حين تحيي **نوافذ** ومتابعيها فإنه يجدر بها أن تعتذر عن فترة التوقف لعدة أشهر سابقة. وهو توقف تشترك فيه معها شقيقاتها الكبرى والصغرى من دوريات نادي جدة الأدبي. ولا يمثل هذا التوقف انقطاعاً، بل إنه انطلاق لهذه الدوريات في ثوب جديد، حسب رؤية مجلس إدارة النادي، الذي احتفت **نوافذ** بتشكيله في عددها السابق.

تضمنت رؤية مجلس الإدارة الموقر إعادة تشكيل هيئات التحرير لجميع الدوريات. وهذا التشكيل تضمن إسداء الشكر لعدد من الزملاء، والاحتفاء بزملاء وزميلات سيشاركون النادي في دعم إصداراته. أشعر بتقدير كبير، حين أكد مجلس الإدارة استمرار رئيس تحرير **نوافذ** للفترة القادمة، وهي ثقة أعتز بها، وتدفع إلى مزيد من بذل الجهد المشترك مع هيئة التحرير لتقديم مادة متميزة، يشارك فيه المترجمون والمترجمات، الذين تشرف **نوافذ** بهم وبهن، وتحتفي بهم دائماً.

في هذا الإطار، يود رئيس التحرير أن يقدم شكره العميق للزميل الدكتور محمد الشوكاني، الذي ساهم بصنع فكرة **نوافذ** ومعايشتها منذ البدء، والمساهمة الفعالة في تحريرها على مدى عشر سنوات خلت. له من أسرة التحرير خالص التحية والتقدير، وسيظل علامة بارزة في تاريخ **نوافذ**.

في ذات الوقت ترحب **نوافذ**، وتشرف بانضمام الدكتور سامي المرزوقي، الذي يضيف إلى أسرة التحرير وبالتالي إلى **نوافذ** ثقافة ولغة أخرى. اللغة الألمانية تنضم إلى الإنجليزية والفرنسية، وتحتضنها جميعاً لغتنا العربية، التي نتواصل عبرها لتقديم ثقافات عالمية إلى قارئ العربية أينما يكون.

في هذا العدد تقدم نوافذ مواد متنوعة نقدية وإبداعية، ومن بينها مسرحية الوصية. وكثير من الأعداد لا تتضمن هذا الإبداع، لقلة ما يصلنا من مترجمينا الأفاضل. وتحتفي **نوافذ** في هذا العدد بملف إبداعي شعري وقصصي من تتارستان.

نرحب بالمزيد من التواصل معكم قراءنا الأعزاء، شاكرين متابعتكم واهتمامكم.

عبدالعزيز السبيّل

القصة القصيرة(*)

إزابيل الليندي
Isabel Allende
ترجمة
محمد قصيبات

هناك حب مشترك يجمع الناس: حبهم سماع القصص، ولا شك أن أجدادنا الأولين اخترعوا القصص منذ أن كانوا يجلسون حول النار في ليالي شتاء العصر الحجري القديم.

لقد كانت حياتي مفعمة بالمغامرات، لقد عشت ثورات ثلاثاً، وعشت غزواً لبلادي من طرف الجيوش الأمريكية، ونجيتُ من أربعة زلازل ومن انقلاب عسكري مات فيه عمي. ولقد ظننتُ أن العنف كان يتبعني أينما كنت وعندما قامت حرب الشرق الأوسط ظننتُ أنني كنت مسؤولة عن ذلك. وعندما سافرت للإقامة في أمريكا ظننتُ أن سوء الحظ

(*) ألقت الكاتبة هذه المحاضرة في مهرجان عالمي عن القصة القصيرة.

سوف يذهب عني، ولكن ها أنا بعد ثلاث سنوات من إقامتي أنجو من زلزال ومن إعصار دمر جزءاً من المدينة، ثم بعد ثلاث سنوات عشتُ حريق «بيركلي» وكنتُ ذات يوم في مصرف عندما اقتحمه اللصوص، ترى هل كنتُ أنا المسؤولة عن كل ذلك؟

في نهاية السبعينات كنتُ أعمل في مدرسة بفنزويلا، وكانت المدرسة للأطفال المشاغبين، ذات يوم غاب أحد المدرسين فكان عليّ الذهاب مكانه، لقد وجدتُني في غرفة يحيط بي خمسة عشر قزماً غير مروضين، يجرون وينطون في كل مكان، ويلقون بالكراسي على رؤوس بعضهم البعض، وكنت أصرخ في وجوههم في محاولة يائسة لكي يتوقفوا، ولم يبق لي بعدها إلا أن أغمض عيني وأصلي وبقيت على حالتي هذه حتى فتح شخص ما الباب ودخلت امرأة سوداء كانت تعمل كخادمة في المدرسة وكان في يديها مكنسة وإناء. فهمت المرأة موقفي من أول وهلة فشرعت في الحديث بهدوء وصوت واحد ودون حاجة للصراخ. قالت المرأة: «كان ياما كان في قديم الزمان...» فساد الهدوء المكان بسرعة غريبة ثم كررت المرأة هذه الكلمات السبع فجلس الأطفال ينصتون وكأن المرأة ملكت آذانهم ثم واصلت الحديث وروت قصة. في ذلك اليوم أردت أن يكون لي مثل تلك القوة، قررت أن أكون راوية قصص، أو على الأصح قبلت فكرة أن أكون راوية حيث إني كنت أروي القصص منذ أن كنت طفلة

ولكني لم أعرف حتى ذلك اليوم أن في رواية القصص فائدة، فلمدة أربعين عاماً كانوا يقولون عني إني كذابة. لقد كان الناس يرون في كتابة القصة نوعاً من الكذب ولكن عندما اتخذت من ذلك الكذب مهنتي أصبحوا يسمونني «راوية».

كان ياما كان في قديم الزمان أميرة تعيش في مملكة بعيدة فجاءها الجنرال واستولى على عرشها فهربت إلى مملكة أخرى، وكان الملك يبحث عن الزواج فذهبت الأميرة وطرقت أبواب القصر وطلبت أن يراها الملك، وكانت ترتدي ملابس رثة ولما كلمت الحراس بلسان فيه سحر أشفقوا عليها وحملوها إلى الملك فاستأذنته في الحديث ولما روت له حكايتها أحس الملك بآلامها وجمالها فرأى فيها ملكة لقلبه ولعرشه ولكنه اشترط أمرين اثنين: أن تكون ملكة قلبه من دم الملوك وأن تكون بكراً، ثم فتح الملك لها أبواب قصره، وبينما هي نائمة دخل الملك عليها ووضع صندوقاً صغيراً تحت فراشها ثم خرج وأخذ ينظر من فوة في الجدار، ولما كان نوم الأميرة في تلك الليلة عسيراً، كانت تتقلب في سريرها فأحست بالصندوق تحت ظهرها فأزاحت بالفراش ووجدت الصندوق الصغير ففتحته ووجدت فيه شيئاً ممدداً. حين لم تعرف ما هو تأكد الملك من براءتها وحسن خلقها دخل عليها وجلس إلى قدميها وطلب منها الزواج فرفضت بشدة

وصاحت: كيف أتزوج من رجل حقير ينظر خلسة إلى امرأة من وراء جدار؟

لا شك أنكم تريدون معرفة ما حدث بعدها، هل تريدون معرفة نهاية الحكاية؟ ولكن الحياة قصة لا تنتهي، ترى هل عادت تلك الأميرة إلى قصرها؟ هل تحول الملك إلى ضفدعة؟ تلك هي الأسئلة التي يطرحها الإنسان العادي، أما الناقد فسوف يتساءل بالطبع عما تقصده الراوية، إلى ما يرمز السرير؟ وهل الكاتبة متأثرة بغارثيا ماركيز؟ وهذا هو ما أسميه الأدب القصصي. إن القصة تحمل القارئ إلى بعد آخر من الواقع، عالم... فالسرير ليس سريراً والضفدعة ليست بضفدعة.

لقد جئت من بلد يكثر فيه رواة القصص، ففي دول العالم الثالث – حيث يكثر عدد الأميين ويقل عدد الذين يستطيعون شراء الكتب – فإن الرواة يروون حكاياتهم في الأسواق، ويلقي الشعراء قصائدهم من على المنابر. إن في ذلك حماية للذاكرة الجماعية، لكن تلك الثقافة الشفهية بدأت تأخذ سبيلها إلى الزوال بعد تطور وسائل الإعلام الجديدة. ولكن مهنة الرواة ومفسري الأحلام لم تختف، لقد تحول الرواة والمفسرون إلى كتّاب. كنت أتساءل دائماً: لماذا يأخذ كتّاب القصة في بلدي مكانة خاصة، ففي أوروبا وأمريكا الكاتب هو مجرد كاتب مهما

صادفه النجاح ولكن في أمريكا اللاتينية يمكنك أن تصبح رئيساً للجمهورية لو كنت كاتباً جيداً. إن صوتك مسموع في كل مكان، ولسوف يستشيرونك في كل الأمور... هذا بالطبع لو كنت رجلاً أما المرأة فهي خلق آخر.

دعني أحاول الإجابة على هذا السؤال..

منذ خمسة قرون، عندما وصل الأسبان والبرتغاليون إلى هذه القارة حدث تصادم بين حضارتين، المملكة المسيحية من جهة والثيوقراطية الهندية من جهة أخرى. لقد قام الرجال الذين جاءوا بعد كريستوف كولومبس بأكبر مذابح عرفها التاريخ، لقد مات الملايين في الأسر بعد أن دُمرت مدنهم، ثم جاء ملايين آخرون من بلدان كثيرة من العالم هاربين من فقرهم ومن حكامهم فأحضروا معهم عاداتهم ولغاتهم، وكذلك ذكرياتهم وآلامهم، ثم اختلط هؤلاء بالسكان الأصليين فأنجبوا أناساً ذوي قدر مأساوي وخيال لا حدود له. يسمينا الجميع أمريكيين لاتينيين ولكن مجتمعنا ليس مجتمعاً متناسقاً، وقارتنا حديقة متعددة الأزهار يُصاب الذي يدخلها بالدوار، فعندما يأتي السائح إلى هنا ويأخذ في تصوير الناس والشوارع ثم يعود إلى بلده، لا يستطيع هناك أن يميز بين البلدان التي رأى، إنه لا يعرف في أي بلد أخذ تلك الصورة، أتلك فنزويلا؟، الأرجنتين؟ تشيلي؟ ترى في أي بلد أُخذت تلك الصورة؟ إنه لا يجد الإجابة،

سيقول فقط في أمريكا اللاتينية، وقد يرجع ذلك لسبب واحد هو أننا في أمريكا الجنوبية احتفظنا بثقافتنا، وفي هذه النقطة نجح الكتّاب والشعراء والفنانون فيما فشل فيه السياسيون، لقد استطاع الكتاب والشعراء أن ينسجوا في مخيلتهم ماضياً وكان ذلك يظهر في كتاباتهم – وبطريقتهم الخاصة – فيروون ويكتبون تاريخ أمريكا اللاتينية للعالم ويكتبون عنا لنا.

إني أحب المخطوطات الطويلة والمعقدة وكذلك أحب قوة القصة القصيرة في التعبير، والإثنان يختلفان، ففي الرواية يخلق الكاتب جواً من خلال التفاصيل وهو ينسج علمه الروائي مثلما تنسج العاملة بساطاً مفعماً بالألوان، أما القصة القصيرة فهي سهم لا يحق للكاتب أن يرميه إلا رمية واحدة، عليه أن يختار الاتجاه الصحيح والسرعة الصحيحة وعليه أن يشد القوس بقوة مناسبة، في القصة القصيرة أنت لا تملك الوقت ولا المكان لارتكاب الخطأ، كل الأخطاء تظهر. فإن لم تكتب الجملة المناسبة منذ بداية القصة فلك أن تنسى قصتك، لا فائدة في مواصلة الكتابة، وأنت إذا «اشتغلت» القصة كثيراً فقد تفقد القصة صفاءها وكذلك ذلك الأريج الذي يجعل مخيلة القارئ تعلو في الأجواء. في الرواية يحتاج الكاتب إلى الصبر وإلى الوقت وإلى التركيز وكذلك لعين قادرة على اكتشاف التفاصيل

وهذا لا يحتاجه كاتب القصة القصيرة، ما يحتاج كاتب القصة القصيرة هو الإلهام وحسن الطالع.

لقد اجتمعنا هنا للحديث عن القصة القصيرة فاعذروني إن قلت لكم إني لست خبيرة في هذا الموضوع، فالقصة القصيرة كما تعلمون أدب عسير الممارسة وأنا لم أكتب غير مجموعة قصصية واحدة والله أعلم مدى المعاناة التي قابلت، ولا أظن أنني سأعيد التجربة من جديد. القصة القصيرة هي أقرب إلى الشعر منه إلى الرواية، ألا ترون أننا لا نتذكر غير القليل من القصص القصيرة التي قرأنا؟ فكروا في ذلك، لقد قرأنا الآلاف من القصص القصيرة ولكن كم قصة نستطيع أن نتذكر؟

دعوني أتحدث عن تجربتي في القصة، وسوق أستعمل واحدة من قصصي القصيرة كمثل. أول قصة في مجموعتي هي قصة «كلمتين»، والقصة تتحدث عن امرأة تنتقل لتروي القصص، دعوني أقرأ الفقرة الأولى منها:

لقد عاشت باسم بيليزا كريبسكلاريو، لا لأنهم سموها هكذا يوم ميلادها ولكن لأنها فكرت طويلاً قبل أن تجد لنفسها هذا الاسم. لقد كانت تكسب قوتها من بيع الكلمات. لقد عبرت البلاد من جبالها الباردة حتى شواطئها الساخنة، وكانت تتوقف في الأسواق المشمسة حيث تضع أربعة أعمدة تغطيها بمظلة من

القماش تحميها من الشمس والمطر عندما تروي حكاياتها، كانت تبيع كلماتها بثمن بخس، كانت تروي أبيات الشعر من الذاكرة بخمسة سنتات وتدخل التحسينات على الأحلام بسبعة وتكتب رسائل الحب بتسعة، أما إذا أردت كلمات تذم بها عدواً لئيماً فإن ذلك سيكلفك اثني عشر سنتاً. وكانت أيضاً تبيع القصص، ولم تكن قصصها مجرد كلمات، بل كانت قصصاً حقيقية تسردها دفعة واحدة من البداية حتى النهاية ودون أن تنسى كلمة واحدة، هكذا استطاعت الرواية أن تنقل الأخبار من مدينة إلى أخرى. وأينما كانت، وما إن تبدأ الحديث حتى يتجمع الناس حولها، وهكذا عرف الناس بعضهم البعض.

ولعلكم تجدون في هذه الفقرة مفاتيح للمجموعة ولأفكاري في القصة القصيرة. وأرى في طريقة بداية القصة ما يشبه بدايات حكايات جدتي، لقد كانت جدتي تقدر على السرد بطريقة غير عادية وفي سهولة بالغة وأنت لا تستطيع إلا أن تصدقها. وأول واجب على كاتب القصة هو أن يجعل قصته قابلة للتصديق، على الكاتب أن يحسن صناعة «الكذب»، فالكاتب كذاب ولكنه صادق في قلبه. كانت جدتي قادرة على جعل اللامعقول معقولاً وفي طريقة شاعرية وعلى قول ما لا يمكن أن يقال، وهي لم تنقص من شأن مستمعيها قط، ولم تدخل في الثرثرة، كانت تهمل التفاصيل وتذهب إلى ما هو ضروري

للرواية، وكانت تعتمد على التلميح وعلى مخيلة المستمع في خلقها للجو القصصي. لقد ظنت جدتي أن العالم غريب وأن على الراوية أن ينقل الأحداث بإخلاص لا أن ينقل أفكاره إلى الآخرين أو أن يجد تفسيراً لظاهرة ما. كانت جدتي تضع روحها في كل قصة ترويها وأردت أن أضع ذلك في شخصية بيليزا كريبسكلاريو بطلة قصة «بائعة الكلمات»، لقد كانت بيليزا مثل جدتي... تشد السامعين من أكتافهم ولا تتركهم حتى تنتهي من حكايتها.

كان عمل بيليزا كريبسكلاريو هو جمع الحكايات، لقد كانت تطارد القصص، وتعبر البلاد لجمع الأحاديث والأخبار، وأحاول أنا أن أفعل مثل بيليزا، إني أستمع وأكتب بعضاً مما أسمع على ورقة، وعندما عملت في الصحافة كنت أسأل: «ماذا حدث؟ ماذا حدث؟»، أما الآن فإن السؤال قد أصبح «لماذا حدث هذا؟» وعندما أحاول أن أبحث عن الأسباب أكون قد انتهيت من القصة.

لكل كاتب طريقته في الكتابة ولكل حيلته، لقد كتبت القصة ثلاثة عشر عاماً ولم أتعلم إلا القليل. عليّ أن أبدأ من الخربشة، ولابد أن أخترع في كل مرة كل شيء، ولكنني أحاول الاحتفاظ بطريقة معينة في كتابة القصة القصيرة، القصة تتحدث دائماً عن التغير. ليس ثمة قصة حقيقية لا يحدث فيها تغير...

يحدث الحدث فيؤدي ذلك إلى تغير في شخصية من الشخصيات، قد تكون تحولات الشخصية بطريقة غير مباشرة ولكنها تغيرات على أية حال. في القصة القصيرة المعاصرة يأخذ المكان أهمية كبيرة ولكن التغير طفيف للغاية، وأنا لا أستطيع كتابة مثل هذه القصص، إنني أحتاج إلى الحبكة، إنك تقرأ أن شخصاً ما يمشي على الشاطئ، ثم يمشي على الشاطئ، ثم يمشي على الشاطئ، وتجده بعد ثلاثين صفحة مازال يمشي، هذه هي القصة القصيرة، عندما أقرأ هذا كم أتمنى أن يخرج سمك القرش ليلتهم هذا الذي يمشي لكي نتخلص منه. لكن للأسف ليس ثمة أسماك قرش في مثل هذه القصص.

وعندما أعرف نقطة التحول في الشخصية التي أتحدث عنها تأتي نهاية القصة بيسر وبطريقة طبيعية. إني أفضل الكتابة عن زمان ومكان غير محددين إلا إذا احتاج السرد إلى تحديد المكان والزمان، وهذا نادر عندي. وأنت عندما لا تحدد الزمان ولا المكان فإن هذا يعطي للقصة جانباً أسطورياً، وفي مجموعتي القصصية ثمة أجواء تلمح لأمريكا اللاتينية ولكنني لم أستعمل أسماء أماكن ولا أزمنة معينة، فكانت تحركات بيليزا بين الجبال الباردة والشواطئ الدافئة وفي زمن حرب أهلية لم أذكر اسمها.

إن ذلك يدفع القارئ على اختراع بيئة معينة ويتخيل أية

حرب أهلية تحركت أثناءها بيليزا، فالمكان هنا ليس مهماً، المهم هو تلك الكلمتان السريتان التي وشوشتهما بيليزا في أذن الجنرال، الكلمتان اللتان ظلتا تطاردانه حتى استسلم إلى سحر القصة، وكل جملة في القصة تعمل عى وصف ذلك التحول.

في القصة القصيرة أنت لا تملك الوقت لتحل تطور الشخصيات، يحتاج القاص أن يحضرهم للحياة في عدة كلمات، ودون حاجة للوصف، أحاول توضيح سمات الشخصيات من خلال أفعالها، فمثلاً الوصف الوحيد لبيليزا كريبسكلاريو يتم عندما تنتحي لتوشوش الكلمتين في أذن الجنرال: «**شم الرجل رائحة قطة جبلية تخرج منها، وأحس حرارة ملتهبة تخرج من شفتيها، وسمع من شعرها همساً رقيقاً وأحس بتنهد النعناع يهمس في أذنه**». لم أصف الرواية بأكثر من هذا. لكن القارئ سيتخيل أن ساقيها قويتان من المشي الطويل عبر البلاد ويدل سلوك المرأة على أنها في شبابها وأنها تحمل الإصرار فيما تفعل وأنها «جلفة»، أما الباقي فيعتمد على مخيلة القارئ.

وبنفس الطريقة يتم وصف الشخصيات الثانوية اعتماداً على الدور الذي تؤديه في القصة، في قصتي كان للجنرال يد يمنى يدعى المولاتو، ما إن يظهر في القصة حتى نكتشف أنه سريع في استعمال سكينه وأنه مخلص للجنرال لأن ذلك مهم لما

سيأتي بعدها في القصة. أحاول في القصة القصيرة أن أتجنب فقدان الخيط الذي يربط بين الأحداث وأحاول ربط العقدة بإحكام. وأرى الرواية مثل شجرة التين فروعها كثيرة وأوراقها وارفة وأكلها كثير، أما القصة القصيرة فلابد أن تكون نحيلة ومستقيمة ورشيقة مثل نخلة، تأتي القصة القصيرة عندي كوحدة كاملة يجب أن أعرفها قبل أن أبدأ في كتابة الجملة الأولى منها.

يحتاج الكاتب العزلة للكتابة، وهو في حاجة للابتعاد عن ضوضاء هذا العالم، فالكتابة عمل فردي وخاص ويحتاج القاص ترك كل شيء إلا الطاقة الإبداعية التي تدفعه إلى الكتابة. إن القاص يدخل وحده إلى عالم القصة الغريب. عندما أبدأ في الكتابة أحتاج إلى التركيز، أجلس وأستمع إلى أنفاسي عدة دقائق فأحس بالدم يسري في عروقي وأفرغ عقلي من الشوائب وكأنني في صلاة، أشعل بعدها شمعة وكأنها تحية للمهمي وللملائكة وللأرواح وللذكريات التي تأتي إلي. إن الشمعة عندي رمز أرى به ما هو خلف وأبعد من الحقائق، وككاتبة علي أن أنظر إلى الأحداث من زاوية غير عادية لأتمكن من الدخول إلى عالم الأسرار وأن أكتشف ما هو خفي وأن أسكتشف كهوف العقل البشري الأشد ظلمة، ظننت أن الشمعة تضيء لي السبيل.

على «الكمبيوتر» أشرع في كتابة أول جملة، أحاول أن

تخرج الجملة الأولى من أعماق قلبي لا من عقلي لأن الجملة الأولى هي التي ستعطي جو القصة. عندما كتبت قصة «جاءنا باراباس من البحر» لم أكن أعرف من هو باراباس ولا لماذا جاء من البحر، لكن فجأة بدأت الأحداث تدور حول باراباس، والجملة الأولى هي برزخ أعبره إلى مكان وزمان القصة الذي فيهما أقابل الشخصيات، وبعد الجملة الأولى تترعرع القصة وحدها، فلو حاولت أن أدفعها إلى النمو تقف وتخونني الشخصيات أو تهرب مني وأفقد كل رغبة في الكتابة وأحس أنني أتخذ اتجاهاً خاطئاً، لابد أن أترك القصة تتحرك وحدها، عليّ أن أثق في تسلسل الأحداث وفي غريزتي وقدراتي وكذلك حسن الطالع.

عندما تكتب تمتع بالكتابة، انس الكتب والنقاد، واتبع قلبك، تمتع باللعبة وغامر، وافتح عقلك فليس ثمة أحد خلف ظهرك يقرأ أخطاءك.

قال أحدهم مرة إن الرواية للمجتمع مثل الأحلام للفرد، فعلى المستوى الفردين نحتاج الأحلام لنطلق سراح العقل، فالذي لا يحلم يدخل في الجنون، ونحن نريد القصص لكي نفسر العقل الجماعي، فالبشرية ترغب في فهم نفسها واستكشاف القوة الخفية التي تتحكم في البشر، إنه السر في الكتابة، وفي الكلمة المكتوبة سحر لم تعرفه البشرية بعد، لقد استعمل الإنسان الكلمات وعلى مدى العصور لكن الكلمة تظل

مثل جواد بري لا يروّض، ومثل الأحلام لا تتبع إلا قوانينها الخاصة.

لقد قضيتُ طفولتي في المطبخ أستمع إلى الطاهيات وهن يروين القصص وإلى المذياع الذي كان ينقل لنا الروايات والمسرحيات، وملأت الكتب أوقات فراغي ثم حلت الشاشة الفضية مكان الحكايات، لا يستطيع أحد تخيل أهمية المسلسلات المرئية في بلدي، إن الرجال يتركون أعمالهم لمشاهدتها وتهمل الأمهات أولادهن عندما يظهر البطل على الشاشة، ويسمح أرباب العمل عادة للعمال بالخروج من العمل مبكراً لكي يتمكنوا من مشاهدة الحلقة الأخيرة من المسلسل، لا أحد يكلم بالهاتف أثناء البث. الكل يؤخر الأعراس والمآتم لو صادف وقتها أحد المسلسلات.

أتذكر مسلسلاً كان معروفاً في الستينات وكان عنوانه «نينو»، لم يكن يتحدث مثل المسلسلات الأخرى عن مليونير يقع في حب شابة يتيمة وفقيرة، كان «نينو» جزاراً وكانت صديقته مدرِّسة ولكنهما لم يقبلا بعض إلا بعد 275 حلقة، ولقد أعيد بث تلك القبلة تسع مرات بعد طلب المشاهدين وتحدثت الأخبار عن تلك القبلة وحصل المسلسل على جائزة بسبب ذلك.

ثمة سر يجعلنا نكتب القصص، إن الكاتب يستعمل

مخيلته ليدخل في عقل القارئ ويجعله يستسلم لقراءة القصة حتى النهاية – ليستسلم لسحر الأدب، في القصة تباح الأشياء شرط أن تكون منطقية فتشد انتباه القارئ، والكثير يظن أن شخصيات مثل سكارليت أوهارا أو العم توم هي شخصيات حقيقية، وأنا قد أشك في وجود جدتي ولكني لا أشك في وجود كلارا ديل فالي وهي الجدة في أولى رواياتي.

يسألني الناس كم من الحقيقة في كتاباتي وكم أخترع، في الواقع لم أعد أستطيع رؤية الخط الفاصل بين الحقيقة والخيال، تقول أمي إني أحسن الكذب وهي لا تتذكر شيئاً مما أقول من ذكريات، لا أعرف ماذا حدث لذاكرتي؟

قرأت قصة في كتاب لإدواردو غاليانو، وهي قصة عن الكتابة أحبها كثيراً، تقول القصة:

كان ثمة رجل عجوز يعيش في عزلة عن الناس، وكان العجوز يقضي جل وقته في الفراش، فجاءت الإشاعة تردد أن لديه كنزاً في بيته، فدخل عليه اللصوص ذات يوم ولكنهم لم يجدوا غير صندوق في القبو فأخذوه وعندما فتحوه وجدوا أنه مفعم برسائل الحب التي وصلت طوال حياة العجوز ولم يكن به نقود، فأراد اللصوص حرق الرسائل ولكن قال أحدهم أرجعوا الرسائل لصاحبها، ولكنهم قرروا أن يبعثوها له واحدة واحدة،

رسالة في كل أسبوع، ومنذ ذلك اليوم أصبح العجوز ينتظر ظهر كل يوم اثنين ساعي البريد، وكان قلب العجوز يخفق بقوة في كل مرة يمد له ساعي البريد برسالة، وكان العجوز يقرأ كل رسالة بشغف وكأنه يعيش قصة حب جديدة(**).

ألا ترى هنا مكانة الأدب؟ فاللصوص هم الكتّاب، يأخذون من الواقع أشياء يحولونها إلى شيء جديد. لقد كانت الرسائل سجينة في صندوق العجوز منذ سنين، وكانت الرسائل ميتة فبعث اللصوص فيها الحياة وأخذوا يحركون قلب العجوز في ظهر كل يوم اثنين، وذلك خير ما في الكتابة: البحث عن الكنوز الخفية وبعث الحياة في القلوب المتعبة.

وهكذا تكون الرواية أقرب إلى الواقع من الآداب الأخرى، والقصة الجيدة ليست القصة التي تحمل إثارة في الأحداث بل تلك التي تدعو القارئ لاستكشاف ما هو خفي في الأشياء. إن الأعمال الروائية الجيدة توقظ الضمائر وتجمع الناس وتنشر وتدفع على التغيير رغم أن ذلك لم يكن هدف الكاتب الأول، وما يدفع الكاتب هو شيء بسيط: الحاجة الملحة لرواية الأحداث.

(**) تذكرنا هذه القصة برواية حديثة لأحد الكتاب الفرنسيين وهي عن رجل يقترب من الموت فيكتب آلاف رسائل الحب يعطيها لصديق له ويطلب منه أن يبعث بعد موته تلك الرسائل فرادية، هكذا تنتظر الأرملة من زوجها الميت كل يوم رسالة في شغف.

ورواية الأحداث هي تجربة عضوية مثل الأمومة، إنه شغف يغير الوجود، وفيه شعور بالنشوة، لقد ساعدتني الكتابة في طرد الآلام التي في داخلي فحولت هزيمتي إلى نصر، ومنذ أن بدأت الكتابة منذ ثلاثة عشر عاماً أصبحت أطارد الحكايات وأحس كأنني أسرق من الآخرين أحداثهم فأكتبها ولعلي أتذكر قصيدة كتبها بابلو نيرودا تعبر عن رغبة الكاتب في أن يكون جزءاً من تجربة الآخرين.

يقول نيرودا:

أعطني لحياتي

حياة الآخرين

وأعطني كل أحزان العالم

وأنا سأحولها إلى أمل

أعطني كل السعادة

ظاهرها وباطنها، وكيف تكون سعادة

إن لم يعرفها الآخرون

إني سوف أخبرها

أعطني العناء اليومي

لأن ذلك هو قصيدتي

النقد الإيكولوجي

مايكل برانش(*)
Michael Branch
ترجمة
معين رومية

مقدمة المترجم:

يعد النقد الإيكولوجي ecological criticism **أو اختصاراً** ecocriticism **اتجاهاً حديثاً جداً نشأ تحت تأثير امتداد الدراسات البيئية إلى حقول الفلسفة والعلوم الإنسانية بعد أن اقتصرت ردحاً من الزمن على العلوم الطبيعية. ويمكن أن نقيس مدى جدة هذا الاتجاه إذا علمنا أن المؤتمر الأول حول العلاقة بين البيئة (بالمعنى المعاصر للكلمة) والأدب عقد في العام** 1997 **وانبثقت عنه الرابطة الأمريكية لدراسة البيئة والأدب.**

(*) مايكل برانش michael Branch: أستاذ الأدب الإنكليزي في جامعة فرجينيا. ومن الرواد في حقل النقد الإيكولوجي.

كانت الإيكولوجيا ecology قد ظهرت كفرع علمي من البيولوجيا في أواخر القرن التاسع عشر في سياق التشعب المتزايد للتخصصات المعرفية والناجم عن نجاحات الثورة العلمية وتوالي اكتشافاتها في الميادين كافة. وقد أبدع هذا المصطلح العالم الداروينى الألماني أرنست هايكل عام 1886 مستخدماً الكلمة الإغريقية oikos (منزل الأسرة)، ونقل الدلالة إلى (منزلنا – الأرض Earth – Household) وكانت الإيكولوجيا تعني عنده دراسة العلاقات التي تربط داخلياً أعضاء منزلنا الأرض. وفي العام 1909 استخدم عالم البيولوجيا البلطيقي جاكوب فون يوكسكل لأول مرة مصطلح البيئة environment التي تعني الوسط المحيط بالكائن الحي، وسرعان ما استقر التعريف الأكاديمي للإيكولوجيا باعتبارها العلم الذي يدرس العلاقات المتبادلة بين الكائن الحي وبيئته.

وعندما نشأت الحركات البيئية في ستينات القرن العشرين، استندت إلى معطيات الدراسات العلمية الإيكولوجية وإلى وقائع التدهور البيئي كي تدعو إلى ضرورة الحفاظ على البيئة وصونها ومعالجة مشكلاتها ونتائجها، كالتلوث والتصحر واستخدام المبيدات... إلخ. وقد استطاعت هذه الحركات لفت الانتباه إلى خطورة هذه المسائل وساهمت من خلال نشاطاتها في نشوء وعي بيئي أولي بأهمية العلاقة بين الإنسان والبيئة

المحيطة به، لكن، وبالرغم من الجهود والمطالبات فد تفاقمت المشكلات البيئية وازدادت حدتها مع الزمن وبرز منها ما هو جديد وشديد الخطورة، كلقب الأوزون وارتفاع درجة حرارة الأرض...، مما يتعدى في تأثيره النطاقات المحلية والإقليمية ليهدد كوكب الأرض كمكان صالح للحياة. وبدا أن الأزمة البيئية هي في حقيقتها أزمة في العلاقة بين الإنسان والبيئة (عالم الطبيعة).

وقد بدأت الدراسات تتوالى، منذ ثمانينات القرن العشرين، وتنصبّ على الوجوه المختلفة للعلاقة بين الإنسان والبيئة مستندة إلى المفاهيم الأساسية التي يقدمها علم الإيكولوجيا، فيرى تيار الفلسفة الإيكولوجية أن الأزمة العالمية الراهنة على الصعيد البيئي تقتضي نقداً للنموذج الإرشادي الذي انحدر إلينا من القرن الثامن عشر والتاسع عشر ومازال يوجّه مسيرة العلم والتكنولوجيا والثقافة العربية ويؤثر على بقية العالم، وأنه ينبغي استبداله بنموذج إرشادي إيكولوجي يضع الطبيعة وتنوع أشكال الحياة في مركزه وينسب لهما قيمة ذاتية intrinsic value مستقلة عن نفعهما للبشر. وعلى غرار ذلك، تطرح الإيكولوجيا العميقة deep ecology، التي صاغ أسسها الفيلسوف الروحي آربي نايس، أسئلة جذرية حول طراز حياتنا المعاصرة وما يستنبطه من نظرة إلى العالم متسمة بالمادية

والنمو الموجه نحو التصنيع والاستهلاك. ويعبر علم النفس الإيكولوجي عن الصلة بين علم النفس والإيكولوجيا متمثلة في مفهوم الذات الإيكولوجية التي ينبغي على التربية أن تساهم في تعزيزها. أما تيار النسوية الإيكولوجية ecofiminism فيرى أن استغلال الطبيعة والهيمنة عليها قد ترافق مع استغلال النساء اللواتي تماهين مع الطبيعة عبر العصور.

وقد حذت الدراسات الأدبية حذو الفروع المعرفية الأخرى وظهر النقد الإيكولوجي متأخراً نسبياً. والمقالة التي نقدمها هنا تعالج بعضاً من جوانب هذا النقد.

النص المترجم

يلاحظ آرثر لاف جوي Arthur Lovejoy، في دراسته عن البدائية في العصور القديمة، أن أحد أكثر العوامل غرابة ونفوذاً ودواماً في الفكر الغربي يتمثل في استخدام مصطلح «الطبيعة Nature» للتعبير عن معيار القيم الإنسانية، أي تلك المطابقة بين الخير وبين «ما هو طبيعي» أو «ما يحدث وفقاً للطبيعة». لكن، وعلى الرغم من إعادة التقويم المتواترة للطبيعة كمعيار للقيمة، فإنه كان ثمة القليل من الاتفاق حول ما يشكّل «الطبيعي» كما هو الحال مع ما يشكّل «الخير». وفي تشديده حول الالتباس البالغ لمصطلح «الطبيعة»، يؤكد لاف جوي بدقة على أن «مجال دلالة

المصطلح يغطي مفاهيم ليست متمايزة عن بعضها بعضاً وحسب، بل ومتناقضة في مضامينها...». وباعتبار المعاني الستة والستين للطبيعة التي يقدمها لاف جوي كدليل على تعدد معاني «الطبيعة»، يكون من السهل أن نقدّر قيمة المفهوم الوسطوي عن كتاب الطبيعة، وبالفعل، ليس ثمة نص آخر قُرئ على نطاق واسع، وكان فهمه قليلاً، وجرى التوسل به غالباً، وكان قابلاً لدعم مجالات التأويلات المتسلطة عليه من قبل الحاجة والخيال البشريين، وفي معناها المعياري، ذلك المعنى الذي مازلنا نعتقد وفقاً له أن ما هو «حق» يكون مرتبطاً بقوة مع ما هو «طبيعي»، قد تكون الطبيعة من الناحية الواقعية أحد أقدم المنتوجات الثقافية. وكل واحد من المعاني الستة والستين التي يقدمها لاف جوي يمثل فرعاً من جيدالوجيا الفكرة، وكذلك لحظة في تاريخ بنائنا للبيئة وعلاقتنا بها. تهتم هذه المقالة، وعلى نطاق واسع، بالمعنى السابع والستين للطبيعة، أي بما تمثله الفلسفة الإيكولوجية eco-philosophy المعاصرة من تطور هام في ارتقاء أفكارنا حول الطبيعة، وبالكيفية التي ينعكس فيها الوعي الإيكولوجي في النظرية والممارسة الأدبيتين المعاصرتين.

بالطبع، إن ما أدعوه الفلسفة الإيكولوجية ecological philosophy هو بذاته كوكبة من الأفكار المعقدة وأحياناً المتناقضة، وبالمعنى السابع والستين الذي نتحدث عنه ليس

سوى مناخ فكري مثير ينبثق ضمنه وبوضوح مفهوم جديد عن علاقتنا مع الطبيعة، وعلى الرغم من أن العلم الإيكولوجي قد ازدهر في أواخر القرن العشرين، فإن المضامين الميتافيزيقية للإيكولوجيا هي المسؤولة أولاً عن الاهتمام الأحدث عهداً وغير المسبوق بالفكر الإيكولوجي. ففي الأعوام العشرين الأخيرة وحسب، دخل إدراك هذا التفكير إلى الوعي العام في أمريكا، وفي الأعوام العشرية الأخيرة وحسب، بدأنا جدياً في تطوير ومناقشة المضامين الأخلاقية والفلسفية للإيكولوجيا، وفقط في عدة الأعوام الأخيرة بدأت الثقافة الأدبية، وتحت رعاية «النقد الإيكولوجي ecocriticism» في اسكتشاف معاني البيئة في النصوص الأدبية والفكر النظري. في هذا البحث سوف أستخدم مصطلح «الفلسفة الإيكولوجية» بمعناها الأوسع كي أصف المحاولات الحالية المتمركزة حيوياً biocentrist التي تسعى لتشذيب علاقتنا بالبيئة وتعديل تصورنا الحالي عن البيئة ضمن النص وكنص. باختصار، تصف «الفلسفة الإيكولوجية» مقاربة للطبيعة والأدب مصاغة إيكولوجيا، وهي مقاربة تُخضع للتساؤل سيطرة التصورات المتمركزة بشرياً anthropocentric عن البيئة.

بدأ الفكر الفلسفي الإيكولوجي للتو في ممارسة تأثير على الطريقة التي يجري بها إبداع النصوص الأدبية وتأويلها وتعليمها. وتتزايد انتقادات الفلسفة الإيكولوجية للعلوم الإنسانية

لجهة عدم استجابتها النسبية للقضايا البيئية، وثمة اعتراف متعاظم بالحاجة إلى تعليم بيئي في كل مجالات العلوم الإنسانية. ومع استمرار تنامي الحساسية تجاه المشكلات البيئية، ترسخ النقد والنظرية الأدبية ما تزايد عكسهما لهذه الحساسية في السياقات السياسية والاجتماعية ذات الصلة، وكقياس للحساسية الجمالية لثقافتنا واستجابة للظروف المتغيرة لحياتنا، فقد بدأ الأدب أيضاً في إثبات اهتمامه البيئي المتزايد.

ولكن، ثمة أسباب أقدم وأكبر وراء الوعي البيئي على الدراسات الأدبية، فعلى الرغم من أن التفكير الفلسفي الإيكولوجي يبدو أحياناً غير مسبوق، إلا أن هناك تراثاً هاماً لمثل هذا التفكير ضمن مجال الفن الأدبي. أولاً، إن الأسئلة حول الدور المتميز للبشر في المخطط الكوني قد شغلت الخيال الأدبي دوماً، والاهتمامات بالحفاظ على علاقة قوية بالطبيعة أو تجديد هذه العلاقة كانت حاضرة في أدب كل الثقافات سواء كرمز أو كموضوع. على سبيل المثال، عندما تفتتح مسرحية الملك أوديب بمشهد الوباء المنتشر في الأرض، ويبدأ الكتاب المقدس بمشهد طرد آدم وحواء من حديقة الفردوس، وتبدأ الكوميديا الإلهية عندما يكون دانتي مستغرقاً في البرية الفاسدة للغابة المظلمة، فنحن نفهم من ذلك كله أن اللياقة الأخلاقية للسلوك الفردي يتم تصورها مجازياً بلغة سلامة وتوازن الطبيعة. ثانياً، لقد صارع

الأدب دوماً أسئلة القيمة المتوافقة مع ذلك التي تسألها الفلسفة الإيكولوجية. على سبيل المثال: هل ينبغي تقدير البشر كمخلوقات الله كما يقترح ميلتون أو كمخلوقات الطبيعة كما يقترح روسو أم كمخلوقات الثقافة التي يقترح هنري جيمس؟ هل ينبغي الخشية من الحالة البرية wilderness كما في تأويلات البوريتانيين للكتاب المقدس أم ينبغي دراستها علمياً كما هو الحال مع عقلانيي التنوير أم ينبغي إجلالها كما هو الحال عند الشعراء الرومانسيين؟ ثالثاً، لقد عنى الأدب دوماً بإبداع وتجديد الإحساس بالمكان. على سبيل المثال، إن إنكلترا الجديدة New England عند فروست والمسيسبي عند فوكنر هي موضوعات subjects أعمالهم أكثر من كونها مجرد خلفيات settings لها، فالإحساس القوي بموضعة الانفعال يتولد عن تقارب النطاقين الطبيعي والفني، ذلك النوع من أدب الإقليم الحيوي bioregional literary الذي يعيد عبره الكاتب خيالياً سُكنى موضع محدد. رابعاً، ثمة مقدار ضخم من الأدب تعامل بشكل صريح مع الطبيعة، سواء بغرض التأمل في مكانتنا كبشر ضمنها أو لاستكشاف جمالها والتعبير عنه بصرف النظر عن الاعتبارات البشرية. لقد ولد كل من الأدب والفلسفة الإيكولوجية من لقاء بين الطبيعة والثقافة. فكل منهما يستكشف بعمق وغالباً ما يتساءل بعمق عن العلاقات بين البشر وبيئاتهم الطبيعية.

إذا كانت إعادة التأويل المستمرة للعلاقة بين الطبيعتين، البشرية وغير البشرية، شكلت مقوماً هاماً للفن الأدبي، فإن ما هو أكثر سحراً يتمثل في أن الوجه الآخر كان صحيحاً تماماً؛ لقد مارس الأدب تاريخياً، نفوذاً هائلاً على مفاهيمنا المتغيرة عن المنظومات الطبيعية وعن دورنا ضمنها. فقد زود هوميروس عصره برؤية للطبيعة باعتبارها مرحلة يمثل فيها الآلهة والأبطال دراما كونية. وصاغ أفلاطون وأرسطو على التعاقب الأفكار الكلاسيكية عن كمال الطبيعة وعن مكانة الإنسان في النظام التراتبي لها. وقدمت أعمال الكتّاب الهلينيين، بما فيهم فيرجيل وهوراس، لأول مرة فكرة أن الطبيعة توجد كمعتزل هادئ بعيداً عن الضواحي المصطنعة للمدينة، وفي العصور الوسطى نشر المؤلفون، من أوغسطين إلى الإكويني، النظرة المسيحية الأصولية عن الطبيعة كحامل لمغزى أولي وكدليل ملموس على التصميم الإلهي. وسرّع كتّاب عصر النهضة وأوائل القرن السابع عشر، مثل بيكون وديكارت، في انبثاق النظرة الحديثة إلى العالم بإطرائهم السيطرة البشرية على القوى الطبيعية. وفي القرن الثامن عشر ساعد شعر روبرت برنز والتاريخ الطبيعي لجيلبرت وايت في تأسيس مواقف من الطبيعة أكثر تجانساً مع عصر العقل. في القرن التاسع عشر، قاد الأدب الرومانسي الأوروبي والإنكليزي والأمريكي، من غوتة إلى ووردورث إلى إيمرسون، النقد الموجّه إلى نظرة الثقافة الصناعية المسيطرة نحو الطبيعة

باعتبارها مجرد سلعة. وفي القرن العشرين، صدرت الأصوات الأكثر بلاغة في دعوتها لرؤية إيكولوجية للطبيعة من أدباء شديدي التنوع مثل د. هـ. لورنس وألدوس هسكلي وجون موير وإدوارد آبي.

ولأن الأدب أشرط على الدوام فهمنا الفلسفي للطبيعة، فإن النظرية والممارسة الأدبيتين لهما أيضاً دور في تشكيل تصوراتنا الثقافية عن البيئة، بالفعل، حتى المقولات الجمالية التي نفهم بواسطتها مشاعرنا تجاه الطبيعة، كالجميل والفاتن والجليل والمشهدي والبري، قد عُرّفت على نطاق واسع من خلال استعمالها في السياقات النقدية والأدبية. فبالنسبة للإغريق الأوائل، كان العمل الفني ذاته الاستعارة المركزية عن الطبيعة. وبرؤيته من وجهة نظر نظرية أدبية فلسفية إيكولوجية، فإن النص الأدبي ربما يشبّه فعلياً بمنظومة إيكولوجية ecosystem؛ فهو كلية وظيفية يتم إنجاز أغراضها من خلال التكامل بين عناصرها المقوّمة، وإن تعقيدها اللافت ليس له غرض وحيد، بل ربما يقال إنه يوجد لأجل تنوع من الغايات في وقت واحد، فهو يعرّف إلى حد ما عبر تفاعلاته مع النصوص والسياقات الأخرى، ونحن باستمرار نبحث فيه لمعرفة من نحن وكيف نحيا في هذا العام، وفي أحسن حالاته، يحتوي حميمية سر لا يوصف قابع وراءه، وبدقة، بما أن الأدب قد وفّر في الغالب الرابطة بين السياقات

المتشابكة للطبيعة والثقافة، فإن الأفكار الجديدة للفلسفة الإيكولوجية حول علاقتنا بالبيئة قد بدأت بالتأثير على مقارباتنا النقدية للنصوص الأدبية.

وكمثال على الحميمية النامية بين النقد الأدبي المعاصر والحساسية البيئية المعاصرة، ربما نعتبر بإيجاز بعضاً من التماثلات المثيرة بين الفلسفة الإيكولوجية والنظرية الأدبية ما بعد البنيوية، تشتق معظم هذه التشابهات من المقدمة الأساسية للفلسفة الإيكولوجية حول الترابط الشامل interconnection، والذي غالباً ما تراه النظرية ما بعد البنيوية كتناص intertextuality، يموضع الفلاسفة الإيكولوجيون القيمة في الكليات الطبيعية وفي العلاقات التبادلية التي تشكّلها؛ وعلى نحو مشابه، يموضع ما بعد البنيويين، مثل فيش Fish، المعنى meaning في سياق مجتمع خطاب محدد، وينكرون وجوده بشكل مستقل عن مثل هذا السياق. وعندما يذكر سوسور أن معنى الكلمات يوجد فقط كتابع لاختلافها عن كلمات أخرى، فهو يعزز بذلك الرأي الجدالي للإيكولوجي بول شيبارد الذي يقول بأن العلاقات بين الأشياء حقيقية كالأشياء. وعندما يؤكد أنه يتم إنجاز الدلالة علائقياً من خلال لعبة الدوال، فهو يشارك دعوى الفيلسوف الإيكولوجي نيل إيفرندن بأن الذات تُبدع بواسطة منظومة من الدوال الطبيعية بحيث إنه ليس ثمة شيء كفرد، بل

فقط فرد في سياق. وعندما يتحدث بارت عن الذات السيميوطيقية كهوية تُكتب بواسطة منظومة اللغة، فإن نقاشه يشبه توسيع الإكسيولوجي البيئي ج. بايرد كاليكوت لمفهوم «الذات العلائقية relational self» ككينونة غير – أنوية non-egoistic تعرّف بواسطة نموذج المجال الطبيعي الذي تتجسد فيه. وسواء تعلق الأمر بالسياق اللغوي أو سياق المنظومة الإيكولوجية، فليس ثمة عنصر فردي قد يُفهم بمعزل عن السياق المولِّد والمحدِّد للكلية المنظومية.

إذا كانت القيمة تتوضع علائقياً في العلاقات التبادلية بين مكونات المنظومة الإيكولوجية، وإذا كان المعنى يتوضع علائقياً في التناص بين الكلمات وتأويلات الكلمات، فنستطيع أن نرى أن الفلسفة الإيكولوجية والنظرية ما بعد البنيوية يشتركان أيضاً في التساؤل العميق حول معايير اليقين الموضوعية. فكما تذكّرنا الفيزياء الحديثة والأنثروبولوجيا، إن الموضوعية، ببساطة، هي طريقة في وصف وهم الملاحِظ حول المركزية أو السلطة authority. لقد اعتمد الفكر الغربي تقليدياً، وبقوة، على الفصل المفكّك للملاحظ عن الملاحَظ كما يثبت ذلك بقوة ديالكتيك فلسفتنا وميتافيزيقا علمنا، وعلى الرغم من أن هذا الجهد الديكارتي والكانتي قد رسّخ قسمة الذات/ الموضوع باعتبارها نمطنا المفضل في الإدراك، فإن نظريات الفلسفة الإيكولوجية والنقد

الأدبي قد وضعت هذه الإبستمولوجيا الثنوية dualistic epistemology موضع الهجوم، في النظرية ما بعد البنيوية، يؤكد على الخطاب السياقي على أن القراءات تتوضع في تنوع من السياقات التأويلية، وعلى أن تأويلاتنا للنصوص الأدبية تُبنى علائقياً أكثر مما تتكشف هيرمينوطيقياً. وكما يقترح هارولد بلوم، فإن المعنى الأوسع لنص أدبي يتحدد بواسطة كل من علاقة التناص بينه وبين النصوص الأخرى، والمفاوضة البين – ذاتية intersubjective negotiation للمعنى بين تأويلات متنوعة للنص. والأكثر فائدة هنا، هو التوسيع الذي قدمه رولان بارت لعلاقة القارئ – النص لتشمل جميع جوانب التجربة. عندما نكون، كما هو حال أغلب القراء، جائعين للمعنى، وميالين إلى تأويلات محددة ومتأثرين بتنوع من الافتراضات الشخصية والاعتقادات والرغبات، عندها كيف ننفصل عن «النص» الأنطولوجي؟ ألا نكتب النص، بطريقة ما، عندما نقرؤه، تماماً كما نخلق التجربة بينما نعيها؟ وفقاً لما بعد البنيويين، فإن موضع المعنى الأدبي يكمن لا في القارئ ولا في النص، بل يكمن على نحو محدد، في التأويل السياقي للاثنين.

ترغب الفلسفة الإيكولوجية، كما النظرية النقدية، في تحريرنا من وهم الفكرة التي تقول بأن تأويلاتنا ربما تكون صحيحة موضوعياً، وتلح بدلاً من ذلك على أننا ندرك تنوعاً من

التأويلات ينبغي للمعنى أن يخضع ضمنها للمفاوضة. في الواقع، تتحدى الفلسفة الإيكولوجية افتراض الموضوعية الذي بواسطته أوّل «القراء» البشر نص (كتاب) الطبيعية. وكمثال بسيط على ذلك، لنعتبر شجرة ما، فبالإضافة إلى أنها تزودنا بالورق وهو الوسط المادي الذي نكتب هذه المقالة عليه، فإن الشجرة تمثل أيضاً وسيلة لغذاء النمل الأبيض ووسيلة للطير في الملجأ الآمن، ووسيلة للتربة في الحماية من الحث والانجراف إلى البحر. إذا ما أوّلنا الشجرة كي تعني فقط دولارات أو أثاثاً أو وقوداً خشبياً، فإننا بذلك «نسيء قراءة» الشجرة بتجاهل تنوع من السياقات الأخرى التي تحدد معناها وقيمتها. ولعل ما هو أكثر أهمية، أننا نكون قد فشلنا في إدراك أننا، وبلغة السيميوطيقيا، في الوقت ذاته «نكتب» الشجرة و«نُكتب» بواسطتها. إذا ما عملنا وفق تأويلنا للشجرة كدال على الدولارات فقط، على سبيل المثال، فإننا نعيد كتابة نص الطبيعة دلالياً ونحن، إذن، نفعل ذلك بطريقة تبدّل قابلية للطبيعة لأن «تكتبنا». لذلك، تعكس الفلسفة الإيكولوجية النظرية الأدبية في دعوتها إلى الإقرار بأن المعنى والقيمة يتحددان من خلال نماذج المفاوضة للعلاقة التبادلية أكثر مما يتحددان من خلال مزاعم الموضوعية.

يمكن إذن، أن نرى كلاً من الفلسفة الإيكولوجية والنظرية

ما بعد البنيوية كاعتراضين على نوع محدد من السلطة. تحاجج النظرية بأن هذه السلطة الجائرة تنبع عن الاعتقاد بـ «الحضور»، بينما ترى الفلسفة الإيكولوجية أن مصدر هذه السلطة هو المركزية البشرية. وقد عنى النقاد الماركسيون والنسويون والتفكيكيون جميعاً بانتقاد «ميتافيزيقا الحضور»، أي الافتراض بأن «الشيء ذاته» يكون حاضراً أمامنا وبذلك ربما يُعرف بطريقة مباشرة موضوعية ومطلقة. «الحضور» عند دريدا، «العمى والبصيرة» عند دومان، «التنوير» عند هوركهايمر وأدورنو، «هيرمينيوطيقا الشك» عند ريكور، «مجتمع الصورة الشاملة والمراقبة» عند فوكو، «الخطاب الأبوي» عند المذهب النسوي، هذه جميعاً تتحدث عن أزمة إدراك للسلطة. ووفقاً لهؤلاء الباحثين، إن الافتراض الإبستمولوجي حول إمكانية المعرفة المطلقة هو الذي يضمن علاقات الهيمنة والاستغلال.

باختصار، تهدف النظرية ما بعد البنيوية إلى «تفكيك الخطاب الكولونيالي والشمولي»، وهي ترغب في استبدال خطاب السيادة بأنواعه جميعاً وإحلال الخطاب السياقي محله والذي تمثله أفضل ما يمكن تعددية الأصوات. بالنسبة لدريدا، يتم إنجاز هذا الأمر عبر «اللعب الحر»، أي التفاعل اللامتناهي للدوال، أي «تمزيق الحضور». في التفكيك الذي يقدمه دريدا، يُنظر إلى إبطال مركزية الذات البشرية (أو بشكل أدق إلى عدم

التمركز) على أنه أساسياً إعتاق «توكيد يقرر اللا-مركز بأكثر من كونه فقداناً للمركز». وعلى نحو مشابه، يجادل فوكو بأن فكرة «الإنسان»، على الأقل وإلى حد بعيد باعتبارها تشير إلى مركز معزول للسلطة والقيمة، هي بنية تاريخية عتيقة ينبغي أن يخلفها معنى سياقي للهوية أكثر اتساعاً.

يمكن مقارنة ما سبق مع حافز نراه بوضوح في رغبة الفلسفة الإيكولوجية في الاستعاضة عن المركزية البشرية بتوكيد لقيمة الكليات المنظوماتية الإيكولوجية. «الإيكولوجيا العميقة deep ecology» عند نايس. و«الإيكولوجيا عبر الشخصية» عند فوكس، و«المقاومة الإيكولوجية» عند رودمان، و«فلسفة الإيكولوجيا» عند كافلوي، و«أخلاق الأرض المستدامة» عند ميلر، جميعها تنصب على أزمة إدراك السلطة، وفقاً لهؤلاء الفلاسفة الإيكولوجيين، سببت المركزية البشرية استغلالاً وهيمنة جائرين للعناصر الأخرى في مجتمع المنظومات الإيكولوجية. تكمن نسخة الفلسفة الإيكولوجية من «تفكيك الخطاب الكولونيالي والشمولي» في مقاومتها الأخلاق البطليموسية النابعة من نظرية للقيمة متمركزة بشرياً. فالنظرة إلى العالم المتمركزة إيكولوجياً، كما هو حال النماذج التي نشرتها نظرية ما بعد البنيوية، ثورية بما أنها تبحث عن كسر التراتبية الراسخة وعن إعادة توزيع السلطة والقيمة بين كل عناصر المنظومة، أو نسبتها إلى الفعالية

التكاملية لتلك المنظومة ككل. تنظر الفلسفة الإيكولوجية أيضاً، وكما هو حال النظرية الأدبية، إلى إبطال مركزية الذات البشرية كنوع من التوكيد و«إعتاق الحياة» يفضي إلى إدراك العلاقة التبادلية أكثر مما إلى نموذج هيمنة. وبذلك ربما يُنظر إلى المساواتية الإيكولوجية، إذن، كنوع من الخطاب السياقي مع الطبيعة. بالفعل، يقترح منظور الفلسفة الإيكولوجية أن النظرية الأدبية والفلسفة البيئية المعاصرتين تعملان غالباً كضربين متجانسين للموضوع ما بعد الحداثي ذاته حول العلاقة التبادلية السياقية.

إذا كانت الاهتمامات الفلسفية الإيكولوجية وثيقة الصلة بمتطلبات النظرية الأدبية المعاصرة، فربما نسأل كيف تتجلى هذه الاهتمامات في الممارسات النقدية؛ ما هي حالة النقد الأدبي المصاغ إيكولوجياً اليوم؟ بلا ريب، حظي الأدب الأمريكي الريفي بقدر كبير من الاهتمام النقدي، ولكن فقط في عدة الأعوام الأخيرة نما الاهتمام بالثقافة التعليمية التي ترى الطبيعة أكثر من كونها مجرد ميدان للنشاط البشري، أو عالماً أخضر يلجأ إليه البشر للهروب من أعباء حياة الرشد، وحديثاً جداً، بدأ الباحثون المهتمون بالمقاربات الإيكولوجية للأدب في الانتظام تحت راية «النقد الإيكولوجي». تقدم الناقدة الإيكولوجية تشيرلي

بورغيس غلوتفيلتي التعريف المباشر التالي لانبثاق هذه المقاربة النقدية:

«.... يتخذ النقد الإيكولوجي موضوعاً له الترابطات بين الثقافة الإنسانية والعالم المادي بين البشري وغير البشري، والنقد الأدبي الإيكولوجي هو ذلك الفرع من النقد الإيكولوجي الذي يركز على نحو خاص على العناصر الثقافية، اللغة والأدب وعلاقتهما بالبيئة، إنه موقف نقدي يضع إحدى قدميه في الأدب والأخرى على الأرض».

حاولت غلوتفيلتي أن تفسر سبب تأخر النقد الأدبي في الاستجابة للتفكير البيئي، وقد ضمّت نقاداً مثل سكوت ساندرز وغلين لوف في اقتراحها بأنه ينبغي دمج التبصّر الإيكولوجي في مقاربتنا للنصوص الأدبية.

لقد حفّز كثير من النقاد الإيكولوجيين إدخال الإيكولوجيا إلى الدراسات الأدبية عبر اكتشافهم مزايا تراث كتابات الطبيعة nature writings الأمريكية. ويشير مصطلح «كتابات الطبيعة» حالياً إلى محصول وافر من الأدب الذي يتخذ الطبيعة أو العلاقة بين الطبيعة البشرية وغير البشرية بؤرته الأولى. وكفرع في العلوم الإنسانية، تشكلت الدراسات الأدبية تقليدياً بواسطة تنوع من الافتراضات المتمركزة بشرياً حول مركزية البشر في إضفاء

الشرعية والسلطة على النصوص الأدبية. وتحت تأثير الفكر الفلسفي الإيكولوجي الذي يدخل حالياً الميدان الأكاديمي عبر فروع معرفية كثيرة، يستخدم الباحثون الأدبيون حالياً كتابات الطبيعة لتفحص الافتراضات عينها التي أفضت إلى إهمالها النقدي، ولأنه من الصحيح أن النص الأدبي، كما هي المنظومة الإيكولوجية الطبيعية، يتكوّن من نسيج متناغم (أوركسترالي) للعلاقات التبادلية، ينبغي علينا أن نتوقع تماماً أن الأعمال الأدبية التي تنشغل بالمنظومات الطبيعية تمتلك الكثير لتعلمنا إياه حول الأدب وحول الطبيعة أيضاً.

وفي الوقت الذي يكافح فيه النقد الإيكولوجي من أجل تعريف ذاته كفرع دراسي، فإنه يولّد تنوعاً من المقاربات البيئية الواعدة، وأحياناً المتباعدة جداً، للدراسات الأدبية، يحاجج بيتر فريتزل في مؤلفه كتابات الطبيعة وأمريكا: مقالات في النمط الثقافي (1995) بأنه يجب النظر إلى الكتابة كنشاط عضوي organic activity، أو كنتاج للحاجات البيونفسية للعضوية البشرية، ويزعم و. روس وينتيرود في كتابه «بلاغة أدب الآخر (1990) أن تفضيلنا «لأدب الخيال» قد دفعنا إلى تبخيس الثراء الجمالي والغذائي لما يدعوه «أدب الواقعة». ويستخدم سكوت سلوفيك في كتابه التماس الوعي في كتابات الطبيعة الأمريكية (1992) علم النفس البيئي environnental psychology كي

يتفحص الوعي البيئي والأساليب التي يستخدمها كتّاب الطبيعة لإحداث هذا الوعي بين قرائهم. وقد اقترح نقاد مثل كارين وارين، باتريك مورفي، وجيم تشيني أساليب مثيرة يمكن من خلالها لمنظورات النسوية الإيكولوجية ecofominism النقدية أن تعزّز الحساسية الفلسفية الإيكولوجية نحو الدراسات الأدبية عموماً. وثمة توكيد متنامٍ على المضامين التدريسية للممارسة الأدبية النقدية الإيكولوجيةً. وحديثاً، أعد سكوت سلوفيك وتيريل ديكسون كتاباً تدريسياً لمقرر الإنشاء بعنوان الوجود في العالم: مختارات بيئية للكتّاب، ويوثّق الكثير من المدرسين تجارب ناجحة باستخدام الكتابات البيئية في الإنشاء وفي مقررات الأدب. وعلى نحو إضافي، يوحي التأسيس الحديث لرابطة دراسة الأدب والبيئة The Association For Study of Literature and Envitonmenet بأن الفكر الفلسفي الإيكولوجي الذي يقف الآن على عتبة الدراسات الأدبية قد بدأ يمارس تأثيره على الطريقة التي يرى بها الأدب البيئة وكذلك على الطريقة التي نرى فيها، كنقاد، البيئة في الأدب وخارجه.

وكمقاربة متميزة في ممارسة النقد الأدبي، يولي النقد الإيكولوجي انتباهاً متزايداً للتمثيلات الأدبية للطبيعة، وهو حساس للتواكلات interdependencies التي ترسخ المؤلف أو الشخصية أو العمل الأدبي ضمن المنظومة الطبيعية، تزيح هذه

المقاربة التركيز النقدي من العلاقات الاجتماعية إلى العلاقات الطبيعية، وتنظر إلى الفرد كعنصر في المنظومة الإيكولوجية وفي نماذج التنظيم البشري. وتقيّم هذه المقاربة عالياً الإحساس الأدبي بالمكان، ليس كوسط بل كتعبير عن الارتباط بسياق طبيعي محدد أو كاغتراب عنه. وكذلك تمتحن معمارية العلاقة التبادلية بين الأدب والشكل العضوي. وتنتظر من الأدب أن يقدم تأملاً حول العلاقة بين الطبيعتين البشرية وغير البشرية، وأن يقترح الأساليب التي ربما تكون كفيلة بإعادة تأويل هذه العلاقة أو إصلاحها، إنها مقاربة تكاملية intergrative أكثر منها اختزالية reductive، بمعنى أنها تتطلع إلى إثبات كيف أن عناصر النصوص الأدبية تعمل سوية، أكثر مما تتطلع إلى تحليلها بشكل منفصل، تُطبَّق هذه الخاصية الكلانية أيضاً علي النقد ذاته الذي غالباً ما يكون بينمناهجياً interdisciplinary على نطاق واسع في بنائه لسياقات التأويل. وباعتباره أقل من معظم فروع العلوم الإنسانية في تمركزه البشري، يفترض النقد الإيكولوجي أن الطبيعة كموضوع للأدب هي بمثل ثراء البشر، وهو لذلك أقل احتمالاً لأن يهمّش أدب الطبيعة باعتباره غير جدير بالانتباه النقدي. باختصار، يرى النقد الإيكولوجي أن النص الأدبي متجسد في، ومتصل مع، السياق الطبيعي، وهو ينصب على معنى الانتماء الذي يحاول الفنان أن يرسّخه ضمن

مجتمع الطبيعة ويتولى جدياً كلاً من النتائج الروحية للطبيعة والعواقب الأخلاقية لانتهاكها.

يقترح الإضفاء الحالي للإيكولوجيا على الدراسات الأدبية، وبوضوح، إمكانية تطبيق واسعة للنموذج الإرشادي الإيكولوجي ecological paradigm على النظرية والممارسة النصية. وفي ميادين العلوم الإنسانية كافة، تعيد التغيرات التي يُنادى بها حالياً، وبقوة، تذكر فكرة الشاعر روبنسون جيفر حول «غير البشرية Inhumanism»، والتي وصفها كإزاحة للتركيز من الإنسان إلى غير الإنسان، أي نبذ الأنوية البشرية والاعتراف بجاذبية ما يتجاوز البشري. إن الانتقال إلى «ما بعد الإنسية byond humanism»، أي إلى خطاب مصاغ إيكولوجياً على نحو أكبر، سوف يُفعم بالحيوية دون ريب إحساسنا بالعلاقة مع كل من الطبيعة والنص وسوف يفضي بنا إلى إعادة تفحص مضامين تصوراتنا الحالية عن البيئة. سوف ينتفع النقد الأدبي من تماسه مع الفكر الإيكولوجي، وربما تقدر الأجيال المستقبلية من القراء الإنجازات الأدبية من Walden إلى أحلام قطبية شمالية Arctic Dreams، في المقام الأول، كبشائر للوعي البيئي وكنصب ثقافية للحكمة الإيكولوجية.

بانتظار ذلك، ينبغي على النقد الإيكولوجي أن يواجه

بانفتاح ما يراه من مضامين إيجابية وسلبية لعلاقته اللافتة مع النظرية الأدبية ما بعد البنيوية، فمن جهة، ربما يُرى تحدي الفلسفة الإيكولوجية لميتافيزيقا «حضور» المركزية البشرية باعتباره تحريراً أساسياً. وكما في النظرية ما بعد البنيوية، التي يُرى فيها المعنى «مبعثراً ومنتثراً على طول السلطة الكاملة للدوال»، تفهم الفلسفة الإيكولوجية المعاصرة القيمة باعتبارها متوضعة علائقياً، ومنتشرة في كامل النسيج المترابط للمنظومة الإيكولوجية أو الكلية الكوكبية. ومن جهة أخرى، أعتقد أن ثمة اتجاهاً محفوفاً بالمخاطر يكون فيه التأجيل اللامحدود للمعنى عند ما بعد البنيوية، على خصام مع روح الاهتمام البيئي. فبالرغم من كل شيء، إن الباحثين في الطبيعة وأدبها التمثيلي أكثر اهتماماً بهدف المذهب البيئي في التحرر من الإتلاف من هدف المذهب التفكيكي في التحرر من المعنى. إذ بينما تستبدل الفلسفة الإيكولوجية نموذج المركزية البشرية التراتبي برؤية لمجتمع طبيعي غير متمركز إيكولوجياً، فإن قليلاً من النقاد الإيكولوجيين سوف يسلّمون بأن الطبيعة في النهاية ليس لها معنى محدد، أو أن المنظومة الطبيعية يمكن أن توصف بأنها، ببساطة، «اللعب الحر» اللامتناهي لدوالها، على العكس من ذلك، إن المفاهيم المعيارية من قبيل القيمة الجوهرية intrinsic value وحقوق الأشياء تثبت أن الفلسفة الإيكولوجية المعاصرة تحتفظ باعتبار أصلي لحوامل محددة للمعنى والقيمة.

يوجد النقد الإيكولوجي في كوكبة واحدة، وغالباً ما يتأرجح متردداً بينهما، مع الحركات الفكرية ما بعد الحداثية للنظرية الأدبية ما بعد البنيوية والفلسفة الإيكولوجية المعاصرة، ولكي يقدم النقد الإيكولوجي إطاراً ذا معنى للباحثين في الأدب والبيئة، على النقاد الإيكولوجيين أن يصارعوا مفارقة بسيطة ربما نصفها كما يلي: الطبيعة هي في الوقت ذاته بناء ثقافي وواقع راسخ، عندما كتب أرسطو وفرجيل وأوغسطين وداروين عن الطبيعة فقد عنوا بالمصطلح أشياء متباينة جداً، وكما تذكّرنا دوماً المعارك السياسية الحالية حول استخدام الأراضي، فليس ثمة إجماع حول تعريف الطبيعة حتى في سياق لحظتنا التاريخية. ولكن، إذا كانت «الطبيعة» لا شيء أكثر من «دال» ملتبس أبداً، أي منتوج ثقافي لغوي يكون موضوعاً للتعريف (وعادة للانتفاع به) من قبل النوع البشري، فكيف لنا أن نقدّر معناها وقيمتها حق قدرهما؟ ماذا حول الطبيعة التي «في الخارج هناك»، ذلك العالم الطبيعي الواقعي الذي نعيش حياتنا فيه، وجميع نقاشاتنا لأفكار من قبيل «ميتافيزيقا الحضور» تجري على نحو ضروري ضمه؟ كيف لنا أن نعلم متى يشكّل تلاعبنا المتواصل بالدال «الطبيعة» خطراً غير مقبول أخلاقياً على كوكبنا وعلى تعدد الأنواع التي يغذيها؟

سوف أحاجج بأنه يجب على النقد الإيكولوجي أن يكون

أكثر إرادة في التعلم من ارتباطاته مع النظرية ما بعد البنيوية، لكن أيضاً ثمة خطر في أي انتحال غير نقدي لفكرة أن العالم الطبيعي هو «مجرد نص»، أي نموذج من الدوال الملتبسة القابلة كلياً للتلاعب بها من قبل «القراء» و«الكتّاب» البشريين. وعلى الرغم من أن ما بعد البنيوية تدّعي غالباً نزع مركزية أنواع محددة من السلطة، إلا أن اقتراحها «المدمِّر» بأن العالم مصنوع بطريقة ما بواسطة الكلمات، قد يُنظر إليه ببساطة على أنه التجسيد الأخير للمركزية البشرية في محاولتها لاستخدام القدرة الكلية للغة بغية الحفاظ على البشر في مركز نموذجنا الكوني. وباعتباره التأويل السابع والستين للطبيعة في النص والفكر النظري، ينبغي على النقد الفلسفي الإيكولوجي أن يحاول رسم نهج بعيداً عن علاقتنا المدمرة ثقافياً وذاتياً مع العالم الطبيعي. إن نجاح هذه المغامرة سوف يعتمد على قدرتنا على فعل ما قام به Ahab في رواية ملفيل عندما جوبه بالحاجب المتجعد للحوت. وكأعضاء في كل من المجتمع الأدبي literary community والمجتمع الحيوي biotic community، يجب أن ندرك أن العالم الطبيعي يوجد لأجل أغراض تتعدى أغراضنا الخاصة.

* * *

علم النفس والأدب

كارل جوستاف يونغ
C. G. Jung
ترجمة
سمير حمارنة
مراجعة
جمال مقابلة

من الواضح أن علم النفس هو دراسة «العمليات النفسية *Psychic Processes*»، ويمكن حشد كل طاقاته لأداء مهمة دراسة الأدب؛ لأن النفس الإنسانية هي الرحم لجميع أشكال العلوم والفنون. وقد نتوقع من البحث النفسي، بالمقابل، شرح تشكّل العمل الفني وتفسيره، ومن ناحية أخرى، الكشف عن العوامل التي تجعل من الشخص فنّاناً مبدعاً. وبذلك يجابه عالم النفس مهمتين منفصلتين ودقيقتين، وعليه الاقتراب منهما بطرق مختلفة اختلافاً جذرياً.

في حالة العمل الفني علينا التعامل مع منتوج النشاطات النفسية والعقلية المعقدة – ولكن مع منتوج واضح يكون ذا هدف محدد وتشكّلات تتسم بالوعي والإدراك، وفي حالة الفنان علينا التعامل مع الأدوات العقلية والنفسية ذاتها. ومنذ اللحظة الأولى علينا محاولة استعمال التحليل النفسي لتحقيق فنّي واقعي ملموس، وأن يتم تحديده بشكل مؤكد، أمّا في الحالة الثانية فيجب أن نحلل الإنسان الحي والخلاّق بوصفه شخصية فريدة من نوعها.

ومع أن هذين التعهدين متصلان بعلاقة وثيقة ذات استقلال متداخل، فلا يمكن لأحدهما تقديم التفسيرات التي كان يبحث عنها الآخر أو منحها، ومن الممكن استنتاج الاستنباطات حول الفنان من العمل الفني وبالعكس، ولكن هذه الاستنتاجات لا تعتبر حاسمة أو نهائية. وفي أحسن الأحوال يمكن اعتبارها، على الأغلب، نوعاً من الحدس أو التخمينات والظنون. إن معرفتنا علاقة «غوته» الخاصة مع أمه تلقي بعض الضوء على هتاف «فاوست» التعجبي؛ «الأمهات! الأمهات! كم من الغرابة تبدو في هذه الأصوات»!

ولكن هذا الأمر لا يمكّننا من معرفة كيف استطاعت علاقته بأمه إنتاج مسرحية فاوست نفسها، ودون شك نستطيع أن نلمس في«غوته» الرجل اتصالاً عميقاً بين الاثنين.

ولسنا أكثر نجاحاً في استنتاج الاتجاه المعاكس، فلا يوجد أي شيء في «خاتم النيبلونغز» *The Ring of the Nibelungs*، يمكّننا من التعرف على، أو الاستنتاج، أن «واغنر» كان يحب أن يلبس الثياب النسائية بين فترة وأخرى، مع أن الاتصالات المخفية موجودة بين الأبطال الذكور في عائلة «نيبلونغز»، وأن هنالك ميلاً مرضياً نحو الأنوثة في شخصية الرجل «واغنر».

إن الوضع الحالي لتطور علم النفس لا يسمح لنا بإقامة تلك الاتصالات السببية العنيفة التي نتوقعها من العلم، إننا في حقل الغرائز والانعكاسات اللاإرادية النفسية – الجسمانية نستطيع فقط العمل والتأثير بثقة في فكرة السببية. وابتداءً من النقطة التي تبدأ بها الحياة النفسية والعقلية، أي في مستوى أكثر تعقيداً – يجب على العالم النفسي أن يشبع رغباته، وأن يمد نفسه بسلسلة واسعة من الأوصاف والأحداث والتصوير الحيوي للنسيج والخيوط المشكّلة للعقل في جميع تعقيداته المنهلّة والمثيرة. وبعمل هذا، عليه أن يحجم عن اختيار أو تعيين أي طريقة نفسية، وإذا لم تكن هذه هي حال الأمور، ويستطيع عالم النفس إقناع الآخرين بالاعتماد عليه في كشف الارتباطات السببية ضمن عمل فني، وبطريقة الخلق الفني، فإنه في هذه الحالة سيترك دراسة الفن دون أرض يقف عليها ويساعد على

تقليصها لتصبح فرعاً خاصاً من علومه الخاصة. وليكون عالم النفس متأكداً من ذلك عليه أن لا يتخلى عن مطالبته بالاستطلاع وتأسيس علاقات سببية في أحداث نفسية معقدة. ولعمل ذلك سيكون الأمر إنكار الحق لعلم النفس في الوجود. ومع ذلك لا يمكنه أن يجعل من هذه المطالبة أو الادعاء أمراً إيجابياً جدياً بالمعنى التام للكلمة، لأن المظهر الخلاّق للحياة الذي يجد أنقى التعبيرات من خلال عمل الفن يُحير ويُربك جميع المحاولات عند لحظات التشكّل العقلاني.

وأي ردة فعل للحوافز قد يتم شرحها من الناحية السببية. ولكن الفعل الخلاّق، الذي يعتبر التناقض أو التضاد المطلق لعملية ردة الفعل، سيحاول تجنب إدراك الفهم الإنساني أو معرفته، يمكن القيام بوصفها فقط من خلال تجلياتها وظهورها للعيان، ويمكن إدراكها والإحساس بها بشكل غامض، ولكن لا يمكن فهمها بشكل كامل.

إن علم النفس ودراسة الفن صنوان وتوأمان لا يمكن لأحدهما الاستغناء عن الآخر، ولا يمكن لأي منهما أن يُبطل الآخر أو أن ينسخه. ومن المبادئ المهمة في علم النفس أن الأحداث النفسية يمكن استنباطها باستمرار.

إنه مبدأ في دراسة الفن أن المنتوج النفسي بحد ذاته يعدّ أمراً مستقلاً بنفسه – بغض النظر عن العمل الفني أو

الفنان أو الكاتب ذاته في عملية التساؤل، كلا المبدأين يعدان مجديين على الرغم من النسبية التي تكتنفهما.

العمل الفني: The work of art

هنالك اختلاف جوهري أساس في كيفية فهم الموضوع ما بين طريقة عالم النفس في دراسة عمل أدبي، وما بين تلك الدراسة التي يقوم بها الناقد الأدبي. فما يعتبر ذات أهمية وقيمة حاسمة بالنسبة للأخير – الناقد الأدبي، قد يكون خارجاً عن الموضوع وليس ذات أهمية بالنسبة للأول – عالم النفس. إن النتاج الأدبي الذي يتمتع بجدارة مشكوك بها، قد يحظى على الأغلب باهتمام بالغ لدى عالم النفس. فعلى سبيل المثال، إن ما يُسمى بـ «الرواية النفسية» – *Psychological novel*، تعد بكل المعايير بالنسبة لعالم النفس قطعة أدب مُجزية مثلها مثل تلك القطع الأدبية التي تخاطب العقل. وعلى وجه الإجمال، فإن رواية كهذه، تشرح نفسها، أنجزت عملها الخاص بها من التفسير السيكولوجي والنفسي، ويستطيع عالم النفس القيام بعمله النقدي والتوسع في عمله تجاه هذا المنحى. والسؤال المهم هنا هو؛ كيف أن مؤلفاً معيناً استطاع كتابة رواية ما؟ يبقى سؤالاً دون إجابة، ولكنني أرغب في الاحتفاظ بهذه المشكلة العامة للجزء الثاني من مقالتي.

إن الروايات الأكثر جدوى ذات الثمار الصالحة للقطاف بالنسبة لعالم النفس هي تلك الروايات التي لم يكتب بها المؤلف أي تفسيرات أو شروح نفسية لشخصياته، وبذلك يفسح مجالاً أمام التحليل والتفسير. الأمثلة الواضحة على هذا النوع من الكتابات هي روايات «بينويت» – Benoit، وفي الرواية الإنجليزية في نمط «رايدر هاغرد» – *Rider Haggard* أو أسلوبه، بما في ذلك المزاج الذي سُخِّر في عمل «كونان دويل» – *Conan Doyle*، والذي يستنتج منها أن أكثر الروايات التي تبقى حية في الذهن الجماعي للجمهور، هي القصة البوليسية.

وأما رواية «موبي ديك» Moby Dick، للكاتب «ملفل» *Melville*، التي أعتبرها أعظم رواية أمريكية، فهي أيضاً تأتي ضمن هذا التصنيف من الكتابات. تعتبر رواية مثيرة، ومن الواضح أنها تخلو من العروض السيكولوجية النفسية، وهذا بالتحديد ما يهم عالم النفس في الأعمال الأدبية. إن حكاية كهذه مبنية على خلفية عملية من الافتراضات السيكولوجية الضمنية، التي لا يكون المؤلف واعياً إياها وعلى دراية بها، تكشف عن نفسها، نقية وغير مزيفة، وذات بصيرة نقدية.

وفي الرواية السيكولوجية، بالمقابل، فإن المؤلف نفسه يحاول إعادة تشكيل مادته الكتابية؛ ليرفعها من مستوى المادة الخام للأفكار الطارئة ذات الاحتمالات غير المتوقعة إلى المستوى

المشع والمتألق لطريقة العرض السيكولوجية – وهو إجراء على الأغلب يغلف الأهمية السيكولوجية للعمل ويخفيها عن النظر. وبالنسبة لروايات من هذا النوع، يحاول العلماني أن يؤيد علم النفس بها، بيد أن الروايات من النوع الآخر تتحدى عالم النفس؛ لأنه الوحيد القادر على منحها المعنى الأعمق.

كنت أتكلم حول موضوع الرواية، ولكنني أتعامل مع حقيقة سيكولوجية غير مقيدة بهذا الشكل الأدبي أو الفني الخاص، ونقابل تلك الحقيقة أيضاً في أعمال الشعراء ونُجابه بها عندما نقارن الجزء الأول والجزء الثاني من مسرحية فاوست. إن مأساة – الحب لدى «غرتشن» تقوم بتفسير ذاتها، لا شيء هنالك يمكن لعالم النفس أن يضيفه إليها أكثر مما قد كان قاله الشاعر بأجمل الكلمات وأرق التعبيرات. وأما الجزء الثاني بالمقابل فهو بحاجة إلى الشرح والتفسير. إن الثراء المذهل في المادة الخيالية قد ساعد على إرهاق قوى الشاعر التشكيلية، بحيث يصعب إيجاد أبيات شعرية تفسر ذاتها، بل على العكس من ذلك فإن كل بيت من الشعر تقريباً بحاجة إلى تفسيرات متعددة يحتاج إليها القارئ. إن الجزأين كليهما من عمل «فاوست» يصوران النقيضين المذكورين كليهما أيضاً للتمييز السيكولوجي الموجود بين الأعمال الأدبية.

ولكي نستطيع توكيد هذا التمييز، سأحاول أن أدعو

الأسلوب الأول من الخلق والإبداع الفني بـ «السيكولوجي»، والآخر بـ «الرؤيوي» – Visionary. أما الأسلوب السيكولوجي فيتعامل مع مواد مشتقة من حقل الضمير الإنساني – على سبيل المثال، من دروس الحياة، ومن الصدمات العاطفية، ومن خبرة العاطفة والانفعالات، ومن أزمات القدر الإنساني – بشكل عام – وجميعها تشكل حالات الوعي الإنساني، وأحاسيس الإنسان بشكل خاص، لقد تم تمثُّل هذه المواد نفسياً لدى الشاعر، وقام برفعها من أماكنها العامة إلى مستوى الخبرات الشعرية، وأعطيت التعبير الذي يُرغم القارئ على طلب المزيد من الوضوح والعمق في النظرة الإنسانية بمحاولة جلب ما أمكن لوضعه في ضميره؛ لأمور يتغاضى عنها ويتجاوزها، أو أنه يحس بها فقط بنوع من الشعور الباهت بعدم الارتياح.

ويتسم عمل الشاعر بأنه شرح وتفسير وإضاءة لمحتويات الوعي والإدراك، لخبرات الحياة الإنسانية التي يتعذر تجنبها، بكل أشكال الفرح والحزن المتواتر بشكل أبدي. وهو لا يترك شيئاً لعالم النفس، ما لم نتوقع من الأخير أن يشرح الأسباب التي جعلت «فاوست» يقع في حب «غريتشن»، أو تلك التي حدت بغريتشن لقتل طفلها، إن أفكاراً رئيسة كهذه هي التي تشكل بمجموعها خبرة الإنسان، وتكرر نفسها ملايين المرّات وتكون مسؤولة عن الرتابة المطردة في محكمة – الشرطة وعن قانون

العقوبات الجزائية، لا يحيط بها أي نوع من الغموض؛ لأنها جميعاً تقوم بتفسير نفسها.

هنالك أعمال أدبية لا تحصى ولا تُعد تخص هذه الطبقة؛ الروايات العديدة التي تتعامل مع الحب، والبيئة، والعدد الكبير من القصائد الشعرية الغنائية، والمسرح التراجيدي والكوميدي، ومهما يكن شكلها فإن عمل الفن السيكولوجي دائماً يأخذ مادته من الحقول الواسعة لوعي الخبرة الإنسانية – من صور الحياة الأمامية، ولقد أسميت هذا النوع من الخلق الفني بالسيكولوجي؛ لأنه بحيويته هذه لا يسمو على حدود الجلاء والوضوح السيكولوجيين ولا يتجاوزهما، كل شيء يتضمنه – من الخبرات والتعبيرات الفنية– يعود إلى حقل المفهوم. وحتى الخبرات الأساسية نفسها، مع أنها غير عقلانية، فلا يوجد شيء غريب، بل على العكس، إنها تلك التي قد عُرفت منذ بداية الزمن – العاطفة ونتيجتها القدرية، خضوع الإنسان للقدر، وطبيعته الأبدية الخالدة بما فيها من جمال ومخاوف.

إن البون الشاسع والعميق بين الجزء الأول والثاني من "فاوست" يشير إلى الفرق بين الأسلوبين السيكولوجي والرؤيوي لجماليات الخلق والإبداع، الأسلوب الآخر يعكس جميع الشروط الموجودة في السابق. وأما الخبرة التي تقوم بتزويد المادة بالتعبيرات الأدبية فلم تَعُد مألوفة، إنها شيء ما غريب يشتق

وجوده من المنطقة الخلفية لعقل الإنسان – وهذا يقترح حالة اللاّتكون الزمني التي يصعب سبر غورها، وهي التي تفصلنا عن عصور ما قبل الإنسان، أو تصور لنا عالماً إنسانياً خارقاً من المغايرة والتباين بين النور والظلام، إنها خبرة أصلية وبدائية تتفوق وتتجاوز الفهم الإنساني، ولذلك فإن فهمه يتعرض لخطر الموت والاستسلام. إن قيمة الخبرة أو قوتها تبان من ضخامتها، تنشأ من أعماق لا يحدها الزمان، تتسم بالغرابة والبرودة، متعددة الجوانب ذات براعة عظيمة وخيال متنافر. وهنالك عيّنة من السخف والرعب تمثل هذه الفوضى الأبدية (الخيانة ضد الإنسانية) *Treason against humanity*، ونقتبس من كلمات «نيتشه» «تنفرج متباعدة إرباً متجاوزة المقاييس الإنسانية للقيم وللأشكال الجمالية». إن الرؤية المزعجة للأحداث الوحشية الخالية من أي معنى، التي تتجاوز مفهوم الشعور الإنساني وإدراكه بكل الطرق، تجعل المطالب والرغبات الأخرى تؤثر في طاقات الفنان أكثر مما تقوم به الخبرات في طليعة الحياة. وهذه لا يمكنها أن تمزق وتنزع الستارة التي تغلف الكون وتغطيه، وهي لا تتجاوز الحدود الإنسانية، ولهذا السبب تم تشكيلها وإعدادها لمطالب الفن، بغض النظر عن حجم الصدمة التي يمكن أن تحدثها على الأفراد، ولكن الخبرات البدائية تشق حجب المعرفة من الأعلى إلى الأسفل، على الستارة المرسومة عليها

صورة لعالم منظّم، وتسمح لومضة تضيء في أعماق اللاّتكون الذي لا يُسبر غوره للأشياء التي لم تُصبح بعد. هل هي رؤية عوالم أخرى، أم هي من غموض الروح، أو من بداية الأشياء قبل وجود الإنسان، أو من أجيال المستقبل التي لم تولد بعد؟ لا نستطيع القول إنها أي واحدةٍ من هذه ولا نستطيع نفي ذلك.

التشكل - وإعادة التشكل:

الروح الأبدية الخالدة هي الزمن الأبدي الذي مضى:

نجد رؤية كهذه في «راعي هيرماس» *The Shepherd of Hermas*، في «دانتي»، في الجزء الثاني من فاوست، وفي وفرة الشهوة في «ديونيزيوس» لـ «نيتشه»، وفي «خاتم نيبلونغز» لـ «واغنر»، ولدى «شبتلر» في «الربيع الأولمبي» *Olympischer Fruhling*، وفي شعر «ويليام بليك»، وفي كتاب "الأبثروثوماكيا للراهب «فرانسيسكو كولونا» *Monk Francesco Colonna* وفي كتابات «جاكوب بوهم» *Jacob Boehme* «تمتمات فلسفية وشعرية» *Philosophic and poetic stammerings*، وفي طريقة مشددة وأكثر تحديداً، تقوم الخبرة البدائية بتزويد المادة لدى «رايدر هاجرد» *Rider Haggard* في «حلقة –الرواية» *Fiction Cycle* التي يبحث فيها عن حقيقة كلمة «هي» *She*، ويفعل نفس الشيء بالنسبة لـ «بينويت» – *Benoit*، بشكل رئيسي في

«الأتلنتايد» *L`Atlantide*، وبالنسبة لـ «كوبن» *Kubin* – في كتاب «الصفحة الأخرى» *Die Andere Seite*، وبالنسبة لـ «ميرينك» *Meyrink* في كتاب «الوجه الأخضر» *Das Gruene Gesicht*، وهو كتاب علينا أن لا نقلل من أهميته أو قيمته البارزة – وبالنسبة لـ «غوتز» *Goetz* في كتاب «مملكة دون مكان» *Das Reich ohne Raum*، وبالنسبة لـ «بارلاخ» *Barlach*، في كتاب «اليوم الميت» *Der Tote Tag* ويمكن أن تمتد هذه القائمة إلى المزيد من الكتب والأسماء المشابهة.

وفي تعاملنا مع الأسلوب السيكولوجي لعملية الخلق والإبداع الفني، لسنا بحاجة لأن نسأل أنفسنا مم تتكون المادة أو ما الذي تعنيه لنا؟ ولكن هذا السؤال يفرض نفسه علينا في اللحظة التي نصلُ فيها إلى الأسلوب الرؤيوي للخلق والإبداع، نصاب بالدهشة، نرجع إلى الخلف، مرتبكين، نلبس أقنعتنا الواقية بحذر وربما أحياناً بقرف – ونطالب بمزيد من التعليقات والتفسيرات، والشروح.

يتم تذكيرنا بأشياء يومية غير ذات أهمية، كالحياة الإنسانية، ولكن تكون أكثر ميلاً إلى الأحلام، ومخاوف الليل، وأعماق العتمة المنعزلة في عقولنا التي نحس بها أحياناً وندركها بهواجس الريبة والشك. إن جمهور القراء لمعظم الأجزاء يرفض

هذا النوع من الكتابة – إذا كان مثيراً للإحساس بطريقة غير مصقولة، حتى إن الناقد الأدبي يشعر بالإحراج من جراء ذلك.

حقاً لقد ساعد «دانتي» و«واغنر» في تمهيد الطريق نحو فهم هذه الكتابة، ففي حالة «دانتي» تم حجب الخبرة الرؤيوية بالمقدمة حول الحقائق التاريخية. وبالنسبة لـ «واغنر» بالأحداث الأسطورية – بحيث إن التاريخ والأسطورة شكّلا أحياناً المواد التي كتب بها هذان الشاعران، ولكن لا أحد منهما يجعل القوة المحركة والأهمية العميقة تظهر بين خبايا كتاباته، هذه الأشياء تظهر في الخبرة الرؤيوية لديهما، وبالنسبة لـ «رايدر هاجارد» يعد، على العموم، مخترع الرواية، وحتى بالنسبة له فإن القصة بشكل رئيس هي وسيلة إعطاء التعبير لمواد كتابية ذات أهمية، ومهما بدت القصة أكبر حجماً من المحتوى، فإن الأخيرة تتفوق من حيث الأهمية على سابقتها.

ويبدو الغموض بالنسبة لمصادر المادة في أسلوب الإبداع الرؤيوي أمراً غريباً، والنقيض الدّقيق له هو ما نجده في الأسلوب السيكولوجي للإبداع، وأحياناً يقودنا الشك لنعتقد أن هذا الغموض يظهر عن سبق إصرار وتخطيط. ونعتقد بشكل طبيعي – وتشجعنا السيكولوجية الفرويدية على الاعتقاد بذلك – أن هنالك خبرة شخصية عالية المستوى تشكل أساس هذه الظلمة الهائلة. ونحن نأمل بذلك أن نفسر هذه الومضات الغريبة

من الفوضى، وأن نفهم لماذا يبدو أحياناً كما لو أن الشاعر قد أخفى عنا خبرته الأساسية عن سبق إصرار وتخطيط، هنالك خطوة فقط تبعدنا عن هذه الطريقة في النظر إلى المسألة وهي طريقة العرض التي نتعامل معها بفنية تتسم بالمرض والعُصابية - وهي خطوة تم تسويغها على أنها مادة الخلق والإبداع الرؤيوي الذي يُظهر سمات معينة نجدها في خيالات المجنون الجامحة، والعكس أيضاً صحيح، غالباً ما نكتشف في النتاج العقلي لدى الأشخاص الدهاة ثروة في المعاني التي نتوقعها على الأغلب في أعمال العباقرة، إن عالم النفس الذي يتبع «فرويد» يميل إلى اعتبار الكتابات التي تطرح الأسئلة بوصفها مشكلة من مشكلات علم الأمراض، وعلى افتراض أن الخبرة الشخصية أو الغريزية، تشكل أساس ما ادعوه «بالرؤية الأصلية» - وهي خبرة لا يمكن قبولها بالوعي الاستشرافي - سيحاول عالم النفس أن يقيم وزناً لصور الرؤية الذهنية الغريبة بتسميتها الرموز - المخفية، وافتراض أنها تُمثل محاولات الإخفاء للتجربة الأساسية، وهذا الأمر حسب نظرته، قد يكون خبرة في الحب الذي قد تُعد الأخلاق والجمال متضاربة فيه مع الشخصية بشكل عام، أو على الأقل مع روايات معينة في العقل الواعي والمدرك، وليتمكن الشاعر ومن خلال «الأنا» *Ego*، من أن يكبت هذه الخبرة، حتى يتعذر التعرف عليها، إن جميع المستودعات

التي تضم الخيال المرضي قد بدأ استعمالها، ومزيداً على أن محاولة إحلال الحقيقة في الرواية، وبما أنها ليست مقنعة، يجب أن تتكرر في مجموعة طويلة من المضامين الخلاّقة، وهذا يشرح انتشار الأشكال الخيالية؛ كل ما هو وحشي، وشيطاني، وضخم، ومنحرف، فمن جهة تعتبر هذه بدائل عن الخبرة غير المقبولة، ومن جهة أخرى تساعد في إخفائها.

ومع أن نقاش شخصية الشاعر ونزعته النفسية يخصص لهما وبشكل تفصيلي الجزء الثاني من مقالتي هذه، فإني لا أستطيع أن أتجنب اختيار نظرة فرويد هذه حول رؤيوية عمل الفن وخصوصاً في النقاش الجاري. فهي قد أثارت اهتمامات ذات قيمة واضحة، إذ تعتبر المحاولة الوحيدة المعروفة التي قد شُكلت لتعطي تفسيراً «علمياً» لمصادر المواد الرؤيوية، أو لتشكيل نظرية العمليات النفسية التي تشكل أساس هذا الأسلوب الغريب للإبداع الفني، أفترض أن نظرتي الخاصة للسؤال ليست معروفة بشكل جيد أو مفهومة بشكل عام، وهذه ملاحظة تمهيدية، وسأحاول الآن تقديمها بشكل مختصر.

إذا بالغنا في الإصرار على اشتقاق الرؤية من خبرة شخصية، فعلينا أن نعامل النمط السّابق بوصفه شيئاً ثانوياً – أو تعويضياً عن الواقع، والنتيجة تكون أننا ننزع الرؤية عن نوعيتها البدائية ولا نراها إلا أحد أعراض الظاهرة، وما تفتأ هذه

الفوضى الحبلى بالتقلص إلى درجة الإزعاجات النفسية، وبهذا الإفصاح عن الأسباب والدوافع للمسألة نشعر بالثقة والتأكيد مرة أخرى، ونرجع ثانية إلى صورتنا نحو عالم متناغم في الدقة والتنظيم. وبما أننا نتسم بالعملية والعقلانية، فلا نتوقع من العالم أن يكون مثالياً متكاملاً، ولكننا نقبله دائماً ببعض الشوائب والعيوب التي لا يمكن تجنبها، ونحن نطلق عليها أحياناً أسماء كالأمراض والأمور غير الطبيعية، ونراها أمراً مسلماً به، وأن الطبيعة الإنسانية غير معفاة منها.

إن الإظهار المخيف لأعماق اللاّتكون ولججه التي لا يُسبر غورها، والتي تتحدى الفهم الإنساني قد تم طردها واستبعادها بوصفها وهماً، واعتبر الشاعر ضحية الخداع، وحتى بالنسبة للشاعر، فإن خبرته البدائية كانت «إنسانية – جميعها مغالاة في الإنسانية»، إلى درجة معينة بحيث لم يستطع مواجهة معناها، ولكن كان عليه إخفاؤها عن نفسه.

وأعتقد أننا سنقوم بعمل إيجابي عندما نجعل الأمور جلية واضحة بالنسبة لجميع ما تضمنته طريقة تقدير الإبداع الفني الذي يتكون من خلال تقليله إلى عناصر شخصية. علينا أن نرى بوضوح الاتجاه الذي تقودنا إليه، الحقيقة – هي أنها تُبعدنا كثيراً عن الدراسة السيكولوجية لعمل الفن، وتجابهنا بالنزعة النفسية للشاعر نفسه. إن الأخير يقدم مشكلة مهمة، هذا الأمر

لا يمكن نكرانه، ولكن العمل الفني يعدّ شيئاً يتسم بالحقيقة، ولا يمكننا إبعاده عن أذهاننا، وإن تساؤلات الشاعر الهامة حول شعره إذا ما كان عملاً خلاّقاً – أو أنه محض عمل تافه، أو غطاء، أو مصدر معاناة أو تحقيق لمنجزات معينة – هذه الأمور لا تعنينا كثيراً في هذه اللحظة، إن جُلَّ اهتمامنا يتركز على تفسير العمل الفني من الناحية السيكولوجية. ومن أجل هذا الضمان فإنه من الضروري أن نولي جلَّ الاهتمام للخبرة الأساسية التي تشكله – أي الرؤية، وعلينا على الأقل أن ننظر إلى المسألة بجدية واضحة بما يخص الخبرات التي تشكل الأساليب السيكولوجية للإبداع الفني، ولا يوجد أدنى شك لدى الجميع أن كليهما حقيقي وجاد، ويبدو الأمر كما لو أن الخبرة الرؤيوية كانت شيئاً بعيداً عن الإنسان العادي، وأنه لهذا السبب نجد صعوبة في تصديق أنها حقيقية، ويدور حولها اقتراح من الميتافيزيقا الغامضة، وهناك أيضاً إيمان بالقوى الخفية ومدى القدرة على إخضاعها للسيطرة البشرية، بحيث نشعر أن هناك من ينادينا ويدعونا للتدخل باسم حصافة التفكير التي تتسم بالنوايا الطيبة. واستنتاجنا في هذا المنحى أنه من الأفضل أن لا نأخذ مثل هذه الأمور بكثير من الجدية، ما لم يرجع هذا العالم مرة أخرى إلى جهل الخرافات، وبالطبع قد يكون لدينا ولع ونزوع نحو سحر الغموض، ولكننا نطرد الخبرة الرؤيوية بوصفها نتيجة للفنتازيا

الثرية، أو الحالة الشعرية – أي بمعنى آخر، بوصفها نوعاً من الشهادة الشعرية المفهومة سيكولوجياً.

هنالك شعراء معنيون يشجعون هذا التفسير ليضعوا مسافة مأمونة بينهم وبين عملهم، و«شبتلر» *Spitteler*، على سبيل المثال، يصر بشكل جريء على أن الأمر سيّان فيما إذا قام الشاعر بغناء «الربيع الأولمبي» *Olympian Spring*، أو بالنسبة للفكرة الأساسية «أيار موجود هنا!» *May is here!*، الحقيقة هي أن الشعراء بشر، وأن ما يجب أن يقوله الشاعر حول عمله غالباً ما يكون بعيداً عن الكلمة الأكثر ألقاً وإشراقاً في الموضوع، والمطلوب منا إذن ليس أقل من الدفاع عن الخبرة الرؤيوية ضد الشاعر نفسه.

لا يمكننا أن ننكر أننا نمسك برجع الصدى لخبرة حب أولية في رواية «راعي هيرماس»، وفي «الكوميديا الألهية» *Divine Comedy*، وفي دراما «فاوست» خبرةً تم اكتمالها بالرؤية، لا يوجد هنالك سبب أو حجة لافتراض أن الجزء الثاني ينكر أو يخبئ الخبرة الإنسانية العادية من الجزء الأول، ولا مسوغ لنا لافتراض أن "غوته" كان عادياً عندما كتب الجزء الأول، ولكنه كان مصاباً في عقله بحالة عصابية عندما قام بتأليف الجزء الثاني.

يمكن اعتبار «هيرماس»، و«دانتي»، و«غوته»، ثلاث

خطوات لسلسلة متعاقبة من الزمن تغطي قرابة ألفي عام من التطور الإنساني، وفي كل حالة منها لا نجد قصة الحب الشخصية متصلة بالخبرة الرؤيوية الأكثر وزناً حسب، إنها بصراحة تابعة لها كذلك. وفي قوة هذا الدّليل الذي زوّدنا بالعمل الفنّي ذاته الذي يطرح سؤال حالة الشاعر النفسية، علينا الاعتراف بأن الرؤية تمثل خبرة أكثر عمقاً وتأثيراً من العواطف الإنسانية.

وفي الأعمال الفنية التي تكون من هذه الطبيعة نفسها – علينا أن لا نخلط بينها وبين شخص الفنان – لا يمكننا الشك بأن الرؤية، خبرة بدائية حقيقية، بغض النظر عما يمكن أن يقوله تجار العقل. والرؤية ليست شيئاً ما مشتقاً أو ثانوياً، ولا هي من أعراض شيء آخر. وإنه لأمر حقيقي أن التعبير الرمزي هو تعبير عن شيء ما موجود بحد ذاته ولكنه معروف على نطاق محدود، إن قصة – الحب هي خبرة معاناة حقيقية، والفكرة نفسها تنطبق على الرؤية، لا حاجة لنا لتقرير إذا كان محتوى الرؤية مادياً، أو نفسياً، أو ذات طبيعة ميتافيزيقية، وبحد ذاتها تملك الحقيقة النفسية، وهذه ليست أقل حقيقة من الحقيقة الجسمانية المادية، العاطفة الإنسانية تقع ضمن مجال خبرة الوعي والإدراك، بينما موضوع الرؤية يقع وراء ذلك، من خلال مشاعرنا نختبر ما هو معروف، ولكن حدسنا يشير إلى أشياء

مجهولة ومخبأة – وبطبيعتها الخاصة تعتبر أسراراً. وإذا ما أصبحت هذه واعية، فإنها تتراجع وتختبئ عن سبق إصرار وتخطيط، ولقد دعيت منذ فترات زمنية بعيدة بالغامضة والخادعة. وهي تختبئ من تمعن الإنسان وكثرة تدقيقه، وهو أيضاً يخبئ نفسه منها لأنه "يخاف من الشياطين" *Deisidaemonia*، ويحمي نفسه بترس العلم وسلاح العقل، لقد وُلدت استنارة الإنسان من الخوف، فهو يؤمن في وضح النهار بكون منظم، ويحاول تعزيز هذا الإيمان ضد مخاوفه من الفوضى المحيطة التي تزعجه أثناء الليل، فماذا لو كان هنالك قوة حية يكمن مدى فعلها خلف عالمنا اليومي؟ هل هنالك احتياجات إنسانية تعتبر خطيرة ولا يمكن تجنبها؟ هل هنالك شيء ما أكثر هدفاً أو غرضاً من الإلكترونات؟ هل نُضلل أنفسنا بالتفكير بأننا نستطيع أن نأمر أرواحنا؟ وهذا الذي يسميه العلم «النفسي»، لا يعتبر فقط علامة استفهام تم حصرها بشكل عشوائي داخل الجمجمة، ولكنه باب يفتح على العالم الإنساني من عالم خلفه، يسمح للقوى والطاقات الغريبة التي يصعب الاستيلاء عليها، أن تعمل على الإنسان وعلى حمله على أجنحة الليل، من مستوى الإنسانية المشتركة إلى تلك التي تعتبر أكثر من نداء داخلي شخصي! عندما نأخذ بعين الاعتبار الأسلوب الرؤيوي للإبداع الفني، فإنه يبدو كما لو أن قصة الحب قد

ساعدت بوصفها نوعاً من التخلي والانعتاق -كما لو أن الخبرة الشخصية لم تكن شيئاً مهماً سوى أنها عبارة عن مقدمة استهلالية للكوميديا الإلهية.

ليس خالق هذا النوع من الفن ومبدعه هو الوحيد الذي له علاقة بجانب الظلام في الحياة، ولكن أيضاً العرّافون والأنبياء، والقادة والمستنيرون. ومهما يكن معتماً هذا العالم الليلي، فإنه لا يعتبر غير مألوفٍ لنا بشكل كامل. لقد عرفه الإنسان منذ غابر الزمان– هنا، وهناك وفي كل مكان، وبالنسبة للإنسان البدائي في أيامنا هذه، تعتبر جزءاً بدهياً من صورته نحو الكون. نحن فقط الذين أنكرناه بسبب مخاوفنا من الخرافة والميتافيزيقيا، ولأننا نكافح من أجل بناء عالمٍ واعٍ يكون آمناً بحيث يسهل التعامل معه بقانونه الطبيعي ومصالحه المشتركة. ومن وقت لآخر يقع نظر الشاعر على عالم – الليل – الأرواح، والشياطين، والآلهة، وهو يعلم أن القصدية تتجاوز الغايات الإنسانية بإعطائه أسرار الحياة، والشعور الاستباقي بالحس الداخلي لأحداث يستحيل إدراكها، وبشكل مختصر، إنه يرى أشياء من عالم الغيب فيدب الرعب في نفوس المتوحشين والبرابرة.

منذ البدايات الأولى للمجتمع الإنساني وما بعد ذلك، فإن جهود الإنسان لإعطاء التلميحات الغامضة شكلاً ملزماً قد تركت آثارها، حتى في الرسومات الصخرية المنحدرة في «روديسيا»

في العصر الحجري القديم، وجنباً إلى جنب مع صور مذهلة نابضة بالحياة لحيوانات مختلفة، ظهرت أنماط لصور تجريدية – صليبين داخل دائرة. ولقد ظهر هذا التصميم في كل منطقة حضارية، واليوم لا نجدها فقط في الكنائس المسيحية، ولكن في المعابد التبتية أيضاً. إنها ما يُسمى بدواليب – الشمس، ويرجع تاريخها إلى زمن عندما لم يفكر أحد في الدواليب بوصفها أجهزةً ميكانيكية، ولا يمكن أن يكون لها مصدر في أي خبرة من خبرات العالم الخارجي. وهذا أقرب إلى الرمز الذي يشير إلى أحداث خارقة للطبيعة، تغطي خبرة من العالم الداخلي، ودون أدنى شك تمثل نفس المشهد الحيوي الأقرب إلى الحياة مثل وحيد القرن الشهير والعصافير النقارة فوق ظهره.

لا يوجد حضارة بدائية لم تمتلك نظاماً سرياً من أنظمة التعليم، وفي العديد من الثقافات تم تطوير هذا النظام بشكل كبير. مجالس الرجال والطوطم الذي يرمز للعشائر أو المجموعات البشرية تحتفظ بتدريس الأشياء المخبأة التي تبتعد كثيراً عن وجود النهار – أشياء منذ الأزمنة البدائية، التي كانت دائماً تشكل خبراته الحيوية. وتم نقل المعرفة إلى الأجيال الجديدة في طقوس المعرفة. وكان العالم الإغريقي – الروماني يمارس نفس الطقوس الشعائرية، وإن الأسطورة الثرية في

العصور القديمة هي أثر واضح لخبراتٍ كهذه في المراحل المبكرة للتطور الإنساني.

ولذلك فإن الأمر المتوقع من الشاعر هو اللجوء إلى الأسطورة ليعطي خبرته التعبير الأكثر ملاءمة. إنه من الخطأ الفاحش أن يفترض بأنه يعمل بمواد مستعملة بشكل مسبق. إن الخبرة البدائية الأولى هي مصدر إبداعه، ولا يمكن سَبْر غورها، ولذلك تتطلب خيالاً أسطورياً ليعطيها الشكل المناسب. وبحد ذاتها لا تقدم كلمات أو صوراً خيالية، لأنها رؤية تشاهد «كما في الزجاج، بالعتمة» إنها محض شعور سبقي لإحساس داخلي يحاول جاهداً إيجاد تعبير. إنه مثل الزوبعة الدوّامية التي تصل وتجرف بطريقها كل شيء، وتحمله عالياً بشكل يمكن رؤيته، وبما أن ذلك التعبير المعين لا يمكن أن ينضب من إمكانات الرؤية، ولكنه يظهر ثراءً في المحتوى، وعلى الشاعر أن يمتلك مخزوناً ضخماً من المواد إذا أراد أن يبوح ببعض من أحاسيسه الحميمة. وعلاوة على ذلك، عليه اللجوء إلى الخيال واللغة المجازية التي تتسم بالصعوبة، والمليئة بالتناقضات؛ ليمكنه التعبير عن المفارقات القدرية العجيبة لرؤيته، إن الأحاسيس السبقية لدى "دانتي" قد تدثرت بخيالات تساعد على زخم التقدم لسلسة الأحداث في «الجنة والنار» Heaven and Hell.

وعلى «غوته» تفعيل «بلوكسبرغ» والمناطق الجهنمية

السفلى في العصور الإغريقية القديمة، وأما «واغنر» فيحتاج إلى المجموعات البشرية الكاملة في الأسطورة الشمالية الجرمانية، وإلى رجوع «نيتشه» إلى الأسلوب التسلسلي الهرمي ليعيد خلق العرّاف الأسطوري في الأزمنة القديمة وتشكيله، وأما «بليك» فيخترع لنفسه أشكالاً يصعب وصفها، و«سبيتلر» يستعير أسماء قديمة لمخلوقات جديدة من صنع الخيال. ولم نلاحظ في هذه السلسلة الكاملة أي خطوة متوسطة مفقودة ابتداءً من الأمور المهيبة الجليلة التي يصعب وصفها وانتهاءً بالأمور المهينة ذات الطابع الرديء.

لا يستطيع علم النفس فعل أي شيء لتوضيح الخيال الملون باستثناء جمع المواد لغرض المقارنة وتقديم المصطلح لإثراء النقاش. وحسب هذا المصطلح، فإن كل ما يظهر في الرؤية هو اللاوعي الجمعي. وما نعنيه باللاوعي الجمعي هو تلك النزعة النفسيّة الخارقة للطبيعة التي تشكلت بوساطة القوى الوراثية، ومنها تطورت قوة الوعي. نجد في البناء المادي للجسم آثاراً لمراحل مبكرة من مراحل التطور، وقد تتوقع من الروح الإنسانية أن تنسجم في تشكلها مع قانون التطور الإنساني. والحقيقة أنه في حالة كسوف الوعي – كما في الأحلام، وفي حالات التخدير، وفي حالات الجنون – يظهر على السطح منتجات نفسية أو محتويات معينة تظهر جميع سمات المستويات المختلفة البدائية

للتطور النفسي. الخيالات نفسها أحياناً تكون ذات صفة بدائية قد نفترض فيها أنها مشتقة من تدريس قديم ذي طابع سرّي. إن الموضوعات الأسطورية المتدثرة في لباس عصري تظهر لنا مراراً. وما يعد ذا أهمية خاصة في دراسة الأدب لهذه التجليات من حالة اللاوعي الجمعي أنها تعتبر تعويضاً عن موقف الإحساس بالإثم. أي بعبارة أخرى يمكن استحضار حالة من الوعي ذات جانب – أحادي، غير سوية، أو خطيرة إلى حالة التوازن بطريقة هادفة بشكل واضح. نستطيع رؤية هذه الطريقة بأحلامنا بوضوح في مظهرها الإيجابي، وفي حالات الجنون فإن الطريقة التعويضية غالباً ما تكون واضحة، ولكنها تأخذ الشكل السلبي. هنالك أشخاص على سبيل المثال، أغلقوا أنفسهم عن العالم من حولهم ليكتشفوا يوماً ما إن أسرارهم الأكثر حميمية قد تم كشفها والتحدث حولها من قبل الناس جميعاً.

وإذا أخذنا «فاوست» لـ «غوته» على سبيل المثال وتركنا جانباً إمكانية أنها تعتبر تعويضاً عن موقف الوعي لديه، فإن السؤال الذي علينا الإجابة عنه هو التالي: بأي علاقة يمكن أن نربطها بالنسبة لمفهوم الوعي في زمنه؟ الشعر العظيم يكتسب قوته من حياة الجنس البشري، وبالتالي فإننا نفقد معناه بشكل كامل إذا حاولنا اشتقاقه من عوامل شخصية. عندما تصبح حالة اللاوعي خبرة حية ويصار إلى استعمالها بوصفها نظرة

في حالة الوعي في ذلك العصر، فعمل الفن هو ذلك الذي يحتوي على ما قد يسمى حقيقة رسالة إلى الأجيال القادمة من الرجال. وهكذا، فإن «فاوست» يلمس منطقة معينة في روح كل ألماني. وكذلك فإن شهرة «دانتي» خالدة، بينما فشلت «راعي هرماس» في تضمين شرائع «العهد الجديد» وقوانينه. كل فترة زمنية لها نزعتها وانحيازها، أحكامها السبقية المعينة واعتلالاتها النفسية، العهود الزمنية تشبه الأفراد، لها حدودها في استشراف الوعي، ولذلك تتطلب تعديلاً تعويضياً. وهذا يتأثر بحالة اللاّوعي الجمعي، بحيث إن الشاعر، والعرَّاف، أو القائد يسمح لنفسه بأن يتم توجيهه بوساطة الرغبة غير المتوقعة في زمنه، ويدلنا على الطريق بوساطة الكلمة أو الفعل، لتلك المكتسبات التي يتلمسها ويتوقعها كل فرد، بغض النظر عن طبيعة تلك المكتسبات أكانت خيّرة أم شريرة، فيها شقاء ذلك العهد الزمني أو دماره.

إنه من الخطورة بمكان أن يتكلم المرء عن زمنه؛ لأن ما يمكن الرهان عليه في الحاضر يعتبر بعيداً عن الاستيعاب، ولذلك فالقليل من التلميحات لابد أن تكون كافية في هذا المجال، إن كتاب «فرانسيسكو كولونا» «التأثير المغناطيسي» في الحب المتعدد *Hypnerotomachia Polyphidi*، ويسير مجرى أحداث الكتاب على شكل حلم، هو تمجيد للحب الطبيعي للعلاقة الإنسانية دون أي تأييد معنوي للانغماس الوحشي في الأهواء

والرغبات، ويضع جانباً سر الزواج المسيحي المقدس. كُتب هذا الكتاب عام 1453م، أما «رايدر هاجرد» الذي تزامنت حياته مع ازدهار العصر الفيكتوري، فيتناول هذا الموضوع ويتعامل معه بطريقته الخاصة؛ ولا يروي الأحداث هنا على هيئة حلم، ولكنه يسمح لنا أن نشعر بتوتر الصراع الأخلاقي. وأما «غوته» فيقوم بحياكة فكرة «غرتشن» – «هيلين» – «ماتر جلوريوسا» ويشبهه بالخيط الأحمر في نسيج «فاوست» المزدان بالرسوم والصور الملونة، وأما "نيتشه" فيعلن موت الإله، و«شبتلر» يحوِّل الصورة الشاحبة والشمعية للآلهة إلى أسطورة الفصول. ومهما كانت أهمية أولئك الشُعراء، فإن كل واحد منهم يتكلم بصوت الآلاف وعشرات الآلاف، متنبئاً بالتغييرات التي تطرأ على الوعي في عصره.

2 – الشاعـــر:

يشيد الخلق والإبداع الإرادة، التي تحتوي على سر، يمكن لعالم النفس أن يصف كلاً من هذه التجليات والظهور بوصفها طرائق مختلفة، ولكنه لا يستطيع إيجاد حل للمشكلات الفلسفية التي تطرحها. ويعتبر الإنسان المبدع لغزاً وأحجية يمكننا الإجابة عنها بطرق مختلفة ومتعددة، ولكن دائماً دون جدوى.

حقيقة لم يخترع علم النفس الحديث من العودة بين الفينة والأخرى إلى السؤال عن الفنان وفنِّه. اعتقد «فرويد» أنه وجد حلاً من خلال إجراء اشتقاق العمل الفني من خبرات الفنّان الشخصية، والحقيقة أن هنالك إمكانيات معينة تقع في هذا الاتجاه؛ لأنه كان هنالك إدراك بأن العمل الفني شكل عُصابي، والذي يمكن إرجاعه إلى تلك العقد الموجودة في الحياة النفسية التي نُسميها بالمركبات. لقد كان اكتشاف «فرويد» العظيم بأن العُصابية لها أصلها السببي في الحقل النفسي – إنها تكتسب أصلها ومنبعها من الحالات العاطفية ومن خبرات الطفولة الحقيقية أو الخيالية. وكان متأكداً من أتباعه، مثل «رانك» و«شتيكل»، فقد قاما بتبني خطوط استعلامية ذات علاقة وبذلك حققا نتائج مهمة، ولا يمكننا إنكار أن نزعة الشاعر النفسية وميله يتخللان عمله ويخترقانه من الجذر إلى الفروع، ولا يوجد هنالك أي شيء جديد في الرواية التي تقول بأن العوامل الشخصية تؤثر إلى حدٍّ كبير على اختيار الشاعر وعلى استعمال مواده. وعلى أي حال فإن السمعة الحسنة والثقة يجب أن تعطى لمدرسة "فرويد" لإظهارها كيفية المدى الطويل الذي وصله ذلك التأثير وكيفية الطرق الغريبة التي يتم بها التعبير.

يتخذ «فرويد» العصابية تعويضاً عن وسيلة الشكر والعرفان المباشرة. ولذلك فإنه يعتبرها شيئاً غير ملائم – غلطة،

ومراوغة، وعُذر، جهل إرادي متعمد. وبالنسبة إليه فإنه يعد مكمن ضعف ما كان يجب أن يكون. وبما أن العصابية بجميع مظاهرها، ما هي إلاّ حالة تشوش وانزعاج وأكثر ما فيها من سلبية أنها دون معنى أو عقلانية، فقلة من الناس تجازف في قول أشياء حسنة بها.

ويمكن جلب العمل الفني إلى حالة التساؤل التقاربي مع العصابية عندما يعد شيئاً ما يمكن تحليله في حالات كبح الشاعر وقمعه. وبمعنى آخر تجد نفسها بصحبةٍ جيدة، لأن الدين والفلسفة يعاينان بالمنظور نفسه حسب علم النفس الفرويدي. ولا يمكن رفع اعتراض إذا ما تم الاعتراف أن هذا الفهم لا يساوي شيئاً أكثر من توضيح تلك المحدّدات الشخصية التي لا يمكن تصور العمل الفني بدونها. إن الخصوصيات الشخصية التي تزحف نحو عمل الفن ليست جوهرية، في الواقع، فكلما كان علينا التأقلم مع هذه المزايا الخاصة غير المألوفة، كانت المسألة أقل من مسألة فنية.

ما هو جوهري في العمل الفني هو ارتفاعه فوق عالم الحياة الشخصية، وأنه يتكلم من روح الشاعر وقلبه بوصفه إنساناً، إلى روح الجنس البشري وقلبه. المظهر الشخصي يعد تحديداً – بل خطيئة – في عالم الفن. وعندما يكون شكل «الفن» شخصياً بصورة خاصة، فإنه يستحق التعامل معه كما لو أنه

كان عُصاباً. ويمكن أن يكون هنالك جدوى في الفكرة التي طرحت من قبل المدرسة الفرويدية التي تقول إن جميع الفنانين دون استثناء يعتدون نرجسيين- أي بمعنى أنهم أشخاص متخلفون ذوو مزايا وسمات طفولية تميل نحو الشهوة - الذاتية، هذا التعبير يعد ذا جدوى، بالنسبة للفنان بوصفه إنساناً، وهذا الأمر ليس له علاقة بالإنسان بوصفه فناناً، وضمن قدرته فناناً فهو لا يعد شهوانياً - ذاتياً، ولا هو متغاير/ مختلف شهوانياً، ولا يعد شهوانياً بأي معنى. إنه يعد موضوعياً وبعيداً عن الشخصانية - وحتى غير إنساني - لأنه بوصفه فناناً يعتبر نفسه في عمله، ولا يعتبر نفسه إنساناً.

كل فنان مبدع ينطوي على شخصيتين، أو هو توليفة وتركيبة من استعدادات وقابليات متناقضة، فمن جانب يعد إنساناً ذا حياة شخصية، ومن جانب آخر يعد عملية خلاّقة غير شخصية.

وقد يكون إنساناً سليماً أو مريضاً، فعلينا النظر إلى وضعيته النفسية لنجد المقررات لشخصيته. ولكن يمكننا فقط فهمه في قدرته بوصفه فناناً بالنظر إلى إنجازاته الخلاّقة. نقوم بغلطة مهمة إذا حاولنا شرح نمط الحياة لرجل إنجليزي (جنتلمان)، أو ضابط بروسي، أو كاردينال حسب شروط العوامل الشخصية، فالرجل الجنتلمان، والضابط، ورجل الدين

يؤدون أدوارهم وأعمالهم ضمن أدوار غير شخصية، وإن تركيبتهم النفسية مؤهلة من قبل موضوعية غريبة وغير مألوفة. وعلينا الإذعان والتسليم بأن الفنان لا يعمل بقدراته الرسمية–التضاد الأقرب هو الأقرب للحقيقة. وهو على أي حال يشبه النماذج التي أسميتها في منحى معين؛ لأن الميل أو النزعة المحددة فنياً تحتوي على ثقل هائل من الحياة النفسية الجماعية التي تعد شيئاً مخالفاً لما هو شخصي. الفن نوع من الحوافز الفطرية التي تسيطر على الإنسان وتجعله كالآلة لديها. وليس الفنان شخصاً ممنوحاً إرادة حرة وباحثاً عن غاياته وأهدافه، لكنه إنسان يحقق أهدافه من خلال الفن. وقد تكون لديه حالات نفسية وإرادة، وأهداف شخصية، لكنه بوصفه فناناً فإنه كذلك "إنسان" ذو أحاسيس مرتفعة –إنه «رجل جماعي أو جمعي» – يحمل ويشكل اللاّشعور، والحياة النفسية للجنس البشري. ولإنجاز هذه المهمة الصعبة فإنه يجعل الحياة جديرة بالعيش من جهة الإنسان الطبيعي الاعتيادي.

وبما أن الأمور كذلك، فليس من الغريب أن يكون الفنان حالة ممتعة ومثيرة للانتباه بشكل خاص أمام عالم النفس الذي يستعمل الطرق التحليلية في علم النفس، ولا يمكن النظر إلى حياة الفنان إلا على أنها مليئة بالصراعات، لأن هنالك قوتين تحتربان في داخله – الإنسان الطبيعي الاعتيادي الذي يشتاق

إلى السعادة، والرضى، والعيش بأمان، وهنالك بالمقابل العواطف القاسية، التي لا ترحم الخليقة، والتي قد تتمادى إلى أبعد الحدود لكي تدوس على كل رغبة إنسانية وتلغيها.

وكقاعدة فإن حياة الفنانين تعد بالنسبة إليهم حياة غير مرضية بشكل كبير – ليس بمعنى أنها مأساة تراجيدية – بسبب عقدة النفس على المستوى الإنساني والمستوى الشخصي، وليست تدبيرات قوى فوقية وشريرة. نكاد بصعوبة نجد استثناء للقاعدة التي تقول إن على الإنسان تقديم أثمن ما يملك للهبة الإلهية التي وضعها في النار الخلاّقة. يبدو أن كل واحد فينا قد مُنح منذ ولادته نوعاً معيناً من الطاقة. والقوة الأكبر في تركيبتها سيتم الاستيلاء عليها ومصادرتها، وجميع القوى الأخرى ستحاول احتكار هذه الطاقة، تاركة النزر القليل جداً منها غير ذي قيمة لنحصل عليها. وبهذه الطريقة يمكن للقوة الخلاّقة استنزاف النبض والدفع الإنساني إلى درجة معينة بحيث على "الأنا" الشخصية أن تطور جميع أنواع الصفات الشريرة – القسوة وعدم الرحمة، والأنانية، والبطلان والغرور – وحتى كل نوع من أنواع الرذيلة، لكي تحافظ على شرارة الحياة وتصونها، وتحافظ على نفسها من ثمَّ من الحرمان الكامل.

إن الشهوة – الجنسية لدى الفنانين تشبه تلك الموجودة لدى الأطفال غير الشرعيين والمهملين، الذين عليهم منذ نعومة

أظفارهم حماية أنفسهم من التأثيرات الهدّامة للناس الذين لا يملكون حباً تجاههم – الذين يطورون صفات شريرة لغرض معين، وبعد ذلك يحتفظون بأنانية مركزة لا يمكن قهرها، ويبقون طوال حياتهم أطفالاً لا حول لهم ولا قوة، أو يقومون بانتهاك القانون أو القواعد الأخلاقية. كيف يمكننا الشك بأن الفنّ هو الذي يشرح الفنّان ويفسّره ، وليست حالة القصور الأخلاقي والعقلي والصراع في حياة الفنان الشخصية؟ هذه ليست سوى النتائج المأسوف عليها، وهي حقيقة أنه فنّان – أي أنه إنسان، وقد كان منذ ولادته مدعواً إلى عمل أضخم من ذلك العمل البشري البائد والعادي.

القدرة الخاصة تعني استهلاك ضخم للطاقة في اتجاه معين، مع قناة متساوقة ومترابطة مع جانب آخر من جوانب الحياة.

لا يعني الكثير بالنسبة للشاعر عندما يعرف أن عمله مولود، ينمو، ويترعرع معه، أو أنه يفترض أنه بالتفكير يخرجه وينتجه من العدم والفراغ. إن فكرته حول المادة لا تغير حقيقة أن عمله الخاص يتفوق عليه بالنمو كما يتفوق الطفل في نموه على والدته. إن الطريقة الخلاّقة لديها صفة أنثوية، وإن العمل الخلاّق ينبع من أعماق اللاشعور – ويمكننا القول من عوالم الأمهات. وكلما تسود القوة الخلاّقة، فإن الحياة الإنسانية تُحكم وتُشكل

باللاشعور على أنه شيء مخالف للإرادة النشطة ومغاير لها، وأما «الأنا» الواعية فتنجرف بتيارات سرِّية تحت الأرض، بما أنها ليست سوى ملاحظ للأحداث لا حول له ولا قوة، وأما العمل الجاري فيصبح قدر الشاعر الذي يقرر تطوره النفسي. لم يكن «غوته» هو الذي خلق «فاوست»، ولكن «فاوست» هو الذي خلق «غوته». وما «فاوست» إلاّ عبارة عن رمز! وبهذا فأنا لا أعني أنه مجاز رمزي يشير إلى شيء ما كل ما فيه أمرٌ مألوف، ولكنه تعبير عن شيء ما ليس معروفاً بشكل واضح، ولكنه مع ذلك يعيش داخلنا بعمق. وهناك شيء ما يعيش في روح كل ألماني، وقد قام «غوته» بمد يد العون للمساعدة في ولادته. هل يمكننا تخيل أي كاتب آخر سوى كاتب ألماني لـ «فاوست». ولكتاب «هكذا تكلم زرادشت؟» كلاهما يتلاعب بالألفاظ مردداً الصدى بروح ألمانية – «خيالٌ بدئي/أصلي»، كما أسماه مرة «جاكوب بوركهاردت» صورة لطبيب الإنسانية أو معلمها. إن صورة النموذج البدئي الأصلي للرجل الحكيم، المخلّص أو الشافي، مدفونٌ في حالة سبات وسكون داخل اللاّشعور الإنساني منذ فجر الحضارة الإنسانية، ويتم إيقاظه حين تصبح الأزمنة مشوشة ومضطربة وحين يجابه المجتمع الإنساني خطأً فاحشاً.

عندما يضل الناس طريق الخير، يشعرون بحاجة إلى دليل أو معلم أو حتى طبيب. إن هذه الصور والرموز البدئية

الأصلية عديدة، ولكنها لا تظهر في أحلام الأفراد أو في أعمال الفن حتى يتم استدعاؤها إلى الوجود بوساطة التمرد على وجهة النظر العامة ومشاكستها. عندما يتم تصوير الحياة الواعية بأنها أحادية – المنحى وأن موقفها خاطئ، عندئذ يتم تنشيطها وتفعيلها، وقد يقول الإنسان، وبطريقة «حدسية» – ويأتي على الضوء في أحلام الأفراد وفي رؤى الفنانين والعرّافين، وبذلك يعيدون حالة التوازن النفسي للحقبة التاريخية.

بهذه الطريقة فإن عمل الشاعر يقابل الحاجة الروحية للمجتمع الذي يعيش فيه، ولهذا السبب فإن عمله يعني له شيئاً أكثر من قدره الشخصي، دون الأخذ بعين الاعتبار إذا كان يعي ذلك أم لا. وبما أنه يعدّ أداةً لعمله بشكل جوهري، وتابعاً له، فلا يوجد هنالك أي سبب لنتوقع منه القيام بتفسير عمله. لقد قدَّم أفضل ما عنده وما بداخله بإعطائه الشكل الأفضل، وعليه قد ترك التفسير للآخرين وللمستقبل. إن العمل الفني العظيم يشبه الحلم، ومع وجود جميع أشكال الوضوح الظاهر، فإنها لا تشرح نفسها ولم تكن أبداً جلية وواضحة. في الحلم لا يمكن القول: «يجب عليك»، أو «هذه هي الحقيقة».

يقدم صورة تشبه إلى حدٍّ بعيد الطريقة التي تسمح بها الطبيعة للنبتة في النمو، وعلينا نحن استنباط استنتاجاتنا الخاصة إذا واجه إنسان كابوساً أو حلماً مرعباً، هذا يعني إما

أنه استسلم كلياً للخوف، أو أنه قد أعفى نفسه من الخوف، وإذا ما حلم بالرجل العجوز الحكيم، فهذا قد يعني أنه يميل نحو الأسلوب التدريسي التعليمي، وأنه دائماً يفكر بالانتظار والاستفادة من وجود المعلم. وبطريقة رقيقة فإن المعنيين كليهما هنا للشيء نفسه، وكما نلاحظ عندما نكون قادرين على أن ندع عمل الفرد يؤثر فينا كما أثر في الفنان، ولنفهم معناه، يجب أن نسمح له أن يشكلنا كما شكله في السابق.

عندئذ نفهم طبيعة خبرته. ونلاحظ أنه قد صاغ أو شكّل القوى الشافية والمخلصة للنفس الجماعية التي تشكل أساس الوعي بكل عزلتها وأخطائها المؤلمة، التي اخترقها من خلال رحم الحياة والتي سينطمر جميع البشر في جوفها، والتي تمنح وتنقل ذلك الإيقاع المتناغم والمتكرر العام للوجود الإنساني، وتسمح للفرد الاتصال بأحاسيسه وبنضاله من أجل البشرية،

إن سر الخلق والإبداع الفني وفعالية الفن توجد من خلال رجوعنا إلى حالة المشاركة السرية الباطنية – إلى ذلك المستوى من الخبرة التي تقول إن الإنسان هو الذي يعيش وليس الفرد، وإن خير الإنسان وسعادته أو مخاوفه بشكل مفرد ليست أموراً مهمةً أو ذات جدوى، ولكن ما يهم تحديداً هو الوجود الإنساني بشكل عام.

وهذا هو السبب الكامن وراء أن كل عمل فني كبير يعدّ

عملاً موضوعياً وبعيداً عن الشخصانية، ولكن ليس الفن الأقل عمقاً هو الذي يحركنا جماعات وأفراداً. وهذا أيضاً يبين لنا كيف أن حياة الشاعر الشخصية لا يمكن أن تكون جوهرية بالنسبة لفنه – ولكن على الأغلب إما أن تساعده على أو أن تعيقه عن عمله المبدع الخلاّق. قد يسير في طريق «النزعة المادية» *Philistine*، أو قد يكون مواطناً جيداً، أو إنساناً سوداوياً، أو أحمق أو مجرماً. وقد تكون سيرته الشخصية أمراً محتماً وممتعاً، ولكنها جميعاً لا تستطيع تقديم شرح لحالة الشاعر أو تفسير لها.

تعليـق

كان «كارل جوستاف يونغ» (1875-1961) تلميذاً لـ«فرويد» وتحت رعايته، ولكنه انفصل عن تعاليم أستاذه عام 1913 ليقوم بتطوير مدرسته الخاصة به في التحليل النفسي. كان الخلاف الرئيسي بين الرجلين حول طبيعة الشهوة الجنسية «الليبدو»؛ Libido، فقد اعتقد «يونغ» أنها كانت أكثر من دوافع جنسية. وكان "يونغ" يفترض بشكل مسلم به وجود اللاّوعي الجمعي: على سبيل المثال؛ الذاكرة العرقية التي يتوارثها جميع أعضاء الأسرة الإنسانية، وتربط الإنسان العصري بجذوره البدائية. ولقد ظهر اللاوعي الجمعي جلياً في تواتر حالات معينة،

وقصص، وصور وأشكال، تدعى «الطراز البدئي/ النموذج الأصلي» *archetypes* «المتبقيات النفسية لخبرات لا عد لها ولا حصر من النوع نفسه». إن «النضج النفسي» *psychological maturity* أو ما يسمى (التشخص) – العملية التي يطور بها الفرد «شخصيته الخاصة» *Individuation*، يستلزم اعتراف الفرد وقبوله عناصر النماذج الأصلية لطرازه البدئي، التي قام «يونغ» بصياغتها ضمن الاصطلاحات الوصفية: «الصورة المنعكسة»؛ *Shadow* و«شخص الرواية»؛ *persona* و«الميل»؛ *anima* وهي الثالوث الذي يمكننا مقارنته لدى «فرويد» بـ «الهو»؛ *Id* و«الأنا»؛ *ego* و«الأنا العليا»؛ *Super-ego* والخطأ في هذا المنحى يقود إلى تصور أو إسقاط عصابي لعناصر غير معترف بها للنفس على العناصر الأخرى.

لقد كان علم النفس لدى «يونغ» وبطرق متعددة، أكثر تجانساً وملاءمة، للعقل الأدبي، مما كان لدى «فرويد»، لكن ليس بالضرورة أنه كان أكثر تأثيراً منه، لقد كان «فرويد» دائماً يعد نفسه عالماً تجريبياً، وكان ينظر إلى العلم بوصفه خطراً يهدد القيم الأدبية، وذلك منذ المرحلة الرومانسية وما بعدها.

كان «يونغ» أكثر تعاطفاً من «فرويد» مع الأمور الرؤيوية، والدينية، وحتى التقاليد السحرية، وكان مستعداً لتجيير موضوع الادعاءات الأدبية لتجسد المعرفة – تلك المعرفة التي تتسم بشكل

خاص بالحيوية بالنسبة للإنسان المعاصر العلماني الذي يتسم بالغربة، وقوله يؤكد أن فنه هو الذي يشرح حالة الفنان، وليست الصراعات الناقصة في حياته الشخصية. من الواضح أنه [يونغ] أكثر قرباً من الناحية الروحية إلى تراث إيليوت والموهبة الفردية من الكتاب الخلاقين من أتباع «فرويد» وكتّاب أحلام اليقظة. اتصلت نظرية "يونغ" في اللاوعي الجمعي بأسلوب سلس مع الدراسة الأنثروبولوجية حول الأسطورة البدائية والطقوس القديمة التي أول ما ظهرت في إنجلترا على يد جيمس فريزر في عمله «الغصن الذهبي»؛ The Golden Bough (1890-1915) الذي بذل جهداً فأثر تأثيراً قوياً في الكتاب العصريين أمثال «ت.س. إيليوت» و«د.هـ. لورنس»، وانبعاثاً من هذا الالتحام الأدبي والأنثروبولوجي والنفسي تشكل نوع من النقد الأدبي، الذي من خلاله صارت قوة الأعمال الأدبية وأهميتها، أو الأداب الوطنية، أو مجمل العملية الأدبية، يتم شرحها على أساس العودة إلى الأفكار الرئيسة ذات النماذج الأصلية، والصور الذهنية، والأنماط القصصية وتكرارها، لقد كان «يونغ» نفسه حريصاً على الإشارة إلى أن هذا الفهم كان أكثر اتصالاً ببعض أنواع الأدب من غيرها، ولم تكن التأكيدات دائماً ذات علاقة بالمعايير الأدبية للقيم.

* * *

قصائد من ألبانيا

بسنيك مصطفى(*)
Besnik Mustafaj

ترجمة
عبداللطيف
الأرناؤوط

(*) ولد الشاعر الألباني «بسنيك مصطفى Besnik Mustafaj» عام 1958م في مدينة «بيرم تسوري Bajram Curi». وبعد أن أنهى دراسته الابتدائية والثانوية فيها.. تابع دراساته العليا في جامعة «تيرانا Tirana» وتخرّج في كلية التاريخ والفلسفة [قسم اللغة الفرنسية].
وعمل صحفياً في جريدة «صوت الشعب» وبعد انفضاضة عام 1991م.. تسلّم منصب سفير ألبانيا في باريس ثم أصبح وزير خارجية ألبانيا.

من أعماله الشعرية:

1 – بواعث شبابي، صدر في عام 1978.

2 – عتبة الصيف، صدر في عام 1985.

3 – وجه رجل، صدر في عام 1987.

طفـلي والبحــر

طفلي، ولأول مرة رأى البحر
لا أدرك الشعور الذي انتابه
لكني عرفت أنه كان مندهشاً
نسي بعض كلمات
سكن بين ذراعي لحظات
ولما أراد أن يتفوّه
لمحتُ شفتيه ترتجفان
وينظر إليّ..

*

أجهش بالبكاء
تركته يبكي...
فقد أحببت قطرات دموعه
لم تكن دموعه تلك.. عادية
بل كانت دموع غضب

*

طفلي.. الذي لا يستطيع السير
لديه الشجاعة أن يقارن البحر بنفسه
لديه الجرأة على التحدي.. والحياة، والموت

* * *

المشنوقون من قريتي

عذّبوهم مدة طويلة
قلعوا أظفارهم
شقوا أوردتهم
مسحوا بذرات الملح جراحهم
قال أحد الأشخاص:
لن يموتوا ماداموا يلمسون الأرض
ولما علقوهم على حبال المشانق في الحقول
وتحررت أرجلهم في الفضاء
امتدت باتجاه الأرض
لكنها لم تلامس التراب
وهكذا.. جمدت أجسادهم من البرد

* * *

الصمــود

أيتها الغربان التي تمزق لحم جسدي
تحت هذه السماء الصافية
أرغب أن أرى أمي
زوجتي.. أولادي
لقد أمسكني أحد الأصدقاء من ذراعي..

*

غدا جسدي تحت رحمة الغربان
ونفسي تندفع إلى هاوية
هناك.. سأدفن آلامي
آلامي الممتزجة بدموعي
وتحاول الغربان سحل عينيَّ
كي أصبح ضريراً

*

أتأمل طويلاً.. وأضمد جراحي
أقف ثانية.. وأتابع مسيرتي

أعرف جيداً..
أن حلماً ينتظرني
في آخر المطاف.
لا.. لن أموت
قبل أن ألتقي أفراد أسرتي

* * *

أغنيــة للفتيــات

في حياتهن، أسرار عديدة
لا تستطيع الكلمات التعبير عنها
أحاديث.. تمنيت أن أسمعها
أحاديث متقطعة
تدور في فراغ
حول كلمة واحدة
كإعصار ريح لا يمكن السيطرة عليه
بين تلك الأحاديث
أسرار.. وأشياء خفية
قد نخجل من البوح عنها
قد تكون مستحيلة

*

تبقى كلمة..
لا نريد لمشاعرنا وأفكارنا
أن تولد ميتة

لذا.. ستكون هذه الأغنية قوية

لمساعدة الفتيات..

* * *

قصائد

أمبرتو صابا
Umberto Saba
إيطاليا
ترجمة
رضوان السائحي

شتـــاء

ليـــل.
شتاء كاسح
بلطف ترفعين الستار وتنظرين.
يرتعش شعرك المتوحش،
بهجة مفاجئة تمدد عينك السوداء:
ما رأيته – صورة لنهاية العالم –
تريح قلبك في حميمية أكثر
تدفئه وتهدئه

يخاطر رجل فوق بحيرة متجمدة
تحت فانوس منتصب.

بســـــاط

عن أشياء أجمل من الحياة
كنت تبحثين طويلاً.
فتاة صغيرة في رسمها الشاحب،
من يدري أية انفلاتات،
تبصرينه من جديد في مكانه

كما من قبل
كان قصر ألف ليلة وليلة مفتوحاً
لكنك لا تدخلينه،
لا ذلك الذي يتيه معك مقتفياً آثارك
ولا السلال تبهجك بفواكهها
التي يحملها الطفل مبتسماً
الفردوس المفقود
الذي تتجنبه العين
تعشقه أكثر
هو أجمل بساط

وحـــــدي

وحدي، لا أسمع أين
أي نداء من الأصدقاء المتفرقين بلا جدوى
الكراهية تلمع كقطعة ثلج.
وأفكر..
أنني سأراك هذا المساء
أنت التي أحب

أفكر: في النهار الذي يكشف
في الظل الذي يحجب
أنجزت الكثير
تهت كثيراً
كي أقول لنفسي في سلام
بضع كلمات.

* * *

أخـــــوة

حلمت،
وجدته في الصبح
كانت العصافير تتكلم
أو ربما أنا تكلمت، أنا الإنسان،
تحولت إلى عصفور
قالت:
نحن ذوي المنقار اللطيف
نحب الفواكه ذات النكهة الطيبة
ولدنا جميعاً من بيضة
وبالضبط حلم طفل
صغير.

* * *

قصائد

جاك بريفير
Jacques Rrévert
فرنسا
ترجمة
صالح الدمس

لك أنت يا حبي

ذهبت إلى سوق الطيور
واشتريت عصافير
لك أنت
يا حبي
ذهبت إلى سوق الزهور
واشتريت وروداً
لك أنت
يا حبي
ذهبت إلى سوق الخردة
واشتريت سلاسلاً
سلاسلاً ثقيلة
لك أنت
يا حبي
ثم ذهبت إلى سوق العبيد
وبحثت عنك
ولكني لم أجدك
يا حبي

عـائليــة

الأم تغزل الصوف
والابن يحارب
والأم ترى كل هذا طبيعياً
والأب، ماذا يصنع الأب؟
إنه ينجز المشاريع
زوجته تغزل الصوف
ابنه يحارب
وهو يهتم بالمشاريع
والأب يجد كل هذا طبيعياً
والابن، والابن
ماذا يجد الابن؟
إنه لا يجد شيئاً، لا شيء البتة
أمه تغزل الصوف، أبوه يهتم بالمشاريع وهو يحارب
عندما سينتهي من الحرب
سيهتم بالمشاريع مع أبيه

الحرب تتواصل، الأم تواصل الغزل
الأب يواصل مشاريعه
الابن قتل، إنه لن يواصل
الأب والأم يذهبان إلى المقبرة
ويجدان أن هذا أمراً طبيعياً
الحياة تستمر، الحياة مع الصوف والحرب والمشاريع
المشاريع، الحرب، الصوف، الحرب
المشاريع، المشاريع، المشاريع، والمشاريع
الحياة مع المقبرة

* * *

فطـــور الصبـــاح

صب القهوة

في الفنجان

صب الحليب

في فنجان القهوة

وضع السكر

في القهوة بالحليب

بالملعقة الصغيرة

حرك

شرب القهوة بالحليب

أعاد وضع الفنجان

دون أن يكلمني

أشعل

سيجارة

صنع دوائر

بالدخان

وضع الرماد
في المنفضة
دون أن يكلمني
دون أن ينظر إلي
انتصب واقفاً
وضع
قبعته على رأسه
وارتدى
معطفه الشتائي
لأن الجو كان ممطراً
ثم انطلق
تحت المطر
دون كلمة
دون أن ينظر إلي
وأنا أمسكت
رأسي بين يدي
وبكيت

بربـــــرا

تذكري بربرا
كان المطر ينزل دون توقف على براست في ذلك اليوم
وأنت تسيرين مبتسمة
مشرقة، خلابة، منسابة
تحت المطر
تذكري بربرا
المطر ينزل دون توقف على براست
التقيت بك في نهج سيام
كنت تبتسمين
وأنا أبتسم أيضاً
تذكري بربرا
أنت التي لا تعرفينني
تذكري
في ذلك اليوم
لا تنسي

رجل محتم تحت حائط مسقوف

صاح باسمك

بربرا

فجريت نحوه تحت المطر

منسابة، خلابة، مشرقة

وارتميت في يديه

تذكري هذا بربرا

ولا تؤاخذينني إذا سميتك بالمفرد

أقول أنت لكل الذين أحبهم

حتى لو أني لم أرهم إلا مرة واحدة

أقول وإن كنت لا أعرفهم

تذكري بربرا

لا تنسي

ذلك المطر الهادئ المسرور

على وجهك السعيد

على هذه المدينة السعيدة

ذلك المطر على البحر

على الترسانة

على سفينة أوسان

آه بربرا

كم هي قبيحة الحرب

كيف حالك الآن

تحت هذا المطر من الحديد

من نار الفولاذ والدم

والذي كان يضمك بين يديه

بشغف

هل مات، أم اختفى أم مازال حياً

آه بربرا

المطر ينهمر دون توقف على براست

كما كان ينزل من قبل

ولكن ليس مثله، كل شيء فسد

إنه مطر حداد مرعب محزون

ولم تعد هناك من عاصفة
من حديد الفولاذ والدم
هنالك بكل بساطة سحب
تشق السماء كالكلاب
كلاب تختفي
مع الماء فوق براست
وتذهب بعيداً جداً عن براست
التي لم يبق منها شيء

* * *

قصائد من تتارستان

ترجمها إلى الإنجليزية

خالد بن محمد الصغيّر

خصال الفارس المقدام

عبدالرحيم يتياز أمياني(*)
Cabderrabim Utyz Imyani
ترجمها عن الإنجليزية
خالد بن محمد الصغيّر

أيها الفارس المقدام، الممتطي صهوة جوداه

دع أمتك تشهد أمجادك لتحظى بالإجلال والتقدير

مُدّ يد العون لجيرانك الذين يعانون الفقر

فشيمتك الكرم وإسداء الخير

كن وفيًا بوعدك، ممتثلاً لأوامر دينك

لا تجعل من خصالك إهانة الآخرين لأسباب صغيرة

(*) ينتمي الشاعر **عبدالرحيم يتياز أمياني** المولود في عام 1754 إلى عائلة أنجبت العديد من علماء الإسلام، وقد ولد في مدينة قريبة مما يعرف الآن بمدينة تشستوبول في تاترستان. وقد أمضى معظم حياته متنقلاً بين دول آسيا إلى أن عاد في آخر حياته إلى بلده حيث قام بالتدريس في أحد المدارس المحلية إلى أن توفي في عام 1789 في مدينة تيماش.

لا تدع شفتيك تنطقان بالكلمات السيئة، لا تدع الكذب يجد طريقه نحوك

تذكر دوماً أن الابتسامة أفضل جواب لأية مشكلة

لا تفتخر بفضلك على أقرانك

فالجمال لا يبقي أثره طويلاً وإنما يزول سريعاً، ثم ماذا...؟

عندئذ أكثرَ ما تتمناه أن تُعمّر يوماً أو يومين ليس أكثر

وحينئذ سيتحلل بدنك، وتكون طعماً للدود وهذه نهاية المطاف

* * *

للحبيبة «صاحبة الجمال»

عبدالجبار كانديلي(*)
Cabdeljabbar Kandaly
ترجمها عن الإنجليزية
خالد بن محمد الصغيّر

دعوت لك وكان فكري منجذباً نحوك
وشعرت حين خشوعي بالقرب منك
نظمت كلماتي في أبيات رقيقة
أتمنى أن تقرئيها يوماً ما
حبيبتي المتلألئة بشكل منفرد
حبيبتي الرقيقة الجميلة: «صاحبة الجمال»
هيامي بك أفقدني صوابي وعقلي
وها أنا ذا أقدم روحي فداءً لك

(*) ولد الشاعر **عبدالجبار كانديلي** في عام 1797 في منطقة سامارا في روسيا، ويجيد اللغة الروسية وعدد من اللغات المحلية، ولا يتوفر الكثير عن مشوار حياته سوى أنه درّس في عدد من المدارس، وأمضى سنوات في السجن.

حلمي الجميل: لماذا تحاولين الابتعاد عني
مهما بعُدت المسافات لا يحلو لي سوى سماع همسات صوتك الأخّاذ
دعي اللآلئ تخرج من ثغرك الوضاح
فصوتك العذب يبعث البهجة في نفسي

أنت بمثابة فاكهة مزدانة بالذهب
فصورة جمالك الساحر تحرق قلبي
أشعر بالإرهاق ولم أعد قادراً على الاحتمال
فالمسافات بيننا باتت تزداد اتساعاً

* * *

الأجيـال

جاري رحيم(*)
Garai Rahim
ترجمها عن الإنجليزية
خالد بن محمد الصغيّر

استنشق جدي
غبار الأرض التي قام بحرثها
ولم يحتفظ يوماً بقوته
قام بحرثها بكل قوة وعنفوان
حتى سقط مغشياً عليه من الإعياء

كرّس حياته للأرض التي أحبها
عشقه لها جعله يمضي حياته زارعاً لها
حتى رحل عن الدنيا

قام والدي بحرث الأرض
بحنان ومحبة

لم يفتّ من عزمه صوت الرعد المجلجل
القادم من السماوات العالية

سقط لوحده في الميدان
بعد أن قتله الأعداء
وبعد أن عانق الأرض التي حرثها
قبل أن يتخطفه القدر
أسالت الأرض عرقي
الدافئ المنساب من حاجبِي

أشعر أن الوقت قد حان
لكي أبذر
وأحرث

القطرة الأولى

موسى جليل(*)
Musa Jalil
ترجمها عن الإنجليزية
خالد بن محمد الصغيّر

المطر قادم من مسافات بعيدة في السماء العالية
إن جسم الأرض العاري قد مزقه المحراث
والبذور تم تنظيفها وتخزينها، والسلات قد أُعدت
والقرية متحفزة للبذر

رأيت أخيراً والدي على العتبة
كُنت أنتظر سماع صوته
فأجبته نعم

(*) ولد **موسى جليل** عام 1906 في منطقة اورينبورق وهو أحد أشهر الشعراء والكتاب المسرحيين التتاريين. وقد حكم عليه بالإعدام لقيادته حركة المعارضة السرية من منفاه في ألمانيا، وقبل قتله قام بكتابة كتابه المشهور الموسوم بـ" كتاب موابيت" والذي شرح فيه معاناته التي مر بها.

عندها أشار عليّ بالمضيّ
بعيداً عن الحظيرة فهناك سبب للابتهاج

اسودت الأرض خلف الحظيرة
وبرزت الشقوق المتعرجة في الطريق

وأخذ النسيم البارد يداعب وجوهنا
وأزال الغبار عن طريقنا
ونخيل ممتدة على مد النظر.. نظر والدي إلى السماء
ثم ابتسم وكان سرّه معروفاً:
إنها بشارة خير ,أيها الابن الصغير
فالمحصول سوف يثمر
إذا سقطت الأمطار قبل البدء في الزراعة

* * *

الحرب مصممة على اصطيادي

صبغة حكيم(*)
Sibgat Hakim
ترجمها عن الإنجليزية
خالد بن محمد الصغير

كثيراً ما صحوت من نومي بسبب حلم مزعج
أصحو والذعر يتملكني
لست في مقتبل العمر وحالي الآن ليست جيدة
إني أتساءل لماذا تصر الحرب على اصطيادي؟

أعطيت للحرب جُلّ عنفواني
وهي التي قضت على الكثير من الأنفس التي كان من الممكن أن تكون حرة طليقة

(*) يعد الشاعر **صبغة حكيم** المولود في عام 1911 أحد أشهر شعراء التتار الحربيين. وقد نال في السنة التي توفي فيها جائزة السوفييت المسماة بـ « شاعر أهل تتارستان».

ولكن هل كان ذلك كافياً لسد رمقها
إني أتساءل: لماذا تصرّ الحرب على اصطيادي؟

قد افاقت الأرض التي عاشت هذه المشهد المرّوع
هذه الأحلام المزعجة لم توحِ بما يبعث على الأمل
لا تباشير تجعل أرواحنا مستقرة مطمئنة
إلى متى لن يكون هناك سلام على هذه الأرض

* * *

الصداقة

عبدالرحيم يتياز أمياني
Gabderrhahim Uyz Imyani
ترجمها عن الإنجليزية
خالد بن محمد الصغيّر

عِنْدَما تمتلك بيتاً فلا تحتقر أولئك الذين لا يمتلكون
عندما يمتدح الناس حكمتك، إياك أن تشعر بالفخر لكونك حكيماً

ليس عيباً أن تسأل عندما لا تعرف
وعليك ألا تشجب أولئك الذين يريدون رفع اسمك عالياً

إنما يجب أن تعرف أولئك الذين يسعون للإفساد
اعلم أن النميمة والاستنكار يجعلان من صديقك خصماً لك

عندما يشي أحدهم بحضرتك فلا تعرْها انتباهك
ويجب أن تقطع عُرى الودّ والصداقة مع اللئام

لا تجعل الوشاية ديدنَك وتجنب أن تشيَ بالآخرين
فلا شيء يمكن أن نجنيه من الاستماع إليها

وحين تسدي خدمة لأمرٍ ما في هذه الدنيا تأكدْ أنه
سيردّ يوماً لك ما أسديت له من نعمة

وتأكد أنك متى ما قمت بعمل سيّئ
فسيجلب لك الحسرة والقدر السيّئ

وعندما يتطاول أحدهم عليك امتنعْ عن الردّ عليه
فنبرة التسامح تخلّد باب الصداقة بينكما
ففي زماننا الذي يخون فيه القدر
يمكننا دوماً علاج الشرّ بالحكمة والشجاعة

* * *

بُخْنَة الأرنب

مونيكا دال ريو(*)
بولندا
ترجمة
محمد صالح بن عمر

لقد ارتجّت قاعة العرض بمسرح تونس البلدي من قوة الهتاف والتصفيق، فانكببت لتوي على كنّشي لأسجل انطباعاتي الأولية. فقد علمتني التجارب أن لمثل تلك التقييدات العجلى فوائد جمة حين أروم، فيما بعد، كتابة مقال جيد. وذلك لأن عدة تفاصيل تمّحي بعد انقضاء الأحداث، كما أن النظر يفقد الكثير من حرارته، إلى حد أن يخيل إلى القارئ أن كاتب المقال لم يتابع الحدث البتة.

لنواصل إذن... عاصفة من الهتاف... العازف على البيانو يدخل وهو

(*) روائية وقصاصة ورسامة وعازفة على البيانو. مولودة بفرصوفيا (بولندا)، صدرت لها رواية بعنوان «مغامرات المفتش دجين» (فرصوفيا 1996)، ومجموعة قصصية عنوانها «وإذا لم تكن الحياة سوى حلم» (فرصوفيا 1998) وقد ترجمنا هذا المؤلف الثاني إلى العربية وأصدرناه سنة 2002 بتونس، كما نشرت للمؤلفة أقاصيص أخرى مترجمة إلى لغة الضاد بجريدة «أخبار الأدب» (القاهرة) وجريدة «الأسبوع العربي» (دمشق) وجريدة «العرب» (لندن) ومجلة «رحاب المعرفة» وجريدة «الحرية» وجريدة «الصحافة» (تونس).

يجرر قدميه بعض الشيء كما يفعل كل أهل مهنته. ينحني بكل نصف قامته الأعلى، يزداد الهتاف حدة. ترتسم على وجهه المتأمل تكشيرة شبيهة بابتسامة... المساء... حفل العزف... القاعة ملأى إلى النصف فقط. على كل، المنظمون قد أطالوا في تأخير الإعلان عن ضربة البداية، أملاً في قدوم المزيد من الجمهور. أما هو فقد عيل صبره وهو ينتظر في حجرته منذ أكثر من ساعة، لكن الآن ينبغي أن يبدأ الحفل...

يداه النحيفتان المدربتان ترتفعان مثل طائرين كاسرين يتهيآن للانقضاض على فريستها، الرأس منتصب بكل حزم فوق لوحة المفاتيح، ها هي ذي الأصوات الأولى للغز.

– ... بُخنة الأرنب... إذن ما هي القطعة التي تناولتها؟

– ... أخيراً، هل تظن أن هذا الأرنب يكفينا نحن الأربعة؟

هكذا، إذن، كانت تجلس ورائي اثنتان من ربات البيوت المواظبات على الحضور. كانت الأصوات العجيبة نصف الملونة لصوناتة شوبارت (Schubert) المتصاعدة، كما لو أنها منبعثة من قبر، تصيب الحاضرين بقشعريرة باردة وقد اختلطت بقزقزة الكراسي غير المريحة وتدافع المتأخرين وثرثرة المرأتين.

– ... والآلية؟

– ... المسألة تختلف حسب ما يُعد للأكل... فعلاً، القطعة الأمامية أصغر.

موجات من المتأخرين تصل من جديد. العازف يتألم في صمت. وشوبارت أيضاً دون أدنى شك. السيدة ذات القفطان الأحمر تواصل إجلاس القادمين في أماكنهم. ورغم أن القاعة لم تكن مليئة إلا إلى النصف فقد كان كل واحد منهم يطالب بالجلوس في المقعد المعيّن له، متسبباً أحياناً في إزعاج عدة أشخاص ومحْدثاً جلبة إضافية بقزقزة الكراسي، كان شوبارت يلقي بوساطة العازف لألحانه، ذلك الذي أخذ منه الغضب كل مأخذ، أسئلة وجودية تتجدد مع مرور الزمن، فإذا الجواب الوحيد عنها هو التالي:

– لابد من أن آتيك لأرى هذا الأرنب وإلا فإني سأمر مرة أخرى بمغازة «مونوبري»، لأن الأمر يتعلق – كما ترين – ببخنة...

– نعم، معك كل الحق.

أخيراً انتهت القطعة الأولى، العازف ينسحب مؤقتاً تصاحبه عاصفة من الهتاف يستحقها وهو يرفع قدميه عالياً، كما لو أنه يريد أن ينفصل عن هذا الواقع المحزن

– وإذا زيّناها بغطاء فرنسي؟

- الغطاء يتماشى أكثر مع التحلية... لا تنسي أنها بُخنة أرنب!...

يعود متلفّعاً بالجمّازة نفسها الشبيهة بغطاء البضائع، رغم الحرارة الجهنمية. صوناتة بيتهوفن (Beethoven) «ضوء القمر» بعثت في نفوسنا الانشراح بفضل ألوانها العميقة الداكنة. موجات أخرى من المتأخرين لاتزال تتوالى. لقد أخطأت حين آملت أن يكونوا قد شغلوا أماكنهم أثناء عزف الصوناتة الأولى لشوبارت، إذ لم يحصل من ذلك شيء، طقطقة الأحذية ذات الأعقاب العالية تتوغل بكثير من النشاز وسط رنين الأصوات العميقة المتساوية التي تحدثها يد العازف اليسرى، الكراسي تصر من جديد، تصاحب صريرها الغمضمات الرتيبة للطباخين.

- ... بُخنة الأرنب... بالصلصة... بالأسفند...

أي قطعة؟ ينبغي ألا ننسى إننا أربعة...

ياله من قلق!... بدأ يأخذني النعاس، العازف على البيانو يتظاهر بأنه لا يرى ولا يسمع شيئاً. بل إنه في بعض الأحيان يشارك الجمهور في ضرب من اللعب بالتجاوب مع رنين أجراس الهاتف المحمول. صار الحفل أشبه ما يكون بلعبة تبادلية. جمع جديد من المتفرجين يملأ شيئاً فشيئاً قاعة المسرح.

– ألو؟

– إنه الهاتف مرة أخرى.

العازف يحاول ثانية الهروب فيغادر الركح محني القامة ذراعاه وجمازته الفضفاضة تتدلى في ارتخاء. ابتسامته باهتة وجعي. أفهمه جيداً. بعد استراحة قصيرة شرع في عزف بعض الألحان لشوبان (Chopin).

بدت القاعة أكثر هدوءاً ماعدا ثرثرة ربتي البيت اللامباليتين، بعض النغمات المعزوفة بالأوتار الغليظة بالغة الأهمية. وبخنة الأرنب هذه التي أضحت الآن جزءاً لا يتجزأ من شوبارت و«ضوء القمر» وحتى من شوبان. النغمة الختامية التي تتوج المقطوعة و... في الوقت نفسه بخنة الأرنب، تبدو، على كل، شديدة السرعة. كما لو أن الفنان يريد إنهاء عزفه في أقصر وقت ممكن. ومع ذلك فلم يكن – فيما يظهر – منزعجاً من الضجيج الذي يحدثه الجمهور. لابد أنه متعود على ذلك، الائتلاف الختامي يرن على نحو يوشك أن يكون انتصارياً. بعض الأصوات تتعالى، مطالبة إياه بالإعادة القاعة متعطشة إلى سماع المزيد من الألحان. كل الحاضرين وقفوا ومضوا في هتاف طويل. الأرانب في حالة افتتان.

* * *

قال جان بيار (Jean Pierre) وقد بدت عليه علامات القلق: هل تظن أن العزف كان ناجحاً؟ لقد وجدت صعوبة في السيطرة على الرنين.

فصاح به مدير أعماله: عُدْ إلى الركح فإن الجمهور يطلبك. ياله من نجاح باهر! إنه انتصار حقاً. صباح غد سنقرأ بلا شك، مقالاً تنويهياً، لقد رأيت الصحفي بين الجمهور.

فأجابه العازف وقد سرّه ما رأى وسمع وهو يمسح عرقه بمنديل كبير، كما لو أنه رياضي فرغ لتوّه من سباق شاق: ممتاز!

– لا تنس خاصة وليمة الغداء التي سينظمها غداً مواطنونا.

فأجاب بشيء من الدعابة: لا تشغل نفسك بهذا الأمر فإني لا أفكر إلا فيه. وفي المساء؟ ماذا سنفعل؟

– نحن مدعوان من منظمي هذه السهرة لتناول كأس عصير على شرفك.

* * *

بعد أن قطعا مسافة قصيرة على متن «ليموزين» مديرية أنيقة جداً وجدا أنفسهما في بيت ضخم مزدان بالتحف الأثرية

واللوحات الرائعة. ربة البيت حيّتهما ببرودة داعية إياهما إلى الجلوس حالاً في قاعة الاستقبال.

قال جان بيار متعجباً وقد كان ينتظر أن يلتقي بالجمهور أو على الأقل بمجموعة منه: كيف هذا؟ لسنا سوى أربعة؟

فهمس مدير أعماله مشيراً برأسه نحو زوجة المدير التي كانت منهمكة في إعداد الطعام بالمطبخ: كلا إننا خمسة.

قال المدير لمساعده: يمكن القول إن ميزانيتنا قد حققت تحسناً مهماً هذه الأشهر الستة الأخيرة.

– لي مع ذلك بعض المقترحات الإضافية لو سمحتم.

– عفواً عفواً... بكل تأكيد... وهذه السيارة؟... كيف نجحت في حل هذا المشكل؟

– لقد نصحتنا السيدة كلار (Claire) بالتوجه إلى السيد روبار (Robert). وهو ما فعلناه حالاً. وبعد تلك الزيارة...

تدخّل العازف باحتشام:

– أوه! أرى أن لديك بيانو ستانواي (Sreinway)؟

فأجاب المدير بلهجة جافة: «نعم» ثم عاد إلى مخاطبة

مساعده: والآن؟ فيما يخص هذا المشروع الذي يشارك فيه دومينيك (Dominique)؟

– أوه! إنها قضية معقدة أكثر مما تتصورون. اسمحوا لي بأن أطلعكم على الأرقام.

أخرج محفظة مليئة بالوثائق وأخذ يلقي عرضاً مليئاً أرقاماً ومشكلات حسابية. كان المدير ينصت إليه بانتباه، مبدياً من حين إلى آخر بعض الملاحظات الجافة. وخلال تلك الجلسة أفرغت الكؤوس والتهمت قطع البسكويت الفاتحة للشهية دون أن يشعر أحد.

قال مدير الأعمال بصوت مرتفع: لقد حان وقت الذهاب. فات منتصف الليل وأخشى أن...

فوافقه الموظفون قائلين: نعم نعم... من الأفضل العثور على سيارة أجرة حالاً... وأضاف المدير قائلاً: مرة أخرى تقبّلوا تشكراتنا.

لقد كانت سهرة رائعة فتحت أمامنا آفاقاً جديدة. سيكون في إمكاننا من الآن فصاعداً توجيه الدعوة إلى فنانين آخرين:

ثم زاد: لدي من بينهم بعض الأصدقاء الحميمين. وهنا ارتسمت على شفتيه ابتسامة خفيفة كما لو أنه استطرف الفكرة.

تدخّل جان بيار قائلاً كان الكلام الذي سمعه لم يثبّط عزيمته: في السنة المقبلة ربما أعود أنا أيضاً.

فرد المدير بهذه الكلمات، ناطقاً إياها من بين أسنانه، دون أن يقطع ابتسامته الدفاعية: سنرى... سنرى..

أقول لكم إن عندنا في فرنسا فرقاً وأفراداً تربطنا بهم علاقات حميمية متينة.

ودّعهم المساعد بسرعة فائقة قائلاً: «إلى اللقاء، إلى اللقاء» ملقياً نظرات حيرى على الهوة السوداء الفاغرة فاها وراء سور الحديقة. كانوا يسكنون في مشارف المدينة.

* * *

نحييكم أيها الضيوف الكرام

– ممتاز، ممتاز!

– ياله من حدث مهم هذه السهرة التي شاركنا فيها أمس.

– كنا كأننا أدركنا ذروة النشوة.

– وها هي وجبة غذائنا المتواضعة.

صاح جان بيار متعجباً: اووووا!!! بُخنة أرنب!

فعبّرتا عن سرورهما بصوت واحد مرتفع: حقاً؟؟؟

– من فضلكم! قليلاً من المشروبات.

عندما عادت السيدة ماري – تيريز (Marie - Thérése) من الحقل أخذت هي أيضاً تعزف على البيانو.

فقالت لها جان (Jeanne):

لا تخجلي يا تيريز، اعزفي لنا سوناتة «ضوء القمر». فاحمر وجهها من شدة الحياء. وقالت: لن أتجرأ أبداً على ذلك فشجعها جان بيار، قائلاً بشيء من المجاملة، سأنصت إليك بكل سرور.

شرعت ماري – تيريز، إذن، في سلوك طريق صعبة، شائكة تتجسّم في الالتواءات التي تتألف منها الحركة الأولى من هذه السوناتة الجميلة. كان العازف يحمل نفسه على الإنصات، متظاهراً باستلذاذ ما يسمعه. وفي الختام بعد لحظات خاطفة من التصفيق لكنه لم يخل على قصره من الحرارة سألها أن تذكّره مرة أخرى باسم الملحن. ثم اعترف بأنه لم يسبق له أن سمع عزفاً أصيلاً كالذي سمعه منذ حين، فصاحت ماري – تيريز وقد نزل على نفسها هذا المديح برداً وسلاماً:

– لنتحول جميعاً إلى المطبخ، سنعلمك (وهنا انتقلت كل مخاطبته بالضمير المفرد أَنْتَ. وهو ما يحصل عادة بين الفنانين) كيف تطبخ بخنة الأرنب.

فاحتجت جان قائلة: آه، لا!... أنت يا ماري الصغيرة ستعزفين لنا قطعة أخرى، في حين سأشرح أنا له كيف يعد هذا الطبق. ثم توجهت إلى العازفة قائلة: البس الميدعة إذاً، واحذر من أن تلطّخ الأثاث. إنك دائماً أنيق جد أنيق... إذن بخنة الأرنب.

* * *

سيجار الرواية الوردية

كيوم أبولينير
Guillaume Apollinaire
فرنسا
ترجمة
مبارك حسني

حكى لي البارون دورميسون القصة التالية قائلاً:

حدث منذ سنوات أن أهداني أحد الأصدقاء علبة سيجار هافانا وهو يوصيني بأنها من النوع الذي لم يكن ملك إنجلترا الراحل يستطيع التخلي عنها.

عندما فتحتها في المساء سررت كثيراً للعطر الذي كان يفوح من السيجارات. بدت لي شبيهة بالصواريخ المرتبة في ترسانة ما! الصواريخ التي اخترعت لمحاربة الملل! لكن لما تناولت سيجاراً بحذر وجدت أن المقارنة التي قمت بها ليست صحيحة، فقد كان أقرب شبهاً من إصبع رجل زنجي، ولقد ساهم خاتم الورق المذهب الذي يحيط به في

المقدمة في التظليل الذي أوحى لي به اللون البني الجميل، ثقبت السيجار بعناية، أشعلته وبدأت أسحب بغبطة أنفاساً معطرة.

بعد لحظات لم يعد يصل إلى فمي سوى مذاق غير مستساغ وبدت لي رائحة السيجار شبيهة برائحة ورق محروق، وقلت لنفسي:

- يبدو أن ملك إنجلترا ليست له أذواق فاخرة فيما يخص التبغ كما افترضت، ربما أن الغش السائد في أيامنا هذه لم يحترم حتى لسان وحنجرة الملك إدوارد السادس. لقد راح كل شيء ولم يعد في الإمكان تدخين سيجار جيد.

وأنا أزم شفتي خائباً توقفت عن تدخين السيجار الذي كانت تفوح منه رائحة الورق المحروق. وفحصته برهة وأنا أفكر:

- ربما تقدمت كوبا منذ وضعت أمريكا اليد عليها أما سجائر هافانا فصارت غير صالحة للتدخين. الظاهر أن هؤلاء الأمريكان طبقوا طرق الفلاحة العصرية في مزارع التبغ وعوضوا حتماً عاملات التلفيف بالآلات. كل هذا أمر اقتصادي ومفيد في حينه لكن السيجار فقد الكثير من قيمته. هذا بالإضافة إلى أن الغشاشين لهم يد في الأمر كما يدل على ذلك السيجار الذي حاولت تدخينه وتم تبديل أوراق التبغ بأوراق جرائد قديمة غطست في النيكوتين من طرف أرباب الشركات الهافانيين.

وصلت إلى هذا الحد من التفكير وأنا أفتح السيجار كلية لأتفحص العناصر التي تكونه. ولم أستغرب كثيراً لما اكتشفت ورقاً مبروماً موضوعاً بشكل لا يمنع الدخان من الخروج. كان عبارة عن ورقة تلف علبة صغيرة كأنما لتحميها. علبة صغيرة مغلقة كتب عليها العنوان التالي:

السيد دون خوسي هيرتادو إي بارال.

زنقة لوس أنجليس

هافانا

وعلى الورقة التي احترق أعلاها قليلاً قرأت باندهاش سطوراً بالأسبانية، مكتوبة بكتابة نسائية، ترجمتها كالتالي:

«إني مسجونة بالرغم مني في دير «المرسيد» وأطلب من المؤمن الطيب الذي عنت له فكرة البحث مما يتكون هذا السيجار الرديء، أن يبعث بالرسالة جنبه إلى العنوان المكتوب عليها».

وبتأثر واندهاش وضعت قبعتي، وبعد أن دونت اسمي كمرسل خلف الظرف لكي تعود إلي الرسالة في حالة إذا لم تصل، أخذتها إلى البريد. ثم عدت إلى منزلي وأشعلت سيجاراً ثانياً، كان جيداً والآخرين أيضاً. لم يخطئ صديقي إذن، فملك إنجلترا يعرف جيداً تبغ هافانا.

مرت خمسة شهور أو ستة على هذا الحادث ذي النفحة الروائية وغاب عن فكري حتى حدث ذات يوم أن قيل لي إن زنجياً جاء لزيارتي رفقة زنجية وكانا يرتديان لباساً جد أنيق، ويلحان في طلب استقبالهما رغم عدم معرفتي بهما ورغم أن اسميهما لا يعنيان لي شيئاً.

وهكذا دخلت الصالون حيث أدخل الزنجي الغريب وأنا حائر في الأمر.

قدم السيد الزنجي نفسه بارتياح متحدثاً بفرنسية جد مفهومة:

- أنا دون خوسي هيرتادو إي بارال.

- ماذا؟ أهو أنت؟ قلت مندهشاً وأنا أتذكر فجأة حكاية السيجار.

لكن يجب أن أعترف أني لم أتصور أبداً أن روميو الهافاني وجولييت التي تحتل قلبه هما زنجيان.

وبلطف أضاف دون خوسي هيرتادو إي بارال:

- هذه زوجتي. وقد تزوجتها بفضلك لأن والديها القاسيين كانا سجناها في دير تصنع فيه الراهبات كل يوم، سيجارات خاصة بالبلاط البابوي وبالبلاط الإنجيزي فقط.

صعّب علي تصديق الأمر. أردف هيرتادو إي بارال قائلاً:

– ننتمي معاً إلى عائلات زنجية ثرية. يوجد عدد من هذه العائلات في كوبا، وصدقني يوجد عائق اللون حتى لدى الزنوج كما عند البيض.

كان والدا حبيبتي دولوريس يودان تزويجها برجل أبيض بأي ثمن ويتمنيان لو يكون الصهر أمريكياً ولما أخبرتهما بقرارها التزوج بين رفضا وبعثا بها في سرية تامة إلى دير «مرسيد».

وقد يئست لجهلي بمكان وجود حبيبتي دولوريس وكنت على أهبة قتل نفسي لما شجعتني الرسالة التي تفضلت بإرسالها عبر البريد. فخطفت خطيبتي ومنذ ذاك صارت زوجتي...

كنا سنكون ناكرين للجميل لو لم نقرر أن يكون شهر عسلنا هو مدينة باريس حيث يحتم علينا الواجب القدوم لشكرك.

إني أدير الآن واحداً من أهم مصانع السيجار في مدينة هافانا ولتعويضك عن السيجار الرديء الذي دخنته بسببنا سأرسل إليك مرتين في كل سنة كفايتك من سيجار من النوع الفاخر، ولم أفعل الآن إلا لكي أتعرف قبلاً على نوعية ذوقك.

كان دون خوسي قد تعلم الفرنسية في نيو أورليان أما زوجته فتتكلمها بدون لكنة لأنها تلقت تربيتها بفرنسا...

بعد زمن عاد البطلان الشابان لهذه المغامرة الروائية إلى لا هافان. ويجب أن أضيف هنا بأن دون خوسي هيرتادو إي بارال لم يرسل لي قط السيجارات الموعودة ربما لنكرانه الجميل أو لأنه خاب في زواجه مباشرة بعد ذلك..

* * *

مجد أبي

مارسال بانيول(*)
Marcel Pagnol
فرنسا
ترجمة
عبدالله بن محمد

ولدت في مدينة أوباني، تحت هضبة قارلبون، التي تكسو قمتها قطعان الماعز، في زمن آخر رعاة الماعز.

وقارلبون عبارة عن برج شاهق من الصخور الزرقاء المغروزة على جانب «بلون دي لافل»، هذه الربوة الصخرية الهائلة التي تطل على واد هيفون بخضرته.

وعرض البرج أكبر من ارتفاعه: ولكن لما كانت هذه الصخور أساس تكوّنه ثم أنه يرتفع في الجو بعلو ستمائة متر،

(*) من مواليد 28 فيفري 1995 بأوباني. وفي سنة 1904 عيّن أباه مدرّساً بمرسيليا فاستقرت العائلة هناك نهائياً. تحصّل على الإجازة في الآداب (لغة إنقليزية) من جامعة أكس أن بروفانس وأسس بمعية بعض زملاء الدراسة صحيفة fortunio الأدبية، التي أصبحت تسمى فيما بعد بمنشورات الجنوب. ودرّس في عدد من المعاهد الفرنسية، وكتب عدداً من المسرحيات من أشهرها «موريس» (1929) التي ساهمت في إعلاء شأنه، كما أسهم في إنتاج 21 فيلماً. في سنة 1957 نشر المجلدين الأولين: ذكريات الطفولة: مجد أبي وقصر أمي. والمجلد الثالث للذكريات: زمن الأسرار (1960) وماء الهضاب (1963) وقناع الحديد (1964). توفي في 18 أفريل 1974 بباريس. وبعد وفاته صدر المجلد الرابع لذكريات الطفولة: زمن الحب (1977).

فقد كان شامخاً في سماء البروفانس، وأحياناً كانت تأتي السحب البيضاء لشهر جويلية لتستريح على قمته لبعض الوقت. وبالتالي فهو ليس بالجبل ولا بالتل: إنها قارلبون، أين يقوم حرّاس ماريس، في جوف الليل، بإيقاد نار فوق سان فكتوار، فيشعلوا كومة من أشواك الغابة: في ليل جوان يطير هذا العصفور الأحمر من رابية إلى أخرى وينتهي به المطاف فوق صخرة الكابتول بعد أن علم في روما أن جحافل عسكر ديقول قد أقدمت على ارتكاب مجزرة في حق الألف جرماني هجمي في سهل الأكس.

كان أبي هو خامس أبناء نحات حجارة الفالريا، بالقرب من أورونج، كانت العائلة قد استوطنت هذا المكان منذ قرون عديدة. ترى من أي بلد ينحدرون؟ لا شك من إسبانيا، لأني عثرت في وثائق دار البلدية على لقب ليسبانيول، ثم السبنيول.

وعلاوة على ذلك امتهنوا صناعة الأسلحة أباً عن جد، كانوا ينقّعون شفرات السيوف في المياه الملتهبة بنهر الأوفاز: وهي مهنة كما يعلم الجميع، قد تعاطاها الإسبان بشرف.

إلا أنه ولما كانت ضرورة التحلي بالشجاعة مناسبة مناسبة عكسية لما يفصل بين المتحاربين، فقد حلّت البنادق والمسدسات بسرعة محل السيوف والسهام: عندها طرق أجدادي أبواب

صناعة الأسهم النارية، أي أنهم كانوا يصنعون مسحوق وشحنات البارود والصواريخ.

في أحد الأيام اندفع أحدهم فجأة – لقد كان شقيق والد جدي – من دكانه عبر نافذة مغلقة، وسط هالة من الشرارات المضيئة، في حركات دوّارة تعلو مجموعة من الأسهم النارية.

لم يتسبب هذا الحادث في هلاكه، وإنما فقد شعر لحيته على خده الأيسر، فهو لم ينبت منذ ذلك اليوم أبداً. لذلك دأبنا على تسميته حتى آخر لحظات عمره بـ «لو روستي» أي المشوي.

قد يكون هذا الحادث المشهدي وراء عزم الجيل اللاحق – الذي لم يفكر في المصالحة مع الخرطوش أو الصواريخ – على التخلي عن تزويد هذه الأسلحة بالبارود، وتحولوا إلى صناعة الورق المقوى، وتمسكوا بها حتى اليوم.

هذا خير مثل عن الحكمة اللاتينية: في البداية طلّق أجدادي الفولاذ، هذه المادة الثقيلة الصلبة والقاطعة، وبعد ذلك البارود الذي لا يتناسب استعماله مع تدخين السجائر، ثم كرّسوا جهودهم للورق المقوى باعتبارها مادة خفيفة، مطيعة وناعمة عند اللمس، ولا تنفجر في كل الحالات. لكن جدي الذي لم يكن «كبيرهم»، لم يرث صناعة المقوى بل آثر، ولسبب أجهله، نحت

الحجارة. وقد جاب فرنسا بأكملها وانتهى به المطاف في فالريا ثم بمرسيليا. كان صغير الحجم ولكنه عريض الكتفين ومفتول العضلات، وعندما عرفته، كان يصنع أقراطاً بيضاء طويلة تصل إلى حد رقبته في الأسفل، ولحية مجعدة جذابة.

وكانت قسمات وجهه لطيفة ولكنها شديدة الصفاء، وعيناه حالكتا السواد تلمعان كحبات الزيتون الناضجة.

كان يمارس سلطة رهيبة على أولاده، وقراراته إذا صدرت لا رجعة فيها. إلا أن أحفاده كانوا يجدلون لحيته، وأحياناً يسدون أذنيه بحبات الفاصوليا. كان يحدثني أحياناً وبوقار شديد عن مهنته، أو بالأحرى عن فنه لأنه كان معلماً لنحت الحجر.

كان لا يحسب حساباً كبيراً للبنائين فقد كان يقول «نحن نشيّد الجدران بالحجارة المنحوتة، أي أنها تندمج بدقة، الواحدة مع الأخرى بواسطة الألسنة والفرضات، والتحريفات والسنّونات ومعلّمات جوبتير... وبالتأكيد، نحن نقوم أيضاً بسكب الرصاص المصهور في الأخاديد لنحول دون الانزلاق. إلا أنه يلتصق في القالبين، فيغور ولا يُرى! بينما يقوم البناؤون بوضع الحجارة في شكلها الأصلي ثم يسدّوا الثقوب بخليط من الرمل والكلس.... فالبناء يقوم بطمر الحجارة ويخفيها لأنه عجز عن نحتها». كان، وكلما وجد لنفسه متسعاً من الوقت – أي في خمس أو ست مرات

في السنة – إلا واصطحب كل أفراد العائلة لتناول الفطور، في الهواء الطلق، على بعد خمسين متراً من جسر «دي قار».

وفي الوقت الذي تكون فيه أمي منهمكة بإعداد الفطور والأطفال يخوضون في وحل النهر، يصعد جدّي أسطح الصرح فيحدد المقاييس ويتفحّص الوصلات ويقوّم المقاطع ويلامس الحجارة.

وبعد الانتهاء من الطعام، ينتبذ مكاناً على الأعشاب متقدماً أفراد العائلة وقد اتخذوا شكل القوس، جعل نصب أعينه تحفة الألفية فيظل يتأملها حتى حلول المساء، لذلك، وبعد مرور ثلاثين سنة، وكلما ذُكرت كلمة جسر «دي قار»، إلا ورفع أبناءه أعينهم إلى السماء وأطلقوا زفرات تحسر لا حد لها.

فوق مكتبي توجد الآن ثقالة أوراق ثمينة. هي عبارة عن كعب مستطيل مصنوع من الحديد، في وسطه ثقب بيضوي. في طرف كل جانب من جوانبه حفرة عميقة تشق المعدن المضغوط. إنها مطرقة الجد أندري، الذي أمضى خمسين سنة في طرق رأس أزاميل الفولاذ المتصلّب.

هذا الرجل البارع لم يحصل على حظ كبير من العلم، فهو لا يجيد سوى ما تيسر من القراءة والكتابة، لذلك كان يتوجّع في

صمت طوال حياته، وتيقّن أن لا شيء يضاهي التعليم في خيره العظيم معتقداً أن الذين أوتوا نصيباً كبيراً من التعليم هم أولئك الذين كانوا يعلّمون الآخرين. ولهذا السبب كان جدي يدفع النفقات الباهظة ليمكن أبناءه الأربعة من تلقي تعلّمهم، وبفضله تخرّج أبي من مدرسة المعلمين «اكس أن بروفانس» في سن العشرين ليصبح مدرساً حكومياً.

* * *

حبيسة جلدي

روبرت سميث(*)
Robert Smith
كندا
ترجمة
ياسمين محمد مسلم

يلتهمها شعور بالاستقامة التي لم يعد هناك – فيما يبدو – من يخلص لها، لذا فقط رحلت. لم يكن مجرد شعور هادف، كان ضرباً من الاستحواذ والضراوة. وما من أحد يحتك بها حتى يستشعر تعاستها.

في البداية، عندما تركتني أنا وأبناؤها، أصابني خوف من أن تنتحر. لكنها أرادت أن تنجو من الوحشة القارسة بمواجهة الظروف.. لقد رحلت إلى بيت أبيها علها تجد الراحة هناك، على أنه من الواضح أنه لم يحمل أمرها محمل الجد. ومع ذلك فقد بقيت هناك

(*) روبرت سميث: أديب ومترجم كندي، يكتب بالإنجليزية والفرنسية، له ستة دواوين وكتب منشورة، نشرت وترجمت أعماله في حوالي 50 مجلة حول العالم منذ عام 1996. من أعماله الأخيرة رواية بعنوان «شيء من الجنون المقدس».

لأسابيع تنتظر، وظلت تبحث عن عمل إذ إنها لم تكن من النوع الذي يقبل أن يكون عالة على أحد. لا لم تكن كذلك.

أخيراً قادتها حماستها إلى الكنيسة، هناك حيث تستمع صباح الآحاد إلى كبار الوعاظ يتحدثون عن معنى الحياة فيهيم عقلها. وبين الشبابيك ذات الزجاج الملون وتماثيل الأم مريم، شعرت بالأمن الذي تحتاجه لاستكشاف عقلها. لا أحد هناك يزعجها، والمهاجرون لا خوف منهم، ليسوا مثل أولئك الذين يقيمون في بيتنا.

ليس هناك أطباء نفسيين في الكنيسة، فقط رائحة البخور المحترق. ولا ممرضين يُكتفونك ويجبرونك على حقنك بالمهدئات. إن هؤلاء العاملين في المستشفيات شريرون مثلهم مثل بقية البشر. إلى أين يمكن أن تهرب الآن؟ لقد تركت زوجها وأطفالها لأنهم قد انحرفوا. لابد أن أحدهم كان يشغل شرائط الكاسيت في آذانهم وهم نيام. أما الآن ما من أحد سوى هي والرب. ستركض وتركض بعيداً، بعيداً جداً، وستجد الطهارة والنقاء. قد يبدو هذا غريباً بعد أن أنجبت طفلين (وهو حدث طبيعي كأقصى ما يكون)، لكنها الآن ستتحول إلى ملاك.

ذات مرة قابلت رجلاً عرض عليها العمل في أحد البيوت المشبوهة بـ «بريو»، وقد فرت بحياتها، ليس أنا، أبداً، لكنها لم تزل

تذكر ذلك الرجل الذي وجدها جميلة بما يكفي لاعتبارها مناسبة لهذا العمل.

لقد عاشت مع زوجها – عرفياً – وأبنائهما لأربعين عاماً. أما الآن فقد انتهى الأمر. لن تسمح لهم أن يفسدوها. المدرَسة التي يذهب إليها أبناؤها وضيعة؛ إنهم ليسوا من صفوة أطفال «وستماونت». المربيات في فناء المدرسة لسن مهندمات. أما مدير المدرسة فقد قهقه ملياً عندما سألته عن مبادئه. إنها تعتقد أن هؤلاء الناس غاية في الدنيوية، أما هي فتريد أن تحلّق في السماء.

لقد تصورت المدينة التي يمكن أن تشعر فيها أنها في وطنها بلا مصانع وبلا أضواء. يشع الناس في الظلام، أو بعبارة أخرى، إنهم من فئة السوبرمان. المباني جديدة متألقة والمنازل واسعة. وحينما كانت تقود سيارتها عبر «وستماونت» المجاورة، أغنى مدن «مونتريال»، كانت تخاف أن تحتجز السلطات سيارتها. كانت تتوق إلى السكن في هذه البقعة فوق قمة التل، وتحلم بالزواج من محام ثري مثل ذلك الذي كان تبنى «أوليفر تويست». ليس هناك فساد ولا حانات ولا مخدرات ولا أصحاب بيوت مشبوهة، فقط أناس أثرياء طيبون.

لقد نزلت إلى الأرض، كانت في الكنيسة مستغرقة في أحلام اليقظة. لم يعد هناك سوى الراهب يطفئ الشموع على

المذبح. نهضت عن المقعد الخشبي واتجهت نحوه. اقتربت منه ثم سألته: «أيها الأب، ما معنى الحياة؟».

فكر لحظة قبل أن يجيبها بابتسامة حكيمة «لم؟. كلنا مترابطون. لسنا أشياء قادرة على الاستقلال بذاتها، بنيتي».

شكرته وخرجت من الكنيسة. لقد عرفت الآن، لكن هل كان الراهب كذلك يعمل لدى الأطباء النفسيين؟.

إن اتباع الأخصائيين النفسيين في كل مكان. تتنفس رائحة الفساد في الهواء بينما تتجه إلى الشارع، حيث يحوم الحمام حول المباني ويقتات القمامة.

بإمكانها أن ترى أسلاك التليفون من فوقها، هي تعلم أن هناك من يلاحقها. تركض إلى سيارتها لتفر بحياتها. إن الراهب هو أحد أتباع إبليس. لقد عرفت ذلك.

عادت إلى بيت والدها الذي سألها أين كانت، همهمت وتلعثمت دون أن تنطق بشيء. جلست على الأريكة وألقت نظرة على الجريدة، لمحت صورة امرأة بلباس البحر فقلبت الصفحة فوراً.

شعرت بالوحدة، شعور فظيع بالوحدة. وتساءلت ترى ماذا يفعل أطفالها. لقد اتصلت بالبيت مرة بل مرتان، لم يجبها سوى

الـ «آنسر ماشين»، اعتادت الاتصال مراراً دون فائدة. لعل أبناءها قد ماتوا، أو ربما اختطفهم الغجر. هي تعرف أن عليها أن تراهم ولو للمرة الأخيرة. لكن إذا ذهبت إلى المنزل فسيطلب لها زوجها سيارة مستشفى الأمراض العقلية مجدداً. توقفت لبرهة ثم عاودت التفكير.

التفتت لتسأل أباها المسن: «أبي، ما معنى الحياة؟».

ضحك والدها بهدوء ثم قال لها: «لم لا تبحثين عن عمل بدلاً من التحدث بمثل هذه السخافات؟».

بقيت في مكانها عابسة متجهمة.

وأخيراً قررت، اتجهت خارج المنزل، استقلت سيارتها، وضعت المفتاح في المحرك، أقلعت، ولم تعد أبداً.

في نفس العام دارت بسيارتها حول «أونتاريو» و«مانيتوبا» و«ساسكاتشوان». عندما وجدها رجال الشرطة هناك كانت ميتة، تتدلى من شجرة بغابة قرب «فانكوفر».

إنها الآن تعرف معنى الحياة. أظن ذلك.

* * *

إنها حقاً امرأة جميلة!!

أمير خان ينيكي (*)
Amirkhan Yeniky

إنجلترا

ترجمة
خالد بن محمد الصغيّر

وقع هذا الحدث قبل مدة طويلة، ومع ذلك لازلت أتذكره جيّداً وكأنه وقع الآن أمام ناظري. ثلاثة طلاب صغار يمتطون عربة في طريقهم إلى المنزل بعد انقضاء يومهم الدراسي. كنت أنا وجيلميدار في طريقنا إلى قرية تشاركول، بينما سيتوقف زميلنا بادريتدين في قرية لشلي.

كنا نمتطي عربة حصان تسير بنا الهوينى تعود ملكيتها لوالد جيلميدار. وبما أنني وجيلميدار نقيم في قرية واحدة كان أبوانا يتعاقبان على إرسال عربة لتُقلّنا من المدرسة إلى حيث مقرّ إقامتنا في قريتنا.

أما بادريتدين فكانت هذه المرة الأولى التي يصحبنا في رحلة العودة، وذلك على الرغم من قدومنا إلى المدرسة ومغادرتنا إياها في أوقات متزامنة. إذ اعتاد بادريتدين العودة بمجرد انتهاء اليوم الدراسي مع أناس من قريته كانوا يأتون لسوق القرية التي توجد فيها مدرستنا، وفي أحيان أخرى يعود إلى منزله مشياً على الأقدام يقطع فيها ما يقارب الأربعين ميلاً.

يُعدّ بادريتدين أحد أفقر الطلاب في المدرسة، ولم يكن يتلقى أية مساعدة من أهله باستثناء ما كانت أمه ترسله له مع أحد الأشخاص، وكان عبارة عن حزمة صغيرة مصنوعة من النسيج الخشن تحتوي على قطع من البسكويت أو قطع زبدة صغيرة. وقد اعتاد عند استلامه لتلك الحزمة أو الإرسالية أن يعلق بقوله:

لماذا قامت والدتي بإرسالها؟

أرجو أن تخبرها بأن تتوقف عن إرسال ما تملكه من طعام؛ فأنا لست ميّتاً من الجوع.

وقد اعتاد بادريتدين أن يأكل الزبدة بمثقاب خشبي، وكلما سأله زملاؤه بذهول عن عادته الغريبة في الأكل بهذه الطريقة يرد بابتسامة قائلاً: «هناك المزيد من الزبدة إن كنت ترغب في تناولها على طريقتي هذه».

يقولون: «إن العش هو الذي يحمي الطيور» وهي مقولة تنطبق على واقع بادريتدين. ففي الكثير من الأوقات تجده يتضوّر جوعاً، ولكن ذلك لم يعقه عن المثابرة والاجتهاد. فعلى الرغم من فقره فهو الأفضل من بين أقرانه الطلاب. وبما أن الشيء بالشيء يذكر فإن الطلاب المنحدرين من عائلات فقيرة هم أكثر من يعاني في مدرستنا مقارنة بأولئك المنحدرين من عائلات غنية؛ لأن أبناء الأغنياء يمكنهم البقاء في المدرسة إلى أمد غير محدود، بينما أبناء الفقراء ليس أمامهم إلاّ الاجتهاد، والمثابرة، والحصول على درجات عالية حتى لا يطردوا من المدرسة في حال تحقق ذلك.

في بعض الأوقات يحصل بادريتدين على بعض النقود من خلال مساعدته للطلاب ذوي المستويات الضعيفة الذين يحتاجون مساعدة لأداء واجباتهم، كما أنه يحصل عليها من مساعدته للمدرسين في بعض ما يكلفونه به من أعمال، ومن كتابته أدعية للمرضى. ومن هنا يمكن القول: إنه لم يحدث أن كان خالي الوفاض معدماً، ولكنه مع ذلك لا يمكن أن يمدّ يده طالباً يد المساعدة من أحد.

ويمكن القول: إن الصبر والاتزان هما الخصلتان اللتان يمتاز بهما بادريتدين، كما أنه لم يكن متزلفاً، ومتصلباً، وكان دوماً يتعامل بشكل حسن مع عامة الناس، ولم يكن يخطئ في

حقّ أيّ منهم. وبالرغم من فقره المدقع لم يكن يوما خانعاً متذللاً لربّ نعمته حتى ولو كان ذلك يتعلق بأمر ذي بال. وكان الجميع في المقابل يسعون لطلب المساعدة منه، وبخاصة أنه كان دوماً يحمل صندوقاً صنعه بنفسه يضع فيه أشياء كثيرة غريبة مثل: إبرة وخيط، ومثقاب، وسكين، وكماشة، ومرآة، وأقلام رصاص، ودفاتر، وصمغ، وشمع. وقد بقي مصدر هذه الأشياء سرّاً لنا. وحَدْسنا قادنا إلى الظنّ بأنه كان يتحاشى الإنفاق على نفسه وتوفير ما كان يتحصل عليه من مال لشراء هذه الأشياء وكتب غالية الثمن ذات أغطية ذهبية فاخرة.

وبالتزامن مع السنوات التي سبقت عصر الثورة، أقبل طلاب المدرسة بشغف على الأدب؛ فكانت الكتب بالنسبة لهم بمثابة الخبز الذي يتغذون عليه، والهواء الذي يتنفسونه. فتسابق الجميع إلى كتابة القصائد الغنائية، وكتابة الشعر، ونسخ صفحات من الروايات في دفاترهم الخاصة. وحظي بإعجاب الكثير منهم الشاعر المشهور ساجييت راميييف، فقد قام العديد من الطلاب بتقليد شعره، وعقدوا حِلَقاً لمناقشة أبيات من شعره، وبالرغم من هذا الاحتفاء الكبير بالشاعر ساجيت فقد بقي الشاعر توكاي رمزهم الذي يتطلعون إليه، ولم يكن بإمكان أيّ منهم التعرض لمقامه الأدبي. ويمكن القول: إنه لم يحظَ شاعر مثله

بذلك المقدار من الإعجاب والتقدير لدرجة أن الكثيرين منا كانوا يحفظون أشعاره.

قام بادريتدين بكتابة بعض الأبيات، ولكنه لم يكن يشعر بالفخر والاعتزاز بهنّ، ولم يكن يقرؤهنّ بحضرة الغرباء، ومتى ما طُلب منه قراءة بعض قصائده يستجيب على مضض. ولم يكن في قصائده ما يوحي بذلك الشخص الفقير المعدم كحال مَنْ هم على شاكلته من طلاب المدرسة الفقراء. وكان يستخدم في قصائده الرباعية أسلوباً سهلاً، موشحاً بكلمات قوية يُعبّر فيها عن مدى إعجابه بالطبيعة، وفلسفته بالطقوس الحياتية غير الاعتيادية.

كانت هذه رحلة مقتضبة في أعماق زميلنا بادريتدين، كان غريباً وغامضاً بعض الشيء، ولكنه كان بشكل عام ذا شخصية حسنة السمت.

وهذا الاستطراد التعريفي ربما يوحي بأنني قد خرجت عن موضوع الحدث الأهمّ في قصتي هذه. والآن لنعد إلى حيث انتهينا...كنا نحن الثلاثة جلوساً في العربة المصنوعة من القصب تملؤنا السعادة في طريقنا إلى القرية، ولم يكن الطريق محملاً بالغبار والأتربة، بل وحتى الحصان كان يسير بنا الهوينى ولم يكن يلامس أسماعنا سوى وقع حوافره.... وها هي الأمطار بدأت تتساقط لأول مرة في منتصف شهر مايو من هذه السنة وهو

ما بعث الحياة مجدداً؛ فالدقيق الأخضر بدأ في النمو، والعشب الأخضر أخذ يتنامي في الأرض البكر، ودبت الحياة في أغصان الأشجار اليابسة، وتفتحت الأزهار، ويمكن مشاهدة نبات اللّبلاب المزهر بلونه الزهري من على طول الطريق. وبكلمات مختصرة: الأرض بذلك قد لبست حلّتها وكأني بها شابّ يافع رشيق.

كنا سعداء بمشاهدة هذه المناظر الرائعة أمام أنظارنا وقد جلبت لنا الهدوء والاسترخاء. وبدا كما لو أنه لم يكن فقط بمقدورنا استنشاق عبير عطور هذه الأزهار، وإنما نحن في واقع الأمر قد أُخذنا بجمالها الأخّاذ. وبلغت بهجتنا ذروتها فكنا نقفز من العربة، ونجري على العشب الناعم، ونقطف الأزهار، وبينما كنا على هذه الحال وجد بادريتدين بصلاً بريّاً قمنا بجمعه في باقات ثمّ أقبلنا على أكله ومضغه. وقد قمت بجمع أصول أشجار يسميها أهل قريتي " نباتات الحب " وقد قمنا بقضمها بسعادة غامرة. وأخبرنا بادريتدين أن أهل باشكيرس يسمون هذا العشب بـ «أسواط العروس» لأن جذع الشجرة الطويل له براعم تنتج أزهاراً زرقاء مما يجعل الشجرة تشبه السوط ذا الشعر.

وأثناء ذلك قام زميلنا جيلمندار ذو الأرجل الطويلة بملاحقة سنجاب وحاول كذلك تقليده، ولكن الحيوانات البرية المتوحشة لم تكن تبرح مخابئها أو جحورها. وفي هذه الأثناء أُخذنا بمشاهدة

منظر مضحك كان فيه السنجاب مستلقياً على ظهره ومتحفزاً لاستماع ما قد يرد إلى أُذنيه.

وبينما كانت طيور القُبرة تزقزق كانت السماء تمطرنا بأمطار غزيرة متناغمة. وهنا سألت زميليّ: هل يعرفان لماذا شدو طيور القبرة بهذا المستوى من الجمال والروعة؟

ربما ذلك يعود إلى أنها عندما تغني يخيم الهدوء وكأن الطبيعة وجميع المخلوقات لا يستمعون لشيء إلا لغناء هذه الطيور.

ولم يكن طير القُبرة الذي خلب ألبابنا بل إننا أُخذنا بصوت طير الوقواق الذي كان ينفذ عبر صوت طير القُبرة الجميل يشدو فيها بأغنية حزينة يصدح بها من داخل الغابة البعيدة عن مكاننا.

وهذه الأجواء خلقت فينا شعوراً جديداً وكأن العالم قد أصبح أكثر اتساعاً، وأشدّ بريقاً، وبدا لنا وكأن الأرض قد حلّ عليها سلام استثنائي.

وها هي رحلتنا تقترب من نهايتها فنحن الآن على أعتاب قرية لشلي الممتدة على طول الوادي والقابعة في نهاية سلسلة جبال حمراء. وبينما نحن نتأهب لدخولها دعانا بادريتدين لتناول قدح من الشاي في منزل عائلته وقد قبلنا دعوته، وبخاصة أن الزيارات بين طلاب المدرسة كان بمثابة تقاليد متعارف عليها بيننا.

وقبل دخولنا القرية اتجه بنا بادريتدين ناحية اليمين، وواصلنا سيرنا من على قطعة من العشب باتجاه أقصى زاوية في القرية، وبعد السير لمدة ليست طويلة كنا على مقربة من منزل عائلته القابع وحده في تلك الزاوية.

كنا نعلم أننا سنحلّ ضيوفاً على أناس فقراء، ولكن ما شاهدناه كان مخالفاً لتوقعاتنا. فقد كان منزلاً قديما، ورثّاً، ومنخفضاً عن سطح الأرض، وذا سقف مصنوع من القشة المهترئة، وخشب جدرانه السوداء متفرقة، ونوافذه الخضراء غير نظيفة، ولم يكن للمنزل باب أو سور محيط به. وكان العشب الطويل الممتد على طول فناء المنزل ممتلئاً بالحشرات، والجنادب الزاحفة، وكان الهدوء المخيم على المنزل يشير إلى عدم وجود أيّة حيوانات أليفة في المنزل.

وقد حاولنا أن نخفي حيرتنا تجاه هذا المنظر عن بادريتدين. وقمنا بإدخال عربتنا إلى فناء المنزل إلى أن أوقفناها أمام حظيرة رثة محاطة بسياج. وقد خرج إلينا رجل كانت له لحية حمراء، ووجه شاحب وكان يرتدي ثوباً مصنوعاً من قماش محلي ومرقع عند الركبتين، ومنتعلاً حذاء رثاً مصنوعاً من الليف، ومرتدياً قبعة التيوبيتيكا المهترئة. واقترب من بادريتدين محيياً إياه باقتضاب. وبعد أن قام بمصافحتنا من دون أن يقول شيئاً، شرع في حلّ لجام الفرس.

وعندئذ قام بادريتدين بحمل صندوقه واتجه مسرعاً نحو المنزل وكانت في استقباله امرأة حافية وقفت على عتبة المنزل، ثم توارت عن الأنظار بسرعة ويبدو أنها والدته. ومما زاد في حيرتنا سرعة اختفائها.

وما هي إلاّ لحظات حتى عاد إلينا بادريتدين حاملاً معه دلو ماء، ومغرفة، ومنشفة وقمنا حينها بالاغتسال في فناء المنزل، وبتلقائية أدركت أن مضيفنا ليس لدية جرة نحاسية يستخدمها عامة الناس في زماننا للاغتسال.

ولم يكن باستطاعتي أنا وجيلمندار إخفاء حيرتنا، وحاولنا حينها أن نُمثل بأنه لم يكن هناك ما يبعث في هذا على الغرابة واستمررنا في تبادل الأحاديث والتصرف وكأننا لا نعيش حالة غريبة بعض الشيء، وفي المقابل كان بادريتدين يشعر بخجل شديد.

وبعد أن اغتسلنا دخلنا المنزل وبادرنا أهله بالتحية بصوت عالٍ، وعندئذ قام والد بادريتدين بدعوتنا بعبارة مقتضبة قال فيها:

تفضلوا أيها التلاميذ

ولم يكن حال المنزل في الداخل بأحسن منه في خارجه، ومع ذلك كانت جدرانه المصنوعة من الخشب الأصفر بارقة،

وكانت الأرض – بالرغم من وجود حفر فيها –نظيفة بشكل لافت للانتباه، وكانت الأريكة العائلية الكبيرة المرتفعة عن الأرض قليلا قد وضعت تحت النافذة محتلة بذلك نصف مساحة الغرفة، ووُضع بجانبها عدد من الأرائك الصغيرة، وكرسيان، وطاولة خشبية قريبة من موقد الطعام.

وبمجرد دخولنا للمنزل رأينا رجلاً يعلوه الشيب، مرتدياً ملابس رثة، ومرتدياً قبعة التيوبيتيكا، وكان جالساً على الأريكة الكبيرة، و قمنا بمد أيدينا لمصافحة هذا الرجل الكبير، ولكنه لم يردّ التحية، وعندها أخبره بادريتدين بقوله:" جدي هؤلاء زملاء لي من المدرسة يحيونك".

وعندها قال الرجل الطاعن في السن الكفيف: «حقا! أنا بخير الحمد لله»، ومد يده الكبيرة لمصافحتنا. وجلسنا بجانبه يلفنا الصمت المطبق، وأخذ يتمتم بالدعاء، بينما قمنا – كما علمونا بالمدرسة – بوضع أيدينا على ركبنا. ولم يكن من السهل كسر حاجز الصمت الذي طغى على هذه الزيارة، ومما زاد في غرابة الموقف أن مضيفنا لم يكن له رغبة في الحديث. فقد بقي الرجل الكبير في السنّ من غير حراك في مكانه مستغرقاً في أفكاره. وفي هذه الأثناء بدت علامات القلق على بادريتدين واخذ يقطع الغرفة ذهاباً ومجيئاً، ومبدياً الرغبة في فتح باب الحديث

والنقاش، ولكنه لم يجد الكلمات المناسبة التي يبدأ فيها الحديث. وبقي والده صامتاً محدقاً به لمدة ليست بالقصيرة، ثم نهض ليعدّ الشاي. وقام بعد ذلك بوضع طاولة قديمة مصنوعة محلياً من القماش، ثم أحضر من على الموقد ثلاثة أقداح شاي وقد بدا أن أحدها تم تجميعه من قطع زجاج متكسرة بينما الآخران لم يكن لهما مقبض، وضع على الحصير نصف رغيف من الخبز، وضعها في قطعة قماش وأحضر معها كأس حليب. وعندما أتمّ إعداد هذه الأشياء عاد إلى مكانه الذي كان جالساً فيه قبلاً. وبعد ذلك أخرج بادريتدين من صندوقه قطعاً من السكر.

وبعد ذلك سمعنا صوتا هادئاً من خلف الستار ينادي:

إنه جاهز يا بني.

عندها ذهب بادريتدين إلى أقصى الزاوية المفصولة عن منطقة الغرفة الرئيسة وأحضر إبريق شاي قديماً ذا مقبض وميزاب تم إصلاحه مسبقاً.

في هذه الأثناء دعانا للجلوس على الأريكة الكبيرة وقدّم لنا طبقا من البيض المقليّ، ولم نلمس أن مضيفينا سيشاركوننا في ما قُدّم لنا؛ فالرجل الكبير، ووالد بادريتدين ظلاّ في مكانهما من غير اكتراث بوجودنا.

وأشاح بادريتدين بوجهه ناحية الستارة منادياً بلطف:

والدتي هل تتفضلين بسكب الشاي لنا

وعندها ردّت ماذا عن والدك؟

والدي....لا لا أفضل أن تقومي أنت بذلك. وقد قال بادريتدين ذلك بلطف واستعطاف ملحوظين.

وللحظات لم يكن هنا أية إجابة، بل كان هناك صمت، وما هي إلاّ دقائق حتى دخلت علينا امرأة تنتعل حذاء فلاحين، وترتدي فستاناً مصنوعاً من قماش خيشي خشن، وحجابها يعلو رأسها، واتجهت نحو الأريكة الكبيرة، ثم اتخذت مقعداً حيث مكان إبريق الشاي.

وبمجرد النظر إليها هالني منظرها فقد كانت عينها اليسرى مغلقة تقريباً، وكانت اليمنى كبيرة ولكنها من غير حركة، وبدا لي أنها تعرضت لحصبة قوية في فترة ما من عمرها إذ كان وجهها مشوّهاً وقبيحاً بدرجة كبيرة اختفت معه معالمها ولذا أجدني إلى هذه اللحظة غير قادر على تذكر تفاصيله.

انتابني شعور بالاشمئزاز والعطف في آن واحد، وشعرت بمقدار الحزن الذي تشعر به هذه المرأة، وهو شعور يمكن قراءته من خلال النظر في عينيها الخاليتين من الحواجب والرموش.

وهنا وجدتني أحدث نفسي بالقول: إن القليل منا يمكن أن يشعر بالارتياح عندما يكون له أم قبيحة الشكل ، وأكاد أجزم أن الناس تحاول دائماً أن تخفي أن لديها أقرباء قبيحي الشكل، ثم وجدتني أتساءل: إلا يدرك بادريتدين هذه الحقيقة؟ أو أنه في الواقع مدرك لها، ولكنه يحاول إخفاء شعوره الحقيقي.

وسكبت الشاي في أكوابنا، ثم قدمتها لنا وقد حاولت أن تواري وجهها خلف الإبريق، وشربنا الشاي بصمت مطبق ربما خوفاً من النظر إلى وجهها.

تفضلوا ... تفضلوا أيها الأعزاء بأكل طعامنا، قال ذلك بادريتدين بصوت هادئ.

وشربنا الشاي وأكلنا البيض المقليّ، وعندها تنهد بادريتدين تعبيراً – كما يبدو – عن عدم الرضا عن حالة الفقر التي يعشيها هو وأسرته، وما هي إلاّ لحظات حتى وقف وخاطبنا بقوله:

دعوني أريكم كتبي، ومد يده وأخذ جمعاً من الكتب من على الرفّ الذي يعلو النافذة. وكانت تلك فرصة لنمضي الوقت بعمل شيء ما. وقد سعدنا بالنظر فيما يملكه بادريتدين من كتب قيمة وكان من بينها عدد من الروايات الجديدة، وكتب شعر، ومجموعة من الكتب باللغة العربية والفارسية.

وقد فاجأنا بادريتدين بقوله لدي شيء آخر أريد أن أريكم إياه وكان عبارة عن آلة كمان صغيرة قام بإحضارها من الرفّ الذي توجد عليه كتبه. وكانت عبارة عن آلة كمان محلية الصنع مصنوعة من خشب غير مطلي.

وقلنا بنبرة عالية توحي بالاستغراب: من أين أتيت بها؟

قال بادريتدين مجيباً على سؤالنا له : لقد صنعتها بنفسي.

ثم بعد ذلك قام بالعزف على آلة الكمان، وكنا نعرف مسبقاً أنه يجيد العزف على العود، ولكن ليس على آلة الكمان. ولذا عاتبناه على عدم إبلاغنا عن قدرته على العزف على آلة الكمان. وقال له جليميدار لو كنت أعلم مسبقاً لأهديتك آلة عازفنا وشاعرنا المشهور ساجيت.

ورد بادريتدين وقد علت على محياه ابتسامة: إنه ذلك العازف الذي أفكر كثيراً قبل أن أقبل بالعزف أمامه لهابته ومقامه الكبير. وأثناء ذلك تملكتني الشجاعة لألقي نظرة أخرى تجاه والدته التي كانت تنظر إلى ولدها بكل محبة، وعطف، وفخر، وإعجاب.

وفي هذه اللحظة قام بادريتدين بوضع آلة الكمان على

كتفة وأخذ يعزف بصوت – ضعيف نوعاً ما– ولكنه يبعث على السرور. وكان الجميع يستمع بهدوء خشية أن يفسد النغم الحزين والذي كان مناسباً لوضع هذا المنزل الفقير المشبع دوماً جوّه بالحزن. وهذا الجوّ المشبع بالكآبة يمكن إدراكه من جلوس الرجل الكبير الكفيف من غير حراك على الأريكة الكبيرة، وكذلك سكوت الأب طوال الوقت وجلوسه قرب موقد الطعام، ويشذّ في ذلك الأمّ التي كانت تنظر إلى ابنها بكل محبة وتشعّ السعادة من وجهها.

وبشكل مفاجئ قال بادريتدين مخاطباً أمه:

ماذا تريدين أن أعزف لك ؟

وتابع بقوله: قبل لحظات أعجبتك مقطوعة الحزن التي عزفتها. وعندما لم تجبه شرع بعزف نغمة بطيئة الرتم لأغنية شعبية قديمة عن الماء البارد في فصل الربيع. وأثناء عزفه لم يتوقف عن النظر إلى وجه أمه المشوّه، والممتلئ بالبثور.

وهنا انتابني شعور بأن بادريتدين لم يكن في الواقع يشعر بالخجل من وضع أمه، بل إن نظراته الجادّة المشوبة بالحزن كانت مغطاة بقدر كبير من التقدير والمحبة لها.

وعندما انتهى من العزف طلبنا الإذن بالسماح لنا بالصلاة

قبل أن نهمّ بالرحيل إلى قريتنا، وقد ردّ الرجل الكبير بفرك ركبتيه المرقعتين وقام بادريتدين بمد يد المساعدة له وقال: إن زملائي يطلبون منك أن تدعو لهم. وأومأ الرجل الكبير برأسه ومن ثم رفعنا أيدينا للصلاة.

وبعد الانتهاء اتجهنا صوب عربتنا وكان بادريتدين ووالده يقفان بجانب السور يراقبان صعودنا لعربتنا. وما أن تحركت عربتنا حتى بدأنا في التفكير في زميلنا بادريتدين، وفي منزل أسرته، وفي حالة الفقر الذي تعيشه قرية لشلي، وكذلك في سرّه الكبير، والذي لسنا إلى هذه اللحظة متأكدين من أي نوع هو؟، هل هو سرّ حزين؟ أو على العكس من ذلك سرّ مفعم بالسعادة الغامرة التي ليس بإمكاننا معرفتها وتبيّن معالمها.

وكانت الشمس على وشك الغروب، وطيور القُبر تصدح بأغانٍ تبدو أكثر دفئاً. وبدا العالم فسيحاً، فارغاً، وكبيراً..... لا يمكنني أن أنسى وجه أم بادريتدين... وفي تلك اللحظة تخيلت نفسي في مشهد أحرك فيه قبضتي مخاطباً الآخرين بينما هم في المقابل يصيحون بأعلى صوت: أنت لست محقاً...إنها حقاً امرأة جميلة.

* * *

الانتقام

توفان مينلين(*)
Tuufan Minnulin
إنجلترا
ترجمة
خالد بن محمد الصغيّر

شغلت منصب مدير محطة سكة حديد في فترة ما في حياتي مما أتاح لي الوقوف على العديد من الحوادث والوقائع، وبخاصة في الأوقات التي كان عملي يتطلب المراقبة عن قرب لحركة الركاب المسافرين سواء أولئك الذين أخذوا مقاعدهم، أو الذين في طريقهم للحصول على مقاعد.

ومن بين تلك الوقائع قصة حدثت وقائعها في عام 1949 وكنت أحد فرسانها، واستحقيت عليها أقسى درجات الإدانة والتوبيخ. وقصتي هذه التي أكتب عنها لأول مرة كانت امتداداً أو جزءاً من حالة غريبة لم أتبين خطوطها

العريضة إلاّ بعد أن أصبحتُ لاعباً رئيساً فيها. كان يأت إليّ العديد من النسوة اللائي يعبرن عن عدم رضاهن بسبب عدم أمانة ووفاء أزواجهن لهن، وكن يطلبن مني التدخل بالقيام بأمر ما لإعادة الأمور إلى نصابها. وفي بداية الأمر بذلت ما في وسعي لأمدَ لهن يد المساعدة، وبعد ذلك لم يتوقف الأمر عليهن وحدهن، وإنما بدأت استقبل إلى جانب شكوى النساء امتعاض الرجال أيضاً من الأمر ذاته. ومن بين تلك القصص قصة زوجة المسؤول عن الحزب السياسي الذي أنتمي إليه والتي بناء على ما أخبرتني به عندما قامت بزيارتي في مكتبي قمت باستدعاء ذلك المسؤول، ثم طرحت عليه التساؤلات التالية:

هل ما ذكرته زوجتك صحيحاً؟

صمت ولم يجب على تساؤلي!

ثم قلت له: ما هذه المصيبة التي أوقعت نفسك فيها؟ ثم عقبت على ذلك بقولي له: أليس من الغباء أن تورط نفسك بمشكلة بمثل هذا الحجم؟

وبعد ذلك تابعت القول: إن كنت تعتقد أنك لن تتعرض لمسائلة قانونية بسبب تصرفك الأخلاقي هذا فإنك واهم؛ لأن الوضع لم يعد كما كان في السابق.

وقد راعه هذا الكلام، ثم قال:

أرجوك أن تَحْلُم بي، وأعدك ألاّ أقوم بعمل ذلك مرة أخرى.

وقد قمت بمناصحته، ثم سألته:

كيف عرفت زوجتك بالواقعة؟

فأجاب بأنها وجدت رسالة.

قلت له مِنْ مَنْ؟

من المرأة التي أقمت علاقة معها؟

وماذا كان في الرسالة؟

كتبت فيها: «أن زوجك كان معي في اليوم» (وقامت بذكر ذلك اليوم) وفي الساعة (وذكرت الوقت الذي كنت فيه معها).

ثم سألته: هل قامت بذكر اسمها في نهاية الرسالة؟

وأجاب بقوله: لا، ولكنني أعرف خط يدها.

حسناً، من تكون؟

ولم يكن يرغب في الإجابة على سؤالي، وأشاح بوجهه إلى الناحية الأخرى، وعندها طلبت منه بإلحاح أن يخبرني.

واعترف بأنها السكرتيرة التي تعمل في مكتب الحزب.

قلت له: يوجد لدينا أربع سكرتيرات، فعن أي واحدة تتكلم؟

رد بقوله: أعني كلوديا.

ووجدتني أستعرض جميع السكرتيرات اللائي يعملن لدينا في المكتب، وقفز إلى ذهني صورة صاحبة الشعر الحالك السواد والتي يقع مكتبها في الزاوية خلف المكتبة. وأخذت أحدث نفسي متعجباً كيف استطاعت تلك المرأة إغراء رئيس الحزب، ولماذا قامت بكتابة الرسالة؟

وبدأتُ عملية البحث عن الجواب فكان أول ما قمت به الاتصال على جميع الذين اتهمتهم زوجاتهم بالخيانة، ووجهت لهم السؤال التالي:

كيف عرفت زوجتك بحادثة الخيانة التي اتهمتك بها؟

وكان الجواب واحداً: عرفن بذلك عن طريق الرسائل اللاتي قامت كلوديا بإرسالهن لهن.

وقد أثار ذلك كله فضولي، وبخاصة أنني أعرف أن هناك العديد من النساء اللائي يقمن بتسلية أنفسهن من خلال مغازلة الرجال المتزوجين، ولكنها المرة الأولى التي أسمع فيها عن تلك النسوة اللائي يقمن بالكتابة إلى زوجات أولئك الرجال الذين قمن

بمغازلتهم. ولذا أثار هذا الأمر اهتمامي، وشعرت أن هناك شيئاً ما خلف كل ذلك. وأخذت أبحث في ملف كلوديا وعرفت من خلاله أنها تعمل لدينا في المكتب لمدة ما يقارب العام، وأنها تبلغ من العمر 28 سنة، وقد قبض على زوجها عام 1973 وأودع السجن، وأنها تحمل درجة البكالوريوس. وهنا وجدتني أتساءل: أليس من المستغرب أن تقبل امرأة تحمل هذه المؤهل العلمي بالعمل سكرتيرة بحكم أنها لم تكن في ذلك الوقت وظيفة مرموقة. وهذه المعلومات لم تقودني إلى الوصول إلى سر هذه المرأة ولذا قررت أن أقوم بمقابلتها لأعرف منها حقيقة الأمر.

وقد جاءت إلى مكتبي بناء على طلبي لمقابلتها، وكانت خجلة في بداية اللقاء، وجلست على حافة أحد أرائك المكتب، وكانت في بداية المقابلة محدّقة تنظر في الأرض.

فبادرتها بالتحية.

وردت بقولها: قمت بتحيتك بمجرد دخولي لمكتبك.

لن أذيع سراً حين أقول أنني بمجرد سماع صوتها تحرك شي ما في داخلي، وأحسست حينها أنني أبلغ من العمر ثلاثين عاماً فقط على الرغم من أنني الآن رجل طاعن في السن. زاد صوتها الرخيم من فوران دمي، وتوقف لساني عن الكلام، ولم أستطع التحكم في أعصابي.

ثم خاطبتها بقولي: كيف حالك يا كلوديا؟

ردت بقولها: شكراً، لا بأس، ونظرت إليّ من أسفل حواجبها.

كانت قناعتي بزوجتي لا حدود لها، بل إنني كنت أنظر إليها على أنها أفضل نساء الكون، وفي الوقت نفسه كنت أحسب نفسي زوجاً مثالياً قد عاهد نفسه على ألاّ يخون زوجته أبد الدهر، ولكن هذه المرأة الجالسة أمامي جعلتني أُعيد النظر في هذا العهد الذي أخذته على نفسي. وكانت نظراتها آسرة لدرجة أنني شعرت أنني غائب عن الوعي ولم أفق إلاّ وأنا في شقتها.

وقد أعادني إلى الواقع صوت كلوديا الذي أخذت أثناء حديثها إليّ أحدّق في عينيها الشريرتين اللائي ذكّراني بالعديد من الرجال الذين أوقعتهم في حبالها من موظفي المكتب. وعندها نهضت بسرعة، وقابلت كلوديا ذلك بضحكة مجلجلة وخاطبتني بقولها: «لا تخف! بقي ساعتين على نهاية الدوام، يمكنك أن تذهب مرة أخرى إلى عملك، ثم تعود إلى منزلك».

وبعد ذلك حصل ما لم أكن أتوقعه إذ وجدت نفسي أتوسل إليها قائلاً:

أرجوك، أنا على استعداد لأعطيك ما تريدين، ولكن لا تخبري زوجتي ومن له علاقة بي عمّا حصل بيننا.

ولا أذكر ما هذيت به إضافة إلى ذلك غير أنني ما زلت أذكر أنها كانت تضحك بشكل صامت.

ولكن توسلي لها لم يجد نفعا، عندئذ قمت بتهديدها ومحاولة اخافتها:

لم يطلع على الأمر أي أحد، وليس بإمكان أحد إثبات أي شي. وشعرت وقتها أن قولي هذا يبعث على السخرية والأسى، ولكنني أقنعت نفسي ألاً خيار آخر أمامي. ولم تتوقف المشكلة فقط عند ماذا يمكن أن تقوم به زوجتي عند علمها بالأمر، ولكنه الشعور القاتل بالذنب لخيانتي للعهد الذي قطعته على نفسي بألاّ أخون زوجتي مهما كان الثمن غالياً.

ولم يظهر على كلوديا الخوف أو الفزع من تهديدي لها.

وأمطرتني بمجموعة من الأسئلة التي يمكن أن يقوم أحد بتوجيهها لها مثل: لماذا غادرتي العمل قبل انقضاء وقت الدوام الرسمي؟ أين اختفيت أثناء ساعات الدوام الرسمي؟ من طلب منك المجيء إلى مكتبه؟ وكانت تتبع كل سؤال من هذه الأسئلة الافتراضية بضحكات متتالية.

ورددت عليها بقولي: من سيصدق كلامك؟ وفي حال

انتشار الخبر بين الناس سأرد بالقول إنها إشاعات مغرضة الهدف منها التشهير بي، ومحاولة لتلويث سمعتي.

والآن ما هو توقعك لما يمكن أن تقوم به على خلفية حوارانا هذا؟ إنه أمر غير متخيل، وبالرغم من أنه أمر مخجل سأروي لك ما قامت به تلك المرأة. وهو أمر أدركت لاحقاً أنه ليس بمستغرب على امرأة بمثلها.

قامت بإخفاء حذاء تحت وسادتها وكنت في عجلة من أمري لدرجة أنني قمت بلبس بنطالي من دون أن أدرك أنني لم انتعل بعد حذائي. وتقدمت نحوها لأخذهن منها، ولكنها بادرتني بقولها إن اقتربت خطوة واحدة إضافية سأصرخ بأعلى صوتي وعندها عليك أن تتصرف مع العشرات من الجيران الذين يقطنون العمارة التي اسكن فيها فهم سيتوافدون على باب شقتي للتحقق من الأمر.

ولم أحاول أن أتوسل إليها، ولم تحاول هي الأخرى أن تواسيني في محنتي هذه بل قامت بالأسوأ من ذلك إذ طردتني من شقتها حافي القدمين.

وقمت بالتفكير مليّاً فيما يمكنني عمله، وقررت في النهاية أن أواجه زوجتي قبل أن تقوم كلوديا بإرسال رسالة لها تخبرها أنني كنت على وصال معها. واستجمعت قواي ثم أخبرت زوجتي

بالحادثة كما حصلت بتفاصيلها، وكان رد زوجتي حكيماً، وقررت أن تتكتم وأن تعمل على احتواء هذه الفضيحة، وكان كل ما طلبته مني أن أذهب إلى الحمامات العامة لأنظف بدني من أدران هذه الجريمة. وفي اليوم الذي تحدثت إليها عن تلك الحادثة لم تدعني اقترب منها واستمرت الحال على ذلك لمدة ثلاثة أسابيع قادمة.

وفي اليوم التالي جاءت كلوديا لمكتبي بناء على ترتيب مسبق أعدته هي لنفسها.

وقالت مهددة: «إن حاولت أن تنتقم مني فسوف تندم على صنيعك». وكان أخر ما كنت أفكر فيه طردها في تلك اللحظة.

وتقدمت بعد برهة من الزمن بالاستقالة من وظيفتي، بينما استمرت كلوديا على رأس الوظيفة، ثم علمت بعد ذلك باختفائها والذي كان نتيجة اعتقالها وإيداعها السجن.

وبعد مرور فترة قصيرة ورد إلى مسمعي أخباراً أثارت قلقي في وقتها؛ فقد نما إلى علمي أنها لن تتركني في حالي وستطالب بالتحقيق معي ومحاكمتي، ولكن هذا لم يحصل إلى اللحظة.

وأتصور أنك ربما تود أن تعرف ما الذي حدا بتلك المرأة للقيام بمثل هذا العمل؟

وقد عملت جاهداً، وفكرت في الأمر ملياً لأعرف ما الذي دفعها للقيام بذلك، وقد جاءني الجواب من زوجتي التي أخبرتني عن حقيقة المرأة عندما كنا مرة نتناقش عن عمليات القمع أثناء حكم ستالين.

هل تتذكر عندما أقمت علاقة مع تلك المرأة، وجئت إليّ باكياً تطلب صفحي عن ارتكابك ذلك الجرم، فبعد أيام معدودة وصلتني رسالة من كلوديا، وقد حاولت حينها إخفاء ذلك عنك، ولكنني في الوقت نفسه عزمت على اكتشاف الحقيقة بنفسي ولذا سعيت إلى مواجهة كلوديا والحديث إليها مباشرة لأعرف منها سر صنيعها هذا. وكان الجواب مراً وفي الوقت نفسه مفاجئاً إذ أخبرتني أنه بعد أن قبضت الشرطة السرية على زوجها لم تكن قادرة على تحمل فقدان زوجها ولذا قررت أن تنتقم من النساء الأخريات من خلال هذه الممارسات.

* * *

الوصية

ج. م. باري(*)

بريطانيا

ترجمة

الجلالي الكدية

الشخصيـات:

السيد دفايزز، الأب

السيد دفايزز، الابن

سرتيز، كاتب

فليب روس

إملي روس، زوجة فليب

سنيت، كاتب

كريد، كاتب

(*) جيمس ماثيو باري (1860-1937)، كاتب سكتلاندي كتب الرواية والقصة القصيرة وقصص الأطفال والمسرحية. اشتهر على الخصوص بكتاباته المسرحية. من أشهر مسرحياته وقصصه «بيتر بان» (1904). يمتاز أسلوبه بالذكاء والسخرية والطابع الواقعي. تمثل مسرحيته «الوصية» هذه الخصائص وهي مسرحية من فصل واحد تلخص حياة زوجين.

المكان مكتب أي محام. لا شك أنه يشبه أي إعادة إنتاج دقيق لمكتب حقيقي مع ما يميزه من أثاث، وحيث كل بقعة مداد في مكانها المناسب. لكن من أجل الهدف قيد الإعداد أي غرفة عارية قد تؤدي هذا الغرض. باستثناء الرجلين الجالسين داخلها، فإن الشيء الأساسي في الغرفة هي صورة الملكة فكتوريا في إطار فوق الجدار تؤرخ للمشهد الافتتاحي، وقريباً ستتغير إلى صورة الملك إدوارد، ثم إلى الملك جورج، إشارة إلى مرور الزمن. أي تغيير آخر غير مطلوب. لا شك أن أثاثاً مختلفاً سينقل إلى الداخل، كما أن قرميد المدفأة سيتجدد، وأخيراً سيكتشف شخص ما أن الأزهار في صندوق بالنافذة قد ماتت. غير أن كل هذا لا يؤثر مادياً على الحدث شأنه شأن الذبابة الزرقاء الجديدة. بينما يعبر تعاقب الملوك بشكل مجازي عن الشيء الضروري الوحيد ألا وهو مرور الزمن أما مكتب دفايزز ودفايزز فسيستمر.

الرجلان هما: دفايزز الأب ودفايزز الابن. الأول في منتصف العمر، رجل نجح في عمله منذ سنوات، وعندما يرفع الستار نراه منكباً على طاولته مستمراً في تحسين مهمته. شيء ممتع أن نفكر أنه قبل أن يتكلم يضيف ثلاثة عشر ثم أربعة عشر بنساً إلى مدخرات الشركة.

دفايزز الابن، شاب حيوي في الثالثة والعشرين من عمره.

نجده يؤرجح مسطرة على أنفه بمهارة. لقد عاد في الآونة الأخيرة من جامعة أكسفورد.

«لو عرضته في ساحة هايد بارك، آه كم سيحدقون فيه

لكن في ساحة بلومزبري سيظهر شخصاً أنيقاً».

قد يبدو دفايزز الابن أكثر ذكاء في المكتب (مقارنة مع الكتاب)، أكثر مما كان عليه في أكسفورد، وهذا شيء واحد من بين الأشياء القليلة الأخرى التي يجهلها والده الذكي.

يتقدم نحوهما من الباب في الغرفة كاتب في منتصف العمر يدعى سرتيز. إنه جدير بالملاحظة ولو أن سلوكه يوحي بشخص توقف منذ زمان عن العناية بنفسه سواء من أجل الإله أو الإنسان. إذا ما نظرت إليه مرة أخرى (وقليل من يفعل ذلك) فإنك ستفهم أنه تلقى صدمة ما في الآونة الأخيرة – كما لو أنه أمسك بخيط كهربائي – ولايزال دائخاً من جراء الصدمة. يحمل بطاقة إلى السيد دفايزز الأب. ينظر إليها هذا الأخير ويهز رأسه.

السيد دفايزز: «السيد فليب روس». لا أعرفه.

سرتيز: (بصوت محايد) قال إنه راسلك منذ يومين، سيدي، موضحاً مهمته.

السيد دفايزز: لم أتوصل بأية رسالة من شخص يدعى روس.

روبرت: ولا أنا أيضاً.

(مهتم بإنجازه بالمسطرة أكثر من زبون محتمل،
لكن سرتيز ينظر إليه نظرة غريبة)،

السيد دفايزز: يبدو كما لو أن سرتيز يظن أنك تعرفه.

(ينظر روبرت إلى وجه سرتيز فيتذكر الحدث).

روبرت: آه، أتعتقد أنه ذلك الشخص، يا سرتي؟

السيد دفايزز: (بصوت حاد) أي شخص؟

روبرت: كان هذا قبل أمس. كنت خارج المكتب، أبي، عندما حمل لي سرتيز بعض الرسائل. كان فاغر الفم.

(يفكر) أعتقد هذا هو السبب الذي جعلني أفعل ما فعلت.

السيد دفايزز: ماذا فعلت؟

روبرت: فجأة تذكرت لعبة كنا نلعبها في أكسفورد. تحاول قذف أوراق الواحدة تلو الأخرى داخل قبعة. وهذا يتطلب مهارة كبيرة. هكذا قذفت واحدة في اتجاه فم سرتيز فأخطأت الهدف وسقطت داخل المدفأة. لا شك أنها رسالة فليب روس.

السيد دفايزز: (يقطب جبينه) شيء سيئ للغاية، يا روبرت.

روبرت: (بلطف) نعم، لم أعد أمارس اللعبة.

سرتيز: سيدي، يبدو أنه شخص عصبي جداً وشاب. ليس سيداً مهماً جداً.

روبرت: (بلا مبالاة) لم لا تسأله أن يجدد الرسالة؟

السيد دفايزز: غير معقول.

سرتيز: أما هي –

روبرت: هي؟ من هي؟

سرتيز: سيدة شابة ترافقه، سيدي، إنها تبكي.

روبرت: هل هي جميلة؟

سرتيز: سيدي، جميلة بشكل غير مثير.

روبرت: (مستمعاً) ها!

السيد دفايزز: حسناً، أدخلهما عندما أقرع الجرس.

روبرت: (يلوح إصبعه بخبث) فليكن درساً لك، سرتيز، لا تترك فمك فاغراً أثناء العمل. (يحاول سرتيز الابتسام، لكنه لم يفلح). ما خطبك يا سرتي؟ تبدو أنك فقدت مزاجك المرح.

سرتيز: (بتواضع كبير) أخشى ذلك، سيدي، في الواقع متى كان مزاجي مرحاً، سيدي روبرت؟

[غادر بهدوء، إحساس ما بدا مكبوحاً بداخله،

مما جعل الحدث مثيراً]

روبرت: ماذا ألمّ بسرتيز، يا أبي؟

السيد دفايزز: لا تهتم به. أنا غاضب عليك، روبرت.

روبرت: (يبدو مثل شخص يتنازل عن فكرة في نقاش داخل جمعية) أنت محق.

السيد دفايزز: (متجهماً) كل ما يمكن أن نفعله هو أن نقول للسيد روس أننا لم نقرأ رسالته.

روبرت: (مسترجعاً خبرته للعالم) وهل هذا ضروري؟

السيد دفايزز: يجب أن نعترف أننا نجهل لماذا أتى.

روبرت: (متسامحاً مع ضعف والده) وهل فعلاً لا نعرف؟

السيد دفايزز: هل أنت تعرف؟

روبرت: أظن أني أستطيع جمع اثنين مع اثنين.

السيد دفايزز: ولد ذكي! حسناً، سأتركك تتكلف بهما.

روبرت: حسناً.

السيد دفايزز: قضيتك الأولى، روبرت.

روبرت: (غير مرتبك) اجلس هناك واستمتع، سترى كيف سأكتشف الموضوع المزعج الذي أتيا من أجله دقيقتين بعد دخولهما الغرفة.

السيد دفايزز: (بلهجة جافة) أنا دائماً مستعد لأتعلم درساً من الجيل الجديد. إلا أننا نحن الشيوخ نستطيع أن نفعل ذلك أيضاً.

روبرت: كيف؟

السيد دفايزز: من خلال مساءلتهما.

روبرت: أوه، ومن أجل ماذا ذهبت إلى جامعة أكسفورد؟

السيد دفايزز: الله يعلم. هل أنت مستعد؟

روبرت: على أتم الاستعداد.

[السيد دفايزز يقرع الجرس]

السيد دفايزز: بالمناسبة، لا نعرف اسم السيدة.

روبرت: لاحظ كيف سأكتشفه.

السيد دفايزز: هل هي متزوجة أم عازبة؟

روبرت: سأعرف بنظرة واحدة. لاحظ، إذا كانت متزوجة فهذا

السيد العصبي هو الذي حال بينها وبين زوجها. أما إذا كانت عازبة فهذه السيدة الباكية هي التي حالت بينه وبين زوجته.

السيد دفايزز: ياله من بصير.

[شاب وشابة يدخلان. يبدو أنهما مخلصان جداً لبعضهما، ولو أن روبرت لا يدرك ذلك. رغم أن هذا واضح، أوضح من بذلة الشاب الرخيصة التي تسرحها المرأة بعناية كل ليلة تحت الفراش، وأوضح من وجهه القوي الطفولي. لو نظرنا إليه في ضوء الأحداث الموالية لتساءلنا، إن هو أتى وحيداً، ألن يعكس وجهه قلقاً ما، لكن هذا القلق غير موجود الآن لأن المرأة ترافقه. بل إن هناك شئاً ما يزعجه غير أنه لم يبرز إلى السطح بعد. لكن برفقتها له كل شيء كان هادئاً، وإن كانت ستتغير بعد قليل عندما نراهما مرة أخرى، ليس هناك ما يؤشر على القلق ولا شيء قد يعكر صفو سعادتهما، اللهم أن تكون هذه الزيارة المزعجة لمكتب المحامي. قد تكون التعليمات المسرحية؛ «عشيقان يدخلان». الرجل أكثرهما عصبية، ومع ذلك يتقدم بقوة أمامها كما لو أنه سيتلقى الضربة قبلها. وربما أومأت إليه خارج الخشبة فتخلصت من يده].

روبرت: (يمسك بزمام الأمور) تفضل، سيد روس. (ثم ينحني للسيدة باحترام)، هذا شريكي – أجل والدي.

[ينحني السيد دفايزز ويبقى في الخلفية]

فليب: (يبلع الريق) هل توصلت برسالتي؟

روبرت: أجل، أجل.

فليب: أعطيتك فيها التفاصيل.

روبرت: نعم، أتذكر كل التفاصيل. (بذكاء) تفضلي، آنسة – لا أذكر الاسم.

[كأنه يقول لوالده «انظر، يا أبي،

لقد استنتجت أنها عازبة على التو]

السيد دفايزز: (هو الآخر تكونت لديه فكرة) لم تسأل عن اسمها، روبرت.

روبرت: (بخفة) آنسة –؟

فليب: إنها السيدة روس، زوجتي.

[يفاجأ روبرت قليلاً ويعتقد أن والده يبتسم]

روبرت: آه، بالطبع، اجلسي من فضلك، السيدة روس.

[تجلس وكأن هذا جعل الأشياء أسوأ]

فليب: (يقف بجانبها متيقظاً) زوجتي مرتبكة قليلاً.

روبرت: شيء طبيعي. (يحاول الاستطلاع) مثل هذه الأمور – تكون أحياناً موجعة جداً – لكن المرء ينسى تدريجياً.

إملي: (عيناها جاحظتان) هذا ما يقوله السيد روس، لكني لا أستطيع – (عيناها تغرورقان) أعني تزوجنا فقط منذ أربعة أشهر.

روبرت: آه، أفهم، نعم بالتأكيد. (يؤازر الزوجة ويعبس في وجه فليب).

فليب: أظن أن ما جمعته من مال يبدو قليلاً بالنسبة إليك؟

روبرت: (بهدوء) أعترف أن هذا هو انطباعي.

فليب: أتمنى لو كان أكثر.

روبرت: (يغامر) أأنت متأكد أنك لا تستطيع أن تجعله أكثر؟

فليب: كيف أستطيع؟

روبرت: ها!

إملي: (بحماس مفاجئ) أظنه قدراً كبيراً.

فليب: السيدة روس مقتنعة بذلك.

روبرت: (متخذاً موقفاً قوياً) أظن ذلك. لكن لا ينبغي استغلالها. بالطبع سنناقش القدر المالي.

فليب: (مشدوهاً) كيف ذلك؟

روبرت: (محترساً) هم... نعم، بمعنى ما.

إملي: (تشعر بالانهيار) يا إلهي!

روبرت: (عازماً أكثر من قبل على القيام بما في وسعه لصالح هذه المرأة المظلومة) آسف جداً، السيدة روس. (بصرامة) أتمنى، سيدي، أن ندرك أن مجرد الإشهار بالنسبة لامرأة رهيفة –

فليب: إشهار؟

روبرت: (يشعر أنه فاجأه متلبساً) طبعاً، من أجلها سنحاول ترتيب الأمور حتى لا يظهر الأسمان. ومع ذلك –

فليب: الاسمان؟

[إملي بدأت تبكي]

إملي: لا أستطيع أن أتحمل هذا. أحبه كثيراً.

روبرت: (ولايزال غافلاً) هل هذا يكفي لتسامحيه؟ (فجأة وجد نفسه في موقع الوسيط). السيدة روس، هل فات الأوان لتتصالحا؟

فليب: (بغضب) ماذا تقصد، سيدي؟

السيد دفايزز: (الذي كان يتسلى في صمت) نعم، روبرت، ماذا تقصد بالضبط؟

روبرت: في الحقيقة أنا – (يحاول أن يعبس) يجب أن أقول لك مباشرة، السيد روس، إذا لم يفتح لنا الزبون صدره فإننا لا نستطيع أن نعالج قضية من هذا النوع.

فليب: أي نوع، سيدي؟ إذا كنت تلمح إلى شيء ضد سمعتي المحترمة –

روبرت: بشرفك، سيدي، أليس هناك شيء ضد سمعتك؟

فليب: لا علم لي بشيء من هذا القبيل، سيدي.

إملي: هل من شيء ضد زوجي، سيد دفايزز؟! إنه مَلَكٌ.

روبرت: (فجأة أحس أن السيدة الباكية هي المذنبة) إذاً أنت هي المعنية.

إملي: آه سيدي، كيف ذلك؟

فليب: أجب عن ذلك، سيدي.

روبرت: نعم، سيد روس، سأجيب. (لكنه لا يستطيع) بعد إعادة النظر أرفض. لا يمكن أن أعتقد أنه خطأ هذه السيدة، وأرفض أن أتعامل مع هذه القضية الموجعة.

السيد دفايزز: (بسرعة) إذن سأتكلف بها أنا.

فليب: (لا يمكن تهدئته) أظن أن ابنك شتمني.

إملي: فليب، هيا بنا.

السيد دفايزز: لحظة، أرجوكما. بما أنني لم أطلع على رسالتكما، هل يمكن أن أسأل السيد روس ما هو الموضوع؟

فليب: زرتكما لأعرف هل يمكن أن تتفضلا بصياغة وصيتي.

روبرت: (مشدوهاً) وصيتك! هل هذا كل ما في الأمر؟

فليب: بالتأكيد.

السيد دفايزز: لقد فهمنا الآن، يا روبرت.

روبرت: وماذا عن ارتباك السيدة روس؟

فليب: (يمسك بيدها) إنها تشعر إذا هيأت وصيتي فذلك يقرب وفاتي.

روبرت: إذاً هذه هي المسألة.

فليب: كل هذا مذكور في الرسالة.

السيد دفايزز: (بلطافة) هل من شيء تريد إضافته، روبرت؟

روبرت: أجل – تماماً – (اتقدت فكرة في ذهنه) أنا حائر إلى حد الآن. أأنت إدغار شارل روس؟

فليب: كلا، فليب روس.

روبرت: (بوقاحة) فليب روس؟ لقد ارتكبنا خطأ فادحاً، يا أبي، (تلمع عيني السيد دفايزز ويتابع باهتمام كيف سيخرج ابنه من هذه الورطة) في الحقيقة، السيدة روس، نحن ننتظر اليوم زيارة رجل يدعى إدغار شارل روس تتعلق بقضية – آه – من نوع – يا إلهي. (بجدية ملائمة) باختصار، زوجته –

إملي: (التي لم تقرأ الجرائد بلا جدوى) كم ذلك مروع وحزين.

روبرت: حزين حقاً. أنت تدركين جيداً أن أسرار المهنة لا تسمح لي أن أقول أكثر.

فليب: نعم، بالطبع. ونحن لا نرغب في ذلك، لكنني راسلتكم.

روبرت: بالتأكيد. عن موضوع الوصية، وهذا هو اختصاص والدي. لا شك أنك تذكر الرسالة الآن، يا أبي؟

السيد دفايزز: (لا يمانع ولا يساعد) لا يمكن أن أقول أني توصلت بها.

روبرت: (بوقاحة) غريب. لابد أنك غفلتها.

السيد دفايزز: آه، على أي، سيد روس، أنا في خدمتك الآن.

فليب: شكراً.

روبرت: (لايزال مستعداً للتضحية من أجل الواجب) ألم تعد محتاجاً إلي، أبي؟

السيد دفايزز: كلا، روبرت. شكراً جزيلاً. اذهب الآن إلى النادي لتناول غذائك. لابد أنك متعب. أرسل لي سرتيز. (يتوجه إلى زبونيه) إنها أول قضية يتكلف بها ابني.

فليب: (بلطف) أتمنى له التوفيق.

السيد دفايزز: لا بأس، به. تعثر في البداية، لكنه خرج من الورطة بذكاء. ومع ذلك ستصبح محامياً، يا روبرت.

روبرت: شكراً أبي. (يخرج مرحاً مرفوع الرأس).

[الزوجة الشابة تمد يدها طلباً للمواساة فتجد يد فليب تنتظرها]

فليب: ما أطلبه هو أن تصاغ الوصية بكاملها في جملة واحدة: «أترك كل ما أملكه بعد وفاتي لزوجتي المحبوبة».

السيد دفايزز: (يذوب لرومانسية هذين الزوجين الشابين). حسناً، عرفت وصايا أسوأ من هذه، سيدي.

[إملي متأثرة]

فليب: لا تيأسي، إملي.

إملي: إنها تلك الكلمات «ما أملك بعد وفاتي» (متوسلة) بالتأكيد لا يحتاج لقول ذلك – أرجوك، سيد دفايزز؟

السيد دفايزز: أكيد لا حاجة إلى ذلك. أنا واثق بأن أصوغ الوصية دون ذكر الوفاة على الإطلاق.

إملي: (بصوت مبحوح) آه، شكراً.

السيد دفايزز: وفي نفس الوقت، طبعاً، في وثيقة قانونية حيث الأرملة هي وحدها –

[إملي تحتاج إلى مساعدة من جديد]

فليب: (معاتباً) ما الحاجة إلى ذكر كلمة «أرملة»؟

السيد دفايزز: معذرة، السيدة روس. أسحب كلمة «أرملة» بدون تحفظ. اعذري محامياً عجوزاً بليداً. (تبتسم إملي بامتنان والدموع تنهمر من عينيها. يدخل سرتيز) سرتيز، أرجوك سجل بعض النقط. (يجلس سرتيز في الخلفية ويسجل) وقائع القضية، كما أفهم، السيدة روس، هي كالآتي: زوجك (بسرعة) – وهو في عز عافيته – إلا أنه يدرك أن الحياة متقلبة –

إملي: أوه!

السيد دفايزز: – ولو أنها دائماً، كما يخبرنا الكتاب المقدس نفسه، تطول عشر سنوات سبع مرات – واعتقاداً أنه من المحتمل جداً أن يعيش نصيبه من الحياة، مع ذلك

لأنه يحبك فهو يرى من الحكمة القيام بهذا الإجراء – وهو مجرد إجراء شكلي – أي صياغة الوصية.

إملي: (بحماس) أوه، شكراً لك.

السيد دفايزز: هل من تفاصيل أخرى، سيد روس؟

فليب: أنا يتيم، أسكن ببلفدير، رقم 14 شارع تولفين، هامر سميث.

إملي: (ذكر العنوان له إغراء بالنسبة إليها) نقطن هناك.

فليب: وأشتغل كاتباً بشركة كيورارو كاو، وهي وكالة أجنبية للفحم.

السيد دفايزز: نعم، نعم، وهل لديك دخل خاص؟

[يضحكان قليلاً من السؤال الطريف]

فليب: أوه، كلا.

السيد دفايزز: إذن ستكون وصية قصيرة.

فليب: (تبدو له تلك الملاحظة تافهة) دخلي كبير نسبياً.

السيد دفايزز: نعم؟

إملي: (بفخر) يبلغ دخله السنوي مائة وسبعين جنيهاً.

السيد دفايزز: آه.

فليب: بدأت بستين جنيهاً، لكنه يرتفع بسرعة، سيدي، هناك زيادة خمسة عشر جنيهاً، هذه السنة.

السيد دفايزز: جيد.

فليب: (سرا) لدي طموح.

إملي: (بحماس) قل له، فليب.

فليب: (يتنفس بقوة) لقد عزمنا على بلوغ ثلاثمائة وخمسة وستين جنيهاً في السنة قبل أن – أتقاعد.

إملي: يعني جنيهاً في اليوم.

السيد دفايزز: (مبتسماً لهما بود) ولم لا؟ أتمنى لكما التوفيق.

فليب: شكراً، طبعاً الأثاث يتطلب قدراً كبيراً.

السيد دفايزز: صحيح.

إملي: إنه يؤكد على أن أختار الأحسن. (تتوقف. لا شك أنها تفكر بغرفة النوم الإضافية الفاخرة).

فليب: ليس علينا دين، بل وفرت مائتين جنيه.

السيد دفايزز: أعتقد أنها بداية طموحة.

إملي: إنهم يعتزون به في الإدارة.

فليب: كما يبلغ تأميني خمسمائة جنيه.

السيد دفايزز: يسعدني أن أسمع ذلك.

فليب: طبعاً أود أن أترك لها بيتاً بكينسينكتن وعربة ذات حصانين.

السيد دفايزز: ومن يدري، قد تستطيع.

إملي: أوه!

السيد دفايزز: معذرة.

إملي: ما قيمة البيوت والخيول بدونه!؟

السيد دفايزز: (مهدئاً إياها) صحيح. افترض أن ما يقصده السيد روس هو عندما يتوفى – إن هو توفى – سيترك كل شيء – لزوجته.

فليب: (بعناد) نعم.

إملي: (بعناد) لا.

فليب: (يتنهد) هذا هو الخلاف الوحيد بيننا. السيدة روس تؤكد على ورثة آخرين. أعني لدي ابنتا عم، ليستا ثريتين، وكنت أقدم لهما بعض المساعدة. لكن كيف أفعل ذلك في وصيتي؟

السيد دفايزز: يجب أن تفكر بزوجتك أولاً.

فليب: لكنها تحثني أن أترك خمسين جنيهاً لكل واحدة منهما.

(ينظر إلى زوجته مستعطفاً).

إملي: (بتظاهر) مائة جنيه.

فليب: خمسون.

إملي: عزيزي، مائة جنيه.

السيد دفايزز: لنقل خمسة وسبعين جنيهاً.

فلييب: (على مضض) حسناً.

إملي: كلا، مائة جنيه.

فليب: لابد أن تحقق رغبتها. فهاهما الاسمان والعنوانان.

السيد دفايزز: هل لديك ما تضيف؟

فليب: (بسرعة) كلا.

إملي: ودار النقاهة، عزيزي. كان هناك قبل سنة وعاملوه معاملة طيبة جداً.

فليب: نعم ولكن –

إملي: عشرة جنيهات. (يتنازل بنظرة عتاب وإعجاب).

السيد دفايزز: إذاً إذا كان كل ما في الأمر فلن أؤخركما. إذا زرتنا غداً، سيد روس، في مثل هذه الساعة فستجد كل شيء جاهزاً.

[يبدو على وجهيهما الإحباط]

إملي: أوه، سيد دفايزز، ياليتك تصوغ الوصية الآن وننهي هذا الأمر.

فليب: سيدي، لقد قمنا بمجهود كبير من أجل قضاء هذه المهمة اليوم.

[كأنهما يقولان: «مصيرنا بين يديك».

يبتسم المحامي وهو يشعر بهذه السلطة]

السيد دفايزز: (يلقي نظرة على ساعته) حسناً، بالتأكيد لن يستغرق هذا وقتاً طويلاً. اذهبا الآن للغذاء في مكان ما ثم عودا.

إملي: أوه، لا تذكر لي الطعام.

فليب: نحن متأثران جداً.

إملي: أرجوك، هل يمكننا فقط أن نقوم بجولة في الشارع؟

السيد دفايزز: (يبتسم) بالطبع يمكنك أيتها الزوجة الشابة البلهاء.

إملي: أعرف أني بلهاء، لكني أحبه كثيراً.

السيد دفايزز: نعم إنه شيء سخيف. لكن، سيد روس، لا تغير رأيك خصوصاً إذا خالفك الحظ في الحياة.

فليب: لا تخف!

إملي: (تشمئز إملي من الوصية التي يمكن القول إنها أصبحت حيز الوجود) أرجوك لا تسلمنا نسخة منها. أفضل أن لا أحتفظ بها داخل البيت.

السيد دفايزز: (يهز رأسه مطمئناً) أراكما في غضون ساعة. (ينصرفان. يتناول المحامي غذائه وهي وجبة أبسط من وجبة روبرت: سندويش وكأس نبيذ. يأكل ويتكلم).

سرتيز، هيأ الوصية، خذ الأسماء والعناوين التي تركها.

(مبتهجاً) إنهما زوجان ظريفان.

سرتيز: (يسمع صوتاً آخر) نعم سيدي.

السيد دفايزز: (لا يتغير) قصة حب ظريفة. تشعرك بالمرح.

سرتيز: نعم سيدي.

السيد دفايزز: (يستغرب لصوته البارد) لا يبدو عليك المرح، يا سرتيز.

سرتيز: آسف سيدي، لا يمكن أن نكون جميعاً مرحين. (يخرج دون أن يلتفت إلى رئيسه) سأتولى هذا الأمر، سيدي.

السيد دفايزز: انتظر لحظة. ما بك؟ (يجد سرتيز صعوبة للرد فيذهب إليه السيد دفايزز بلطف)، هل تشغل بالك تلك

القضية التي تحدثنا عنها؟ (سرتيز يطأطأ رأسه) هل تفاقم الألم؟

سرتيز: ليس ألماً كبيراً.

السيد دفايزز: (غير مرتاح) أنا متأكد أنه ليس – ما تخشاه، أي أخصائي يمكن أن يؤكد لك ذلك.

سرتيز: (دون أن يرفع عينيه) لقد زرت أخصائياً أمس، سيدي.

السيد دفايزز: إذاً؟

سرتيز: إنه – ذلك الشيء، سيدي.

السيد دفايزز: لا يمكن أن يكون متيقناً.

سرتيز: بلا، سيدي.

السيد دفايزز: عملية –

سرتيز: قال لقد فات الأوان. لو خضعت لعملية جراحية منذ وقت طويل لبقيت لي فرصة.

السيد دفايزز: لكن لم يكن هناك شيء لمدة طويلة.

سرتيز: ليس حسب معرفتي، سيدي، ومع ذلك كان هناك شيء ما، دائماً في داخلي، بقعة سوداء ليست أكبر من رأس إبرة دائماً تنتظر لتنتشر وتقودني إلى الهلاك مع مر الزمن. أما بقية جسمي فكله سليم معافى «وهذا هو الصوت الذي كان يسمعه سرتيز من قبل).

السيد دفايزز: (مستسلماً) غير معقول.

سرتيز: (بتواضع) لا أدري سيدي. قال إن بقعة من هذا النوع موجودة داخل كل واحد منا تقريباً، فإذا لم نحتط ستؤدي بنا إلى الهلاك.

السيد دفايزز: (بسرعة) لا، لا، لا.

سرتيز: سماها لعنة. أظنه يقصد أنه ينبغي أن ندرك وجودها لنكون على حذر. (يستجمع قواه) سأتكلف بهذا العمل حالاً، سيدي.

[يغادر، ويعود السيد دفايزز إلى غذائه]

[هنا يسدل الستار للحظة وجيزة، إشارة إلى مرور سنوات عديدة. وعندما يرفع الستار نرى صورة الملك إدوارد حلت محل صورة فكتوريا. نجد روبرت منهمكاً في الأشغال. لقد بلغ منتصف العمر ونسي منذ زمن طويل كيف يقذف بالأوراق داخل القبعة. يتقدم نحوه سنيت وهو كاتب رشيق]

سنيت: السيدة فليب روس تود مقابلتك، سيدي.

روبرت: أتقصد السيد روس، يا سنيت؟

سنيت: كلا، سيدي.

روبرت: ها! كنت أتوقع السيد روس. أدخلها. (يعبس) سنيت، أرجوك كفى شجاراً في المكتب.

سنيت: (بعفوية) إنهم هؤلاء الكتاب الشباب، سيدي –

روبرت: لا ينبغي أن يتصرفوا شباباً هنا وإلا سينصرفوا. أخبرهم بذلك.

سنيت: (سعيد بالمغادرة) نعم، سيدي.

[تدخل السيدة روس. لم نرها منذ عشرين سنة وبالتأكيد قد لا نتعرف عليها لو رأيناها في الشارع. كم كانت مترددة عند ولوجها هذه الغرفة أول مرة، أما الآن تدخل برشاقة وخفة. ترتدي لباساً ثميناً وهي واثقة جداً بنفسها. ومع ذلك لا تختلف كثيراً عن إملي التي عرفناها من قبل، والمؤسف أنها نفس المرأة]

روبرت: (يهتم كثيراً بهذه الزائرة المهمة وفي نفس الوقت يتساءل لماذا جاءت). إنها مفاجأة سارة، السيدة روس. أرجوك (يخلع معطفها الأنيق بعناية لائقة وتنسحب إملي من المعطف فتبدو جذابة). مع الأسف هذا الكرسي هو أحسن ما أستطيع أن أقدم لك.

إملي: (لاتزال امرأة ودية إذا تعاملت معها برزانة) هذا يكفي.

روبرت: (بكياسة) يشرفني أن تجلسي فيه.

إملي: (بذكاء) ليس هذا ما تعنيه. كنت تقول في نفسك: لماذا جاءت هذه المرأة إلى هنا؟

روبرت: صدقيني، فأنا –

إملي: سأجيبك. كنت تنتظر السيد روس، أليس كذلك؟

روبرت: (بحذر) حسناً – آه –

إملي: أوه، يالمكر المحامين. أعرف أنه ضرب لك موعداً ولهذا أتيت.

روبرت: هل اتفق معك أن تلتقي به هنا؟

إملي: (متأنقة) لا أستطيع قول ذلك. لا أدري هل سيكون سعيداً خاصة إذا وجدني هنا عندما يصل.

روبرت: (محترساً) أوه؟

إملي: (امرأة لا تحيد عن هدفها) أعرف لماذا سيأتي إلى هنا. ليحدد الوصية.

روبرت: (معترفاً بذلك) على أي حال ليست المرة الأولى التي يحدد فيها الوصية، السيدة روس.

إملي: (بسرعة) كلا بل هي الرابعة.

روبرت: (يفرك يديه) مهنة رائعة. إنه يحقق نجاحاً بعد نجاح.

إملي: (بافتخار) نعم، لقد أصبحنا ذوي شأن.

روبرت: بالتأكيد.

إملي: (بحدة) لكن الوصية الأخيرة تغطي كل شيء.

روبرت: (محترساً من جديد) بالطبع، إنه أمر لا يمكنني مناقشته معك. ولا أعرف أي شيء عن نواياه.

إملي: حسناً أُشكك في بعضها.

روبرت: آه.

إملي: ولهذا أتيت إلى هنا، كي لا يرتكب أي حماقة.

[استوت في جلستها بارتياح عندما أعلن عن وصول السيد روس. يدخل رجل ذو سلطة في المدينة. تشعر بذلك حتى قبل أن تعرف أنه فليب روس]

فليب: (يدخل وهو يتحدث) أهلاً وسهلاً، دفايزز. حسناً، لنتكلف بهذه المسألة مباشرة. الوقت من ذهب، الوقت من ذهب، تعرف ذلك. (ثم يلاحظ زوجته) مرحباً إملي.

إملي: (لا تتزحزح) لم تطلب مني المجيء، فليب، لكن فكرت أنه من الأفضل أن آتي.

فليب: لا بأس.

[قطب وجهه عندما رآها، والآن يبدي احتراماً لذكائها]

إملي: إنها أول وصية تقوم بتعديلها دون ائتماني.

فليب: إنها ليست تعديلات مهمة. كنت فقط أود أن أجنبك الإزعاج.

إملي: ماذا تقصد.

فليب: (يرتبك) طيب، لا يمكن للمرء أن يكتب وصية دون أن يشعر أنه يوشك على نهايته. أليس كذلك، دفايزز؟

روبرت: (يفكر أنه قد يموت قبل ترك وصيته) البعض يشعر بذلك.

إملي: ما هذا الهراء، كيف يؤثر ذلك بشكل أو آخر؟

روبرت: صحيح.

إملي: (مستنكرة) مجرد إحساس تافه، فليب. كنت أتصور أنك ستكون سعيداً لتدبير هذا القدر الضخم من المال.

فليب: (يعبس) ليس تدبيره بل التخلي عنه.

إملي: لهؤلئك الذين تحب.

فليب: (بفظاظة) أنا لم أتخل عنه بعد. تتحدثين كما لو أنني على سرير الموت.

إملي: (بهدوء) لا، أبداً. أنت الذي تفعل بنفسك هذا.

روبرت: (ينقذ الموقف) ها هي نسختي الأخيرة من الوصية. هل تريدني أن أقرأها جهراً؟

فليب: ليس ضرورياً.

إملي: لدينا نسخة في البيت ونعرفها جيداً.

فليب: (يتكئ على كرسيه) كم تظن أنني ادخرت، دفايزز؟

[كلهم يبتسمون كما لو أن الشمس تسللت من النافذة]

روبرت: لا أستطيع أن أخمن.

فليب: سبعون ألف جنيه على الأقل.

إملي: هذا دون احتساب البيت والكوخ في الريف لقضاء العطلة. نحن ندعوه كوخاً لكن يجب أن تراه!

روبرت: سمعت عنه.

إملي: (بحدة أكثر ولو أن الشمس لاتزال مشرقة) حسناً، تابع يا فليب. أفترض أنك لا تفكر بإقصائي من أي شيء.

فليب: (يود) بالتأكيد لا. سيضاف إليك أكثر من قبل.

إملي: (ببرود) وتترك أكثر من ذلك.

فليب: (يتردد) وفي نفس الوقت.

إملي: حسناً؟ كل شيء سيكون لي على الإطلاق، وليس مجرد فائدة قليلة.

فليب: (بعناد) هذا هو التعديل الذي كنت أفكر به.

إملي: تماماً هذا ما كنت أخشاه منذ أيام. هل يمكن أن تقول لي لماذا؟

روبرت: (على أي حال فالرجل هو زبونه) بالتأكيد هذا شيء شائع.

إملي: لم أتصور زوجي رجلاً فظاً لهذا الحد.

روبرت: ما أعني هو بما أن هناك أطفالاً –

فليب: وهذا ما أقصده أنا أيضاً.

إملي: ألا يمكن أن أؤتمن على ترك مالي لأبنائي!؟ وهل سبق أن قصرت في حقهم؟

فليب: (مصدقاً إياها) أبداً، إملي، أبداً، إنك أم أكثر إخلاصاً – وإن قصرت فقد دللتهم.

إملي: إذاً ما هي حجتك؟

فليب: (بأقل صدق) لأعفيك الإزعاج عندما أموت.

إملي: ليس إزعاجاً أن أسهر على مالي.

فليب: (مفتخراً) على أي إنه مالي.

إملي: كنت أعرف أن هذا ما كنت تفكر به.

فليب: (بمهابة) إنه قدر ضخم جداً.

إملي: وهل تخشى أن أتزوج ثانية؟

فليب: (بحدة) تتحدثين كما لو تتوقعين أن أموت الأسبوع المقبل!

إملي: أوف! تباً!

[فليب لا يستطيع أن يبقى هادئاً]

فليب: إنه مالي. إذا كنت تنوي استثماره بشكل سيئ فتبذره... أقول لك، دفايزز، لا يمكن أن أرقد هادئاً في قبري إن أنا تصورت مالي قد ضاع في استثمارات طائشة.

إملي: (ببرود) إنك تفكر بنفسك، فليب، بدل أن تفكر بالأطفال.

فليب: أبداً.

روبرت: (بسرعة) كيف حال الطفلين؟

إملي: في أحسن حال وإن قلتها أنا. هاري في جامعة إتون وهي أرقى جامعة في البلد كما تعلم.

روبرت: أتمنى أنه متوفق.

فليب: (يقهقه) توصلنا برسائل جد سارة منه. يوم السبت الفارط فوجئ وهو يدخن سجائر مع أحد أبناء اللوردات (بفخر مقبول) وكانا يتقيآن.

روبرت: وكيف حال الآنسة كويندلين؟ لا شك أنها كبرت الآن.

[الوالدان يتبادلان نظرات دالة]

إملي: هل نخبره؟

فليب: سر بيننا وبينك، دفايزز.

روبرت: هل أهنئها؟

إملي: بدون ذكر أسماء، فليب.

فليب: كلا، بدون أسماء – لكنها لم تحمل لقباً عادياً مثل السيدة – لا سيدي.

روبرت: هنيئاً للآنسة كويندلين. (بمرح ملائم) والآن أعرف لماذا تريدان وصية جديدة.

فليب: نعم، وهذه هي حجتي الأساسية، إملي.

إملي: لكن لا شيء من فوائدك بالنسبة لي، فليب.

فليب: (يتملص) سنناقش ذلك بعد قليل.

روبرت: هل تحتفظ بنفس الورثة؟

فليب: حسناً، نبدأ بالخمسمائة جنيه للمستشفيات.

إملي: نعم، هل ذلك ضروري نظراً لكثرة الطلبات؟

فليب: (يصبح صلباً) سأجعلها ألف جنيه.

إملي: فليب!

فليب: لقد اتخذت القرار. أريد أن أكون سخياً مع المستشفيات.

روبرت: (يمر بسرعة إلى المادة الموالية) وهناك خمسون جنيهاً في السنة لكل من ابنتي العم.

فليب: أظن أننا سنحتفظ بذلك كما هو، ما رأيك إملي؟

إملي: في البداية لم تكن إلا هبة من مائة جنيه لكل واحدة منهما.

فليب: كنت فقيراً آنذاك.

إملي: هل يعقل أن تغدق عليهما أموالاً طائلة؟ لن تعرفا ما تفعلان به.

فليب: إنهما عجوزان.

إملي: لكنهما صلبتان. خمسة وسبعون جنيهاً في السنة تكفيهما معاً.

فليب: تكفيهما لو كانتا تعيشان معاً لكن، كما تعلمين، لا تسكنان معاً وتمقتان بعضهما الأخرى مثل قط وكلب.

إملي: شيء سيئ بين الأقارب. يمكن أن نترك لهما هذا القدر شريطة أن تعيشا معاً. ذلك عمل خيري.

فليب: شيء من ذلك القبيل.

روبرت: المسألة الأساسية هي هل السيدة روس –

إملي: أوه، أظن أننا انتهينا من هذا الموضوع.

فليب: (يتنهد) يجب أن أتنازل لها، سيدي.

روبرت: جيد. أعتقد أن والدي يريد صياغة الوصية لكنه ذهب إلى الريف هذا اليوم.

إملي: (بود لأنها ربحت نقطة) أتمنى أنه في صحة وعافية.

روبرت: على أحسن مايرام. ذهب ليلعب الغولف.

فليب: (يعبس) الغولف! ليس لدي وقت للهو. (باحتراس) لكن يجب أن يكتب وصيتي. لا أريد أن أحرمه من ذلك.

روبرت: سيكون فخوراً بتجديد الوصية.

فليب: (برضى تام) آه! كم هم كثيرون الذين يودون التجسس عليه وهو يكتب وصيتي. أتساءل كم سأخلف بعدي. أما الآن على أن أنصرف.

إملي: هل أوصلك إلى أي مكان؟ لقد أتيت بالعربة.

فليب: نعم، خذيني إلى النادي. (تلبس السيدة روس معطفها) يوم سعيد، دفايزز. ليس لدي وقت لزيارتكم مرة أخرى، إذاً قل لوالدك أن يأتي عندي.

روبرت: (باحترام) كما يحلو لك. (يقرع الجرس) سيسعده ذلك. أتذكر ما قال لي عندما زرتنا أول مرة؟

فليب: (يقهقه) تلك كانت قضية تافهة.

روبرت: آنذاك قال لي كنتما تعيشان قصة رومانسية.

فليب: كان على حق، أليس كذلك إملي؟ – رغم أنه لم يكن يدرك معنى رومانسية.

[ينصرفان بسعادة وبقي روبرت يفكر]

[يستدل الستار من جديد. ثم يرفع مباشرة كما تبين الصورة فيظهر نفس المكتب في عهد الملك جورج. صباح ضبابي ونار موقدة في المدفأة. السيد دفايزز الأب يصل إلى العمل اليومي كما كان يفعل منذ نصف قرن. لكن لا حق له أن يتواجد هنا الآن. منذ سنة أو سنتين أرغم على التقاعد حيث أصبح وهنا. كما اتفق على أن لا يغادر البيت وحيداً. أما اليوم فقد تسلل وقادته قدماه إلى المكتب القديم يشعر بالارتياح. كان يبدو بديناً عندما رأيناه أول مرة أما الآن فقد أصبح نحيفاً وخفيفاً مثل صبي... يصل إلى المكتب وهو يحس كأنها الأيام القديمة. يراقبه كاتب من الباب بقلق]

كريد: (لا يدري ما سيفعله) السيد دفايزز لم يصل بعد، سيدي.

السيد دفايزز: (يفكر) نعم لقد وصلت. أم أنك تقصد السيد روبرت.

كريد: نعم سيدي.

السيد دفايزز: (متسائلاً) دائماً متأخر. كيف أجعل ذلك الطفل مستقراً؟

(برفق) حسناً، الأطفال يظلون أطفالاً، أليس كذلك سرتيز؟

كريد: (يتمنى لو يصل السيد روبرت) اسمي كريد، سيدي.

السيد دفايزز: (بحدة) كريد؟ لا أعرفك، أين سرتيز؟

كريد: لا يوجد أحد بهذا الاسم في المكتب، سيدي.

السيد دفايزز: (يشعر بالحرج) لا؟ آه، أتذكر الآن. مسكين سرتيز! (لكنه لا يستطيع التفكير بالمشاكل) أخبره أني أريد رؤيته عندما يصل. (يغير معطفه كعادته القديمة ويرتدي معطف العمل).

كريد: ذلك معطف السيد دفا – السيد روبرت، سيدي.

السيد دفايزز: لا ينبغي أن يعلقه هناك. إنه مسماري.

كريد: منذ سنوات وهو يعلقه هناك، سيدي.

السيد دفايزز: أبداً، إنه مسماري. لماذا سمح له سرتيز بذلك؟ ساعدني ألبس معطف العمل، يا ولد.

[يساعده كريد في لباس المعطف الذي

خلعه ويشعر العجوز بالارتياح]

كريد: (يلاحظه يتناول الرسائل) لا أظن أن السيد دفايزز يحب أن يفتح أحد رسائله، سيدي.

السيد دفايزز: (غاضباً) ماذا تقول؟ هيا اذهب يا ولد. ابعث لي سرتيز.

[يشعر كريد بالارتياح عندما يصل روبرت ويأخذ بزمام الأمور. يشير للكاتب بأن ينصرف. سلوك روبرت يوحي بشباب أكثر مما رأيناه عليه آخر مرة غير أن شعره تحول إلى اللون الرمادي، يعامل والده بلطف]

روبرت: أنت هنا، أبي.

السيد دفايزز: (يمعن النظر فيه) نعم، أنت روبرت. (يندهش قليلاً) أصبحت رجلاً عجوزاً، يا روبرت.

روبرت: (دون أن يعبس) إني أكبر، أبي. لماذا تركوك تأتي إلى هنا؟ لم تزر هذا المكان منذ سنوات.

السيد دفايزز: (حائر) سنوات؟ جئت إلى هنا كالعادة، روبرت، دون أن أفكر.

روبرت: أجل، أجل. سأجد من يرافقك إلى البيت.

السيد دفايزز: (يشعر بالهوان) اتركني هنا، روبرت. أود أن أبقى هنا. سوف لن أزعجك. أحب رائحة المكتب، روبرت.

روبرت: بالتأكيد يمكنك أن تبقى هنا. تعال قرب المدفأة. (يجلس

والده في أريكة قرب المدفأة) اجلس هنا، يمكنك أن تنام قليلاً قرب المدفأة.

السيد دفايزز: أنام قرب المدفأة، وهل هذا ما أصلح له الآن؟ في الماضي – لكن الآن ابني يعلق معطفه هناك. (في هذه اللحظة يرفع عينيه متوجساً) روبرت، قل لي شيئاً همساً: هل مات سرتيز؟

روبرت: (لقد نسي الاسم) سرتيز؟

السيد دفايزز: أعني كاتبي.

روبرت: أوه، لقد مات منذ ثلاثين سنة، أبي.

السيد دفايزز: كل هذه السنوات! يبدو مثل البارحة.

روبرت: كل ما يبدو لك واضحاً الآن هي تلك الأيام الماضية.

السيد دفايزز: (بخنوع) صحيح؟

[يفتح روبرت رسائله ووالده ينام. يدخل كريد]

كريد: السيد فليب روس.

[السير فليب روس العظيم يدخل. يبلغ من العمر ستين سنة الآن. لايزال جسمه قوياً لكن يبدو رجلاً شارداً. يرتدي لباس الحداد، ومع ذلك يبدو مرفوع الرأس ومعتزاً بنفسه. ينبغي أن نفهم أنه

لا يريد إثارة الشفقة، وأي ممثل يقوم بدوره ويحاول إثارة الشفقة قد يفسد تأثير المسرحية]

روبرت: (يقف على التو لاستقبال هذا الزبون) مرحباً، السير فليب.

فليب: (برأس مرفوعة) ها أنذا.

روبرت: (على استعداد) كيف حالك؟

فليب: أنا بخير – رائع. (متحدياً بمرح) أتيت من أجل المهمة القديمة.

روبرت: لكتابة وصية أخرى؟

فليب: أنت على صواب – المرة الأولى. (يلاحظ شخصاً بجانب المدفأة).

روبرت: نعم إنه والدي، ينام. لم يكن عليه أن يكون هنا إطلاقاً. ينسى الأشياء، لعله السن.

فليب: (مكفهراً) ينسى الأشياء، ليس هذا مشكلاً.

روبرت: (يتصرف بلهجة رسمية) أود، سير فليب، أن أتقدم إليك بتعازي الصادقة. في خضم الحياة نحن – كم هذا صحيح، لقد حضرت الجنازة.

فليب: رأيتك.

روبرت: سيدة جديرة بالتقدير. كنت أقدرها كثيراً.

فليب: (بشبه تلذذ) هل تذكر عندما كنا نزورك من أجل الوصية، كانت – كنا دائماً نفترض أنني سأكون أول من يفارق الحياة.

روبرت: (بصدق) هذه أمور لا يعلمها إلا الله.

فليب: (واثق) أشياء كثيرة تغيب عنا. لم نكن في حاجة أن نشغل بالنا بالوصية لو – لا بأس إلى العمل الآن.

(بقسوة) أنا لم أستسلم بعد.

روبرت: ينبغي أن ننحني –

فليب: هل من اللازم؟ وهل أنا أنحني؟

روبرت: (مرتبك) واجهت قدرها بشجاعة كبيرة – نعم، أنا متأكد أن الليدي روس –

فليب: (تتملكه دعابة خبيثة) لم تكن كذلك.

روبرت: شرف حصلت عليه بطريقة فجائية – أشعر أنها كانت تود أن نذكرها بصفتها ليدي روس. وسأذكرها دائماً كليدي بلباس أنيق، كانت –

فليب: (بقسوة) كفى، لا أتصورها هكذا. في وقت قبل ذلك – لم يكن لباسها أنيقاً – (يتعثر في ذكرياته) لم تكن الأمور

على مايرام، لا أدري كيف. إنه عالم خبيث. لم آتي إلى هنا لأتحدث عن ذلك. لنباشر العمل.

روبرت: (يتجنب موضوع الجنازة ويتنفس الصعداء) نعم، نعم، ومع ذلك فللحياة ما يعوضها. لديك ابن –

فليب: (بحدة) كلا، ليس لدي ابن. (يفاجئ المحامي) انتهى.

روبرت: إذا كان متهوراً –

فليب: متهوراً! (يسترجع بعض كرامته) سيدي، صفة متهور وهي كلمة جميلة لا تكفي لنعت ابني.

روبرت: وهل تجاوز ذلك الحد؟

فليب: إنه شخص حقير، لا قيمة له.

روبرت: يؤلمني جداً أن أسمع ذلك.

فليب: ويؤلمني أنا أكثر عندما أصرح به. (يطبق قبضتيه) لكنني طردته على متن الباخرة. كان لابد للقانون أن يغض الطرف عن ذلك وإلا ما كنت لأفعل ما فعلت. ولم لا تقول إني دللته وها أنا أؤدي الثمن؟ هذا ما يقوله الجميع خلف ظهري. ولم لا تسألني عن ابنتي؟ وهكذا ستزيد الطين بلة.

روبرت: لا تقل هذا، سير فليب. أتعاطف –

فليب: سائق مأجور، هذه مهنته. الرجل الذي كان يقود سيارتها.

روبرت: لقد كنت منشغلاً جداً –

فليب: لا أريد شفقة أحد. لقد تخلصت منهما معاً، وإذا كنت تظن أني محطم فأنت مخطئ. سأريهما: هل معك الوثائق؟ إذاً، سجل وصيتي الأخيرة. كل شيء في ذهني. سأريهما.

روبرت: ألا ترى أنه من الأفضل أن تنتظر إلى أن تهدأ الأمور –

روبرت: أرجوك سجل الآن، أو تريدني أن أتجه إلى محام آخر؟

روبرت: سأفعل إذا كان ضرورياً.

فليب: إذاً سجل. (يبلل شفتيه) أنا الموقع أسفله، فليب روس، القاطن برقم 77، شارع باث، وبموجب هذه الوثيقة ألغي جميع الوصايا السابقة والتصريحات المتعلقة بتدبير ممتلكاتي، وأترك كل ما أملك بعد وفاتي –

روبرت: نعم؟

فليب: أتركه – أتركه – (انتهت اللعبة) يا إلهي، دفايزز، لا أعرف ما سأفعله بمالي.

روبرت: حقيقة – أعتقد –

فليب: (متشككاً) ألا تستطيع اقتراح شيء؟

روبرت: هل توفيت ابنتا عمك؟

فليب: منذ سنوات.

روبرت: (يرتبك) في حالة هذا القدر الكبير من المال –

فليب: (يترك كل ما ادخره من ذهب يتسلل من بين أصابعه) المال الذي ربحته بدمي، يا إلهي (يكشر عن أسنانه). هل يريد ذلك العجوز أن يلعب به؟ إذا حملته لك في أكياس هل تتفضل برميه من تلك النافذة؟

روبرت: سير فليب!

فليب: (يخرج ورقة من جيبه) خذ هذه. مكتوب عليها أسماء وعناوين ستة رجال كنت أتقاتل معهم من أجل الذهب وهزمتهم. أكتب وصية أترك لهم هذا المال يتقاسمونه فيما بينهم، مع كراهيتي الصادقة لهم وأحملها إلى البيت لأوقعها.

روبرت: (مشمئزاً) لكن لا يمكنني –

فليب: إما أن تقوم بهذا العمل، وإما يقوم به أحد آخر. هل ستفعل ذلك؟

روبرت: حسناً.

فليب: إذاً اتفقنا. (ينهض وهو يضحك. ينظر إلى السيد دفايزز بسخرية) إذاً لم تكن حاضراً عند كتابة آخر وصية أيها النائم بجانب المدفأة.

[يفاجآن عندما تململ العجوز]

السيد دفايزز: ماذا تقول عن الوصية؟

روبرت: أنت مستيقظ يا أبي؟

السيد دفايزز: (يفتح عينيه فيرى فليب) لا أعرفك، سيدي.

روبرت: أجل، أجل، أبي، تذكر السيد روس. لقد أصبح سير فليب الآن.

السيد دفايزز: (بمجاملة) السير فليب؟ أتمنى لك السعادة، سيدي. لكن لا أعرفك.

روبرت: (مشجعاً) روس، أبي.

السيد دفايزز: كنت أعرف شخصاً يدعى روس منذ زمان.

روبرت: هذا هو نفسه.

السيد دفايزز: (منزعج) كلا، كلا. كان شاباً مرحاً وزوجته جميلة. جاءا ليكتبا وصية. (يقهقه)... لم يملكا إلا قليلاً من المال. لقد أحببتهما وكانا زوجين سعيدين.

روبرت: (يعتذر) الماضي بالنسبة إليه أصبح أكثر وضوحاً من الحاضر في هذه الأيام. أبي، هذا يكفي.

فليب: (بقسوة) دعه يتحدث.

السيد دفايزز: مسكينان. أعني كل شيء انتهى حزيناً.

فليب: (بلطف) نعم أعرف. لماذا انتهت الأمور هكذا؟ أتساءل ولا أستطيع أن أجد البداية.

السيد دفايزز: وهذا هو الجزء المحزن في القضية. ليست هناك بداية، بل كانت دائماً موجودة. لقد أخبرني بذلك.

روبرت: إنه يفكر بشيء آخر لا أدري ما هو.

فليب: هدوء ما هذا الشيء الذي كان دائماً موجوداً؟

السيد دفايزز: شيء ما كان دائماً بداخلهما – بقعة أصغر من رأس إبرة، لكنها كانت تنتظر لتنتشر وتحطمهما مع مر الزمن.

روبرت: لا أفهم ما يفكر به.

فليب: إنه يعرف. وهل كان بوسعهما أن يقوما بشيء لتفاديه، سيدي.

السيد دفايزز: نعم، لو كانا على حذر. لكن لم يكن لهما علم بذلك، ولهذا لم يكونا على حذر. مسكينان!

فليب: مسكينان.

السيد دفايزز: هذا الشيء يسمى ... . وهي تصيب كل واحد منا تقريباً إذا لم نحتط. (يعود فيغوص في أريكته وينساهما).

روبرت: إنه فقط يخرف.

فليب: العجوز يعرف. (ببطء يمزق الورقة التي سلمها إلى روبرت).

روبرت: (بارتياح) يسعدني أن أراك تفعل ذلك.

فليب: بقعة أصغر من رأس إبرة. (تغمره رغبة باطنية، ربما بعد فوات الأوان). ياليتني أستطيع أن أقدم يد العون لبعض الشباب قبل أن تجد تلك البقعة الوقت لتنتشر فتحطمهم كما حطمتني وحطمت ذوي.

روبرت: (مشرقاً) وهذه الثروة الطائلة –

فليب: (ملخصاً حياته) المال لا ينفع، سيدي.

[يغادر، ولا أحد يعرف إلى أين]

* * *

مقالات

- القصة القصيرة
- النقد الإيكولوجي
- علم النفس والأدب

الشعر

قصائد من ألبانيا

- طفلي والبحر
- المشنوقون من قريتي
- الصمـــود
- أغنية للفتيات

قصائد/ إيطاليا

- شـــتاء
- بســـاط
- وحـــدي
- أخـــوة

قصائد/ فرنسا

- لك أنت يا حبي
- عائليـــة
- فطور الصباح
- بـــربـــرا

قصائد من تترستان

- خصال الفلوس المقدام
- الحبيبة صاحبة الجمال
- الأجيال
- الحرب مصممة على اصطيادي
- الصداقة

قصص قصيرة

- بنت الأرنب
- سيجار الرواية الوردية
- مجد أبي
- حبيسة جلدي
- إنها حقاً امرأة جميلة
- الانتقام

مسرحية

الوصـــــيـــــــــــة

مسرحية من فصل واحد

1 - تنشر **نوافذ** النصوص الإبداعية (شعر، قصة قصيرة، مسرحية)، والدراسات النقدية المترجمة من لغات العالم الحية.
2 - ترحب **نوافذ** بالنصوص المترجمة من آداب الشعوب الإسلامية، وآداب العالم الثالث.
3 - تؤكد **نوافذ** على ضرورة إرسال نسخة من النص المترجم.
4 - ترسل مواد النشر إلى رئيس تحرير **نوافذ** على عنوان النادي.

■ **قصص قصيرة :**

بخنة الأرنب 135
مونيكا دال ريو - بولندا

سيجار الرواية الوردية 147
كيوم أبولينير - فرنسا

مجد أبي 153
مارسال بانيول - فرنسا

حبيسة جلدي 147
روبرت سميث - كندا

إنها حقاً امرأة جميلة 159
أمير خان ينيكي - إنجلترا

الانتقام 181
توفان مينلين - إنجلترا

■ **مسرحية :**

الوصية 193
(مسرحية من فصل واحد)
ج. م. باري - بريطانيا

المترجمون

محمد قصيبات
معين رومية
سمير حمارنة
عبداللطيف الأرناؤوط
رضوان السائحي
صالح الدمس
خالد بن محمد الصغيّر
محمد صالح بن عمر
مبارك حسني
عبدالله بن محمد
ياسمين محمد مسلم
الجلالي الكدية

رقم الإيداع 14/0513

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الإدارة: حي الشاطئ - جدة ص.ب: (5919)
جدة (21432) فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066122 - 6066364
E-Mail: nawafidh@hotmail.com

■ مقـالات :

مقالات ..... إزابيل الليندي 7

النقد الأيكولوجي ..... مايكل برانش 27

علم النفس والأدب ..... كارل جوستاف يونغ 53

■ قصـائد :

قصائد من ألبانيا بسنيك مصطفى 95

قصائد أمبرتو صابا 103

قصائد جاك بريفير 107

قصائد من تترستان عبدالرحيم يتياز أمياني 119