلي يضعه على الرف تحت الحرف G، فإن مدخل يوميات كليفورد على الإنترنت (www.teatrodomundo.com) عن ١٤ يونيو ٢٠٠٧، يلخص العام المهني السابق في جملة تميز «فاوست» عن الترجمات الأخرى: «كتبتُ «فاوست الجزء الأول»، و«فاوست الجزء الثاني»، وترجمت «قوة القدر» (لدوق ريباس) ...»

ومع ذلك تُنسَب «فاوست» كليفورد لجوته، لا سيما فيما يتعلق بالفرضية الإجمالية: توق الإنسان للتجربة ووعد الاكتمال من خلال الآخر الأنثوي. السطور الأخيرة من مسرحية جوته هي: «إن الأنوثة الخالدة/تجذبنا إلى أعلى» («فاوست الجزء الثاني» ١٢١١٠–١٢١١٢)؛ بينما تختتم مسرحية كليفورد بجملة: «إنه من خلال الأنثى/يتحرر العالم» (٢٠٠٦: ٢١٢). والتنقيب عن الجانب الأنثوي بداخل فاوست يتيح خطًّا مسرحيًّا جامعًا لاستطرادات جوته العرضية و«التي لا علاقة لها بالسياق.» في «الجزء الأول» لكليفورد، يقدم مفستوفيلس فاوست إلى «اختصاصيي المتعة» الذين يربك مظهرُهم فاوست: «أهم رجال أم نساء؟» فيقول مفستوفيلس: «صدقني، حقًّا لا أهمية لذلك» (٤٨). لاحقًا في هذا المشهد، وبينما يعطي فاوست ويتلقى على السواء صنوفًا مختلفةً من الاتصال الجنسي الإيلاجي، يتناول مفستوفيلس كليفورد متأملًا توصيفات المجتمع القاصرة للذكورة.[46] في يومياته على الإنترنت عن ٣١ يناير ٢٠٠٣، يتناول كليفورد متأملًا مفهوم الذكورة «الموغل في السخافة» الذي عاش به بلير، وبوش، وصدام حسين، مفهوم هو أيضًا «بالغ الخطورة». «إن محاولة استجلاء، ومحاولة اكتشاف، ومحاولة التعبير عن طرق مختلفة لأن يكون المرء رجلًا تبدو ذات أهمية الآن أكثر من أي وقت مضى.» عندما يرى فاوست كليفورد وجهًا أنثويًّا جميلًا في المرآة (عند جوته ليس واضحًا إن كان رأى جرتشين أم هيلين)، يقول له الشاعر: «إنها ذاتك. ذاتك الضائعة!» (٦٤).[47] في مطلع «الجزء الثاني»، يتغير الشاعر من ذكر إلى أنثى. يسأل مفستوفيلس بفضول

إن كان/كانت سيعاود/ستعاود التغير إلى رجل، ليتلقى إجابة «لست على يقين ... كما ترى، أعتقد أنني قد استبعدت نفسي من القصة./أو لعل القصة قد استبعدت ذاتها مني» (١٣٧). القصة التي ترفضها/يرفضها هي قصة أدوار نوع الجنس المبرمجة ثقافيًّا والمقبولة اجتماعيًّا.

في ليلة فالبورج الكلاسيكية، يعطي الإنسان المتقزم محاضرة مصغرة لاذعة حول «إشكالية تداخل أدوار الذكور والإناث» في الثقافة المعاصرة. في مجتمعنا «مفرط الذكورية»، «تأخذ النساء أدوار الرجال وملابسهم، ولكن الرجال يتجاهلون أخذ أدوار النساء وملابسهن. ولكننا نحتاج إلى كليهما. من هنا تأتي حاجة ثقافتنا لإعادة النظر في النموذج الأنثوي الأصلي» (١٤٧). يوفر هذا التصريح البياني دافعًا واضحًا لنص جوته بشأن زيارة فاوست للأمهات (إلهات المصير). تنبع أهمية الأمهات في نص كليفورد من كونهن إناثًا وليس (مثلما في نص جوته) لكونهن رموزًا للأصل.

تفضي زيارة الأمهات إلى مشاهد هيلين، التي تلتحم بها بسلاسة في نص كليفورد. يستكشف مفستوفيلس — المتنكر (كما في مسرحية جوته) في هيئة فوركياد (حيزبون عجوز دميمة) — دوره الجديد من حيث نوع الجنس: «أشعر أنني مسيطر على هذا المُكَوِّن/أو مسيطرة على هذا المُكَوِّن» (١٦٤). يستغل كليفورد تنكُّر مفستوفيلس ليس فقط من ناحية كونه رمزًا للقبح المطلق، نقيضًا لجمال هيلين المطلق (مثلما هي وظيفة هذا التنكُّر عند جوته) ولكن من ناحية كونه «أنثى» عجوزًا دميمة. (مفستوفيلس في كتابي فاوست الألماني والإنجليزي — مثلما عند مارلو — قبيحٌ قبحًا شيطانيًّا؛ «أنت من القبح بحيث لا يليق أن تكون في خدمتي.» ولكنه لم يصبح بعدُ امرأةً قبيحة.) يتخلى مفستوفيلس كليفورد مؤقتًا عن القبح الشيطاني والذكوري ليستكشف المقابل الأنثوي المعادل. وهذه الخبرة هي التي تبعث على قراره بتقديم هيلين:

إنني أعرف تمامًا ماذا أفعل
وكيف أفعله.
لذا الآن. وأخيرًا. فلتدخل هيلين.

(١٦٤)

ليس هناك شيء مستغرب حين تفصح هيلين بعد ذلك عن أن تخنُّث باريس هو أحد مصادر جاذبيته برأيها؛ فهي ترى جماله من ناحية الجسد والعقل على السواء، مناقضًا

للذكورة الزائفة التي عليها مينلاوس المولع بالحرب (الذي يسخر من خنوثة باريس، ١٧٢).[48] في عالم كليفورد الكلاسيكي، نوع الجنس مائع: فالحوريات لهن لحًى (١٦٢) وأسبرطة الذكورية المولعة بالحرب تتشارك حدودًا مع أركاديا المسالمة الأنثوية (١٧٣).[49]

ولكن نوع الجنس هو فقط واحد من التداخلات (الصلات) التي يُغري فاوست كليفورد باستكشافها. يجري التأكيد على معضلة غياب التوافق طوال المسرحية عندما تلعب الأشياء التي ينبغي أن تكون متممة دور الأضداد: لغة بلا فكر (٣٣)، مظهر بلا عمق (٣٥)، معرفة فكرية بلا معرفة للذات (٨٧)، بشر يرون أنفسهم كوحدة مكتملة وليس كجزء (٣٦). هذا الانفصال مصور دراميًّا في الإنسان المتقزم (الأُنَيْسيان)؛ فهو عقل خالص، وحياة أكاديمية، منفصل (ماديًّا في هذه الحالة) عن المتع الحسية: يصحبه شخصية درامية منفصلة، وهي شخصية بريك Prick هي الكلمة العامية الدارجة للقضيب (العضو الذكري). كما يبين الإنسان المتقزم (الأُنَيْسيان): «إنني أمثل القدرة على انتزاع المرء لنفسه من موقف مادي ما ومن ثَمَّ التأمل فيه.» ولكن الأثر الجانبي السلبي لهذه العقلانية هو أنه في المسائل الجنسية لا يمكنه إلا مجرد ملاحظة «تبلل مختلف بين الفخذين» (١٤٩). يعلن بريك بفخر أنه هو المسئول عن هذه المتعة («لقد كان هذا أنا أقذف. إنني بارع في ذلك»). يقر بريك من الناحية الأخرى، أنه بدون عقل «يمكن أن يزج به (يقصد القضيب) في أنواع شتى من المشاكل» (١٥٠). في ليلة فالبورج الكلاسيكية يمثل السفينكس (أبو الهول) والقنطور — كلاهما نصف إنسان ونصف حيوان — الرابط بين القلب والعقل، الغريزة والتحليل، وهو ما يفتقر إليه فاوست («إنه يفهم بعقله .../ولكن ليس بقلبه»؛ ١٥٩). تنتهي المسرحية بتوكيد السامرية المطمئن أن فاوست سوف «يجد نفسه يومًا ما»، وهو تحرير وكشف لا يمكن أن يحدث إلا من خلال الأنثى.

هيلين هي أيضًا بعيدة عن التوافق مع نفسها وتَنْشُد وسيلة للعثور على نفسها الحقيقية وتحريرها. وهذا متضح جزئيًّا في مفردات هيلين التقليدية التي تعبر عن الحيرة الوجودية: «لم أعد أعرف إن كنتُ صورةً خادعةً/أم أنني حقيقة» (١٧١). لكن كليفورد يقدم مناقشة عن الخطر واللوم: فهيلين «تعرف أنه لا ضير (منها)»، إلا أن مفستوفيلس يوضح «العالم لا يعرف. ولن يعرف أبدًا» (١٦٩). السبب في توكيده هو جزء من فكرة رئيسية جديدة يطرحها كليفورد: الموقف القائم على الأحكام المتسرعة الذي يتبناه العالم حيال المظهر الجذاب جنسيًّا.

(١٠) هيلين عند كليفورد وسياسات نوع الجنس

تتوافق مشاهد هيلين الثلاثة توافقًا وثيقًا مع تلك التي في «فاوست» جوته. تتحدث هيلين والجوقة بشكل مؤلم عن الوطن، والدمار، والتضحية، والحيرة، والفزع. ومع اتجاه أحداث المسرحية إلى إطار حماية قلعة العصور الوسطى، تحتج هيلين بأن هذه أحداث مكررة («وهكذا تبدأ (الحكاية) ثانيةً»؛ كليفورد ٢٠٠٦: ١٧٠) من حياتيها الأسبرطية والطروادية؛ حيث كان يُخشى عليها ويُنظَر إليها كجوهرة ثمينة. في صفحتين تشكلان مشهد حوار مسرحي فردي تروي قصتها، قصة عن الجمال والوحشية. يدعوها فاوست لعالم مختلف، عالم من التآلف («جنة على الأرض، أركاديا») ولنوع مختلف من الجمال:

فاوست: هلا حاولنا استكشاف جماله؟
هيلين: في العالم الخارجي وفي أغوار نفسينا؟
فاوست: بأعمق وأصدق لغة في الوجود.
هيلين: لغة الأجساد المُتحابة.

(١٧٤)

إن تصوير جوته للحب من خلال السجع مرفوض من قِبَل كليفورد، إلا أنه احتفظ بعلاقته الاستعارية: فالزوجان يتشاركان في «لغةٍ» وفي هذه اللغة المادية يجدان «أغوار نفسيهما». إذا كان جوته يجد باستمرار أن الأنظمة السيمائية ومشكلات اللغة والتجسيد تشكل له عائقًا، فإن كليفورد يقدم لفاوست الخاص به الشفافية اللغوية التي يسعى إليها جوته: فاللغة الجنسية «صادقة». إن الاتحاد بين الذكر والأنثى هو اتحاد بلا كلمات؛ فالأجساد تدبر نسختها الخاصة من السجع الجوتوي (نسبة إلى جوته). إنها تشكل مقطعًا شعريًّا من بيتين.

في خطاب كوميدي موجه إلى الجمهور يُفرغ مفستوفيلس-فوركياس اللحظة من قيمتها. ونزولًا على تطلُّع عام إلى نهاية مأساوية، يأخذنا إلى المشهد الثالث عشر عند جوته، المشهد الخاص بيوفوريون (الابن عند كليفورد يُطلَق عليه اسم بوي (الولد)) حيث يصنع كليفورد تغييرًا ذا بالٍ على قصة جوته (وعلى كل سرديات هيلين). تدرك هيلين أنها يجب أن تموت. لقد عاشرت كل ذكر غربي (في أحلامهم)، و«مَنَحَت ومُنِحَت كل أنواع المتعة الجنسية»، ولطالما كانت «غنيمة رجل ما أو كنزه.» فتعتزم أن تضع

نهاية لهذه الدائرة (الدائرة التي لُخِّصَت سابقًا في «وهكذا تبدأ (الحكاية) ثانيةً») بأن «أتلاشى من العالم/حتى يتسنى أن يكون هناك هيلين جديدة وأرض جديدة» (١٧٧). لا تشير هيلين هنا إلى نفسها كإنسان ولكن كاسم ذات.[50] ينطوي الاسم على — من ناحية كونها التجسيد للأنوثة المشتهاة («هيلين طروادة») — ما تُشارِك فيه؛ رقصة تعتمد على نوع الجنس وتتضمن حركات محددة، حلقة مفرغة من لعب الأدوار، تسلسل من خطوات جنسية مُرَمَّزة، سلسلة من الفرضيات والقرائن الهوجاء:

أصادف رجلًا ذا بأس وأنا بلا حول ولا قوة.
دون أي وعي
أجعل نفسي مقبولة
على أمل أن أجده مقبولًا لي.

(١٧٠)

المنطق المعكوس في السطر الأخير مذهل؛ فهيلين تجعل من نفسها مقبولة ليس لأنها بالفعل تجد الرجل مقبولًا ولكن لأنها — كامرأة جميلة — محددة جنسيًّا ومتوقع منها أن يكون لها قرين. يفضح السطر مراحل العلاقات «التي تخلو من وعي» بين الذكور والإناث في العصر الحديث.

إن ملاحظة مفستوفيلس السابقة تبدو منطقية الآن: فأن يكون المرء قبيحًا (كما هو حال فوركياس) «ليس بقسوة أن يكون جميلًا.» وهذا هو السبب الذي من أجله يلزم على هيلين أن تستخدم قدرتها «على الموت». إنها تستخدم اسمها كاسم ذات للنساء وللمجتمع الذي يعشن فيه؛ فهي تنبذ القوالب الجنسية المبنية على أساس المواصفات الجمالية الخارجية التي بها يصبح الشخص مرغوبًا، على أمل أن تعثر على «هيلين جديدة» و«أرض جديدة».[51]

بيْد أن هيلين ليست رمزًا وحسب: إنها امرأة محبوبة يثكلها فاوست والجوقة. تبدأ مسرحية «فاوست» كليفورد بالفقدان. في بداية «الجزء الأول» يوضح الشاعر للفرقة المسرحية الموجودة على خشبة المسرح التي تنتظر مسرحيته الجديدة أن:

الشر دخل حياتي العام الفائت
ودمر شخصًا أحببته حقًّا.

أحتاج لأن أحزن. أحتاج لأن أفهم.
أفهم كيف يمكنني أن أبتدئ في أن أحيا ثانيةً ...
يمكن لهذه القصيدة القديمة الغريبة، «فاوست» جوته أن تساعد.

(٩)

يبدأ «الجزء الثاني» بفاوست وقد حلم بجرتشين، المرأة الشابة التي أحبها وفقدها في نهاية «الفصل الأول»: «لا أفهم كيف يمكنني المضي قُدُمًا/بعد أن رحلت» (١٢٩). الانفجار الذي يقع عندما يحاول فاوست أن يمسك بهيلين في نهاية الفصل الأول من «فاوست الجزء الثاني» لجوته يُنْقَل هنا إلى بداية الفصل، بعد بضع صفحات فقط من بداية المسرحية. ومن ثَمَّ فإن فاوست يختبر خسارة مزدوجة في البداية، وينهمك في البحث والحزن طوال المسرحية. كلماته عن فقدان جرتشين في بداية الفصل (المقتبسة آنفًا) تعبر عنها الجوقة عندما يواجهون فقدان هيلين في النهاية: «لقد كنتُ معكِ أمدًا طويلًا/لا يمكنني أن أتخيل العيش وقد رحلتِ» (١٧٨). حتى مفستوفيلس يتأثر بالمأساة البشرية:

ما هذا؟
نداوة! أُفٍّ.
نداوة في طرف عيني!
الثكل. البشر وثكلانهم.
سحقًا! سحقًا للنداوة!

(١٧٨)

يصبح مسعى فاوست جوته أقل غموضًا في مسرحية كليفورد؛ فهو الآن سعي إلى الاكتمال الوجداني بعد فقدان غير محتمل. هاتان الفكرتان الرئيسيتان حاضرتان عند جوته؛ لكن تبصُّر كليفورد هو الذي مكنه من الربط بينهما، ومن ثَمَّ حَوَّل فكرتين منفصلتين في المصدر الذي يستقي منه إلى وحدة مسرحية وموضوعاتية.

إن ظروف كليفورد الشخصية قد شكلت عمله الأدبي إلى درجة غير مألوفة. ما بين تكليف مسرح الليسيوم في صيف ٢٠٠٣ وبدء كليفورد في العمل على المشروع في سبتمبر ٢٠٠٤، شُخِّصت إصابة زوجته — وشريكته على مدى ٣٣ عامًا وأم ابنتيهما — الكاتبة المدافعة عن حقوق المرأة سو إنيس بورمٍ في المخ متعذر استئصاله جراحيًّا، وماتت في

فبراير ٢٠٠٥. يوضح كليفورد أنه انتقى مسرحية «فاوست» لجوته في «ذهول الغضب والحزن» (جوته/كليفورد ٢٠٠٦: ٣١)، وأن للمسرحية ارتباطًا وجدانيًّا قويًّا. إن عقيدة التدمير الخالص (التدمير من أجل التدمير) التي يعتنقها مفستوفيلس كانت شيئًا يعيش معه كليفورد وأسرته يوميًّا (٣٢). إن رحلة فاوست ليست مجرد رحلة طلبًا للخبرة الكاملة ولكنها رحلة من أجل لحظة جميلة، من أجل السعادة في الحياة: إن يأس فاوست ذي الميول الانتحارية في بداية المسرحية هو يأس رجل مكلوم الفؤاد يجد أن كل شيء كان يسعى للوصول إليه هو بلا قيمة (١٧). إن تعبير فاوست عن انعدام قدرته على الاستمرار عندما يفقد جرتشين، وتصريح الجوقة المماثل عندما يواجهون فقدان هيلين لهو من الجلي أنه تعبير كليفورد.

طيلة حياتهما، عاش كليفورد وإنيس دومًا التزامهما بالمساواة بين الجنسين (ماكميلان ٢٠٠٥). عندما ماتت إنيس، كان على كليفورد أن يصير الأم والأب معًا، الزوج والزوجة في العائلة التي فقدت أحد أركانها، وأن يصنع اكتمالًا جنسانيًّا تطرَّق إليه في نسخته من «فاوست». لم يكن دوره الثنائي مجازيًّا. لقد أتاح كليفورد حاليًّا المجال للإعراب عن مغايرة هويته/هويتيه الجنسيتين. عندما كانت إنيس على فراش الموت، يقول كليفورد: «أدركت أن الجانب الأنثوي من ذاتي، الذي كان يتملكني دائمًا شعور عميق بالخزي والخوف منه، كان في الحقيقة طاقة جيدة. وكان ذلك هو الوقت الذي بدأت فيه أصبح جو» (اليوميات، ١٥ يونيو ٢٠٠٧). تشير مقدمته لترجمته لجوته ببساطة «إشارة عابرة» أنه «متحول جنسيًّا» (٢٠٠٦: ٣٣). بيْد أن هذا الاستكشاف للهوية المزدوجة، والتباساتها الوجودية («ليس الأمر أنني أريد أن أُعتبر تحديدًا امرأة. ولكني أكره أن يُظَن على وجه الخطأ أنني رجل»؛ اليوميات، ١٢ يوليو ٢٩٩٧)، وكبتها منذ المراهقة، وممارساتها العملية الساخرة المضحكة (إذا كان المرء يرتدي تنورة ولكن له قضيب، أيَّ مرحاض يستخدم في الاستراحة المسرحية؟)[52] مسيطرٌ في كتابته الإبداعية (العمل الدرامي «عباءة الله الجديدة» يحول طمس الكتاب المقدس الأبوي لديانة أمومية إلى مسرحية فيها الله ذكرٌ مِثليٌّ يُخفي هويته الجنسية)، وفي أيديولوجيته السياسية (عبارة «إن أفكارنا عن نوع الجنس، والذي يُقصد به أن الشخص إما ذكر أو أنثى، لم تعد تفي بالغرض» هي واحدة من بيانات مهمة فكرته «تياترو دو موندو (مسرح العالم)»)، وفي يومياته الشخصية على الإنترنت.

تستطلع يوميات كليفورد على الإنترنت أفكارًا عن الأدوار الذكورية-الأنثوية من خلال تجاربه الشخصية، مثلًا حينما يلاحظ إحراج الرجال عندما يظنون خطأً أنه امرأة

«لأنه، في هذا العالم الكاره للنساء، ليس هناك إهانة أكبر يمكنك أن تسديها لرجل» (٢ أغسطس ٢٠٠٧). موقعه على الإنترنت به صفحة معنونة باسم «تحويل الجنس»، وتعلمه العيش ثانيةً بعد موت شريكته يرتبط بتعلمه استكشاف ميوله الجنسية والتعبير عنها. وملاحظته القائلة بأن «نفس الطرق القديمة ببساطة لن تكفي» (٢٠ نوفمبر ٢٠٠٧) هي فكرة رئيسية في «فاوست»، يعبر/تعبر عنها الشاعر/الشاعرة في «الجزء الثاني» عندما ينبه/تنبه مفستوفيلس إلى أنه سوف يأتي وقت:

تكون فيه الرؤى القديمة
عن هوية المرء وما يصنعه
ببساطة لن يكون لها أي معنى.

(١٣٨)

وتوضح كيف تطورت رؤيتها:

أردت أن أغيِّر العالم
أغيِّره عبر قوة الكلمة.
نطقت بالكلمة
لكن لم يبدُ أن شيئًا قد تغير.
وأدركت أن النصيحة التي أردت بشغف أن أمنحها لفاوست
كانت نصيحة احتجت أن أمنحها لنفسي.
«اصنع صلة مع أنوثتك الداخلية.»

(١٣٨-١٣٧)

كما هو الحال عند جوته، يُنْظَر إلى الكلمات على أنها غير كافية، إلا أن بديل جوته الغامض — «الأفعال» («فاوست الجزء الأول» ٢١٥) — يتحول إلى نصيحة أكثر وضوحًا.

لربما كانت رحلة فاوست ذات فائدة لكليفورد كإنسان، ولكليفورد المؤلف المسرحي وهو يصوغ مسرحيته «فاوست»، بيْد أن هذه المسرحية ليست مجرد سيرة ذاتية أو علاجًا نفسيًّا. إن رواية كليفورد للحظاته الأخيرة مع زوجته، مصحوبة بأغنية روبرت بِرنز «قبلة عشق واحدة، ثم نفترق» (١٨ يونيو و٢٦ أغسطس ٢٠٠٧) تطابق في اللهجة

افتراق فاوست وهيلين في مسرحية جوته، ولكنها ليست جزءًا من وداع هيلين لفاوست في نسخة كليفورد؛ إذ فيها ببساطة تختفي هيلين؛ إذ تُلقي كلمة سياسية عن نوع الجنس، وليس كلمة شاعرية عن الحب، تاركةً فاوست «بوجهٍ خالٍ من التعبيرات/وغير مستوعب لما حدث/متشبثًا بردائها الخاوي» (١٧٧–١٧٨). في مسرحية عن الجمال؛ عن البحث عن الجمال في الحياة، فإن أجمل امرأة في الأدب الكلاسيكي تمثل تجسيدًا للمشكلات الخاصة بالسياسات الجنسانية؛ لأن الجمال (وما يمثله: كالمظاهر الخارجية، والتملك) هو عائق أمام المساواة.

ليس الجمال شيئًا تتمنى هيلين في مسرحية كليفورد أن تمثله. وكذلك حال هيلين في مسرحية جوته: إذ حينما تُذكِّرُها الجوقة بمكانتها كرمز، أيقونةً للجمال، تؤكد هويتها كامرأة مستقلة. بيْد أن مسرحية كليفورد تمضي لأبعد من ذلك؛ إذ تختفي هيلين كخطوة أولية ضرورية نحو «هيلين جديدة وأرض جديدة» (١٧٧). إنها تأخذ ملاحظة مفستوفيلس التي يقول فيها: «الجمال خَطِر أيتها السيدة. ينبغي أن يُوضع في قفص» خطوةً أبعد، فهي لا تقيد حرية هيلين طروادة وحسب بل تمحوها كليًّا.

وبهذا تصل تحضيرات المشهد الحادي عشر لتقديم هيلين ذبيحة إلى خاتمتها المنشودة ولكن مع فارق واحد: أن هذا ليس تقديم ذبيحة بل هو تضحية بالنفس. إنه عمل ينطوي على الفاعلية الفردية («القدرة الوحيدة المتبقية لديَّ هي أن أموت» ١٧٧). لا تختفي هيلين كرهًا مصحوبةً «بوداع حزين» كما في مسرحية جوته («فاوست الجزء الثاني» ٩٩٤٢) بل بقوة. لا يستطيع فاوست أن «يوقفها»، ولا يستطيع أن «يحُول دون» رحيلها، وينصبُّ التركيز على تحديدها لحاجة سياسية: «حيث «أحتاج» إلى أن أمضي»، «إن ذلك «يجب» أن ينتهي الآن»، ««أحتاج» إلى أن أختفي» (أقواس التنصيص الداخلية من عندي). لا تُبرز أفعال الإلزام هيلين كضحية أو كشيء ولكنها تُبرز تحديدها لهيكل سياسي يتطلب تدخلها. نحن قريبون في هذا الموضع من مادة الفصل الرابع، من تقديم كبش الفداء والتجديف (التكلم بِشرٍّ عن المقدس)، حيث بالنسبة لهيلين ذات الطبيعة نصف الإلهية التطوع للموت هو بادرة لها نظير واحد فقط: المسيح. بيْد أن بادرة هيلين في مسرحية كليفورد «هي» محاولة لإنقاذ العالم، عالم القرن الحادي والعشرين العلماني الذي يشتمل على اختلال التوازن بين الجنسين. كان على هيلين أن تنتظر حتى ٢٠٠٦ كي تُمنح فاعلية لا لبس فيها وصوتًا سياسيًّا قويًّا.

الفصل السادس

مُحاكاة هيلين

قصة تبدو في تنويعاتها التي تخلو من الضرر مُلائِمةً مُلاءمةً بارزةً لعملٍ كوميدي، إن لم يكن هزليًّا. (جوتز شميتس، «سقوط النساء في الشعر السردي الإنجليزي القديم»)

اسخر من هيلين. إن أخذتها بجدية فسوف ينتهي بك الأمر بالحصول على بضع لوحات ما قبل رفائيلية ضعيفة فنيًّا وبعض الأفلام الرديئة حقًّا. (أدريان موربي، «يا إلهي، من الصعب أن تكون هيلين»)

كلما ازددت تفصيلًا، ازددت شموليةً. (ديريك والكوت في «خارج عن المألوف: ديريك والكوت» لروبرت هَمنر)

لطالما كانت قصةُ هيلين، منذ هوميروس إلى وقتنا هذا، قصةً يصعب روايتها. كبدايةٍ، ليس هناك دور لهيلين. في «الإلياذة» حينما تقرن سيرتها بسيرة أجاممنون أو مشاعرها بموت هيكتور، فإن هذه محاولة يائسة كي تؤكد وجودها في السرد. يقر شكسبير هذه المعضلة في «ترويلوس وكريسيدا»، مُقدِّمًا هيلين لنا في مشهد وحيد: إنه مشهد ينطوي على «هبوط مدهش في إيقاع الأحداث» لأنه «ليس هناك دور لهيلين في هذه المسرحية. كل ما في الأمر أنها يجب أن تكون «موجودة»» (رتر ٢٠٠٠: ٢٣٢). بيْد أن تصوير وجود محض هو أمر عسير. إن وصف خوائها يُخَلِّف فجوة سردية، ومع ذلك فإن ملء هذه الفجوة (بمنحها مشاعر ورغبات) يسفر عن فصاحة خاوية وسطحية؛ كاختزال حرب طروادة في فعل جنسي عمدي. وغالبًا ما تقترن هذه العمدية، بشكل متناقض، مع السلبية، كما نرى في كتب العصور الوسطى التي تتناول طروادة، أو في فيلم وولفجانج بيترسن

«طروادة» (٢٠٠٤). هيلين التي تؤدي دورها ديان كروجر في فيلم «طروادة» ترغب بعجزٍ: فهي تتكلف الابتسام وتذرف الدموع، ومحاولاتها لخلق مأساة شخصية تؤدي إلى تضييق النطاق العاطفي بدلًا من توسيعه. إذا كان جوهر هيلين هو مجهوليتها، فإن محاولات وصفها بأنها قابلة للمعرفة إنسانيًّا ستكون محاولات زائفة، وستجنح بنا بعيدًا بدلًا من أن تُقربنا من كنهها.

كي يفلح الكُتَّاب في تصوير هيلين، لا بد لهم من مواجهة هذه المعضلات مواجهة مباشرة: لا بد لهم من نقلها إلى إطار مختلف، أو تعديلها، أو تقديمها في صورة مختلفة حتى تصبح هيلين جديدة تمامًا وليس صورة مخففة من الأصل. هناك وسائل عديدة للقيام بذلك ولكن جميعها يحمل بين طياته إخراجها من المأساة أو الملحمة. يمكن تحويلها من الناحية النوعية إلى إطار كوميدي/هزلي/هجائي (كما في المسرحيات الساتورية اليونانية؛ مسرحية «هيلين الجميلة» لأوفنباخ على نهج «أوبرا بوف» الكوميدية الساخرة؛ الفيلم التليفزيوني «عن موكناي والرجال»)، ويمكنها أن تصبح هيلين عصرية في قالب عصري: الرواية (رواية جين ستانلي «ابنة الآلهة» ١٨٨٦)، ورواية فيرجينيا وولف «السيدة دالواي» (١٩٢٥)؛ أو يمكن إعادة توطينها عِرقيًّا، منتقلةً من اليونان القديمة إلى الكاريبي (قصيدة ديريك والكوت الملحمية «أوميروس»). يستجلي هذا الفصل الصيت العام الذائع لهيلين.

في كل الأمثلة التي أناقشها فيما يأتي، نجد أن قصة هيلين تجري محاكاتها. كما رأينا في الفصل الخامس، «المحاكاة (الباروديا) هي ترجمة تنطوي على الذكاء وخفة الروح» (شليجل ١٩٥٧: ١١٨، قطعة أدبية ١١٠٨)؛ فهي تنقل نصًّا مُضيفًا دون طمسه؛ فيستطيب القارئ النقل، مُمَيِّزًا الفضل الأدبي للنص المضيف وكذلك التجديد في النص المستحدث. في هذا الفصل تحوم قصة هيلين وراء تعديلات المحاكاة المكانية وتلازمها في أرض الجنيات الإليزابيثية، وإنجلترا الفيكتورية، وجزر القرن العشرين الكاريبية. لم يعد بديل هيلين عبارة عن شخصية درامية بل صار نوعًا أدبيًّا؛ إذ يجد طيفها مُستقَرًّا في تغيير الموضع النوعي وليس الجغرافي.

إنني بتقديمي للمحاكاة كموضوع لهذا الفصل لا أعني أن هيلين تتعرض للسخرية منها، رغم أن الكوميديا تندرج في العديد من أمثلتي؛ فالعنصران الأساسيان في المحاكاة هما نص أصلي ونقله إلى إطار جديد، بحيث يمكن مطالعة النص القديم والجديد في الآن ذاته؛ إذ إن التباين بين الاثنين هو الذي يصنع المحاكاة، وإذا كان التباين كبيرًا بما

يكفي فإنه يخلق الكوميديا (مثال ذلك، استخدام النمط الملحمي مع موضوع غير ملائم لكذا نمط). هذه المزاوجة أو المُزامنة يركز عليها غالبية الكتاب عند المحاكاة (ذلك بالفعل متأصل في الكلمة اليونانية para، التي تعني «بجانب» وأيضًا «مقابل»). ترى مارجريت روز أنه، «كي يُحاكى العمل الأدبي فإنه «تُفك شفرته» على يد المُحاكي ويُقدم ثانيةً أو «يُشَفَّر» في قالب «مُصَحَّف» أو مُبَدَّل»، وتكون النتيجة «نصين بداخل عمل واحد» (روز ١٩٩٣: ٣٩، ٤٠). يصف فلوريو المحاكاة بأنها «عملٌ أدبي يُطعَّمُ به عملٌ أدبي آخر»، ويصفها إيزاك ديزرائيلي بأنها «تحويل لعمل آخر» (مقتبسين في كتاب روز ١٩٩٣: ٢٨، ٢٧). في هذا الفصل نرى مؤلفين يحولون، ويُطعِّمون، ويشفرون، ويُصَحِّفون هيلين.

(١) الكوميديا

تبدأ حياة هيلين الكوميدية مبكرًا: فهي تظهر في النصوص الكوميدية القديمة والجديدة لليونان القديمة. ليس لدينا نص كوميديا كراتينوس «ديونيس أليكساندروس» (الذي يعني «ديونيسوس يؤدي دور باريس»)، ولكن حواره محفوظ: تُختطَف هيلين على يد ديونيسوس الذي يلعب دورًا كوميديًّا فيخبئها في قفص طائر (لينساي ١٩٧٤: ١٥١–١٥٢). هيلين هي كذلك شخصية متكررة في الدراما الساتورية لأثينا القرن الخامس قبل الميلاد. الأعمال المسرحية التراجيدية الثلاثية لمهرجانات الدراما الأثينية تلاها مسرحية ساتورية قصيرة، محاكاة هزلية إباحية للمادة الميثولوجية للمسرحيات التي كانت قد قُدِّمت لتوِّها، مكتوبة بواسطة نفس المؤلف. (الجوقة في هذه المسرحيات كانت مؤلفةً من مخلوقات الساتير (كائنات ماجنة هازلة شهوانية، لها شكل البشر ولكن بآذان وذيول وحوافر خيولٍ أو تيوس)؛ ومن هنا جاءت التسمية.) لم يبقَ إلا مسرحية ساتورية واحدة، وهي مسرحية «السايكلوب» ليوربيديس، إلا أن هناك شذرات وحوارات خاصة بمسرحيات أخرى، وأسماء العديد منها. هناك مسرحية ساتورية واحدة، وهي مسرحية «زواج هيلين الماجن»، تتناول هيلين كمحورها الرئيسي، وتحديدًا لقاءها الجنسي الأول الذي جمعها بباريس (هيوز ٢٠٠٥: ٢٦٥)، إلا أنها تشكل مادة لنكاتٍ جنسية فظَّة في مسرحيات أخرى حتى وإن لم تكن شخصية من شخصيات المسرحية (انظر مسرحية يوربيديس «السايكلوب»).

وصف أحد النقاد الدراما الساتورية بأنها «تراجيديا هزلية» (يوربيديس/أروسميث ١٩٧٤: ٢٨). دائمًا ما كانت الحدود بين الكوميديا والتراجيديا حدودًا سلسة، والخيانة

الزوجية هي موضوع مطروق منذ أمد بعيد في كلٍّ منهما. المؤلف الملحمي لبلاط إليزابيث الأولى، إدموند سبنسر، ليس معروفًا بحسه الكوميدي، ولكنه في القصيدة الملحمية «ملكة الجن» (١٥٩٠) يضع هيلين في مسرحية ساتورية إليزابيثية. إن معالجة سبنسر لا تقوم على المحاكاة فحسب ولكنها كذلك ساتورية بالمعنى الحرفي، لأن هيلين — بعد أن يتخلى عنها باريس — تقيم بيتًا مع مخلوقات الساتير.

(١-١) «ملكة الجن» (١٥٩٠)

قصيدة «ملكة الجن» الملحمية هي احتفال بفضائل بلاط إليزابيث. يتمحور كل كتاب من الكتب الستة حول فضيلة معينة: القداسة، والاعتدال، والعفة، والصداقة، والعدل، والكياسة. وكما تدل هذه الأسماء المُعرَّفة، فإن العمل مجازي في المقام الأول. في الكتاب الثالث، كتاب العفة، نلتقي بنسخ إليزابيثية من هيلين وباريس.

مع ذلك فإن هذا العمل لا يدور في اليونان الكلاسيكية بل في بريطانيا القديمة، وشخصيات سبنسر هم نسل أصغر وأقل شأنًا من أسلافهم الملحميين. الزوجة الجميلة ليست هيلين بل «هيلين ثانية، السيدة الحسناء هيلينور»: لربما كان اسمها هو مجانِس لفظي من «هيلين من جديد» أو من «هيلين عاهرة». المختطِف ليس اسمه باريس ولكن باريديل أيقصد «باريس-تافه» (صورة تافهة من باريس)؟ ويدعي بفخر أنه ينحدر من اتصال بين باريس ووينون على جبل إيدا.

الشخصية الواضحة من شخصيتَي هذين الحبيبين السبنسريين (نسبة إلى سبنسر) هي شخصية باريس؛ فهو مخادع أناني. ويُلخص شخصيتَه موقفُه عندما يظهر في المقطع التاسع؛ فبعد أن يُمنَع من الدخول إلى قلعة مالبيكو، الشخصية التي تمثل مينلاوس، وأثناء عاصفة، يُقْدِم على نهب القلعة وقتل مالكها (٩. ٨. ٩).[1] عندما يلتقي زوجة مالبيكو، هيلينور الجميلة واللطيفة، يشرع بتؤدة في إغوائها. فتتكرر المفردات الدالة على الاتصال السري: رسائل سرية (٩. ٢٧. ٩)، معنًى سري (٩. ٢٨. ٢)، إشارات خفية، طريق سرية (٩. ٣١. ٥)، خُفْيَة (٩. ٥٢. ٨، ١٠. ٩. ٧-٨؛ ١٠. ٣٥. ٩). وهو متمرس في الغواية (٩. ٢٩. ٨-٩)، ويزدري رباط الزوجية (٩. ٤٢. ٩؛ ١٠. ٣٥. ٩)،[2] وتحركه الشهوة، وليس الحب (١٠. ٣٥. ٧)، ونبذ هيلينور ما إن قهرها مثلما نبذ اللواتي أغواهن في السابق. تنقل الجملتان المقتضبتان اللتان تشكلان بيتًا ذا بناءٍ اثني عشري الخاتمة التي تخلو من عاطفة للعلاقة: «لم يكن ليرضى بقيدٍ؛ لذا فقد عاشر نساءً كثيرات» (١٠. ٣٥. ٩).

رغم أن سبنسر يقول: «إنني أكتب عن سيدة فاسقة» (٩. ١. ٦)، فإن القصيدة تقدم أولًا زوج هيلينور، مالبيكو (الذي يعني اسمه التيس اللعين أو الديوث). إنه تجسيد للغيرة (في الواقع في نهاية المقطع العاشر، إذ يعيش في كهف على البحر، يتغذى على العلاجيم والضفادع، فإنه «ينسى إلى حد بعيد أنه كان رجلًا، وما يُطلَق عليه غيرة»؛ ١٠. ٦٠. ٨-٩). ويخفي زوجته الشابة من الأعين، ويحرمها من التسلية المروِّحة عن النفس، ويرفض كل الزوار خشية أن يقيموا علاقة مع زوجته. هذا الشك المفرط هو النقيض لكرم ضيافة مينلاوس الكلاسيكي. من جوانب أخرى أيضًا نجد أن مالبيكو معروضٌ بوصفه مختلفًا عن مينلاوس؛ فهو «عجوز وذابل» (٩. ٥. ١) والزوجان «مجتمعان في نير واحد اجتماعًا غير متلائم» (٩. ٦. ٢). وهكذا فإن هيلينور مقدمةٌ بوصفها أحد طرفَي زواج بين شابٍّ وشابة. وهذا نمط معتاد لنا من تراث الأقصوصات الشعبية التي يطلق عليها «فابليو» (واتكينز ١٩٩٥: ١٦٣)، في الواقع من «حكاية تاجر» لتشوسر الذي تعطينا شخصياته، يناير ومايو، اصطلاحنا الوصفي. كقراء، نعرف كيف نتفاعل مع هذا النمط: فنحن نساند براعة الزوجة الشابة في خيانة زوجها. بل إن التعليق السلبي حول عفة هيلينور وأنها لا تُضاهي جمالها يُقْرأ برحابة صدر في هذا النوع من التراث الشعبي. هذه العلاقة الثلاثية الأطراف هي أمر معهود.

بيْد أن سبنسر يضع حجر عثرة في وجه هذا النمط؛ إذ يضطر مالبيكو إلى أن يسمح بدخول الزوار (لأنهم يتحضرون لتدمير بواباته) الذين يجبرونه على دعوة هيلينور إلى العشاء، حيث تتولى الأمور باعتبار كونها مُضيفة كريمة، وهو ما يشبه إلى حد بعيد هيلين في «ترويلوس وكريسيدي» لتشوسر. عندما يباشر باريديل في إغوائه، تُقدَّم صولته بصورة كبيرة على أنها اعتداء على الأبرياء؛ فهو متمرس في الغواية («عاشق خبير»؛ ١٠. ٦. ١)، ويشرع في «التغرير» بهيلينور (١٠. ٥. ٤)، و«اختلاس» عاطفتها (١٠. ٥. ٨)، ونصب كمين لمشاعرها («مفاجئة روحها»؛ ١٠. ٨. ٣) مستخدمًا «خداعًا زائفًا»، و«حيلًا ماكرة» (١٠. ٧. ٢-٣)، و«حَبائِلَ مصطنعة» (١٠. ٩. ٦). يمارس «فنه» (مصطلح له ارتباط بتعبيرات أوفيدية؛ ١٠. ٥. ١) ويكتب رسائل حب في النبيذ المسكوب، كما في القصيدة السادسة عشرة من قصائد «البطلات» لأوفيد. ويكرر عامدًا عباراتٍ لفيرجيل، فيما يتعلق بسقوط طروادة أثناء مأدبة. إذا كان حب دايدو لإنياس نتيجة غير متوقعة لبلاغته، فالمقصود من سرد باريديل هو التلاعب بهيلينور (إذ كان تحدث في السابق بفصاحة عن سقوط طروادة: ٩. ٣٣. ١)، ويضيف إلى حديثه «نظرات عشق كثيرة كاذبة» (٩. ٥٢. ٩).

وهكذا نشر ببراعة حبائله المصطنعة،
التي أخضع بها الكثير من القلوب الواهنة
في الأيام الخوالي، وبنفس الطريقة خدع الكثير:
لم العجب إذن، إن كانت قد انجرفت مثلهن؟

(١٠. ٩. ٦–٩)

يُظهر السؤال البلاغي تعاطف الشاعر وغياب الإدانة لديه. العلاقة الثلاثية هي أمر معقد: فهيلينور تَفْضُل مالبيكو ولكن باريديل يخدع هيلينور. هيلينور هي الحد الأوسط، ووضعيات تراث فابليو المعهودة (زوجة شابة تتلاعب بزوج عجوز) لا تنطبق لأن هيلينور تتعرض للتلاعب بدورها.

بعد أن قدَّم هيلينور في صورة الضحية — «أوقعها في فخه باستدراجه لها» (١٠. ١١. ١) — يُظهرها الشاعر تشرع في تحديد وقت ومكان الهروب مع باريديل (١٠. ١١. ٦–٧). فتجمع جانبًا من ثروة زوجها لتحمله معها وتضرم النار في البقية. لا علم لدينا بدافعها لهذا التصرف الأخير، وسبنسر يؤكد انعدام معرفتنا بطرحه لبدائل: «أحرقت البقية للتسلية، أو نكاية» (١٠. ١٢. ٦). حتى النسخ الأقل شأنًا من شخصية هيلين يستحيل التعرف عليها.

يتبع النص هيلينور لفترة وجيزة بعد أن هجرها باريديل؛ فيصفها بأنها «سيدة رقيقة الجانب» تهيم بائسةً في الغابة، مثل نساء القصيدة السابقات اللواتي تعرَّضن للهجر، «بلا زوج أو دليل» (١٠. ٣٦. ١، ٥)، وعندئذٍ تنقذها مخلوقات الساتير وتأخذها معها للبيت. وهناك تعيش ربةً لمنزلهم، تحلب الماعز، وتصنع الجبن والخبز. وفقط في البيت الأخير من هذه المقطوعة التي تحتفي بالحياة المنزلية نتلقى المعلومة الجنسية المثيرة للدهشة: «وتعامل الجميع معها كمشاعٍ» (١٠. ٣٦. ٩). وحتى هذا ليس مُقدَّمًا في شكل إيذاء إذ إنها «ما لبثت أن نسيت مالبيكو،/وكذلك السيد باريديل، وكم كان محبوبًا لها» (١٠. ٣٧. ١–٢).

يبحث مالبيكو — متنكرًا في هيئة عنزة — عن زوجته. ويدلف إلى غابة تُنذِر، كما يُقال لنا، بوجود مخلوقات المينوطور (وحوش لا تُعرَف خارج إطار حكاية ثيسيوس: كل الإشارات في أوائل العصر الحديث عن المينوطور هي في سياق سردية تتناول ثيسيوس)، ومن ثم فإن إشارة سبنسر تستدعي قصة هيلين حتى عندما يسرد جانبًا مختلفًا من

الحبكة. يعثر مالبيكو على هيلينور في بيت مخلوقات الساتير حيث يمارس أحد مخلوقات الساتير الجنس معها ليلًا تسع مرات. إنه فاصل يبعث على الدهشة في كتاب العفة، يتسم المقطع بأنه حسن التعبير وفاضح على السواء. ويتسم أيضًا بشهوانية إباحية. يتلصص مالبيكو على أفعال زوجته الجنسية ورغم أن الشاعر يخبرنا أن هذا يُفاقِم آلامه — «انتفخ كل قلبه بالغيرة» — فإن الفعل المستخدم يجعل المرء يتساءل أيُّ جزء آخر من تركيبه البنيوي قد يكون أيضًا منتفخًا (١٠. ٤٨. ٦). يوقظ مالبيكو زوجته ويعدها ببداية زوجية جديدة «كل شيء سوف يتجدد/بالسلام الكامل» (١٠. ٥١. ٣-٤). فترفض، مفضلةً أن تحيا وسط «مخلوقات الساتير المرحة» (١٠. ٤٤. ٣). إن هذه لدراما ساتورية بقوة.

كل شيء في هذه القصة الاستطرادية متضائل من ناحية الأخلاق والمحاكاة: الشخصيات، دوافعها، أسماؤها، الأحداث (كما يلاحظ النقاد، لا يؤدي رحيل هيلينور إلى حرق مدينة بل نقود). إن قصة هيلينور مختزلة في ثلاثة لقاءات مع رجال شهوانيين: مالبيكو شهواني وبخيل، وباريديل شهواني وأناني، ومخلوقات الساتير تتصف بالشهوانية الخالصة.

تتولى بريتومارت الاضطلاع بالجوانب غير الجنسية من قصة هيلين. بريتومارت هي بطلة الكتاب الثالث، وهي أميرة متنكرة في هيئة فارس في حملة للعثور على الزوج الذي كانت قد رأته في مرآة ميرلين السحرية. وهي تتصف بصفات أنثوية وذكورية، فهي «أبهى امرأة شجاعة وقعت عليها عينٌ أبدًا» (٩. ٢١. ٩)، ولجمالها التأثير الذي رصدناه في الفصل الثاني: يجعلك تتوق إليه كلما رأيته يُملِّي المعجبون من الرجال «ناظرهم التوَّاق» من بريتومارت «ولا يتسنى لناظرهم التوَّاق اكتفاء،/ولكنهم يظلون يرغبون في التطلع إليها مهما أطالوا النظر» (٩. ٢٣. ٩، ٩. ٢٤. ١-٢). كذلك تتسم بريتومارت بأنها يحدوها رغبة جامحة: فهي تلاحق رجلًا ولكن بطُهرٍ، مبتغيةً رباط الزوجية، والأسرة، والأساس الراسخ لمملكة. على العكس من هيلين، «ولعها سيسفر عن إقامة أُمَّة، وليس دمار أُمَّة» (سوزوكي ١٩٨٩: ١٥٥). وهي مرتبطة ارتباطًا خياليًّا بماضيها، ومع ذلك فهي مستعدةٌ لأن تعتبر من دروسه و«تضع نفسها في خدمة التاريخ» (سوزوكي ١٩٨٩: ١٦٩-١٧٠). وفي هذا هي تتناقض مع هيلينور، التي تُكرر التاريخ على شاكلة «نماذجها الأدبية من غير أي فروق هامة؛ ومن ثَمَّ فهي تحط من شأنهم» (سوزوكي ١٩٨٩: ١٦٧). تتماثل مفردات سوزوكي عن الأُمة مع مفردات المحاكاة. إن هيلينور تسيء فهم ما تعنيه المحاكاة؛ إنها تكرار مع وجود «فارق»، وكما تكتب سوزوكي فإن نتيجة سوء الفهم هذا هي التقزيم.

سبنسر هنا يستغل المحاكاة على مستويين؛ فهو يصور شخصية تضاهي ببساطة نصًّا أصيلًا، بيْد أنه في تصويره لها بينما تصنع ذلك يقدِّم تصرفًا في النص الأصيل الذي تتبع شخصيته خاضعةً مثاله. ومن ثَمَّ فإن مقطعَي سبنسر لهما التأثير المزدوج الذي تعينه وتصفه فيرجينيا وولف في نصوص المحاكاة: «في البداية تجعلنا نضحك، ثم تجعلنا نفكر» (وولف ١٩٨٧: ٨٩).

(١-٢) «جورج بيل»، «اتهام باريس» (١٥٨٤)

كانت قصيدة «ملكة الجن» الملحمية هي تحية سبنسر إلى الملكة إليزابيث الأولى: فبريتومارت — مثل إليزابيث التي تدعي سلسلة النسب الخرافية في القصيدة أن فبريتومارت تنحدر من نسلها — مقترنة بشعبها. بضعة أعوام قبل نشر «ملكة الجن» عام ١٥٩٠ كانت إليزابيث قد تلقت تقدمة كبيرة على نحو مماثل: دراما جورج بيل الرعوية، «اتهام باريس». في هذه المسرحية تطلب جونو وأثينا — المتضررتان من حُكم باريس — إجراء محاكمة. أثناء المحاكمة يلمح باريس الملكة إليزابيث — التي كانت المسرحية تُعرَض أمامها — ويحكم بالتفاحة الذهبية لمليكته.

إن مسرحية بيل «اتهام باريس» ليست مسرحية كوميدية. في تلخيصه يكتب لويس مونتروس: «بناء المسرحية هو بناء رعوي، وتقنيات التأليف المسرحي الخاصة بها تهتم بالمناظر، والمشاعر الملكية السائدة فيها مبالغ فيها بفجاجة» (١٩٨٠: ٤٣٣). ولا يُقْصَد بالمناظر في الفصل الثاني، المشهد الثاني، مشهد محاكمة باريس، أن تكون محاكاة هزلية. كثيرًا ما كانت محاكمة باريس تُقاطَع مجازيًّا كون هذا «اختيارًا يقع وسط أنماط الحياة التي يواجهها شاب على أعتاب النضوج» (مونتروس ١٩٨٠: ٤٣٤)، وهو اختيار يُؤكد عليه النمط الرعوي للدراما: فالرعوية تمثل «نبذ العقل ذي التطلعات» (هاليت سميث مستشهد به في كتاب مونتروس ١٩٨٠: ٤٣٤). في هذا المشهد تغوي الإلهات الثلاث باريس بالرشاوى. وحديث الإقناع لكل واحدة منهن يستتبعه موكب مصغر سخي لعرض الإغراءات الموصوفة.

جونو هي أول من يُغوي باريس، مقدمةً ثروة ذهبية في ١٧ بيتًا مفرطين في الشكل الغنائي. يوضح الإرشاد المسرحي، «عند ذلك ارتفعت شجرة من ذهب، موسوقة بأكاليل وتيجان من ذهب». أما أثينا — التي تستخف «بثروة جونو النخرة» — فهي الآن تشجع باريس على أن «يصبو» إلى أمور أعظم: كالحكمة، والمقام الرفيع، والغَلَبَة. يتكون موكبها

من تسعة فرسان حربيين (يُفترض أنهم العظماء التسعة). فينوس هي آخر من تكلم. فتعد باريس بمعاملة تفضيلية في الحب، وتعرض عليه نفسها، وأخيرًا تعرض عليه «وجهًا لا مثيل له»، و«عاهرة مفعمة بالحيوية تابعة لك/يمكنها أن تمنحك أكبر قدر من اللهو.» يخبرنا الإرشاد المسرحي أن هيلين «تدخل بجرأة، يرافقها ٤ من الكيوبيد، يمسك كلٌّ منهم بمهواته في يده ليُروِّح هواءً نقيًّا على وجهها».[3]

يشتمل عرض فينوس على غناء لهيلين بالإيطالية. تحتوي الأغنية على ثلاثيات من الأبيات مُركَّبة تركيبًا يقوم على الجناس تضاهي فيها هيلين نفسها بديانا: «إن كانت ديانا نجمة في السموات .../إن كانت ديانا إلهة في العالم السفلي .../إن كانت ديانا ملكة حوريات الأرض ...»، وتنتهي بتحدي هيلين لديانا في المواضع الثلاثة كلها: «أنا ديانا نادرة وحلوة،/من يقدر أن يصنع حربًا مع عينَي/على ديانا في الجحيم، والسماء، والأرض». إن تفوق هيلين مُشارٌ إليه بالفعل في تركيبة البيت. كل جزء من أجزاء البيت الثلاثي التي تتحدث عن ديانا تركيبها هو: أ ب ب، ج د د، هـ و و؛ جمال ديانا يمكن أن يشكل مقطعًا ثنائيًّا لا أكثر. أما جمال هيلين فيؤدي تأثيره إلى ثلاثية (وحدة من ثلاثة أبيات): ز ز ز. هيلين أكثر إشباعًا من ديانا (على الأقل سمعيًّا).

عندما عرض مسرح شكسبير جلوب المسرحية عام ٢٠٠٧، غنت هيلين بالإنجليزية (وهو قرار اتُّخِذ في اللحظة الأخيرة، حسبما قال المخرج الموسيقي) وأدت كلمات بيل كأغنية عاطفية حزينة. كانت هيلين التي أدت دورها راي بيكر فارعة الطول ذات الشعر الأسود ترتدي قميص باسك أحمر له ذيل من ريش، وسروالًا ضيقًا من نسيج مشبك وحذاءً طويل الرقبة، وحملت سوطين. كانت مجموعتها المساندة المكونة من كيوبيدين غير قادرة على مجاراتها في مهارة الرقص، ولا البراعة الموسيقية، ولا الجاذبية الجنسية. بوجود أجنحة مُثبَّتة بمشابك إلى قمصيهما قصيرَي الأكمام، ويميلان إلى الخلف وأحزمة سراويلهما مفتوحة على نحو مستفز، تحركا بتثاقل للأمام والخلف على ركبتيهما في حركات تأتي من الوركين كان من الواضح أنهما كانا متضايقَين منها فنيًّا وبدنيًّا. رغم ذلك بذلا جهدًا دءوبًا، وكان أحدهما ينظر إلى الآخر وإلى هيلين بوعي ذاتي من أجل التوجيه. كان تفانيهما مضحكًا كالسخرية المتسائلة التي تفاعلت بها هيلين مع قدرتهما التي ينقصها الخبرة كمؤدِّيَين مصاحبَين.

تسببت الموسيقى في مواقف كوميدية طوال هذا العمل. أراد ميركور أن يخاطب وينون ولكنه لا يستطيع أن يحقق ذلك وحينئذٍ تتوقف موسيقى الريجي وتتيح له أن

يفعل ذلك. أما الإله فولكان (إله النار والحدادة) فيعزف الموسيقى بمطرقتيه. «يا إيدا، يا إيدا، أيها التل السعيد» تصبح لازِمَة توقف العرض في الفصلين الأول والخامس. ازداد التأثير الكوميدي لهيلين المُصاحَبة بالموسيقى بالتناقض الذي أحدثه لعبها لدور الراعية ثيستيليس كذلك. عندما تعاني ثيستيليس الرفض في الحب (٣. ٥)، تغني قطعة من موسيقى البلوز: «ليس هناك ألم يعدل ألم الازدراء» (لم يكن التحديث بلا مسوغ؛ إذ التقط الكلمتين الاسميتين الجوهريتين من نص بيل).

من المستبعد أن مسرحية بيل كانت بنفس القدر من التأثير الكوميدي في ١٥٨٤ كما كانت في ٢٠٠٧. بيْد أن عمل مسرح جلوب أظهر تأثيرًا جانبيًّا مثيرًا للاهتمام للكوميديا على هيلين: في هذا الإطار — وإدراكًا منها بإسفاف إطارها — أصبحت هيلين أكثر قوة دراميًّا، وليس أقل؛ إذ انتصبت خارج عالم المسرحية، مُعلقةً كممثلة على الإهانة التي ينطوي عليها تعريض هيلين التي تعتبر رمزًا لمسرحٍ لم يكن قادرًا على تمثيل بيئتها تمثيلًا منصفًا.[4]

(١-٣) الأوبريت

في القرن التاسع عشر انتقل جاك أوفنباخ بهذا الأسلوب لمرحلة أبعد في عمل «هيلين الجميلة» (١٨٦٤). الترجمة الإنجليزية على مسرح أديلفي بلندن في ١٨٦٦ أطلقت على الأوبريت عنوان «هيلين»، أو «مأخوذة من اليونانيين». هذا العنوان الذي يتضمن توريةً يلخص عنصر المحاكاة الذي يقوم عليه عمل أوفنباخ؛ إذ ليست هيلين وحدها التي نُقِلت بل الموضوع ذاته.

تتسم أوبرا أوفنباخ بتعدد المحاكاة: موسيقيًّا، وسياسيًّا، ونصيًّا. فتعطي موسيقاها المُخْتلِطة لباريس أغنية يودلية من إقليم تيرول، وتقتبس من موسيقى روسيني وميربير، وتقدم موسيقى الكان كان لأوريستيس ورقصة فالس لهيلين وباريس. وسياسيًّا تسخر الأوبرا من التساهل الشهواني والمالي لباريس (المدينة) تحت حكم نابليون الثالث. الكاهن كالخاس هو رجل دين قابل للفساد، ويجسد الأسبرطيون واليونانيون مجتمع البلاط في الإمبراطورية الثانية وفي العمل الأصلي كان الملوك الأعلى لهيلاس (اليونان) يمثلون علاقات ملكية معروفة (تروبنر ٢٠٠٦). تُحاكي الحبكة نصيًّا النصوص الكلاسيكية (وهو ما اعتبره بعض معلقي القرن التاسع عشر الغاضبون مأخذًا وليس أمرًا يستحق الإشادة). ويصاحب أوريستيس (دور «متحول جنسي») امرأتين خليعتين. وهيلين هي ربة منزل

بورجوازية ضجرة.[5] لم تكن النصوص الكلاسيكية هي وحدها ما تعرَّض للتطاول عليه بل والسلوك الأخلاقي المعاصر كذلك: يدخل باريس مخدع هيلين على المسرح ويمارس الزوجان علاقة على أنغام الموسيقى؛ علاقة حميمية فاضحة تسمح بها هيلين فقط لأنها تظن أنها تحلم. كانت أوبريت «أورفيوس في العالم السفلي» (١٨٥٨) — أول أوبريت طويلة لأوفنباخ — خليطًا ناجحًا من المحاكاة؛ أوفنباخ هنا يقدم تكرارًا ناجحًا.

إلى هذه المستويات الثلاثة من المحاكاة، أضاف عمل ٢٠٠٦ في الأوبرا الوطنية الإنجليزية (إي إن أو)[6] محاكاةً بصريةً: في المشهد الافتتاحي تأوي هيلين إلى فراش الزوجية ومعها قرص من دواء منوم وجهاز التحكم عن بعد بالتلفاز؛ في منظر شاطئ البحر في الفصل الثالث، ارتدى مينلاوس غطاء رأس أندي كاب (شخصية كرتونية إنجليزية)، وهو اختزال بصري يعبر عن نوعية الزوج ضيق الأفق وكاره النساء الذي من المحتمل جدًّا أن تكون زوجته ضجرة منه.[7] هذا العمل المسرحي الذي يستخدم اللغة الإنجليزية والزي العصري (من ستينيات القرن العشرين) يبرز «إحالاته» (مصطلح إليزابيثي لتوماس هيوود يعني النقل أو الترجمة) المعقدة والمتعددة. يعلن الكُتَيِّب الذي يحتوي نص الأوبريت (الليبريتو) أن العمل المسرحي «نقلٌ»/تصرُّف متقارب لحوار أجاثي ميليناند، الذي كان هو نفسه «مأخوذًا عن ميلاتش وهاليفي»، اللذين كان عملهما نفسهما «مأخوذًا عن الميثولوجيا الكلاسيكية». لقد تُرجمت هيلين من القرن التاسع عشر إلى باريس القرن الحادي والعشرين وبعد ذلك من فرنسية القرن الحادي والعشرين إلى الإنجليزية.

أيضًا بسط هذا العمل المحاكاة الموسيقية فوق المسرحية (أي التي تشير إلى طبيعتها كعمل درامي مسرحي). جملة هيلين التي تحمل معنى الشكوى «لا يمكنني أن أتذكر آخر مرة رأيت فيها باريس» يتبعها معاونة أوريستيس بأن يدندن لحن ألكسندر بورودين المُمَيِّز للفيلم الذي اقتبست منه هيلين جملتها مُصادَفةً. في الأصل كان مُعتزَمًا في هذا العمل إجراء محاكاة لمسابقة غنائية في المشهد الختامي للفصل الأول: سيمفونية «العالم الجديد» لدفورجاك، و«كارمينا بورانا» لكارل أورف، و«فلتسودي يا بريطانيا» لتوماس أرني، و«توكاتا على سلم ري الموسيقي» لباخ تشكل المقاطع اللفظية الأربعة جاك-أورف-أرني-باخ (جاك أوفنباخ). ونُحِّيَ هذا جانبًا في العمل لصالح محاكاة أبسط، وأكثر إيحاءً من ناحية الموضوع، Men-Age-A-Troy (والمقصود منها ménage à trois أي «علاقة عاطفية ثلاثية»).[8]

هذا النوع من الأحاجي اللفظية هو واحد من السمات المميِّزة لناقل/مُعَدِّل العمل، وهو كيت هسكيث هارفي، الذي له شهرة عالمية كفنان موسيقي ومؤدٍّ ساخر؛ فقد كتب

نصوصًا سينمائية، وترجم للمسرح الأوبرالي والموسيقي، وهو موسيقي حائز جوائز ومؤدٍّ لأغنياته الساخرة. يحاكي نصه «هيلين الجميلة» نص شكسبير الكلاسيكي الأشهر، ناقلًا لغته وحواره من روما إلى اليونان (الأصدقاء، والآخيين، وبني الوطن)، ويشتمل على إشارات إنجليزية ذات صلة بأمور معاصرة (لا سيما إلى برامج تليفزيونية وصحف مثل مجلة «أوميجا كابا» (أو كي)) وأيضًا إلى الحياة التجارية والثقافة في القرن الحادي والعشرين: فتساؤل حول الشخصيتين اللتين تحملان اسم آياس يُفسَّر بعبارة «اشترِ واحدًا واحصل على الثاني مجانًا.» يلعب صوت كالخاس الرصين الجهوري مع وضدَّ إشارة هوليوودية:

للعراف كالخاس سوف يظهر
راعٍ ذهبيَّ الشعر،
له تُكِنُّ أفروديت العظيمة أيَّما اعتزاز
وهو أكثر ملاءمةً من أورلاندو بلوم.

انخفاض عدد عذارى أسبرطة المرنمات يُفسَّر على أنه نتيجة الاقتطاعات في الدعم الحكومي. وتكثر التوريات الفاضحة: عن المثلية الجنسية والجنون. يتضمن الليبريتو تلميحًا جنسيًّا فيه تلاعب لفظي («سنتناول العشاء في السابعة/طبق تحلية my poires belle Hélène (الكمثرى بكريمة الشوكولاتة) هو النعيم»)، وهو يتناول نفسه (فبعد أن تُنبَّه إلى توخي الكتمان، تتعهد الجوقة، «سنغنيها همسًا»)، ويستغل التأثيرات الميلودرامية الكوميدية للقوافي المؤنثة (قوافي يتطابق فيها مقطعان أو أكثر من الكلمات) في الإنجليزية (أوريستيس الداعر، يلاحق النساء/.../سواءٌ أشاء أبوهم أم أبى). تعبير «آه يا للروعة! (أوه لالا!)» أُدْخِل عنوةً كتلطيف متعدد الأغراض للتعبير في عبارة أوريستيس «الآن وقت الذهاب إلى الفراش لأجل بعض الأوه لالا/.../أي! يجب أن أبتعد عن الأوه لالا!» وللتعبير عن تقديره لسلفه الفرنسي من القرن التاسع عشر، يأبى هسكيث هارفي أن يترجم عبارة l'homme à la pomme (تعني: الرجل ذو التفاحة، ويقصد بها باريس)؛ إذ من الجلي أن «هناك أشياء لا تُقال إلا بالفرنسية.» طوال العمل، يحافظ الحوار المتألق والكلمات الجذابة على نسقين ونمطين في الوقت ذاته: الماضي والحاضر، المادة التاريخية والاعتبار الإقليمي، القصة الجادة والنص الأوبرالي المرح والساخر.

هيلين في نص أوفنباخ قد تكون زوجة ضجرة لكنها زوجة مصممة على المحافظة على عفتها. فماضيها قبل الزواج هو بالفعل ماضٍ ولَّى (يُلَمَّح إليه في غنائها التعبيري

المنفرد (الآريا) عن هيلين ذات الخصلات الذهبية المسترسلة)، وتقول لكالخاس: «لقد حاولت جاهدةً أن أحبه!» ورغم أنها تقع في حب باريس، فإنها تخفي مفاتنها الجسدية بارتدائها ثيابًا مهلهلة، وتتجنب رؤيته، وتُضاعف عدد الحراس على غرفتها خشية أن يدخلها.

إلا أن باريس وأفروديت يتآمران على نواياها. فينتهي الفصل الأول بكالخاس وهو يبعث مينلاوس إلى كريت، وهو ما تقبله هيلين كأمر واقع: «يبدو مباشرًا جدًّا/فلنذهب إلى كريت إذن.» الفصل الثاني ينتهي بمينلاوس مقاطعًا لممارسة الحب «الحالمة» بين باريس وهيلين. ومع ذلك، تظل سمعة هيلين بلا شائبة. يُلقي الجوقة باللوم على مينلاوس: «أعتقد أنه قد حان الوقت لأن نضع حدًّا لهذا الأمر هنا/كونك مخطئًا بنفس القدر هنا.» في جوقة تمهد السبيل لأغنيات جيلبرت وسوليفان سريعة الإيقاع، يُقال لمينلاوس:

الزوج الذي يُقال
إنه كان مسافرًا،
ولكن بعد ذلك يتجه صوب
فراش زوجته
(الحصافة تقول
والحكمة تنبئ أنه)
يجب أن يرسل
تنبيهًا قبل مقدمه بوقتٍ كافٍ.

يشهد الفصل الثالث هيلين تهرب إلى ملاذ على شاطئ البحر لتتعافى من حزنها. يُفتتح الفصل بالزوجين الملكيين يتجادلان وينتهي بشراع قارب ينساب من كيثيرا. يضم القارب باريس متنكرًا في هيئة رئيس كهنة لأفروديت ليذهب بهيلين كي يسترضي أفروديت — المُغضَبة من عدم اختيار باريس لها — ملأت اليونان بفيض ديونيسي من العربدة والملذات الحسية:

لدينا أزواج يتركون زوجات،
لدينا زوجات يصرن مطلَّقات،
والأمر كله يرجع مآله إلى الجنس.

في مشهد من المشاهد التي يتميز بها أوفنباخ من بين أمور أخرى، تدخل هيلين (كما يطلعنا إرشاد مسرحي) «تترنح من الخمر.» وكما مارست الحب مع باريس في الفصل الثاني تحت تأثير حلم، هي بالمثل هنا تسمح بأن تُختطَف بينما هي ثملة. وهي طوال النص تشتهي جنسيًّا، على نحو كوميدي كما هو الحال في احتجاجاتها السابقة غير المقنعة عند تهديد باريس بخطفها — «النجدة! النجدة! فليغثْني أحدٌ ما! أرجوكم!» — بيْد أنها تبقى بلا لوم.

هذا أمر يمكن للأوبرا أن تحققه من خلال صيغتيها الثنائيتين؛ الموسيقى والنص. فبمقدور الأوبرا أن تقدم جانبي هيلين كجانبين موجودين ومتعايشين معًا، لا متنازعين. فالموسيقى المهيبة تمنحها قدسيةً، والحوار الساخر يعطيها طبيعة جنسية وضيعة. عندما تغني هيلين مع باريس في مخدعها، فإن ما يتذكره المرء هو موسيقى الفالس، لا الخيانة الزوجية. وهكذا فإن الأوبرا — وحتى الأوبريت — تضعها فوق الاتهام، وفوق اللوم؛ فالموسيقى لا تزال تحتل الصدارة.

(١-٤) الفيلم الصامت

في عام ١٩٢٧ تلقت هيلين أول معالجة فيلمية لها في «الحياة الخاصة لهيلين طروادة» (من إخراج ألكسندر كوردا). يُعَرِّف الفيلم نفسه بأنه اقتباس لرواية جون إرسكين التي تحمل نفس الاسم. وفي واقع الأمر هو لا يأخذ شيئًا من رواية إرسكين عدا العنوان. فرواية إرسكين تُعنى بالفترة التالية من حياة هيلين في أسبرطة عندما تشارف ابنتها هيرميون على الزواج. حوار الرواية مكتوب بطريقة ساخرة لاذعة، وهيلين فيه هي محاوِرة بارعة لديها قدرات متأصلة من التحليل الذاتي (وهي مميزات ومهارات تغيب عن زوجها الذي يتصف بحسن النية ولكنه واقعي من الناحية العاطفية). يُبقِي الفيلم على جو الرواية وتصوير الشخصية لبطلَي الرواية، لكنه ينقل الموقف إلى تصاعد حرب طروادة.

كان طول مدة البث للفيلم حوالي الساعة. يمتلك معهد الفيلم البريطاني (بي إف آي) جزأين يبلغ مجموعهما ٢٩ دقيقة من الزمن التمثيلي. (من حسن الطالع أن هاتين البكرتين تحتويان على بداية ونهاية الفيلم، لذا من الميسور تقدير الهيكل العام، والنهاية غير المتوقعة.) وهناك بكرة ثالثة تُكرِّر الثانية ولكن مع مشاهد إضافية كانت قد اقتُطِعت من النسخة النهائية.[9]

يبدأ الفيلم بمينلاوس وهو يصافح أيدي الجنود بلا توقف («طوال اليوم يستمر الملك في إعطاء يُمْناه لوطنه»).[10] شغف مينلاوس هو صيد الأسماك؛ فهو يجد المهام

الملكية، وكذلك أنشطة زوجته الاجتماعية المزمعة، أمورًا مُمِلة، ويخطط دومًا لرحلات صيد الأسماك. كما تقول هيلين لاحقًا لوصيفتها: «الزواج هو مبادلة اهتمام دزينة من الرجال باهتمام رجل واحد.» تضع سلسلة من اللقطات تحضيرات مينلاوس لليلة هادئة جنبًا إلى جنب مع تحضيرات هيلين لسهرة اجتماعية. مينلاوس يفك درعه الواقي، وهيلين تُدخِل جسدها في ثوب ضيق. مينلاوس يخلع خوذة ضيقة، وهيلين تتوشح بقبعة من قبعات عشرينيات القرن الماضي التي تحاكي الخوذة. عندما يحتج مينلاوس بأنه مُتْعَب وأن هيلين سبق أن «شاهدت ذلك العرض»، ترد قائلة: «نعم، ولكن ليس في هذا الثوب.» تُختتم مجادلتهما بظهور السرد الوصفي المُلخَّص التالي على الشاشة: «أرادت الزوجة أن تذهب إلى المسرح. لم يُرِد الزوج ذلك؛ لذا ذهبا إلى المسرح.» أمسية ساحرة، واستراحة اجتماعية، ومُناسِبة لأن تتلقى ثياب هيلين، وتصفيفتها، ووجهها المشرق، عبارات الإعجاب يتلوها توجيه دعوة لباريس لأن يتناول العشاء في القصر في اليوم التالي: «أهم موعد في التاريخ؛ موعد هيلين مع باريس.» هروبها اللاحق يثقله حقائب خزانة الثياب والصناديق، وهو ما يجبر باريس على التصرف كحمَّال. مينلاوس في تلك الأثناء أبعد ما يكون عن الانزعاج من رحيل هيلين، إذ يعلِّق: «الآن يمكننا أن نخرج لصيد الأسماك!»

أما الجنود الأسبرطيون فلديهم أفكار أخرى. لأن هيلين أرهقت الاقتصاد بشرائها لكل ملابسها من طروادة، فهُم يرحبون بالحرب: «الآن يمكننا أن ننتقم من أولئك حائكي الثياب الطرواديين.» يقترح مينلاوس ترك الطرواديين يحتفظون بهيلين («ذلك سيكون أسوأ من الحرب»)، إلا أن الجنود يقنعونه باتخاذ إجراء بينما يطلعه إتينيوس مؤنبًا على مستجدات التوقعات الجوية لصيد الأسماك.

تبدأ البكرة ٢ بسقوط طروادة. يرحب مينلاوس بالنصر، ليس بسبب عودة زوجته ولكن بسبب الفرصة التي يتيحها للخروج لصيد الأسماك. ويعتقد أنه جعل هيلين «تدرك مكان الزوجة»؛ بالفعل تعلن هيلين عن نيتها في أن تقوم ببعض الأعمال المنزلية. يؤكد مينلاوس واثقًا لضيف غير متوقع — تليماخوس الذي جاء ليرى جمال هيلين ذائع الصيت — أن «الوجه الذي دفع بألف سفينة إلى الحرب لا يمكنه أبدًا أن يفعلها ثانيةً.» فيناقضه دخول هيلين: في ثوب قصير خارج عن العُرف، ولآلئ، وعصابة رأس ذهبية، وتغازل تليماخوس، صانعةً سحرًا بعينيها، وعبوسها، والخمر التي تصبُّها، وحوارها. تتبدل نظرة مينلاوس التي تكررت في السابق من الاستسلام إلى الحماس؛ إذ يفطن إلى وجود احتمالات للخروج لصيد الأسماك. وبينما يترك هيلين مع تليماخوس ليُسرِّيا عن نفسيهما، يقول

لإتينيوس: «غدًا من دون شك سنخرج لصيد الأسماك؛ لأنه يبدو كما لو أن هيلين ستذهب في رحلة صغيرة إلى إيثاكا.»

ليس الفيلم كوميديًّا وحسب بل وكالأفلام الكارتونية كذلك. كل شيء فيه هو أبيض وأسود نفسيًّا وأيضًا بصريًّا. لا تعاني هيلين من هذا، لأن الجميع يتلقى نفس المعاملة الساخرة: فالرجل حائك الثياب («حائك ثياب أكثر من كونه رجلًا»)، الوصيفة أدراست («مشكلة خدمة»)، الأزواج والزوجات الذين يذهبون إلى المسرح («فاصل، عندما يفيق الأزواج وتُهْجَر الزوجات»)، الجنود الطرواديون المزهوون بحياكة أثوابهم الذين يرحبون بالحرب باعتبارها فرصة ليعرضوا حللهم العسكرية الأنيقة الجديدة. الأزياء هي بطلة الفيلم وهي أيضًا هدف السخرية الدائم. نرى صور واجهات لمحل أسبرطي بها خيتونات (زي يوناني قديم) وأحذية طروادية؛ تُختزل حرب طروادة في سلسلة من المشاهد تُهاجَم فيها محلات ملابسها (اقتُطِعَت هذه المشاهد من النسخة النهائية). في مشهد سابق، عندما يأمر مينلاوس هيلين أن تتوقف عن ارتداء الأزياء الطروادية أو ألا ترتدي شيئًا على الإطلاق، تستغل الإنذار: «أحدث العباءات من طروادة هي فعلًا لا شيء على الإطلاق.» وفي طروادة تحصل على خزانة ثياب رائعة جديدة. في أحد المشاهد تتحير بشأن تفاصيل تصميم مع حائك ثيابها، إلا أن صيحات الجنود المتحمسة «نحن ذاهبون إلى الجبهة (المقدِّمة)» توجه انتباهها إلى مشكلة الحياكة، وهي أن دوران خط العنق في مقدمة الثوب ليس منخفضًا بما يكفي.

هيلين التي تلعب دورها ماريا كوردا لديها دومًا خزانة ثياب نجمة سينمائية. إن هذا هو الفيلم أو العمل المسرحي الوحيد الذي تظهر فيه هيلين ككائن قدسي بشكل مقنع. ولا يرجع ذلك إلى بشرة كوردا الندية ولا إلى وجهها الذي يشبه شكل القلب ولكن إلى موضاتها الغريبة: ملابس من طراز المحارب، متوجة بغطاء رأس شبه عسكري غريب (قبعة، تاج، جواهر، عصابة ذهبية) بعضه يتبع طراز منيرفا، والبعض الآخر يتبع طراز ديور، إن هذه إلهة كلاسيكية وسينمائية على السواء (انظر الشكل ٦-١). الأولى يمكن محاكاتها محاكاة ساخرة، ولكن الأخيرة في عشرينيات القرن الماضي يجب أن تُؤخذ على محمل الجد. وهكذا فالثنائية تعمل هنا كما تفعل في نص أوفنباخ: نظامان سيميائيان يتعاصران وأحدهما يلعب دورًا حاسمًا في الآخر، محققًا تناغم المجموع. ومع أن الأوبرا تضيف بعدًا والفيلم الصامت يستبعد بعدًا، إلا أن التأثير هو نفسه: كلا الوسيطين يأخذان هيلين لأبعد مما يمكن أن يُقال. في الأوبرا العنصر الذي لا لغة فيه هو الموسيقى، وفي الفيلم الصامت هذا العنصر هو التصميم. قد تتلاشى هيلين عند جوته تاركةً ملابسها

فقط وراءها، بيْد أن «ما يُمَثِّل» هيلين التي ترتدي أزياء مصممين شهيرين هو ملابسها. وهكذا فإنها تستثمر دلالة رمزية مسرحية يمكن تمييزها: المرأة التي تمتلك أفضل خزانة ثياب هي أجمل امرأة.[11]

(٢) الرواية

عندما تصل هيلين إلى الرواية، فإنها لا تفتقر إلى الرواة أو من يتكلمون بالنيابة عنها، وكلٌّ منهم على استعداد لأن يمنحها الفاعلية، وأن يخلصها من اللوم، وأن يضعها في بؤرة قصتها، وفي حالات كثيرة أن يجعلها راوية للأحداث. مع ذلك فسرعان ما تصبح الروايات التاريخية عن هيلين مملة: فهي تتبع حبكة معتادة، وتسلسل أحداث متوقعًا (زواج هيلين، مَقْدِم باريس، حراك الحرب)، واهتمامهم الأساسي يصبح هو دقة انحرافاتهم عن السرد المتوقع؛ مثال ذلك: إساءة أجاممنون في معاملة إفيجينيا في رواية كارجيل «أن تتبع الإلهة» (١٩٩١)، والشخصية المختلقة، جالانور (موضع ثقة هيلين) في رواية مارجريت جورج «هيلين طروادة» (٢٠٠٦). أنجح الروايات هي تلك التي تستخدم قصة هيلين طروادة استخدامًا غير ظاهر. فتصبح قصة هيلين نقطة انطلاق، أو قصة شبيهة، أو إشارة غير مباشرة، أو تدعيمًا. متجنبةً المُطابقة التامة، لا تعيد هذه الروايات سرد قصة هيلين بقدر ما تعيد صياغتها.[12] هناك روايتان تصنعان ذلك بإبداع: رواية جاين ستانلي «ابنة الآلهة» (١٨٨٦) ورواية فيرجينيا وولف «السيدة دالواي» (١٩٢٥).

(٢-١) «جاين ستانلي»، «ابنة الآلهة» (١٨٨٦)

جاين ستانلي هي مؤلفة روايات فيكتورية استثنائية من نواحٍ عديدة، لا سيما إفلاتها من الملاحظة النقدية في القرن العشرين. في عام ١٨٨٦ نشرت رواية من ٦٠٠ صفحة، جانب منها إثارة سيكولوجية، وجانب رومانسي. عنوان الرواية، «ابنة الآلهة» يشير إلى هيلين طروادة وينبثق من قصيدة تينيسون «حلم بالنساء الحسناوات.» يشكل بيتان من هذه القصيدة (ليس لهما دلالة خاصة عند المؤلفة أو في القصيدة) الاقتباس الذي يحدد الفكرة الرئيسية للرواية: «ابنة للآلهة، فارعة على نحو إلهي،/وفي غاية الحسن الإلهي.» في عام ١٨٨٨ نشرت ستانلي رواية من مجلدين، «وجه جديد على الباب». هذا العنوان أيضًا ينبثق من قصيدة تينيسون «موت العام السالف». مرة ثانية يقدم الاقتباس الذي

شكل ٦-١: الفيلم الصامت «الحياة الخاصة لهيلين طروادة» (١٩٢٧). هيلين التي تؤدي دورها ماريا كوردا تعرض واحدًا من أزيائها العديدة المدهشة المصممة بأيدي مصممين معروفين. هذه اللقطة نجت من التلف الذي تعرَّض له الفيلم الكامل الأصلي؛ إذ إنها لا تتشابه مع أي مشاهد مصورة في الجزء الذي يملكه معهد الفيلم البريطاني (لندن). أُعيد نشرها بإذن من موقع جيتي إيمدجيز.

يحدد الفكرة الرئيسية للرواية ثلاثة أبيات من القصيدة (دون إحالة من قبل المؤلفة أو العنوان). بعد ذلك تختفي ستانلي عن الأبصار. فلم تنشر أي روايات أخرى ولا لوحظ نشاطها في ثمانينيات القرن التاسع عشر من قِبَل المؤرخين الأكاديميين للرواية أو للكتابة النسائية؛ فهي غير معروفة لكتاب جون سازرلاند القيم «مرافق لونجمان للأدب الروائي الفيكتوري» (١٩٨٢)، أو «معجم سيرة الأعلام الوطنية»، أو «معجم سيرة الأعلام الأدبية» أو الشبكة الفيكتورية، أو حتى لمحرك جوجل البحثي. حصلت مكتبة بودلي على نسختها من «ابنة الآلهة» في ١٥ مايو ١٨٨٦، ونسختها من «وجه جديد على الباب» في ١٦ ديسمبر ١٨٨٧. في عام ٢٠٠٧ بقيت كل صفحة من كلتا الروايتين غير مقطعة (عندما تخرج الكتب من المطابع تكون كل صفحة لا تزال متصلة من الجهة العليا بالصفحة المجاورة لها حتى تُفتح بقاطعة). وهو نفس الوضع الذي كانت عليه في عام ٢٠٠٨ صفحات نسخة المكتبة البريطانية من رواية «وجه جديد على الباب»، ومع ذلك فقد قُطِعت صفحات رواية «ابنة الآلهة». لم تظهر أي نسخة من الرواية على مواقع الأشياء المستعملة، ولم يجرِ أيضًا تحويله إلى كتاب رقمي على يد مؤسسات مثل دار نشر كيسنجر لإعادة طبع الكتب النادرة، التي تتخصص في «الكتب النادرة التي يصعب العثور عليها.» إن ستانلي هي كاتبة روائية اختفت ببساطة. هذه بالأحرى هي مصادفة تاريخية وليست انعكاسًا لجودة المؤلَّفَين: رغم أن الرواية الثانية مخيبة للآمال، فإن ذلك لا ينقص من استحقاقات الرواية الأولى.

كلٌّ من روايتَي ستانلي تدور أحداثها في ثمانينيات القرن التاسع عشر وكلتاهما مليئتان بتفصيل داخلي عن حياة الفئة العليا من الطبقة الوسطى في وسط لندن والريف. تصور رواية «ابنة الآلهة» تدبير شئون المنزل وتزيينه، ومآدب العشاء والرقصات، والصعوبات التي تواجهها النساء غير المتزوجات، ومخاطر السفر. يدل أحد الحوارات القانونية المتقنة تقنيًّا على اطلاع المؤلفة بالقانون (سواء أكان اطلاعًا عامًّا أو متخصصًا). تستشهد الشخصيات وراوية قصتها بأقوال (دون تعريف المُستشهَد بقوله) لتينيسون، ووالتر سكوت، وبراونينج، وجوته، ولونجفيلو، وتوماس مور، وشكسبير، ومن رواية «إيميليا ويندهام» (١٨٤٦) لآن مارش كالدويل، و«سينترام» للبارون دي لاموت فوكي (تُوُفِّي دي لاموت فوكي في عام ١٨٤٣)، وتُشير شخصيات الرواية، بدون تعريف المُستشهَد بقوله، إلى «مقطع كَثُر استخدامه» لوردزورث وتستشهد بمقتطفات من الشعر لم يكن في مقدوري التعرف عليها. في بعض الأحيان تحاكي الشخصيات شعراء معاصرين، مُلائمة أبياتهم على الموقف الراهن.[13]

ليست الاستشهادات الأدبية والواقعية الداخلية بأمور غير اعتيادية في الأدب الروائي الفيكتوري الرومانسي، ولا الحبكة القائمة على تعدد الزوجات التي تدفع أحداث هذه الرواية. غير أن رواية «ابنة الآلهة» تتميز بثلاثة أمور: التحكم في الحبكة، والحوار البارع الخفيف، وتصويرها لمحبة الأم. تُسْرَد الحبكة سردًا واضحًا، يصحبه تحكُّم المؤلفة في إيقاع القصة، التي تنقل بتدبرٍ أحداث شهور في فقرة ولا تزال توظف في الوقت ذاته تفاصيل تُركز المشاعر بدقة. حركة الشخصيات تجري بصفة أساسية من خلال الحوار، وتمتلك الشخصيات إدراكًا يحاكي أسلوب جاين أوستن للبناء الأغسطسي المحكم للجمل (تعترف البطلة بأنها قد قرأت رواية جاين أوستن «إيما» ست مرات؛ المجلد ١: ٢٦٧) مقترنًا بردود سريعة ساخرة. فبعد أن سمعت كيت باين وصف جيمس جراي للجمال الفائق للبطلة، تجيب قائلة: «كنوع من التعويض البسيط عن تلك الميزات الطبيعية هل هي على الأقل رديئة الملبس؟» (المجلد ١: ٨٨).

تبحث الرواية مسألة الأمومة من ناحية كونها محبة مؤلمة بقدر ما هي قوية؛ فقوة محبة الأمومة لدى البطلة تؤدي بها على نحو متناقض إلى إحساس بانعدام القوة، يختلط بالسلطة التي يمتلكها الآخرون عليها بسبب محبتها لولدها. ويؤيد هذا بمعالجة لمسألتي ثقة الأم وخداعها، وقصة عن الصلاح الأخلاقي، يعضد ذلك كون براءة البطلة هي براءة صادقة وليست مجرد تعبير عاطفي. من الصعب أن ننقل أسلوب روايةٍ نمطها الرئيسي هو الحوار، أو أن نختصر حبكة تنشد فيها خمس نساء — تتراوح أعمارهن بين ٢٠ و٣٥ عامًا — حماية الزواج، وإحداهن تجد ماضيها يعود ليهددها. ربما يكون الوصف «جاين أوستن تلتقي بإبسن» هو أكثر وصف مختصَر.

تبدأ الرواية بفصل قصير يصور، ولكن لا يفسر، حدثًا سابقًا في بلجيكا، عام ١٨٧٧. الفصل الثاني يبدأ القصة في فرنسا عام ١٨٨٢، وتنتهي الرواية في إنجلترا عام ١٨٨٥. البطلة فيرينا دوجان البالغة من العمر ٢٠ عامًا وزوجة أبيها آنيت البالغة من العمر ٢٨ عامًا، تعتنيان بالسيد دوجان المصاب بالسل في بيتهم في بولوني، حيث ترعيان أيضًا مارا ابنة زوجة والد فيرينا التي تبلغ أربعة أعوام. تتزوج آنيت في خلال أربعة أشهر من وفاة السيد دوجان، وبعد ذلك تموت هي ورضيعها بعد الوضع.

أثناء الصيف الأخير للسيد دوجان، يقضي جيمس جراي المحامي اللندني الذي يبلغ الخمسين عامًا عطلة في فرنسا. كان جراي ودوجان صديقين في الطفولة وتُستأنَف الصداقة. زيارات جراي هي في الأصل بدافع التعاطف، ولكنها بعد ذلك تغدو مدفوعة

بانجذابه نحو فيرينا، التي يبلغ طولها ٥ أقدام و٨ إنشات، والشقراء ذات الجمال الاستثنائي. «امرأة بلا ادعاء»، فهي تتشح ببساطة بالسواد، وتُعْرِض عن الزينة، والتفاخر، والبذخ، وتلبس خمارًا سميكًا في العلن، وتتجنب المجتمع. تعد فيرينا والدها أنها ستقبل السيد جراي إن عرض عليها الزواج، وبعد موت والدها تفعل ذلك. تنتقل الحبكة إلى إنجلترا، وكذلك تفعل فيرينا ومارا.

منزل جراي الكائن في ميدان رَسِل تديره شقيقته غير المتزوجة البالغة ٣٥ عامًا، إميلين، التي تشعر بامتعاض حميد من السيدة الجديدة (فما تبديه فيرينا من «استقامة أربك كل حساباتها»). تضم دائرتها الاجتماعية قريبتيها كيت وجيرتي، اللتين تبديان ودًّا متشككًا نحو فيرينا. تسعد جيرتي بذكاء فيرينا إلا أن كيت تتملكها الشكوك من طيبتها الواضحة، وتشعر أنها «غُرِسَت في قدر كبير من الخطيئة الأصلية» (المجلد ٢: ٢١١). تمنع الطفلة مارا، التي تكاد تأسر كل القلوب، أيًّا من التوترات الكامنة من أن تتطور إلى مواجهات، رغم أن مكانتها في الأسرة تسبب إزعاجًا متكررًا لإميلين. وبالمثل فإن لغو إميلين التافه هو ابتلاء مستمر لفيرينا الحالمة، التي تقارن الحديث عديم الذكاء لشقيقة زوجها بحديث ابنة زوجة أبيها: «إن ثرثرة عقل يتفتح تختلف غاية الاختلاف عن ثرثرة عقل لن ينفتح أبدًا» (المجلد ١: ٢٠٠–٢٠١).

الممارسات الاجتماعية المعتادة والثابتة، والحب المتنامي بين الزوج وزوجته يعكرهما قدوم آرثر كورتيناي. الآن صار استهلال الرواية في أوستند مُبَرَّرًا. وهي طالبة في المدرسة، سقطت فيرينا في حب كورتيناي وهربا معًا. ثبت عدم مشروعية زواجهما في عرض البحر لأسباب عدة، لم يكن أقلها أن كورتيناي كان بالفعل متزوجًا. لدى اكتشافها هذا بعد أسبوع من الزواج، هربت فيرينا عائدةً إلى البيت. أُخفي حملها ووضعها اللاحقان ورُبِّيت الطفلة على أنها ابنة آنيت. «سُمِح للفتاة الأم أن تحتفظ بكنزها شريطة ألا تطالب به باعتباره لها» (المجلد ١: ٢٩٣). وعدت فيرينا والدها المحتضر أن تكتم هذا السر عن السيد جراي، خديعة تكلفها ألَمًا بالغًا طوال الرواية. يحثها قدوم كورتيناي ومضايقته المتواصلة أن تُطْلِع زوجها على الزواج غير الشرعي، ولكنها لم تكشف أنها والدة مارا إلا بعد أن غرقت الطفلة في حادث قارب في نهر التايمز. حزنها على الفقد، وألم زوجها من مصيبتها (ومن الاعتراف اللاحق) — وهو ألم يخفيه هو بدوره عنها — مصوران تصويرًا مؤثرًا (لإيجازه).

يزور جيمس جراي كورتيناي ليضع نهاية لتهديداته، وتنتهي الرواية بولادة ابنة جراي. إميلين — التي لم تتوافق أبدًا مع سحر مارا بل هي حريصة دومًا على أن تفسد

أفراح فيرينا الهادئة — تستخدم الآن مارا الميتة من أجل قضيتها: فتقارن بين المولودة الجديدة وبين مارا، لغير صالح الأولى. تنجح الرواية في أن تختتم بكلٍّ من السخرية (المزايدة المتدرجة المتواصلة لإميلين) والإشفاق الداخلي؛ إذ إن ثناءها على الطفلة الميتة يُثْلِج قلبَي الزوجين جراي وحسب.

يفصح الكثير من هذه الرواية عن عِظَم ما تدين به نحو سرديات هيلين طروادة. فشخصية كورتيناي هي شخصية تمثل شخصية ثيسيوس، يستغل طالبة المدرسة فيرينا، وثمرة قرانهما تُنْقَل — مثل إفيجينيا — إلى أحد أفراد الأسرة. كلٌّ من زوج فيرينا المزيف وبعلها الشرعي مفتونٌ بجمالها. كورتيناي يراها «الجمال الوحيد الذي وقعت عليه عيناه أبدًا الذي لم تتجاوز فيه الرواية الواقع» (المجلد ٢: ٦–٧)، وجيمس جراي يعلن أنها تفوق الوصف، ويلجأ إلى أبيات تينيسون عن هيلين طروادة. ويُعلِّق آخرون على طبيعتها الفائقة للعادة (المجلد ١: ٢٨٤) و«الحُسن «المفرط»» (المجلد ١: ١٥٤، أقواس التنصيص الداخلية من عندي).

عند الزواج، تتبدل خزانة ثياب فيرينا من الأسود المفضل عندها إلى أثواب الكشمير والحرير، بيْد أن الثوب الوحيد الموصوف تفصيلًا هو رداء أصفر كوصف فيرجيل لأردية هيلين طروادة. تعيب إميلين أن به «قدرًا مفرطًا من الأصفر»، ولكن حينما عدل الرداء ليصبح فستانًا منفوشًا للحفلات الراقصة صار رأيها فيه أنه «أروع امتزاج فني بين مخمل البرونزي والأصفر الفاتح، موشيان بالذهب» (المجلد ٢: ٩٦). وعندما تُناقَش مسألة اختيار شخصيات حفل راقص بالأزياء التنكرية، تقترح كيت (مشيرةً إلى استشهاد جيمس السابق بأبيات تينيسون) أن فيرينا — على ضوء جمالها — ينبغي أن تذهب في شخصية هيلين. يتساءل زوجها إن كان هذا يضعه في قالب باريس ولكن كيت تفطن إلى ذلك وتقول: «ستجد الكثير من الرجال مستعدين أن يأخذوا دور باريس. السيد كورتيناي، على سبيل المثال» (المجلد ٢: ١٦٢–١٦٣). ترفض فيرينا أن تأخذ دور هيلين (كما فعلت منذ بداية الرواية، تخفي جمالها وتعيش في هدوء). وكذلك ترفض الاقتراح القائل بأن يأخذ زوجها دور مينلاوس وتطلب «شخصية أكثر أُلفة.» يريد جيمس لفيرينا أن تأخذ دور «شخص عاش في سعادة دائمة»، وهي تريد أن تأخذ دور شخص من سماته «الاحترام الشديد» (المجلد ٢: ١٦٣، ١٦٤). يُركَّز في الفصل التالي على أن القصص القديمة يجري تغييرها عندما تشعر فيرينا بالهم لإصرار كورتيناي على تحطيمها: «أن تُمحى القصة القديمة وأن تعيش البطلة البائسة في سعادة بعدئذٍ، ذاك أمر لن يُكره

على تحمُّله أبدًا، إن وسِعه ذلك» (المجلد ٢: ١٧٦). إن فيرينا مصممة على تغيير القصة القديمة. عندما تفتش هي وجيمس عن منزل في الريف، يعلق أحدهم قائلًا: «إنكِ إذن لن تقضي كثيرًا من الوقت في منزل المدينة.» إن فيرينا عنيدة، «ليس عندي أي نية للتخلي عن زوجي» (المجلد ٢: ٧١).

إن كانت فيرينا هي شخصية تُحاكي شخصية هيلين؛ فهي هيلين بدون لوم. فتعدد الزوجات هو — في عينيها — أمر شرعي. مسألة براءتِها هي أمر يُشدد عليه — من قِبَل والدها والراوية — ربما لأن فيرينا نفسها واعية على نحو فيه تأنيب للذات للطَّيف الذي يخيم على حياتها. حياتها «كانت تكفيرًا لخطيئة لم تكن تحمل إثمها» (المجلد ١: ١١٥). إن فكرة الصلاح المسيحي تشكل أفكارها، وصورها الذهنية تنبع من الكاتب والواعظ بونيان ومن الكتاب المقدس، وهي تلتمس الكنيسة لا المجتمع. الصور الذهنية التي تربطها عقليًّا بالسماء هي صور تهدف إلى التأكيد على أثر جمالها، ولكن في إطار مشاعرها الدائمة بالذنب فإن هذه الصور تعلو بها فوق اللوم. عندما يقدم لها جيمس الإجلال اللائق بها، فإنه «إجلال مُتَعَبِّد لقديس وليس حماسة عاشق» (المجلد ١: ٥٦).

رغم أن فيرينا ذات الواحد والعشرين عامًا تتزوج خاطبها الأكبر منها سنًّا لأنها لا تريد «ذريعة لعاطفة» (المجلد ١: ١٠٤)، فإنها تهيم حبًّا: توجه الرواية مشاعرها نحو طفلتها. (إن شغفها بمارا هو الذي يثير الشك لدى كيت حول فيرينا.) تفكر فيرينا باطراد في مشاعرها نحو الطفلة: «لم يصب السقم الأُناس الآخرين ويسقطوا مرضى عندما أُبْعِدوا عن أولئك الذين أحبوهم. ولا شغلوا أنفسهم بأمور الحوادث والأسقام التي قد تلحق بأحبائهم في غيابهم. الأُناس الآخرون أحبوا بعقلانية» (المجلد ١: ٢٢٨). إن فيرينا رغم هذه العاطفة بعيدة ولا سبيل إلى معرفتها. ليس هذا بسبب أن مشاعرها غير معروفة لنا ولكن لأنها يجب أن تبقيها محجوبة عن الشخصيات الأخرى. الطيف في هذه الرواية ليس «أيدلُن» eidōlon، ولكنه الماضي (المجلد ١: ٢٨٥). فيرينا تصير بذلك مساحة فارغة في مركز الدائرة الاجتماعية للشخصيات. تبذل كيت قصارى جهدها كي تستقرئها؛ وزوجها يحاول استقراء المساحة الفارغة والنقش عليها كذلك، لكنه يقر أنه يجد صعوبة في الكتابة على مساحة قلبها الفارغة (المجلد ٢: ١٩).

عندما ترفض فيرينا شخصية ملابس هيلين التنكرية، يُقْتَرَح عليها بديل: هيباتيا. عالمة يونانية من الإسكندرية، وُلِدَت في النصف الثاني من القرن الرابع قبل الميلاد، أصبحت هيباتيا رئيسة المدرسة الأفلاطونية في الإسكندرية. كانت عالمة بارزة درَّسَت

الرياضيات، والفلسفة، والفلك. يتكرر في الرواية ملاحظة مسألة مؤهلات فيرينا التعليمية وإمكاناتها الفكرية. في بولوني، يلاحظ جيمس اجتهادها، وكفاءتها في اللغات الحديثة، والواقع الذي مؤداه أنها «أكثر من مجرد فتاة ذات تعليم جيد»: فهي تمتلك «قدرًا متيقنًا من أصالة الفكر» (المجلد ١: ٢٨–٢٩). ليس لدى فيرينا أي مشاكل في استيعاب كتاب ويليام هاميلتون «محاضرات في الميتافيزيقا» (١٨٦٦) وكتاب جورج هنري لويس «تاريخ الفلسفة» (١٨٤٥–١٨٤٦)، الذي تأخذ على عاتقها تفسيره لجيرتي (المجلد ١: ١٧٠). عندما تلتقي فيرينا بقريبات زوجها، تدلي كيت بملاحظة منتقدة إياها: «يا لكِ من كئيبة» (المجلد ١: ١٧٠). تكتسب فيرينا معرفة قانونية أثناء الرواية عندما تشغل نفسها بكتب زوجها القانونية. هذا يمنحها سندًا جديدًا عندما تواجه كورتيناي، وتتمكن من إخباره عن ماهية موقفه القانوني. في الواقع تستهوي فيرينا التي اكتسبت الثقة مؤخرًا كورتيناي أكثر من ذات الستة عشر عامًا رقيقة المشاعر التي خانها (المجلد ٢: ١١). إن هذا يمثل هيلين في عصر تعليم النساء (شهدت ثمانينيات القرن التاسع عشر تأسيس كليات للنساء في أوكسفورد، ولندن، وكامبريدج).

ويمثل كذلك هيلين في عصر إبسن. في مسرحية «بيت الدمية» يتمني تروفالد المتيم بحب زوجته الشابة أن يكون في مقدوره إثبات مشاعره الرومانسية نحوها. إنه يريد أن يكون فارسًا على جواد أبيض، لينقذها في وقت الضيق. عندما يأتي وقت الضيق، يفشل فشلًا ذريعًا؛ إذ يكتشف سر زوجته، وهو أنها زورت لمصلحته توقيعًا على وثيقة، فيتهمها، يفكر فقط في سمعته، وينهار الزواج. تتسم رؤية إبسن للعلاقات بين الرجال والنساء بالاعتدال: يستغرق الرجال في تخيلات منقذ النساء، ولكن عندما تتأزم الأمور ويتعين اتخاذ قرار، يخذلون النساء.

جاين ستانلي — إذ تكتب بعد مسرحية «بيت الدمية» بسبع سنوات — تقدم رؤية تفاؤلية. مكاشفة فيرينا لزوجها تحدث على مرحلتين. الزواج الزائف من الحبيب النذل هو أمر يمكن لجيمس جراي أن يتعامل معه. عندما يلتقي هو وكورتيناي في ملابسات عدائية، «بدا الأمر لوهلة كما لو أن الرجلين قد يدخلان في صراع شخصي فعلي، ولم تكن الفكرة ممقوتة تمامًا للسيد جراي» (المجلد ٢: ١٣). من منظور جيمس، أن يكون بطل زوجته الجميلة، هو شيء رومانسي. عندما يهدد كورتيناي بأن يروي القصة كاملةً، لا تجفل فيرينا؛ «أعانتها ثقة عظيمة في إخلاص زوجها» (المجلد ٢: ١٥)؛ «وثقت في أن زوجها سيغفر لها» (المجلد ٢: ١٦). هذه هي رؤية نورا في مسرحية «بيت الدمية»، إلا

أن ثقة فيرينا هي ثقة مبررة. فجيمس قد أزال بالفعل حاجزًا بسبب حبه لفيرينا — وهو المعرفة بديون السيد دوجان — وهي حقيقة يمكن أن تشينه على الملأ لو كان لها أن تصبح معروفة للكثيرين. (بالفعل يتطرق أحد زملائه إلى الموضوع قبل الزواج، ولكن جيمس تعامل مع الأمر بهدوء ولم يدعه يترك تأثيرًا سيئًا عليه.)

ومع ذلك، عندما يكتشف جيمس أن مارا هي طفلة فيرينا، تتعارض خيبة أمله مع الانفراجة التي تشعر بها فيرينا؛ فهي تشعر «كما شعر المسيحي عندما سقط الحِمل من على كتفيه» (المجلد ٢: ٢٧٢)، ولكن جيمس يشعر بأن «هالة من الجلال قد اختفت من على الرأس التي أحبها» (المجلد ٢: ٢٦٩). تُبيِّن فيرينا أنها خدعته لأن والدها اعتقد أن جيمس لم يكن ليتزوجها إن عرف. يأتي الآن دور جيمس ليخدعها بأن يقول إنه كان سيتزوجها مهما يكن، ولكنه يعلم أن هذا ليس حقيقيًّا. إن خيبة أمله ليست دائمة ولكنها ليست سريعة الزوال.

> لم تكن فتاة غضة تلك التي تزوجها، بل امرأة عانت وماتت في مقتبل حياتها ... بدون تلك الحياة المحطمة، لربما ما كان لفيرينا عنده أن تُخْلَق أبدًا. عن طريق وابل الحب الجريح الذي مزقه أدرك ذلك. (المجلد ٢: ٢٧٠–٢٧١)

لا تمنحنا ستانلي ذلك العرض لأدوار الذكور الذي يمنحه لنا إبسن، ولكنها لا تمنحنا رومانسية مُطلقة.

يمكن لستانلي أن تعيد بنجاح كتابة قصة هيلين لأن حضورها متغلغل في الرواية. لأنه إذا كان كورتيناي يمثل الخاطف باريس، فإنه يمثل أيضًا — أخذًا في الاعتبار مرحلة الصبا من حياة فيرينا — شخصية ثيسيوس، ويمثل، في مشابهة مفاجئة، جوف (جوبيتر) المغتصِب، مما يجعل فيرينا كلًّا من هيلين وليدا. مع ملاحقة كورتيناي لفيرينا حول لندن، تتوخى فيرينا الحيطة لتتجنبه، ولكن في حالة واحدة تفشل مراوغتها: «انشقت الأرض عن كورتيناي، أو سقط من السماء عليها» (المجلد ٢: ١٥٨).

تجاوب النقاد الأدبيون بإيجابية مع رواية «ابنة الآلهة». قدمت «الأكاديمية» ملاحظة مفادها أن «القصة تنتقل بسلاسة، ولا تخلو من التشويق.»[14] وعبرت صحيفة «الدايلي نيوز» (٢ أكتوبر ١٨٨٦) عن إعجابها بتصوير الشخصيات، والأسلوب، والتقمص الوجداني. أثنى الناقد الأدبي في صحيفة «ذا جرافيك» (١٢ يونيو ١٨٨٦) على الكتابة التراجيدية في بيان موت مارا وحسرة فيرينا. غير أن هذا الناقد لم يكن ملمًّا بتينيسون

الذي تقتبس الرواية من أبياته عنوانها، وهو ما جعله غير قادر على استيعاب تعلق عنوان الرواية بموضوعها:

> الخطأ الأكبر للرواية يكمن في عبثية ومنافاة العنوان الصارخة للمنطق، وهو أمر لا أهمية له في أغلب الحالات، إلا من وجهة نظر عملية خالصة، ولكن في الحالة الراهنة هو أمر مُضلِّل، ومزعج للقراء الذين يتسمون بالحساسية حول هذه الأمور. ونفترض أن البطلة اتخذت هيئة تتسم بالطول والحسن لتوافق الاستشهاد.

وإذ أخفق في التعرف على إشارة العنوان إلى هيلين طروادة، كان بالتبعية غير قادر على رؤية النمط الذي تتابع به الرواية إشاراتها الضمنية. ولم تتحسن معرفته بتينيسون في العامين التاليين، لأنه أبدى نفس الاعتراض على عنوان رواية «وجه جديد على الباب» (صحيفة «ذا جرافيك»، ١١ فبراير ١٨٨٨).

نُشِرت رواية ستانلي الثانية في خلال ١٨ شهرًا من الأولى. وهي تفتقر إلى بنية الحوار البارع التي تمتلكها رواية «ابنة الآلهة»، وتحتوي على شخصية بطلة مكررة وتقليدية مستمدة من شخصية بيكي شارب (بطلة رواية «دار الغرور» (١٨٤٧–١٨٤٨) لثاكري، المرأة التي تستغل جمالها وجاذبيتها لتسلق سلم المجتمع)، ومكتوبة بأسلوب متكلف. قالت صحيفة «جلاسجو هيرالد»، «ليس هناك شيء مبدع إبداعًا مدهشًا في هذه الرواية» (١٥ ديسمبر ١٨٨٧). ورآها ناقد صحيفة «ذا جرافيك» «لا تخلو من التشويق» لكنها لم تلقَ إلا ثناءً خافتًا يخفي نقدًا بين طياته، «إن قصتها هي بلا ريب من النوع الذي يُصنف عادةً على أنه «يستحق القراءة»» (١١ فبراير ١٨٨٨). كانت التقييمات النقدية بالأحرى فاترة ولم تكن سيئة، ومن المؤكد أنها لم تحتوِ على شيء يحول روائية جديدة عن المزيد من الأعمال الأدبية. غير أن ستانلي لم تنشر أي روايات أخرى بعد هذه الرواية. من شبه المؤكد أن إماطة اللثام عن سيرة حياتها سوف تسلط الضوء على الأمر، إلا أن اسم جاين ستانلي اسم شائع وأنا إلى الآن لم أتمكن من تحديد هوية جاين ستانلي الكاتبة الروائية.

سيدة تُدعى جاين تشارلوت ستانلي وافتها المنية في ٢١ مارس ١٨٨٨؛ ورد خبر جنازتها في صحيفة «بلفاست نيوزلتر» بتاريخ ٢٧ مارس ١٨٨٨. جاين ستانلي هذه كانت زوجة لقاضي صلح اسمه تشارلز ستانلي، وتوفي في بيتهم الذي ينتمي إلى الفئة العليا من الطبقة الوسطى، بمنطقة روجان بارك بمقاطعة تيرون. الزواج من قاضي

صلح قد يفسر التفصيل القانوني الذي تحتويه رواية «ابنة الآلهة»، والمحاكمة المطولة التي تحتل الجزء الثاني من رواية «وجه جديد على الباب». جاين ستانلي محل الحديث تشغل نفس المحيط الاجتماعي الذي تشغله الشخصيات في روايتيها اللتين تقع أحداثهما في زمنها المعاصر. ومع ذلك، فقد كانت قد بلغت ٧٥ عامًا في وقت وفاتها، ويبدو أمرًا مستبعدًا أن يبدأ أي شخص حياةً عمليةً ككاتب روائي في عقده الثامن. إن الإطار المعاصر للروايتين يحول دون أن نجادل بالقول إنهما كُتِبتا في فترة شبابها ونُشرتا لاحقًا. هناك مُراسِلة (أو مراسلتان) تُسهِم (تسهمان) بعمود «شائعات المدينة» لصحيفة «بلفاست نيوزلتر» (١١ مايو ١٨٨٥) وعمود مجتمع في صحيفة «دايلي نيوز» اللندنية (١ مايو ١٨٨٦). تغطي الكاتبة (الكاتبتان) في هذين العمودين الآراء الخاصة للأكاديمية الملكية لعامي ١٨٨٥ و١٨٨٦: ليست اللوحات بل الأزياء التي ارتداها أولئك الذين كانوا يُقبِلون على الأكاديمية. في كلا العمودين تستخدم الكاتبة الاستشهاد المأخوذ من تينيسون عن هيلين طروادة على سيدة جميلة. بينما قد تبدو هذه مقارنة مبالغ بها — فأبيات تنيسون شاعر البلاط كانت تجري على ألسنة الجميع — هناك معلومتان توحيان بأن هذا أكثر من مصادفة: نُشِرت قصيدة تينيسون «حلم النساء الحسناوات» للمرة الأولى عام ١٨٣٣ ولذا لا يعتبر استخدمها أمرًا شائعًا لهذا الحد في الصحافة عامي ١٨٨٥–١٨٨٦، كما أن قواعد البيانات الإلكترونية للدوريات الفيكتورية لا توفر أي شواهد أخرى على استخدام الأبيات بهذه الطريقة في التقييمات النقدية. إن ملابس فيرينا في رواية «ابنة الآلهة» — أثواب الكشمير، وريش النعام، والأردية المنفوشة — موصوفة كما لو كان الذي يصفها مراسل أزياء؛ لربما وجدت الأوصاف سبيلها إلى أعمدة الصحيفتين ويجوز العكس. يمدنا عمود صحيفة «بلفاست نيوزلتر» برابطٍ مُحبِّرٍ مع جاين تشارلوت ستانلي المعنية من مقاطعة تيرون، ولكنني أشك أن ستانلي التي نتحدث عنها كانت تسافر إلى الأكاديمية الملكية في عقدها الثامن.

قد لا تكون جاين ستانلي الكاتبة الروائية هي ناقدة الأزياء للأكاديمية الملكية. وقد لا تكون تلك التي تسكن في منطقة روجان بارك. ومع ذلك فإن المصادفات بين البيئة في روايات ستانلي وثلاثة تفصيلات في حياة زوجة السيد تشارلز ستانلي تقدم عونًا في تقديم تفسيرات: الزوج ذي الوظيفة القانونية، والطبقة الاجتماعية، وتاريخ وفاتها. إن أي شخص مهتم بجاين ستانلي الكاتبة الروائية يجب أن يتساءل عن السبب في التوقف المفاجئ عن الكتابة في ١٨٨٨ لكاتبة روائية صاعدة، نشرت روايتيها دار نشر مُعتبرة،[15] وتلقت تقييمات نقدية جيدة. ربما أحد تفسيرات ذلك هو وفاة جاين ستانلي.

(٢-٢) «فيرجينيا وولف»، «السيدة دالواي» (١٩٢٥)

على خلاف السيدة رامزي في رواية «إلى الفنار» (١٩٢٧) — التي توصف بأنها «يونانية، زرقاء العينين، ذات أنف مستقيم» وتُدعى «أسعد هيلين لهذه الأيام» — فإن السيدة دالواي (كلاريسا) لا تقارن على الإطلاق مقارنة صريحة بهيلين طروادة، ولا تُعتبر جميلة جمالًا عظيمًا. كلاريسا نفسها تُعمل الفكر في مظهرها: «كان لها قوام محصور كعود البازلاء، ووجه صغير مضحك، وأنف معقوف كمنقار طائر» (١٩٧٦: ١١). وحتى بيتر والش — الذي يحب كلاريسا منذ شبابه — يقر بذلك «إنها لم تكن جميلة على الإطلاق» (٦٨). ومع ذلك فإن كلاريسا (مثل هيلين) تجذب إليها كلَّ من يقابلونها: «دلَفَت إلى غرفة، ووقفت ... عند مدخل مع الكثير من الناس حولها. بيْد أن كلاريسا كانت هي التي تذكرها المرء» (٦٨). الجملة التي تستخدمها الرواية لوصفها (عبر عينَي بيتر والش) هي «هناك كانت.» كل ما يستطيع بيتر فعله في السبيل إلى وصف تأثيرها هو أن يصرح بأنها موجودة. إننا في عالم إلهات كاميلي باليا الجميلات المصورات في لحظة «الوجود المجرد».

تتمحور شخصية السيدة دالواي حول ثلاثية حب نموذجية (وتقليدية): كلاريسا-هيلين المفعمة بالشباب والحيوية يحبها ريتشارد-مينلاوس المتبلد الحس وبيتر-باريس الرومانسي. أما كلاريسا فتختار ريتشارد. في بداية الرواية نلتقي بها، وقد بلغت الخمسين سنة، بعد أعوام من الزواج الناجح. رغم ذلك هناك لحظة ندم خاطفة. بعد خمسة أعوام في الهند، يزور بيتر والش كلاريسا زيارة غير متوقعة، وتبتهج كلاريسا برؤيته. وعندما يجهش بالبكاء، تُقَبِّلُه. إنها تشعر «بعاصفة استوائية في صدرها»، وتمسك بيده، وتفكر في نفسها: «لو كنت تزوجت منه، لكانت هذه البهجة من نصيبي طوال اليوم!» (٤٣). وبينما تفكر أن «كل شيء انتهى من ناحيتها» (السرير الضيق الذي يكفي شخصًا واحدًا والذي تستقر عليه في العُلِّيَّة بعد مرضها الأخير يمتد ليصبح رمزًا للسجن والانزواء في برج منعزل)، تمر بلحظة اندفاع عاطفي غير معهودة: «خذني معك، فكرت كلاريسا بطريقة مندفعة، كما لو كان على وشك أن يبدأ من فوره رحلة كبرى» (٤٣)، إلا إنها مجرد لحظة: «في اللحظة التالية، بدا الأمر كما لو أن الفصول الخمسة لمسرحية كانت مليئة بالتشويق والعاطفة قد انتهت وكأنها قد عاشت عمرًا في تلك الفصول وهربت، وكأنها قد عاشت مع بيتر، وانتهى الأمر» (٤٣). إن وولف تطوي قصة هيلين طروادة التقليدية في جملة واحدة.

بتقديمها لشخصية كلاريسا بحيث تتصف بالاستقرار من ناحية الزواج وبالارتباط جسديًّا برجل واحد، تقدم وولف بهذا تنقيحًا شاملًا لشخصية هيلين التي تُعَرَّف — في

الأسطورة وفي الأدب — بواسطة فعل جنسي واحد. تُرد ثلاثية الحب إلى علاقة ثنائية في مرحلة شباب كلاريسا، وعودة ثلاثية الحب هذه للظهور (متمثلة في عودة بيتر) هي اضطراب عاطفي ولكنها ليست تهديدًا بالغًا. يتذكر زوجها: «كانت كثيرًا ما تقول له إنها كانت على صواب في عدم الزواج من بيتر والش، ومن الواضح أنه — من معرفته لكلاريسا — كان قولًا صادقًا» (١٠٤). إن شخصية كلاريسا-هيلين التي شكلتها وولف لا تختار الزواج الجاد على حساب الرومانسية المندفعة فحسب؛ إنها راضية عن قرارها.

كشأن باريس العصور القديمة، بيتر والش هو شخصية منبوذة (أُبعِد من أوكسفورد) ومندفع عاطفيًّا. عندما نلتقي به في عمر الثالثة والخمسين، نجده على وشك الزواج من زوجة رائد عمرها ٢٤ عامًا، ما زالت متزوجة، وأم لطفلين، وبيتر — المتزوج هو الآخر — قد جاء إلى إنجلترا ليلتقي بمحاميه بشأن طلاقه (٤٢). في ميدان الطرف الأغر يسترعي انتباهه شابة جذابة فيتبعها وصولًا إلى منزل بالقرب من شارع جريت بورتلاند، ينوي أن يدعوها إلى تناول مشروب مثلج. ويتخيلها — مثل سالومي — تطرح «سترًا تلو سترٍ» (٤٩)، يتصورها تهمس باسمه وتفتح ذراعيها له (٤٨)، يرى نفسه «مُغامِرًا، ومجازفًا ... حذقًا، وجريئًا، ... قرصانًا رومانسيًّا» (يكرر هذه الكلمة الاسمية؛ ٤٩). إلا أن بيتر هو محاكاة فاشلة لباريس؛ فهيلين طروادة عنده، كلاريسا، قد رفضته.

في مرحلة منتصف العمر، يطارده شبح هذا الرفض: «كلاريسا رفضتني، جال هذا بخاطره. وقف هناك يفكر: كلاريسا رفضتني» (٤٥). وفوق ذلك إنها رفضته من أجل الشخصية التي تحاكي شخصية مينلاوس والتي تتسم كالمعتاد بالمحدودية، ريتشارد دالواي. يجري التركيز على انعدام ذكاء مينلاوس خلال معظم النصوص التي تتناول هيلين، وهذا النص لا يشكل استثناءً. يصف النص دالواي بأنه «كان بالمجمل شخصًا لطيفًا ومقبولًا، يتسم بعض الشيء بالمحدودية، وببطء الفهم قليلًا» (٦٧). ترتئي سالي سيتون «أن ريتشارد لن يكون أبدًا عضوًا في مجلس الوزراء؛ لأنه لم يكن يمتلك عقلًا نابهًا» (١٠٧–١٠٨). يتباين القصور الذهني لديه تباينًا شاسعًا مع مكانته العامة كعضو في البرلمان، ومع ذلك «كان على كلاريسا التي تمتلك ضعف ذكائه، أن ترى الأمور برؤيته هو، وتلك إحدى مآسي الحياة الزوجية. مع استقلالية التفكير لديها، يجب عليها دومًا أن تستشهد بريتشارد» (٦٩).

بيْد أن بيتر — وليس كلاريسا — هو الذي يرى هذا على أنه مأساة زوجية. فكلاريسا تقيم الحفلات لأجل ريتشارد، مستمتعة «بعملها» كمُضيفة، وتصبح حياتها الاجتماعية

كأنما هي حياتها؛ فهي تتضمن مدًّا وجزرًا، وحركة، وناسًا، وتفاعلًا، نقيض العزلة والاحتجاب. تدافع كلاريسا عن ولعها بإقامة الحفلات: «فالذي تحبه هو محض الحياة. «لذلك أقوم بما أقوم به»، قالتها جهارًا تخاطب الحياة ... إنها قربان (تقصد الحفلات)» (١٠٨). عندما يقطع خبر انتحار سبتيموس وارن سميث بهجة حفلها: «أوه! في وسط حفلتي، ها هو الموت، جال هذا بخاطر كلاريسا» (١٦٢). ليست الملاحظة عن شكوى مضيفة تغير جو المساء بالنسبة لها ولكن عن التضاد بين الموت والحياة.[16]

على الرغم من قدرتها على اجتذاب الآخرين نحوها، توصف كلاريسا تكرارًا بأنها — مثل هيلين — متحفظة من ناحية المشاعر: «دومًا ما كان ثمة شيء من البرود بداخل كلاريسا» (٤٥)؛ «هذا البرود، هذا التبلد؛ ... عصي على الاختراق» (٥٥)؛ «شديدة الهدوء، شديدة البرود ... في برودة كتلة جليد» (٧٢). يلاحظ بيتر والش أنه رغم أنه عرف كلاريسا منذ أكثر من ٣٠ عامًا، فإنه في الواقع لا يمتلك إلا «رسمًا تقريبيًّا» لذاتها. هذه الملاحظات عن البُعد وبرود المشاعر — وهي كلها ملاحظات اختص بها بيتر والش — ليست مرارة ناتجة عن تحامل عاشق مردود؛ فكلاريسا نفسها تقر بأنها تفتقر إلى الدفء (٣٠) ومثلها الأعلى فيما يختص بالمشاعر هي الليدي بيكسبور، التي افتتحت سوقًا خيريةً دون أن يبدو عليها أي أمارات للأسى، رغم أنها كانت قد فتحت توًّا برقيةً تنبئها بموت ابنها في الحرب العالمية الأولى (١٠).

برود الطبع ليس وحده الوصف الذي يحدد سمات شخصية كلاريسا؛ إنه البرود الجنسي: إنها مثل الراهبة (تبرز هذه الصورة مرتين)، فهي تنام وحدها في سرير منفرد، و«العذرية التي حفظها لها الإنجاب ... تلتصق بها كأنها ملحف» (٢٩) [ترجمة عطا عبد الوهاب/الطبعة الثانية/ص٣٧]. عندما يقاطعها بيتر أثناء حياكتها لفستانها، تحاول أن تُخبئ الثوب «كعذراء تصون العفة» (٣٧). في «الأوديسة» يعيد هوميروس إلى هيلين بكارتها بمقارنتها بأرتميس (الإلهة العذراء)، أما هنا فلدينا صورة أرتميس «الأوديسة» على نحو أوضح.

وهكذا فإن وولف تجري تغييرات ذات معنًى: فهي تضع شخصية هيلين في الصدارة، وهي تجعل منها مُخْلِصَة، وهي تقدمها في إطار «ما بعد الحرب»، وهي تقدمها في منتصف العمر. إن رواية «السيدة دالواي» هي قصة هيلين طروادة بأكثر الأشكال تحررًا من الأصل. كشأن رواية جاين ستانلي «ابنة الآلهة»، لا تستخدم الرواية قصة هيلين كحبكة لا فكاك منها ولكن كنقطة انطلاق إلى التجربة الأنثوية: تتأمل كلاريسا-هيلين في اختياراتها العاطفية التي قامت بها في مرحلة الشباب، وتبعاتها، وحالة الرضا/السعادة

الحالية. هذا العمق الداخلي للشخصية ليس غير معتاد فحسب في سردية تستلهم شخصية هيلين؛ إنه غير معتاد في الرواية. إن وولف تجعل العمق الداخلي لكلاريسا-هيلين السمة المحدِّدة لنوع أدبي جديد: أسلوب تيار الوعي.

على خلاف رواية ستانلي، تستلهم سردية وولف بثباتٍ لغة وصورًا هوميرية. فتكرارات تيار الوعي تتواتر مثل الصيغة الهوميرية، إلا أنها هنا لا تقدم مُساعدًا نظميًّا للذاكرة ولا إشارات مرجعية موضوعاتية بل طريقة غنائية شعرية: «كل ذلك لأنها كانت تنزل للعشاء برداء أبيض لتلاقي سالي سيتون!» (٣٢)؛ «الليدي بروتون، ... قيل إن مآدبها للغداء هي حفلات مسلية جدًّا» (٢٨)؛ «وقد أصابتها دهشة عظيمة عندما أتى بيتر والش إليها على غير توقع صباحًا» (٣٧).

مثل الملحمة، تبدأ الرواية «من صلب الأحداث» وأحداثها عَرَضِيَّة. ومن باب المحاكاة تستدعي صورًا تقليدية قديمة؛ فوصيفة السيدة دالواي وهي تأخذ مظلتها «حملتها وهي تتناولها منها كأنها سلاح مقدس تخلعه إلهة بعد أن أبلت بلاءً حسنًا في ساحة المعركة، ووضعتها في مشجب المظلات» (٢٨) [ترجمة عطا عبد الوهاب، الطبعة الثانية، ص٣٥]. السؤال «حسنًا، وماذا حدث لك؟» في الحوار بين بيتر والش وكلاريسا بعد غياب بيتر الذي دام خمسة أعوام هو سؤال معروض في صورة استهلال عسكري: «وهكذا فقبل ابتداء معركة ما تضرب الخيول بحوافرها الأرض، وتهز رءوسها، والضياء يلتمع على خواصرها، وتنثني رقابها. وهكذا تحدى بيتر والش وكلاريسا أحدهما الآخر وهما جالسان جنبًا إلى جنب على الأريكة الزرقاء» (٤١) [ترجمة عطا عبد الوهاب، الطبعة الثانية، ص٥٠]. وكحال هيلين طروادة، تحيك السيدة دالواي. ومثل هيلين طروادة لديها ابنة واحدة، إليزابيث. ويُبالَغ في وصف عينَيْ إليزابيث الصينية الغريبة، ومظهرها المنغولي، وجمالها الرائع. الجمال، في واقع الأمر، هو محور تَرَكُّز أفكار كلٍّ من سبتيموس وارن سميث وأفكار بيتر والش. أثناء سيره إلى حفل كلاريسا، يعرف بيتر بحدسه، «أنه كان على وشك أن يمر بتجربة. ولكن أي تجربة؟ الجمال على أية حال. ليس الجمال الفج الظاهر للعيان ... إنها تخلب اللب إلى حد الاستغراق، غامضة، ذات ثراء مطلق، تلك الحياة» (١٤٤-١٤٥). أثناء جلوسه في متنزه ريجنت بارك، يصغي سبتيموس الذي يعاني من اضطرابات ما بعد الصدمة ويقدم ملاحظةً: «بدا كأن العالم يقول: الجمال» (٦٣). الجمال في هذه الرواية ليس جمال هيلين طروادة المطلق، لكنه جمال الحياة وما يستتبعه من قدرة على أن تعيش في اللحظة الراهنة.

كما تظهر هذه الأمثلة، وولف ليست مهتمة بالمضاهاة المنسجمة والتقليدية. فعائلة وارن سميث تنتمي إلى عالم تقليدي آخر: فسبتيموس يحمل اسمًا لاتينيًّا، والاسم الذي تحمله لوكريزيا هو اسم البطلة الرومانية التي تعتبر نقيض هيلين. وإن كانت كلاريسا هي شخصية تحاكي هيلين، فإنها أيضًا تحاكي بينيلوبي: ممارستها للحياكة بينما زوجها غائب، ورفضها لعاشق انتهازي، وهو بيتر. أما والدها فهو يمثل أجاممنون بلا إرادة منه: ففقدان كلاريسا للإيمان بالآلهة التي تتصف بالتعدد منذ القدم، الآلهة التي لا تكترث بمصائر البشر، سببه هو موت شقيقتها الصغرى، التي تعتبر صورة من إفيجينيا «على شفا الحياة» والذي تُحَمِّل تبعته لوالدها: «أن ترى أختك تقتلها شجرة هوت عليها (المخطئ في الأمر كله هو جاستن بيري؛ الأمر كله سببه إهماله) أمام عينيك» (٧٠). سلف وولف في تعديل الأدب الكلاسيكي القديم لأجل الروايات كان جيمس جويس في رواية «يوليسيس» (١٩٢٢)، وهي رواية قرأتها وولف بدون قدر كبير من الاستمتاع. تحتوي رواية «يوليسيس» على تشخيصات متسقة ومُحكمة باعتدال للشخصيات والأحداث العصرية مع الشخصيات والأحداث الهوميرية.[17] في رواية «السيدة دالواي» تقدم وولف بديلًا مُختلِطًا بالمقارنة بجويس. فنجد في رواية وولف بناء الملحمة القائم على تتابع أحداثها، ومشاهدها الحربية، وصيغتها اللغوية، وشخصياتها. إلا أنه لا يوجد اتساق في التماثل بين الشخصيات، والتسلسل الزمني مُعدَّل مرتين (مينلاوس-ريتشارد وباريس-بيتر يظهران في الوقت ذاته، وأسلوب السرد مأخوذ من منظور منتصف العمر) وتخلت وولف عن النظرة كلية المعرفة التي تتصف بها الملحمة لصالح وجهات نظر متعددة: فمعلوماتنا عن كلاريسا-هيلين تأتي من مصدرين هما الرجال الذين يحبونها ومنها هي ذاتها.

كان في مقدور وولف أن تستبعد شخصية هيلين، مثلما تفعل في روايتها التالية، «إلى الفنار»، التي تموت فيها السيدة رامزي في منتصف الرواية، ولقد نوت في مرحلة ما أن تفعل ذلك (كانت كلاريسا ستُقْدِم على الانتحار في النهاية). عوضًا تعيد شخصية كلاريسا-هيلين في رواية وولف الالتحاق بالحياة. وعلى الرغم من ذلك — كما هو نمطي من شخصيات هيلين، وكما هي سمة من سمات هذه الرواية التي تنتهج أسلوب تيار الوعي — تظل باقية في اللحظة: «هناك كانت» (١٧٢). تنتهي الرواية بعجز بيتر عن نقل سحر كلاريسا-هيلين باستخدام اللغة (وهو عجز — كما سبق أن رأينا — معتاد في سرديات هيلين).

في هذا الفصل انتقلت هيلين من الملحمة إلى الكوميديا ومن الشعر إلى الرواية. ما زال ينتظرها ابتكار سردي آخر: إذ تغير لون بشرتها من الأبيض إلى الأسود، مع هيلين الكاريبية في قصيدة ديريك والكوت «أوميروس».

(٣) هيلين الكاريبية: قصيدة ديريك والكوت «أوميروس» (١٩٩٠)

تغطي هذه القصيدة — المكونة من ٦٤ فصلًا مقسمة على سبعة كتب — أربع قارات وقرابة أربعمائة عام. وهي تبدأ وتنتهي في سانت لوسيا حيث يتنافس صيادا سمك، أخيل وهيكتور، على حب الجميلة المحلية، هيلين. يوظف مربي خنازير (رجل إنجليزي أبيض متقاعد، الميجور دنيس بلونكيت) وزوجته الأيرلندية، مود، هيلين كخادمة (ويطردانها من خدمتهما لاحقًا). يتألف السكان المحليون في «مقهى لا عناء» التي تمتلكها السيدة ما كيلمان، من صياد السمك فيلوكتيت (الذي يعاني من جرح متقيح بالساق) وبحار عجوز أعمى، يحمل اسم سفن سييز (ويُعْرَف أيضًا باسم هوميروس). تطوف سردية ذاتية — تتداخل تفاصيل سيرتها مع تفاصيل والكوت؛ من سانت لوسيا إلى بوسطن، ولشبونة، ودبلن، ولندن. ويقوم أخيل أيضًا بمسيرة عندما يرتحل — في رؤيا ناجمة عن ضربة شمس — إلى أفريقيا، أرض أجداده.

قصيدة والكوت — كشأن ملاحم أخرى بدءًا من هوميروس مرورًا بأوفيد وفيرجيل وحتى ميلتون — هي رواية أصول. تجوب رحلة الراوي الأدبية — بدافع من شبح أبيه، وُرِكْ والكوت — المدن الأوروبية للكُتَّاب، في سفرة طويلة تحثه في نهاية المطاف على أن يعود للوطن وعلى أن يحب جزيرته «لأجل بساطتها الخضراء» (٣٦. ٣. ٥٩).[18] كلٌّ من أخيل صياد السمك، وميجور بلونكيت — الذي جعل من سانت لوسيا وطنًا له بعد الحرب العالمية الثانية — يسعيان للعثور على أجدادهما ولفَهم هويتهما. في رحلة أخيل الناتجة عن الهلوسة يلتقي بأحد أسلافه البعيدين، أفولابي،[19] ويشهد غزوة العبيد التي جاءت بعائلته إلى الهند الغربية. أما بلونكيت فيسافر عبر دفاتر السجلات، حيث يصادف ضابط صف بحريًّا شابًّا يحمل نفس اسم العائلة وقُتِل في ١٧٨٢. فيخترع شجرة عائلة ليصنع صلة بينهما على الرغم من أن ضابط الصف البحري قد مات دون أن يترك أبناءً. ترتحل ما كيلمان نحو الجذور، بالمعنى الحرفي للكلمة: فتتسلق منحدر التل بحثًا عن عشبة من أصل أفريقي لتُبْرِئ بها جرح فيلوكتيت.

بحث الشخصيات عن الأصول محاطٌ بإطار من أسطورة أصل أكبر: وهي أسطورة إله الإنبات الآخذ في الموت والتولد. تبدأ القصيدة بسقوط أشجار سانت لوسيا لتصنع زوارق كانوي. مشاهد شروق الشمس الثلاثة التي تقوم بدور استهلال هي في نفس الوقت محلية وكائنة منذ الأزل: «شروق الشمس يدل على الأزلي، اللحظة التي يغمر الضوء فيها الخواء لأول مرة ويمنح شكلًا لما لا شكل له» (أوستين ١٩٩٩: ٢٩). الجزيرة الخضراء — مثل

حديقة أوركيد مود بلونكيت أو المساحة الخضراء في موطنها أيرلندا — هي وثنية، العصر الذهبي (عصر بدء الخليقة)، وكذلك توراتية؛ «مثل آدم وحواء .../قبل الحية. بدون كل الآثام» (١٠. ٣. ٥٨–٥٩).

طوال القصيدة تُذَكِّرُنا الأصداء الهوميرية بالأصل الملحمي للقصة. فكعب أخيل يعلَق مرتين في نبات غابات متعرش، صيغت نقطة ضعفه في إطار تهديد بالغابة. تصنع الآلهة — في ظهورها الوحيد — إعصارًا (سيكلون وما راين)؛ فالزوبعة هي في الوقت ذاته عملاق سايكلوب ذي عين واحدة، مما يمنح فارقًا دقيقًا في المعنى لعبارة «عين العاصفة». وللشخصيات أسماء هوميرية (هيلين، هيكتور، أخيل، إلخ) وهيكتور وأخيل يتنافسان في سباق جري «إلياذي». منذ الإصدار الأول للقصيدة، تجادل النقاد بشأن النوع الأدبي الذي تندرج تحته. ينبذ والكوت خصائص الملحمة لكنه يقول بأن القصيدة ملحمية: «إن عاملًا طبيعيًّا هو أكثر تحديًا من جيش. لربما تستطيع مواجهة جيش. ولا يمكنك مواجهة إعصار. وذلك أكثر ملحميةً» (والكوت ١٩٩٧: ٢٤٤). في مقابلة أخرى يشير إلى أن القصيدة ينقصها المعارك الملحمية. ولكنَّ بها قتالًا من نوع مختلف: صراع من أجل البقاء. وهذا الصراع هو (كالقصيدة) صراع أنتيلي (نسبة إلى جزر الأنتيل في الهند الغربية) ويوناني على السواء، وحديث وقديم.

في بؤرة قصيدة والكوت — مثلما في بؤرة قصيدة هوميروس — نجد الغياب، وهو في هذه الحالة: غياب الاسم، والتاريخ، والوطن، والهوية. الأسماء الكلاسيكية القديمة لها علاقة بتراث العبودية بنفس قدر علاقتها بالإرث الكلاسيكي. لقد كان من عادة مُلَّاك العبيد أن يمنحوا أسماءً ميثولوجية أو توراتية لعبيدهم، ماحين هويتهم الأفريقية. عندما يسافر أخيل إلى أفريقيا، يشعر أفولابي بالدهشة لأن أخيل لا يعرف «المعنى» من اسمه: «الاسم يعني شيئًا .../فإن لم يكن الصوت يعني شيئًا. فمن ثم تكون أنت لا شيء» (٢٥. ٣. ٢٨، ٣٢) يوضح والكوت أنه «بالنسبة لمن لا يعرف/تعرف معني صوت اسمه أو اسمها، فذلك يعني أنه/أنها بلا اسم، لا يملك/تملك هوية» (والكوت ١٩٩٧: ٢٣٨). وهناك وصف لتنويعة على هذه المعضلة الوجودية في الفصل الثاني عندما يتجمع صيادو السمك في ضوء الصباح الباكر: هيكتور، وثيوفيل، وخريسوستوم، وفيلوكتيت؛ «في هذا النور،/لديهم فقط أسماء مسيحية» (٢. ١. ١–٢). إن هذه أسماء «وثنية» ومع ذلك فإنها — كما يلاحظ نورمان أوستن — أسماء مسيحية «وفي ذلك فإنها ليست ألقابًا» (أوستن ١٩٩٩: ٣٦–٣٧). وهكذا فإن الأسماء تعكس التراث المنقسم للشخصيات، ومسعاهم هو كيفية حل مسألة هويتهم المزدوجة: ثقافيًّا وجسديًّا بيضاء وسمراء (مثل الراوي، الذي

له أجداد من أصحاب البشرة البيضاء)، أفريقية وكاريبية، كلاسيكية ومسيحية (مثل القصيدة). هذا السعي ينطبق على الشخصيات ذات البشرة البيضاء كما هو منطبق على الشخصيات ذات البشرة السمراء. فبلونكيت الإنجليزي يشعر بالاضطراب عندما يكتشف أن أسلافه اسكتلنديون، وعندما تتعرض سيارته لحادث طريق، يسيء إليه ركاب السيارة الأخرى بأن يدعونه «هونكي» (صيغة تحقيرية لوصف «الرجل الأبيض»، وهو ما لا يتناسب مع إقامته لمدة ٢٠ عامًا على الجزيرة؛ ٥١. ١. ٣٤–٣٨). إن هذه الهوية المختلطة هي التي تجعل من بلونكيت — الذي يبدو في البداية هدفًا سهلًا كمهاجر — شخصية متعاطفة.

يتجسد استجلاء القصيدة للهوية المنقسمة في غموض النوع الأدبي الذي تندرج تحته: أهي ملحمية أم إنها ليست كذلك؟ ما الذي يعنيه أن «تكون» شيئًا دون أن تكون هذا الشيء كليًّا؟ أن يكون ملحميًّا دون أن يندرج تحت تصنيف الملحمة؟

مثل صيادي السمك ذوي البشرة الداكنة، لبلونكيت صيغة اسم كلاسيكي قديم: دينيس، من الصيغة الفرنسية «دنيس»، وتعني تابع ديونيسوس. لأسماء القصيدة — مثل الشخصيات — مدلولات متعددة، وواقعة في ملتقيات طرق حضارية. كما يلحظ النقاد عادةً، اسم أوميروس هو الاسم اليوناني لهوميروس، ولكنها اليونانية الحديثة، وهذا أبعد ما يكون عن الشاعر الشفوي. هومر هو أيضًا لقب الرسام الأمريكي وينسلو هومر، الذي يرصد الراوي لوحته «عاصفة في البحر» في الكتاب العشرين، وهو يتصل من ناحية الجناس اللفظي باسم دستان سان أومر، صديق والكوت المُجسَّد في شخصية جريجورياس في قصيدة «حياة أخرى» (تيمى ١٩٩٩: ١٥٥). وكما تخبرنا قصيدة «أوميروس» ذاتها:

> «أو» كانت تضرع صدفة المحارة، «مير» كان
> يعني أم وكذلك بحر في لهجتنا الأنتيلية العامية الباتواه،
> «أوس»، تعني عظمة رمادية، والموج الأبيض وهو يتصادم.
>
> (٢. ٣. ١٠–١٢)

إلى أيٍّ من هذه الثقافات ينتمي اسم أوميروس/هوميروس؟ ماذا «يعني»؟ في هذا السياق، لدى أخيل ما يبرر عدم معرفته لمعنى اسمه.

ومما يبرر أيضًا جهل أخيل بأسماء الأعلام هو أنه ليس هناك معنًى ليعرفه. يوضح نورمان أوستن أن أخيل ليس اسمًا «بل غياب اسم، كونه علامة على الاسم الذي أُخِذ منه» (أوستن ١٩٩٩: ٣١). قصيدة والكوت «أوميروس» — مثل كل سرديات هيلين — هي قصة عن الاختطاف لكن المختطَف هو هوية السود، وتاريخ السود، واستقلالية السود؛ كل هذا أوجز في محو الاسم الأفريقي واستبداله بالوسوم الأوروبية.

وإذ تتمحور حول الاسم الغائب، تتمحور قصيدة «أوميروس» — مثل «الإلياذة» — حول غيابات أخرى، يُرمَز إليها مرارًا وتكرارًا بصور تمثل الفراغ (كالجليد الأبيض، والصفحات البيضاء). ينبري بلونكيت لتأريخه للجزيرة بسبب غياب جزيرة سانت لوسيا وشعبها من كتب التاريخ الرسمية. وهناك غيابات تتعلق بسلسلة النسب: قصتا حياة بلونكيت وأخيل. يقبع ضابط الصف البحري بلونكيت غير مُلاحَظ في دفاتر السجلات لمائتي عام قبل أن يُطالب به الميجور بلونكيت كي يعتبره أحد أجداده. البحر الشاسع يغيب في وقت حرج: أثناء تأدية بلونكيت للخدمة في الصحراء الكبرى ضد روميل في الحرب العالمية الثانية (ليثوسر ١٩٩١: ٩٢). وكما هو شائع في سرديات هيلين، تواجهنا معضلة ملء الفراغ. في قصيدة «أوميروس» ذلك يعني: كيف يتذكر المرء تاريخه الثقافي دون أن يصبح ضحيته؟ كيف تحول التنافس والصراع (الفكرة الرئيسية في «الإلياذة») والرحلة (الفكرة الرئيسية في «الأوديسة») إلى قصيدة عن العودة للوطن («النوستوي (العودة للوطن)»)؟

طوال هذه القصيدة التي تتكلم عن الألم والتعافي (يقول الراوي موضحًا «المعاناة هي فكرة رئيسية/لهذا العمل»، ٥. ٢. ٢٠-٢١) تطفو هيلين. مبدئيًّا تبدو هيلين عند والكوت صورةً معتادةً من سرديات هيلين الكلاسيكية؛ فهي متحفظة، ومحتفظة بشئونها لذاتها، ونائية بنفسها، من الناحية الوجدانية أو من ناحية البنية السردية («فهي تؤدي دورها باستقلالية عن مصائر الشخصيات الأخرى»؛ مينكلر ١٩٩٣: ٢٧٣). مثل هيلين عند فيرجيل، ترتدي ثوبًا أصفر اللون. هذا الثوب سُرِق من — أو أُعْطِي لها من — مود بلونكيت؛ وذلك إبهام لم يُلاقِ حلًّا مطلقًا في القصيدة، ومن ثَمَّ نقل السؤال المعتاد منذ القِدَم حول جُرمها أو براءتها. يتساءل بلونكيت: «ماذا أرادت (هيلين)؟ أن يُطهِّر التاريخ إثم سرقتها للعباءة الصفراء؟» (١٠. ٣. ٥٠-٥١). (يلخص سؤاله تحديًا أدبيًّا عبر ٢٨ قرنًا.) يتنازع أخيل وهيكتور على هيلين، نزاع يؤدي بطريقة غير مباشرة إلى موت هيكتور. ويوقف جمالها الحركة: في ظهورها الأول، بينما تشق طريقها بثقة وخفة

إلى الشاطئ، يتسبب جمالها في أن يتوقف الجميع ويحدقون. لاحقًا، وعندما يمسك بها بلونكيت بفعلة سرقة سوار، هو الذي يَجْمُد وليس هي: «جمدته نظرتها» (١٨. ١. ٣٩). هي أيضًا مجهولة. يستعلم الراوي، في إعجاب: «من تلك؟» لا يجيب رد النادلة على السؤال: «هي؟ هي مغرورة جدًّا» (٤. ٣. ٢٧).

استخدام والكوت للأسطورة يتحاشى المضاهاة المبرمجة. فالأساطير، كالأسماء، «ليست مجاديف/يجب أن تُوضع جنبًا إلى جنب» (٦٢. ٢. ٢١-٢٢). قال والكوت في مقابلة: «كل أسطورة جديدة أفسدت الأسطورة السابقة عليها، واستوعبتها استيعابًا خاطئًا، ويشمل ذلك المسيحية. لقد استوعبوها استيعابًا خاطئًا، ثم بعد ذلك بدءوا شيئًا» (والكوت ١٩٩٧: ٢٤٢). (هذا وصفٌ للأسطورة ولكنه أيضًا وصفٌ للمحاكاة.) هيلين عنده ليست مجرد تنويع على هيلين هوميروس؛ هيلين سوداء، ولكنها مخلوق جديد تمامًا. عندما يكتب مينكلر: «إنها (هيلين) ليست ملكًا لأحد» (١٩٩٣: ٢٧٤)، فنحن في المنطقة المألوفة للمُطْلَق، ولكننا أيضًا في منطقة جديدة للهوية السوداء. كما يبين والكوت في سياق مختلف، إحدى مشكلات السود هي مشكلة المقارنة:

> عندما تعيش في هذا البلد (الولايات المتحدة الأمريكية) ... يجب عليك أن تُجْري باستمرار مقارنات مثل «لو جوسِت (ممثل أسود) هو ممثل جيد مثل شخص آخر.» هذا هو النهج والرعب الذي يشتمل عليه العيش في هذا البلد، باستمرار القول بأن الشيء الأسود في جودة الشيء الأبيض. (والكوت ١٩٩٧: ٢٣٢)

يساعد هذا التصريح في توضيح رفضه لتوصيف «ملحمة»: «إن المثيل، في سعيه للارتقاء، هو في واقع الأمر يتضع» (برسلين ٢٠٠١: ٢٤٢). إن النظر إلى قصيدة «أوميروس» على أنها «إلياذة» أو «أوديسة» كاريبية «يعني أن تقول للبحر الكاريبي «ينبغي أن تفكر في نفسك على أنك بحر إيجة من الدرجة الثانية»» (١٩٩٧: ٢٣٢). تمثل هيلين عند والكوت السمو عن التصنيف (مثل القصيدة التي تلعب دورًا رئيسيًّا فيها)؛ فهي هي نفسُها. هي ليست نسخة سوداء من هيلين بيضاء؛ هي هيلين وهي سوداء. هي ليست نسخة أنتيلية من هيلين هوميرية؛ هي هيلين وهي أنتيلية. ربما تأتي أعظم شهادة على هذه الهوية المستقلة في كتاب روبرت هامنر «ملحمة المُبْعَدين»، التي تُمنَح فيها هيلين تسجيلين في الفهرست: «هيلين (طروادة)» و«هيلين (الأنتيل).» هناك ٩ إشارات للأولى، و٨٧ إشارة للثانية. يحجب هيلين طروادة مخلوقة جديدة تمامًا. لربما يكون من المناسب أن هيلين عند والكوت ليست قائمة على مثال منفصل عن الواقع بل على امرأة حقيقية رآها في

حافلة الركاب. ولا يجابه والكوت أي قدر من الصعوبة في رسم هيلين كتلك التي جابهها زيوكس: لقد فعل ذلك ثلاث مرات (الشكل ٦-٢).

قد يكون من المفيد هنا أن نذكر ما ليست عليه هيلين عند والكوت: فهي ليست ضحية. ولا واحدة من الشخصيات التي تمثل هيلين في هذا الفصل هي ضحية، وهي ليست مصادفة أن النسخ المعدلة/المحاكاة تختص كلها بشخصية تمثل هيلين في عالم ما بعد الحرب. إن هذه القصص لهي قصص عن التطور وليس عن الاختطاف، عن البيت وليس عن الاغتراب (قارن مينكلر ١٩٩٣: ٢٧٢). هذه القصص هي قصص تتناول هيلين كفاعلة. هيلين عند والكوت تترك أخيل، وتنتقل للعيش مع هيكتور، وتعود إلى أخيل؛ كل الأفعال هي باختيارها، والنقطة المهمة في الواقع هي أنها «أفعال». فنحن لا نعرف شيئًا عن مشاعر هيلين[20] ولا نعرف والد طفلها ولكننا نعرف الكثير عن فعلها وانعكاسه على الخصمين المتنازعين، اللذين يبذل كلٌّ منهما جهودًا هائلة ليُبقي عليها أو ليجتذبها (فأخيل يغطس لأجل كنز سفينة غارقة، وهيكتور يتخلى عن صيد الأسماك ليقود سيارة أجرة، وهي مهنة تودي بحياته في آخر الأمر). وكما هو الحال في سرديات هيلين الأخرى، جمال هيلين مصورٌ بواسطة أثره. بيْد أن هناك فارقًا بالغ الأهمية بين هيلين عند والكوت وهيلين التقليدية. الشخصيات السابقة التي كانت تمثل هيلين دفعت بألف سفينة إلى الحرب؛ شخصية هيلين هذه هي ذاتها سفينة: «جمالٌ/غادر، كسفينة، مُخلفةً وراءها عيونًا متسعةً انبهارًا» (٤. ٣. ٢٤–٢٥). الاستقلال عن مارلو يشير إلى ذروة الاستقلال الأدبي لأي شخصية تجسد هيلين.

هذه الاستقلالية في الروح والوجود — المتحررة من وسواس تأثير هوميري أو مارلوي — تمثل الهوية السوداء التي يعلنها الراوي وفيلوكتيت عندما يصبحان مواطنَيْن فخورَيْن من سانت لوسيا لا منحدرَيْن متدنيَيْن من أصل أفريقي. إن هيلين هي شخصية ولكنها أيضًا ترمز إلى الجزيرة (مثلما — في العمل الأدبي لكاتب أسبق يجابه القيود الاستعمارية — أن هيلين عند ييتس تمثل أيرلندا). حملت سانت لوسيا لأمد طويل لقب «هيلين الهند الغربية» بسبب جمالها، وكذلك بسبب أنه جرت حرب من أجلها. (تغير زمام السيطرة عليها ١٣ مرة، كما يروي والكوت في القصيدة.) عندما يقرر الميجور بلونكيت — الذي يحب هيلين من بعيد — أن يكتب تاريخها، فيكتب تاريخًا للجزيرة. يبدأ تاريخ الجزيرة في كتب التاريخ فقط عندما يتنازل الفرنسيون عن الجزيرة للبريطانيين عام ١٧٨٢. «إحساس بالالتفاف/كسفينة تتفادى حيدًا بحريًّا» (١٨. ١. ٢٩–٣٠)، يشير

شكل ٦-٢: ديريك والكوت، «رأس مثالية: هيلين/أوميروس» (١٩٩٨). تصور ألوان والكوت المائية شخصية هيلين من قصيدة «أوميروس» ترتدي ثوبًا أصفر تلقته (أو سرقته) من مود بلونكيت. أُعيد إنتاجه بتصريح من ديريك والكوت وجامعة نيويورك بألباني، متحف الفن.

التاريخ الاعتيادي إلى «غير الأوروبي ... فقط بكونه يعبر عن الغياب؛ هذا إن أُشير إليه أو إليها على الإطلاق» (ويليامز ٢٠٠١: ٢٨٠). إن مقصد بلونكيت من التنقيح التاريخي هو مقصد كل كُتَّاب هيلين من سلسلة الملاحم وما يعقبها؛ فهو يريد أن ينقذ هيلين من الحواشي، ليضعها في مركز الصدارة، ليجعل من التاريخ قصتها: «هيلين تحتاج إلى تاريخ،/.../ليس تاريخه، بل تاريخها. وليس حربهم، حرب هيلين» (٥. ٣. ٤٦، ٤٨).

يعدل بلونكيت مع ذلك عن محاولته، لأنه يصبح مدركًا — أو شاعرًا — بأن تأريخًا من هذا النوع يشكل تجسيدًا متعاليًا، مثال على التملك الاستعماري الذي يخجل منه والذي يحاول تصحيحه. كان بلونكيت قد بدأ بصوغ تناظرات بين حرب طروادة ومعركة القديسين عام ١٧٨٢. هذه هي نسخته — ونسخة التاريخ — لتفسير والكوت لما يدعوه «الشأن الأسود» فيما يخص «الشأن الأبيض». يريد كل كاتب أن يستغل هيلين،

والسرد التاريخي هو شكل من أشكال هذا الاستغلال. يدرك بلونكيت حق هيلين، كامرأة وكجزيرة، في أن تكون ذاتها، متحررة من المعاني التي يفرضها التاريخ والسرد.

عندما نلتقي هيلين للمرة الأولى، نجدها تغني أغنية فريق البيتلز «بالأمس»، إلا أن الأمس لا مكان له في قصة هيلين ولا هويتها. (على نحو مماثل يدرك أخيل أن سانت لوسيا، وليس أفريقيا، هي وطنه.) يبدد والكوت عنها السمات الأسطورية: «إنها لم تكن قضية ولا مدعاة للصراع، فقط اسم/لأعجوبة محلية» (٦١. ٣. ١٩–٢٠). وهذه هي الحالة التي يصورها عليها، كأعجوبة محلية، وليس كرمز.

قصيدة «أوميروس» في تناقلها بين الثقافات هي نموذج لما يُسمَّى باللاتينية translatio أي «النقل». وهي تتماشى مع اهتمامات هذا الفصل لعدم كونها توافقًا محكمًا؛ لكونها محاكاة. إن إشارات والكوت الكلاسيكية هي — كما يلاحظ أوليفر تابلين (منتقيًا تعبيرًا مجازيًّا من القصيدة) — «مدمجة في القصيدة كالسماد في الأرض» (تابلين ١٩٩١: ٢١٩). أخيل الأنتيلي ليس أخيل الأسبرطي لكنه يقف جنبا إلى جنبٍ (وإلى جانب وينسلو هومر وسان أومر كما رأينا). إن هوية هذه القصيدة هي هوية متعددة الطبقات، كشخصياتها.

وينطبق هذا أيضًا على شكل القصيدة. فدانتي يقدم البنية ثلاثية المقاطع وإدخال سردٍ «ذاتي» على بحث شخصي (تحرك «أوميروس» هو تحرك داخلي بالمخالفة لطريقة هوميروس). أما الكاريبي فيقدم لهجة الباتواه العامية، التنشئة الاستعمارية، البنية «الهاملتية» (شبح وُرِكْ والكوت الذي يزور ابنه). كاليبسو هي كلاسيكية وكاريبية معًا. هذا «النهج النصي الانتقائي ... يفصح عن شاعرية في الهجرة» (تيمى ١٩٩٩: ١٥٨)؛ وهو أيضًا يجسد بنية الأسطورة وبنية المحاكاة: التقليد والتجديد (بو ٢٠٠٦: ١٨٧).

فوق كل ذلك هناك روح لعوب في كلٍّ من المضمون (كثرة التلاعب بالألفاظ، الخطأ في تهجئة اسم قارب أخيل: في الرب «نوثق») والقافية. أُخضِع الابتكار في القوافي التي يستخدمها والكوت في القصيدة لتحليل جيد من قِبَل براد ليثوسر، إذ تشتمل على: القوافي الثلاثية، والقوافي البصرية، والقوافي الفوقية، وقوافي الجناس التصحيفي، والقوافي المُرَخَّمة، والقوافي التي يختلط في تركيبها كلمات دارجة وأخرى لاتينية، والقوافي غير التامة، وقوافي الترخيم الاستهلالي. مع ذلك يحتفظ ليثوسر بتعليقه النهائي من أجل استخدام والكوت للقوافي الأنثوية («مزاوجة مستغربة لنوع مخصص عادةً للشعر الخفيف»).

> حينما يقفي (والكوت) «panther/نمر أرقط» مع «and her/ورأسها» أو «مذبح/altar» مع «التوقف. تمثالها/halt. Her» أو «فلوريدا/Florida» مع

«أصابها بالقلق/worried her»، أو «صياد/hunter» مع «أمامها/front of her» فنحن أقرب إلى ويليام إشونك جلبرت أو أوجدن ناش من ميلتون أو سبنسر. إننا نقف تمامًا على حافة المحاكاة غير المستقرة؛ وهذا هو الموضع الذي يريدنا أن نكون فيه. (١٩٩١: ٩٣)

إن استحضار ليثوسر للمحاكاة، والأسلوب الهزلي، والشعر الخفيف هو استحضار كله في محله. إذا أخذنا في اعتبارنا «هدف والكوت طويل الأمد وهو أن يجسد سانت لوسيا كتابةً» (تيمى ١٩٩٥: ١٧٧) وملحمة ترحاله المختلطة، اللعوب، الساخرة برأفة، فقد يكون بوسعنا أن نصف هذه القصيدة بأنها تحاكي الأسلوب الساخر لكتابات لوقيان السميساطي وبأنها تحاكي حرفيًّا لوقيان السميساطي.

في جنازة مود بلونكيت، يخبرنا الراوي أن «قصة حياتها احتاجت لخاتمة جيدة» (٥٣. ٢. ١٥). وهذا — كما رأينا من بداية هذا الكتاب — ينطبق على كل سرديات هيلين. يختم والكوت قصة هيلين بتركها مفتوحة، ويتركها مفتوحة بتقسيمها، فهيلين يخلفها اثنتان. الأولى هي ابنة أخت ما كيلمان، كريستين، التي تحضر للعمل في مقهى لا عناء: أعجوبة محلية جديدة، «هيلين جديدة» (٦٣. ١. ٩). هذا يتماشى مع تركيز والكوت على استمرارية التبدل (وتلك هي وتيرة البحر — الذي ترتكز عليه هذه القصيدة — وهي في الوقت ذاته بنية الأسطورة نفسها). إلا أن هيلين أيضًا تُقدِّم مَن تخلُفها في صورة جنينها. إن هذه هي هيلين الوحيدة التي تصبح حبلى (هيلين الحبلى عند فاوست هي وهْم) وتتركها قصيدة «أوميروس» في حملها. خصوبتها تصبح استعارة عن أشكال محاكاة هيلين التي تفحَّصناها طوال هذا الفصل: كينونتان في جسد واحد، تعملان جنبًا إلى جنب إلى حين، لكنهما بالأساس مستقلَّتان إحداهما عن الأخرى.

عندما انتهى إيسقراط من كتابه «في مديح هيلين»، كشف عن أن «ما جرى أكثر بكثير مما قيل» (المجلد ٣. ١٩٤٥: ٩٧). نفس الشيء ينطبق على هذا الكتاب. الكثير من القصائد، والعديد من الروايات، ونص سينمائي قد أُغفِلوا؛ استخدامات سياسية ودينية لأسطورة هيلين قد جرى تجاهلها؛ نصوص مسرحية لمسرحيات وبطلاتها اللواتي أَدَّيْنَ دور هيلين قد هُمِّشوا.[21] العدد الضخم من النصوص عن هيلين في كل مرحلة يوضح تَمَلُّكها من مخيلات الكُتَّاب، ويوضح — مثلما تفعل هيلين الحبلى عند والكوت — خصوبة هذه الكائنة (أو البدعة) الكلاسيكية.

عندما تموت مود بلونكيت في قصيدة «هوميروس»، يدرك الراوي أنه يحضر جنازة شخصية قد ابتدعها. من يوربيديس إلى جوته (وما بينهما وما يتجاوزهما) تدرك هيلين نفسها على نحو مماثل أن وجودها هو وجود أدبي. بيْد أن حياة مود الأدبية يُفْتَرَض معها وجود واقع ملموس؛ مع البيانوات، والتطريز، وأزهار الأوركيد، والوصيفات، وسيرة حياتها يمكن أن تُرسَم من أيرلندا إلى سانت لوسيا. وكذلك أيضًا حياة هيلين، من أسبرطة إلى طروادة (وعائدةً ثانيةً إلى أسبرطة، حسب أقلام بعض الكُتَّاب). هذه هي الرحلة التي سعيت إلى تأريخها، في كتاب يمثل سيرة أدبية (بيان لتطور هيلين في الأدب) وكذلك سيرة شخصية أدبية.

في مسرحية شكسبير «حلم ليلة صيف» يتناقش ثيسيوس وهيبوليتا بشأن القصة التي يرويها العشاق الأربعة عن تجربة التحول الذي يصيبهم أثناء الليل في الغابة الأثينية. فثيسيوس متشكك، يقول بأن عقول العشاق هي كعقول المجانين والشعراء: فهم يتخيلون أشياء، ويخلقون أوهامًا. فمثلًا العاشق سيرى «جمال هيلين في جبهة غجرية.» تعارض هيبوليتا بأن شيئًا دائمًا قد نشأ من التجربة التي عاينها العشاق: فقصتهم «تشكل رواية متسقة اتساقًا عظيمًا» (٥. ١. ١١، ٢٦).

ومع ذلك، وبينما يعارض ثيسيوس هيبوليتا، يثبت دون قصد حجتها، ذلك أن هذا المُنْكِر «للخرافات القديمة» (منافية للعقل، أو قد تكون عتيقة، حكايات قديمة) هو نفسه ليس أكثر من خرافة قديمة، خرافة يُفترض فيها «الاتساق» الكافي لأن تتخذه أثينا بطلًا تاريخيًّا. ودون قصد يعزز هذه النقطة، وهو يتحدث عن خرافة قديمة أخرى، هيلين — التي يرتبط وجودها بوجوده — كما لو كانت شخصًا حقيقيًّا. أضف إلى ذلك أن حجة ثيسيوس ضد الخيال الشعري هي أن قلم الشاعر «يجعل لهباء العدم/مكانًا في الوجود واسمًا» (٥. ١. ١٦–١٧)؛ ولكن رغم أنه يهدف بعبارته «هباء العدم» إلى التشديد على الأصول الواهية للأدب، فإن بنية البيت تعطي الكلمة الأخيرة «مكانًا في الوجود واسمًا» ومن ثم يجعل تجسيد خلق الشاعر في صورة الفكرة الأسمى. تدعم الحركة العروضية هذا الأمر، مع تنازل التفعيلة الثنائية المتصلة بلا وقفة «nothing/العدم» عن التوكيد النهائي إلى التفعيلة «a name/اسم» ومن ثَمَّ فإن ثيسيوس يؤيد تكرارًا استدلال هيبوليتا، وهو أن شخصية الشاعر المبتدعة («المكان في الوجود والاسم» اللذين اصطنعهما) تصبح كما لو كانت حقيقة. هو نفسه دليل (أدبي) حي على هذه النقطة.

قد تكون هيلين الأسبرطية بدأت الحياة الأدبية مُسبغًا عليها خصائص إلهة، أو كتأويل سببي، أو كمبرر للحرب، إلا أن أصلها الصحيح لا يهم من الناحية الأدبية؛

فقد اتخذت لها — كحال ثيسيوس — حياة خاصة بها؛ فحضورها الأدبي عبر القرون ضخم للغاية مما جعل كتابًا كهذا ليس ممكنًا فحسب بل ضروريًّا. وعندما يستحضر ثيسيوس — الذي هو شخصية خيالية-حقيقية — هيلين، التي هي الأخرى شخصية خيالية-حقيقية، نرى سطوة السرد تتزايد لتصبح «شيئًا متسقًا اتساقًا عظيمًا.»

ملاحظات

المقدمة: القصة من البداية

(1) Dares' account is known only in a sixth–century Latin translation based on a lost first–century Greek original; for Dictys' fourth–century Latin text we have a first–century Greek fragment. For the dates, texts, and identities of Dares and Dictys see Frazer 1966: 3–15.

(2) The anonymous *Siege of Troy* is the exception to this narrative pattern, moving rapidly over the Argonaut material and the abduction of Helen to get to the poem's titular subject.

(3) Zeus tormented Prometheus as a punishment for his championing mankind and because of his refusal to reveal the prophecy concerning Thetis. He chained Prometheus to a rock, where an eagle gnawed his liver each day; because Prometheus was immortal, his liver renewed itself each night.

(4) An alternative genealogy has Aphrodite born from the foam (*aphros*) of the sea. I give here the Greek names of the goddesses. In Roman mythology Hera is known as Juno, Pallas Athena is Minerva, and Aphrodite is Venus.

(5) In the presentation of the play at Shakespeare's Globe in 2007 it was Paris' melancholy looks that comically provided evidence of his experience of love.

(6) For accounts of the Judgment of Paris see Lucian *Dialogues of the Gods* 20, translated as "The judgement of the goddesses" (1969: 384–409), and Lydgate's *Troy Book* 2.2369–92. Lydgate's Paris refuses to judge the goddesses unless they appear naked (2.2747–54). Medieval literature, with its love of dream visions, frequently presents the Judgment of Paris not as a real event but as a vision dreamed by Paris (see e.g. Dares in Frazer 1966: 138–9). The Judgment is also a dream in American TV's *Helen of Troy* (2003), where Paris retires to a cave to escape the midday heat and falls asleep, and in Eric Shanower's graphic novel *Age of Bronze: A Thousand Ships* (2005). The retrial in Peele's *Arraignment* ends harmoniously when the goddesses catch sight of Queen Elizabeth I (for whom the play was first written and performed) and are content to acknowledge the monarch's superior beauty.

(7) On being twin sister to a woman of Helen's beauty see Eva Salzman's poem "Helen's Sister" (2004).

(8) Malcolm Bull reprints a Renaissance painting of *Leda and the Swan* in which "the eggs are helpfully stamped with the names of their occupants" (2005: 169 and plate VIIIb).

(9) In the *Cypria* (in Hesiod 1977: 499) Helen is Nemesis' third child after Castor and Pollux. Helen's birth is the result of Nemesis' rape by her father, Zeus. Isocrates also names Nemesis as Helen's mother (1894, vol. 1, §59: 304). A scholiast on Pindar notes that Hesiod "makes Helen the child neither of Leda nor Nemesis, but of a daughter of Ocean and Zeus" (*Catalogues of Women* in Hesiod 1977: 191).

(10) Both Hughes (2005) and Schmitz (1990), from whom Hughes clearly takes her information, are incorrect in describing Helen as eight years old in this poem; presumably they were misled by the unexpected collocation "eight score moneths" (Trussell in Shaaber 1957: 425 [43]).

(11) Pausanias attributes the story to Stesichorus (Pausanias vol. 1, 2.22, in 1918: 365–7). If Helen gave birth to Iphigenia, this gives us an indication of her age when Theseus raped her: old enough to bear children. It is possible that this story is the slander on Helen for which Stesichorus was punished with the loss of his eyesight (Adams 1988: 116).

(12) We can read about the suitors' oath in fragments from Hesiod and Stesichorus, and in Euripides' *Iphigenia in Aulis* (in Euripides 1972: 368–9); see Spentzou 1996: 305 n12. The oath may have been Hesiod's invention: he is the first to relate it (Adams: 1988: 99–100).

(13) Quintus of Smyrna tells this story in his *Post Homerica* (*The War at Troy*).

(14) The anonymous *Gest Hystoriale* describes a sacrifice in Aulis but not of Iphigenia (TLN 4655–61). Hesiod reports that Diana turned Iphigenia into Hecate (*Catalogues of Women* in Hesiod 1977: 205). In Herodotus, book 4 (1965: 276) the Taurians identify Hecate as Iphigenia; but in Euripides' *Iphigenia among the Taurians* she is "merely priestess of the goddess" (editor's note in Hesiod 1977: 205).

(15) Peter Jackson's recent study of the Indo-European roots of the Trojan War myth cautions that it would be "naive to assume that Stesichorus invented the phantom story *ex nihilo*" (2006: 85).

(16) The variant was well known to the Renaissance (see Roche 1964: 152–67).

(17) George A. Kennedy (1987: 16) has a total of 17, of whom the last (in a twentieth-century play by Eric Linklater) is Voltaire!

(18) This is also the name given to Paris' son with Oenone, so Dictys may be confused here.

(19) Paris was also known as Alexander which means "defender." In Ovid's *Heroides* he explains, "When I/Was hardly grown to man's stature I regained/Our herds by killing an enemy./For that I received the name I proudly bear" (Ovid 1990: 160).

(20) William Morris's Helen imagines three possible methods of death the Greeks might inflict on her: burning at the stake, slaughter by a knife, or being thrown (in a sack) from the cliffs into the sea (1915: 4).

(21) She also commits suicide in Thomas Heywood's *2 Iron Age* (1632), but at a later stage and for a different reason: old age has destroyed her beauty. In John Gould Fletcher's "On a Moral Triumph" (1925) she hangs herself when called a "wrinkled harridan" by children, "first taking care to leave behind a note, in which she laid all the blame on Menelaus and his fits of bad temper" (1925: 97).

(22) The "Envoy" to Maurice Hewlett's "Helen Redeemed" (1913) parallels Helen's beauty with Achilles' strength and sees their union as "the marriage of true minds."

الفصل الأول: سَرْد الأسطورة

(1) This is a strong position in narrative terms, the final elegy, although its strength seems partly undercut by its sentiment—Hector was kind "*even to Helen*" (Willcock 1976: 276, my italics) and by its change of tone and subject from heroic paean to solipsistic concern: "I mourn for you [Hector] in sorrow of heart and mourn myself also and my ill-luck" (24.773–4). However, Helen's self-pity is not unusual; Colin Burrow notes that in Homer sympathy regularly "lead[s] to the reaffirming of one's own grounds for sorrow" (1993: 21).

(2) The parallels between weaving and narrative are long attested. See for example Clader 1976: 5–9, 33; Heilbrun 1990: 103–4, 111; Bergren 1980: *passim; Ion* in Euripides 1973: 47. Homer twice gives Helen the opportunity to tell her own story: in the *Iliad* (book 3) she does so with weaving, in the *Odyssey* (book 4) with words. On Achilles with his lyre and Helen with her tapestry as two forms of the poet see Austin 1994: 38 and 38, n21. Isocrates relates how Helen came to Homer at night and ordered him to compose a Trojan epic. Helen is thus responsible for the *Iliad*: "partly owing to the genius of Homer, but *chiefly through her*, his charming poem of universal renown was composed" (1894: §65, my italics). On Horace's depiction of Helen as a poet see Putnam 2006: 92. Andrew Lang's "Palinode" (the octave of which is addressed to Helen, the sestet to Homer) presents Helen as a poet (Lang 1923). In "Helen at the Loom" George Lathrop depicts Helen's relief at being in control of her material (in both senses).

(3) Shakespeare's Cleopatra is similarly concerned with artistic afterlife in the dominant seventeenth-century genre of drama: "Some squeaking Cleopatra" shall "boy my greatness" (*Antony and Cleopatra* 5.2.250). Whereas Homer's Helen is concerned about the effect of (mis)representation on her reputation, Shakespeare's Cleopatra is concerned about the effect of (mis)representation on her regality.

(4) Nor does he think about regaining Helen when he does fight, even though this is technically the reason for the war.

(5) For a good account of this absent material, and Homer's knowledge of it, see Lattimore 1961: 20–8. Some of the absent material is probably purposeful omission of details familiar to Homer's audience; some, however, comprises post-Homeric additions.

(6) Analyzing "abruptness," "jolts," and "partially undigested" material in Homer, Burrow observes that "the Homeric poems are generously capacious: they leave later writers space to invent motives" (1993: 11–12).

(7) The epic cycle additions are extant only in fragmentary summaries; they are available in a Loeb parallel–text edition of Hesiod (1977). For an analysis of the epic cycle see Burgess (2001).

(8) Quintus' association with Smyrna, long considered doubtful, has been reexamined and accepted by the poem's most recent translator, Alan James.

(9) In the BBC film version of *Troilus and Cressida* (1981) Helen is a silent presence in 2.2, the scene in which the Trojan council debate whether to return her to Greece. In the 2008 Cheek by Jowl production of the play in London, she is on stage "throughout the battles, reminding us that she is the ultimate provocation of war" (Billington 2008). Poetry too inserts Helen—through metaphor. As Martin McKinsey points out, Eumaeus' complaint that Helen "has been the death of many a good man" (*Odyssey* book 14, p. 209) reads literally that Helen "cut the legs from under troops of men"; similarly, in Yeats's "No Second Troy," Helen "is credited … with having burned Ilium much as if she had wielded the torch herself" (McKinsey 2000: 187 n5).

(10) This in fact is how all perception works. In hearing, auditors do not receive every sound transmitted by the speaker but fill in gaps according to logic (deafness is when the gaps outnumber the received words, making the auditor incapable of completing the sense). In night driving, the brain connects remarkably little visual data into a road, a bend, a hill.

(11) For an extended analysis of this aspect of Helen see Gumpert 2001.

(12) In Homer the aim is simply to regain her. Revenge is a later addition, first implied in the epic cycle (in the *Little Iliad*; in Hesiod 1977: 519). There is no evidence that female adulteresses were ever punished by death in the fifth century BCE (see Patterson 1998; Cohen 1991: ch. 5).

(13) On both occasions the Greek simply reads, “thus he spoke.”

(14) The same Sanskrit root leads to Latin *gnavus/navus* = “diligent,” “assiduous”; i.e., working for knowledge.

(15) Part of the word’s negative, fearful meaning comes from its punning association with the River Styx (which means hateful, something that makes you shudder), as Hesiod explains, “And there dwells a goddess who makes the immortals shudder, awful Styx, eldest daughter of Oceanus” (*Theogony* in Hesiod 1988: 26).

(16) On the relation between these two texts see Maguire 2007: 91–109.

(17) Henry Rider Haggard and Andrew Lang convey this more overtly in their novel *The World’s Desire* when Helen lifts her veil to the Sidonian. “When he saw her loveliness he stopped suddenly as one who is transfixed by a spear” (1894: 233). The simile is telling: an image of disaster, of death. In the seventeenth century Daniele Bartoli notes Nicostratus’ reaction to Zeuxis’ painting of Helen: he was mesmerized “as though he had seen not the head of Helen, but that of Medusa, he remained as though of stone” (cited in Colantuono 1997: 161). For images of petrification in the rhetoric of Renaissance art see Cropper 1991. Even children’s literature adheres to this: climbing a wall to glimpse Penelope through a window, Tony Robinson’s Odysseus “froze. He knew at once who it was: she was thirteen or fourteen and she was incredibly beautiful. It was Helen” (1987: 18).

(18) I am indebted to Ben Morgan for this reference.

(19) The causes of the several destructions are varied: internal conflict; fire; earthquake; external attack; fire again. The nine numbered Troys (I–IX) subdivide into 47 phases of construction/habitation (Wood 2005: 19; Latacz 2004: *passim*).

(20) The parallels between Pandora and Helen are overt in Hesiod’s *Works and Days*, where the phrase used to describe Pandora—“fearfully

like the immortal goddesses"—is Homer's description of Helen in *Iliad* 3.158. West's translation (1988: 39) reads dilutedly, "model upon the immortal goddesses' aspect the fair lovely form of a maiden."

Ericthonius, son of Vulcan by Athena or by Earth, was hidden by Athena in a chest and given to Cecrops' daughters to guard without opening. They disobeyed, were horrified by its contents (something serpentine) and leapt from the Acropolis to death.

The beautiful Feather Woman fell in love with the beautiful Morning Star and was taken from earth to live in the sky. She spent her days gardening but was told not to dig up the Great Turnip (which plugs the hole between sky and earth). Curious, she disobeyed and brought death and unhappiness into the world.

(21) In seasonal myths the earth–mother divides into two characters, a mother and a daughter (as in the Demeter–Persephone myth) to "express the stages of summer–fullness and of spring rebirth after the wintry death" (Lindsay 1974: 186). The story of Demeter–Persephone has exact parallels in Sumerian myth in the story of Dunuzi and Geshtines (see Armstrong 2005: 52).

(22) At other times myth copies its model precisely. The stories of Moses and Jesus offer what Plutarch would call "parallel lives." Each is threatened with death as a baby by tyrannical fiat. (Moses' story here parallels other birth stories from the ancient Near East. For example, the mother of King Sargon of Akkod protected him by putting him in a box of reeds which she set afloat on the Euphrates; Reinhartz 1998: 5). Each delivers the law of their respective religion (Moses in the Ten Commandments, Jesus in the Sermon on the Mount). For each a new spiritual identity is heralded by water (the crossing of the Red Sea; baptism in the River Jordan). Each spends a period of 40 days or years in the wilderness. The story of Moses

is itself modeled on creation myths in which a god splits water to create the world. The narrative innovation in the Moses myth is that "what is being born is not a cosmos but a nation" (Armstrong 2005: 96).

(23) As Mercea Eliade notes, "symbolism does not depend on being understood" (1958: 450).

(24) Throughout Greek myth, gods shine and dazzle. They wear shining clothes, have gleaming hair, are associated with light. In Luke's Gospel, when two men in dazzling clothes appear inside Jesus' empty tomb, we are meant to understand from this sartorial semiotics that they are angels. When Jesus is transfigured, the four Gospels agree in telling us that his face *shone*. On the ways in which Christianity harnessed Homer see Coupe 1997: 106.

(25) The story is told by Herodotus 1965: 381.

(26) Herodotus describes a shrine of Helen at Therapnae (1965: 381), Pausanias a temple of Menelaus. Isocrates says both Menelaus and Helen were worshiped there as gods, not as heroes (1894: §63).

(27) Other narrative innovations—such as hanging—are also likely to be anthropomorphizing adaptations of a tree goddess religion. Pausanias relates that Helen was hanged at Rhodes by a vengeful widow of the Trojan War. The specific location, Rhodes, suggests that this is a variant of the *Helen dendritis* tradition. The parallel ends of the sisters Phaedra and Ariadne—both hanged from a tree—suggest the origin of each as a tree-goddess (Clader 1976: 70). The power of the tree-goddess structures the opening of Miranda Seymour's novel *The Goddess* (1979); Helen as matriarchal deity is the subject of Linda Cargill's *To Follow the Goddess* (1991).

(28) Most editors emend the folio's "a fear" to "afeared," including the RSC Shakespeare, which is an edition of the Folio text.

(29) Penelope in the *Odyssey* is similarly nostalgic, reminiscing about Odysseus' leadership—"if ever there was such a man" (book 19, p. 295).

(30) In Homer Odysseus and Diomedes steal the Palladium from Troy.

(31) In Thucydides' analysis Agamemnon was power–hungry (1972: 39–40).

(32) On the importance of the Trojan War to subsequent literary and political narratives see Waswo 1997.

(33) Derek Walcott writes, "ten years' war was … an epic's excuse" (*Omeros*, 56.3.11; p. 284).

(34) In the London version this ending to act 1 was replaced by a dialogue between Cassandra and Helen.

الفصل الثاني: الجمال

(1) The Latin reads: "primo Helenam speciositate nimia refulsisse" (delle Colonne Griffin 1936: 83).

(2) John Pollard similarly refers to Helen as a woman "whose only fault was that she was *too* beautiful" (1965: 145, my italics). Cf. Ovid's Paris in the *Heroides* who tells Helen "I find more now than I was promised by the goddess and you exceed by far that promise" (1990: 152–3).

(3) The production was directed by Sam Mendes; Helen was played by Sally Dexter.

(4) The antistrophe can be found in *Helen* in Euripides 1973: 179, but the translation smoothes over the textual difficulties. Austin (1994: 177–82) provides a literal translation, indicates the lacunae, and chronicles the difficulties in reconstructing and interpreting.

(5) Helen, in John Erskine's novel *The Private Life of Helen of Troy*, defines the central problem of beauty as insufficiency, not the insufficiency of an individual but of beauty itself: "In the presence of great beauty all men seem to be inexperienced. There isn't enough of it, I suppose, to get used to" (1926: 36).

(6) In literature Helen regularly talks of her beauty as a curse. In Ovid's *Heroides* she laments, "I wish beauty had passed me by" (1990: 172). In *The Private Life of Helen of Troy*, Helen observes, "They always said I was beautiful, but the only effect I could notice was that they treated me as if I weren't a human being" (Erskine 1926: 140). Disguised as a commoner, Linda Cargill's Helen enjoys the "novel sensation" of guards "glancing at me indifferently" (1991: 23). Mark Haddon's Helen (2002) bonds with her newborn daughter because "it was the first time I had ever been loved by someone who did not care what I looked like" (this replays, in stronger form, her fascination with her ataraxic suitor, Menelaus: "he looked through me. It was the first time in my life I had ever felt invisible"). Sara Teasdale's Helen talks of her beauty as the gods' "cruel gift" (1937: 9). Delmore Schwartz's Klymene pities one "chained to so beautiful a body" (1979: 115). Only the Chorus in Goethe's *2 Faust* does not see beauty as a bane: "For supreme good fortune is yours alone/In the fame of beauty, excelling all" (8516–17). In Sonnet 6 of John Erskine's sequence about Paris, it is Paris who feels the pressure of Helen's beauty (1922: 137).

(7) Shakespeare will later express the pivotal moment between knowing you should conclude with Helen and being unable to do so in the adversative conjunction "yet." In *Troilus and Cressida* Hector offers 27 lines of axiological argument as to why Helen should be returned to the Greeks, but concludes in favor of retaining her: "yet ne'ertheless/I propend to you/In resolution to keep Helen still" (2.3.193–6). The contrasting conjunction "yet" is unspoken in Aeschylus but the hinge is there. The Chorus cannot articulate Helen's beauty (because, as they realize, it cannot be articulated: "beauty no thought can name") and yet they cannot stop themselves trying to do so. Their subsequent four lines are chrestomathic clichés. Helen herself encounters this problem in Goethe's *Faust* when she meets the absolute of ugliness: Mephistopheles/Phorycas. She tries to describe her/it

before conceding “Yet I waste breath; for ever vainly words attempt/To recreate and recompose the forms we see” (*2 Faust* 8692).

(8) Faced with a more prosaic extreme in *Vanity Fair*, that of the hang-over of Joseph Sedley from too much rag punch at Vauxhall Gardens, Thackeray also employs the tactic of omission: “agonies which the pen refuses to describe” (1977: 95).

(9) A parallel episode of transferred representation occurs in art history in Apelles’ (c. fourth century BCE) complaint about a student artist who had lavished gold on his painting of Helen: “Because you knew not how to paint her fair, you have made her rich.” The incident, first reported by Clemens Alexandrinus, is narrated by Franciscus Junius (librarian to the Earl of Arundel) in *The Painting of the Ancients* (1638, book 2, ch. 6, §2, sig. Q4r; the Latin edition is 1637).

(10) The frequency with which Butler sees landscapes “in terms of painters he liked” perhaps recalls his own abandoned ambition to be a painter (Butler 1970: 264n).

(11) My informal survey of editions of *Tristram Shandy* in libraries, second-hand bookstores, and private collections has so far revealed only one reader (John Scholar) who has accepted Sterne’s invitation.

(12) I am grateful to David Summers for this reference. On the absent or off-stage representations of God and the godlike see Taylor 2001 and Daileader 1998.

(13) In 1576 Thomas Rogers took Zeuxis to task for his presumption in painting Helen when “neither Homer by eloquence, nor any man by imagination, should conceive the like” (sig. U4r).

(14) For Helen figures in the novel, see ch. 6. For Homeric echoes and structures in both *To the Lighthouse* and *Mrs Dalloway* see Hoff (1999) and Wyatt (1973).

(15) In his *Iconologia* Cesare Ripa uses a naked woman as the emblem of beauty (first Italian ed. 1593).

(16) On the early modern equation of nakedness with "absence or deficiency of language" see Neill 2000: 411–12.

(17) Variants of this phrase occur in Ibycus, Sappho, Plutarch, Pindar, Hesiod, and Homer. Later literary tradition consistently portrays Helen as blonde. In the medieval *Gest Hystoriale* we read, "[t]he here of hir hede, huyt as the gold,/Bost out uppon brede bright on to loke" (TLN 3021). Shakespeare's Pandarus tells us that Cressida's hair is "somewhat darker than Helen's" (*Troilus and Cressida* 1.1.41–2). There is nothing unusual about this in terms of beauty. Paris is traditionally blond, almost every medieval heroine is blonde, and in Marlowe's *Dido Queen of Carthage* blond is the Trojan norm: Aeneas' description of the sack of Troy includes "virgins half-dead dragg'd by their golden hair" (2.1.195).

(18) Heroines and gods in Greek drama such as Alcestis in Euripides' *Alcestis* (1974: 38) and Dionysus in his *Bacchae* (Euripides 1973: 206) also have curls. Ciliary curls are attributed to both Aphrodite and Medea in Hesiod's *Theogony*.

(19) See e.g. Fra Angelico, Jacques-Louis David, Evelyn de Morgan, William Morris, Antonio Canova. Curls had a long reign as the capillary desideratum for both men and women. Chaucer's Pardoner's blond hair is deemed ugly partly because it refuses to curl (General Prologue 675–9). Cf. Sir Andrew Aguecheek in *Twelfth Night*, whose hair "will not curl by nature"; 1.3.98–9 (Theobald's emendation for F's "coole my nature" is universally accepted, including by the RSC Shakespeare editors whose copy text is the Folio). Absalon has curly golden hair in Chaucer's "Miller's Tale." Curly hair is praised in *Gest Hystoriale* TLN 3968, 3757 and in Lydgate's

Troy Book 2.4550. A French manuscript of the fifteenth century (an illustration from the *Works of Christine de Pisan*) depicts Paris with blond curls (BL Harley MS 4431, fol. 129).

(20) It is this tradition that Shakespeare mocks in Sonnet 130: "I never saw a goddess go,/My mistress when she walks, treads on the ground."

(21) Since Achanes is a child, this may mean no more than that Cupid imitated his childlike gait. But since Cupid is himself a child, the inference holds: the divine paediatric gait is different from mortal childlike movement.

(22) In his essay "On Beauty" Francis Bacon considers movement more important than features (1985: 189).

(23) The fake female in Aristophanes' *The Poet and the Woman* (*Thesmophoriazusae*) wears a yellow dress and perfume. When later called upon to play Helen, he says that he is appropriately dressed for the role. This may mean no more than that he is dressed as a woman; but it may refer to the color of the dress he is wearing. In Derek Walcott's *Omeros* (1990) Helen is characterized throughout by a controversial yellow dress. When Verena, the Helen character in Jane Stanley's novel *A Daughter of the Gods* (1886), attends a ball, her dress is "a most artistic combination of bronze velvet and pale yellow, embroidered in gold" (1886, vol. 2: 96). (For Walcott and Stanley see chapter 6.)

(24) Clothes, like their wearers, shine, as in Penelope's "shining veil" in *Odyssey* book 16, p. 252. See Hughes (2005: 106–7) on the saturation of clothes with olive oil to create this luminous effect.

(25) What is true of humans and gods is true of other sites of beauty too: effect is more illustrative than description. Sidney's *Arcadia* tells us "we can better consider the sun's beauty by marking how he gilds these waters and mountains" (1977: 63). This tradition is Platonic in origin: beauty

is the reflected splendor of the divine countenance (see Rogers 1988: 67, citing Ficino's commentary on Plato's *Symposium*).

(26) Later writers developed this reaction, not just comparing the beautiful woman to a goddess but mistaking her for one. We see this in the *Gest Hystoriale* (TLN 13808), in Lydgate's *Troy Book* 2.3653–4, and in Shakespeare's romances.

(27) *Laud Troy Book* TLN 3067–76; *Gest Hystoriale* TLN 3538–64; Lydgate's *Troy Book* 2.4296; *Siege of Troy* TLN 664–5; Caxton's *Recuyell* 1894, vol. 2: 538–9.

(28) Hecuba anticipates Menelaus' change of heart in Euripides' *The Women of Troy*. She tries to dissuade Menelaus from returning to Sparta in the same ship as Helen because she knows his thoughts of vengeance will evaporate when he gazes on Helen's beauty.

(29) The translator marks Lampito's Spartan dialect with Scottish forms. Dictys narrates another version of this. Achilles first plans to kill Helen in public (Frazer 1966: 84). After the sack of Troy, it is Ajax who proposes killing Helen. Menelaus' love for Helen is such that he petitions for her life (unmotivated by her appearance: neither she nor her breasts are in sight). It is the intercession of Odysseus with persuasive speech that saves Helen's life.

(30) Joseph's source for this episode was the anonymous *Excidium Troiae*.

(31) In Lady Mary Wroth's *Urania* (1621) Philargus suspects his wife of infidelity, and repeatedly threatens her with death: by drowning, by burning, by being dragged naked through thorn bushes. But when he catches sight of her breast ("a most heavenly breast"), he stands stock-still in admiration and offers his wife a two-day reprieve to confess (1995: 13).

(32) For Stopford Brooke, “only one passage, that about the breasts of Helen and the sword, seem to me awkward in conception” (1900, vol. 1: 137). In Ben Jonson’s *The Staple of News* it is Hermione who has beautiful breasts, and Helen is praised “for a mouth!” (4.2.9). Jonson may have read *Gest Hystoriale*, which describes Helen’s lovely lips (“lippus full luffly, as by lyn wroght”; TLN 3049). The author of *Gest Hystoriale* takes his description from Guido, with one silent editorial omission: that Helen’s lips “ad oscula auidis affectibus inuitabant” (sig. d4r; Curry 1916: 66 n2).

(33) The poem, as Stopford Brooke first realized, is Roman rather than Greek in ambience. Lucretius’ devotion is to duty (stern, rigid) rather than to beauty, and “the sense of the beautiful as a part of life does not appear in the poem” (1900, vol. 1: 136). Consequently Helen’s beauty is not presented holistically.

(34) This tradition is recorded by Pliny (1968, vol. 33, §23: 63) among others. The tradition was later eroticized: Henri II of France (1519–59) complimented his mistress, Diane de Poitiers, by modeling his drinking goblet on the size of her breast (Yalom 1997: 68).

(35) The noun in Greek, *malon,* is the word for apple or any other tree fruit (pomegranate is another common translation) and is a common metaphor for breasts. Here the sequence of lines means literally “don’t despise the young girls, for softness resides in their tender thighs, and blossoms in their apple/breast/pomegranate.”

(36) Duffy here overlaps “beauty” and “sex symbol” but they are not always complementary categories. In fact the latter is defined by a focus on breasts rather than on facial beauty; breasts draw attention away from the face. I am grateful to Elisabeth Dutton for this observation. However, in Marlowe’s *Dr Faustus* outstanding female beauty is compared to the breasts of Aphrodite (1.1.161–2).

(37) That Canova was perfectly capable of distinguishing male from female is apparent from his sculpture of Napoleon (large, strong, with rippled muscles) and his head of a female dancer (with flowers in her hair), both in Astley House, London.

(38) I am grateful to Kathryn Loveridge for this reference.

(39) This, at least, is the general meaning but it is a difficult image, perhaps best glossed as "and you look pretty good in drag too."

(40) The phrase was used in Offenbach's *La Belle Hélène* (at the ENO in London's Coliseum, 2006) where it describes Paris, a young Toby Spence (in the ENO casting) to Felicity Lott's Helen (25 years Spence's senior); but it is equally applicable to the gender–fluid Helens of this section. Not in Hesketh–Harvey's original typescript, the pun was clearly added or ad libbed in the course of rehearsal or performance.

(41) A poem to Sir John Salusbury on the occasion of his marriage compares him to Paris, to the latter's disadvantage. Paris is "beautiful," "manlike," "with face so feminate," but Salusbury is even more so; consequently "Helen revives to love sweet Salusbury" (XXI, 25, 27, 21, 30; 1914: 30, 29). I am grateful to Katherine Duncan–Jones for this reference.

(42) Lyly's detail was clearly not an error; when he revised his text, he kept this paragraph intact. *Euphues* first appeared in 1578; a revised edition appeared in 1579.

(43) A character called Dares appears in the *Iliad* (5.9ff).

(44) For Hector's lisp see Barbour's Bruce (Curry 1916: 73). For Hector's stammer see Lydgate 2.4648.

(45) Curry (1916: 48) identifies the first qualification of Briseis' monobrow as a defect in Tzetzes (1150), followed a decade later by Benoît.

(46) The verbal portraits are accompanied by illustrations, although the scale is too small to represent details such as Helen's scar. Sylviane Messerli points out (personal communication) that Helen's portrait on folio 25r is separate from those of the women (which begin on folio 28r). Helen's portrait is followed by the men; Briseis effects the transition from warriors to women.

(47) This personal feature contrasts with the gap teeth of Chaucer's Wife of Bath, which "becam [her] weel" (Chaucer 1987: *Wife of Bath's Prologue,* line 603). In Richard Brathwaite's commentary on the Wife of Bath's prologue (1665: sig. I5v), Brathwaite links the Wife of Bath's gap teeth with Venus' mole: the former "became her well, even as Venus' mole made her more lovely." This is the same Richard Brathwaite who cited Helen's scar in a poem in 1621 (*Nature's Embassy*); he is clearly taken by the notion of a defect enhancing beauty (a topic I shall explore in the next section).

(48) In Shakespeare's *Troilus and Cressida* Thersites enters with the rhetorical question "Agamemnon, how if he had boils, full, all over, generally?" (2.1.2). Curry (1916: 76–7) suggests that in Lydgate's case the King of Persia's warts are a misunderstanding and mistranslation of Guido's *faciem lentiginosam* (sig. E2v) and *lentignosa facie* (sig. E2r).

(49) If Lyly foregrounded the scar tradition, Thomas Heywood foregrounded the dimple. Alone of all the later revisers John Masefield picks up this issue and gives his Helen neither a scar nor a beauty spot but a monobrow (1923: 35).

(50) For extended discussion of this material I am indebted to my colleague and former student, Ben Morgan. In particular, in the second part of this section his assistance comes closer to co-authorship.

(51) Hence our habit of using gods' names adjectivally—martial, venereal—because they are the essence of the category.

(52) The same linguistic dilemma obtains in *Antony and Cleopatra* where Enobarbus cites Cleopatra's emotional exudations as inimical to metaphor: "we cannot call her winds and waters sighs and tears; they are greater storms and tempests than almanacs can report" (1.2.147–9). If Enobarbus sees Cleopatra as an absolute of woman and therefore beyond language, Cleopatra sees Antony as the absolute of men; in her attempts to describe him, comparison becomes recursively redundant. He is a "man of men" (1.5.72) and "lord of lords" (4.8.16). Consequently metaphor "de-volves upon itself to become mere tautology" (Bates 2002: 200). The *Laud* Troy poet anticipates this tautology when he introduces King Cilydis, the most beautiful man alive: "His fairnes might no man discryve,/No man myght his fairnes say" (TLN 5260–1). The second line duplicates the first; faced with beauty it cannot describe, language is reduced to repeating its inability.

(53) Almost all commentators on Chaucer's Criseyde and Shake-speare's Cressida agree that Criseyde's/Cressida's situation is an action replay of Helen's, *mutatis mutandis.*

(54) Lord Bonavida's speech reveals Heywood's medieval reading here in which Helen is only the most beautiful woman in *Greece*; it is *Polyxena* who is the most beautiful woman in Troy. Some medieval versions (the anonymous *Siege of Troy*, Caxton's *Recuyell*, the *Laud Troy Book*) offer the alternative tradition—the tradition which was to become the dominant one—that Helen is the most beautiful woman in the world.

(55) This is true of all forms of beauty—poetry, for instance. In Ian McEwan's *Saturday*, a violent intruder is stopped in his tracks by the poetic beauty of Arnold's "Dover Beach," which his victim recites to him (2005: 217–24).

(56) I am grateful to Jonathan Gil Harris for this suggestion.

(57) These examples occur in the dedicatory letter to Sir William West prefaced to the 1597 edition of *The Anatomy of Wit*. I am grateful to Leah Scragg for drawing this to my attention.

(58) This is the view of Henry Fielding in *Joseph Andrews* (1742) when he describes Fanny Price, the 19–year–old previously dismissed by Mrs Slipslop "on account of her extraordinary beauty" (1977: 65). When Fielding later details Fanny's beauty, his details include innumerable flaws; e.g., two smallpox scars, and teeth that, though white, "were not exactly even" (1977: 155).

(59) This work is a translation from Plutarch and others, but this observation seems to be Grant's addition. I am grateful to Kirsty Milne for this point and for the reference to Grant.

(60) Pliny reports that Helen had a cosmetic to combat old age; he identifies it as helenium. When mixed in wine, this same herb banishes sorrow (1969, vol. 21, §91: 273–4). Homer's Helen is seen to possess such a herb in the *Odyssey* book 4 (see also Edwin Muir's poem "The Charm"). But it is poets not cosmetics that defeat age, as Chiron observes in Goethe's *2 Faust*: "The poets freely choose her changing face./She never need grow up, grow old,/Or lose her looks" (7429–31).

(61) Without naming her, Wilfred Owen invokes Helen in "The Kind Ghosts" (1918), which contrasts the equanimity of the sleeping Helen with the generosity of the permanently sleeping boys who died for her.

(62) The unfinished story was published in 1966, along with the comments of Green and Fowler.

(63) The transformation of Elfine in *Cold Comfort Farm* (1932) creates the most frequent effect of beauty: love. Richard Hawk–Monitor realizes "not that Elfine was beautiful, but that he loved Elfine" (Gibbons 2006: 158).

(64) The heavy mythological superstructure, cumbersome allegory, and antiquated language are partly responsible for the novel's failure. For the *National Observer's* devastatingly bad review of the novel see Green 1946: 134.

(65) John Ogle had anticipated them in 1594 when he described Helen as "Beauty's existence" (sig. D2v).

(66) Katy Littlewood offered a version of this in 2004 when she directed a student production of Euripides' *Helen* at Magdalen College, Oxford. Three actresses were chosen to play the role of Helen. The triple casting was partly a practical response to the size of the role, partly an aesthetic response to the Diane Kruger problem outlined above, and partly an embodiment of the production's keynote question blazoned on the poster campaign: "The most beautiful woman in the world—who does she think she is?" Delmore Schwartz approached the casting challenge in the same way in his theatrical poem of 1941, "Paris and Helen: An Entertainment." In his projected cast of characters he alternately cast four actresses as Venus: Greta Garbo, Myrna Loy, Hedy Lamarr, and Dame May Whitty (Schwartz 1979: 105). To him a convincing representation of Venus was obviously more difficult than that of Helen, whose role is confidently assigned to Madeleine Carroll. One quarter of his Venuses, Hedy Lamarr, later played Helen in the film *L'Amante de Paride* (1954). Coincidentally this Helen was also a quartered role: Lamarr's character has four reincarnations of which Helen is one.

(67) He has also commented on her stature in *Memoirs* 1972: 40.

(68) Oliver Taplin explains how the *Iliad* "became a nationalist epic" from the fifth century CE onward (1992: 110). Austin relates this to the nationalist plot of Euripides' *Helen*, designed "to remove Helen's body from all foreign beds once and forever" (1994: 143).

(69) Similarly the Greeks in Quintus of Smyrna's account, when they see Helen/home, forget their previous reviling and see in her only perfection.

(70) The goddess Circe manipulates nostalgia in the opposite way, encouraging Odysseus to forget his fatherland.

(71) Delmore Schwartz's poem "Paris and Helen" is structured round nostalgia. The Dioscuri, dead in their native land, contrast with the exiled Helen who is fearful that Venus will take her "further from home" (Schwartz 1979: 123) and with the "expatriate American," never mentioned by name (Ezra Pound), who "puts old Greek into modern English" (115), "speaking Greek/Perception, and Greek passion" (116). "Nostalgia is the easiest emotion,/Helen must suffer it, despite her beauty" (115). Schwartz's view of the past parallels Theodore Weiss's view of Helen: both renew themselves in poetry. "How the past/Once in a poem, has more lives than a cat!" (Schwartz 1979: 116); "Helen, it seems, is more herself the more she's reproduced" (Weiss 1988: 953, lines 37–8).

(72) Talking of nationalism, Schwyzer explains that the "project of bringing a nation into being" has as "one of its prerequisites … the *absence* of a fully realized nation" (2004: 75).

(73) For Schiller (1967: 5) beauty is a mystery and that is its attraction. (Hence Paglia's—or Western art's—equation of beauty with the mysterious smile.) George Santayana (1955: 19) and Northrop Frye (1970: 66) agree. The technical phrase for this mystery in seventeenth-century continental philosophy is the *je-ne-sais-quoi*; see Bouhours (1960) and Scholar (2006).

الفصل الثالث: اختطاف هيلين

(1) Briseis lost her husband and three brothers on one day (19.282–30) in the same campaign in which Andromache lost her father and brothers, also slain by Achilles (6.414–24).

(2) Medieval narrative combines or confuses the two rhyming females, Briseis and Chryseis, with a new character, Criseyde, who becomes the lover of the Trojan prince Troilus.

(3) It is not the loss of Briseis that pains and angers him so much as the personal insult to his valor and status. As he later explains, he and Agamemnon are equals; to have his "prize of honor" confiscated is to be treated like a "dishonored vagabond" (16.53, 54, 59).

(4) *Bia* implies unwillingness, but unwillingness need not imply force. In classical thought, force (*bia*) is commonly opposed to persuasion (*peithō*) and trickery (*dolos*), which are the other means of getting an unwilling person to do something. The contrasts or parallel with Helen's abduction—which was accompanied by persuasion (of Helen) or trickery (of Menelaus) or force (of Helen) is an interesting one. The respective value of each method is a matter of controversy (explored by Gorgias; see chapter 4). I am grateful to Florence Yoon for the points in this paragraph.

(5) Phoenicia was a collection of city states, organized along Greek lines, occupying the area known in the Bible as Canaan and today as Lebanon, Syria, Israel, and the Palestinian territories.

(6) In Herodotus, value, and how value is determined, is a practical rather than ethical activity. Long notes that the Phoenicians, bargaining people, are "peculiarly accustomed to fixing values and prices" (1987: 47).

(7) For the ancient Greek belief that women experience greater sexual pleasure than men and therefore can never be unwilling see Walcot 1978: 141.

(8) The participial phrase (my italics) is designed to prevent us viewing Helen's information as special pleading. She is speaking to Hecuba, Queen of Troy, who is surely in a position to contradict this information were it false.

(9) Chaucer himself suffered—or benefited—from the ambiguity of the category *raptus* in the accusation brought against him by Cecily Champaigne. A summary of this case might read, she thought he raped her (in the modern sense of the word); he thought she consented (Ackroyd 2004: 83–6; Chaucer 1987: xxi–xxii).

(10) I am indebted to Marion Turner for drawing my attention to this passage and the passage on incest in book 3, and for invaluable discussion on their implications.

(11) This is the action that Shakespeare's Cressida will later present as submission to prevent rape: "upon my back to prevent my belly" (*Troilus and Cressida* 1.2.260).

(12) T. E., the author of *The Law's Resolution of Women's Rights* (1632), could be glossing this episode when he talks of rapists' arguments that "a careless liberty in [women's] behaviour" was "an infallible argument of sensuality," and therefore an invitation to violence (390). Although T. E. wishes he could persuade women not to behave in such ways, his censure is directed at those who misinterpret this behavior.

(13) The atmosphere in the BBC film (directed by Jonathan Miller) was threatening throughout, as the manipulative verbal treatment threatened to become physical: Cressida was forced into a semisupine position in her tent, with Diomedes pressing towards her, leaning over her, physically restraining her. A similar atmosphere of constraint was created by the set in the RSC production of 1990, directed by Sam Mendes. Cressida's tent was represented by steel ladders, and she looked as if she were behind prison bars.

(14) For extended discussion of this in Shakespeare see Maguire 2007: 78–119. For rape in *Romeo and Juliet* see Watson and Dickey (2005).

(15) See Kahn and Hutson 2001, Sheen and Hutson 2005, Hutson 2007, and Thompson 2008.

(16) For an excellent account of consent in T. E. and in Shakespeare see Sale (2003).

(17) For an explanation of the contexts of statute change ("each had its own story and a reason for being told") in Elizabeth's parliaments see Dean 1996: xiii and passim. The abduction debate is part of Parliament's concern "with ordering the household" and "punishing those who challenged the stability of the household" (16).

(18) Sir Simonds D'Ewes records the readings in his journals (D'Ewes 1682: 551, 552, 555).

(19) The will (National Archives PROB 11/89) was written on Jan. 3 and proved on Feb. 3 and proved again (? or entered in the PCC?) on Mar. 14. Stoite describes himself as being "aged and weak of body yet of perfect mind and memory" in January; a month later he was dead.

(20) Alice's abductor, Donnington, was tried and acquitted in London; what happened to him at the assizes in Dorset I have not yet discovered. Alice was returned to her family in Dorset and whom she subsequently married is unknown (the Dorset records do not begin until 1651).

(21) Cf. *Measure for Measure* in which Angelo asks Isabella to agree to her own violation.

(22) In Homer et al. the name is often used both for the country and for the city.

(23) I am grateful to Robert Parker for this reference.

(24) One of his variants, "Helen ye pearle of Greece," may have caught Shakespeare's eye for use in *Troilus and Cressida* (2.2.81).

(25) A later Thomas Watson (d.1686) has a "Helen Graeco" in a Latin marginalium about beauty in *Heaven Taken by Storm* (1670).

(26) Without using the specific collocation, Faustus too associates Helen with Greece rather than Troy, promising the students that they will see "that peerless dame of Greece."

(27) Given Menelaus' injunctions to Helen not to struggle in Morris's *Scenes from the Fall of Troy*, this poetic drama may also end with rape.

الفصل الرابع: اللوم

(1) Ovid's *Heroides*, by contrast, presents Helen's ambivalence as a flirtatious technique.

(2) Pollard notes that Eve, Pandora, and Helen are judged by the "repercussions on others," not "by their degree of personal guilt" (1965: 161–2).

(3) The earliest MS is ninth century CE but the original was probably written sometime between the fourth and sixth centuries CE (Atwood and Whitaker 1944: xv).

(4) The Latin dialogue is of such banal simplicity that one can only imagine it being used as a textbook for language tuition (Anon/Atwood and Whitaker 1944: xviii).

(5) In 1909 Alfred Williams's Helen suggests that the Greeks are more to blame "who for one feeble woman, drew/With one consent a world to strife" (111).

(6) In English, "faultless" can be a reference to Helen's flawless beauty or her faultless actions. In Greek the word is *amōmētos* (a variant of the more usual *amymōn*) whose primary meaning is blameless, although in Quintus, who uses the word three times, it always refers to physical beauty (see Parry 1973: 83). I am grateful to Florence Yoon for talking me through the Greek complications here.

(7) Different versions of Helen's story present her attendant as the mother of Theseus or as a totally separate character who just happens to share a name with Theseus' mother. Homer's designation of Aethra as "Pittheus' daughter" leaves no room for doubt (3.144).

(8) Maionia is an old name for Lydia, in the centre of Asia Minor.

(9) This is an instance where narrative logic (not a high priority in epic) is sacrificed to emotional need: the father was killed in book 5 (Willcock 1976: 152). He is here resurrected when his son is slain so that we can share his anguish.

(10) For a discussion of doubled episodes in the *Odyssey* (which unfortunately, does not include this one) see Fenik 1974.

(11) "Guilt" is clearly a term with Christian connotations; the Greek reads, "Helen … is the cause of many evils for Greece."

(12) Despite the gap of five hundred years Pollard's point is essentially the same as Caxton's in his *Recuyell*; Helen's problem, Caxton states, is a general female problem: curiosity. Having heard of Paris' great beauty, Helen "*after the custom of women* … had great desire to know by experience if it were truth that she heard speak of" (Caxton 1894: 530, my italics).

(13) This is a Latin translation of Benoît's *Roman de Troie*, although Guido says it comes from Dares and Dictys.

(14) The phantom myth is believed to originate with Stesichorus' "Palinode," a poem we know only from Plato's quotation of it in *Phaedrus* §243a–b. For a reinvestigation of the relationship between Plato's quotation and its alleged origin in Stesichorus, see Wright 2005: 83–90, 99–105, who argues that Plato's argument is full of spurious references. We might note here that Stesichorus' (alleged) palinode, in which he recants his slander of Helen (for which he had been struck blind) and in which he rehabilitates Helen's reputation through the *eidōlon* story, is a double exculpation: he rescues himself from blindness and Helen from blame.

(15) "Defense," like "encomium," is a technical generic term: the latter is a eulogy, the former an argument of vindication. Despite its title, Gorgias' work is a defense, not an encomium (although its playful nature perhaps makes it a *mock* encomium).

(16) He makes this point again later when he lists the "blessings" of the Trojan War, of which the greatest is Greek national independence.

(17) When Chaucer refers to his source in Dares, he means Joseph of Exeter (Joseph/Roberts 1970: ix).

(18) Bate (Joseph/Bate 1986: 168) suggests an analogue in Dido's banquet for Aeneas

(19) Bate interprets this phrase as premature ejaculation. Kennedy (1987: 9) views it as a euphemism for fellatio.

(20) When Helen is reunited with Menelaus, the poet replays the line of her meeting with Paris: "Ether kyssid oder and were acord" (TLN 1902).

(21) This is a version of Guido delle Colonne's *Historia Destructionis Troia*.

(22) This complaint recurs in most medieval Troy books. It is reinforced in the weavers' song in Thomas Deloney's later prose narrative *Jack of Newbury* (1626) where the weavers, naturally, approve of Penelope's spinning, and conclude that disaster would have been averted "had Helen then sat carding wool" (sig. F2r).

(23) The book was sold in the Houghton sale at Christie's of London on June 11 and 12, 1980, lot 362, for £14,000.

(24) Bullen edited the poem in the nineteenth century; he collated both the 1589 and 1604 texts. I quote from Bullen's text because it has the convenience of line numbers. Where variants between the two printed versions are an issue, I quote the two versions separately, relying on Bullen's representation of the 1604 text. However, as will be evident below, Bullen's edition is not reliable in all details.

(25) 1589: "will be no better rulde"; 1604: "will not be oreruled."

(26) I retain the edition's italic and modernize spelling.

(27) The apparent paradox is rooted in the difference between blame and responsibility. Those texts (e.g., the *Iliad*) that point the finger of responsibility at the gods view them as agents of action, not as figures of blame. To say the gods are responsible is a fact, not an accusation. In Greek mythology gods behave badly, not immorally.

(28) In a self-defeating circularity typical of early modern revenge tragedy he says (four times) that he now must take revenge for Hector's death.

(29) Contrast the sacrifice of Iphigenia.

(30) As McKinsey notes (2002: 182), this unfulfilled form reflects the unfulfillment of the poet.

(31) It is notable that at the time Shakespeare was revising women's roles in myth—a project he pursues in the problem plays with Isabella replaying Lucrece's predicament (but refusing to become a martyr, a role for which her position as novice nun admirably equips her) and with Helen and Cressida's reputations being recuperated in *All's Well That Ends Well* and *Troilus and Cressida*—he was simultaneously exploring how one might escape "being." Troilus and Cressida are aware of their roles as historical lovers, destined to betray and be betrayed. Yeats's question "What could she have done, being what she is?" applies to Cressida.

(32) Agnes Latham betrays an anachronistically twentieth-century sensibility when she glosses "Helen's face, but not her heart" in *As You Like It* as follows: "few if any of Shakespeare's audience would pick up the reference and know that he was saying Rosalind was as beautiful as Helen but more chaste" (3.2.140).

(33) The respective texts are Greene, *Ciceronis Amor;* Lodge, *An Alarm Against Usurers;* Fenne, *Fenne's Fruits;* Parry, *Moderatus.*

(34) Little St Helen's, now called St Helen's Place, is one street north of Great St Helen's, the street in which John Crosby in Heywood's

1 Edward 4 desires his last resting place: “In Little St Helen’s will I be buried” (sig. D3r).

(35) This reference occurs in a scene that textual critics attribute to Shakespeare’s collaborator (possibly George Peele). John Stow invokes “Helen, mother to Constantine” in his *Chronicles* of 1589, as does Lodowick Lloyd in 1590 (*The Consent of Time*), Antoine de la Faye in 1599 (*A Brief Treatise*), Henry Timberlake in 1603 (*The Travails of Two English Pilgrims*), and John Wilson in 1608 (*English Martyrology*). In 1612 Michael Drayton repeats the formula three times in *Polyolbion*.

(36) We recall the “rolling eye” of Helen in ch. 45 of the English Faust book.

الفصل الخامس: هيلين وتراث فاوست

(1) The English translator is known only by his initials, “P. F”; John Jones (1994: 26–34) makes a convincing case for identifying him as Paul Fairfax, an Englishman who had traveled in Germany.

(2) Goethe changes Faust’s pact with the devil to a wager between God and Mephistopheles. Although in scene 7 Faust enters into a contract with Mephistopheles, its terms are vague (“sometime later/Wages in the same kind will then fall due”; 1658–9). David Luke comments that this bargain “seems to be an artistically necessary concession by Goethe to the old Faust tradition” and “its importance is immediately played down” (Goethe/Luke 1987: 555 n33).

(3) The earliest extant English edition is dated 1592, but an Oxford inventory of late 1589 contains what is almost certainly an English edition of the Faust book (Fehrenbach 2001).

(4) All references are to John Jones’s 1994 edition and are by through-line numbers. For convenience, I also provide chapter numbers.

(5) This quotation is P. F.'s addition to his original.

(6) This detail is P. F.'s addition to his German original.

(7) There is tautology here in the English. The EFB reads "suddenly the globe opened and sprang up in height of a man: so burning a time, in the end it converted to the shape of a fiery man" (115–17, ch. 2). Since the grammatical subject is consistently the globe, the sentence must mean (awkwardly): the globe became a burning man then a fiery man. In German the man-height stream of fire extinguishes itself and then reforms as a fiery man (Anon. 1988: 17).

(8) These encouragements are P. F.'s additions.

(9) This chapter is considerably expanded by P. F. from the German. He adds animal details (e.g., the specificity of hog, worm, and dragon), extends the list of animal forms in which the devils appear, adds new dialogue between Faust and Lucifer about shape and transformation, and describes the emotional and physical effects on Faust of the therioform devils.

(10) The terror and the two-hour time scheme are P. F.'s addition.

(11) The A-text reads "*Enter* [MEPHISTOPHELES] *with a* Devil *dressed like a woman, with fireworks*" (2.1.151SD, my italics). The B-text reads "*He fetches in a* woman Devil" (2.1.146SD, my italics). The A-text thus explains how the B-text effect is achieved.

(12) This pedagogical promise is P. F.'s addition.

(13) P. F. omits a phrase from the German, which reads "fair a*nd rosy-cheeked* like milk and blood mixed" (omission in italics).

(14) As in Marlowe, Faustus seems not to know what to ask for. Marlowe's Mephistopheles appropriately promises Faustus "more than thou hast wit to ask" (A-text and B-text, 2.1.47).

(15) P. F.'s endearing explanatory literalism occasions one of his additions here: the pregnant Helen is only pregnant "to his [Faustus'] *seeming*"

(2668, ch. 55, my italics). As devils are incapable of creation, pregnancy is a technical impossibility. The pregnant Helen is doubly an illusion.

(16) On function: the German Faust Book informs us that Faustus prefers to walk rather than ride (on horseback or in a carriage). The EFB adds an explanation for Faustus' preference: on foot "he could ease himself when he list" (2392–3, ch. 46). "Ease himself" can mean either urinate or defecate (Jones glosses it as the latter). Either way it is a supererogatory insertion in narrative terms but consistent with P. F.'s interest in the body.

(17) The Duchess of Anholt is the only "real" female character. The wife in act 1 and Helen in acts 2 and 5 are devils; the alewife is a stock caricature.

(18) Even Goethe's Faust indulges a momentary libidinous impulse when he first sees Helen.

(19) Damnation, then, as defined by Mephistopheles, would seem to have attractions: "Hell hath no limits" (2.1.124). Hell in short is a metaphysicians' (or at least a Faustian) paradise.

(20) By the end of the play, however, in an unsurprising theophobic volte-face, Faustus will be begging for the reimposition of limits: "Oh God,/…/Impose some end to my incessant pain./Let Faustus live in Hell a thousand years,/A hundred thousand, and at last be saved./No end is limited to damned souls" (5.2.98, 101–4).

(21) Productions rarely attempt a realistic Helen, opting instead for devils in drag or property objects. In the 1974 RSC production, directed by John Barton, Helen was a puppet with a blonde wig, manipulated by Mephistopheles; in the 1970 RSC production, directed by Gareth Morgan, a straw wig on a mop represented Helen. Often the devil who represents the wife in 2.1 represents Helen of Troy at the end.

(22) See Riggs 2004: 318–19 for a discussion of the Dutch Church libel in which controversial views, posted on the wall of the Dutch churchyard in London, were signed "Tamburlaine."

(23) On the autobiographical relevance of both Faust and Homunculus to Goethe see Goethe/Luke 1994: xxxiv–xxxvii.

(24) To avoid confusion, I refer to Goethe's texts as *1* and *2 Faust*; I call Clifford's *Part One* and *Part Two*. References to Goethe are by through-line number; references to Clifford are by page number. For an interesting joint exploration of Marlowe and Goethe see Keefer 2004.

(25) A version of Shakespeare's *Hamlet*, corresponding in many respects to the text of Q1 (1600), survives in a German edition of 1781.

(26) Lyric, epic, opera, operetta, masque, procession, allegory, choral ode, folk tale, and comedy are just some of the many forms incorporated in *Faust*.

(27) Cf. Hatfield 1987: 77: "a remarkably irrelevant scene."

(28) In conversation with Johann Eckerman, Goethe's secretary and live-in companion during his last decade, Goethe said that poetry should be both frag-mentary and difficult (Goethe/Luke *2 Faust* 1994: xvii; *1 Faust* 1987: xlvi). Eckerman published his *Conversations* after Goethe's death.

(29) The philosopher James Kirwan offers an explanation of the relationship between time and ecstasy, which is transferable to *Faust*: "Paradise is never here and now, for one cannot be conscious of being entirely happy; the moment I become absolute, in ecstasy, the 'I' disappears; such a moment is timeless, but the 'I' that wanted ecstasy no longer exists. Thus time, as finitude, separates us from paradise now, yet time causes paradise to come into being—then" (Kirwan 1999: 68). This explains why Goethe's devil loses the wager.

(30) "Das Heidenvolk geht mich nichts an"—literally, "Heathen folk don't do it for me" (Goethe 1949: TLN 6209).

(31) The Astrologer voices two of the topics of ch. 2: Helen is not beautiful, but is beauty itself; and her beauty is associated with excess.

(32) One of Goethe's early subtitles for the Helen fragment written in 1800 was "Helena in the Middle Ages" (Goethe/Luke 1994: xli). In becoming a medieval knight Goethe's Faust fulfils the ambition of Marlowe's Faustus ("I will … wear thy colours on my plumèd crest"; 5.1.98–101).

(33) In German the nouns are "Sage," "Märchen": tale, fairytale.

(34) Goethe critics agree that the references to Helen and Paris as Luna and Endymion refer to an engraving by Le Sueur.

(35) There is similar acoustic self-consciousness when Heywood's Helen moves between rhyme and blank verse in *1 Iron Age* (1632).

(36) In *Omeros* (1990) Derek Walcott describes rhyme as "language's desire to enclose the loved world in its arms" (13.3.14–15).

(37) Euphorion is an allegory of Byron, revealed Goethe, although this identification was an afterthought. His name is the Greek form of the Latin "Faustus."

(38) http://clem.mscd.edu/~holtzee/odyssey/helen.html accessed June 7, 2008.

(39) In her afterword George reverts to the mode of the critics cited above when she talks of Helen's story as "culminating" in Marlowe's "famous" line, the "ultimate description of Helen" (2006: 608).

(40) "A thousand" is used as a round figure for a large number in Virgil's *Aeneid*, as in book 2's description of "death in a thousand forms" (1981: 62).

(41) Cf. the use of "a thousand" in *Dido* 2.1.175, 185; 5.1.39.

(42) In 1909 Arthur Symons, questioning whether prose could compare with poetry as being "the best words in the best order" (1927), used Marlowe's lines as a test case for comparison (challenging the conclusion

of W. J. Courthorpe, Oxford professor of poetry, who had used the same lines for the same purpose).

(43) In this paragraph I take my lead from Flax's explanation of romantic parody in McMillan 1987: 43–4. The Schlegel quotation is cited by Flax.

(44) I have modernized Schlegel's spelling.

(45) The generically fluid nature of modern fiction means that parody has left the novel for other more traditional genres. Journalism is probably our last stable genre; hence the British satirical newspaper *Private Eye* can flourish, piggybacking as it does on journalistic staples from the tabloid press to the parish magazine.

(46) He acknowledges wryly that "from a professional point of view I should rejoice in this./Machismo is such a useful tool./The destructiveness it causes is beyond belief" (49).

(47) The conversation is replayed on p. 68 before the appearance of Gretchen, the innocent young girl with whom Faust falls in love.

(48) Paris' effeminacy is often ridiculed by male characters in twentieth- and twenty-first-century texts, while being an attraction for Helen (see Drew 1912: 11; Drew 1924: 24SD; Haddon 2002).

(49) Although this geographic boundary occurs in Goethe, it is not made relevant to the thematically liminal as it is in Clifford.

(50) Helen is used as a sexual noun in Schiller's *Mary Stuart*, where it functions as an insult to Mary—she is "a Helen." As we shall see, this is exactly the synecdoche that Clifford's Helen seeks to overturn.

(51) This rejection of gender stereotypes applies even in the Witch scenes, where Faust is surprised that the witches' spells do not sound like those in Shakespeare's and Middleton's *Macbeth*. "You mustn't believe all the stuff you see on the commercials, dearie./It doesn't rhyme," a witch

explains (Clifford 2006: 67). The Hollywood film *The Truth about Cats and Dogs* (1996) had similarly used Helen's name as a shorthand for the damage caused by overvaluing female beauty in male–female relations. Dr Abby Barnes (Janeane Garofalo), a vet with a call-in radio show, falls in love with one of her callers, Brian, yet convinces herself he would not be attracted to her were he to see her. When Brian suggests a meeting, she arranges for her tall blonde neighbor (Uma Thurman) to stand in for her. Asked for the truth at the height of the confusion, Abby expostulates: "The truth is Helen of Troy! Helen of Troy!" The 15-year-old protagonist of Mark Schultz's play *A Brief History of Helen of Troy* (2005) feels similarly burdened by the beauty of her dead mother. In Tom Stoppard's *The Invention of Love* (1998) the recently deceased textual critic A. E. Housman feels no such pressure. Arriving in the underworld, he expresses interest in meeting Benjamin Hall Kennedy, the classical scholar after whom Housman's academic Chair was named. Charon remarks that this is not usually the first request of the newly dead. "Who *is*?" inquires Housman naively. The response: "Helen of Troy" (1998: 2–3).

(52) Diary, Aug. 2, 2007. Marjorie Garber analyzes the segregated lavatory as the key site of gender difference in *Vested Interests: Cross Dressing and Cultural Anxiety* (1992).

الفصل السادس: مُحاكاة هيلين

(1) Since my discussion concerns only book 3, I omit the preliminary 3 from all canto references.

(2) Hamilton (9.42.9n) notes that this comment about Aeneas' regret of his marriage is added by Paridell to his Virgilian source.

(3) Marlowe's *Dr Faustus* later halves the number of Cupids: "*Enter* HELEN *again … passing over between two Cupids.*" (This stage direction exists only in the B-text, 5.2.93.)

(4) When performed by boys, as in the original Elizabethan production, this effect might have been more (or less) obvious.

(5) In his poem *La Belle Hélène* (1878), about attending a performance of the opera, Edgar Fawcett resigns himself to Offenbach's opera as the lesser of two evils: better to parody the classics than to forget them.

(6) The production was directed by Laurent Pelly; Kit Hesketh–Harvey provided the English translation/adaptation.

(7) The director, Laurent Pelly, also designed the costumes.

(8) Coincidentally Offenbach had originally planned a musical parody of Wagner's *Tannhäuser* but was overruled by his librettists (Traubner 2006). For a lucid account of the development of the opera see Traubner 2003: 45–50.

(9) I have not found any copies of this film in American libraries, although the Library of Congress owns a two–page synopsis. According to the synopsis, the missing material includes the Judgment of Paris (the goddesses are listed as Aphrodite, Hera, and Thetis, although the attached cast list correctly offers Athena instead of Thetis); Helen's disillusion with Paris who snores just like Menelaus; Paris' irritation at Helen's sartorial extravagance; Helen's attempts to end the war (thwarted by the Trojans); and the wooden horse. Two stills, available on the Web and copyrighted to Getty Images, show episodes not in the BFI fragments.

(10) The film won an Oscar for its intertitles in the first year of the Academy Awards.

(11) Elisabeth Dutton, personal communication.

(12) See Wilfrid S. Jackson's *Helen of Troy, New York* (1904) and Mrs Burton Harrison's *The Story of Helen Troy* (1881), for examples. Jackson's novel was made into a musical comedy by Bert Kalmar in 1923, titled *Looking for the Happy Ending* (but sometimes also known by the title of Jackson's novel).

(13) Kate Payn teases the heroine Verena about her aversion to being photographed, revising Scott's lines from "Lady of the Lake" for the purpose (vol. 1: 235). In vol. 2: 213 Kate reassures her mother, who is losing her in marriage, that she has another daughter; Tennyson's lines from "The May Queen," pressed into service here, do not include Kate's comments about curling tongs and female hairstyles. The novel is in two volumes; all references are to volume and page number.

(14) This review is quoted in an advertisement for the book in *The Daily News* of May 26, 1886.

(15) Hurst and Blackett specialized in popular novels, publishing the work of Mary Braddon (author of *Lady Audley's Secret*), Mrs Oliphant, and "John Halifax, Gentleman," for example. Stanley's novels were also published and widely publicized in the USA.

(16) For the parallels between Clarissa's parties as an "offering" and Septimus Warren Smith's suicide as a Girardian sacrifice, see Wyatt 1973. On the Homeric world of the novel generally, see Hoff 1999.

(17) I am grateful to John Scholar for observations on Woolf and Joyce in this paragraph and throughout this section.

(18) References to *Omeros* are in the form: chapter/section/line.

(19) John van Sickle sees in the name of Achille's ancestor, Afolabe, a Greek etymology: *apo* = from, away, and *labé* = take (1999: 23). Afolabe's name means "taken away," even before he is captured as a slave.

(20) Although this is typical of Helen narratives, it is unusual in *Omeros*, where everyone's interiority is examined at length. The poem's events are primarily emotional.

(21) Boswell's *Past Ruined Ilion* provides wide coverage of Helen poems, but the list has expanded considerably since 1982. In addition to the novels cited in endnotes throughout this book, see Nye (1980), McLaren (1996), Franklin (1998), Pollard (2004), and Elyot (2005); in 1956 Warner

Brothers released a book of the film: *Helen of Troy—The World's Greatest Love Story*. For a screenplay (adapted from his stageplay) see Miller (2003). Political and religious uses of Helen are at their height in the early modern period: see Rainold 1563: Gir–v; Buchanan 2004: 79; and Fuller 1799: 153–4 (a late–eighteenthcentury transcript of a seventeenth–century speech delivered by Charles I). I am grateful to Thomas Roebuck for these three references. For religious uses see Pikeryng's *Horestes*, lines 538–601 (where the satire is conveyed by using the tune of a popular song about Mary Queen of Scots to words about Clytemnestra and Helen; Axton 1982: 158) and Bridges (1587) where Helen is compared to the Roman Catholic mass. For philosophy and politics see Camus (2000).

المراجع

Abbott, H. P. (2002) *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge University Press, Cambridge.

Ackroyd, P. (2004) *Chaucer*. Chatto & Windus, London.

Adams, A. M. (1988) "Helen in Greek literature: Homer to Euripides." PhD thesis. University of Aberystwyth.

Adams, T. (1615) *The Black Devil* (STC 107). London.

Aeschylus (1968) *Agamemnon in The Oresteian Trilogy*, trans. Vellacott, P. Penguin, Harmondsworth.

Alemán, M. (1623) *The Rogue* (STC 289). London.

Allott, R. (1599) *Wit's Theatre* (STC 381). London.

Andreas, B. (1858) *Historia Regis Henrici Septimi*, ed. Gairdner, J. Longman et al., London.

Anon (1968) Review of Dr Faustus. *Reading Evening Post,* June 28.

Anon. *Excidium Troiae.* See Atwood and Whitaker.

Anon. *The "Gest hystoriale" of the Destruction of Troy.* See Panton and Donaldson.

Anon. *The Siege of Troy.* See Wager.

Anon. (1594) *A Pleasant Conceited History, Called The Taming of a Shrew* (STC 23668).

Anon. (1601) *The Death of Robert, Earl of Huntington* (STC 18269).

Anon. (1956) *Helen of Troy—The World's Greatest Love Story* (Beverley Books of the Film). Beverley Books, London.

Anon. (1988) *Historia von D. Johann Fausten.* Phillip Reclam jun. GmbH, Stuttgart.

Anon. *The Laud Troy Book.* See Wülfing.

Aristophanes (1978) *The Assemblywomen in The Knights and Other Plays*, trans. Barrett, D. and Sommerstein, A. H. Penguin, Harmondsworth.

Aristophanes (1973) *Lysistrata in Lysistrata and Other Plays*, trans. Sommerstein, A. H. Penguin, Harmondsworth.

Aristophanes (1964) *The Poet and the Women in The Frogs and Other Plays*, trans. Barrett, D. Penguin, Harmondsworth.

Armstrong, K. (2005) *A Short History of Myth*. Alfred A. Knopf, Toronto.

Atwood, E. B. and Whitaker, V. K. (eds.) (1944) *Excidium Troiae*. Medieval Academy of America, Cambridge, MA.

Atwood, M. (2005) *The Penelopiad*. Canongate, Edinburgh.

Austin, N. (1994) *Helen of Troy and her Shameless Phantom*. Cornell University Press, Ithaca, NY.

Austin, N. (1999) "Homer and the sunrise in Derek Walcott's *Omeros*." *Classical World* 93, 29–42.

Axton, M. (ed.) (1982) *Three Tudor Classical Interludes: Thersites, Jacke Jugeler, Horestes*. D. S. Brewer, Cambridge.

Bacon, F. (1985) *The Essays*, ed. Pitcher, J. Penguin, Harmondsworth.

Baines, B. J. (1998) "Effacing rape in early modern representation." *ELH* 65, 69–98.

Barthes, R. (1975) *The Pleasure of the Text*, trans. Miller, R. Hill & Wang, New York.

Barthes, R. (1982) “Introduction to the structured analysis of narratives.” In *Image–Music–Text*, repr. in Sontag, S. (ed.), *A Barthes Reader.* Hill & Wang, New York, pp. 251–95.

Bashar, N. (1983) “Rape in England between 1550 and 1700.” In *The Sexual Dynamics of History: Men’s Power, Women’s Resistance.* (No editor.) Pluto Press, London, pp. 28–42.

Baswell, C. C. and Taylor, P. B. (1988) “The ‘faire Queen Eleyne’ in Chaucer’s *Troilus*.” *Speculum* 63, 293–311.

Bate, J. (1993) *Shakespeare and Ovid.* Oxford: Clarendon Press.

Bates, C. (2002) “Shakespeare’s tragedies of love.” In McEachern, C. (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy.* Cambridge University Press, Cambridge, pp. 182–203.

Baugh, E. (2006) *Derek Walcott.* Cambridge University Press, Cambridge.

Beaumont, F. (1969) *The Knight of the Burning Pestle*, ed. Hattaway, M. Ernest Benn, London.

Beaumont, F. and Fletcher, J. (1968) *The Maid’s Tragedy*, ed. Norland, H. B. Edward Arnold, London.

Bellori, G. P. (1968) “The idea of the painter, sculptor and architect, superior to nature by selection from natural beauties.” In Panofsky, E. (ed.), *Idea: A Concept in Art Theory,* trans. J. J. S. Peake. Columbia University Press, New York, pp. 154–75.

Benét, S. V. (1920) “The first vision of Helen.” In *Heavens and Earth.* Henry Holt, New York, pp. 3–18.

Benoît de Ste–Maure (1904) *Le Roman de Troie*, vol. 1, ed. Constans, L. Firmin Didot et Cie, Paris.

Benson, C. D. (1980) *The History of Troy in Middle English Literature.* D. S. Brewer, Woodbridge, Suffolk.

Bergren, A. L. T. (1979–80) “Helen’s web: time and tableau in the *Iliad*.” *Helios* 7, 19–34.

Bergren, A. L. T. (1981) "Helen's 'good drug': *Odyssey* IV: 1–305." In Kresic, S. (ed.), *Contemporary Literary Hermeneutics and Interpretation of Classical Texts.* University of Ottawa Press, Ottawa, pp. 201–14.

Billington, M. (2008) Review of *Troilus and Cressida*. May 29, 2008, http://www.guardian.co.uk. Accessed May 31, 2008.

Blenerhasset, T. (1578) *The Second Part of the Mirror for Magistrates* (STC 3131). London.

Blount, C. (1680) *The Two First Books of Philostratus, Concerning the Life of Apollonius Tyaneus* (STC Wing P 2132). London.

Boswell, J. (1982) *Past Ruined Ilion.* Scarecrow Press, London.

Bouhours, D. (1960) "The je ne sais quoi" from *The Conversations of Aristo and Eugene (1671).* In Elledge, S. and Schier, D. (eds.), *The Continental Model: Selected French Critical Essays of the Seventeenth Century, in English Translation.* Carleton College, Minneapolis, MN, pp. 228–38.

Bourdillon, F. W. (1893) "Helen." In *Sursum Corda.* T. Fisher Unwin, London, pp. 19–21.

Brathwaite, R. (1614) *The Poet's Willow* (STC 3578). London.

Brathwaite, R. (1621) *Nature's Embassy, or the Wild Man's Measures Danced Naked by Twelve Satyrs* (STC 3571). London.

Brathwaite, R. (1665) *A Comment upon the Two Tales of our Ancient, Renowned, and Ever–Living Poet Chaucer … The Miller's Tale and The Wife of Bath* (STC Wing B4260). London.

Breslin, P. (2001) *Nobody's Nation: Reading Derek Walcott*. University of Chicago Press, Chicago.

Bridges, J. (1587) *A Defence of the Government Established in the Church of England for Ecclesiastical Matters* (STC 3734). London.

Brooke, R. (1918) "Menelaus and Helen." In *The Collected Poems*. Sidgwick & Jackson, London, pp. 92–3.

Brooke, S. A. (1900) *Tennyson: His Art and Relation to Modern Life*. Isbister, London.

Buchanan, G. (2004) *A Dialogue on the Law of Kingship among the Scots*, ed. and trans. Mason, R. A. and Smith, M. S. Ashgate, Aldershot, UK.

Bull, M. (2005) *The Mirror of the Gods: Classical Mythology in Renaissance Art*. Allen Lane, London.

Bulwer Lytton, Sir E. (1866) "Bridals in the spirit land." In *The Lost Tales of Miletus*. Bernhard Tauchnitz, Leipzig, pp. 217–26.

Burgess, J. S. (2001) *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*. Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Burnett, A. P. (1971) *Catastrophe Survived: Euripides' Plays of Mixed Reversal*. Clarendon Press, Oxford.

Burrow, C. (1993) *Epic Romance: From Homer to Milton*. Clarendon Press, Oxford.

Burton, R. (1621) *The Anatomy of Melancholy* (STC 4159). London.

Butler, S. (1970) *Erehwon*, ed. Mudford, P. Penguin, Harmondsworth.

Callaghan, D. (2007) *Shakespeare's Sonnets*. Blackwell Publishing, Oxford.

Calasso, R. (1994) *The Marriage of Cadmus and Harmony*. Vintage, London.

Camden, W. (1605) *Remains* (STC 4521). London.

Camus, A. (2000) *The Myth of Sisyphus*. Penguin, London.

Cannon, C. (2001) "Chaucer and rape: uncertainty's certainties." In Robertson, E. (ed.), *Representing Rape in Medieval and Early Modern Literature*. Palgrave, New York, pp. 67–92.

Cargill, L. (1991) *To Follow the Goddess*. Cheops Books, Charlottesville, VA.

Catty, J. (1999) *Writing Rape, Writing Women in Early Modern England: Unbridled Speech*. Macmillan, Basingstoke.

Caxton, W. See Le Fèvre.

Chatman, S. (1978) *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press, Ithaca, NY.

Chaytor, M. (1995) "Husband(ry): narratives of rape in the seventeenth century." *Gender and History* 7, 378–407.

Chaucer, G. (1987) *The Riverside Chaucer*, ed. Benson, L. D. Houghton Mifflin, Boston, MA.

Chedzgoy, K. (2004) "Marlowe's men and women: gender and sexuality." In Cheney, P. (ed.), *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe,* pp. 256–61.

Cheney, P. (ed.) (2004) *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe*. Cambridge University Press, Cambridge.

Churchyard, T. (1596) *A Musical Consort of Heavenly Harmony* (STC 5245). London.

Clader, L. L. (1976) *Helen: the Evolution from Divine to Heroic in Greek Epic Tradition*. E. J. Brill, Leiden.

Clifford, J. (2006) *Faust, Parts One and Two by Goethe*. Nick Hern Books, London.

Clifford, J. http://www.teatromundo.com. Accessed Jan. 24, 2008, and May 28, 2008.

Coetzee, J. M. (2004) *Elizabeth Costello: Eight Lessons*. Vintage, London.

Cohen, D. J. (1991) *Law, Sexuality and Society: The Enforcement of Morals in Classical Athens*. Cambridge University Press, Cambridge.

Colantuono, A. (1997) *Guido Reni's* Abduction of Helen: *The Politics and Rhetoric of Painting in Seventeenth-Century Europe*. Cambridge University Press, Cambridge.

Colie, R. (1966) *Paradoxia Epidemica: The Renaissance Tradition of Paradox*. Princeton University Press, Princeton, NJ.

Colonne, Guido delle (1936) *Historia Destructionis Troiae*, ed. Griffin, N. E. Medieval Academy of America, Cambridge, MA.

Colonne, Guido delle (1974) *Historia Destructionis Troiae*, trans. and ed. Meek, M. E. Indiana University Press, Bloomington, IN.

Combellack, F. See Quintus of Smyrna.

Cornford, F. M. (1934) *The Origins of Attic Comedy*. Cambridge University Press, Cambridge.

Coupe, L. (1997) *Myth*. Routledge, London.

Cropper, E. (1991) "The petrifying art: Marino's poetry and Caravaggio." *Metropolitan Museum Journal* 26, 193–208.

Curran, J. V. (2000) "Goethe's Helen: a play within a play." *International Journal of the Classical Tradition* 7, 165–76.

Curry, W. C. (1916) *The Middle English Ideal of Personal Beauty*. J. H. Furst, Baltimore, MD.

Daileader, C. R. (1998) *Eroticism on the Renaissance Stage: Transcendence, Desire, and the Limits of the Visible*. Cambridge University Press, Cambridge.

Danzig, A. (1967) "The contraries: a central concept in Tennyson's poetry." *PMLA* 77, 577–85.

Dares [= Dares Phrygius]. See Frazer.

Dares (1873) *Daretis Phrygii de excidio Troiae historia*. B. G. Teubner, Leipzig.

Dasent, J. R. (ed.) (1903) *Acts of the Privy Council of England, Volume 27: 1597*. HMSO, London.

Dean, D. (1996) *Law–Making and Society in Late Elizabethan England: The Parliament of England, 1584–1601*. Cambridge University Press, Cambridge.

De la Faye, A. (1599) *A Brief Treatise* (STC 24216). London.

De la Marche, O. (1569) *The Travelled Pilgrim* (STC 1585). London.

Deloney, T. (1626) *Jack of Newbury* (STC 6560). London.

De Pisan, C. *The Works of Christine de Pisan*. BL MS Harley 4431.

Déprats, J.–M. (1995) “Translating Shakespeare for the theatre.” In Klein, H. and Maguin, J.–M. (eds.), *Shakespeare and France.* Edwin Mellen Press, Lewiston NY, pp. 345–58.

D’Ewes, S. (1682) *The Journals of All the Parliaments During the Reign of Queen Elizabeth*, rev. Bowes, P. London.

Dictys [= Dictys Cretensis]. See Frazer.

Dictys, Cretensis (1825) *De Bello Trojano … Accedunt Josephi Iscani De Bello Trojano Libri Sex*. A. J. Valpy, London.

Donaldson, I. (1982) *The Rapes of Lucretia*. Clarendon, Oxford.

Drant, T. (1566) *A Medicinable Moral, That Is, the Two Books of Horace’s Satyres* (STC 13805). London.

Dowden, E. (1914) “Helena.” *In Poems.* J. M. Dent, London, pp. 33–6.

Drayton, M. (1604) *The Owl* (STC 7211.5). London.

Drayton, M. (1612) *Polyolbion* (STC 7226). London.

Drew, B. (1912) “Helen.” In *Helen and Other Poems.* A. C. Fifield, London, pp. 9–13.

Drew, B. (1924) *Helen of Troy: A Play*. Selwyn & Blount, London.

Duffy, C. A. (2002) “Beautiful.” In *Feminine Gospels*. Picador, London, pp. 8–14.

Dunsany, E. Lord (1938) “An interview.” In *Mirage Water*. Putnam, London, p. 61.

Eliade, M. (1958) *Patterns in Comparative Religion*. Sheed & Ward, London.

Elyot, A. (2005) *The Memoirs of Helen of Troy*. Crown Publishers/Random House, New York.

Erskine, J. (1922) “Paris, Helen’s lover.” In *Collected Poems 1907–22*. Duffield, New York, pp. 132–7.

Erskine, J. (1926) *The Private Life of Helen of Troy*. Eveleigh, Nash & Grayson, London.

E. T. See T. E.

Euripides (1972) *Andromache in Orestes and Other Plays*, trans. Vellacott, P. Penguin, Harmondsworth.

Euripides (1989) *Alcestis*, trans. Arrowsmith, W. Oxford University Press, Oxford.

Euripides (1972) *Iphigenia in Aulis*. In *Orestes and Other Plays*, trans. Vellacott, P. Penguin, Harmondsworth, pp. 363–427.

Euripides (1963) *Electra. In Medea and Other Plays*, trans. Vellacott, P. Penguin, Harmondsworth, pp. 105–52.

Euripides (1972) *Orestes*. In *Orestes and Other Plays*, trans. Vellacott, P. Penguin, Harmondsworth, pp. 297–361.

Euripides (1973) *The Bacchae*. In *The Bacchae and Other Plays*, trans. Vellacott, P. Penguin, Harmondsworth, pp. 191–244.

Euripides (1973) *Helen*. In *The Bacchae and Other Plays*, trans. Vellacott, P. Penguin, Harmondsworth, pp. 135–89.

Euripides (1973) *Hippolytos*, trans. Bagg, R. Oxford University Press, Oxford.

Euripides (1973) *Ion*. In *The Bacchae and Other Plays*, trans. Vellacott, P. Penguin, Harmondsworth, pp. 41–88.

Euripides (1973) *The Women of Troy*. In *The Bacchae and Other Plays*, trans. Vellacott, P. Penguin, Harmondsworth, pp. 89–133.

Euripides (1974) *Alcestis*, trans. Arrowsmith, W. Oxford University Press, Oxford.

Fawcett, E. (1878) "La belle Hélène." In *Fantasy and Passion*. Roberts Brothers, Boston, MA, pp. 141–3.

Fawcett, E. (1903) "Helen, Old." In *Voices and Visions*. Eveleigh Nash, London, p. 118.

F. P., Gent. (= P. F.) See Jones.

Fehrenbach, R. J. (2001) "A pre-1592 English Faust book and the date of Marlowe's *Doctor Faustus*." *Library* 2, 327–35.

Fenik, B. (1974) *Studies in the Odyssey*. Franz Steiner, Wiesbaden.

Fenne, T. (1590) *Fenne's Fruits* (STC 10763). London.

Ficino, M. (1985) *Commentary on Plato's Symposium on Love*, trans. Jayne, S. Spring Publications, Dallas, TX.

Fielding, H. (1977) *Joseph Andrews*, ed. Brissenden, R. F. Penguin, Harmondsworth.

Fielding, H. (1978) *Tom Jones*, ed. Mutter, R. P. C. Penguin, Harmondsworth.

Fineman, J. (1991) *The Subjectivity Effect in Western Literary Tradition*. MIT Press, Cambridge, MA.

Flax, N. M. (1983) "The presence of the sign in Goethe's *Faust*." *PMLA* 98, 183–203.

Flax, N. M. (1987) "Goethe and Romanticism." In McMillan, *Approaches,* pp. 40–7.

Fletcher, J. (1966) *The Woman's Prize or the Tamer Tamed*, ed. Ferguson, G. B. Mouton, The Hague.

Fletcher, J. G. (1925) "On a moral triumph." In *Parables*. Kegan Paul, Trench, Trubner, pp. 96–7.

Ford, J. (1606) *Honor Triumphant*. (STC 11160). London.

Forsyth, N. (1987) "Heavenly Helen." *Etudes de Lettres,* 4th ser., 10, 11–21.

Fradenburg, L. O. (1992) "'Our owen wo to drynke': loss, gender, and chivalry in *Troilus and Criseyde*." In Shoaf, R. A. (ed.), *Chaucer's Troilus and Criseyde, "Subgit to alle Poesye": Essays in Criticism.* Medieval & Renaissance Texts & Studies, Binghamton, NY, pp. 88–106.

Franklin, S. B. (1998) *Daughter of Troy*. HarperTorch, New York.

Frazer, R. M. (1966) *The Trojan War: The Chronicles of Dictys of Crete and Dares the Phrygian*. Indiana University Press, Bloomington, IN.

Frye, N. (1970) "On value–judgments." In *The Stubborn Structure: Essays on Criticism and Society*. Methuen, London, pp. 66–73.

Fuller, J. (1799) *The History of Berwick upon Tweed*. Edinburgh.

Garber, M. (1992) *Vested Interests: Cross Dressing and Cultural Anxiety*. Routledge, New York.

Gataker, T. (1619) *On the Nature and Use of Lots* (STC 11670). London.

George, M. (2006) *Helen of Troy*. Viking Penguin, New York.

Gibbons, S. (2006) *Cold Comfort Farm*. Penguin, Harmondsworth.

Gillies, A. (1957) *Goethe's Faust: An Interpretation*. Basil Blackwell, Oxford.

Girard, René (2000) *A Theatre of Envy*, orig. 1991. Gracewing/Inigo, Leominster and New Malden, Surrey.

Girard, René (2005) *Violence and the Sacred*. Continuum, London.

Giraudoux, J. (1955) *Tiger at the Gates*, trans. Fry, C. Methuen, London.

Goethe, J. W. (1949) *Faust: Eine Tragödie. Zweiter Teil*. Benno Schwabe, Basel.

Goethe, J. W. (1987) *Faust: Part One*, trans. Luke, D. Oxford University Press, Oxford.

Goethe, J. W. (1994) *Faust: Part Two*, trans. Luke, D. Oxford University Press, Oxford.

Goethe, J. W. (2006) *Faust, Parts One and Two by Goethe*, trans. and adapt. Clifford, J. Nick Hern Books, London.

Golding, A. (trans.) (1567) *The XV books of P. Ovidius Naso, entitled Metamorphoses* (STC 18956). London.

Gorgias (1982) *Encomium of Helen*, ed. and trans. MacDowell, D. M. Bristol Classical Press, Bristol.

Grange, J. (1577) *The Golden Aphroditis* (STC 12174). London.

Grant, E. (1571) *A Precedent for Parents* (STC 20057.5). London.

Green, R. L. (1946) *Andrew Lang: A Critical Biography*. Edmund Ward, Leicester.

Greene, R. (1589) *Ciceronis Amor* (STC 12224). London.

Greene, R. (1590) *Greene's Mourning Garment* (STC 12251). London.

Greene, R. (1621) *Greene's Groatsworth of Wit* (STC 12248). London.

Greene, R. (1963) *Friar Bacon and Friar Bungay*, ed. Seltzer, D. Edward Arnold, London.

Griffin, N. E. (1907) *Dares and Dictys: an Introduction to the Study of Medieval Versions of the Story of Troy*. J. H. Furst, Baltimore, MD.

Gumpert, M. (2001) *Grafting Helen: The Abduction of the Classical Past*. University of Wisconsin Press, Madison, WI.

Habernhern, M. (1987) "The Romantic revolution." In McMillan, *Approaches,* pp. 101–3.

Habinek, T. (2005) *The World of Roman Song: From Ritualized Speech to Social Order*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD.

Haddon, M. (2002) *A Thousand Ships*. BBC Radio 4 Broadcast, Jan. 28.

Haggard, H. R. and Lang, A. (1894) *The World's Desire*. Longmans, Green, London.

Hamner, R. D. (1997) *Epic of the Dispossessed: Derek Walcott's* Omeros. University of Missouri Press, Columbia, MS.

Hamner, R. D. (2005) "Out of the ordinary, Derek Walcott." *Callaloo* 28, 1–6.

Hardy, T. (1978) *Tess of the D'Urbervilles*, ed. Skilton, D. Penguin, Harmondsworth.

Harrison, B. Mrs (1881) *The Story of Helen Troy*. Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, New York.

Hartley, T. E. (ed.) (1995) *Proceedings of the Parliaments of Elizabeth I, Volume III: 1593–1601*. Leicester University Press, London.

Hatfield, H. (1987) "Two roads to *Faust*." In McMillan, *Approaches,* pp. 77–80.

Healy, T. (2004) "*Doctor Faustus*." In Cheney, P. (ed.), *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe,* pp. 174–92.

Hedreen, G. (1996) "Image, text, and story in the recovery of Helen." *Classical Antiquity* 15, 152–84.

Heilbrun, C. G. (1990) *Hamlet's Mother and Other Women*. Columbia University Press, New York.

Herodotus (1965, orig. 1954) *The Histories*, trans. de Sélincourt, A. Penguin, Harmondsworth.

Hesiod (1977) *The Homeric Hymns and Homerica*, trans. Evelyn-White, H. G. Harvard University Press, London.

Hesiod (1988) *Theogony and Works and Days*, trans. West, M. L. Oxford University Press, Oxford.

Hewlett, M. (1909) *The Ruinous Face*. Harper & Brothers, London.

Hewlett, M. (1913) *Helen Redeemed and Other Poems*. Macmillan, London.

Heywood, T. (1599) *1 and 2 Edward 4* (STC 13341). London.

Heywood, T. (1609) *Troia Britannica or Great Britain's Troy* (STC 13366). London.

Heywood, T. (1613) *A Marriage Triumph* (STC 13355). London.

Heywood, T. (1625) *The Fair Maid of the Exchange* (STC 13318). London.

Heywood, T. (1632) *1 and 2 The Iron Age* (STC 13340). London.

Heywood, T. (1636) *A Challenge for Beauty* (STC 13311). London.

Heywood, T. (1637) "The dialogue of Ravisius Textor betwixt Earth and Age." In *Pleasant Dialogues and Dramas* (STC 13358). London, sigs. D4r–E3r.

Heywood, T. (1963) "Oenone and Paris." In *Elizabethan Minor Epics*, ed. Donno, E. S. Routledge & Kegan Paul, London, pp. 127–54.

Hoban, R. (1975) *Turtle Diary*. Jonathan Cape, London.

Hoff, M. (1999) "The pseudo-Homeric world of Mrs Dalloway." *Twentieth-Century Literature* 45, 186–209.

Homer (1961) *The Iliad of Homer*, trans. Lattimore, R. University of Chicago Press, Chicago, IL.

Homer (1991) *The Odyssey*, trans. Rieu, E. V., rev. trans. Rieu, D. C. H. Penguin, Harmondsworth.

Hughes, B. (2005) *Helen of Troy: Goddess, Princess,* Whore. Jonathan Cape, London.

[Hughes, T.] "An Old Boy." (n.d.) *Tom Brown's Schooldays*. Ward, Lock, London.

Hutson, L. (2007) *The Invention of Suspicion*. Oxford University Press, Oxford.

Irwin, M. E. (1990) "Odysseus' 'hyacinthine hair' in 'Odyssey' 6.231." *Phoenix* 44, 205–18.

Iser, W. (2006) *How to Do Theory*. Blackwell Publishing, Oxford.

Isocrates (1894) "Helen." In *The Orations of Isocrates*, trans. Freese, J. H. George Bell & Sons, London, vol. 1, pp. 289–306.

Isocrates (1945) "On Helen." In *Isocrates*, trans. Norlin, G. and van Hook, S., 3 vols., William Heinemann, London, vol. 3, pp. 53–97.

Jackson, P. (2006) *The Transformations of Helen: Indo–European Myth and the Roots of the Trojan Cycle*. J. H. Röll, Dettelbach, Germany.

Jackson, W. S. (1904) *Helen of Troy, New York*. John Lane, New York.

Jankélévitch, V. (1974) *L'Irréversible et la Nostalgie*. Flammarion, Paris.

Jones, J. H. (ed.) (1994) *The English Faust Book*. Cambridge University Press, Cambridge.

Jonson, B. (1890) *Masques and Entertainments*, ed. Morley, H. Routledge, London.

Jonson, B. (1968) *Volpone*, ed. Brockbank, P. A. & C. Black, London.

Jonson, B. (1988) *The Staple of News*, ed. Parr, A. Manchester University Press, Manchester.

Jonson, B. (2000) *Poetaster, or, The Arraignment; Sejanus his Fall; The Devil is an Ass; The New Inn, or, The Light Heart*, ed. Kidnie, M. J. Oxford University Press, Oxford.

Joseph of Exeter (1970) *Frigii Daretis Ylias.* In Gompf, L. (ed.), *Joseph Iscanus: Werke und Briefe* (vol. 4 of Mittellateinische Studien und Texte). E. J. Brill, Leiden.

Joseph of Exeter (1970) *The Iliad of Dares Phrygius: De Bello Trojano*, trans. and ed. Roberts, G. A. A. Balkema, Cape Town.

Joseph of Exeter (1986) *Trojan War I–III*, ed. and trans. Bate, A. K. Aris & Phillips, Warminster.

Junius, F. (1638) *The Painting of the Ancients* (STC 7302). London.

Kant, I. (1964) *Critique of Judgment* in Hofstadter, A. and Kuhns, R. (eds.), *Philosophies of Art and Beauty*. Random House, New York.

Keefer, M. (2004) "'Fairer than the evening air': Marlowe's gnostic Helen of Troy and the tropes of belatedness and historical mediation." In Shepard, A. and Powell, S. D. (eds.), *Fantasies of Troy: Classical Tales and the Social Imaginary in Medieval and Early Modern Europe.* CCRS, Toronto, pp. 39–62.

Kennedy, G. A. (1987) "The story of Helen: myth and rhetoric." Washington University, St. Louis, MS.

Kesey, K. (1977) *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, ed. Pratt, J. C. Penguin, Harmondsworth.

Kirwan, J. (1999) *Beauty*. Manchester University Press, Manchester.

Kirwan, M. (2005) *Discovering Girard*. Cowley Publications, Cambridge, MA.

Landor, W. S. (1847) *The Hellenics*. Edward Moxon, London.

Lang, A. (1882) *Helen of Troy*. George Bell & Sons, London.

Lang, A. (1923) "Helen of Troy" and "Palinode." In *The Poetical Works of Andrew Lang*, ed. Mrs. Lang. 4 vols., Longmans, Green, London, vol. 4, pp. 5–204, 221.

Lanyer, E. (2000) "Salve Deus Rex Judaeorum." In Clarke, D. (ed.), *Renaissance Women Poets.* Penguin, Harmondsworth, pp. 228–74.

Latacz, J. (2004) *Troy and Homer: Towards a Solution of an Old Mystery*, trans. Windle, K. and Ireland, R. Oxford University Press, Oxford.

Latham, A. See Shakespeare, *As You Like It*.

Lathrop, G. P. "Helen at the loom." In *Rose and Roof–Tree: Poems*. http://www.fullbooks.com/Rose–and–Roof–Tree. Accessed July 27, 2008.

Lattimore, R. (1951) *The Iliad of Homer*. University of Chicago Press, Chicago, IL.

Le Fèvre, R. (1894) *The Recuyell of the Histories of Troy*, trans. Caxton, W., ed. Sommer, O., 2 vols. Published for the Early English Text Society, David Nutt, London.

Leggatt, A. (1973) "Tamburlaine's sufferings." *The Yearbook of English Studies* 3, 28–38.

Leithauser, B. (1991) "Ancestral rhyme." *The New Yorker*, Feb. 11, pp. 91–5.

Levinson, M. (1986) *The Romantic Fragment Poem*. University of North Carolina Press, Chapel Hill, NC.

Lewis, C. S. (1966) "After ten years." In *Of Other Worlds: Essays and Stories*, ed. Hooper, W. Geoffrey Bles, London, pp. 127–45.

Lindsay, J. (1974) *Helen of Troy*. Constable, London.

Lloyd, L. (1590) *The Consent of Time* (STC 16619). London.

Lodge, T. (1584) *An Alarm Against Usurers* (STC 16653). London.

Long, T. (1987) *Repetition and Variation in the Short Stories of Herodotus*. Athenäum, Frankfurt am Main, 1987.

Lucian (1905) *Hermotimus*. In *The Works of Lucian of Samosata*, trans., Fowler, H. W. and Fowler, F. G., 4 vols. Clarendon Press, Oxford, vol. 2, pp. 41–90.

Lucian (1961) "Dialogues of the dead," trans. MacLeod, M. D. In Loeb Classical Library, *Lucian,* vol. 7. William Heinemann, London, pp. 1–175.

Lucian (1969) “The judgement of the goddesses,” trans. Harmon, A. M. In Loeb Classical Library, *Lucian,* vol. 3. William Heinemann, London, pp. 384–409.

Lydgate, J. (1906) *Lydgate’s Troy Book A.D. 1412–20, Part 1*, ed. H. Bergen. Published for the Early English Text Society by Kegan Paul, Trench, Trübner, London.

Lydgate, J. (1908) *Lydgate’s Troy Book A.D. 1412–20, Part 2*, ed. H. Bergen. Published for the Early English Text Society by Kegan Paul, Trench, Trübner, London.

Lydgate, J. (1910) *Lydgate’s Troy Book A.D. 1412–20, Part 3*, ed. H. Bergen. Published for the Early English Text Society by Kegan Paul, Trench, Trübner, London.

Lyly, J. (1578) *Euphues* (STC 17051). London.

Lyly, J. (1579) *Euphues*, 2nd ed. (STC 17053). London.

Lyons, C. P. (1964) “The trysting scenes in *Troilus and Cressida*.” In Thaler, A. and Sanders, N. (eds.), *Shakespearean Studies.* University of Tennessee Press, Knoxville, TN, pp. 105–20.

MacDiarmid, H. (1978) “Die Grenzsituation.” In Grieve, M. and Aitken, W. R. (eds.), *Complete Poems Vol. II: Hitherto Uncollected Poems Contributed to Books and Periodicals (1920–1976).* Martin Brian & O’Keeffe, London, p. 1331.

McEwan, I. (2005) *Saturday*. Jonathan Cape, London.

McGrath, C. (2004) “Brad Pitt’s big fat Greek toga party.” *New York Times,* May 9, sect. 2A.

McKinsey, M. (2002) “Classicism and colonial retrenchment in W. B. Yeats’s ‘No Second Troy’.” *Twentieth-Century Literature* 48, 174–90.

McLaren, C. (1996) *Inside the Walls of Troy*. Simon Pulse/Simon and Schuster, New York.

MacLeish, A. (1917) “Our Lady of Troy.” In *Tower of Ivory*. Yale University Press, New Haven, CT, pp. 1–21.

McMillan, D. J. (ed.) (1987) *Approaches to Teaching Goethe’s Faust*. Modern Language Association of America, New York.

McMillan, J. (2005) “Sue Innes, writer and feminist campaigner.” *Scotsman,* Mar. 3.

Maguire, L. (2007) *Shakespeare’s Names*. Oxford University Press, Oxford.

Malalas, J. (1831) *Chronographia*. Weber, Bonn.

Marlowe, C. (1976) *Complete Plays and Poems*, ed. E. D. Pendry and J. C. Maxwell. J. M. Dent & Sons, London.

Marlowe, C. (1989) *Dr Faustus*. A programme/text with commentary by Simon Trussler. RSC/Methuen, London.

Marlowe, C. (1993) *Doctor Faustus, A– and B–texts*, ed. Bevington, D. and Rasmussen, E. Manchester University Press, Manchester.

Marlowe, C. (2005) *Dr Faustus with the English Faust Book*, ed. Wootton, D. Hackett Publishing Co., Indianopolis, IN.

Marston, J. (1963) “The metamorphosis of Pygmalion’s image.” In Donno, E. S. (ed.), *Elizabethan Minor Epics.* Routledge & Kegan Paul, pp. 244–52.

Marston, J. (1606) *Sophonisba* (STC 17488). London.

Masefield, J. (1923) *The Taking of Helen*. Macmillan, New York.

Maveety, S. (1973) “‘A second fall of cursed man’: the bold metaphor in *Richard II*.” *Journal of English and Germanic Philology* 73, 175–93.

May, T. (1622) *The Heir* (STC 17713). London.

Meagher, R. (1995) *Helen: Myth, Legend, and the Culture of Misogyny*. Continuum, New York.

Melchiori, G. (1978) *The Whole Mystery of Art: Pattern into Poetry in the Work of W. B. Yeats*, orig. 1961. Greenwood Press, Westport, CT.

Meres, F. (1634 [1598]) *Wit's Commonwealth* [*Palladis Tamia*] (STC 17835). London.

Middleton, T. (2007) *The Old Law* in Taylor, G. and Lavagnino, J. (eds.), *The Collected Works*. Clarendon Press, Oxford.

Middleton, T. *The Revenger's Tragedy.* See Tourneur.

Miller, J. W. (2003) *Helen of Troy: Paris and Helen's War. A Play and a Screenplay*. Xlibris: USA (no further publication details).

Milton, J. (1979) *Paradise Lost*, ed. Fowler, A. Longman, London.

Minkler, J. A. (1993) "Helen's Calibans: a study of gender hierarchy in Derek Walcott's *Omeros*." *World Literature Today* 67, 272–6.

Montrose, L. A. (1980) "Gifts and reasons: the contexts of Peele's *The Araygnement of Paris*." *English Literary History* 47, 443–61.

Morris, W. (1915) "Scenes from the fall of Troy." In *The Complete Works of William Morris*, intro. Morris, M., vol. 24. Longmans, Green, London, pp. 3–51.

Mountfort, W. (1697) *The Life and Death of Doctor Faustus* (STC Wing M 2975). London.

Mourby, A. (2006) "Oh lord, it's hard to be Helen." Program article for ENO, *La Belle Hélène.*

Muir, E. (1984) "The charm." In *Collected Poems*. Faber & Faber, London, pp. 218–19.

Nashe, T. (1592) *Pierce Penilesse his Supplication to the Devil* (STC 18373). London.

Natanson, M. (1979) "Phenomenology, anonymity and alienation." *New Literary History* 10, 533–46.

Neill, M. (2000) *Putting History to the Question*. Columbia University Press, New York.

Norris, P. (1998) *The Story of Eve*. Picador, London.

Nye, R. (1980) *Faust*. Book Club Associates and Hamish Hamilton, London.

Ogle, J. (1594) *The Lamentation of Troy for the Death of Hector. Whereunto is Annexed an Old Woman's Tale in her Solitary Cell*. London.

Olson, S. D. (1989) "The stories of Helen and Menelaus (*Odyssey* 4.240–89) and the Return of Odysseus." *American Journal of Philology* 110, 387–94.

O'Neill, M. (2005) "Romantic forms: an introduction." In Roe, N. (ed.), *Romanticism: An Oxford Guide.* Oxford University Press, Oxford, pp. 275–91.

Orton, J. (1993) *What the Butler Saw*. In *The Complete Plays*. Methuen, London.

Oswald, E. (1905) *The Legend of Fair Helen as Told by Homer, Goethe and Others*. John Murray, London.

Ovid (1567) *Metamorphoses*, trans. Golding, A. (STC 18956). London.

Ovid (1955) *Metamorphoses*, trans. Innes, P. Penguin, Harmondsworth.

Ovid (1982) *The Erotic Poems*, trans. and ed. Green, P. Penguin, Harmondsworth.

Ovid (1990) *Heroides*, trans. and ed. Isbell, H. Penguin, London.

Owen, W. (1963) "The kind ghosts." In Day Lewis, C. (ed.), *The Collected Poems of Wilfred Owen.* Chatto & Windus, London, p. 102.

P. F. [Paul Fairfax?]. See Jones.

Paglia, C. (1991) *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Penguin, New York.

Panton, G. A. and Donaldson, D. (eds.) (1869 and 1874) *The "Gest hystoriale" of the Destruction of Troy*. Published for the Early English Text Society by N. Trübner, London.

Parker, P. (1996) *Shakespeare from the Margins*. University of Chicago Press, Chicago, IL.

Parry, A. (1973) *Blameless Aegisthus: A Study of Amumon and other Homeric Epithets*. E. J. Brill, Leiden.

Parry, R. (1595) *Moderatus, the Most Delectable and Famous History of the Black Knight* (STC 19337). London.

Paster, G. K. (1987) "'Leaky vessels': the incontinent women of city comedy." *Renaissance Drama* 18, 43–65.

Pater, W. (1986) *The Renaissance*. Oxford University Press, Oxford.

Patterson, C. (1998) *The Family in Greek History*. Harvard University Press, Cambridge, MA.

Pausanias (1918) *Description of Greece*, trans. Jones, W. H. S., vol. 1 (bks. 1 and 2). William Heinemann, London.

Pausanias (1926) *Description of Greece*, trans. Jones, W. H. S. and Ormerod, H. A., vol. 2 (bks. 3–5). William Heinemann, London.

Peacham, H. (1638) *Valley of Variety* (STC 19518). London.

Peele, G. (1584) *The Arraignment of Paris* (STC 19530). London.

Peele, G. (1589) *A Farewell Entituled To the Famous and Fortunate Generals of our English Forces: Sir John Norris & Sir Francis Drake Knights … Whereunto is annexed: a Tale of Troy* (STC 19537). London.

Peele, G. (1888a) *The Arraignment of Paris*. In Bullen, A. H. (ed.), *The Works of George Peele,* 2 vols. J. C. Nimmo, London vol. 1, pp. 1–73.

Peele, G. (1888b) *The Beginning, Accidents and End of the Fall of Troy*. In Bullen, A. H. (ed.), *The Works of George Peele,* 2 vols. J. C. Nimmo, London vol. 2, pp. 231–65.

Peele, G. (1952) *Volume One: The Life and Minor Works of George Peele*, ed. Horne, D. H. In Prouty, C. T. (gen. ed.), *The Life and Works of George Peele,* 3 vols. Yale University Press, New Haven.

Peterson, H. (1883) "Helen, after Troy." In *Poems*. J. B. Lipincott, London, pp. 45–9.

Pettie, G. (1576) *A Petite Palace of Pettie's Pleasure* (STC 19819). London.

Philaretes (1602) *Work for Chimney Sweepers* (STC 12571). London.

Phillips, S. (1915) *Panama and Other Poems*. John Lane, London.

Pikering, J. (1982) *Horestes*. In Axton, M. (ed.), *Three Tudor Classical Interludes*. D. S. Brewer, Cambridge, pp. 94–158.

Plato (1973) *Phaedrus and Letters VII and VIII*, trans. and ed. Hamilton, W. Penguin, Harmondsworth.

Plato (1997) *Complete Works*, ed. Cooper, J. M. Hacket Publishing, Indianapolis, IN.

Pliny (1968) *Natural History*, trans. Rackham, H., vol. 9. William Heinemann, London.

Pliny (1969) *Natural History*, trans. Jones, W. H. S., vol. 6. William Heinemann, London.

Poe, E. A. (1882) *The Poetical Works of Edgar Allan Poe*. Moxon, London.

Pollard, J. (1965) *Helen of Troy*. Robert Hale, London.

Pollard, J. H. (2004) *Helen, Queen of Sparta*. Athena Press, Twickenham.

Pollard, T. (ed.) (2004) *Shakespeare's Theater*. Blackwell Publishing, Oxford.

Pope, A. (1963) *The Poems of Alexander Pope*, ed. Butt, J. Methuen, London.

Porter, J. A. (1979) *The Drama of Speech Acts: Shakespeare's Lancastrian Tetralogy*. University of California Press, Berkeley, CA.

Pratchett, T. (2000) *Eric*. Victor Gollancz, London.

Proctor, T. (1866) *The Triumph of Truth*. In Collier, J. P. (ed.), *Illustrations of Old English Literature,* vol. 2. Privately printed, London.

Proctor, T. (1578) "The reward of whoredom by the fall of Helen." In *A Gorgeous Gallery of Gallant Inventions* (STC 20402). London, sigs L1r–v.

Pseudo–Dionysius (1897) *Works*, trans. Parker, J. James Parker, London, Online ed.: http://www.ccel.org/ccel/dionysius/works. Accessed Mar. 22, 2008.

Putnam, E. J. (1971) "Helen in Egypt." In *Candaules' Wife and Other Old Stories* (orig. 1926). Books for Libraries Press, NY, pp. 79–119.

Putnam, M. C. J. (2006) *Poetic Interplay: Catullus and Horace*. Princeton University Press, Princeton, NJ.

Quintus of Smyrna (1968) *The War at Troy: What Homer Didn't Tell*, trans. Combellack, F. M. University of Oklahoma Press, Norman, OK.

Quintus of Smyrna (2004) *The Trojan Epic: Posthomerica*, trans. James, A. Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD.

Rainold, R. (1563) *A Book Called the Foundation of Rhetoric* (STC 20925a.5). London.

Reckford, K. J. (1981) "Helen in *Aeneid* 2 and 6." *Arethusa* 14, 85–99.

Reinhart, K. (1968) "Goethe and antiquity: the Helen Episode of Goethe's *Faust*." In Lange, V. (ed.), *Goethe: A Collection of Critical Essays.* Prentice-Hall, Englewood Cliffs, NJ, pp. 99–109.

Reinhartz, A. (1998) *"Why Ask My Name?" Anonymity and Identity in Biblical Narrative*. Oxford University Press, Oxford.

Richards, I. A. (1926) *Principles of Literary Criticism*. Kegan Paul, Trench, Trübner, London.

Riggs, D. (2004) *The World of Christopher Marlowe*. Faber & Faber, London.

Ripa, C. (1602) *Iconologia*. Milan.

Robinson, T. and Curtis, R. (1987) *Odysseus, the Greatest Hero of Them All*. BBC/Knight Books, London.

Roche, T. P. (1964) *The Kindly Flame*. Princeton University Press, Princeton, NJ.

Rogers, M. (1988) "The decorum of women's beauty: Trissino, Firenzuola, Luigini and the representation of women in sixteenth-century painting." *Renaissance Studies* 2, 47–89.

Rogers, T. (1576) *A Philosophical Discourse entitled The Anatomy of the Mind* (STC 21239). London.

Rose, M. A. (1993) *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*. Cambridge University Press, Cambridge.

Rutter, C. C. (2000) “Designs on Shakespeare: sleeves, gloves, and Helen’s placket.” In Ioppolo, G. (ed.), *Shakespeare Performed: Essays in Honor of R. A. Foakes.* University of Delaware Press, Newark, DE, pp. 216–39.

Sainte–Maure, B. de. (1904) *Le Roman de Troie*, ed. Constans, L. Firmin, Didot et Cie., Paris.

Saker, Austin (1580) *Narbonus* (STC 21593). London.

Sale, C. (2003) “Representing Lavinia: the (in)significance of women’s consent in legal discourses of rape and ravishment and Shakespeare’s *Titus Andronicus*.” In Woodbridge, L. and Behler, S. (eds.), *Women, Violence, and English Renaissance Literature.* Arizona Center for Medieval & Renaissance Studies, Tempe, AR, pp. 1–27.

Salusbury, J. and Chester, R. (1914) *Poems by Sir John Salusbury and Robert Chester*, intro. Carleton Brown. Published for the Early English Text Society by Kegan Paul, Trench, Trübner and Oxford University Press, London.

Salzman, E. (2004) *Double Crossing*. Bloodaxe Books, Tarset, Northumberland.

Santayana, G. (1955) *The Sense of Beauty, Being the Outline of Aesthetic Theory*, orig. 1896. Dover Publications, London.

Sappho (1955) *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, ed. Lobel, E. and Page, D. Clarendon Press, Oxford.

Scarry, E. (2000) *On Beauty and Being Just*. Duckworth, London.

Scherer, M. (1967) “Helen of Troy.” *Metropolitan Museum of Art Bulletin* 25, 367–83.

Schiller, F. (1967) *On The Aesthetic Education of Man: In a Series of Letters (1795)*, trans. Wilkinson, E. M. and Willoughby, L. A. Clarendon Press, Oxford.

Schlegel, F. (1957) *Literary Notebooks, 1797–1801*, ed. Eichner, H. University of London, Athlone Press, London.

Scholar, R. (2006) *The* Je-Ne-Sais-Quoi *in Early Modern Europe*. Oxford University Press, Oxford.

Schmitz, G. (1990) *The Fall of Women in Early English Narrative Verse*. Cambridge University Press, Cambridge.

Schultz, M. (2005) *A Brief History of Helen of Troy, or Everything Will Be Different*. Oberon Modern Plays, London.

Schwartz, D. (1979) "Paris and Helen: an entertainment." In *Last and Lost Poems of Delmore Schwartz*, ed. Phillips, R. Vanguard Press, New York, pp. 105–33.

Schweitzer, C. E. (1987) "The structure of *Faust*." In McMillan, *Approaches,* pp. 70–6.

Schwyzer, P. (2004) *Literature, Nationalism and Memory in Early Modern England and Wales*. Cambridge University Press, Cambridge.

Segal, C. (1971) "The two worlds of Euripides' *Helen*." *Transactions of the American Philological Society* 102, 553–614.

Seymour, M. (1979) *The Goddess*. Michael Joseph, London.

Shaaber, M. A. (1957) *"The First Rape of Faire Hellen* by John Trussell." *Shakespeare Quarterly* 8, 407–48.

Shakespeare, W. (1975) *As You Like It*, ed. Latham, A. Methuen, London.

Shakespeare, W. (1997) *The Riverside Shakespeare*, gen. ed. Blakemore Evans, G. Houghton Mifflin, Boston, MA.

Shakespeare, W. (2007) *The Complete Works*, ed. Bate, J. and Rasmussen, E. Macmillan, Basingstoke.

Shanower, E. (2005) *Age of Bronze, Volume 1: A Thousand Ships*. Image, Berkeley, CA.

Sidney, Sir P. (1973) *The Countess of Pembroke's Arcadia (The Old Arcadia)*, ed. Robertson, J. Clarendon Press, Oxford.

Sidney, Sir P. (1977) *The Countess of Pembroke's Arcadia*, ed. Evans, M. Penguin, Harmondsworth.

Singerman, A. J. (1976) “Helen and Troïlus: war and allegory in Giraudoux’s ‘La Guerre de Troie n’aura pas lieu’.” *French Review* 49, 669–75.

Spenser, E. (1977) *The Faerie Queene*, ed. Hamilton, A. C. Longman, London.

Spentzou, E. (1996) “Helen of Troy and the poetics of innocence: from ancient fiction to modern metafiction.” *Classical and Modern Literature* 16, 301–24.

Spinoza, B. (1910) *Ethics and De Intellectus Emendatione (1677)*, trans. Boyle, A. Dent, London.

Sprague, R. K. (ed.) (1972) *The Older Sophists*. University of South Carolina Press, Columbia, SC.

Stanley, J. (1886) *A Daughter of the Gods*. Hurst & Blackett, London.

Stanley, J. (1888) *A New Face at the Door*. Hurst & Blackett, London.

Sterne, L. (2003) *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, ed. New, M. and New, J. Penguin, Harmondsworth.

Stewart, S. (2005 [1993]) *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Duke University Press, Durham, NC.

Stockholder, K. (1988) “‘Within the massy entrails of the earth’: Faustus’ relation to women.” In Friedenreich, K., Gill, R. and Kuriyama, C. B. (eds.), *“A Poet and a Filthy Play-maker”: New Essays on Christopher Marlowe.* AMS Press, New York, pp. 203–20.

Stoppard, T. (1997) *The Invention of Love*. Faber & Faber, London.

Stow, J. (1589) *Chronicles* (STC 23333). London.

Sundwall, M. (1975) “Deiphobus and Helen: a tantalizing hint.” *Modern Philology* 73, 151–6.

Sutherland, J. (1982) *The Longman Companion to Victorian Fiction*. Longman, London.

Suzuki, M. (1989) *Metamorphoses of Helen: Authority, Difference and the Epic*. Cornell University Press, Ithaca, NY.

Symons, A. (1906) “Faustus and Helen.” In *Poems by Arthur Symons*, vol. 2. William Heinemann, London, pp. 219–27.

Symons, A. (1927) “The Romantic movement in English poetry.” In Archbold, W. A. J. (ed.), *Twentieth-Century Essays and Addresses.* Longmans, Green, London, pp. 14–33.

T. E. (1632) *The Law’s Resolution of Women’s Rights*. London.

Taplin, O. (1991) “Derek Walcott’s *Omeros* and Derek Walcott’s Homer.” *Arion* 1, 213–26.

Taplin, O. (1992) *Homeric Soundings: The Shaping of the Iliad*. Clarendon Press, Oxford.

Taylor, G. (2001) “Divine [ ]ssences.” *Shakespeare Survey* 54, 13–30.

Teasdale, S. (1937) *The Collected Poems of Sara Teasdale*. Macmillan, New York.

Telotte, L. E. (1989) “‘Fire, water, women, wind’: *Tristram Shandy* in the Classroom.” In New, M. (ed.), *Approaches to Teaching Sterne’s* Tristram Shandy. Modern Languages Association of America, New York, pp. 118–22.

Tennyson, A. (1936) *Poems of Tennyson, 1830–1870*, ed. Warren, T. H. Oxford University Press, London.

Thackeray, W. (1977) *Vanity Fair*, ed. Stewart, J. I. M. Penguin, Harmondsworth.

Thieme, J. (1999) *Derek Walcott*. Manchester University Press, Manchester.

Thomas, S. (2005) “The fragment.” In Roe, N. (ed.), *Romanticism: An Oxford Guide.* Oxford University Press, Oxford, pp. 502–13.

Thompson, P. S. W. (2008) “‘Our doubtful author’: concepts and practices of interpretation in the Poets’ War and its aftermath, 1600–1610, with particular reference to plays by Jonson, Marston and Shakespeare.” DPhil thesis, University of Oxford.

Thucydides (1972) *History of the Peloponnesian War*, trans. Warner, R. Penguin, Harmondsworth.

Timberlake, H. (1603) *The Travails of Two English Pilgrims* (STC 24079). London.

Tourneur, C. (1967) *The Revenger's Tragedy*, ed. Gibbons, B. Ernest Benn, London.

Traubner, R. (2003) *Operetta: A Theatrical History*. Routledge, NY.

Traubner, R. (2006) "Helen, or taken from the Greek." Program article for ENO *La Belle Hélène*.

Trevelyan, R. C. (1934) *Poems*. Macmillan, London.

Tuchman, B. W. (2005) *The March of Folly: From Troy to Vietnam*. Abacus, London.

Tydeman, W. (1984) *Doctor Faustus: Text and Performance*. Macmillan, Basingstoke.

Tynan, K. (1984) *A View of the English Stage, 1944–1965*. Methuen, London.

Van Sickle, J. B. (1999) "The design of Derek Walcott's *Omeros*." *Classical World* 93, 7–27.

Vellacott, P. (1975) *Ironic Drama: A Study of Euripides' Method and Meaning*. Cambridge University Press, London.

Virgil (1981) *The Aeneid*, trans. Knight, W. F. J. Penguin, Harmondsworth.

Vivante, P. (1991) *The Iliad: Action as Poetry*. G. K. Hall, Twayne Publishers, Boston, MA.

Wager, C. H. A. (ed.) (1899) *The Siege of Troy*. Macmillan, New York.

Walcot, P. (1978) "Herodotus on rape." *Arethusa* 11, 137–47.

Walcott, D. (1990) *Omeros*. Faber & Faber, London.

Walcott, D. (1997) "Reflections on *Omeros*." *South Atlantic Quarterly* 96, 229–46.

Walker, G. (1998) "Rereading rape and sexual violence in early modern England." *Gender and History* 10, 1–25.

Waswo, R. (1997) *The Founding Legend of Western Civilization: from Virgil to Vietnam*. University Press of New England, Hanover, NH.

Waswo, R. (1988) "The history that literature makes." *New Literary History* 19, 541–64.

Waterman, A. (1990) "What's in a name?" In *In The Planetarium*. Carcanet Press, Manchester, pp. 44–5.

Watkins, J. (1995) *The Specter of Dido: Spenser and Virgilian Epic*. Yale University Press, New Haven, CT.

Watson, R. N. and Dickey, S. (2005) "Wherefore art thou Tereu? Juliet and the legacy of rape." *Renaissance Quarterly* 58, 127–56.

Watson, T. (1582) *Hekatompathia* (STC 251181). London.

Watson, T. (1670) *Heaven Taken by Storm* (STC Wing 1128). London.

Wegner, H. (1987) "In search of Goethe's *Faust* from without: a dramatic approach." In McMillan, *Approaches,* pp. 87–91.

Weil, S. (1951) "Forms of the implicit love of God." In *Waiting for God* (1950), trans. Craufurd, E. New York: G. P. Putnam's Sons, pp. 137–215.

Weiss, T. (1988) "The ultimate antientropy." In *The Norton Anthology of Modern Poetry*, 2nd ed. Norton, New York, p. 953.

West, M. L. (1975) *Immortal Helen*. Bedford College, London.

White, H. (1987) *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD.

Willcock, M. M. (1976) *A Companion to the Iliad: Based on the Translation by Richmond Lattimore*. University of Chicago Press, Chicago, IL.

William, J. (1628) *Perseveria Sanctorum* (STC 25727). London.

Williams, A. (1909) *Songs in Wiltshire*. Erskine Macdonald, London.

Williams, J. R. (1983) “Faust’s classical education: Goethe’s allegorical treatment of Faust and Helen of Troy,” *Journal of European Studies* 13, 27–41.

Williams, T. 2001: “Truth and representation: the confrontation of history and mythology in ‘Omeros’.” *Callaloo* 24, 276–86.

Wilson, J. (1608) *English Martyrology* (STC 25771). London.

Wood, M. (2005) *In Search of the Trojan War*. BBC Books, London.

Woolf, V. (1976) *Mrs Dalloway*. Granada, London.

Woolf, V. (1987) *The Essays of Virginia Woolf*, ed. McNeillie, A., 3 vols. Vol. 2. New York, Harcourt.

Woolf, V. (1992) *To the Lighthouse* in *Three Great Novels: Mrs Dalloway, To the Lighthouse, The Waves*. Harmondsworth, Penguin.

Worman, N. (1997) “The body as argument: Helen in four Greek texts.” *Classical Antiquity* 16, 151–203.

Wright, L. (1589) *Summons for Sleepers* (STC 260343). London.

Wright, M. (2005) *Euripides’ Escape Tragedies: A Study of* Helen, Andromeda, *and* Iphigenia among the Taurians. Oxford University Press, Oxford.

Wroth, M. (1995) *The First Part of the Countess of Montgomery’s Urania*, ed. Roberts, J. A. Renaissance English Text Society/Medieval and Renaissance Texts and Studies, Binghamton, NY.

Wülfing, J. E. (ed.) (1902) *The Laud Troy Book*. Published for the Early English Text Society by Kegan Paul, Trench, Trübner, London.

Wyatt, J. M. (1973) “*Mrs Dalloway*: literary allusion as structural metaphor.” *PMLA* 88, 440–51.

Wynne-Davies, M. (1991) “‘The swallowing womb’: consumed and consuming women in *Titus Andronicus*.” In Wayne, V. (ed.), *The Matter of Difference*. Cornell University Press, Ithaca, NY, pp. 129–51.

Yalom, M. (1997) *A History of the Breast*. Alfred A. Knopf, New York.

Yeats, W. B. (1925) *A Vision: An Exploration of Life Founded upon the Writings of Giraldius and upon Certain Doctrines attributed to Kustan Ben Luka*. Werner Laurie, London.

Yeats, W. B. (1937) *A Vision*. Macmillan, London.

Yeats, W. B. (1955) *Autobiographies*. Macmillan, London.

Yeats, W. B. (1969) *Collected Poems*. 1st ed., 1933. Macmillan, London.

Yeats, W. B. (1972) *Memoirs*, ed. Donoghue, D. Macmillan, London.

Zacharek, S. (2004) "*Troy*." http://www.salon.com. Accessed May 1, 2006.

قائمة الأفلام

The Private Life of Helen of Troy (1927) dir. Alexander Korda.

Helen of Troy (1955) dir. Robert Wise.

Helen of Troy (2003) dir. John Kent Harrison.

Troy (2004) dir. Wolfgang Petersen.

Raphael, F. (1979) *Of Mycenae and Men*, dir. Hugh David.

The Truth about Cats and Dogs (1996), dir. Michael Lehmann.

مصادر الصور

(2–1) Gustave Moreau, *Helen on the Ramparts.*

(2–2) Sir Frederick Leighton, *Helen on the Ramparts.*

(2–3) Helen (Janie Dee) in the Royal National Theatre production of *The Women of Troy* (1995).

(2–4) Jennifer Coverdale's classically poised Helen of Troy in Marlowe's *Dr Faustus* at the Royal Shakespeare Company (1946).

(2–5) Stratford's first naked actress, Maggie Wright, in the Royal Shakespeare Company production of *Dr Faustus* (1968).

(2–6) Bust of Paris by Canova, in the Museum of Art, Chicago.

(2–7) Bust of Helen by school of Canova, in the Victoria and Albert Museum, London.

(2–8) Guido delle Colonne, *Historia Destructionis Troiae.*

(4–1) George Peele, *A Tale of Troy* (1589).

(6–1) *The Private Life of Helen of Troy* (1927).

(6–2) Derek Walcott, "Ideal head: Helen/*Omeros*" (1998).

هنـــداوي