

## بدءاً

لو بحثنا في المعنى الأصلي لكلمة ترجمة باللغة الإنجليزية Translation، لوجدناها تعني الانتقال من مكان إلى آخر، فكأننا حين نقوم بترجمة ما كتب في لغة ما، فإننا نلتقطه التقاطاً ونحمله حملاً، ثم نضعه في «وعاء» هذه من هيدجر الذي يتعامل مع الكلمات علي أنها أوعية لمعان دفينه وغير مرئية، فتأتي الترجمة لتكشف عن الإيماءات اللفظية وتبوح بإمكانيات النص السيمانتية، وذلك لأن الترجمة نشاط فكري لا يمكن فصله عن عملية التأويل التي يقوم بها القارئ حين يطلع على نص ما ويتفاعل معه ويتأثر به. والمترجم ما هو إلا قارئ للنص ومؤول له قبل أن يكون ناقلاً لمحتواه من لغة المنطلق إلى لغة الهدف. لذا فهو حين يترجم، فإنه ينقل مفهومه الخاص للمترجم ويكشف عن الحقيقة التي وجدها وقد كانت في الأصل إخفاء ومواراة.

النشاط الترجمي إذاً هو بمثابة انتقال عبر الحدود اللغوية يهيمن عليها محركو وسائل ذلك الانتقال. من هذا المنطلق لا تعدو الترجمة الواحدة لنص ما كونها طبقة واحدة فقط من طبقات وطبقات من المعنى المفروض على الأصل، فالمترجم يختار من اللغة الهدف ما يتناسب مع فهمه الخاص لمضمون النص اللغوي، ويبقى التطابق التام بين الكلمة ومثيلتها أمر شبه مستحيل. ونوافذ هي مطبوعة ثقافية تعنى بترجمة الأدب، والأدب هو فن أدواته الوحيدة هي اللغة، باللغة وحدها يحدد النص المعنى التاريخي والقيمة الجمالية، باللغة وحدها يعكس الواقع في زمن ما ويثير الأحاسيس تجاه معطياته. واللغة تشكلها كلمات والكلمة تحمل أصداً تاريخية واجتماعية وعقائدية

## نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

عميقة الجذور، في كل كلمة هنالك تاريخ صامت لا يمكن أن تفصح عنه الكلمة المقابلة.

من المفترض أن مجرد الاعتراف بهذه الطبيعة الزئبقية سيؤدي حتماً إلى إخماد نيران جدلية الأمانة/ الخيانة في تناول النصوص بالترجمة. ولكن هذا الاعتراف، في الحقيقة، يفتح باب النزاع على مصراعيه. ففي الوقت الذي نقر فيه بأن الترجمة هي قراءة شخصية، فإننا نحذر بشدة ضد تقمص المترجم لشخصية الكاتب، وبالتالي ضد إعادة كتابة النص وادعاء ملكيته. إذا كانت محاولة القبض على الكلمة المرادفة والمطابقة في اللغة المنقول إليها محاولة فاشلة، وإذا كان المترجم الأدبي لا ينقل سوى ما فهمه من مرجعيات هذه الكلمة وتلك، فهل في ذلك ترخيص مفتوح له بأن يتصرف في النص أثناء الترجمة إلى أن يصل بالتغيير والتصرف إلى حالة جذرية تنتج نصاً جديداً؟ من منا يا ترى سيضع نواظم ثابتة تفصل بين تعددية الرؤى وتشابكها. هنالك عهدة أدبية لا شك، وليس منا من يقر بمبدأ الإجازة غير المشروطة لتغييرها، ولكن ما هي طبيعة تلك الشروط التي يجب الالتزام بها؟ وكيف نستطيع أن نوازن هذا التماذج العجيب بين الاختلاف والتماثل؟

هواجس الالتزام تلازمنا منذ التحاقني بهيئة تحرير «نوافذ»، وحين أراجع ترجمة النص وأقارنها بالأصل، أجدني أمام نصين يزاحمهما نصي الخاص بي. وأتساءل إن كان من حقي تغيير ما قد تغير، وإلى أي مدى أستطيع أن أبادل رؤية المترجم برؤيتي الشخصية، وحين أنتهي، من منا سيصبح صاحب النص، الكاتب، أم المترجم، أم المراجع؟

### لهياء باعشن

العدد التاسع عشر محرم 1423هـ - مارس 2002

18

## السميولوجيا

تزييفان تودوروف

ترجمة سعيد بو عيطة

### مقدمة:

حين بلور فردينان دو سوسير / f. de. sussure ،  
نظرية اللسانية؛ اقترح بأنها ستندرج ضمن نظرية  
شاملة تتجلى في السميولوجيا. لكن إلى مرحلة  
متأخرة، (في فرنسا على الأقل). شكل الفيلسوف  
الأمريكي / c. s. peirce؛ أهم مصدر للمسيولوجيا.

على الرغم من كون أغلب تصوراته يلفها نوع من الغموض. لتشعب اهتماماته وعدم وضوح الرؤيا لديه. وفي المنحى الفلسفي نفسه، شكل كتاب - فلسفة الأشكال الرمزية - لصاحبه أرنست كايزر ernest cassirer مصدراً هاماً. أما المصادر ذات البعد المنطقي، فتجلت في أعمال: فريج / Frege، مروراً بروسل / russel وكارناب ووصولاً إلى الفيلسوف الأمريكي شارل موريس / ch. moris.

في حين استند آخرون إلى الإرث السويسري والبحث عن قيمة اللغة اللفظية داخل المنظومات الأخرى. وعلى رأسهم إريك بويسن / Eric buyssens. وفي الحقبة نفسها، برز ما أطلق عليه اللسانيات البنيوية. تجلت في أعمال كل من: رومان جاكبسون R-Jakobson، يالمسلف / Hjelmslev وبنفنست / Benveniste تنطلق من تصورات سمبولوجية، لتحديد أهمية اللغة داخل المنظومات الأخرى (غير اللغوية). أما داخل المنظومة الفنية، فنلتقي مع أحد أقطاب حلقة براغ / C-Prague، وهو جون موكارفسكي J-Mukariuvsky. واقتفت أثره الباحثة الأمريكية سوزان

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

لينجر / S- Langer . اتي ميزت بين المنظومة الفنية والمنظومة اللسانية.

بعد الحرب العالمية الثانية، تم جمع هذا الموروث السيميائي خاصة في كل من: أمريكا، فرنسا، والاتحاد السوفياتي. وبرزت أعمال هامة مع كل من كلود ليفي ستراوس / C. L. Strauss في المجال الأنثروبولوجي، رولان بارت / R. Barthes في مجال النقد الأدبي وغريماس / A. J. Greimas في مجال السرديات فتشعبت بذلك حقول اهتماماتها.

لكن السميولوجيا، على الرغم من ذلك، لاتزال غامضة الملامح. إن هذا التطور، وهذه المرجعية المتنوعة، وما تعرفه السميولوجيا من غموض. هو ما سنحاول تبيانه من خلال هذا النص الذي ترجمناه عن المعجم الموسوعي لعلوم اللغة لصاحبيه تزفيطان تودروف وأوزفالد ديكرو.

### - النص المترجم -

السيموطيقا (أو السمولوجيا)، هو علم

---

العلامات، وقد لعبت العلامة اللفظية، دوراً ريادياً في هذا المجال. وعلى الرغم من تداخل التفكير حول العلامات والتفكير حول اللغة لمدة طويلة؛ فإن التفكير اللساني (الذي وصلنا)، يحتوي على نظرية سيميائية. خلال العصور الوسطى، نجد محاولات عدة في الصين والهند، عند اليونان وفي روما، تكونت أفكار حول اللغة. باعتبارها محمولاً سيميائياً. لكن على الرغم من هذه المدة الزمنية الطويلة، فإن اسم سيميوتيقا / Sémiotique لم يبرز إلا مع لوك / Locke لأن هذا الاسم، لم يكن مميزاً من النظرية العامة أو فلسفة اللغة.

لقد أصبحت السيميوتيقا نظاماً مستقلاً مع مؤلف الفيلسوف الأمريكي بيرس / Charles Sanders peirce. إن السيميوتيقا حسب بيرس عبارة عن إطار مرجعي. يحتوي جل الدراسات الأخرى «لم يكن بوسعي دراسة أي شيء: الرياضيات، الأخلاق، الميتافيزيقيا، النحت، البصريات، الفيزياء، علم الفلك، علم النفس، الصوتيات، الاقتصاد، تاريخ العلوم، الرجل والمرأة، إلخ... بشكل مختلف عن

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

دراسة السميوطيقا « مما أدى إلى تنوع كتابات بيرس / Peirce السميائية. نظراً لتنوع حقول اشتغاله. أدى هذا إلى عدم وجود عمل منسجم لدى بيرس يجمع ويحدد أفكاره الأساسية، مما جعل تصوراته تبقى غامضة لمدة طويلة. مع صعوبة التحكم فيما لحقها من تغيير من سنة لأخرى.

تكمن أهمية النسق البرسي / Peircien، في التعريف الذي حدده للعلامة / Signe. إذا يرى بأنها إحدى الأولويات التي تدخل في علاقة مع عنصر ثان يسمى الموضوع / Object. يؤدي هذان العنصران إلى تحديد عنصر ثالث ينعت بـ: المؤول / interprétant. تحدد على رثها علاقة ثلاثية.

لاستيعاب هذا التصور نشير بأن التجربة الإنسانية؛ تتلخص حسب بيرس في ثلاث مستويات. ينعتها بـ: الإوالية، الشنائية والثلاثية والتي توازي الإيجابيات الكاملة وتجربة القوة والعلامات. إن العلامة نفسها، ترتبط بإحدى هذه العلاقات ذات عناصر ثلاثة. لأن ما يؤدي إلى سيرورة التسلسل هو بمثابة الموضوع والحدث الذي تنتجه العلامة أو المؤول.

---



إن المؤول - بالمعنى الواسع - يحمل معنى العلامة أما بالمعنى المحدد، فبين العلامة والمؤول؛ علاقة براغماتية. يبقى - دائماً - علامة تبحث عن مدلولها إلى ما لا نهاية. في حالة العلامات التالية، يمكن تبين هذه السيرة التحويلية بين العلامة والمؤول بواسطة علاقات خصائص الكلمة مع المصطلحات التي تعرفها داخل المعجم (المرادفات أو ما يفسرها). إذ يتم تحديد كل مصطلح من جديد، عن طريق كلمات أخرى. إن العلامة لا تتحقق إلا إذا كانت قابلة لتصبح علامة أخرى أكثر تطوراً. يجب أن نلاحظ كذلك، بأن هذا التصور يتجاوز كل نزعة نفسانية. لأن العلاقة بين العلامة ومدلولها، تتموقع داخل نسق العلامة وليس في ذهن مستعمليه (يجب أن نتجاوز بعض مفاهيم بيرس. كما أشار إلى ذلك هو نفسه).

المظهر الثاني لحركة بيرس السميائية، يتجلى في ترتيب العلامات حسب اختلافها. لقد لاحظنا بأن رقم 3 قد لعب - هنا دوراً أساسياً. خلافاً لرقم 2 عند سوسير / Saussure. إن العدد العام للتنويعات التي

ميزها بيرس، تصل إلى 66. فيما أصبحت بعض هذه التصنيفات متداولة: العلامة، النمط، الحالة، إلخ... ثمة تمييز آخر، لكنه غير واضح: الأيقونة / icône، الإشارة / indice والرمز / symbole. ضمن هذه المستويات الثلاث، توازي العلامة التراتبية السابقة: الأولية الثنائية والثلاثية. وتحدد كالتالي: الأيقونة باعتبارها علامة محددة بواسطة موضوعها الديناميكي / dynamique. استناداً إلى طبيعته الداخلية. أما المؤشر، فيعرف باعتباره علامة محددة بواسطة موضوعه الديناميكي استناداً إلى العلاقة الواقعية التي تربط بينهما. في حين يعرف الرمز، باعتباره علامة محددة بواسطة موضوعها الديناميكي. بالمعنى الذي يسمح به التأويل فقط. إن الرمز يرتبط بقوة قانون معين. إنه شأن الكلمات في لسان معين. إن المؤشر علامة توجد مجاورة للموضوع المشار إليه؛ مثل: أعراض مرض معين، انخفاض مقياس الضغط، دوارة الهواء / giroutte التي تبين اتجاه الرياح، إلخ... في لسان معين، كل ما يرتبط بذلك، عبارة عن مؤشر يتجلى ذلك في كلمات من

قبيل: الأنا، أنت، هنا، الآن... (إنها عبارة عن رموز مؤشرة). وأخيراً الأيقونة التي تبرز المقومات المميزة للموضوع المشار إليه. مثل: النقطة السوداء بالنسبة للون الأسود، الرسوم البيانية التي تحدد العلاقات بين خاصيات معينة، إلخ... يعلن بيرس كذلك، تجزيء الأيقونات إلى: صور، رسوم بيانية واستعارات. لكن لا نجدها إلا نادراً. وفي أية حالة لا نستطيع مقارنة (كما نقوم دائماً خطأً) علاقة الأيقونة بالتشابه بين دالين / signifiés (بالمعنى البلاغي) فإن الأيقونة عبارة عن مجاز أكثر من كونها استعارة: هل يمكن القول بأن النقطة السوداء، تشبه اللون الأسود؟. أكثر من ذلك يعرف تشابهاً بين دالين (كما يحصل هذا التشابه - بالنسبة للمؤشر - بين العلامة والمرجع. وليس بين جوهريين من طبيعة واحدة، إلا أن هذا التشابه، قد سبق لبيرس أن رفضه.

بشكل موازي، لكن مع نوع من الاختلاف، حددت السميولوجيا من طرق الباحث اللساني فردنان دو سوسير F/d/ saussure. باعتباره لسانياً وليس فيلسوفاً. وظف سوسير السميولوجيا، قصد بناء

نظريته اللسانية .اللسان عبارة عن منظومة من العلامات تعبر عن أفكار). بهذا الفهم، فإنها توازي الكتابة، أبجدية الصم والبكم، أشكال العلامات العسكرية، إلخ... إنه الجانب الأكثر أهمية في هذه المنظومات.

في هذا الإطار يمكن الحديث عن علم يتناول حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية. كما يشكل جزءاً من علم النفس العام. يتجلى هذا العلم في السميولوجيا. يبين لنا مكونات العلامات والقوانين التي تربطها. وعلى الرغم من كونها لم تكتمل بعد، فإنها قد حددت سلفاً. إن علاقة سوسير بالسميولوجيا غير اللسانية قد حددت - تقريباً - في هذا الإطار. وعلى الرغم من أن تعريفات سوسير للعلامة (الدال والمدلول) قد تشكلت انطلاقاً من اللغة اللفظية، فإن أغلب السميولوجيين قد اهتموا بالتصور السوسيري.

أما المصدر الثالث للسميولوجيا الحديثة، فيكمن في الكتاب الهام للفيلسوف الألماني إرنست

---

كاسيرر - فلسفة الأشكال الرمزية - حيث يطرح -  
بنوع من الوضوح - مجموعة من المبادئ:

1 - كون اللغة أكثر من وسيلة. لا تحدد حقيقة  
موجودة سلفاً، لكن تربطها بمحددات مفهوماتية.  
هذا الدور الرمزي نتناوله هنا بالمعنى الواسع. كل  
شيء عند الإنسان يحمل معنى معيناً. خلافاً لما  
نجده عند الحيوان، الذي لا يملك سوى منظومات  
الاستقبال والفعل (الإوالية، الثنائية عند  
بيرس). كما ميز الرمز الحيواني. إلا أن اللغة  
اللفظية ليست وحدها ذات هذا الامتياز. لكنها  
تتقاسمه مع منظومات أخرى. ترتبط - في  
مجمليها - بعالم الإنسان. تكمن أهمها في:  
الأسطورة، الدين، الفن، العلم، التاريخ، إلخ...  
كل هذه الأشكال الرمزية، تشكل العالم أكثر مما  
تحده. يكمن الهدف الأساسي عند كاسيرر، في  
تحديد القوانين المميزة والمتحركة في المنظومات  
الرمزية واختلافها عن القواعد المنطقية. في هذا  
الإطار، تأخذ المعاني المتعددة مكان التصورات  
العامة: الصور الشخصية، الطبقات، تدعيم

الأفكار (بواسطة التكرار، التنوع، إلخ...) إن رحلة كاسيرر، تقييم البرهان عن وجود مشروع فلسفي أكثر من كونه مساهمة علمية.

انطلق المصدر الرابع للسميولوجيا، من تصورات النطق وعلى الرغم من كون بيرس نفسه كان رجل منطق، فإن تأثيراته لم تكن واضحة خلال هذه الحقبة. وعلينا أن نتتبع تسلسلاً ينطلق من فريج مروراً بـ: راسل وكارناب. عمل هذا الأخير على بناء لغة نموذجية باعتبارها أساس السميولوجيا. وقد أخذ بهذا التصور - خلال الثلاثينات من هذا القرن - المنطقي والفيلسوف الأمريكي شارل موريس حيث حدد متوالية واضحة من التمييزات مثال ذلك: بيت: de-signatum و denotatum. هذا الأخير عبارة عن صنف من المواضيع أو صنف يجمع عناصر عدة. وقد يجمع عنصراً واحداً أو لا شيء. إن denotata تشكل عناصر صنف معين. يميز كذلك بين معايير السميولوجيا، التركيب والبرغماتية لعلامة معينة. إن السميولوجيا تحدد العلاقة بين العلامات و designata أو denotata باعتبارها تركيبية. أما علاقة العلامات فيما بينها،

فتبقى برغماتية. وهي نفسها، بين العلامات ومستعملها. أما مفاهيم موريس الأخرى فتبقى محدودة الانتشار بالمقارنة مع سابقتها.

ثمة مجهود آخر بارز في حقل السميولوجيا. تجلى في كتاب إريك بويسن - اللغات والخطاب - (1934). انطلق من مقولات سوسيرية معتمداً على اللغة اللفظية من جهة. وعلى المنظومات السميولوجية المختلفة (العلامات الطرقية، إلخ...). كما عمل على بناء عدد من المفاهيم والتعريفات التي توحى ببعد وظائفها. وخلال الحقبة نفسها برزت كتابات أساسية تجلت فيما نعت باللسانيات البنيوية (تمثلت في أعمال: سابير، تروبتسكاوي، جاكسون، يامسلف، ينفست). تأخذ بالمنظور السميولوجي ومحاولة تحديد أهمية اللغة وسط المنظومات الأخرى للعلامة.

لقد أثار انتباه السميولوجيين، الفن والأدب. نجد ذلك عند أحد أقطاب حلقة براغ اللسانية، جون موكارفسكي. في «الفن بصفته فعلاً سميولوجياً». أشار إلى كون الفن، جزء من السميولوجيا. كما حاول تعريف وتحديد خصائص العلامة الجمالية

باعتبارها علامة مستقلة ذات أهمية في ذاتها وليست فقط وسيط للدلالة. لكن إلى جانب هذه الوظيفة الجمالية المشتركة بين جميع الفنون، ثمة أخرى تحتوي عليها الفنون التالية: الأدب، الفن التشكيلي النحت. تعتمد إلى اللغة اللفظية. وتحمل وظيفة تواصلية. فكل عمل فني، عبارة عن علامة مستقلة. أما الأعمال الفنية ذات طبيعة: أدبية، تشكيلية، نحتية، فلها وظيفة سمبولوجيا ثانية المتمثلة في التواصلية. يعرف شارل موريس، العلامة الفنية انطلاقاً من تعارض مبني على الأيقونة. حسب موريس، يوجد صنفان رئيسيان من العلامة. الأولى تماثل ما تدل عليه. في حين تفارق الثانية مدلولها. ويسمى هذا النوع الثاني بالعلامات الأيقونية أو غير الأيقونية. العلامات الفنية، عبارة عن علامات أيقونية.

انطلقت الفيلسوفة الأمريكية سوزان لينجر، من تصورات كاسيرر. لكنها تؤكد على التمييز بين المنظومة اللسانية ومنظومة الفنون (على الرغم من كون المنظومتين، عبارة عن أشكال رمزية).

---



فالموسيقى - مثلاً - لا تتوفر على لغة معينة. لكنها ذات طبيعة دالة. تعمل بواسطة بنيتها الدرامية، على التعبير عن أشكال تجربة حيوية. لا تحمل مميزات اللغة لكن جوهرها يكمن في الأحاسيس، الحياة، الحركة والتأثير، إلخ...

بعد الحرب العالمية الثانية، عملت مجهودات أخرى على جمع وتوجيه هذا الموروث المختلف. في كل من: الولايات المتحدة، الاتحاد السوفياتي، وفرنسا. في أمريكا، تم الاهتمام بالمنظومات الأخرى غير اللغوية (الإشارات، سمائية الحيوانات). وقد نحت منحى اللسانيات الوصفية. أما في الاتحاد السوفياتي، فتحت تأثير علم التوجيه ونظرية المعلومات، انتشرت - خلال الستينات حركة سمائية. اهتمت بالمنظومات الثانوية انطلاقاً من لغة مختلفة. أما في فرنسا فقد مل كل من كلود ليفي سترانس، رولان بارط وغريماس إلي توجيه السميولوجيا إلى دراسة الأشكال الاجتماعية التي توظف باعتبارها لغة (منظومة الأبوة، الأسطورة، الموضة، إلخ...) وكذا دراسة اللغة الأدبية. ومن جهة

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

أخرى، تطور نقد يهتم بالمفاهيم الأساسية للسميولوجيا أنه نقد العلامة. استند إلى فرضيات حددت انطلاقة من هذا المفهوم. وانطلاقاً من 1969، ظهرت مجلة سميوطيقا من طرف الجمعية العالمية للسميولوجيا.

#### \* نقد:

على الرغم من هذه الأعمال التي غطت ما يزيد عن قرن من التاريخ) وعشرون قرناً قبل التاريخ، فقد بقيت السميولوجيا عبارة عن مشروع علم منظم. والجمل التنبئية لسوسير، بقيت محافظة على قيمتها المرجوة. إن مرد ذلك، لا يرتبط ببدايات هذا العلم، بل تميزه بنوع من اللايقينية؛ خاصة في مبادئه وتصوراته الأساسية وخاصة العلامة اللسانية وغير اللسانية. إذ هيمنت اللسانيات على السميولوجيا. وقد ننطلق من العلامات غير اللغوية، مكان اللغة (إنه مسار بيرس). لكن هذه العلامات، لا تحدد بشكل جيد. وعندما تكون كذلك لا تستطيع إضاءة هيكل اللغة

(إنه شأن قانون الطريق). وقد ننطلق من اللغة، قصد دراسة المنظومات الأخرى (إنه مسار سوسير). لكننا نجازف بإسقاط النموذج اللساني على ظواهر مختلفة. إن الحركة السيميائية تختزل التسمية (أو إعادة التسمية). وتنعت الأفعال الاجتماعية المعروفة - مدلولاً -، دالاً -، تركيب أو نموذج. مما لا يعمل علي تطوير المعرفة. يمكن الإشارة إلى هذه الصعوبة التي ترتبط - أساساً. بمكانة اللغة داخل السميولوجيا وطبيعة العلامة.

1 - يمكن الإشارة مع بنفست، إلى مبدأ - الاختزال - بين المنظومات اللغوية. لأن منظومتين سميولوجيتين لنمط مختلف لا يمكنهما أن تعرفا تحولاً. فالإنسان لا يعتمد عدد مختلف من المنظومات لنفس العلاقة الدلالية. لأن المدلول، لا يمكن أن يتحقق بمعزل عن الدال. كما أن مدلول منظومة معينة، لا يتعلق بآخر.

2 - كون اللغة اللفظية، هي الوحيدة التي تتوفر على حالة الشنائية. لاحظها - من قبل - سانت أوغست. إن اللغة، هي المنظومة الوحيدة التي

تمكن من الحديث عن منظومات أخرى. أشار بنفنست إلى ذلك قائلاً: إن الشيء المؤكد يكمن في كون أية سميولوجيا: الصوت، اللون، والصورة لا تتمظهر في الأصوات، الألوان، والصور. لذا يمكن لسميولوجيا منظومة معينة، الاعتماد على اللغة. فلا يمكنها التحقق إلا ضمن سميولوجيا اللغة. إن الإتيان بهذين المبدئين، يؤدي بالسميولوجيا إلى مغزاها الصحيح. إلا أن ذلك لم يأت من غياب معنى لسانياً. لأن هذا الأخير موجود. لكن لا يمكن الحديث عنه باعتباره مصطلحاً لسانياً. يعجز عن ضبط ما يوجد في المعنى غير اللساني. إن كل سميولوجيا، تنبني انطلاقاً من اللغة (لا نعرف غيرها لحد الآن). لكن عليها - كذلك - الاهتمام بدراسة المسائل المحورية لكل منظومة سمائية، والمتمثلة في الدلالة. حيث لا تهتم إلا بالدلالة اللسانية. إن السميولوجيا غير اللسانية، تقع في دائرة ضيقة. ليست على مستوى موضوعها. لكن على

مستوى الخطاب. مما يجعل نتائج العمل سلبية بواسطة الملفوظ.

إن هذا ما أدى إلي تحول داخل الدراسات السميولوجيا المعاصرة. إن الحديث عن الدلالة، يجعلنا نربطه بالعلامة الرمزية. بمعنى هذه العلاقة الثانية التي تربط الجواهر المتجانسة بشكل غير ضروري. كما هو الشأن في حالة العلامة، التي تعلل عن طريق كشف نفس ميكانزمات عمل معين داخل المجتمع.

إن مجال الرمزية يكمن - أساساً - في: الإتنولوجيا، تاريخ الأديان، علم النفس أو التحليل النفسي. باعتباره موضوعاً للسميولوجيا أما علاقتها باللسانيات، فهناك تكمن الإشكالية. لأن لكل نظام منهما موضوعه الخاص. وعلي الرغم من التقائهما حول مادة واحدة (المتجلية في اللغة)، فإن تناولها يرتبط بمنظور مختلف. فاللغة غنية بالأساليب الرمزية. لكنها ترجع إلى ميكانزمات لسانية صرفة. كما نجد تشابهاً (غير مبرر) بين موضوع السميولوجيا والقوانين غير الرمزية. مثلاً: الموسيقى،

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

إلخ... إذا وضعنا إشكالية الكتابة جانباً، تبقى السيمولوجيا (لحد الآن)، مجموعة اقتراحات. أكثر من كونها كيانياً معرفياً متكامل البناء.

## الهوامش

1) إن الإحالات على مقالة هيدجر « أصل العمل الفني » تشير إليها بالحروف PLT-OWA، وهي مقالة نشرت أولاً في كتاب الدروب المتقطعة Holzwege. وكلمة Holz هي اختصار لكتاب الدروب المتقطعة في طبعة كلوسترمان (Frankfurt Klostermann, 1980). أما طبعة ريكلام لهذه المقالة (Struttgart: Reclam, 1960) فإنها تحتوي على توطئة كتبها هانز جورج غدامير الذي حرر هذه الطبعة المدرسية الصغيرة.

2) Paolo le Caldano, Van Gogh: Tout l'oeuvre peint, 2 vols. (Paris: Flammarion, 1971).

3) لقد أعيد تقديم أربع من هذه اللوحات الخمس في مقالة دريدا المعنونة « Resitutions de la verité en peinture » (1978), pp. 291-436.

4) Verité, p. 432.

5) في النسخ المبكرة لمقالة « أصل العمل الفني » - وهي محاضرات أُلقيت في فرايبورغ وزيبورخ في العام 1935 - لا يناقش هيدجر لوحة « الأحذية » لفان كوخ. فضلاً عن غياب مثل فن الرسم. هناك أيضاً غياب المناقشة المصاحبة التي تدور حول الأداة. وبين العامين 1935 و1936 بدأ هيدجر أنه اكتشف أهمية العودة إلى مسألة الأداة. وربط هذه المناقشة بمناقشة الأحذية. والسبب الذي جعل هيدجر يعنى عناية خاصة بالأداة، والأحذية، والحياة القروية المصاحبة لها، يبقى هذا السبب يتطور في سياق سياسة النزعة الاشتراكية القومية لدى هيدجر، تلك النزعة المنحطة بلا ريب.

## نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

\* نسوق هنا تعليقاً لدريدا يبين فيه صعوبة، إن لم يكن استحالة، ترجمة بعض المصطلحات (ولاسيما الهيدجرية، ناهيك عن مصطلحاته هو). يقول دريدا في مقابلة أجراها معه كاظم جهاد: «إنه [هيدجر] يركز على المفردة Geschlecht التي تعني في الوقت نفسه «المجتمع»، و«البيت»، و«الجنس»، و«العرق»، و«السلالة»، والتي ترتبط بأفعال عديدة منها Schlagen ومعناه: «يضرب»... فالكلمة Geschlecht غير قابلة للترجمة في كلمة واحدة». انظر: جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ت. كاظم جهاد، ص 48-49. المترجم.

5) See Jacques Derrida, *Spurs: Nietzsche's Styles*, trans. Barbara Harlow (Chicago: University of Chicago Press, 1978).

وسنشير إلى هذا الكتاب بالكلمة: *Spurs*.

\* *parargon*، و *ergon* مصطلحات يستخدمهما جاك دريدا كبديلين عن مصطلحي *work* و *frame*، ويقول دريدا: «في الفنون البصرية يكون الـ *parargon* هو الإطار، أو الرداء، أو صندوق التغليف، ويمكن أن يكون أيضاً نصاً (تقدياً) يغلف نصاً آخر». عن معجم المصطلحات الأدبية الحديثة - د. محمد عناني. المترجم.

\* العرى: جمع عروة؛ وهي مداخل الأزوار بالنسبة للقميص، أو الأربطة بالنسبة للحذاء، وتعني أيضاً أزهار القرنفل كما سيرد بعد قليل. المترجم.

7) martin Heidegger, *Aus der Erfahrung des Denkens* (Pfullingen: Neske, 1954).

8) See Derrida, Limited Inc. (1977/1988).

وانظر أيضاً كتابي *Inscriptions*، الفصل 17 «Self-Decentering:» .«Derrida Incorporated».

\* \* \*

## نصية السيرة الذاتية لأحذية هيدجر

هيو سلفرمان

ترجمة حسن ناظم

... لعلنا نلاحظ، في اللوحة فقط، كل هذا الذي يتعلق بالأحذية،  
فالفلاحة، من جهة أخرى، تلبس الأحذية فقط. وإذا كان هذا مجرد لبس  
فقط، فإنه أمر بالغ البساطة. فهي عندما تخلع أحذيتها في المساء، منهكة  
القوى ولكن معافاة، وتلبس أحذيتها ثانية في الفجر المعتم، أو تمشي بهما  
ما تبقى من النهار؛ فإنها تعرف ذلك كله من دون ملاحظة، ومن دون تأمل.  
تكمّن الخاصية الأدائية للأداة في منفعتها.

هيدجر، «أصل العمل الفني»

إن «حقيقة» المنفعة ليست منفعة، و«حقيقة» النتاج ليست نتاجاً.  
وحقيقة إنتاج «حذاء» ليست حذاء - ولكن بوسع المرء أن يفكر في



نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

الاختلاف بين الكينونة والكائن مثل الحذاء في خطواته. وبطريقة مماثلة بوسعه أن يفكر في الاختلاف الأونطولوجي: الاحتذاء في الرسم / الطريق في الرسم.

دريدا، الحقيقة رسماً

عندما نشر دريدا، للمرة الأولى، مقالته عن «التبادل» بين هديجر وماير شابيرو في المجلة الفنية المعنونة Macula (العدد 3)، كان عنوانها «La Verité en pointure»، ويمكن ترجمة هذا العنوان إلى الإنجليزية كالتالي «الحقيقة في مقياس الحذاء Truth in shoe Size». وقد أعيد نشر هذه المقالة في «الكتاب» المعنون الحقيقة رسماً 1978 (La Verité en pointure)، وترجم إلى الإنجليزية بعنوان الحقيقة رسماً The Truth in painting (1987)، وكانت المقالة الرابعة من المقالات الأربع التي تضمنها الكتاب بعنوان «تعدد الأصوات» وهي نسخة موسعة لمقالته «الحقيقة في مقياس الحذاء» أما العنوان الجديد الذي أعطى لمقالته نقد «الأصوات polylogue»، فهو «تعويضات الحقيقة في مقياس الحذاء Restitutions de la Verité en pointure». وثمة ترجمة إنجليزية للجزء الأول من المقالة نشر في عدد 1978 من مجلة Research in

Phenomenology. لذا ثمة ثلاثة عناوين مترابطة ترافق هذه المقالة وهي: «الحقيقة في مقاس الحذاء» و«الحقيقة رسماً»، و«تعويضات Restitutions». وما يربط هذه العناوين الثلاثة - المؤقتة، والدئمة في آن واحد - سوف يكون موضوع بحثنا. وبمعنى آخر، إن ما يجمع معاً هذه التساؤلات عن الأحذية، ومقاساتها، والتساؤل عن الرسم، ومشكلة التعويض، سوف يشكل نسيج مساهمتي هنا.

وبعبارة أكثر دقة، تعنى مقالة دريدا (في نسخها وترجماتها المتنوعة) بمقالة هيدجر «أصل العمل الفني» (Der Ursprung des Kunstwerkes) التي ظهرت أصلاً، وفي بضع نسخ أيضاً، بين عامي 1935، 1936، وأخيراً نشرت في العام 1950 في الكتاب المعنون بـ «الدروب المتقطعة Holzwege»، وبعد ذلك في العام 1960 في طبعة ريكلام، وأخيراً في طبعة Gesamtausgabe<sup>(1)</sup>. بيد أن مقالة دريدا تعنى أيضاً بمقالة لمؤرخ الفن ماير شابيرو التي نشرت أولاً في الكتاب التذكاري عن كورت غولدشتين Kurt Goldstein والمعنون The Reach of Mind (1968). إن

مقالة دريدا، في نسخها المتعددة، لا تدور حول مقالة هيدجر «أصل العمل الفني»، إنما هي تدور حول تبادل، أو مراسلة جرت بين هيدجر وشابيرو، الأول كتب بالألمانية، والثاني كتب بالإنجليزية، والثالث (أي دريدا) كتب بالفرنسية. وبهذه الطريقة، يلج دريدا في عملية التبادل، ويسهم في حركتها. إن توبوس التبادل - إذا فهم التوبوس هنا كموضوع بلاغي، لا كمكان فعلي يحدث فيه التبادل - يتركز حول مقاسات حذاء: ولكن ليست مقاسات الحذاء بحد ذاتها، ولا حتى أبعاد الأحذية الفعلية، بل بالأحرى حول دور ومنزلة سؤال الأحذية في واحدة من لوحات فان كوخ أو أكثر، في واحدة من اللوحات التي تظهر فيها الأحذية أو أكثر، في واحد أو أكثر من النصوص (الهيدجرية، والدريدية، إلخ) التي تناقش فيها الأحذية.

### الذات/ التصاحب

هل هذه المسألة مسألة أشياء، مسألة أحذية

على وجه الخصوص؟ بالتأكيد لا. فما من أحد يتساءل عن الأحذية التي كان هيدجر يلبسها عندما كان يلقي محاضراته في تشرين الثاني من العام 1935 في فرايبورغ، وفي كانون الثاني من العام 1936 في زيورخ، وأخيراً في العام 1936 في فرانكفورت. وما من أحد يتساءل عن مقاس هذه الأحذية. وما من أحد يتساءل عن الأحذية التي كان يلبسها ماير شابيرو، أستاذ الفن في جامعة كولومبيا، عندما كان يعد مقالته المعنونة «الحياة الصامتة موضوعاً شخصياً» للنشر في العام 1968. وما من أحد يتساءل عن الأحذية التي كان يلبسها دريدا عندما كان يستكمل مقاله لنشرها في مجلة Macula، والأحذية التي ألبسها أنا الآن ليست مهمة بأي حال من الأحوال. فجميع هذه الأحذية بمنأى عن التساؤل، وليست مدعاة للمناقشة، ولم يجد هيدجر، كذلك، أي شغف بالأحذية التي كان يلبسها فان كوخ نفسه عندما كان يرسم لوحة الأحذية في نهاية العام 1986، لاسيما اللوحة المعنونة «أحذية قديمة بأربطة Old Shoes with laces»، أو المعنونة «أحذية Les

Souliers»، كما هي في الترجمة الفرنسية لطبعة في العام 1971 لباولو لا كالدانو<sup>(2)</sup>. إن الأحذية التي كان يلبسها فان كوخ نفسه ليست موضوعاً للتساؤل، أو الدراسة، أو الاهتمام. وحتى الأحذية التي كان يضعها فان كوخ أمامه كموضوع لدراسته - مفترضين بالطبع وجود موضوع كهذا حقيقة - تكون موضع اهتمام مشكوك فيه (ولكن ليس من دون اهتمام!).

يتساءل هيدجر - في القسم الأول من مقالة «أصل العمل الفني» بعد المدخل - عن العلاقة القائمة بين «العمل» و«الشيء». وهنا يختار هيدجر، كمثال على ذلك، «أداة من نوع شائع»، أو كما يقول هيدجر «زوج أحذية قروية» (PLT-OWA, p. 32; Holz, p.22). ولكن أية أحذية؟ هل هي أحذية قروية حقيقية وضعها فان كوخ أمامه في العام 1886؟ وهل هي الأحذية التي سيستخدمها نموذجاً لعمله؟ فهل كانت هذه الأحذية القروية أشياء فعلية، كيانات أو كائنات تقدم نفسها للمساءلة، والاهتمام، والتفكير، أو للرسم كما يدعوها هيدجر. إن هذه الأحذية هي «طبقاً لهيدجر»، «أشياء» من تلك الأشياء التي

يواجهها المرء في حياته وخبرته اليومية. ومع ذلك، فإنها ليست أشياء فحسب: إنها مثال على أداة Zeug (equipment)، وفيما يتعلق بهذه الحالة، فإنها مثال على «زوج أحذية قروية»؛ لتصبح مفيدة فقط في توضيح مناقشة هيدجر للأداة، وفضلاً عن ذلك مناقشة أدوات الأداة.

إن الأشياء - زوج - أحذية قروية - ليست مجرد أشياء: إنها «أدوات» أيضاً. ولكن ما الأدوات؟ يوضح هيدجر أن الأداة هي ما تتمتع بقابلية معينة على تقديم المنفعة. ولكن، ما المقصود هنا بالقابلية على تقديم منفعة؟ ما هو مؤكد أن تلك الأحذية القروية لا تنفع فان كوخ الرسام، ولا تنفعه في أنشطته في الرسم، ولا تنفعه كنموذج model. وهيدجر لا يلمح إلى شيء من هذا القبيل. فالأحذية القروية لا تنفع فان كوخ على الإطلاق. إنها بالأحرى تنفع الفلاحة التي يصفها هيدجر بشيء من التفصيل. فهو يقدم وصفاً سردياً لهذه الأحذية، وللبيئة التي تُلبس فيها:

من الفوهة المظلمة لدواخل الأحذية القذرة

تَرْمَقُ وطأةُ الفلاحة المنهكة. وفي ثقل  
الأحذية المتجعدة بقسوة، ثمة عنادٌ متراكم  
تحمله مشيتها المجهدة والبطيئة خلال أخايد  
الحقل المنبسطة بعيداً، والمتسقة أبدأً، ذلك  
الحقل الذي تمسحه ريح قاسية. وعلى جلد  
الحذاء، تضطجع رطوبة التربة وخصوبتها.  
ومن تحت النعلين، تنزلق وحشة الحقل عندما  
يخيم عليه المساء. وفي الأحذية ينوس نداء  
الأرض الصامت، ونعمة قمحها الناضج،  
ورفضها لاقفرار حقل خريفي. إن هذه الأداة  
[أي الحذاء] يتخللها قلق مكتوم من افتقاد  
الخبز، ومن البهجة الصامتة لرغبة عنيدة،  
ومن الارتجاف أمام المخاض الوشيك، ومن  
الارتعاش أمام تهديد الموت المطبق. إن هذه  
الأداة تنتمي إلى الأرض، وتسان في عالم  
الفلاحة. ومن هذا الانتماء المصان تبعث  
الأداة نفسها هجوعها ضمن نفسها  
(PLT-OWA, pp. 33-34; Holz, pp. 22-23).

يصبح هيدجر شاعرياً في وصفه للفلاحة

المتخيلة: من جهة عالمها، وتجربتها، وآمالها، ومخاوفها، وكدها اليومي، وحاجياتها، وهمها، وقلقها، وانشدادها. إن تأويل هيدجر لهو تأويل حقاً. فهو يعرض هرمنوطيقاً للشيء المرئي: لزوج الأحذية القروية في لوحة فان كوخ. وهو يستحضر العالم الذي يكشفه زوج الأحذية. ويصف المعنى المتضمن في اللوحة، المعنى الذي يفتح وضوحاً (أو كما يدعوه لاحقاً Lichtung) يكشف عن عالم، ويضع أفقاً له.

إن هرمنوطيقاً صورة الأحذية القروية ليست هرمنوطيقاً مقنعة حسب، بل إنها مطبوعة في النفس. فهيدجر قادر على إظهار عالم يفهمه هو نفسه. فما ينطوي عليه من خلفية قروية يمكنه من فهم عالم الفلاحة. فلقد أمضى سنواته الأولى في منطقة مسكرش (بادن)، وأوقاته الريفية المتأخرة في توتناوبيرغ (شفارزفالد)، حيث يستطيع أن يلاحظ - ويتكلم، بل ويأترف مع - عالم الحياة القروية في ألمانيا في عقد الثلاثينات.

بيد أن فان كوخ رسم اللوحة في نهاية العام 1886 عندما كان يعيش بباريس. وفي الحقيقة، كان



فان كوخ قد سافر إلى باريس في بدايات العام 1886 قادماً من مدينة أنفيرز ببلجيكا (حيث أمضى بضعة أشهر في خريف 1885 بعد مغادرته هولاندا). وظل بباريس حتى مطلع العام 1888. وخلال هاتين السنتين، رسم فان كوخ سلسلة من المشاهد لباريس مثل: شقوق البيوت، ومشاهد من حياة المدينة، وطواحين الهواء البارزة من منظر المدينة (من منطقة مومفارتيه، ومن أمكنة أخرى) والحيات الصامتة، وبضع صور شخصية لسيدات باريسيات. ورسومات لتمثيل نصفية لنساء، وعدد لا بأس به من الصور الشخصية للفنان. ورسم أيضاً صوراً قليلة للأحذية. ويحدد كالدانو ثلاث لوحات للأحذية مؤرخة بنهاية العام 1886 خلال خريف 1886-1887، ومن ثم لوحتين آخرين خلال نصف السنة الأول من العام 1887<sup>(3)</sup>. ولم يكن فان كوخ خلال الفترة 1886-1888 التي قضاها بباريس على صلة وثيقة بالفلاحات. فقد كان يكتشف عالماً جديداً تماماً من الضوء واللون كان غائباً عنه خلال سنيه المبكرة بهولندا. لقد كان فان كوخ يرسم - في مدينة أنفيرز وحتى بدايات العام 1887 -

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

بألوان معتمة، وخلفيات كثيبة، ومشاهد شبه حزينة. ولذلك تتموقع رسوماته للأحذية، بالضبط، في المفصل القائم بين أسلوبه المبكر الذي وسم أعماله بهولاندا، والأسلوب الساطع، والحيوي، والمشرق الذي نجم عن اطلاعه على أعمال بعض الرسامين الانطباعيين البارزين بباريس. ولوحة **أحذية قديمة بأريطة المؤرخة** في العام 1886 كانت لاتزال ذات أسلوب معتم وكثيب. فهذه اللوحة يمكن أن تشبه تلك اللوحات المنتمية إلى سنيه المبكرة، باستثناء أنها تحمل في الخلفية لوناً أصفر ساطعاً نوعاً ما، وهو لون كان غائباً إلى حد كبير عن رسوماته بهولاندا. لقد شاهد هيدجر - كما يقول في جوابه على رسالة من ماير شابيرو - هذه اللوحة في معرض بأمستردام في مارس 1930. ونتيجة لتموقع لوحة الأحذية هذه جنب اللوحات الأخرى المرسومة في فترة 1882-1886. كما قد يكون عليه حالها في معرض أمستردام الذي شاهد هيدجر في العام 1930، فقد ربط هيدجر هذه اللوحة باللوحات المبكرة عندما رسم فان كوخ مشاهد الحياة القروية (انظر مثلاً لوحة **فلاحات في الحقول** Peasants

---

in the Fields في العام 1883، ولوحة **عمل في الحقول** الشهيرة **أكلو البطاطا** Potato-Eaters في العام 1885، أو انظر لوحته (1885). بل هناك أيضاً لوحة عن أحذية خشبية معنونة « **الحياة الصامتة لأحذية خشبية** Still Life with Wooden Shoes » مرسومة في ربيع وصيف العام 1885 تفي بقسم من الوصف الذي يقدمه هيدجر. (ومع ذلك، فلكونها لوحة تصور حياة صامتة تتضمن جرة مسدودة، وقنينة على منضدة، فإنها تند عن المعنى التام للعالم الذي يستحضره هيدجر).

وبالعودة إلى مسألة موضوع اللوحة، نشير السؤال الآتي: ما تلك الأشياء التي يضعها فان كوخ أمامه عندما يرسم؟ وما أدواته تلك الأحذية؟ وهل ما كان يلبسه فان كوخ عندما رسم لوحة **أحذية قديمة بأربطة** يتمتع بأهمية بالغة؟ ولو أن هيدجر شاهد واحدة من لوحات الأحذية في أواخر العام 1887 - اللوحة الأكثر شهرة التي تعد ملكاً لمتحف بالتيمور للفن - فإنه قد يقدم وصفاً مختلفاً للأدوات التي نتناولها. فهذه اللوحة الأخيرة تصور حذاءين؛ أحدهما

مقلوب، وقعره مرئي، ولكن مرة أخرى بأربطة محلولة من أعلى الحذاء، وغائبة جزئياً عن المشهد. وهذه الأحذية ذات لون بني غامق، فيما عدا قعر الحذاء المقلوب الذي تبرزه ألوان ساطعة تقريباً، والمسامير المبسوطة ذات لون أبيض مميز يجعلها بارزة على نحو ملحوظ. وما هو جدير بالملاحظة هو الأرضية الزرقاء التي تقف عليها الأحذية؛ فهذه الأرضية مرقعة بخطوط بيض تجعلها زاخرة بالحياة، مثل موجات بحر أزرق تقريباً. وإمضاء فان كوخ الذي يخطه كالاتي: «Vincent 87» في أسفل الزاوية اليمنى من اللوحة، هو إمضاء باللون الوردي تقريباً بنفس أسلوب بعض لوحاته الأخيرة، ولكن بصورة أكثر توهجاً، ومنقوش علي نحو مميز جداً. فلو تأمل هيدجر لوحة الأحذية هذه لكان غير وصفه. ولكن لماذا؟

إن الأحذية المرسومة في اللوحة التي يناقشها هيدجر هي، كما يقول، أحذية من دون أي موقع محدد. وغموض السياق يمنح المؤول نوعاً من الحرية في الوصف. ولكن ما مقدار هذه الحرية؟ من المؤكد أن ما كان يلبسه فان كوخ من أحذية عندما رسم

لوحته «أحذية قديمة بأربطة» هو شأن لا أهمية له، ولا أهمية أيضاً لما كان يلبسه هيدجر من أحذية عندما كتب عن هذه اللوحة. ولكن لنفترض أن هيدجر كان معنياً، في هذه الحالة، بالعلاقة القائمة بين «الشيء» و«العمل»، فإن الأحذية التي «رسمت فعلياً» قد تكون ذات صلة وثيقة.

ولكن ما هذه العلاقة القائمة بين الشيء والعمل؟ ليست جميع الأعمال الفنية لها العلاقة نفسها بالأشياء الممثلة، أو المقلدة، أو المعاد إنتاجها، أو حتى المؤولة. إن لكاندنسكي Kandinsky، وموندريان Mondrian، وبولاك Pollack علاقة بالأشياء. ولكن الأشياء لا تظهر عموماً بوصفها موضوعات ممثلة. فتعيين هوية الموضوعات كما في لوحة فان كوخ «أحذية قديمة بأربطة» هو شأن عسير. فباستثناء لوحة موندريان المعنونة «Briadway Boogie Woogie»، ربما سيكون من الصعوبة إيجاد شيء تكون أدايته موضع تساؤل في لوحات كاندنسكي، وموندريان، وبولاك؛ فيما عدا أن تكون اللوحة معدة لغاية تزيينية، أو لغاية تصوير البيئة. ولكن اللوحة

نفسها حينئذ، وليس الشيء الممثل، هي التي تقدم الطبيعة الأدوات.

فلنعد إلى أحذيتنا، وإلى مسألة ما كان في تناول فان كوخ من أحذية عندما رسم لوحته «أحذية قديمة بأربطة»، فبصدد هذه اللوحة، يبدي ماير شابيرو اهتماماً بالذات التي تلبس الأحذية: لمن تلك الأحذية؟ ثمة مسألة مؤداها أن هذه الأحذية قد لا تكون أحذية فلاحه كما يفترض هيدجر. فإن لم تكن الأحذية «زوج أحذية فلاحه»، فمن المحتمل أنها لا تكشف عن «عالم هذه الفلاحه». إذن لمن هذه الأحذية؟ ولو افترضنا أن فان كوخ كان يعيش بباريس آنذاك، فمن غير المرجح أنها أحذية قروية. فلقد كان فان كوخ معدماً، وكان قد وصل توأ من أنفيرز، وقبل ذلك جاء من بيئة تشبه البيئة التي يقدمها هيدجر، في الحقيقة، على أنها عالم الفلاحه. وغالباً ما كان فان كوخ يكتب لأخيه ثيو Theo طالباً تزويده بالمال ليتمكن من شراء الألوان والتجهيزات. ومن المؤكد أيضاً أنه لم يكن يمتلك من المال ما يستطيع دفعه للنساء اللواتي يرسمهن. ولذلك رسم المناظر الطبيعية،

ومشاهد المدن، وموضوعات متاحة له بيسر. وثمة إرث طويل مشابه لهذا الوضع يعود إلى فيليبو ليببي Filippo Lippi، وليوناردو Leonardo، ورامبرانت Rembrant، ودورر Dürer إذ يكون الرسام هو نفسه الموضوع المتاح؛ أي جسد الرسام. لقد كانت الصورة الشخصية لقرون الحل المناسب للرسامين المعدمين. فكل ما يحتاج إليه الرسام في هذه الحالة هو مرآة، ونموذج متاح [الرسام نفسه]. وفان كوخ، مثل سيزان والرسامين المعاصرين، رسم العديد من صورته الشخصية. وبعيد وصوله إلى باريس (في بدايات العام 1886) رسم نفسه وهو يحمل الغليون، بلحية ضاربة للحمرة، مشذبة بأناقة تامة لا تخطئها العين. وفي صيف 1887، ومرة أخرى في بواكير 1888، عاد إلى رسم صورته الشخصية: معتمراً أحياناً قبعة، وأحياناً حاسر الرأس. والعديد منا يعرف صورته الشخصية الأخيرة بعد أن قطع جزءاً من أذنه؛ فبدأ معصباً بضمادة، ولكن بشكل مؤثر.

وأطروحة ماير شابيرو تفيد أن فان كوخ لم يكن يرسم أحذية فلاحه، إنما يرسم أحذيته هو؛ أحذية لعلها

جلبها معه من الشمال، وهي في الحقيقة كانت  
جزمات، على كل جانب منها ثمانية ثقبوب للأربطة.  
وقد كانت جزمات متينة، صنعت لتقاوم التلف - فما  
من نعومة ورقة هنا - ولتعين المرء علي تحمل  
الشتاءات الباريسية القارصة، أو شتاءات أي مكان  
آخر. وهي جزمات قوية مصنوعة لأغراض المشي،  
والأعمال الخشنة؛ هذه الخصائص جميعها تميز أدواتية  
الأحذية أو الجزمات. وعليه، ماذا لو لم تكن هذه  
الأحذية أحذية فلاحه، إنما أحذية فان كوخ نفسه؟

ولكن كم كان عدد أحذية فان كوخ؟ ثمة لوحات  
خمس أخرى رسم فيها فان كوخ الأحذية خلال سنتي  
إقامته بباريس. وتصور هذه اللوحات ستة أحذية، أو  
ثلاثة أزواج. فهل من بين هذه الأحذية حذاء، أو  
أحذية، كتلك المرسومة في اللوحة التي يناقشها  
هيدجر؟ يتبين لنا من خلال الفحص الدقيق أن هناك  
«زوجاً» واحداً يخلو من الأربطة؛ مع أنه زوج جزمات  
من النوع الذي تستخدم فيه الأربطة. وهذه الأحذية  
تشبه «زوج الأحذية» المرسومة في لوحة الأحذية  
الخامسة؛ تلك اللوحة التي وظفتها مقالة دريدا مع



لوحات أخرى. أما ما يتعلق بـ «زوجي الأحذية» الآخرين، فإن أحدهما هو الزوج نفسه المرسوم في لوحة متحف بالتيمور لفن الرسم. وهياة هذا الزوج الأخير (حيث يكون مقلوباً، كما في نسخة متحف بالتيمور) تخلو من المسامير الكبيرة الناتئة في نعله.

فهل بمقدور المرء أن يفترض أن فان كوخ رسمها خلال شتاء 1886-1887 وهو يحتذي ثلاثة أزواج من الأحذية (أو الجزمات)؟ فإن كانت لديه أحذية أخرى، فهو لم يؤكد ذلك، ومن المؤكد أن ميله لرسم صوره الشخصية، ورسم غرفته، واختيار الفواكه والقناني، وما إلى ذلك، فإن أشياءه الحياتية الصامتة تنم على أنه كان يميل إلى رسم أي شيء يتوفر بيسر؛ أي رسم ما يسميه ماير شاببيرو «الأشياء الشخصية». موضوع الرسم هو، إذن، شيء شخصي، وطبقاً لإحدى مدارس التحليل النفسي فإنه شيء فيتشيزي Fetishized. فلماذا رسم فان كوخ أحذية كثيرة جداً؟ وعلى افتراض أنها أحذيته الخاصة فعلاً؛ فماذا يقال عن أدائيتها؟

مما لا شك فيه أن هذه الأحذية تؤدي غرضاً

معيناً. فربما أعانته على تحمل الشتاء؛ لذلك فإنها ستكون أحذية حارة جداً في الصيف. غير أن هيدجر لا يعنى بغرضيتها، إنما يريد القول إنها أدوات: أشياء تؤدي شيئاً ما، أشياء يعتمد عليها، وموثوق بها؛ إنها أحذية يعول عليها. فهل تنجز تلك الأحذية هذه الغاية، حتى وإن لم تكن أحذية فلاحية؟ من دون ريب أنها تفيده جداً كونها شيئاً يرسم. بيد أن ذلك ليس موضوع هيدجر. إذن هل سنحول وصف هيدجر إلى وصف رسام فقير يصل إلى مدينة كبيرة، هي باريس، ويكافح من أجل توفير ما يحتاج إليه من رسم لوحاته، رسام لا يقدر على شراء زوج أحذية جديد، رسام يلبس أي شيء يجلبه معه، رسام لا يقدر على شراء شيء أنيق؟

ها هنا تأويل آخر غير ذلك الذي يقدمه هيدجر. فالهرمنوطيقا تمنح الحياة لمجموعة من المعاني: فهي تجعل الأحذية - تلك الكائنات - في علاقة بالكينونة. وما أن يحل عالم الرسام محل عالم الفلاحة حتى تتغير الهيئة، والموقع، والبيئة (المدينة بدلاً من الريف)؛ غير أن هذه الأحذية ظلت هي هي.

فإذا تغير العالم، وإذا تغيرت الأدوات؛ فهل سيظل الشيء هو هو؟ لقد أدى الاستبدال إلى شيء مختلف جداً. ولكن أين هو الاختلاف؟ لو سلمنا أن صلاحية الاستخدام عائدة للأحذية، فهنا ستؤدي وظيفة مختلفة جداً بارتباطها بالشخص الذي يلبسها، من حيث الزمان والمكان اللذان يتواجد فيهما. فماذا عن العمل الفني، هل ستكون وظيفته مختلفة؟

والعمل الفني، طبقاً لهيدجر، يقتضي تأصيلاً من طرف فنان؛ مثلما يكتسب الفنان هويته من العمل، ولكن شيئية العمل تؤثر، من دون شك، في طبيعته، وشيئية الشيء ليست محل تساؤل هنا، إنما التساؤل عن شيئية العمل. فثمة مشكلة تتعلق بتغير الجنس، وتغير المكان، وتغير العالم. إن أحذية فان كوخ ليست نفس أحذية الفلاحة. فكيف يمكن لحقيقة عمل تكشف عن عالم أن تكون هي نفس الحقيقة إذا كانت تكشف عن شيء مختلف؟

لنترك الآن مسألة التمييز بين التغير والاختلاف، ولنتابع دريدا خطوة أخرى في الأقل علي الطريق المؤدي في موضوع اللوحة إلى مشكلة أخرى

(وموضوع اللوحة هو الأحذية نفسها كأشياء تكشف عن شيء «لا يمكن حسمه»؛ فهو إما أن يكون عالم فلاح، أو عالم الرسام). والمشكلة، مرة أخرى، هي مشكلة ماير شابيرو: إذ من الممكن ألا تكون الأحذية المرسومة في لوحة «أحذية قديمة بأربطة» زوجاً. فليس من الممكن فقط ألا يكون ما دعاه هيدجر «زوج أحذية» زوج أحذية فلاح، بل من الممكن أيضاً ألا تكون زوجاً. وفي الحقيقة، إن حذاءين من الأحذية الستة التي تظهر في اللوحة المعنونة «ثلاثة أزواج من الأحذية Three Pairs of Shoes» يمكن أن تكون موضع تساؤل. فتصاحب هذين الحذاءين قد يكون فقط تجاوراً، أو قراناً؛ بحيث أنهما لا يكونان «زوجاً» على الإطلاق. فأربطة كل حذاء منهما مشدودة على نحو مختلف: فقد يكونان مختلفين من حيث ارتفاعهما. وما إلى ذلك.

إن **التصاحب** هو صيغة يستخدمها هيدجر، لاسيما فيما يتعلق بازدواج الكينونة والكائنات. فإن كان هناك تساؤل حول تصاحب الحذاءين، كما يود شابيرو أن يبين، فهل يمكن لتصاحب الكينونة

والكائنات أن يوضع موضع تساؤل أيضاً؟. ويبين دريدا<sup>(4)</sup> أن هناك مكاناً آخر ينوه فيه هيدجر بفان كوخ في كتابه **مدخل إلى الميتافيزيقا** Introduction to Metaphysics<sup>(5)</sup>. وفي هذا الكتاب يشتغل هيدجر على العلاقة القائمة بين الكائنات والكينونة. إن لوحة فان كوخ مثال على «ما هو قائم هناك (Da)»، على كينونته، على ماهيته، وعلى حقيقة حضور ذلك الشيء... «ذلك» الشيء أعني الحاضر هنا أو هناك. فالكائنات في علاقتها بالكينونة، وهي علاقة تصاحب تؤسس الاختلاف الأونطك - أونطولوجي، إنما هي علاقة تتكرر في الدائرة الهرمنوطيقية الجمالية؛ وأعني بها علاقة العمل بالفنان، والفنان بالعمل.

ولكن عندما نريد فصل هيدجر عن تأويله للوحة فان كوخ، فإننا يمكن أن نذهب إلى القول إن شايبرو أنجز التأويل المناقض تماماً. فإذا كانت الأحذية، التي نحن بصدددها، هي في الواقع أحذية الفنان، وليست أحذية فلاحه، فإن فان كوخ الفنان - (الذي يصاحب عمله)، في رسمه لأحذيته الخاصة، (حتى إذا كانت

أحذية مختلفة، وليست زوج أحذية) - والعمل نفسه يشملهما الاختلاف الذي يوسسه التصاحب. وضم الفنان والعمل الفني هو المكان الذي ينكشف فيه الفن (الذي هو أصل الفنان والعمل الفني). ويظهر المحتجب، ويقوم نفسه في المكان الذي يشغله الاختلاف. ومن هنا فإن عدم ازدواج الحذاءين - شأنه شأن تغير جنس محتذيهما [الفلاحة، أو الفنان] - يسم اختلافاً، ويهيئ التصاحب.

### الهوية/ الملاءمة

تتمثل الصعوبة هنا في أن الاختلاف موضوع الدرس هو ليس الاختلاف نفسه. فالاختلاف - أو بتعبير أفضل، التمييز - القائم بين أحذية الفلاحة وأحذية الفنان هو ليس الاختلاف الأونطك - أونطولوجي نفسه. فالاختلاف المتكرر في العمل الفني من جهة علاقته بالفنان بوصفه فناً، يوسم بواسطة حقيقة (انكشاف) العمل الفني. فالفن هو تكشف العمل بوصفه اختلافاً.

إن هذا **الاختلاف** هو هوية للفن أيضاً. فلنعد إلى مسألتنا، ولنشر السؤال بصيغة أخرى: ما هوية الحذاءين بوصفهما عملاً فنياً؟ وسوف يكمن جواب هذا السؤال، بالنسبة لهيدجر، في علاقة لوحة الحذاءين بذلك الذي يجعلهما زوج أحذية؛ أعني فإن كوخ، فمن خلال تبيان أن هذين الحذاءين هما، على الأرجح، يخصان الفنان، فإن التكشف في تصاحب العمل الفني والفنان يظهر هوية الأحذية. وبهذا المعنى فإن الفن (فيما يتعلق على الأقل بلوحة فان كوخ المعنونة «أحذية قديمة بأربطة») ليس مسألة حياة قروية، وليس مسألة حقيقة، أو تكشف هذه الحياة المملة التي يصفها هيدجر، بل هي، على نحو أكثر تحديداً، مسألة الحقيقة في مقاسات الحذاء. وبصرف النظر عن الاختلاف القائم بين تجربة الفلاحة وتجربة الفنان، تحل الحقيقة في مقاس الحذاء. ومن المؤكد أن مقاس حذاء الفلاحة لن يكون هو نفس مقاس حذاء فان كوخ. فالتمييز يوسم في المكان الذي يشغله الفن، وفي المكان الذي يشغله **الاختلاف**، في المكان الذي يكون فيه التمييز، كما بين دريدا، هو أيضاً

تميّزاً من حيث الجنس [أي من حيث الذكورة والأنوثة]، إنه مسألة جنس (Geschlecht) .»

إن تكشف الاختلاف من حيث الجنس ينقش في المكان الذي يشغله الاختلاف الأونطولوجي. فأحذية الذكر ليست هي نفسها أحذية الأنثى. غير أن مسألة الاختلاف هي مسألة تمييز. ومع ذلك، فإن الاختلاف نفسه يعمل علي انبثاق مسألة العلاقة بالكينونة، وهذه العلاقة هي مسألة **اختلاف** أونطولوجي. لذلك، فإن عدم كون الحذاءين أشياء تشغل مكاناً، وعدم كونهما زوجاً، إنما هو أمر ينقش الاختلاف الأونطولوجي من الاختلاف من حيث الجنس.

والآن، ماذا عن جنس هذه الأحذية؟ ينوه دريدا بدراسة لفيراننتشي في العام 1816 عنوانها Sinnreich (Variante des Schuhsymbols der Vagina). وفي هذه الدراسة نقرأ الأحذية بوصفها مهبلًا، فهي تربط شكل الحذاء المحذب بشكل القدم المقعر. ويقول دريدا: إن الحذاء يغلف القدم. وليس الاختلاف فقط هو ما تسمه أنشطة الفلاحة والفنان المختلفة، بل إن هناك اختلافاً من حيث الجنس يجب ملاحظته هنا أيضاً. فالتصاحب



الذي يجب ملاحظته ليس تصاحب حذاءين، إنما هو تصاحب حذاء وقدم. ولكن كما أشار فرويد، وكما لاحظ دريدا،... إن الشكل الخارجي للحذاء يطابق شكله الداخلي. وهذه الثنائية - التي يعود إليها دريدا في فترات معينة - تظهر ميلاً في الطفولة لتجاهل الاختلاف. ويزيد فرويد بالقول إن أغلب الأحلام ذات ثنائية جنسية، ويمكن أن تربط بأعضاء كلا الجنسين Verité, p. 306; TP, p. 268 وعليه يقرأ الحذاء (شأنه شأن المظلة في تفسير دريدا لعبارة نيتشه «لقد نسيت مظلتني»)<sup>(6)</sup> بوصفه «ما لا يمكن حسمه من حيث الجنس - فأما أن يكون ذكراً أو أنثى أو كليهما - وهذا الذي لا يمكن حسمه يكشف الحذاء بوصفه المكان النموذجي للاختلاف. ومثل «زوج» القفازات الذي رسمه فان كوخ في كانون الثاني من العام 1889. فإن الداخل يحمل معه الخارج. وكما ثبت دريدا، أنه بينما تتناسب القدم مع الحذاء الملائم، فإن الحذاء نفسه، بوصفه شيئاً شخصياً مثل القفاز، يكون مقعراً ومحدباً. إذن تتمثل حقيقة الحذاء

في ثنائيته، وفي هويته للاختلاف الذي لا يمكن حسمه.

تقع هوية الذات التي تلبس الأحذية خارج العمل: فهوية الذات هي إطار parergon. والعمل ergon يسم آخريه معينة بصدد الحذاء بوصفها إطاراً. فالأحذية هوامش لهوية العمل. ومن أجل أن يؤسس العمل هويته، ومن أجل أن يلائم ما يخصه حقيقة، سوف يتعين عليه أن ينظر في أمر علاقته بالفنان؛ أو هكذا تسير الحركة الهرمنوطيقية. وإن تفكيكاً لعمل «أحذية قديمة بأربطة» سوف يميز العمل في إطاره. وإن طبيعة الاختلاف التي لا يمكن حسمها - الاختلاف في مقاس الحذاء، وفي جنس الحذاء، وفي فضائه - تجعل من علاقة الأحذية بوصفها «أشياء» غير ملائمة للأحذية بوصفها «عملاً»، وغير ملائمة لمكان «الفن»؛ أعني علاقة العمل الفني بالفنان.

ونحن نفترض أن أربطة الحذاء تقوم - كوظيفة أولية لها، وبشكل معتاد - بربط ما هو منفصل. ولكن الأحذية نفسها غير مشدودة برباط، وكذلك علاقة الشيء بالعمل، وعلاقة العمل بالحقيقة،

وعلاقة الحقيقة بالفن. ومجموعة العلاقات الثلاثية هذه تشكل الأقسام الثلاثة الأساسية لمقالة هيدجر « أصل العمل الفني ». ومهمة هيدجر تتمثل في ربط هذه العلاقات معاً، وفي حيك الأقسام الثلاثة، وفي ربط الأنشطة، وفي إنهاء المناقشة. فالأحذية - أي لوحة « أحذية قديمة بأربطة » - هي استعارة مجازية لمهمة المقالة نفسها: أي ربط ذلك الذي يظل منفصلاً، وحبكه، ولهذا السبب أيضاً من الملائم أن تحل أحذية الفنان محل أحذية الفلاحة.

إن الأربطة تمد من خلال ثقوب الأربطة - أي العري oeillets كما تدعى بالفرنسية - أي من خلال « الثقوب [أو العيون] الصغيرة eyelets ». ومرور الأربطة من خلال الثقوب الصغيرة يلم الشيء بأسره معاً. ولا يخلو الأمر من مغزى أن فان كوخ رسم - خلال سنتي إقامته بباريس - عدداً من «الحيوات الصامتة» للأزهار، لاسيما **القرنفل: باقات القرنفل** Oeillets. والصورة المجازية التي تمثلها الثقوب الصغيرة للحيوات الصامتة تؤثر، بشكل عام، أن مجمل فعالية فان كوخ لم تكن لتحدد اللوحات

كدراسات منفصلة فقط، بل أيضاً لإتاحة إمكانية ربطها معاً، ووصلها معاً، كالذي يفعله هيدجر مع أقسام مقالته «أصل العمل الفني».

يكتب دريدا: «أن زوج الأحذية القروية هذا لا ينتمي إلى شيء يحيط به، إذ لا وجود لهذا هنالك الشيء؛ فقط هناك غير محدود» (Verité, p. 385; TP, p. 337). ومسألة انتماء الأحذية مسألة مهمة حقاً. فإلى أي شيء تنتمي هذه الأحذية؟ إنها تنتمي إلى فضاء غير متعين. ويتكرر هذا الانتماء في علاقة انتماء العمل الفني والفنان [لبعضهما]. وهيدجر يسمي هذا الانتماء، وهذه الملاءمة، وهذا الارتباط معاً، يسميه **الفن**. والفن هو مكان تكتشف ما هو ملائم؛ أي ملاءمة العمل الفني للفنان كملاءمة الشيء للعمل الفني. إن هذا التكرار، وهذا التضاعف، أو حتى هذا التشابه Doppelgänger (على حد تعبير دريدا) هو مكان الانتماء، مكان لما هو مناسب، مكان لما يخص العمل الفني: أي هويته في حقيقة مقاس الحذاء. إن الأصل (العمل الفني/

الفنان/ الفن) يقوم بعملية الربط، أو التصاحب في الحقيقة رسماً؛ أي التصاحب في حقيقة مقاس الحذاء في هذه الحالة.

### التبادل/ التعويض

تعتزم الهرمنوطيقا الهيدجرية تأويل لوحة فان كوخ - التي يدعوها دريدا «أحذية قديمة بأربطة» - بموجب أدائية الأحذية الفعلية. ومحاولة فهم العمل بموجب الشيء، أو تتيح إمكانية إخبار قصة تدور حول الشيء، أو تتيح تبيان أنه يستحضر عالماً أو يكشفه، وهو عالم فلاحه بالسنبلة لهيدجر. والعالم المتكشّف ليس هو حقيقة الأحذية، إنما هو حقيقة العمل، العمل في علاقته بالفنان. ولكن الفنان غائب عن تفسير هيدجر للفلاحة. وفي تبادل الرسائل في العام 1968 بين ماير شابيرو وهيدجر، يقدم هيدجر دليلاً، يحصل عليه شابيرو ويعيده إلى هيدجر ليثبت سوء قراءة هيدجر للأحذية في اللوحة. ومن خلال كشفه عن سوء القراءة يجعل شابيرو من غاية هيدجر أكثر فاعلية.

إن هذه الأحذية (أو، في الحقيقة، الجزمات) تنتمي إلى تكشف علاقة العمل الفني بالفنان، وهي تلائم هذا الكشف، وتوفر له الحدث؛ ومن هنا فإنها تقوم بتعريف الفن. إن تشوش هيدجر في تعيين موقع «الأصل» بالنسبة لمكان الاختلاف قد صور على نحو مؤثر كنتيجة للمراسلة والتبادل الأساسي الذي يقدمه شابيرو. فتأويل الأحذية، الذي استبدل بقراءة تفكيكية لمقاسات الأحذية - أو بتعبير حرفي «علامات الأحذية» (رغم أنها بالكاد أحذية «معلمة») - تعين مكان ما يدعو هيدجر «الفنان». فالأحذية أصبحت مثلاً على نص ما لا تتعلق نصيته بمسألة الحقيقة على وجه الضبط، إنما بمسألة شكل محدد للأحذية المتكشفة، ومقاسها، وانتمائها.

ومن خلال المراسلة التي أصبحت تبادلاً - أي استبدال أحذية فلاحه ريفية، بـ «أحذية فنان»، بأحذية رجل كان آنذاك ابن مدينة، على حد تعبير شابيرو - يقدم شابيرو الدليل الذي بوساطته تعمل التفكيكية على إنتاج قراءة لنص هيدجر، الذي يرتبط الآن بنص شابيرو، والذي يظهر «على نحو أكثر وضوحاً» حقيقة

نص هيدجر. ومثلما تكون الأحذية إطاراً فيما يتعلق بالعمل الفني، كذلك يكون نص شابيرو **إطاراً** - سياقاً - بالنسبة لـ «الأصل» لدى هيدجر. ونص شابير يشوش الأصل الهيدجري مرة أخرى: فالمراسلة الفلسفية النقدية التي استحالت إلى تبادل حذاء تكشف الهرمنوطيقا الهيدجرية، وتمنحها الحقيقة، رغم كلا المراسلتين. **فالإطار** يؤطر، وينصب شركاً (في إجراءاته شبه البوليسي)؛ ولكنه يفتح، في أثناء عمله، الفضاء النصي؛ أعني نصية الوجود ousia: أي الفن بوصفه اختلافاً أونطكياً - أونطولوجياً.

إن المراسلة بين هيدجر وشابيرو تحقق تبادلاً، واستبدالاً لأحذية رجل - أي أحذية الفنان - بأحذية امرأة كانت قد حلت «أصلاً» (من طرف هيدجر) محل أحذية الفنان في المقام الأول. إن الاستعارة تتضمن - في الإرث البلاغي الإجمالي الممتد من أرسطو وكونتليان فصاعداً - عملية استبدال. فهل كان استبدال أحذية الفنان بأحذية الفلاحة عملية استعارية؟ وهل كان هيدجر يحاول فعلاً التحدث عن

التكوين الذاتي للفنان في الفن من خلال استبدال أحذية الفنان بأحذية فلاحه؟ لقد كان هيدجر ينظر في هذه الأحذية - انطلاقاً من خلفيته القروية - إلى خبرته الخاصة. أفلا يعني ذلك محاولة استبدال ظروف سيرة الفنان بظروف سيرته الخاصة؟ أفلم يكن ينظر إلى نفسه، بوصفه الفيلسوف، والمفكر، في طريق الفكر المرتبط على نحو وثيق بطريق ريفي قروي؟ أليس الفيلسوف مرتبطاً بالفنان كما هو الحال لدى هيجل: فالفيلسوف هو من نوع فكر الفنان؟ إن استبدال أحذية الفنان بأحذية الفلاح إنما هو استبدال ينشأ في سياق خبرة الفنان «الشخصية»، وتماسه «الشخصي» المباشر بالحقول، والتربة، والأرض، وفي سياق «نداء الأرض الصامت»، و«نعمة القمح النامي»، و«رفضها لاقفرار الأرض في حقل خريفي» (PLT-OWA, p. 34; Holz, p. 23). وغادامير مثلاً، الذي أشرف على تحرير مقالة «أصل العمل الفني» لطبعة ريكلام 1960، غادامير ابن أستاذ جامعي في ماربورغ «رجل مديني»، أقول غادامير نفسه لن ينزلق في الاستبدال الذي يقدمه هيدجر. أما شابيرو،



الرجل المدني، ابن المدينة الكبيرة مدينة نيويورك، فسيكون شديد الحرص على ملاحظة انتساب الأحذية، ورصد الاختلافات في «الأسلوب». ومع ذلك، فإن مقالة شابيرو الشهيرة عن «مفهوم الأسلوب» معروفة جيداً بين منظري الفن ونقاده. فلا غادامير، ولا شابيرو سوف يجيزان استبدالاً كهذا الاستبدال الذي يجريه هيدجر، فهما في غاية اليقظة بإزاء تلك التمييزات الأونطكية الدقيقة، تلك التمييزات التي يرغب في ملاحظتها الفطن، والذواق.

ولكن ما الذي ينجزه هذا الاستبدال؟ يربط هيدجر العالم القروي وعالم الفنان معاً. ويقوم بهذا من خلال استبدال أحذية الفنان بأحذية الفلاحة. فهو يكون زوجاً من عالمين متباينين. فلو افترضنا أن الأحذية التي في اللوحة ليست زوجاً، وإنما حذاءان لقدم يسرى، أفلا يمكن أن يقال إن هيدجر يكون لمرتين زوجاً مما هو ليس زوجاً على الإطلاق. فهو يبين تصاحب عالمين متباينين: عالم الفلاحة وعالم الفنان. وفان كوخ، وليس أي فنان آخر، كان يرسم - من

العام 1888 إلى العام 1890، بعد مغادرته باريس -  
بنوع من الجنون، وبشكل انفعالي حاد خلال سنتيه  
الأخيرتين. وفي منتصف ثلاثينيات القرن العشرين،  
كان هيدجر يحاضر ويؤلف الكتب حول نيتشه؛ نيتشه  
الذي ذهب الجنون بعقله في العام 1888، والذي كان  
يكتب (كما كان فان كوخ يرسم) بجنون حتى سنته  
الأخيرة 1889 [قبل أن يجن]. وعاش نيتشه حتى  
العام 1900، بينما توفي فان كوخ في العام 1890 بعد  
أن أودع مصحة أوفيرز Auvers. وهذه السنوات  
العصيبة ليست غير ذات مغزى بالنسبة لهيدجر. لأن  
هيدجر، مثلاً، ولد في العام 1889. فهل كان هيدجر  
متجاهلاً لهذا التوافق، أي تطابق سنة ميلاده مع  
سنوات أزمات، بل وحتى جنون فان كوخ ونيتشه -  
فان كوخ مع أحذيته، ونيتشه مع (أو من دون) مظلمته  
- وهذه بالنسبة لدريدا، أشياء مشحونة بعدم إمكانية  
الحسم من حيث الجنس، هذه الأشياء التي هي مواضع  
تحظى باهتمام التفكيكية؟

إن هيدجر في استبداله أحذية الفلاحة -  
مستذكراً ربما أحذيته الخاصة، وواضعاً نفسه في

أحذية الفلاحة، مجرباً إياها، وفاحصاً إياها ليرى ما إذا كانت تناسبه - فهو لا ينجز استبدال مجموعة أشياء بأخرى وحسب، إنما ينجز تحويلاً في معنى العمل الفني. والتحويل في معنى العمل الفني يتم إنجازه من خلال تحويل في الفنان كذلك؛ أي الفيلسوف أو المفكر بوصفه فناناً. فلقد كان هيدجر مولعاً بكتابة الشعر؛ وقد كتب شيئاً منه. فكان فنان كلمات (مفكراً فيها، ومانحاً إياها شاعرية) أكثر منه فنان رسم (فنان يرسم لوحات). ولهذا، فإنه عندما يبلغ وصف طبيعة الفن، يسميه شعراً: «إن طبيعة الفن هي شعر. وطبيعة الشعر، في الواقع، اكتشاف الحقيقة» (PLT-OWA, p. 75; HOLZ, p. 62). فهيدجر الشاعر، والفيلسوف، والمفكر يرى طبيعة الفن على أنها شعر. وفي الواقع، يشبه وصف هيدجر لعالم الفلاحة شيئاً من شعره الخاص. فشعره رعوي، شعر منبث في عالم مرتبط بالطبيعة:

خلل صدع في سماء ملبدة بغيوم ممطرة

فجأة تنساب أشعة الشمس

لتحتضن المروج المعتمة... (PLT, p. 6)

نوافذ (19)، محرم 1423 هـ ، مارس 2002

---

ومرة أخرى:

أو حين يعلن الغدير الجبلي

في سكون الليل عن هديره

مندفعاً فوق الصخور... (PLT, p. 10)

وهذه القصائد تربط الرعوي بالفلسفي:

حين تتأرجح أجراس البقر

منحدرة نحو الوادي

حيث تتهادى القطعان..

تبقى طبيعة التفكير الشعرية مستترة (PLT, p. 12)

تفصح هذه القصائد- رغم أنها مكتوبة في

العام 1947، ومستمدة من عمله Aus der Erfahrung

des Denkens<sup>(7)</sup> - عن الرباط الثابت الذي يقيمه

هيدجر بين عناصر خبرته الرعوية وطريق تفكيره.

وهيدجر، الشاعر، والفنان، يستعيض بالشعر عن

الرسم (وهذه موضوعة تتكرر من هوراس إلى لسنج

إلى سارتر الذي كان هو الآخر مشدوداً إلى هذا

الموضوع في العام 1947). ولكن الفنان الشاعر -

الذي يشغل مكان الفنان الرسام - يحاول في هذه الحال أن يلبس أحذية الرسام. فهل تناسبه هذه الأحذية؟

يوضح ماير شابيرو، في معاودة بحث هذه المسألة، أن الاستبدال حدث فعلاً، على الأقل فيما يتعلق بالأحذية، وبدلاً من أن يلف شابيرو حبالاً حول رقبة هيدجر، انصرف إلى ربط النهايات المهلهلة، وربط ما يبدو متنافراً ما يبدو، متنافراً في القصة، وحينذاك تعطلت المصيدة. فأفلت هيدجر: لأنه، في الواقع، يحل نفسه «فعالاً»، كمؤول، محل فان كوخ الفنان، والرسام. ومن هنا، فإن العلاقة بين الفنان والعمل الفني قد أنجزت تبادليتها وتصاحبها.

ولكن ماذا عن الفن؛ الحد الثالث في هذه العلاقة؟ إذا كانت الأحذية قيد الدراسة هي أحذية هيدجر، وإن الفنان قيد الدراسة هو هيدجر حقاً، إذن فإن ما يدعوه فناً هو، في الواقع، صورة شخصية؛ أو على نحو أكثر دقة، هو فن رسم الصورة الشخصية. إن خبرة المفكر هي نصية الصورة الشخصية؛ وهيدجر نفسه هو النص قيد الدراسة، والفن هو نصيته.

لأعد إلى دريدا الذي يكتب:

أقترح أن نعود إلى الفقرة التي يحدث فيها الحدث صحبة الإطار الذي يؤدي دوراً غير متميز [أي لحظة رباط الحذاء غير المحسوسة]، ذلك الحدث الذي يبقينا مع رهاناته البوليسية، والسياسية، والتاريخية والتحليلنفسية. إن التخيم القائم بين هذا النص (بالمعنى العادي والدقيق لشيء مطبوع في كتاب) ونصية عامة خالية من أية حافة، أقول إن هذا التخيم يختفي هنا.

يختفي: كالصورة تتكامل فقط وورائها خلفية؟ أم كانطماس شيء ما وانفقاذه؟

وربما يحدث الاختفاء بكلا المعنيين: فكلاهما يمكن أن يؤدي المطلوب (, TP, p. 373 Verité, p. 327).

وكما يعلمنا التعديل الذي أجري على مقالة «أصل العمل الفني» في العام 1960، فإنه ليس العمل الفني فقط هو الذي يؤطر، بل الفن نفسه

أيضاً، وهو يحض هياًة، ويوضع في إطار. ووضع العمل في إطار ليس فقط تعيين تخم له، بل حده في إطار؛ أي تحديد ما هو متضمن فيه، وما هو مقصي عنه، ما يقع داخله وما يقع خارجه، ما هو مناسب وما هو غير مناسب. والعمل الفني مثل حذاء، فليس كل وصف مناسب. ومهمة الناقد الفني - أي مهمة الهرمنوطيقا - تحديد ما هو مناسب، وما هو غير مناسب، وإبراز معنى أو معاني العمل الفني وتثبيتها. وإن تفكيكاً للعمل الفني سوف يفهم العمل الفني من جهة نصيته القائمة في المكان الذي يحدد بما يدعوه هيدجر فناً، في المكان الذي تحدث فيه الحقيقة، في مكان الاختلاف، في حدث إضفاء النصية على العمل. وإن استحضار لوحة «أحذية قديمة بأريطة» يظهر نصية يمكن أن توصف بأنها فن رسم الصورة الشخصية فلسفياً - أعني بذلك تجربة هيدجر الخاصة بوصفها نصاً - إن هذا الاستحضار يبرز خلال المراسلة والتبادل اللذين يستهلهما شابيرو. والمدى الذي يبلغه دريدا - شأنى أنا - في دخوله في

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

هذا التبادل هو توضيح آخر لمختصرات SARL، وهي مختصرات تشير إلى: شركة مجهولة ذات مسؤولية محدودة société anonyme à responsabilité<sup>(8)</sup>، وفعل كلام يورد فيه التبادل المضمون في الوقت نفسه، وفي الحدث نفسه...

ولكن ما الذي ينجزه هذا التبادل فعلياً؟ يقترح دريدا أن ما ينجز هو نوع من التعويض، دين يرد. ولكن يرد لمن؟ لهيدجر؟ أو لفان كوخ؟ أو لشابيرو؟ أو لغولدشتين؟ أو للبينشتين؟ أو لدريدا؟ أو لنا، نحن قراء هيدجر، ودريدا؟ أو لآخرين؟

إن التعويض هو إعادة بناء ما تم تفكيكه، ولحظة استعادة، وإرجاع، وليس فقط مجرد إعطاء. فهل يعيد دريدا، إذن، لهيدجر ما أخذه شابيرو؟ أو هل يعيد شابيرو لكورت غولدشتين ما فقدته في العلم 1933 عندما هرب من ألمانيا النازية، فقضى سنة في أمستردام ليصبح أخيراً عضواً في هيئة التدريس بجامعة كولومبيا في العام 1936 حتى العام 1940؟ إن شابيرو الذي تحدث في الحفل التأسيسي لغولدشتين

---



Goldstein في العام 1965، ربما عاد إلى ذكرى صديقه مرة أخرى في مقالته. وهل يذكر دريدا بجي. سي. ليبنششتين J. C. Lebensztein (وهو رسام بولندي وصديقه بباريس، الذي يكتب دريدا اسمه، تحديداً، هكذا J. C.... sztejn) من خلال كتابة اسمه بهذا الشكل ككناية عن اسم غولدشتين، أو ككناية لمهنته كرسام عن مهنة فان كوخ الرسام؟ وهل أعيد أنا بمقالتي هذه دينا علي لدريدا منذ حزيران عام 1972 حيث التقيته بباريس بمناسبة حلقة دراسية أسبوعية حضرتها مجموعة صغيرة غالبيتهم من الفلاسفة الأمريكيين (وقد ضمت هذه المجموعة مارجوري غرين، وهوبرت دريفوس، وأرثر دانتو، وماركس فارتوفسكي، وفكتور غيورفتش، وتشارلس روسن، وهيلين سكسوس، وجيفري ميهلمان، وكاثارين مكلوكلن)، مجموعر انقادات لخطواته التفكيكية الموزونة طيلة ثلاثة أيام كاملة؟ والديون كثيرة، ولا شك في أنها جميعاً ديون نبيلة.

إن الرسامين يرسمون reader أشياء أو

موضوعات. ورسام مثل فان كوخ، مثلاً، سوف يرسم rendre أحذية بطريقة معينة. وبأي حال، فإن الكلمة الفرنسية rendre تعني من بين ما تعنيه: «إرجاع»، و«إعادة»، و«دفع تعويض». إذن، هل كان فان كوخ يعيد للأحذية «ماهيته» عبر رسمها في لوحته؟ وهل كان هيدجر يسلب هذه الماهية عندما يهبها لفلاحة؟ وهل كان شابيرو يخون ماهية الأحذية عندما يبين أنها أحذية «تنتمي فعلياً» لأشياء فان كوخ «الشخصية»؟ وهل كان دريدا يعيد ماهية الأحذية إلى هيدجر عندما يحاول «أن يكون عادلاً مع هيدجر، بأن يعوضه حقه، وحقيقته، وإمكانية مشيته وسيره» (Verité, p. 343; TP, p. 301). وأنا أعيد الصورة التي يرسمها دريدا للمراسلة بأن أقول إن «الفن» الذي يصفه هيدجر في مقالته «أصل العمل الفني» هو نفسه نص، ونصيته هي فن رسم الصورة الشخصية الهيدجري؟ فالأحذية التي يقرأها هي، في النهاية، أحذيته الخاصة.

إن عبارة «أنا مدين لكم بالحقيقة في الرسم»

مستمدة من رسالة (مراسلة) بين سيزان والرسام إميل برنارد في العام 1905. والدين هنا هو دين لهيدجر أيضاً. فهو معني بأن يبين كيف أن الحقيقة - الحقيقة انكشافاً - تكشف، وتعمل في علاقة اللوحة بالفنان، وفي علاقة اللوحة بوصفها عملاً بعلاقة الفنان بالفن. وبالنسبة لهيدجر، فإن الحركة من العمل والفنان إلى الفن، والعودة ثانية إلى العمل تفتح فضاء؛ فضاء للحقيقة، وفضاء للشعر، وتفتح ماهية الفن، وانكشاف نصية مجمل نشاط هيدجر «الشخصي». وهيدجر للحقيقة في الرسم، تماماً مثلما أن هناك إلزاماً تدعوه المصارف في الولايات المتحدة «الحقيقة [الصراحة] في الإقراض truth in lending» [من طرف المقترض] ويدعى «كشفاً مالياً financial disclosure»: وهو كشف تذكر فيه جميع الديون والموجودات على نحو صريح. وهنا تصبح الحقيقة رسماً الحقيقة بمقاس الأحذية. غير أن الحقيقة بمقاس الأحذية تعاد إلى الحقيقة رسماً، إلى الحقيقة فناً، إلى الحقيقة تفكيراً، إلى الحقيقة نصية.

وسأنهي أنا هذا التبادل، هذه الحركة، هذا  
الفصل، بفقرة من دريدا:

لنعترف أننا بهذه الطريقة أعدنا تأسيس،  
وموقعه، مسار معين لمقالة أصل العمل  
الفني؛ عبر تأويلها، والتفاوض معها.  
ولنعترف أن هذا المسار كان عليه أن يمر من  
طريق عدم نفعية الخذاء واللوحة، والنتاج  
والعمل؛ وأنا بحاجة إلى النظر في عملية  
لظم [شبكة] غير نافع لخطي ثقب الخذاء  
برباط يمر عبرهما جيئة وذهاباً، وجيئة مرة  
أخرى، داخلاً، وخارجاً، ومنعزلاً هناك،  
ونافذاً هنا. (فهيدجر يمسك الشيء، الأحذية،  
بالرباط الملطوم، كما لو أنه يتلاعب بمكوك.  
- الرباط الذي يتحرك، بالنسبة لشابيرو،  
بالطريقة نفسها، وهو عنده رباط فان كوخ،  
«رباط يمثل جزءاً من حياته الخاصة»، «جزءاً  
يواجهنا».

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

- وشابيرو يسحب الرباط نحوه، ومن ثم يطلقه بعيداً عنه معتمداً على ما للرباط من موثوقية). (Vedrité, pp. 407-8; TP, p. 357).

\* \* \*

نوافذ (19)، محرم 1423 هـ ، مارس 2002

---

## قصائد من غانا

أديب كمال الدين

الهامة

كوفي سي (\*)

لقد جاءت إليّ

مثل شبحها

---

(\*) كوفي سي: شاعر غاني مشهور ومحاضر في الجامعة الغانية. يتصف باهتمامه بالمواضيع الجادة التي منحتة حضوراً شعرياً متميزاً.

---

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

الذي قتلته قبل ألف عام مضى.

وقفت ورائي

في الغيمة الشبحية لليل المُقْمِرِ

ووضعت يدها الرصاصية الميتة فوق كتفي.

تكلمتُ

وكان صوتها بصداه المجوّف

مثل صوت قد رحل

بليون عام

ليصل إليّ.

قالت، والصوت قد رجَّ الهواء:

لقد هربتَ زمناً طويلاً طويلاً

ولعبتَ لعبة الاختفاء والظهور معي

في متاهة

كنتَ معها أكثر ألفة مني.

ويحسُّ عنكَ طويلاً طويلاً

ولكن قل لي:

لماذا ينبغي عليك أن تقاوم هكذا

قَدْرِكَ: قَدْرِي

الذي قضى بأن نكون معاً

مدى بعيد... بعيد

اتحادنا اتحاد باق.

بلى!

لا نهائي!

تعالَ

تعالَ

تعالَ، اتبعني،

سأجعلك معي

سأضعُ حدًّا للخوف

الذي طاردك طويلاً طويلاً



نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

وصيرك هارياً

أتعلم

أتعلم أنك، قتلتني

لذا أستطيع أن أحيا

سأحيا إلى ما بعد....

وأنت ستكون معي....

تعال،

تعال،

تعال، اتبعني

لأن نور الفجر

يبزغ من بين الغيوم الشرقية

ويومئ لي

لأعود إلى مملكتي ذات الظلام المجيد.

تعال

أو إليّ

نوافذ (19)، محرم 1423 هـ ، مارس 2002

---

إبقَ هارياً  
مرعوباً إلى الأبد  
مُطارداً إلى الأبد.

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

## الشبكة

كويسي برو (\*)

تربثُ طويلاً في حسم هذا الاختيار  
ولكن في ظلام شكوكي  
رفعت أنتِ قنديلَ الحبِّ  
فرايتُ في وجهكِ  
الطريقَ التي ينبغي أن أختارها.

لقد وصلنا إلى مفترق الطرق  
وينبغي عليّ أن أهجركِ أو أمضي معكِ.

---

(\*) كويسي برو: شاعر غاني ولد عام 1928 وعمل في السلك الدبلوماسي لبلده في الهند وألمانيا قبل أن يصبح أول سفير لغانا في المكسيك. يتميز برو باهتمامه العميق بمستقبل بلده، وحينه للتقاليد والقيم القديمة فيه مع تأكيده على موضوع الحب.

## وسط النهر

كويسي برو

أنا الآن عجوز حقاً  
فلا أستطيع أن ألتفت بأفكاري  
إلى شيء ماضٍ.  
المستقبلُ المُلحُ يواجهني  
ويقطع من رؤيتي النهاية التي ينبغي  
أن تصل حتماً.  
المهمة الملقاة عليّ  
بقيتُ غير منجزة وغير مُذلة تقريباً.  
أهو الخوف من الأرض اليباب حين أرجع القهقري  
يجعلني أواصل النظر إلى الأمام  
أم أنه الصراع الأعرج الذي سيحسم النتيجة؟  
أستطيع أن أجتاز وسط النهر،

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

ولذلك الغرض ينبغي أن أواصل؟

بنعم تنتهي النتيجة أم بلا

فإن قلبي لا يزال يخفق

نحو الألحان القديمة

ونحو الأشياء البسيطة للحياة،

الأشياء التي تقع في متناول أيدينا

ولكنها كُبت في توقنا المتشنج

إلى النجوم

في يوم المستقبل العابس

من فوقنا.

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

## تهويدة شحاذ محترف

إيفوا سوثرلاند (\*)

لا تبكِ يا طفلي  
يا ولدي في سنته الثانية  
ستكون طفلاً عبقرياً شحاذاً  
شحاذاً بارعاً دارجاً بعينين واسعتين  
خارج الأمم المتحدة  
وبطريقتك الأنيقة تلثغ: « ألم، ألم »  
ناجحاً في دخولك  
وخروجك من محن العالم  
لا تبكِ يا طفلي.

---

(\*) إيفوا سوثرلاند: شاعرة وكاتبة مسرحية غانية أنتجت عدداً من المسرحيات، وأسست ستوديو غانا الدرامي لتخرج فيه مجموعة من المسرحيات. اهتمت كثيراً بأدب الأطفال.

---

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

## اللعبة

إي. إي. ونفول (\*)

(1)

ما الذي يزعج طفلي المحبوب؟  
أينبغي لك أن تصبح نكداً مستسلماً للحزن  
بسبب لعبتك الجميلة التي كانت  
من قبل تمنحك السعادة  
والتي تتمدد الآن قطعاً على الأرض  
بدون سعادتها اللانهائية؟

(2)

هذه الدموع التي تسفحها المطر

تسفحها، يا حبيبي، عبثاً

(\*) إي. إي. ونفول: شاعر غاني تلقى تعليمه في بلده ثم سافر إلى بريطانيا طلباً للعلم، وانشغل فيما بعد عدة وظائف حكومية مهمة. يمتاز شعره بالطرافة والرقّة.

لأنّ اللعب الأخرى، وأسفاه،  
ستحطم هذه المزهريّة المضحكة حقاً  
وقلبك، بعد أن يجتاز طوركَ المصنوع من قوس قزح،  
سيتحولّ إلى صفحة الحياة مختلفة الألوان.

(3)

آه لا تبك يا حبيبي  
لأنّ اللعب الأخرى ستهنئ  
قلبك بالسعادة اليوم  
وتلك اللعب، في الوقت المحدد، ستفتح المجال  
لتلك التي تحطم القلب سريعاً:  
آه لا تبك على القمر البارد!

(4)

كذلك أنا قد بكيتُ من قبل  
على القطع المتناثرة على الأرض  
ولكنني الآن لن أبكي مرّة أخرى



نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

على لَعَبٍ لا تساوي قشّة  
ومع ذلك، فسأشتري لك لعبةً أخرى  
ولكن عاملها كسعادة عابرة

ترجمة أديب كمال الدين

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

## قصائد إفريقية

مونيك بيسومو (\*) - الكامبيرون

Monique Bessomo

### 1 - يا أطفال إفريقيا

#### بالأمس كانوا هنا،

(\*) **كمونيك بيسومو** شاعرة من الكامبيرون. ولدت عام 1954 بقرية إكوكو. درست الطب واشتغلت بالمركز الوطني لرعاية المعاقين. لها دواوين شعرية منها: أولاً.. يا أطفال إفريقيا (1991) أوسن (1996) إعاقتي (1997) بلادي إفريقيا (1998)، يوم ما (1998) أنت أخي، أنت أختي (1999)، هم في حاجة إليك (1999)، اليوم أكثر انتظاراً (2000)، مودا (2001).

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

هم مستكشفو  
ما وراء المحيطات.  
لقد جاؤوا،  
ويحب الاستطلاع  
بحثوا  
بقوة،  
نقبوا،  
وقلبوا،  
وأعادوا التقلب،  
فأحاطوا  
بغنى إفريقيا.

2 - نداء

باسم الديمقراطية.  
نعم،

باسم الديمقراطية..  
باسم الديمقراطية..  
تتكلم إفريقيا بصدق  
إلى العالم.  
باسم الديمقراطية،  
إفريقيا تنادي العالم.  
إنها لا تناديه بسبب الجوع  
إنها لا تناديه بسبب الفقر  
إنما تناديه لكي يسمعها  
باسم الديمقراطية.

### 3 - حكاية الطفل

في يوم ما ،  
وفي ساعة ما  
وفي عام ما

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

جاء إلى العالم  
طفل ما  
وردي وطري  
الأبوان وهما فرحان  
غلفاه بالثوب

الصغير الغريب  
الذي ظن أنه نزل  
في شاطئ مسمس،  
فهم أنه أخطأ  
المرفأ،  
فتمنى بقوة  
أن يغير الأمكنة.

وهو يمر بالمكان

---

التقط زوس تمنيات الطفل

وأراد أن يسعد

المسافر الوحيد

فأمر بروميثيوس إذن

بمرافقة الطفل

عبر الفضاء

.....

دون إجراءات

ولا قيود.

ابن جابي،

الابن الصغير لطاميس،

وضع الصغير

فوق ظهر الفيل

برعاية جانيس.

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

واليوم،  
طيلة النهار،  
يسمع الطفل حوله  
عيد ميلاد سعيد يا صديقي.

ترجمة عبدالرحمن بو علي

نوافذ (19)، محرم 1423 هـ ، مارس 2002

---

## قصيدتان من أنجولا

چوفري روشا (\*)

### العودة

حينما أعود من بلاد المنفى والصمت،

لا تحملوا لي وروداً.

\*

---

(\*) چوفري روشا... شاعر أنغولي من مواليد عام 1941. رئيس تحرير مجلة: «نوفمبر»، سياسي ووزير تجارة خارجية أسبق.

---



احملوا لي الندى،  
دموع الفجر لازمت المآسي.  
احملوا لي الجوع العظيم للحب  
وأوجاع الاحتقانات في الليل المزين بالنجوم.  
احملوا لي ليل السهاد الطويل  
للأمهات اللاتي يبكين أذرعتهن الخالية من الأطفال.

\*

حينما أعود من بلاد المنفى والصمت،  
لا تحملوا لي وروداً.

\*

احملوا لي فقط، أوه نعم،  
الرغبة الأخيرة للأبطال الذين هبطوا في الفجر،  
صخرة بلا جناحين في اليد  
وغضب هارب من أعينهم.

نوافذ (19)، محرم 1423 هـ ، مارس 2002

---

## ليل أجوستينو نيتو

أعيش  
في أحياء العالم المعتمة  
بلا نور ولا حياة.

\*

أمشي في الشوارع  
تحسباً

مستنداً على أحلامي العريضة  
متعثراً على عبودية  
رغبتي في الوجود.

\*

هذه هي أحياء العبيد

---

(\*) أجوستينو نيتو (1922-1979)... شاعر أنجولي، طبيب، سياسي،  
اعتقلته الكولونيلية البرتغالية ردحاً من الزمن، حتى أفرجت عنه بعد  
احتجاجات دولية. أول رئيس لأنجولا في عام 1975.

---

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

عبيد عالم البؤس  
والأحياء المعتمدة.

\*

حيث الإرادة ضعيفة  
وحيث امتزج الناس  
والأشياء.

\*

أمشي متحسناً  
في شوارع بلا نور  
شوارع مجهولة  
مزدحمة بالغموض والرعب  
ذراع هابطة ذراع مرفوعة مع الأشباح.

\*

الليل، هو الآخر، معتم

ترجمة أحمد عثمان

---

نوافذ (19)، محرم 1423 هـ ، مارس 2002

## المطار

لويس أوربرانيها اشيلبول (\*) - فنزويلا

ترجمة حسين جمعة

تجمهر عدد غفير من الفضوليين على قارعة  
الطريق عند تقاطع شوارع، وهم يرددون بفرع:-  
المطارد!.. قاطع طريق! لم يكن بالإمكان رؤية أي

(\*) أشيلبول (1873-1937) كاتب فنزويلي، بدأ حياته الأدبية بنشر أول  
قصة له سنة 1896، من المهتمين بالمنظر الطبيعية والحياة الشعبية، ومن  
أوائل من وضعوا حجر الأساس لتطور القصة الوطنية في فنزويلا.

شيء سوى سحائب الغبار المذهبة بشعاع شمس أرغو الحارقة.

لم يرَ أحد اللص المدجج بالسلاح، لكن بعض المسلحين أكدوا على أنهم يطاردونه من بلدة سواتا حتى هذه القرية! وتعالى في القرية الهرج والمرج.. أجل، إنك لا تستطيع أن تنام بعد الآن وأبواب بيتك مشرعة كما كان عليه الحال قبل ذلك بين الجيران، الذين يجمعهم أمر واحد، ألا وهو - زراعة الثوم.

كانت اضمادات الثوم المكدسة كالثلج، والتي تشبه عقد الجبال المتشابكة تشاهد في كل مكان من القرية؛ ففي المطبخ كان الثوم يتدلى من الخشب الملمع بالدخان، كما كان ينتشر على الواجهات الخشبية في ردهات المنازل، ويعلق في الغرف، وحتى في الكنيسة القديمة، وفي أيام الاحتفالات بجمع محصول الثوم كانت القرية المبتهجة تتحول إلى عرس يتغنى بهذه المادة ويخصب الأرض التي تنتجها.

وها هو قاطع الطريق يختفي ثانية من أمام مطارديه في اللحظة الحاسمة التي شرعوا فيها

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

بتصويب بنادقهم نحوه، ولم يبق سوى الضغط علي الزناد، وعندئذ يهتك الرصاص صدره العريض. لقد تراءى لهم هذا الصعلوك بسرعة عجيبة، وكأنه غمامة صيف عابرة.. واختفى كالبرق حقاً.. إنه المطارد! يبدو أنه يحفظ كثيراً من الأدعية والأذكار ويرردها وقت الحاجة والشدة!.

تفرق الفضوليون، وهم يتداولون ما حدث. لقد أخفقت المطاردة هذه المرة أيضاً كما حدث في المرات السابقة. وترك المطارد الجميع غارقين في حيص بيص.. وهو الآن بعيد جداً مطمئن البال والخاطر. تدلف أسداف العتمة من السماء اللامتناهية، حتى خيّل وكأنها غطاء بنفسجي يتدلى منه صوف وفير. كانت المزروعات والحشائش في أعالي الجبال تبدو سوداً ندية كأوراق الغار الأخضر الأزلي، الذي يترعرع في التلال العارية مع إشراق الربيع الطلق. وفي الغرب كان كوكب الزهرة الشبيه بنبتة العرابي (\*\*)، يبعث بنوره الخافت الصامت ليتوج كل ما حوله بهالة من

(\*) العرابي - شتلة ذات زهور بيض ثلجية.

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

الألوان الرقيقة الزاهية، كان يخيم على الطبيعة الرائعة هدوء تام، وكان شعاع الشمس مايزال ينعكس على قبة برج الكنيسة العالي، وكأنه كومة من الذهب. وكان الماء الصافي يسير رقراقاً عبر أدغال القصب، حيث تتسلل من ثناياه بقع الضوء اللازوردي البرتقالي.

في هذا الوقت كان هناك رجل متسول في أسمال رثة متسخة - له سحنة بشعة، وشفتان غليظتان منتفختان، وجلد أصفر على اخضرار مغطى بالأورام المنتنة - يسير على قدم متورمة لا شكل لها، ذات أصابع معوجة منتفخة وملفحة بجلد ملفع متشقق، وكان يتراءى وهو يجتاز النهر على الحجارة الزلقة المخضرة، التي تقع وسط الطمي اللين، وكأنه ملفع بشعاع بنفسجي.

كانت كتل عشب الماء تتماوج ضخمة، وكأنها جزر مصغرة ألفت مراسيها وسط تيار مائي يسير على مهل. كانت الزنابق المائية تفتح تيجانها الضخمة ببطء شديد، كما كانت القرلّي تتساقط من

حين إلى آخر من فوق شجيرات الصفصاف المرن،  
وكأنها زهور ذهبية.. تصيح بحدّة وتقفز عائدة إلى  
أعلى.

كان الشحاذ يتوكأ على عصا طويلة في سيره،  
وكانت تتدلى من على كتفه حقيبة سفر خاوية لا  
تحتوي إلا على قرص خبز ناشف من الذرة صنع على  
قطع من الخشب المشتعل، وكان المتسول يتحرك  
بصعوبة بالغة وببطء شديد إلى الأمام، وهو يهز رجله  
المصابة. كان عليه أن يتحسس بعصاه مدى صلابة  
الكتل الصخرية بعد أن أصابت الأشعة البنفسجية  
عينيه الكبيرتين. إلا أن الطمي خانة، بعد أن أعشى  
الضوء بصره، فانزلقت قدمه ووقع على حجر ووجهه  
إلى أسفل، ولحسن حظ المسكين أن الصفصاف  
الكثيف قد خفف من شدة الصدمة، إذ تلقّفه بين  
أحضانة.

من وسط الظلام ومن بين شجيرات الصفصاف  
المكتظة خرج شخص ما على صوت استغاثة الشحاذ.  
كانت عيناه السوداوان تلمعان، وقد تجلّت على ملامح



فمه الصارمة ابتسامه طيبة، رغم أن نظراته كانت قلقة.

ألقى الرجل بنفسه في النهر بيسر وبساطة وكأنه سمكة، وأمسك بالشحاذ من يده بحذر، ونقله إلى الشاطئ. واصل الشحاذ أنينه شاكياً، كان جسمه المحطم المنتن يرتجف من أبسط لمسة ولو كانت ضعيفة جداً. وكان جسده كله قد تهتك من جرأ ارتضاؤه بالشوك القاسي الشبيه بالإبر.. وتدفق الدمع الغدير من جفنيه المتورمين.

رفع الرجل المجهول عينيه وجال ببصره، وبدا وكأنه يريد بنظرته الثاقبة أن يخترق أعماق الأجمة.

كان كل شيء يتنفس براحة في هذا المساء الهادئ الصافي، ولم يكن هناك أي شيء سوى صرير القرلي التي كانت تقفز إلى الماء وكأنها زهرة ذهبية، وتطير ثانية محدثة صوتاً شديداً، وراسمة خطوطاً دائرية.

اقترب المجهول من الشحاذ، وأخذ يتفحص

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

جرحه بعناية، شرع ينظفه بماء النهر برفق كحنو الأم. استمر الدم يتدفق ببطء، عندها ابتعد الرجل قليلاً وانحنى إلى الأرض، وأخذ يبحث عن شيء ما في العشب. وأخيراً اعتدل وهو يحمل بين أصابعه القوية إضمامة من العشب الأخضر، وضعها على الجرح، ولما لم يجد أي شيء يربط به الجرح، حلّ أزرار درقيته الواسعة التي تغطيه من الرأس إلى القدم، وأخرج منديلاً، وهو من المناديل الحريرية الرائعة التي يجلبها عادة المهربون من مدينة لاس - كنارياس.

كان الشحاذ يراقب المجهول بصمت وهو يعتني بجرحه، ولما توقف الدم ربط الجرح بالمنديل، ولم يظهر على المنديل الحريري الناصع البياض أية نقطة من الدم، ابتسم الرجل المجهول ابتسامة خفيفة دلالة على الرضا التام، همس الشحاذ:-

- شكراً لك، إنني أحس بتحسن ملحوظ.

- لا تخف، إن جراحك ستلتئم سريعاً.

حاول الشحاذ أن يقف، فمدّ المجهول يده برفق وساعده على النهوض، كانت ملابس الشحاذ مبتلة

---

من الماء.. فالتصقت بجسده. خلع الرجل درقيته الطويلة وأعطاها للمسكين الذي حدق بالرجل الذي أنقذه بدهشة: بعد أن رآه في بذلة جميلة غالية الثمن كانت مخفية تحت الدرقية الفضة، وتمكن الشحاذ من أن يتفحص الرجل المجهول في الوقت الذي كان يقوم فيه بمساعدته على ارتداء الدرقية الفضة، وتمكن الشحاذ من أن يتفحص الرجل المجهول في الوقت الذي كان يقوم فيه بمساعدته على ارتداء الدرقية. وعلقت في ذهن الشحاذ عينا المجهول اللامعتان، وشعره الكث الشبيه بلون العسل المصنع.

ناول الرجل العصا للشحاذ، ولما رفع حقيبة الشحاذ من على الأرض لاحظ أنها خاوية، فك حزامه العريض بسرعة، وكان يتدلى منه خنجر ومسدس ذو عيار كبير، وأخذ يسحب من هناك قطع نقود الواحدة تلو الأخرى، وكان من بينها دينار ذهبي فنزولي، أمسك المجهول النقود لحظة في يده، ثم ألقى بها كلها في الحقيبة قائلاً:-

- هذا لك.

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

انحنى الشحاذ ليقبل يديه، لأنه لم يحلم في  
حياته كلها بمثل هذه الثروة!

أمطر الشحاذ المجهول بوابل من كلمات الشكر  
والامتنان، وسار وراءه متتبعاً خطواته، التفت الرجل  
إلى الشحاذ وقال:-

- اليوم أنا أسعفك، وغداً أنت تسعفني.

أضحت الشمس الآن أكثر حنواً على العينين،  
وأخذ إشعاع المساء الخريفي الطري يتلبّد، كانت القرية  
هاجعة على مسافة ليست ببعيدة، حيث سار الشحاذ  
في طريقه مبتهجاً، ومتناسياً قدمه المكلومة. ولم يبد  
له كوكب الزهرة الآن زهرة ثلجية، وإنما بدا شبيهاً  
بالدينار الذهبي الذي يلمع في غبش الظلام.

لم يبدأ مشعل المصابيح عمله اليومي بعد، كان  
السلم الذي يرتقيه موضوعاً على حائط أول مصباح  
يبدأ به عمله عادة. وكان يجلس هو وآخرون في حانة  
القرية يحتسون أقداح النبيذ، ويناقشون آخر بطولات  
المطارد، إذ سرت إشاعات تفيد بأن المطارِد قام بنهب  
أحد الإقطاعيين وذبح آخر في مدينة ساوتا.

لاح على باب الحانة وجه الشحاذ القبيح المملوء  
بالبثور، ولدى ظهوره لاذ الجميع بالصمت منتظرين  
سماع صوت الشكوى، والإلحاح في طلب الرحمة،  
ورؤية الطاقية الممزقة في اليد الوسخة ممدودة تطلب  
الصدقة، إلا أن الشحاذ اقترب من الكشك، وطلب  
كأساً من الشراب. لقد كان يرتعد، ويتهاوى من  
الجوع، وأخذ الشحاذ بعد أن احتسى النبيذ يمضغ الخبز  
الناشف بخنوع تام.

استمر أولئك الذين لم يلاحظوا دخول الشحاذ  
في الحديث:

- فيما يخص الأدعية والأذكار فإن قاطع الطريق  
يعرف الكثير منها، قال مشعل المصاييح.
- إنه يحمل تعويذة، وعندما تكون في حوزته فإنه لا  
يخشى الرصاص - هذا ما أوضحه أحد الزوج  
العاملين في إحدى مزارع قصب السكر المجاورة.
- إلا أن صاحب المقهى أكد قائلاً:
- الأمر ببساطة أن له شركاء.. ولو أطلقت النار عليه  
من بندقيتي فلن تحميه أية تعويذة.

- فقاطعه أحد الشبان الذين يشبهون الهنود:-
- فيما يتعلق بي، فإنني لا أريد سوى إلقاء القبض عليه حياً أو ميتاً لأحصل على خمسمئة بيزو.
- هذا ليس أمراً صعباً - أشار الزنجي الذي يعمل في مزرعة قصب السكر - لأنك لا تخلط بينه وبين أي إنسان غيره: عيناه تلمعان وكأنهما دولارن ذهبيان، وشعره بلون العسل المصنع. اذهب، ابحث عنه في الجبال، وعندما تحضره إلى هنا، لا أريد منك شيئاً سوى قدح من الشراب.
- ها أنا أتناول هذا الشراب.
- كان الشحاذا يمضغ قرص الخبز الناشف ببطء، وهو يفكر: «إنه الشخص الذي رأيته عند النهر! الشخص الذي عند النهر - المطاردي، خمسمئة بيزو لكل من يلقي عليه القبض حياً أو ميتاً! أهو ساحر هذا المطاردي! دمه مسفوح، فإذا سلمته فإنني لن أطلب صدقة قط بعد ذلك، ولن أذرع الطرقات، ومن الممكن أن أعالج رجلي، خمسمئة بيزو! هذا مبلغ يكفي لأي طبيب كي يعالجني».

أدخل الشحاذ يده في حقيبته ليتناول قطعة خبز أخرى، إلا أن أصابعه اصطدمت بقطع النقود التي كان بينها الدينار الذهبي. أمعن في التفكير: «من المحتمل أن يكون لدى المطارذ كثير من النقود، إنه سخى وذو قلب طيب، لكن لماذا ينهب؟! هؤلاء الناس لا يهتمون بشيء ولا يمكن أن يعالجوا رجلى.. لماذا أشفق على رجل يذبح وينهب على قارعة الطريق؟». وتذكر الشحاذ عيني المطارذ، وشعره الذي بلون العسل المصنع، وملامح فمه الصارمة وابتسامته الطيبة.

وسمع في الشارع وقع حوافر خيل، تطلع الشحاذ فرأى شخصاً يمتطي فرساً دهماً في جزمة عالية.

أطلق الرجل العنان لفرسه عندما مرّ من جانب الحانة، تطلع إلى الخلف لحظة، فوقعت عيناه على عيني الشحاذ: فغر الشحاذ فاه على وسعه مندهشاً، لكنه سارع إلى إغلاقه.

جال صاحب المقهى نظره في الشارع كي يتحقق

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

من الفارس، ولكن الأخير كان بعيداً، ومع ذلك لاحظ  
صاحب المقهى قائلاً:

- إنها فرس أصيلة!

استحوذت على خاطر الشحاذ فكرة: «إنه  
المطارد، لقد رأيت عينيه، كانتا تتلألآن كقطعتي نقد  
ذهبيتين، وكخنجرين حادين.

قال مشعل المصاييح:-

- أنا ذاهب لإشعال المصاييح.

أما الزنجي فأخذ يمازح الهندي قائلاً:

- لماذا لا تنطلق تبحت عن قاطع الطريق! أخشى أن  
تجده هذه الليلة في فراشك، إنه يحوم في القرى،  
وهم يطاردونه، انتبه.. كن حذراً.. .

أما الشحاذ فكان يفكر: «أجل، لقد كان هو  
بنفسه.. إنه قاطع الطريق. لقد هرب من مطارديه.  
قتل أحدهم ونهب الآخر، من سيقتل يا ترى، ومن  
سينهب؟!». «



- وصل أربعة مسلحين، دخلوا المقهى واتجهوا إلى صاحبها متسائلين: .
- هل مرّ أحد من هنا؟
  - عمن تبحثون! أخذ يستفسر صاحب المقهى.
  - عن المطارد.
- حدق الجميع باندهاش في الرجال الأربعة، وتساءلوا:
- المطارد!
  - بلى، لقد سرق فرساً! فرساً ذهماً وجزمة جنرال! ألم يشاهده أحدكم، وهل مرّ من هنا؟
  - مرّ شخص ما من هنا - ذكر صاحب المقهى.
  - على فرس ذهماً؟
- توجه صاحب المقهى إلى الشحاذ سائلاً:
- إيه أنت، هل لاحظت أن الفرس ذهماً؟
  - لم ألتفت لهذا الأمر، أجب الشحاذ.
- عندها اقترح صاحب المقهى:-

- أطلقوا المهر، وسيجد أمه لا محالة.  
- أجل، أجل، أطلقوا المهر، وستكون الخمسمائة بيزو لنا، أضاف الهندي.  
قفز الشحاذ منطلقاً وكأنه ظل ممتد سريع، وأخذ يضلح مهراً في الشارع. كان مشعل المصايح قد أتم عمله وأضاء جميع المصايح.  
أطلق المسلحون المهر، وانطلقوا خلفه، اجتاز الشحاذ آخر بيت في القرية، وتوارى في عرض الطريق. توقف عند المنعطف، واجتاز مكاناً ضيقاً وخطيراً، ونصب كميناً هناك.  
بعد قليل وصل إلى مسامعه وقع حوافر مهر صغير، ووراءه ضجة أناس يركضون في سباق حقيقي للوصول إلي المطار. اقترب صوت وقع حوافر المهر، وظهر المهر على المنعطف. كان الشحاذ يمسك العصا بكلتا يديه، ويلقي بها بكامل قوته على رأس الحيوان الصغير.  
صعق المهر من شدة الضربة، وأدت الضربة الثانية إلى سقوطه في قعر الوادي.

---

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

تسلل الشحاذ إلى حقول مزارع القهوة الكثيفة،

وهو يهمس:-

- اليوم أنا أسعفك، وغداً أنت تسعفني.

وكان كوكب الزهرة يلمع في الغرب كالسابق

وكانه دولار فنزويلي.

\* \* \*

## مضغة «تنبول» وقليل من الماء

خديجة هاشم (\*) - ماليزيا

ترجمها عن الفرنسية سامي حمام

أسند دراجة أبيه القديمة على جدار المنزل وانطلق  
يصعد الدرجات. لكنه توقف فجأة. لقد شعر بالتعب  
بعد أن قطع على الدراجة خمسة كيلومترات من  
الطريق المتربة.

(\*) خديجة هاشم: ولدت سنة 1945. درست الدين واللغة العربية. عملت  
أستاذة تربية دينية ثم التحقت بالصحافة. نشرت أكثر من عشر روايات  
وعدة مجموعات قصصية. نالت عدة جوائز أدبية.

- والدجاجة؟ سألته أمه بصوت مرتفع.  
- لم أتحصل عليها. أجاب فريد ابنها الصغير ماسحاً  
حيات العرق الملتصقة على جبينه ومطلقاً زفرة  
طويلة.

قالت مندهشة.

- أخوك «لونق» عنده الكثير.  
- أعلمني أنه قد باع كل الدجاج. أجابها صائحاً  
بمرارة. لقد كان غاضباً من أخيه الذي رفض أن  
يبيعه الدجاجة التي اختارها.

لا أظن أنه باع كل الدجاج. قالت متعجبة  
متأمللة بعمق وجه ابنها منتظرة تفسيراً أكثر اطمئناً.

- لا... لم يبع الدجاج كله. أبقى بعض الديكة  
والدجاجات للتكاثر... ياله من بخيل... قال  
حانقاً.

تنهدت الأم بعمق. منذ رجوع فريد بمناسبة  
العطلة وهو لم يكف عن ترديد أنه يشتهي دجاجة  
مصلية. العطلة الجامعية أشرفت على نهايتها ولم  
يذقها.

- ما الفائدة من العيش في القرية إذا كانت خالية من الدجاج؟ قال متأففاً.
- مات كل الدجاج بسبب الوباء. يجب أن نبدأ الآن من جديد. قالت له أمه. ما فائدة الغضب من أجل لا شيء. إذا سأذهب إلى «أولو» عند جدك. هناك لم يميت الدجاج.
- واصلت أمه لتخفف عنه. لا تحزن سأطبخ لك اليوم أطيب لحم ببراعم الخيزران. إذا طبخ جيداً سيكون ألد من الدجاج المصلي. أضافت مازحة.
- قال وهو يدخل المطبخ: ليس هناك أية مقارنة.
- ثم تساءل بصوت مرتفع: ماذا يفعل المعلم علي أمام المنزل؟
- لا تتكلم بصوت مرتفع.
- ماذا يريد؟ مصراً بنفس اللهجة غير عابئاً بنصيحة أمه.
- جاء يبحث عن الماء السحري. ابنه مصاب بالحمى. أجابت بصوت منخفض.

مط شفتيه اشمئزاً وقال وقلبه يخفق بشدة  
«غبي هذا المعلم». كان يسخر مني ويعتبرني ابن  
«سمان» بائع الماء البارد وكان يصر على أن لا نعتقد  
في الشعوذة والمشعوذين. ولكن الآن «... ابتسم  
عندما تذكر ما كان يرويه معلمه القديم».

- إذن المعلم يمارس الشعوذة... قال مبتسماً. ضغطت  
أمه «ليمة» على شفتها ليلتزم الصمت ولكن فريداً  
لم يأبه لها.

- على المعلم أن يكون قدوة للقرويين المتأخرين.  
أضف بنفس اللهجة. أنا ابن مشعوذ لا أوّمن  
بالكلمات السحرية... آه! هذا المعلم حقيقة...  
أضف ساخراً.

نظرت إليه خلسة وحذرت قائلة:

- احذر مما تقوله ربما يسمعك.

ولكن فريداً لم يتخل عن ابتسامته.

بعد فترة نهض والتحق بأبيه القابع أمام قشرة  
جوزة هندية والمعلم علي متكئاً في هدوء في زاوية من  
زوايا البيت منتظراً أن يقول الكلمات السحرية.

حياه فريد وجلس ثم سأله بلطف مبتسماً.

- لمن؟

- لابني. إنه محموم. أجب باختصار. تذكر ابنه الممدد على الفراش فاكفهر وجهه.

- هل حملته إلى المستشفى؟ سأله فريد.

- نعم أجب بصوت منخفض.

- هذا جميل. أكد فريد.

انتهت المحادثة التي انطلقت منذ حين لأن «سمان» أنهى سحره.

- ترى ماذا قرأ؟ تساءل فريد الذي لم يهتم مطلقاً بهذا الأمر، بدون شك بيتاً أو بيتين من قصيدة ينشد أمام جوزة الهند.

أمر «سمان» المعلم.

- ادعك وجهه وجسمه بهذا الماء ويمكن أن تسقيه منه إذا أراد ذلك. وقدم له الماء متمنياً أن تنخفض درجة حرارة ابنه. فنقده المعلم علي باحترام ثم ودعه

---



- وخرج. سُمع صوت حاد أحدثته قطع النقود  
المتساقطة في جيب بدلة سسمان» المايزية.  
نظر إليه فريد احتقاراً. ابتسم «سمان» راضياً.  
ما إن غادر علي الفناء حتى هرع اخوته الذكور  
والإناث الذين كانوا يلعبون على الأرض المتربة. إنهم  
يعرفون ماذا يطلبون عندما يأخذ أحدهم الماء  
السحري.
- أبي... أعطني عشرين سنتيماً لأشتري كتاباً  
وقلماً قال «تيمة» الذي انتقل إلى السنة الثانية.
- أبي... أعطني عشرين سنتيماً لأشتري أغلفة  
لأغلف كتبي طلب أنور المرسم بالسنة الأولى.
- أنا كذلك في حاجة إلي النقود. علي أن أدفع ثمن  
الجريدة التي اشتريتها أمس. قالت زينال التي  
دخلت فجأة الغرفة. أنت لا تريد شيئاً؟ سألت  
زينال المرسمة بالسنة الثالثة أباها الأكبر لتغيظه.
- لن أثير المشاكل من أجل لا شيء. قال فريد  
مزهواً.

- الآن نعم... لقد كنت تتخاصم مع أخيك «لونق»  
قال سمان مبتسماً.

ضحك إخوته الذكور والإناث واستمرت الضجة  
لفترة في الغرفة، أراد فريد أن يظهر امتعاضه ولكنه  
لم يفعل شيئاً بل تملكته رغبة في الضحك عندما  
تذكر تلك الحكاية.

- ذهب إخوته إلى الدكان. نظر فريد خلسة إلى وجه  
أبيه المنهمك في لف سيجارة «لقد آن الأوان» قال  
في نفسه. سيرجع قريباً إلى العاصمة ولن يناقش  
أباه في مهنة الشعوذة التي يمتهنها.

- أبي... قال فجأة... رفع أبوه رأسه ونظر إليه.  
أريد أن أتحدث معك قليلاً. قال بصوت رتيب  
وحذر.

- في أي موضوع؟ تساءل «سمان» مستغرقاً في لف  
السيجارة.

- أنا طالب في كلية الطب وسأخرج قريباً طبيباً.

- وماذا في ذلك؟ أجاب أبوه متعجباً.

- فكر قليلاً... ماذا يقول الناس؟ أنا أريد أن أكون طبيباً وأبي مشعوذ... ألا ترى أن هناك تناقض كلي بين عالمك وعالمي؟

قال ذلك مطلقاً زفرة عميقة ليمنح نفسه إحساساً بالأمان.

- أنت تخجل من أبيك الساحر؟ قال «سمان» مبتسماً ابتسامة ساخرة.

بقي فريد مدة صامتاً. لو كان صادقاً مع ذاته لأجابه بـ «نعم» ولكنه لم يستطع.

- هذا ليس له صلة بالخجل... نحن في عصر العلم والتقنية وليس عصر الكلمات السحرية. هناك المستشفيات والأدوية لمعالجة شتى الأمراض ولا تكفي وصفة الماء البارد لكل الحالات: لمعالجة الحمى وأوجاع الرأس وآلام المعدة، هذا غير معقول... قال فريد واعظاً أباه بلهجة ساخرة... «سمان» بدوره يبتسم.

أثارت الابتسامة الساخرة فريداً فرفع صوته قائلاً بالحاح:

- أأست على حق؟
- نعم... بدون شك... أجاب أبوه بصدق دون أن يتخلى عن ابتسامته. لم يتحمل فريد سخرية أبيه «أنا جاد».. وابتسم! الشيوخ متأخرون، غمغم بصوت منخفض.
- قال فريد ثائراً.
- لماذا لا تتوقف عن هذا العمل إذن؟
- لا أريد ذلك! إنهم يطلبون مساعدتي... لا بد أن يكون للقروي حس تضامني. قال «سمان». رن هذا الجواب في أذن فريد رنة غريبة. هذه الطريقة في التلاعب به تغيظه.
- ليست هذه الطريقة المثلى لإعانتهم... بالعكس بدلاً من أن تساعدهم على التقدم أنت تساهم في تأخرهم. فتحت الحكومة مصحات وأنت مازلت تواصل قراءة الجمل السحرية. هل هذا طبيعي؟
- لم أطلب منهم شيئاً يا فريد. أجاب «سمان» بصوت منخفض ومرتعش.
-

- ربما... ولكن عندما يأتون تقول عبارات سحرية على الماء البارد الذي يحملونه... كان فريد يكتسب شيئاً فشيئاً الجرأة ليهزئ أباه.
- افعل ما أستطيع لإعانتهم. أصر «سمان» رافعاً صوته.
- جميل أن تعينهم لكن كيف؟
- ماذا تقصد؟ قاطعه «سمان» وتوقف عن لف السيارة ليتأمل وجه الشاب الأرجواني. هذه النظرة الثاقبة جعلته يشعر بالذنب.
- يجب أن تتوقف عن ممارسة السحر. إن ذلك يخالف الدين. قال ابنه على عجل.
- أغضبت هذه الكلمات «سمان».
- أنا إذن مذنب؟ أنا نصاب؟
- صمت فريد ولم يجر جواباً. إنه لم يفكر في هذا السؤال.
- مازلنا مبتدئين ونعتقد أننا الأحسن. أضاف «سمان».

لم يستطع فريد تحمل كلمات أبيه الساخرة  
فشعر أن الدم يصعد إلى رأسه. لقد كان غاضباً  
وخبلاً في نفس الوقت.

- لا تتكلم فيما لا تعرف ولا تتهم أحداً بدون  
مبررات. أضاف أبوه. لا أفتخر بسرد الكلمات  
السحرية سأفتخر بك عندما تتخرج طبيباً.

إني أفعل ذلك مترقباً أن تتخرج أضاف بصوت  
منخفض، وكأنه يفشي سراً كان يحتفظ به في قاع  
قلبه.

بقي فريد مندهشاً... كلمات أبيه تخيفه.  
صراعه سيكون طويلاً إذن. لقد انتهى للتو من سنته  
الأولى. هذا جعله يحس بالبرودة في ظهره.

- ماذا أصابكما؟ أمازلتما تتخاصمان؟ سألت  
«ليمة» التي جاءت من الغرفة الداخلية. لم يجب  
«سمان» فقد عاد يلف سيجارته. بقي فريد مكفهر  
الوجه كاظماً غيظه.

- هيا إلى المائدة لقد أحضرت كل شيء. دعتهما  
«ليمة».

انتهت مجادلة فريد مع أبيه... لسمان من  
الهيبة والوقار ما يجعله ينتصر على هذا الطالب  
الشاب... لم يشف فريد غليله وبقي حانقاً وغير  
راض لأنه لم يستطع أن يدافع عن أفكاره حتى  
النهاية. لم يأكل الدجاجة المصلية فقط ولكنه تخاصم  
مع أبيه وخسر المواجهة. شتم إخوته الذين يلعبون  
بفرح في حين كان أبوه يشذب بعض الشجيرات في  
الحديقة.

احمر وجهه غضباً وصاح في إخوته مدخلاً  
الرعب في قلوبهم.

- تيمة... نوار... لقد لعبتما بما فيه الكفاية من  
الأحسن أن تراجعاً دروسكما... واصل ساخراً...  
إذا لعبتما كثيراً فستفشلا في دراستكما  
وتصبحان ساحرتين مثل أبيكما. لا يتجرأ أبوه أن  
يتكلم بهذه الطريقة. نظرت إليه أمه شزراً ولكن  
فريداً واصل حركاته.

- ياللدخجل! أنا ابن ساحر وسأصبح طبيباً. لو علم  
أصدقائي بذلك سخروا مني. قال ذلك بوجه عابس.

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

- يا إلهي لماذا الخجل... مازال الناس في حاجة إلى الساحر... قاطعه زينال.
- لأي شيء يصلح؟ رد فريد.
- ألا تعرف أن في جامعتك ساحراً. أجب أخوه مبتسماً.
- هذا مختلف. قال محتجاً.
- في أي شيء؟ ساحر مثل أبي ولكنه ماهر مشهور. لو كان أبي مثله لافتخرت به.
- إنه عمل أحمق. قال فريد ذلك، وعض على شفتيه حاقداً.
- ربما ولكن بفضل عمل هذا الأحمق استطعت أن تزاوّل دراستك، قاطعه زينال بجرأة مبتسماً. شعر فريد بالإهانة فزاد غيظه واحمرت عيناه ونظر إلى زينال يريد ضرب فمه الثرثار.
- إذن يعجبك أن يكون أبوك ساحراً؟ ألا تخجل من ذلك؟ تساءل بحذر.
- ولماذا أخجل؟ إن أبي لم يحتل على أحد.



- بيع الماء البارد. أليس هذا احتيالياً؟ قال فريد صائحاً.
- إنه لا يأخذ غير القليل من المال. وهذا جائز. أليس كذلك؟ قال زينال يدافع عن أبيه.
- أنت تذهب إلى المدرسة ولكنك مثل أبي. لأمه فريد ساخراً. انفجر زينال ضاحكاً. عند رؤية أخيه طبيب المستقبل غاضباً.
- هل ما فعله أبوك يقلقك؟ في المستقبل عندما تصبح طبيباً وترفض الحكومة تشغيلك نقتسم العيادة جزء لك وجزء لأبيك. والذين لا ينفعهم دواؤك يقصدون أبي والآخرين الذين لا تنفعهم الجمل السحرية يقصدونك. أليس هذا عدلاً؟ تخيل زينال.
- يكفي لقد أتعبت أذني! صاح فريد متقززاً من هزل أخيه الخبيث.
- وأنا سأكون الحاجب. أضاف ضاحكاً.
- لا تكن محامياً فاشلاً من الأحسن أن تدرس... نهض فريد وخرج ثم امتطى دراجة أبيه وذهب.

وفي الغد كان فريد يرتب كتبه وثيابه للسفر، لم يكلمه أحد من إخوته، إنهم يفضلون أن يذهب.

كان فريد يحضر أغراضه متسائلاً ماذا يفعل ليدفع تكاليف السفر؟ القليل الذي بقي له اشترى به هدية لصديقتة الصغيرة التي تسكن العاصمة حتى لا يتغير حبها. لم يندم على ذلك. وإذا كانت أمه لا تملك نقوداً؟ إنه لا يجروء على طلبها من أبيه.

- لماذا تريد أن ترجع مبكراً؟ لقد قلت إنه مازال أسبوعاً من العطلة. قالت له أمه متضايقه خائفة أن يخيب ظنه إذا رجع دون أن يأكل الدجاجة المصلية التي ما انفك يتحدث عنها.

- أعتقد أنك تريد أن تأكل دجاجة مشوية؟ سألته أمه.

- لا فملك نقوداً. كيف أستطيع ذلك؟ أجاب فريد.

- لا ترجع بسرعة! سأذهب لجذك ربما أجد عنده دجاجة، وضعت «ليمة» شالها واستعدت للخروج ولكنها توقفت عندما رأت «دالي» حاكم القرية بيده سلة.

- سمان هنا؟ سألها.
- نعم اصعد من فضلك. قالت ليمه باحترام، عند سماع صوت زوجته، جاء سمان وصافح «دالي» خافضاً رأسه.
- حملت لكم قليلاً من الأرز. قال ذلك وجلس.
- هل مازلت تعاني بعض المشاكل؟ سأله «سمان» مبتسماً ابتسامة خبيثة.
- أجابه «دالي» مزهواً.
- لقد التحق «تومين» بالجندية.
- أهنتك إذن. قالت «ليمة» مشاركة فرحته.
- هذا بفضل ماءكم السحري. قال «دالي» ضاحكاً. ابتسم «سمان».
- لم يمكث «دالي» طويلاً لأنه لم يأت إلا ليقدم لهم الأرز... ماذا نتمنى أكثر من ذلك؟ حملنا إلى المطبخ صحناً مملوءاً أرزاً تعلوه دجاجة مصلية دخل كل الأطفال ودخل زينال المطبخ فقال لهم:

- كلوا! ماذا تنتظرون؟ انفجروا ضحكاً إلا فريد الذي نظر إلى أخيه نظرة حاقدة. منذ أن رجع بمناسبة العطلة ونظرات زينال تخرجه.
- هذا من ثمن الماء البارد. قال زينال ساخراً. ولكن إخوته وأخواته المنهمكين في الأكل لم يسمعوا السخرية.
- تيمة... نوار... نال... انتظروا أباكم قالت أمهم بعد أن التحقت بهم.
- لا أريد... أتركه لكم... ماذا تنتظر يا فريد؟ منذ أيام وأنت تتحدث عن الدجاجة المصلية هذه فرصة طيبة لأكلها قال «سمان» بصدق.
- الأطفال يأكلون غير عابئين بمن يحيط بهم.
- ماذا سأفعل؟ إذا تأخرت قليلاً لن يبقى شيء «قال فريد ثم تأمل أمه وإخوته الذين يمضغون لحم دجاجة «دالي» بشهية. لم يستطع فريد مسك نفسه، لقد تحلب ريقه، نسي الشاب الثائر خجله وبدون شعور التحق بإخوته بسرعة ليأخذ نصيبه.

ابتسم «سمان» عندما رأى أطفاله يأكلون اللحم بشراهة «سيكبرون» قال في نفسه. لم يتجرأ فريد علي النظر إلى أبيه الذي يخجل منه «لابد أن أبي يسخر مني الآن» مفكراً بحزن دون أن ينقطع عن الأكل.

ما إن انتهى من الأكل حتى ذهب يبحث عن كيسه الكبير. لماذا أبقى أكثر؟ شعوره بعدم الراحة يزداد شيئاً فاعلن قائلاً في هدوء: «أبي... أمي... سأذهب...».

- آه... طيب... أجاب «سمان» بصوت رتيب منهمكاً في لف سيجارة. نظر فريد إلى أمه ففهمت كل شيء.

- أعطته قليلاً من النقود ثمن السفر!. قالت فجأة «ليمة» لزوجها الذي يدخن سيجارته، شعر فريد بالحزن لما تجاهل أبوه طلب أمه.

- يريد أن يرجع يا عزيزي ولا يملك نقوداً! أعادت ليمة رافعة قليلاً صوتها. سمع «سمان» فأدخل يده في جيبه باحثاً عن النقود.

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

- هذه عشرون دولاراً.. قال الأب وقدم لفريد ورقة حمراء فأخذها باحترام. ضغط عليها بيديه فشعر بالراحة.

قال له «سمان» مذكراً:

- لا تنس أنهما من ثمن مائي البارد.

\* \* \*

نوافذ (19)، محرم 1423 هـ ، مارس 2002

---

## الورقة الأخيرة

أ. هنري - روسيا

O. Henry

ترجمة الجلالى الكدىة

فى مقاطعة صغيرة غرب ساحة واشنطن  
تشابكت الشوارع بشكل عشوائى وتوزعت إلى  
مساحات ضيقة تدعى «أماكن». تشكل زوايا  
ومنعرجات غريبة. يلتوى أحد هذه الشوارع حول نفسه  
مرة أو مرتين. وذات مرة اكتشف أحد الفنانين إمكانية



مهمة في هذا الشارع. تخيلُ جابياً يحمل فواتيراً  
للطلاء والورق واللوحات يقطع هذا الطريق وفجأة  
يعود من حيث أتى دون أن يجمع ولو سنتاً واحداً في  
حسابه!

وسرعان ما قدم إلى قرية غرينيتش الغربية رجال  
الفن فساروا يطوفون بها ويبحثون عن النوافذ  
الشمالية والسطوح المثلثة من القرن الثامن عشر  
والعليات الهندية من أجل الكراء الرخيص. وإذا هم  
يذهبون إلى الشارع السادس ليقتنوا أباريق قصديرية  
وطبقاً بالياً أو اثنين فيكُونون «مستعمرة».

على سطح بناية عريضة وقصيرة من ثلاث  
طبقات اتخذت سو وجنسي استديو لهما. كان اسم  
جونسي هو المعروف لجوانا. قدمت إحداها من ولاية  
مين والأخرى من كاليفورنيا. وحدث لقاءهما خلال  
وجبة طعام بمطعم ديلمنيكو بالشارع الثامن حيث  
اكتشفتا أن أذواقهما في الفن وسلطة الهندية البرية  
والأكمام الواسعة منسجمة، مما نتج عن ذلك  
اشتراكهما للأستوديو.

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

كان ذلك في شهر مايو وفي نوفمبر بدأ غريب بارد وخفي يدعوه الأطباء التهاب الرئة يطوف أرجاء المستعمرة ويمس شخصاً هنا وهناك بأصابعه الجليدية. دخل هذا الكائن المخرب المنطقة الشرقية يتبختر بجسارة ويصيب ضحاياه بالعشرات، وكان يمشي ببطء عبر متاهة «الأماكن» الضيقة والمكسوة بالطحالب.

لم يكن التهاب الرئة ما يمكن نعتة بالسيد العجوز المحترم والشهم. تخيلُ امرأة صغيرة جداً وقد جففت رياح كاليفورنيا دَمَها فما عاد يمكنها مصارعة عجوز أحمق يملك قبضتين حمراوين وتنفساً سريعاً، إنها مباراة غير متكافئة. ومع ذلك أصاب جونسي وهي الآن ملقاة على سريرها الحديدي المصبوغ تكاد لا تتحرك وتحرق من زجاج النافذة الهولندية الصغيرة إلى الجانب الفارغ من المنزل الآجري المجاور.

ذات صباح أوماً الدكتور المنشغل لسو بحاجبه الأشيب والأشعث إلى مدخل المبنى وقال لها وهو يحرك الزئبق في ميزان الحرارة:

«حظها في البقاء واحد على عشرة. وتلك النسبة تكمن في رغبتها في الحياة. وهذه الطريقة بالنسبة لهؤلاء الذين يوشكون على الموت تجعل كل الأدوية تافهة بالمقارنة. أنستك هذه مصممة على أن لا تتعافى. فهل لديها شيء تفكر به؟».

أجابت سو: «إنها ترغب في رسم خليج نابلس في يوم من الأيام».

«رسم؟ أه! ألا تفكر بشيء آخر يستحق الذكر؟ لنقل رجلاً مثلاً».

قالت سو بنبرة مضطربة "«رجلاً؟ وهل الرجل يستحق - كلا، أعني يا دكتور أنها لا تفكر بذلك».

«حسناً، إنه الضعف إذن. سأفعل كل ما أملكه من معرفة علمية. لكن عندما يبدأ المريض يعد العربات التي سترافق موكبه الجنائزي أنقص خمسين بالمائة من العلاج بالأدوية. وإذا أقنعتيها بأن تسأل عن الموضة الجديدة لأكمام المعطف في فصل الشتاء سوف أعدك بنسبة حظ على خمسة بدل واحد على عشرة».

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

وعندما غادر الدكتور دخلت سو إلى حجرة عملها وبكت كثيراً. وبعد ذلك عادت إلى غرفة جونسى تتبختر وهي تحمل لوحة الرسم وتصفر موسيقى الراجتيم.

كانت جونسى مستلقية في الفراش لا تحرك ساكناً ووجهها متجه نحو النافذة. توقفت سو عن الصفير طانة أنها نائمة.

رتبت لوحتها وشرعت تهيئ رسماً بالقلم والمداد لقصة في بعض المجلات. كان على الفنانين الشباب أن يهدوا طريقهم إلى الفن من خلال رسم صور للقصص بالمجلات، وهي قصص يؤلفها كتاب شباب من أجل أن يسلكوا طريقهم إلى عالم الأدب.

وبينما كانت سو ترسم سروالاً أنيقاً للفروسية ونظارة أحادية الزجاج على صورة البطل الذي يمثل راعي بقر من ولاية أيداهو، سمعت صوتاً خافتاً تردد عدة مرات. وبسرعة اتجهت نحو السرير.

كانت عينا جونسى جاحظتين وهي تحملق خارج

---

النافذة وتعد العد العكسي. قالت: «اثنا عشر»،  
«إحدى عشرة»، «عشرة»، «تسعة»، ثم «ثمانية»  
و«سبعة» في آن واحد تقريباً.

ويقلق نظرت سو إلى الخارج. ماذا يا ترى كانت  
تعد هناك؟ لم تر إلا ساحة عارية وكئيبة وواجهة  
فارغة لمنزل من الآجر يبعد بحوالي عشرين قدماً. بل  
كانت هناك شجرة كرمية قديمة جداً، جذورها مشوهة  
بالعقد ومهترئة، تتسلق نصف الجدار. أسقط ريح  
الخريف القارس أوراقها حتى صارت أغصانها شبه  
عارية مثل هيكل عظمي تلتصق بالآجر المفتت.  
سألته سو:

«ما الأمر، يا عزيزتي؟»

قالت جونسي:

«سنة. إنها تسقط الآن بسرعة. قبل ثلاثة أيام  
كانت هناك حوالي مائة، وكان رأسي يوجعني وأنا  
أعدها. لكنها أصبحت الآن سهلة. وها هي أخرى  
تسقط. لم تعد الآن إلا خمسة».

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

«خمسة ماذا، يا عزيزتي؟ قولي لعزيتك سو».  
«الأوراق. أوراق شجرة الكرمية. عندما تسقط  
آخر ورقة سأموت أنا أيضاً لا محالة. ألم يخبرك  
الدكتور؟».

أجابت سو باستهزاء رائع:

«آه، أنا لم أسمع بهذا الهراء من قبل. وما  
علاقة أوراق كرمية عجوزة بحالتك الصحية؟ أيتها  
الفتاة المشاغبة، كنت تحبين تلك الشجرة، أليس  
كذلك؟ لا تكوني بلهاء. أما الدكتور فقال لي هذا  
الصباح بأن نسبة حظك من الشفاء جيدة جداً فهي -  
دعيني أتذكر جيداً - نسبة واحدة على عشرة. إنها  
تماثل مثل حظنا حين نتجول في نيويورك في سيارة  
أجرة أو نمشي قرب عمارة جديدة. والآن حاولي أن  
تتناولي حساء ودعي عزيتك سو تعود إلى رسمها  
لكي تبيعها للناشر وتشتري لطفلتها المريضة شراباً  
وبعض اللحم».

قالت جونسي وعيناها مثبتتان إلى الخارج:

---

«إنك لم تعودى بحاجة إلى شراء شراب. وها هي ورقة أخرى تروح، لا، لا أريد حساء. لم تبق إلا أربع أوراق. أريد أن أرى الورقة الأخيرة قبل أن يسقط الظلام. حينئذ سأرحل أنا أيضاً».

انحنت عليها سو وقالت: «عزيزتي جونسي، هل تعديني بأن تتركي عينيك مغلقتين وأن لا تنظري إلي الخارج حتى أنتهي من العمل. يجب أن أدفع تلك الصور غداً. أحتاج إلى الضوء وإلا سأسدل ستار النافذة».

سألت جونسي ببرودة:

«ألا يمكنك أن ترسمي في الغرفة الأخرى؟»

«أفضل أن أبقى هنا بجانبك. بالإضافة لا أريد أن تنظري إلي تلك الأوراق التافهة».

قالت جونسي وهي تغلق عينيها وتستلقي شاحبة وجامدة مثل تمثال منهار:

«أخبريني ما إن تنتهين لأنني أريد أن أرى الورقة الأخيرة تسقط. لقد سئمت من الانتظار

والتفكير. أريد أن أتحرر من كل شيء وأهوي تماماً مثل تلك الأوراق المسكينة المتعبة».

قالت سو:

«حاولي أن تنامي. يجب أن أدعو برمان ليكون نموذجي للعامل المنجمي العجوز الناسك. سوف لن أتأخر أكثر من دقيقة واحدة. لا تتحركي قبل أن أعود».

كان برمان فنانياً عجوزاً يسكن بالطابق الأرضي تحتتهما. لقد تجاوز عمره الستين عاماً وله لحية تشبه لحية موسى كما رسمه ميخائيل أنجلو معقوفة إلى أسفل رأس الساطيل علي طول جسد لقرد. وكان برمان هذا فنانياً فاشلاً. منذ أربعين سنة كان يستخدم الفرشاة ولم يفلح حتى في الاقتراب من هدب لباس سيدته. كان دائماً على وشك رسم رائعة فنية لم يبدأها إلى حد الآن. منذ سنوات عديدة لم يرسم، من حين لآخر، إلا صورة زيتية ضعيفة تستعمل في المتاجر أو الإشهار. كما كان يكسب قدرًا قليلاً من المال خدمة كنموذج لهؤلاء الفنانين الصغار في



المستعمرة والذين لا يستطيعون دفع الثمن لنموذج محترف. كان يبالغ في شرب الجين وهو يتحدث عن رائحته في المستقبل. وعموماً كان عجوزاً صغيراً وقاسياً يستهزئ كثيراً بنقطة الضعف في كل واحد، ويعتبر نفسه حارساً شخصياً يرعى الفنانين الشابتين في الأستوديو فوقه.

وجدت سو برمان في حجرته الصغيرة تفوح منه رائحة الصنوبر ويجلس في ضوء خافت. في زاوية كانت لوحة فوق مسند للرسم تنتظر هناك منذ خمس وعشرين سنة اللمسة الأولى لإنجاز رائحته. حكى له عن هلوسة جونسي وكيف أنها كانت تخشى، وقد أصبحت خفيفة وضعيفة مثل ورقة، أن تسقط عندما تزداد قبضتها على العالم ضعفاً. صاح برمان العجوز بعينين حمراوين ودامعتين باستهزاء واحتقار لمثل هذه الهلوسات الغبية وقال:

«ماذا؟ هل في هذا العالم أناس يفكرون بهذه الحماقات ويموتون لأن أوراقاً تسقط من كرمية تافهة؟ لم أسمع بهذا من قبل. لا، لن أقف كنموذج من

أجل ناسكتك البليدة. كيف سمحت بمثل هذه الأفكار الغبية أن تتسرب إلى دماغها؟ آه، تلك الأنسة المسكينة الصغيرة جونسي!». «

قالت سو: «إنها مريضة وضعيفة جداً وقد تركت الحمى عقلها مضطرباً بالهلوسات الغريبة. على أي حال، يا سيد برمان، إذا لم ترغب في الوقوف لي كنموذج فلا بأس. لكنني أعتقد أنك عجوز أحمق وكريه». «

صاح برمان: «إنك تتحدثين كأية امرأة! من قال لك إنني لن أفعل. هيا، سأذهب معك. منذ نصف ساعة وأنا أقل لنفسي إنني مستعد لأقف لك كنموذج، يا إلهي، هذا ليس بإمكان تمريض فيه أنسة طيبة جداً كجونسي. في يوم ما سأرسم رائعة وسنرحل معاً من هنا. يا إلهي، سأفعل». «

عندما صعد الدرج كانت جونسي لاتزال نائمة. أسدلت سو ستار النافذة وأومات لبرمان بالدخول إلى الغرفة الأخرى. ومن هناك حدقا من النافذة إلى شجرة الكرمية بتوجس. ثم تبادلا نظرات في صمت. كان

المطر يهطل مسترسلاً بارداً ومصحوباً بالثلج. جلس برمان بقميصه الأزرق البالي كنموذج للعامل المنجمي الناسك على غلاية مقلوبة تقوم مقام صخرة.

وفي الصباح التالي عندما استيقظت سو بعد ساعة من النوم وجدت جونسي تحديق بعينين غبيتين وجاحظتين إلي الستار الأخضر. أمرت سو في همس: «ارفعي الستار. أريد أن أرى».

استجابت سو مرهقة.

ثم، انظر ماذا! بعد المطر والرياح العاتية التي استمرت طوال الليل، مع ذلك كانت هناك ورقة الكرمية لاتزال صامدة فوق الجدار الآجري. إنها الورقة الأخيرة من الكرمية، لاتزال تبدو خضراء داكنة حول ساقها وأطرافها ملونة بالأصفر يوحي بالانحلال والخراب، ورغم ذلك فهي تتعلق بشجاعة من أحد الأغصان وتعلو عن الأرض بحوالي عشرين قدماً.

قالت جونسي: «إنها الورقة الأخيرة. كنت متأكدة أنها سوف تسقط خلال الليل. كنت أسمع

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

الريح تعصف. ستسقط اليوم وسأموت في نفس الوقت».

قالت سو وهي تنحني بوجهها المتعب على الوسادة:

«عزيزتي، عزيزتي! فكري بي إن لم تريدي التفكير بنفسك. ماذا سأفعل؟»

لكن جونسي لم ترد عليها.

إن الشيء الأكثر وحشة في العالم هو الروح عندما تنهي لرحلتها البعيدة نحو المجهول. كانت الهلوسة تسيطر عليها أكثر فأكثر كلما شعرت أن الصلات التي تربطها بالصدقة والأرض تنقطع الواحدة تلو الأخرى.

تبدد النهار، ورغم الضوء الضئيل استطاعت رؤية الورقة الوحيدة متمسكة بساقها على الجدار. وعندما نزل ظلام الليل انطلق ريح الشمال وبدأ المطر يلطم النافذة ويهطل من الإفريز الهولندي. وعندما أشرق ضوء كاف أمرت جونسي القاسية بأن يرفع ستار النافذة. وكانت الورقة لاتزال هناك.

تمددت جونسي لمدة طويلة وهي تنظر إليها. ثم نادى سو التي كانت تحرك حساء الدجاج فوق مطبخ الغاز وقالت لها:

«لقد كنت طفلة خبيثة، يا عزيزتي سو. شيء ما حافظ على الورقة هناك ليبرهن لي عن مدى خبثي. إنه إثم أن يرغب الإنسان في الموت. يمكنك الآن أن تناولي قسطاً من الحساء وحليباً مع البورت، ثم - لا، ناوليني مرآة يدوية أولاً واحشدي الوسائد من حولي، أريد أن أجلس لأراك تطبخين».

وبعد ساعة قالت: «عزيزتي سو، يوماً ما أتمنى أن أرسم خليج نابلس».

وزوال ذلك اليوم عاد الدكتور، وبعدما غادر الغرفة تبعته سو إلى المدخل. قال لها وهو يمسك بيدها النحيلة المرتعشة:

«المحظوظ متساوية. وبفضل الرعاية الجيدة ستنتصرين. والآن يجب أن أزور مريضاً آخر في الغرفة السفلى. اسمه برمان، أعتقد أنه فنان ما. مصاب بالتهاب الرئة أيضاً. عجوز ضعيف والإصابة

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

قوية. ليس له أمل، لكن سيذهب اليوم إلى المستشفى  
ليستريح أكثر».

وفي اليوم التالي قال الدكتور لسو: «لم تعد  
الآن في خطر. لقد انتصرت. والآن عليك بالتغذية  
والعناية، وهذا كل شيء».

وزوال ذلك اليوم جاءت سو إلى السرير حيث  
تستلقي جونسي. كانت تحبك وشاحاً صوفياً أزرقاً لم  
تعد له فائدة فاحتضنتها مع الوسائد بذراعها، ثم  
قالت لها:

«سأخبرك بشيء، أيتها الفأرة البيضاء. لقد  
مات برمان اليوم في المستشفى بسبب التهاب الرئة.  
لم يصبه الداء إلا يومين فقط. وجدته الحارس في  
غرفته في اليوم الأول يتألم وقد صار عاجزاً. كانت  
ملابسه وحذاؤه مبللة تماماً وجامدة من البرد. لم  
يستطع أحد أن يتخيل أين قضى تلك الليلة المهولة.  
ثم إنهم عثروا على مصباح لا يزال مشتعلًا وسلمًا قد  
سحبه من مكانه وبعض الفرشات المتناثرة ولوحة  
فوقها صباغة خضراء وصفراء ممزوج. عزيزتي، انظري

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

خارج النافذة إلي الورقة الأخيرة على الجدار. ألم  
يخطر ببالك لماذا لم تهتز أو تتحرك عندما هبت  
الريح؟ آه، يا عزيزتي، إنها الرائحة الفنية لبرمان. لقد  
رسمها تلك الليلة التي سقطت فيها الورقة الأخيرة.

\* \* \*

## تداعيات لقاء (\*)

غالينا شيرباكوف - روسيا

ترجمة هزوان الوز

«أي... ليشينكو! أنقذوني!... أنقذوني!  
«أعلنت فيرا إيفانوفنا، لم يسمعها أحد لأنها قالت  
ذلك بصوت غير جهوري، بل بينها وبين نفسها.

(\*) العنوان الأصلي للقصة هو: «يؤذبهما أن الأخرى على قيد الحياة»  
وارتأيت تغيير العنوان ليصبح: «تداعيات لقاء». وهذه القصة مأخوذة من  
كتاب المؤلفة الذي يحمل عنوان «عالم الكرمنتينا» الصادر في موسكو عام  
1997.



حدثت نفسها: ها أنا أصرخ! هل أنا غير طبيعية?!!

أرسلت فيرا إيفانوفنا نظرة جانبية إلى أمينة المكتبة لتتأكد فيما إذا كانت الأخرى قد لاحظت أنها صرخت في أعماقها. لكن أمينة المكتبة تابعت تحديقها في أرجاء المكتبة بعينين ترجفان باستمرار. ساعد هذا الرجفان فيرا إيفانوفنا أن تخرج مما هي فيه وتعود إلى نفسها، فقالت بصوت واثق جهوري مشابه للذي تتحدث فيه لطلابها في اليوم الأول من العام الدراسي: اعتقدت أنك مت، كنت مخيفة مثل شبح... جلد وعظم فقط.

أجابت إيلا: تمكنت من العيش.

من جديد حدثت فيرا إيفانوفنا نفسها: نعم... ماذا يعني هذا؟ إلهي... لماذا أقلق نفسي؟ هل أنا مذنب؟ ماذا يعنيني من حياتها أو موتها؟ لست بشيطان حتى يفرحني أن شخصاً فارق الحياة...

عند هذه النقطة تولد داخل فيرا إيفانوفنا صرخة لم تكن تعني إلا شيئاً واحداً:

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

من الأفضل لو كانت إيلا في عداد الأموات.  
كان من الضروري بسرعة وخلال ثانية واحدة أن  
تعود فيرا إيفانوفنا إلى توازنها بحيث لا تلاحظ إيلا  
أو أمينة المكتبة ضعيفة النظر آثار المفاجأة أو الصدمة  
عليها.

لكل إنسان طريقته الخاصة للخروج مما هو فيه  
في الأوقات الصعبة، أما فيرا إيفانوفنا فحاولت  
مواجهة الأمر بدوران شريط الذاكرة بسرعة وتوقفه  
عند كل الأشياء والأحداث والعلاقات الجيدة  
والنجاحات التي سبق أن حققتها في حياتها. وكانت  
هذه طريقته لمواجهة المنغصات والإزعاجات، حيث  
استحضرت في ذاكرتها كمية كبيرة من النجاحات  
لتؤكد أن حياة فيرا إيفانوفنا صحيحة ومستقيمة  
ورائعة.

ثم ألقت نظرة مشمئزة نحو إيلا وتمتمت: (كش  
بره وبعيد... كش بره وبعيد).

وحدثت نفسها: لدي بيت مليء بكل شيء،

---

زوجي نيكولاي يدلعني دائماً وينادي بي: فيرونيه... فيرونيه، وبعد خصم كل الضرائب أحصل على راتب تقاعدي مقداره مئة واثنان وثلاثون روبلاً، منذ عشر سنوات لم أرتد أي شيء مصنوع من خيوط النايلون باستثناء الجرابات، لدينا سيارة موديل «لادا» مثل لوحة جميلة، وجمعنا بعض النقود للأيام السوداء، وعندما أتجول في المدينة الجميع يخاطبني باحترام ويطلب مشورتي، ولم يمر عيد المرأة في أي عام دون أن أتلقى الهدايا، ابنتي مضيقة طيران وتجيد اللغة الأسبانية، منذ خمس سنوات وهي تسافر بين موسكو وهافانا، وابني يتابع دراساته العليا، وهو دائماً من المتفوقين، ظهر مرتين على شاشة التلفزيون، الجميع يقولون: لديك أبناء من الطراز الأول، يتمتعون بمواصفات جودة عالية). وإذا ما أردت الذهاب إلى أي مكان أو شراء أي شيء لم يعارض زوجي بتاتاً، ودائماً يجيبي: كما تريدين حبيبتني فيرونه... هذا الأمر يعنك.

الحياة الجيدة مثل سور منيع لا يستطيع أي

كلب غريب أن يخترقه، لا شيء يستحق الصراخ والعيويل، «أنقذوني» هذه ما ضرورتها؟... إنها مجرد حماقة، ومن أي شيء يجب الإنقاذ؟ أما حصل مجرد مفاجأة، حقيقة لم تكن تتوقع أن ترى إيلا، منذ متى لم يشاهدا بعضهما بعضاً؟ مضى تقريباً خمسة وثلاثون عاماً، حتى أنها لم تعد تفكر بها، ويمكن القول إنها مسحت إيلا إلفيرا زائتسوف من ذاكرتها، ولكن ها هي دقات قلبها تؤنبها بأنه لم يكن من الضروري القدوم إلى هذا المنتجع، وهذا ما قالته لزوجها، وكعادته أجابها علي الفور: ليس ضرورياً... ليس ضرورياً كما تشائين.

وسألت نفسها فيما بعد: لماذا نلغي سفرنا؟ ازدياد عدد دقات القلب ليس سبباً كافياً، ولا يمكن أن يكون سبباً، تسرع القلب ربما نتيجة خلل في الضغط، أو تعب في الأعصاب، في جميع الأحوال سيقول الاختصاصيون أن الأمر ناتج عن مرض. من يعمل الآن في المدارس يكون عرضة لأنواع الأمراض كافة.

ثم قررت قائلة: فلنسافر.

وهكذا كانت رحلة قدومهم موفقة، وكل أمورهم ميسرة... الطائرة والسيارة، وأعطوهما شاليه مطلة علي البحر مباشرة، حتى الحرامات المتوضعة على الأسرة كانت من اللون الفيروزي المفضل لديها، ثم توجهنا نحو الشرفة، وراحت تتنفس الهواء بشهية وبفم مفتوح وكأنه نبيد معتق، قبلت زوجها وقالت: حسناً فعلنا بقدومنا إلى هذا المنتجع.

وفي المطعم اختاروا لهما طاولة في موقع جيد، ولاحظت فيرا إيفانوفنا في اليوم الأول أن ثمة امرأة شكلها لا يسر الناظر تجلس إلي الطاولة المجاورة، وقد ثبتت شعرها القليل والضعيف بمشط صغير بشكل قوس. ومن عادة فيرا إيفانوفنا أن تكون نظرتها الأولى موجهة دائماً إلى شعر الشخص الآخر لأنها في هذا المجال وضعها ليس فقط جيداً، فشعرها أشبه بشعر الحصان، ولم يصب الشيب منه أية شعرة، تستطيع عقده نحو الأعلى أو أن تسبله على كتفيها. كانت المرأة متكومة على نفسها فوق الكرسي،

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

وغطت عينيها نظارات كبيرة عدسات سميكة سوداء  
أشبه بالتي يرتديها متسابقو الدراجات النارية،  
وتتناول طعامها بصعوبة، فقد أحتت ظهرها، وقربت  
وجهها من الصحن، ونقلت الملعقة إلى فمها ببطء  
وحذر وكأنها حملته من مسافة بعيدة.

ربتت فيرا إيفانوفنا بيدها على كتف زوجها  
لتشير انتباهه، وقالت: انظر إلى هذه المرأة كيف  
تتناول طعامها.

أجاب زوجها بغباء: لديها ضعف نظر، لا  
تستطيع أن ترى عن بعد.

قالت فيرا إيفانوفنا منزعة من إجابة زوجها:  
عليك أن تفكر ماذا تقول، إذا كانت لا ترى عن بعد  
فلماذا تستخدم عدسات سوداء؟! لماذا دائماً تلقي  
كلماتك دون تفكير؟

هذه المرأة كانت إيلا، وأكثر من مرة صادفتا  
بعضهما البعض في ممرات المنتجع، إلى أن شاهدت  
فيرا إيفانوفنا على طاولة أمينة المكتبة كتاباً، كتب

على غلافه بأحرف كبيرة: «إيلا زایتسوف». أخذت الكتاب بنوع من الاستخفاف، وسألت:  
- من تكون هذه إيلا؟!

فيرا إيفانوفنا خريجة آداب،، وقرأت منذ زمن بعيد لأغلب الكتاب المشهورين، وقد حضرت الآن إلى المكتبة لتعيد كتاب الكاتبة يوليانا سيميونفا التي لها شعبية كبيرة بين القراء، وكتاباً للكاتب بايستوفسكي المعروف بحضور الطبيعة الكثيف في أدبه. لهذا سألت ساخرة: من تكون إيلا هذه التي فجأة لا أعرفها؟

وحتى هذه اللحظة إيلا تلك لم تنهض من ذاكرتها.

ولم تفهم لماذا أصاب الرعب عيني أمينة المكتبة واتسعنا واتجهتا إلى جهة أخرى، شعرت فيرا إيفانوفنا أن هناك شيئاً ما غير طبيعي، التفتت إلى حيث توجهت أنظار أمينة المكتبة فوقعت عينها على تلك المرأة التي شكلها لا يسر الناظر مرتدية نظارتها العجيبة.

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

نزعت المرأة نظارتها بانفعال فاتضحت آثار الإهانة على وجهها، وقالت: هذه أنا إيلا زائتسوف، وأنت فيرا، في كل الأوقات كنت أنظر إليك وأسأل نفسي: أنت أم لا؟ الآن فهمت أنك أنت...

في هذه اللحظة صرخت فيرا إيفانوفنا: «أنقذوني...». وأصبحت بسرعة تسترجع كل المحطات الجيدة بحياتها، وذلك في محاولة منها للتغلب على إيلا القابضة أمامها، ثم قالت: اعتقدت أنك مت.

فنظرت أمينة المكتبة نحو فيرا باستغراب واستنكار، وتمتت: ماذا تقولين أيتها المرأة، ماذا تقولين؟

ثبتت إيلا زائتسوف نظراتها على فيرا كما لو أنها لوحة فنية نادرة سمح لها في النهاية أن تراها عن قرب، فتود لو تكتشف كل شيء فيها: ثنيات الثوب وتجاعيد الوجه، ونوعية الإطار والمسار الذي استخدم لتعليق اللوحة على الجدار.



انزعجت فيرا من نظرات إيلا، وأرادت القول  
بحدة أنها إنسان صريح، لكن إيلا سبقتها وقالت:  
أنت هكذا إذن، يعني... لم أستطع وضعك في المكان  
المناسب.

وأردفت: لنذهب ونجلس في مكان آخر.  
خرجتا من المكتبة، وجلستا على مقعد في  
الحديقة.

وبينما هما خارجتان من المكتبة لاحظت فيرا  
كيف أن أمينة المكتبة توجهت نحو إيلا وأصلحت من  
وضع الشال على كتفها كما لو أنها قريبتها، ولم  
تكتف بذلك، بل تأكدت من تغطية طرفي الشال  
لصدر إيلا جيداً، بحيث لا يمكن لأية نسمة العبور.  
لكن كل هذا لم يغير من رأي فيرا إيفانوفنا في أمينة  
المكتبة بأنها امرأة وقحة، فهي تعامل نزلاء المنتجع  
المترددین إلى المكتبة وكأنهم زعران، فتردد دائماً:  
ضعوا حقائبكم على الطاولة عند المدخل، ليس لدي  
استعداد لتغريمي بثمان الكتب المفقودة من أجلكم.

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

عرفت فيرا إيفانوفنا دائماً لماذا تفعل هذا الأمر أو ذاك، لأن هي لا تعرف لماذا تجلس على مقعد في الحديقة، نظرت إلى ساعتها، وتابعت أذناها صوت ارتطام الكرة بالأرض في ملعب التنس المجاور، وبغباء سألت نفسها: لماذا؟

في زمن الحرب ظهرتا في البلدة امرأة وطفلة كلاجيتين من لينينغراد. وللدقة يمكن القول، امرأة وطفلة استجمتا في منطقة ما في الجنوب، بدأت الحرب فدب فيهما الرعب، عادتا إلي مدينتهما، لكنهما لم تصلا.

رمتهما موجة الحرب إلى الخلف، فوجدتا نفسيهما في البلدة دون أي شيء.

ومع تحول الطقس نحو البرودة طرقتا باب أهل فيرا، والمرحومة والدة فيرا كانت امرأة شجاعة، لم يههما أن الأمر حدث ليلاً، خاصة وأن الفوضى كانت سائدة في ذلك الوقت والسلطات غائبة، فقواتنا تراجعنا، ولم يدخل الجنود الألمان البلدة بعد، لكن الذعر والسرقات انتشرت في البلدة بشكل مخيف،

حتى أن أكثر الناس كانوا ينامون وقد وضعوا الفؤوس تحت وسائدهم، ومع ذلك فقد فتحت والدة فيرا الباب. والحق يقال فالاستقبال لم يكن لطيفاً. أوقفتها عند عتبة الباب ولم تسمح لها بالدخول خطوة واحدة. قالت والدة فيرا بخشونة رداً على رجاء المرأة بأن تؤوي ولو طفلتها فقط: لدي طفلة أيضاً أيتها المرأة. أين أستوعب طفلتك أيضاً.

رفضت قبولهما رفضاً قاطعاً، لكنها نصحتهما باعتبار أن الشتاء على الأبواب، وليس لديهما مكان يأويهما وسقف يحميهما بأن تتوجها إلى أطراف البلدة حيث توجد بيوت غير مسكونة، بنيت بسرعة وحسب الإمكانيات.

هذه البيوت عددها ثلاثة، وتم الانتهاء من بنائها قبل اندلاع الحرب بقليل، وخصصت للغجر، قالوا لهم: عيشوا هنا تحت سقف مثل بقية الناس، واعملوا لتحصلوا على قوتكم، ولما فيه خير للجميع. عندها احتفل الغجر على طريقتهم فانتشر الضجيج في كل البلدة، وفي ذلك الاحتفال تمت سرقة

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

ساعة يد رئيس البلدية، وباتت العربة التي استخدمها رئيس البلدية بالحضور إلى الاحتفال دون أحصنة، أين اختفت الأحصنة؟ وحدهم الغجر يعلمون. وهذا لم يعكس جو الاحتفال، بل على العكس ارتفعت مزاجية المحتفلين وزاد الجو مرحاً، حتى أن البعض لم يتمالك نفسه من الضحك. لكن الناس فيما بعد بدؤوا شراء أقفال جديدة لبيوتهم وزرائبهم، وامتنعوا عن خنق الكلاب الصغيرة كما كانوا يفعلون في السابق، وياتوا يبحثون عن كلبة لتلد لهم المزيد من الجراء، كي يكبروا ويساعدوا في الحراسة.

ولم تمض أيام حتى بدأ الغجر يعرضون في سوق البلدة للبيع: نوافذ وأبواب وألواح زجاج وعدة تنور، بشكل عام كل شيء استطاعوا نزعها من البيوت التي سكنوها، والناس اشتروا منهم، ومن جديد غرقوا في الضحك. توجه أعضاء مجلس البلدية إلى الغجر ليعلموهم طبيعة الحياة والتقاليد والقوانين في البلدة، لكن الغجر اختفوا بسرعة وكأن ريحاً حملتهم بعيداً، وبقيت البيوت الثلاثة فارغة إلا من إطارات النوافذ

السوداء، وكانت في وضعية سيئة، وكأنها قد تعرضت لقصف مدفعي مركز. لكن الأطفال أحبوا اللعب في هذه البيوت، وأين يمكن أن يسمحوا لهم بالقفز من النوافذ أو التسلق إلى الأسطح، أو قضاء الحاجة متى وأين تشاء، سواء في التواليت أو حتى في وسط الغرفة.

أرشدت والدتي فيرا المرأة والطفلة إلى هذه البيوت، برأيها أن الجدران فيها مازالت واقفة والسقف سلم من أيدي العجر في عمليات البيع.

كان على والدتي رحمها الله أن تكون رئيساً ما بشكل عام، فقد كان لديها من الإمكانيات والأفكار النيرة ما يكفي، وكانت منذ مدة تفكر بطريقة لاستغلال الجدران والأسقف المتبقية من البيوت، وأنه يجب عدم تركها هكذا، خاصة وأنه قبل الحرب لم يكن بيتاً يكفيننا، عشنا جدي وجدتي وأبي وأمي وأنا في غرفتين صغيرتين، مساحتهما خمسة عشر متراً مربعاً.

حلمت والدتي بالاستيلاء على أحد البيوت

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

الثلاثة، ولكن كيف تفعل ذلك؟ لذا قررت إرسال المرأة وابنتها لتقطننا في أحدها، وتراقب ما هي النتائج. ودون أن يدخل الخوف قلبها اصطحبتهما إلى هناك بعد أن تزودت بشمعة وعلبة كبريت، وخبز وخيار.

في اليوم التالي ذهبت مع والدتي لاستطلاع النتائج، أخذنا بطانية قديمة ووسادة. كانت المرأة متكومة في إحدى زوايا المطبخ ضامة طفلتها، ومن الغريب أن الموقد لم يصبه التخريب ودرفتا النافذة في المطبخ مازالتا في مكانهما. تفحصت والدتي الأرض المحيطة بالبيوت، بحثت هنا وهناك إلى أن عثرت لهم على باب مرمي بين الأوساخ، وقد انتزع منه المقبض، وأحد ما باءت محاولاته بالفشل في انتزاع القفل الطولاني فتخلى عنه.

أشارت والدتي نحو الباب، وقالت للمرأة: ركبي الباب.

سألت المرأة بعد أن حركت يديها علامة الاستفهام: كيف؟

صرخت ماماً: بيديك، من تعتقدون أنفسكم؟  
من تكونون؟

أجابت المرأة بصوت منخفض: أولغا نيكولا يفنا  
زايتسوف.

انفعلت أمي أكثر، وقالت: ماذا يهمني من اسم  
حضرتكم، لا أنوي مصافحتكم، قصدت أمراً آخر،  
عشرت لكم على باب، ربما في أمكنة أخرى تعثرون  
علي زجاج أو أي شيء آخر، أحضروها، وقوموا  
بتركيبتها، تدبروا أمركم لتمكنوا من العيش هنا.  
من جديد حركت المرأة يديها وقالت: أنا وحدي  
لا أستطيع.

قالت ماما: أوي... أوي... آه ياربي لماذا  
تخلق مثل هؤلاء الناس؟ كأنهم بلا أيدي...  
وقفت أولغا نيكولا يفنا دون حركة، وأخفضت  
رأسها.

أردفت ماما: لا بأس، سأرسل لكم فيودر.  
فيما بعد ذهبت معها إلي النجار فيودر الذي

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

يهزأ الأطفال منه ويخافونه، وأعترف بأني أكثر من مرة هربت منه، طبعاً كلمة هربت ليست دقيقة، فقد كان فيودر يتحرك برجل خشبية لم تصنع بإتقان، ومربوطة بقشاط جلدي إلي الركبة، كان الأمر بالنسبة للأطفال الأشقياء نوعاً من اللعب والتسلية، يتسللون إلى حديقة بيته، ويصرخون: فيودر تعيس الحظ... يا صاحب الرجل الخشبية.

وفي مثل هذه الحالات يتناول أقرب حجر يصادف يده، ويقذفه باتجاه أحدهم، وعلى الأطفال عندئذ أن يهربوا، خاصة وأنه يصيب هدفه بدقة ودون أية رافة.

ويصرخ: الآن سأريك يا ابن الكلب...

لهذا لم أدخل مع والدتي إلى بيته، بل انتظرتها في الشارع، تحدثت والدتي إليه، وعادت تتمتم: أينقصني مشاكل غيري؟ ما حاجتي لذلك؟! طبيعتي هكذا...

بعد ذلك توضح أمر غريب، فقد قالت أُمي

---



لجدتي: سأقول لك أمراً مريباً... كأن أولغا نيكولا  
يفنا قدمت لفيودر مقابل تركيبه الباب شيئاً آخر غير  
النقود التي لا تملك شيئاً منها، وهذه المخادعة أرسلت  
ابنتها إيلا إلى خارج البيت لتقطف الأزهار، أية  
أزهار في شهر تشرين الثاني؟! فالحقول خالية إلا من  
بقايا النباتات اليابسة والأشواك المزينة ببراز الأبقار،  
والطفلة المسكينة تابعت بحثها في الحقول، والناس  
يراقبونها من أبواب منازلهم، ويحركون أيديهم  
مستغربين. أي أم لدى هذه الطفلة؟! ربما تنزلق في  
أحد السرايب وتضيع، وربما يخطفها الغجر الذين  
يحمون أحياناً حول البلدة، ومن ثم يبيعونها.

عند هذه الكلمات سيطر على تفكير أُمِّي شيء  
ما، فأخذتني من يدي وضممتني إلى صدرها بقوة.

دخل الألمان البلدة، في المساء لم يكن أحد  
منهم، وفي الصباح انتشرت لغتهم الملعونة (لغة  
الكلاب) في كل أنحاء البلدة، وتوزع جنودهم في كل  
البيوت، وكان نصيبنا جندي أشقر سمين اسمه كورت،  
لقد اضطررنا أن ننام جميعاً في غرفة واحدة، وعندها

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

قالت أمي لجدي وجدتي: ماذا تنتظرون؟ اذهبوا إلى تلك المرأة وطفلتها، الوضع هناك لا بأس به، الموقد يعمل، وتم تركيب ألواح زجاج للنوافذ...

قالت جدتي: أرضية البيت هناك من تراب يا ابنتي، من المؤكد سنصاب بالروماتيزم.

صرخت أمي: تلك المرأة تعيش مع طفلتها الصغيرة هناك، ونحن هنا نستهلك الأوكسجين في ليلة واحدة، ولن يبقى في جو الغرفة إلا روائح الغازات الكريهة الناتجة عن الضراط.

باختصار، أقام الجد والمجدة مع أولغا نيكولا يفنا، وحسب أفكار والدتي ومنطقها.

ومع حلول الشتاء أصبحت البيوت الثلاثة جميعها مأهولة.

عاشت أولغا نيكولا يفنا وابنتها إيلا في المطبخ، وأصبح لديهما طاولة كبيرة قصيرة الأرجل، استعملتاها كسرير، صنعها لهما النجار فيودر، وأيضاً طاولة خشبية مستديرة صغيرة لتناول الطعام.

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

كما أن والدتي عندما أرسلت الجد والمجدة للعيش هناك زودتهما بخزانة متعددة الرفوف خلعت إحدى أرجلها، وأيضاً بإبريق شاي دون غطاء، وخرق قماشية متنوعة.

وبعد فترة قصيرة توضح أن سكان البيت لم يعودوا بحاجة إلى طيبة أمي وكرمها. لأن أولغا نيكولا يفنا أصبحت تعمل ضاربة آلة كاتبة في المقر العسكري للألمان بالبلدة.

قالت لأمي بصلاية: لدي طفلة ملزمة بتأمين طعامها.

لم يعجب والدتي موقف جدي وجدتي من أولغا نيكولا يفنا، فعوضاً من أن يردعاها عن العمل مع الألمان، فقد أظهرت تفهماً لموقفها وتعاطفاً معها. وأكثر ما أثار حفيظة والدتي رؤيتها لجدي وجدتي وهما يتناولان الشورية من طبق واحد مع أولغا نيكولا يفنا وابنتها إيلا، خاصة وأن الشورية تم تحضيرها من البرغل الذي أعطته أمي لجديتي.

سألتهما والدتي: من أين لكما قطع الشحم؟  
باعترفاً أن تناول قطع الشحم يضر بصحة  
كبار السن أولاً، ومن ثم يجب التقشف في زمن  
الحرب، أردفت: في هذا الوقت يجب بالدرجة الأولى  
إطعام الأطفال والشباب، أي الذين مازال درب الحياة  
مفتوحاً أمامهم، وهناك أمل من بقائهم على قيد  
الحياة، وكبار السن يجب عليهم تفهم ذلك. من أين  
أحضرت هذه العاهرة قطع الشحم؟

طاحونة الحرب تدور وتطحن معها الجنود،  
فالذين دخلوا البلدة في البداية تم نقلهم إلي مواقع  
متقدمة، وحل آخرون مكانهم، وتصرفات الجنود  
الألمان في البلدة ومعنوياتهم كانت تعكس أخبار  
القتال على الجبهة.

فتحت المدارس، وجلست فيرا وإيلا على مقعد  
واحد في الصف الثاني، وفي المساء جلستاً معاً  
تغطيان صور قائدي الثورة في كتبهما المدرسية  
بقصاصات بيضاء كما طلب منهما في المدرسة.

المدة كانت تراقب ما تفعل الطفلتين وتصلي  
طالبة الرحمة، أما الجد فقد أطلق زفرة طويلة  
متحسراً، بينما أولغا نيكولا يفنا تساعد الطفلتين،  
وتحضر لهما القصصات الورقية المربعة، وتقول: يا  
بنات انشرا الصمغ فقط على أطراف الصورة، آه منك  
يا إيللا، لماذا تضعين الصمغ وسط الصورة، انظري  
كيف فيرا تلصق القصصات بدقة وروعة.

هكذا عاشوا... وكان هناك أيضاً النجار

فيودر.

قالت والدة فيرا بسخرية: انتهت مهمته، ولم  
تعد بحاجة إليه، ربما أصبح لديها ضباط، لماذا ستقبل  
بهذا العاجز فيودر؟

أثناء تردها إلي بيتهم لم تشاهد فيرا أي  
ضابط يزورهم، فقد رأت النجار فيودر مع صندوقه  
الخشبي الذي يحوي كل عدته مرات عدة يجري  
إصلاحات مختلفة في المنزل. وفي إحدى المرات في  
طريق العودة صادفته والدة فيرا فسألته:

- كيف الأمور؟ قمت بدوريتك...

لم يجب فيودر، نفث غيظه من خلال رجله الخشبية التي أخذ يحركها ويضغط بها التربة.

والدة فيرا لم تكن مرتاحة لتردد فيودر إلى بيت أولغا نيكولا يفنا، فذات مساء، وكان الطقس بارداً والجنود الألمان يحتفلون بعيد فصحهم، رأت والدة فيرا النجار فيودر عابرا فدعته إلى بيتها.

دخل دون رغبة وكأنه يؤدي عقوبة مطلوبة منه، ثم قال بصوت منخفض سمعته فيرا التي كانت تتنصت من خلال فتحة الباب: ما بك؟ ماذا تريدان؟ لماذا لا تدعينني وشأني؟

صرخت والدة فيرا بخبث: بماذا سحرتك أولغا نيكولا يفنا؟ أي أعشاب خاصة استخدمت وسقتك؟ ما أعرفه أنك منذ فترة الشباب لديك اهتمامات أخرى وذوق وطعم آخر.

كيف ضحك فيودر في تلك اللحظة؟ مضت سنوات طويلة ومازالت فيرا تذكر ضحكه، كان يأتي

من أعماق بعيدة، يحمل شراً ويرافقه صفير، وبعد أن ضحك طويلاً، قال: وبماذا يعنيك الأمر؟ هل أعلنت الانسحاب؟ أو أنك...؟

وجدت والدته فيرا نفسها مثل دجاجة أمام قط.  
هزت جناحيها واستعدت للمعركة قائلة:

- أوي!.. أوي!.. أوي!.. لست من هذا النوع يا فيودر، لست من يقبل بالهزيمة والانسحاب، فقط أنا حزينة عليك، وعلى أنك إنسان غير مبدئي.

وهنا بدأ فيودر بتوجيهه شتائم من العيار الثقيل جعل فيرا تغادر فتحة الباب ولا تتابع تصنتها، بل تسد أذنيها بيديها.

غادر فيودر البيت، وبدأت والدته فيرا البكاء بصوت عال، خافت فيرا علي أمها وتوجهت نحوها، في تلك اللحظة كانت الأم تصرخ: لن تكون أولغا سيده، لن تكون أبداً، تذكر كلماتي، لن تعرف السعادة أبداً هي وطفلتها المريضة إيلا.

حينها فيرا لم تفهم شيئاً، ولم يسبق أن رأت

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

أمها تبكي بهذا الشكل، لكن سرعان ما شرحت لها كل شيء قائلة: لم تعودى صغيرة يا ابنتي، اعلمي أن هذا فيودر - ومنذ فترة الشباب عندما كان بقدمين سليمتين - كان يموت في حباً، ويتحرق لأية إشارة مني. كنت قد أنهيت الصف السابع وأحضر نفسي للزواج منه، لكن ذلك لم يتم، فقد دهس فيودر قطار لعين وبتري إحدى ساقيه. سألت نفسي: ماذا يفيدني رجل بساق واحدة؟ قلت ذلك له صراحة، ثم تزوجت من أبيك، ووقتها حاول فيدر الانتحار. لا أفهم... لا يوجد قانون يجبر المرء على الحياة مع إنسان بساق واحدة. أنا إنسانة بكامل أعضائي... وببساطة جميلة، يمكن القول كنت جميلة.

ولم يعاتبني الناس لأنه لا توجد إنسانة تقبل الزواج من عاجز بإرادتها، الإنسان يعيش حياة واحدة، فلماذا يحكم على نفسه أن يعيشها بعذاب. قلت لفيودر بمنتهى اللطف والإنسانية: كيف لا يصيبك الخجل؟ تشنق نفسك وترعب والديك.

ركض والداه إلى بيتنا، ركعت أمه أمام قدمي

---



ترجوني بألا أتخلى عنه، وعدتني أنها ستغسل لي قدمي وتسقيني الماء بيديها دائماً، قالت إن لديها خاتماً وأقراطاً من الذهب الأحمر ستهديني إياها، وسنسعى لتعليم فيودر عملاً لا يحتاج الوقوف الطويل أو الجهد العضلي، ربما يكون محاسباً أو...، وسيكون دائماً نظيفاً، وسنساعدته على رفع مستواه الثقافي....

أجبتهم: اعذروني، لست بحاجة إلى ذهبكم...  
الآن، رأيت؟ أنا التي فكرت بمناداته لتكوين الباب، لم يعرني أي اهتمام.

بينما خيط لإيلا جزمتهما الشتوية، واشترى معطفاً شتوياً بتلك النقود التي كانت ستكون من نصيبي، نزعت والدته الخاتم من إصبعها والأقراط من أذنيها بينما هي على فراش الموت وقدمتها لفيودر قائلة: (لديك من العقل ما يكفي، وهذه الأقراط والخاتم ستساعدك في مصاريف الدفن). ولكنه باع الأقراط من أجل المرأة أولغا. تذكرني با ابنتي، تذكرني أي أناس على وجه الأرض. هكذا عاشت أولغا

نيكولا يفنا وابنتها إيلا من الجد والجدة، وبالتالي فإن فيرا اطلعت بشكل جيد على حياتهما، رغم محاولات والدتها فيرا المتعددة بالألّا تكون أية علاقة بين الجد والجدة مع أولغا وابنتها، ولكن كيف يمكن ذلك ماداموا يستخدمون موقداً واحداً؟ ومادامت أولغا نيكولا يفنا تقدم للجد والجدة في كل مرة شيئاً مما تستطيع إحضاره من طعام، مثل قطعة زبدة... أو علبه بازلآء أو... وكان الجد والجدة لا يأكلان ما تقدمه أولغا، بل يحتفظان به لفيرا، ويمكن القول أنهم عاشوا قريبين من بعضهم بعضاً مثل الخيوط في كبكوبة صوف. وفيودر صنع لهم طاحونة يدوية، عشر على حجر مناسب وجيد لذلك، استطاعوا بواسطتها الحصول على طحين ذي مواصفات مماثلة للطحين الذي عرفوه قبل الحرب، وكانت والدتها فيرا تحضر حبوب قمحها وتطحنها دون أن تلقي التحية على أولغا نيكولا يفنا. تنهي طحن الحبوب، ولا تقول كلمة شكر واحدة، باعتقادها أن أولغا وابنتها ملتزمتان بخدمتها وشكرها حتى نهاية حياتهما، وذلك مقابل ما أسنده

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

إيهما من معروف في سكنهما في هذا البيت، وأيضاً  
تقديمها الخزانة متعددة الرفوف، وتعريفهما على  
فيودر!!

لو تدرون أي بنت إيلا، لم يكن لديها شيء مميز  
بالمعنى الإيجابي، تميزت بغبائها وبلادتها، وهذه  
الصفات ليست نتيجة سبب معين، وإنما رافقتها منذ  
الولادة، ودائماً كانت في حالة صمت...

مرات كثيرة قالت لي أمي حول إيلا: آخ...  
طفلة ملعونة، هؤلاء الصامتون يتصفون بخبث ومكر  
كبيرين، انتظري منهم أي شيء، انتظري...

انتهت الحرب باندحار القوات الألمانية، دخلت  
قواتنا إلى البلدة، وبدأت أولغا نيكولا يفنا تجمع  
أغراضها لتعود إلى ليننغراد. ومن خلال الدموع التي  
لم يستطع الجد والجدة حبسها قالاً لأمي: من فضلك  
أعطهما الحقيبة الجلدية الكبيرة، ستسافران وليس في  
حوزتهما ما يجمعان به أغراضهما.

أجابتهما أمي: ماذا أصابكما؟! ومن أجل  
ماذا؟

نوافذ (19)، محرم 1423 هـ ، مارس 2002

---

جلب فيودر صندوقه الخشبي، واستأجر عربة  
لتنقلهما إلى المحطة.

وفي طريق عودته بعد وداعهما، وعند المنعطف  
سألته أمي بصوت عال: لماذا لم تأخذك معهما؟!  
تابع فيودر طريقه دون أن يلتفت نحوها.  
لكنهما عادتا إلي البلدة بعد شهر...

كل ما يملكه في ليننغراد دمرته الحرب، ولم  
يبق على قيد الحياة أي من أقاربهما، وأرسل أحد ما  
رسالة يخبر السلطات في ليننغراد عن عمل أولغا  
السابق مع الألمان، فقررت العودة مع إيلا إلى  
البلدة... فلا أحد يعرف أية نهاية تنتظرها في  
مدينتها.

في هذه الفترة توفي الجد، فعاشتا مع الجدة،  
وبعد عودة والدي من الجبهة أصبحت أمي حامل بأخي  
ميخائيل.

وفي عام 1947 أصابت البلاد مجاعة، على إثر  
ذلك داهم أمي ضعف عام في جسدها، جعلها نحيفة

---

كعود كبريت، بينما ميخائيل كان على العكس سميناً. وتستمر أولغا نيكولا يفنا وإيلا وجدتي في تناول الطعام معاً من طبق واحد، ويتردد فيودر باستمرار إلى منزلهم مع قرقرة ساقه الخشبية علي الأرض، ومصطحباً في كل مرة شيئاً من الطعام أو اللباس.

في البداية لم تستطع أولغا نيكولا يفنا الحصول على عمل ثابت، استدعيت أحياناً من قبل إدارة المناجم بشكل غير رسمي لطباعة بعض الكتب. توجهت فيما بعد للعمل كمستخدمة، لكن أحد المسؤولين في الإدارة أرادها أن تمارس اختصاصها، وعندها طلب منها: (برهني أنه أثناء عملك مع الألمان لم تقومي بأية خيانة ضد الشعب).

وبدأت أولغا نيكولا يفنا تدور على البيوت، تجمع التواقيع كشهادة من أهالي البلدة بأنها لم تقدم على أي عمل ضد الوطن، وأنه لا أحد يشك بوطنيته وإخلاصها. بالطبع بعض الناس امتنع عن التوقيع قائلاً: (ماذا نعرف؟ نحن لم نكن في المقر العسكري

نوافذ (19)، محرم 1423 هـ ، مارس 2002

---

للألمان)، لكن الغالبية العظمى من الأهالي وقعوا متعاطفين مع وضعها. جدتي كتبت اسم عائلتها بأحرف كبيرة، وهذا ما جعل أُمِّي تؤنبها على فعلتها هذه قائلة: (أستغرب تصرفك، حقاً أستغرب!! أعلم كم الآخرين معتوهين، أما أنت فهل تفكرين بعقلك؟ فقط من أجل علاقتها غير الشرعية مع فيودر يجب إرسالها إلى سيبيريا. كيف تعتبرينها مثلاً يحتذى به بالنسبة للشباب؟!)

لم تحضر أولغا نيكولا يفنا إلى بيتنا لتطلب التوقيع، رغم أن والدتي انتظرت هذه اللحظة بفارغ الصبر، ومع كل نباح لكلبنا الرابض أمام البيت تقفز إلى النافذة لتعرف من القادم. لكن أولغا نيكولا يفنا عبرت الشارع المجاور لبيتنا حاملة جدول التوقيع، وهو صفحة من دفتر مربعات، وتابعت طريقها. عندها جن جنون أُمِّي، قال لها والدي: (هدئي من روعك... هدئي من روعك).

صرخت أُمِّي: (أريد أن أقول لها كل شيء... أريد أن تعرف مكانتها وقيمتها).

---

وأفرغت ثورة غضبها فينا، حيث سمعت وأبي  
منها عبارات من العيار الثقيل، كانت في حالة غليان  
ولم تستطع لجم العبارات التي حضرتها لأولغا، وخوفاً  
من تأثير ذلك علي صحتها وإصابتها بنوع من  
الهستيريا لم يمنعها والدي، فتابعت: لو تعرفون كم  
هي متعلقة بالحياة؟! لولا مساعدتي! الله أعلم ماذا  
حل بها، من أخذها من يدها وأوجد لها سقفاً  
يحميها؟ وهذه المرأة تمر من أمام بيتي، تعرف حق  
المعرفة أني لن أضع توقيعي في جدولها. كنت  
سأسألها: كيف طواعك ضميرك على العمل في المقر  
العسكري للألمان؟ ألم يكن لديك ما تأكلين؟ لا  
تأكلي! الذين صبروا على الجوع كثيرون، أنسيت أنك  
من لينينغراد؟ رأيتم... أرادت أن تأكل...؟ لن  
أسامحها على فعلتها إطلاقاً.

سألها أبي ضاحكاً: ماذا أرادت أن تأكل؟

صرخت ماما: لا تعاملني كإنسانة مختلة  
عقلياً. لا أتمنى استنشاق الهواء ذاته وإياها. لا يوجد  
قانون يحتم علينا العيش معاً في بقعة واحدة!

كانت أمي في أقصى درجات الانفعال، والعارف بالأمر سيتفهم وضعها ويعلم أنه ليس سهلاً عليها، فجدتي تعيش مع أولغا وابنتها، وكنت أتردد بشكل دائم إليهم، كما أن والدتي زرعت في حديقة البيت الذي يسكنونه مسكبة خيار ومسكبة تضم حضاراً أخرى، وقالت للآخرين على الفور: هذه الحديقة لنا.

سمعت أن فيودر أراد تخريب كل ما زرعته أمي من خيار وخضار، لكنه تراجع عن ذلك عندما رأى دموع جدتي، وقال: من أجلك فقط أيتها العجوز الطيبة.

وماذا يعني العمل بالزراعة، هو زراعة، وسقي، ومتابعة المزروعات وخدمتها، ومن ثم جني المحصول. مع الأخذ بعين الاعتبار أن أمي زرعت في حديقة بيتنا أيضاً مساكب عدة. وفي محيط مسكبة خيار أمي زرعت أولغا نيكولا يفنا في صف واحد بطاطا. يومها ضحكت أمي كثيراً، وقالت لها: (هذه التربة لا تصلح لزراعة البطاطا). وفعلاً لم تحصل أولغا علي

---



أية محصول من البطاطا، لأن الناتج كان عبارة عن حبات شبيهة بالبازلاء.

إيلا وفيرا كبرتتا، ومنذ دخولهما المرحلة الإعدادية عانتا من مشكلة الكتب المدرسية، فأسعارها مرتفعة، تراوح سعر الكتاب ذي العدد الكبير من الصفحات بين مائة ومائة وعشرين روبلاً، وبالطبع لم يتمكن أهلها من تأمين المبالغ الكافية لذلك، كتاب الرياضيات بمائة، الجداول اللوغاريتمية بخمسة عشر روبلاً. لذا حصلت فيرا على بعض الكتب، وبقي لدى إيلا القسم الآخر، وتبادلنا الكتب فيما بينهما، ولم تخبر فيرا والدتها بذلك، لكن أمها المعروفة بشدة الانتباه ودقة الملاحظة استرعى انتباهها أن بعض الكتب تم تغليفها بالطريقة التي تستخدمها عادة إيلا، فوبخت فيرا قائلة: من جديد تستعيرين الكتب منها، أي شخص أنت؟ أين المبادئ؟

بعد ذلك أصبحت فيرا تكتب وظائفها وتحفظ دروسها عند جدتها، وكان هذا يسعد والدتها، وذلك كي تفهم أولغا أنها ليست صاحبة البيت، وكثيراً ما

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

رددت على مسامع الجميع: من الضروري أن أسجل البيت باسمنا في البداية.

في الصف التاسع بدأ قبول الطلبة في منظمة الشبيبة، وصوت الجميع لقبول فيرا في الشبيبة، ولكن إيلا...

حيث في المساء قالت والدة فيرا لزوجها: هل يمكن مقارنة ابنتنا فيرا مع إيلا؟ لدى فيرا بيبولوجرافيا رائعة، والدها حارب في الجبهة. ماذا نعرف عن إيلا؟ والدتها عملت في المقر العسكري للألمان، لا توجد لدينا أية معلومات موثوقة حول والدها، ربما هو الآخر خائن، وأي سلوك؟ أمها تعيش مع فيودر ذي الساق الواحدة، أنا متأكدة من عيشهما معاً. بالتالي هل من العدل إعطاء فيرا وإيلا ذات الفرصة؟ بالطبع هذا غش وليس بعدل، ماذا يعتقدون هناك في المدرسة؟!

لم يكن في نية إيلا طلب كلمة، حتى أنها عندئذ لم تكن تعرف فيما لو كانت تستطيع فعل ذلك، لكن عندما غادرت إيلا مقعدها ووقفت في

مواجهة الطلبة بوجه أصفر متعب وضاغطة بأسنانها على شفتها السفلى. كان أحداً ما رفع فيرا عن مقعدها، فوقفت ورفعت يدها قائلة بشعور لم تجربه من قبل وبحماس من يدافع عن قضية عادلة: لا يجوز قبول زاييتسوف في منظمة الشبيبة لأن لديها بيبلوغرافيا سيئة. عملت والدتها في المقر العسكري للألمان، ولا أحد يعرف من يكون والدها...

نظر إليها الجميع بعيون مندهشة وقد لفهم الصمت، شعرت فيرا في اللحظات الأولى بشيء ساخن يخترق أعماقها وبخجل لا يمكن تحمله، فتمنت لو يأتيها الموت حتى تهرب من الموقف الذي هي فيه. وهنا نهض رئيس رابطة الشبيبة في المنطقة وقالك أحسنت فيرا، حذرتنا من غلطة كبيرة كدنا نقع بها... أصيبت إيلا بصداع قوي، أعقبه دوخة، ثم وقعت من طولها.

التفت الجميع حولها، حملوها إلى غرفة الإدارة، قدمت لها الإسعافات الأولية حتى تستعيد وعيها، لكن في ذلك الوقت صوت الجميع بقاعة الصف ضد

قبولها في منظمة الشبيبة. وعندها نظر الجميع إلى فيرا نظرة خاصة كما لو أنهم يروها لأول مرة، نعم... حتى أنها كانت مندهشة مما أقدمت عليه، كأنها اكتشفت في داخلها إنساناً جديداً... جريئاً... وصاحب قرار... ويملك صوتاً رناناً. هذا الصوت الذي لعب دوراً كبيراً فيما بعد لتكليفها بالكثير من المهام، ففي جميع الأمسيات والاحتفالات كانت عريفة الحفل.

ومنذ ذلك الوقت لم تزر جدتها أية مرة، رضيت والدتها عن تصرفها هذا، لكن لم تعد متفهمة لموقف ابنتها فيرا، فقالت لها: توجهك إلى مساكننا هناك والعمل فيها لن يضر بمبادئك.

أمالت فيرا رقبتها فقط.

أما إيلا فقط أحجمت عن التوجه إلى المدرسة بعد الذي حدث، جلست في البيت لا تريد رؤية أحد، بينما تنتقل والدتها في طرقات البلدة بوجه كئيب متألّم، والجدّة تبكي، حتى أنها ذات مرة رمت فيرا بنظرة مزريّة، فثارت والدّة فيرا، وقالت لها بحنق:

ماذا أصابك؟! تنظرين إلى الطفلة وكأنها عدوك.  
تذكري أنها هي حفيدتك، وليست إيلا، إنه أمر  
غريب، لا أدري ماذا يذكرك بهم؟

فيما بعد سرت شائعة في البلدة عن إصابة إيلا  
بمرض السل التدرني، وتحولها إلى جلد وعظم فقط،  
فقالت والدة فيرا للجددة: لدي أطفال، لا تأت لزيارتنا  
حتى لا تنقلي المرض، ربما تحملين عصية السل.

ومن جديد بدأت أولغا نيكولا يفنا تجمع  
أغراضها لتسافر مع ابنتها بعيداً عن البلدة، لكن في  
هذه المرة برفقة فيودر. في أثناء ذلك كانت فيرا  
مشغولة بالكثير من الأعمال، حيث انخرطت في  
نشاطات اجتماعية متعددة: إما التحدث في إحدى  
الأمسيات، أو زيارة الطالبات المقصات في دروسهن  
لمساعدتهن، أو إصدار مجلة الحائط المدرسية، ناهيك  
عن بدء ظهور ميول أدبية لديها، وكتابة الشعر  
للمناسبات الوطنية والحزبية. ولكن أكان من  
الضروري حدوث ذلك، حيث تقابلت في الطريق  
مع العربة التي كانت ترافقهم أثناء رحيلهم، والآن

لا تتذكر كيف صادف وجودها في ذلك الطريق المؤدي إلي المحطة. حدث الأمر كما لو أنها كانت بانتظار ذلك، لكنها حقيقة لم تنتظر، ولم تستطع إمساك نفسها عندما رأتهم.

استلقت إيلا في العربة على القش مثل جثة، قدماها للأمام، وسار كل من أولغا نيكولا يفنا وفيدور بمحاذاة العربة، بينما تأرجحت في الهواء القدمان القذرتان للحوذي الغجري الصغير. وتابعت عيناه العظام الناتئة للحصان، ولم يكن الولد الغجري يختلف كثيراً عن شكل الأموات. وعندما استنتجت فيرا من الشخص المستلقي في العربة واستوعبت الأمر، أرادت الهروب، لكن إلى أين؟ المسافة بينهما وبينهم تتناقص، وتكاد تصبح معدومة. استعدت لمواجهة أي موقف، لكن بعد لحظات هدأت من روعها نتيجة الأفكار التي راودتها من حديث أهالي البلدة عن وداع إيلا للحظات الأخيرة في الحياة. وارتأت أن الأفضل لإيلا الموت من أن تعيش ولديها ببيلوغرافيا لا ترفع الجبين! الآن، عندما تمر العربة بقربها ستنظر في عيني إيلا نظرة إشفاق، ولو لم يكن فيودر وأولغا

---

نيكولا يفنا بقربها لقاتل لها: «إيلا، في حالتك الموت أفضل». لهذا عندما اقتربت من لقاءهم توجهت نحوهم معتقدة أنها ستقدم على خطوة جيدة، وسيشكرونها على ذلك، ولن تتأثر ببيلوغرافيا فيرا بأية نقطة سوداء لأنه فقط ودعت إيلا في طريقها الأخير.

اقتربت أكثر، وأصبحت فيرا في مرمى العصا التي يمسكها فيودر، ولم يكن هناك أدنى شك لما ينوي فعله، كان يرتدي جاكيتين وينتعل حذاء رغم دفء الجو وجفاف الأرض. قالت أولغا نيكولا يفنا بصوت منخفض: فيودر... لا داعي لذلك

كز فيودر على أسنانه من الغضب، والصوت الناتج عن ذلك جعل الحوذي الغجري يلتفت إليه، بينما صرخت فيرا وأطلقت العنان لأرجلها في الاتجاه المعاكس، استمرت في الصراخ والهروب حتى وصلت بيتها وحدثت أمها عن هروبها في اللحظة المناسبة من عصا فيودر، وإلا كان فيودر قد قتلها، أو جعل منها إنساناً مشلولاً.

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

لم تصدق أُمي ما سمعت، انطلقت خارج البيت بعد أن أخذت العصا التي نستخدمها في رعي الأبقار والماعز، ببساطة كانت تطير على الطريق. ماذا حدث هناك؟ لا أعرف.

لكن منذ ذلك اليوم أصيبت أُمي برعشة أثرت على جهازها العصبي. ومن أسوأ ما عانته هو الرجفان في عينيها اليمنى الذي لم يتمكن أحد من إيقافه، فتغلق عينيها بكفها، وترى العالم بعين واحدة شريراً وقذراً. وفي مثل هذه اللحظات تتذكر فيرا فيودر، ليس فيودر بشخصه، وإنما بساقه الوحيدة منتعلة الحذاء وكأنها متوجهة إلى حياة أخرى، حيث غالباً ما يرتدي أهالي البلدة الجزمات، بينما يرتدون الأحذية فقط في المناسبات.

قالت أُمي: فليرافقهم الشيطان، والحمد لله أنهم رحلوا.

قبل ذلك نظفت والدتي البيت الذي كانوا يسكنونه، وأحرقت الخرق التي تركوها، ثم رشته ببعض المبيدات لمكافحة الجراثيم والأمراض، وقالت

---



لجدتي: « عيشي الآن بنظافة ». وجدتي تبكي وتبكي منتظرة رسالة من أولغا وفيودر، تجلس على المقعد الخشبي وتنتظر، لكن أحداً لم يكتب لها أية رسالة. فيما بعد جرت أمور فيرا على أحسن ما يرام، أنهت دراستها في المدرسة ومن ثم في المعهد بنجاح، وكانت موفقة في زواجها.

قالت لي أمي: فيرا... أحد ما صنع لنا هذه الحياة الجيدة التي نعيشها لأننا أمينون ونظيفون، نحن لا نعطي ما نملكه للغرباء... ولا نأخذ من الآخرين ما يملكون.

أحبت أمي في أيامها الأخيرة الحديث في هذا الموضوع.

- رغم أنني ربة بيت بسيطة، سأقول للجميع وحتى من على المنصة، منذ طفولتي لم أطرق باب أي جيران لأسألهم كي يقرضونا علبة كبريت أو قليل من الملح، إذا لم يكن لدينا... أتحمّل. لكن هناك أناس تعودوا على طلب كل شيء من الآخرين.

لدي مبدأ أؤمن به: الموقد يعمل، الطعام على النار، الحمد لله وضع الأولاد بخير، الزوج في العمل، الصحة موجودة، إذن الأمور على ما يرام، ويجب تجنب أعين الحاسدين. أنا دائماً أقول كلمة الحق.

أعتقد أن الناس غير متساوين، بعضهم يستحق أن يعيش حياة جديدة، وآخرون لا يستحقون. وفرت لأطفالي كل ما يحتاجونه. ووضعتهم مباشرة على الطريق الصحيح...

ضحكت فيرا، وقالت: آه منك يا ماما، كفي... كفي، فعندما تبدئين الحديث حول الطريق...

انزعجت أمي، وصمتت، ثم بدأت تتجول في الشقة، وبلطف تلامس يدها بعض الأغراض، وبخرقة تمسح بقعاً غير مرئية من الأوساخ على بعض الأثاث، وفي جميع الأحوال اختارت لحظة معينة، عاودت الحديث، وقالت كل ما تريد: أتذكرين كلافكا؟ كانت طالبة في صفك، ثم تركت المدرسة في الصف الثامن، لقد أصيبت بمرض السرطان، أعتقد أن الأمر لم يحدث

مصادفة، لم ترغب بمتابعة الدراسة، جلست في البيت  
عالة على والديها، والله يعلم من هو والد طفلها...

هزت فيرا رأسها علامة التعجب، وسألت: ما  
علاقة ذلك بالسرطان؟ هل السرطان يبحث في  
الاستمارات الشخصية للمواطنين؟!

قالت أمي: يبحث! ثانية كيف... ولوبا تزوجت  
للمرة الثالثة، برأيك ماذا يعني هذا؟

- هي تعيش بشكل جيد مع زوجها الثالث...

- فيرا... ماذا أصابك؟ أي مفاهيم على الإنسان أن  
يمتلك حتى يتزوج ثلاث مرات؟!

وجهت فيرا بعد وفاة والدها الدعوة لأمها كي  
تقيم معها، لكن الأم رفضت الدعوة قائلة: انسي  
الموضوع، طوال عمري كنت مزارعة، وسأمت  
مزارعة، بنفسني أزرع، وبنفسي أجني.

منح الله والدتي موتاً هادئاً، ماتت وهي تحلم،  
جرت عملية الدفن وأيام العزاء كالمعتاد، ثم جمعت  
أغراضها من بيتها، وفكرت أنها كانت على حق،

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

فالنهايات دائماً تأتي حسب المقدمات، ويحصد الإنسان نتائج عمله، لقد عاشت حياة جيدة، تسير بالشارع بشكل مستقيم نحو هدفها، وكانت صلبة تحدد في أعين الآخرين مباشرة، ولم يحتمل الجميع نظراتها، حيث يهرب البعض بوجهه إلى جهات أخرى. أيضاً لقنت فيرا ابنتها تلك المبادئ، قالت لها: سيكون لديك يا ابنتي مستقبل جيد إذا عشت بصدق وأمانة...، هذا قانون عائلتنا...

لم تعط البنت أذنأ مصغية بما فيه الكفاية لكلمات أمها، ولم تعر الموضوع اهتماماً كثيراً.

عن ماذا يتحدثون!! في ظروفها يمكن أن تعيش دون أن تعرف الكذب والغش والخداع وكل الأشياء السيئة، في البيت لا تتعرف إلا الأعمال الجيدة، وفي المدرسة لا يعلمون التلاميذ الأمور السيئة. وإذا ما تعرضت البنت لأية إزعاجات فإن فيرا لا تسكت، وستواجه أية مضايقات أو مخالفات بقبضة حديدية: - من أجل ألا أرى في البيت... هذا أو هذه...

وفيرا تمتعت على الدوام ببعد نظر، ووقعت

---

حادثة من هذا النوع. حيث اصطحبت ابنتها إلى البيت زميلتها في الصف، بنت متكبرة تعمل والدتها قاطعة تذاكر في دار السينما، ما إن دخلت حتى بدأت تبحث بعينيها في أرجاء البيت وكأنها في مهمة استطلاعية، وقعت عيناها على علبة السكاكر فسألت: «ممكن أن آخذ؟». وفيرا تراقب ابنتها جدباء كيف تعرض على زميلتها أغراضها وملابسها، فتقبس الأخرى بعضها، ثم توجهت الابنة إلى أمها قائلة: ماما.. ماما، لينا أصغر مني، وهذا الثوب أصبح ضيقاً على جسمي، فلنعطها إياها...

أجابت فيرا: لا بأس، سنعطيهما هذا الثوب الذي أرتدته على جسمها القذر، لكنني لا أريد أن أراها بعد الان في بيتنا...

خلال عام ألقى القبض على لينا بتهمة السرقة، حيث سرقت طاقة من الفرو، بعض المدرسين وأولياء الأمور أشفقوا على لينا وأمها قاطعة التذاكر، أرادوا مساعدتهما بإخفاء الحقيقة وتغيير مجرى الأحداث، حتى أنهم رتبوا من بنات أفكارهم تسلسل الأحداث

كالتالي: شاهدت لنا طاقية فرو مرمية على أرض دار السينما، صرخت بأعلى صوتها: من أضع طاقية الفرو؟ وعندما لم يجب أحد أخذتها، وفيما بعد حضرت الشرطة...

قالت فيرا: فكروا جيداً ماذا تقولون، الشرطة لا تحضر بهذه البساطة، من منكم يعرفه رجال الشرطة أو يعرفهم بالوجه فليرفع يده؟ لا أحد... إذن الأمور واضحة. حضر رجال الشرطة إلى بيت قاطعة التذاكر واستجوبوها مع ابنتها، هم لا يشفقون على أنفسهم، ويسرقون...

كلا، لا تستطيع إقناع فيرا أو إزاحتها عن أفكارها، وتصر على أن حياتها مثل قطعة كريستال، هذا ما كتبوه بالاستمارة التقييمية في مكان عملها عندما بلغت الخمسين من العمر، وفي مساء ذلك اليوم قالت لزوجها: أتعلم... ربما ليس من المستحب أن يتحدث الرنسان عن نفسه، لكنني أقول بأن كل ما ورد في الاستمارة التقييمية عني صحيح، ألا تعتقد ذلك؟

أجاب زوجها بصوت منخفض يحمل شيئاً من  
الدلع: طبعاً حبيبتي فيرونه، أنت إنسانة بكل معنى  
الكلمة.

حركت فيرا رأسها حركة اعتزاز وفخر، وتمتت:  
"عشت حياة حقيقية مثل أغنية أديتها بسهولة  
وانسيابية وصوت عذب"، ولكن سرعان ما صححت  
لنفسها قائلة: كلا... لم أعش... لم أعش... أي  
أعوام... خمسون عاماً؟ أعتقد أن الأيام القادمة  
ستكون أفضل، الأمراض والشيخوخة التي يتحدثون  
عنها مجرد كلام فارغ، ولن يصيبني منها شيء،  
سأستمر بالتنقل على قدمي، ثم أموت موتاً هادئاً  
وأنا نائمة أحلم... مثل أمي...

تجلس فيرا الآن على المقعد الخشبي، تحس بالأم  
في عمودها الفقري، وأغلب الظن أنه ناتج عن  
ضخامة جسمها، شعرت بحالة مماثلة فيما سبق،  
وتطلب الأمر منها الاستلقاء لأيام عدة. لكنه من غير  
الممكن الآن مغادرة المقعد. فهي تجلس مع تلك المرأة

ذات الشعر السيئ والوجه المريض، المتكومة على نفسها تحت شال محاك عريض، والتي تنظر إليها نظرة عميقة كما لو أنها تبحث عن شيء تتمنى لو تراه. أما فيرا إيفانوفنا فعوضاً عن أن تسألها عن سبب تحديقها، فقد تحملت وتحملت، ثم تحولت إلى ما يشبه مادة بسيطة شفافة مرئية تماماً.

فجأة توضح أيضاً أمر آخر: طوال الوقت كانت فيرا إيفانوفنا تمسك بيديها كتاب إيلا الذي كان نقطة البداية والمحرض لكل هذه الذكريات، والآن لا تعرف ماذا عليها أن تفعل به، فسألت إيلا بصوت مصطنع: ماذا تكتبين؟ أجابت إيلا عن طفولتنا التي عشناها معاً.

تألمت فيرا وصرخت: «أي»، ثم ما لبثت أن حاولت ضبط أعصابها، وقالت: كم هذا ممتع.

فتحت الكتاب، فوقعت عينها في الصفحة الأولى على لوحة ضمت فيودر بساقه الوحيدة، رافعاً بيده عصاه محاولاً أن ينهال بها على رأس فيرا.



في مساء ذلك اليوم، فوجئت إدارة المنتجع بقرار رحيل فيرا وزوجها، استدعي مدير المنتجع من منزله، فحضر على عجل دون أن يجد سبباً مقنعاً لهذا القرار المفاجئ.

غضب وطلب منهما أن يكتبتا تعهداً بأنه ليس لديهما أية ملاحظات حول الخدمة في المنتجع أو نوعية الطعام الذي يقدم، أمسك الزوج بالقلم لأنه برأيه لا توجد لديهما أية ملاحظات، لكن فيرا رمت زوجها بنظرة قاسية جعلته يعيد القلم إلي مكانه، وهنا فهم مدير المنتجع أن لديهما ملاحظات، فازداد غضبه، وسألهما: ما هي ملاحظتكما؟... ما هي؟

هزت فيرا كتفيها دلالة على عدم الرضا، كانت حركة كتفيها وكأنها مصابة برشح قوي... لم يفهم زوجها شيئاً، لكن فيرا هذا طبعها، مادامت قد أعلنت أنه يجب الرحيل، فلا جدوى من مناقشتها في الأمر. سار زوجها خلفها حاملاً الحقائب، وأفكاره لاتزال في مباراة الشطرنج التي لم يكملها مع جاره.

فيرا في ذلك الوقت لم يكن تفكيرها محددًا،  
فظهر إيلًا المفاجئ اخترق السكون المعتاد في عقلها،  
وززع المبادئ والأفكار التي عاشت عليها، وجعلها  
غير واثقة من أي شيء، تولد بداخلها الشر، ثم الهلع  
والذعر، ثم الكراهية، وبعد ذلك عدم الرضا عن عالمنا  
الذي يسود فيه اللاعدل برأيها.

قالت بصوت منخفض: وغد أنت يا صاحب  
الساق الوحيدة، آخ... أنت وغد.

قال زوجها: نعم... نعم... الطقس يميل إلي  
البرودة، لا تتشابه الأعوام مع بعضها البعض.

أرادت ضرب زوجها، ضربة بقوة بقدمها، ضرب  
هذا الزوج الضعيف المهزوز، والذي لا يستطيع تغيير  
أي شيء في ظروف الزمان والمكان، ولا تحريك أي  
ساكن.

تمت: ربما بسبب مثل هؤلاء الأشخاص  
الضعاف الذين لا يملكون شخصية مستقلة أو إمكانية  
اتخاذ أي قرار كزوجي بقيت علي قيد الحياة وعاشت

---

نوافذ (19) ، محرم 1423 هـ ، مارس 2002

---

إيلا رغم أنه من المفروض أن تكون قد سلمت روحها  
وهي مستقلية في عربة الحوذي العجري...  
من استطاع أن يهب الحياة لإيلا ثانية؟ من؟

\* \* \*

نوافذ (19)، محرم 1423 هـ ، مارس 2002

## لقاء مع بول بولز

Pail Bowles

كلود ناتالي توما

ترجمة عبدالعزیز جدير

### مقدمة:

يعتبر الكاتب الراحل بول بولز (نيويورك 30  
دجنبر 1910، طنجة 18 نونبر 1999 Paul Bowles) أول  
كاتب أمريكي استقر بالمغرب وأول من خصَّ المغرب  
بمعظم إنتاجه. إضافة إلى أن كتاباته هذه كانت وراء  
قدوم عدد كبير من الأدباء الأمريكيين إلى المغرب

واتخاذ مناطق مختلفة من فضاءاته مادة لكتاباتهم التخيلية وغير التخيلية وبذلك أسهم بول بولز في تأسيس تيارين أدبيين: واحد أجنبي (أمريكي) سيخص المغرب وإنسانه بعدة أعمال أدبية، وآخر محلي (مغربي) يمثله من نسميهم «رواة طنجة». وإذا كان اسم بولز قد ارتبط بهذين التيارين الأدبيين لعلاقتهما بالمغرب فقد ارتبط أيضاً بالموسيقى المغربية التي جمعها وسجلها. فقد قطع الرجل 37000 كلم خلال ستة أشهر ليسجل الموسيقى الشعبية المغربية، لفائدة مكتبة الكونغرس، قبل أن تعصف بها الحداثة. وكان دافعه إلى ذلك كما دون ذلك في كتابه «رؤوسهم خضراء وأيديهم زرقاء» أن للمغاربة «حساً متطوراً ومدهشاً بالإيقاع ويتجلى في الفنّين التوأمين كالموسيقى والرقص» (ص: 141) وأن بولز باعتباره مؤلفاً موسيقياً يُصنّف عمله خارج أي أكاديمية لأنه يعتمد على حرية الإبداع وغريزة الابتكار فقد كان ضرورياً أن ينتبه إلى موسيقى الشعوب ومنها الموسيقى الشعبية المغربية.

بولز، ترجم حوالي عشرين نصاً مغربياً من

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

الدارجة المغربية إلى اللغة الإنجليزية وهي نصوص وقّعها أحمد اليعقوبي، محمد المرابط، محمد شكري (ومنها نصه ذائع الصيت «الخبز الحافي») العربي العياشي، عبدالسلام بولعيش... وقد ربطتنا ببولز علاقة صداقة استمرت عقدين من الزمن أجربنا خلالها معه عشرات اللقاءات/ الحوارات (وهي في طور الإعداد للنشر في شكل سيرة للرجل ولأدبه) والنص أدناه واحد منها.

## نص الحوار

**جدير:** بول، ما رأيك في ترجمة بعض قصصك القصيرة إلى اللغة العربية

**بولز:** لقد أبهجني أمر ترجمة بعض قصصي القصيرة إلى اللغة العربية<sup>(1)</sup> خاصة أنها تتحدث جميعها عن المغرب والمغاربة. إنه اختيار بصير.

**ج:** وبالنسبة إليك أنت يا كلود؟

**كلود توما:** باعتباري مترجمة بول بولز إنني أبتهج

---

(1) صديق العالم: بول بولز ترجمة عبدالعزيز جدير نشر دار الفنك الدار البيضاء. المغرب 1997م.

عندما أرى أن أعمال بول بولز ستفوز بجمهور جديد لم يكن قادراً على قراءته باللغة الإنجليزية أو الفرنسية أو لم يكن يرغب في ذلك. إنني أرى الأمر مشجعاً جداً. وباعتباري مترجمة جين بولز أيضاً، فإنني أتمنى أن تُترجم قصص جين القصيرة إلى العربية أيضاً. أعتقد أن الاختيار جيد جداً لأنه يتعلق بالحياة اليومية للمغرب والتي يعرفها بول بولز جيداً لأنه أقام به زماناً طويلاً لكنني، شخصياً، أعتقد أن ليس هناك تعليق ما حول المغرب في قصص بول بولز القصيرة؛ التي هي حكايات تتعلق بأشياء يعرفها هو، سواء كانت تخص المغرب أو غيره من الممكنة لأنك تعلم، كما أعتقد، أن الأحياء يتشابهون.

ج: يبدو أن بعضهم لا يفهم طريقة رؤية بول بولز للمغاربة في قصصه القصيرة كما يبدو أن اختيار هذه القصص التي تدور أحداثها في المغرب والتي تقدم شخصاً مغربية من شأنه أن يصحح الرأي الذي كان يروح حول بول بولز وحول طريقته في تقديم وتصوير المغربي في قصصه القصيرة.

ك.ت: في الحقيقة، لست على علم بما يعتبره المغاربة

رأي بول أو رؤيته للمغرب. لكنني أعتقد أن رؤيته واقعية للغاية ودقيقة ومبتكرة فيما يخص بيان وعرض الوقائع لا فيما يخص واقعيتها. أعتقد إذن أنه شيء جميل أن يقرأ المغاربة والعرب ما كتبه بول بولز بلا وسيط تقريباً. إنني على يقين أن ترجمتك هي الأكثر أمانة.

**ج. بول:** إنك كاتب واقعي كما تذهب إلى ذلك كلود توما. ونحن نعلم - وأنت تقر بذلك - أنك كاتب واقعي.

**ب:** نعم، فعلاً.

**ج:** هل تعتقد أن على الكاتب أن يكون واقعياً؟

**ب:** إلا إذا أراد أن يكون نزوياً، ولكن لا يهمني أن أكون كذلك. أحياناً أسمح لنفسي بكتابة طرافات لكنها ذات خلفية واقعية. أعتقد أنه يجب أن يكون الكاتب واقعياً ليقنع القارئ بأنما يقوم به يستحق أن يقوم به وإلا أصبح كل ذلك [عمله] صعباً جداً.

**ج:** في بعض قصصك نجد شخصية تراقب أخرى وتحكي قصتها. هناك دائماً مسافة بين بولز ككاتب



وشخصياته. يبدو أنك لا تتدخل في كتاباتك. هناك قدر كبير من الموضوعية والحياد.  
ب: أتمنى ذلك، نعم، نعم.

ج: كلود توما، كترجمة بول بولز سنحت لك الفرصة، مرات عديدة، أن تدركي موضوعية وواقعية بول بولز.  
ك.ت: يبدو لي أن الموضوعية تتجلى بشكل كبير في تقنية أدبية لبول ترتكز، دائماً، على تقديم الوقائع وكأنها تُرى من خلال أحد شخصوه. فالكاتب، إذاً، يتوارى خلف شخصياته. لقد لاحظت ذلك وأنا أنجز ترجماتي.

ج: أكد بولز أنه تأثر، إلى حد ما، بمحمد المرابط خلال المرحلة الأخيرة من ممارسته الأدبية وخاصة فيما يخص «الاقتصاد النصي». أنت التي جمعت بين امتيازين، ترجمة بولز ومحمد المرابط لا بد أنك لاحظت اختلافات بين أسلوب الكاتبين.

ك.ت: نعم. بالضبط، أعتقد أن المرابط يقدم الأشياء كما يراها هو. فنصُّه خطِّي، مباشر متقن ويشد انتباه القارئ. لكن لا يوجد في نصوصه تركيب فكرة

الكاتب وفكرة الشخصية والتي نجدها في أعمال بول بولز.

وكمترجمة، فقد لاحظت في نهاية المطاف أن ترجمة بول بولز بعد ترجمة المرابط ليست أمراً سهلاً. كنت أعتقد، بسذاجة، أن أسلوب المرابط سيكون، مهما يكن من أمر، أسلوب بولز. هناك نسبة من الحقيقة في هذا الرأي لأن بول هو الذي ترجم المرابط إلى الإنجليزية. لكن ليس الأمر كذلك، ذلك أننا بمجرد ما نلج عملاً لبول بولز نفسه نلاحظ أن هناك تعقيداً يجعل الترجمة أكثر صعوبة.

ج: بول إنني متيقن من أنك كنت أميناً في ترجمة تسجيلات المرابط.

ب: بالفعل لقد حرصت على المحافظة على صوت المرابط الشخصي، على طريقته في تنسيق الأفكار. لم أكن أجد إلى حذف مقاطع من النص أو إضافة أخرى لأن ذلك من شأنه أن يسيء إليه. في الحقيقة ليس هناك صعوبات في الترجمة من الدارجة إلى الإنجليزية لأن الأمر ينحصر في أن نحكي القصة

بنفس الطريقة التي حكاها بها المرابط أو العياشي  
مثلاً.

ج: كلود، باعتبارك مترجمة ما هي الصعوبات التي  
تطرحها ترجمة نصوص بولز"

ك.ت: الصعوبة الحقيقية تكمن في كون بولز ينفذ  
إلى عقلية شخصياته ومن ثم ينفذ إذن إلى لغة لا  
أعرفها فهي ليست باللغة الفرنسية ولا الإنجليزية.  
ولكن علي أن أعكس في ترجمتي الفرنسية شيئاً  
يشير إلى أن الشخصية تفكر بالدارجة دون أن يشعر  
القارئ الفرنسي أنني ارتكبت أخطاء في اللغة  
الفرنسية. هناك صعوبة أخرى اعترضتني وأنا أترجم  
قصته القصيرة «التعليم هنا» («تربية مليكة في  
الترجمة الفرنسية») والتي ما زلت أذكرها لأن السيد  
بولز نبهني إلى ذلك، بالفعل. فمليكة فتاة شابة  
كانت توجد في السوق تبيع «دجاجة» وهي اسم مؤنث  
في اللغة الفرنسية. وأعتقد أنها كانت تحمل «فوطه»  
وهي أيضاً اسم مؤنث. وأعتقد أن مليكة قد غطت  
وجهها. على أي حال أصبحت لدينا سلسلة متوالية  
من الضمائر هي.. هي.. هي فكتبت حينئذ «غطت

الفتاة الشابة وجهها». سألني بول لماذا استبدلت «هي بالفتاة الشابة» أجبتة لأن الكلمتين هي ومليكة تتكرران باستمرار. قال لي: «نعم لكن عندما تكتبين الفتاة الشابة فإنك تحدثين مسافة بين الشخصية وما تقوم به، وهو الأمر الذي لم يكن موجوداً في نصي». وهناك استوعبت الدرس.

ب: خاصة وأن الضمائر لا تلزم الكاتب. إنها تمكنه من المحافظة على نوع من الحياد على عكس الأسماء.

ج: كلود لماذا تعمدين إلى تغيير عناوين نصوص بولز عند ترجمتها أذكر مثلاً «الدغل الأحمر» كمقابل لـ «عالياً فوق سطح العالم»؟

ك.ت: كما تعلم فالعنوان حق الناشر. لقد عرضت على ناشري، بطلب منه، عدداً من العناوين اختار منها واحداً لم يكن بالضرورة هو الذي كان يمكن أن يناسب الكاتب أو المترجم. وكان ثمة مشكلة ذلك أن «عالياً فوق سطح العالم» في اللغة الإنجليزية كان يحيل إلى نشيد لا يعرفه الفرنسيون. ثم إن العنوان الذي كان يمكن أن يخطر على بالي بشكل تلقائي

---

والذي هو «فوق سقف العالم» لم يكن مناسباً لأنه يذكر ببعثة إلي جبال الهيمالايا. لو أمكنني أن أختار لكنت آثرت «على المرتفعات» بكل بساطة.

**ج:** كلود كيف تُستقبل نصوص بول في فرنسا؟

**ك.ت:** كما يحدث بالنسبة لأي كاتب عرف واحد من كتبه نجاحاً كبيراً فقد عرفت رواية «شاي في الصحراء» نجاحاً حقيقياً عند صدورها منذ زمان طويل. والآن يعتبر بول كاتباً تستأثر نصوصه باهتمام الشيوخ والشباب. إن المبدعين الكبار يرون شيئاً جديداً يتعلق بالمستقبل أكثر مما يتعلق بالماضي. وقد تجدد الافتتان ببول مع صدور مجموعة «حفلة رأس السنة بطنجة» سنة 1987. وهذا ما يفسر رغبة عدد من الناشرين في نشر ترجماته.

**ج:** في المغرب أيضاً اعتبرت «حفلة رأس السنة بطنجة» عند صدور ترجمتك أحد الكتب الأكثر رواجاً.

**ك.ت:** إن الإحالة علي طنجة كانت مؤثرة ومُغربة أيضاً ثم أن الأمر يتعلق بقصص تم إنجازها وصقلها

بشكل مدهش. وهي من القصص الأخيرة التي تنم عن نضج حقيقي.

ج: لقد تأخر صدور ترجمة «بيت العنكبوت» في اللغة الفرنسية.

ك.ت: إن تفسير ذلك واضح للغاية. لقد نشرت «بيت العنكبوت» سنة 1955م وفي تلك الفترة لم يكن الفرنسيون يرغبون في أن يُتحدّث عن فاس التي كانت في حالة تمرد. ثم إن الناشرين كانوا قد نشروا روايتين لبولز «شاي في الصحراء» و«من بعدك الطوفان» ولم تكن الثالثة تناسبهم.

ج: السيد بولز: اسمح لي أن أسأل هل أسلوبكم في «بيت العنكبوت» كان تفسيرياً أكثر مما هو عليه في أعمالكم الأخرى؟

ب: لست أدري إن كان ذلك ضرورياً، على أي حال شعرت بضرورة أن أكون دقيقاً، أن أفسر إلي القراء ما كنت أرغب في قوله.

ك.ت: غالباً ما أطرح على نفسي هذا السؤال: من بين كتبك ما هو المفضل عندي، ربما كان الجواب هو

«بيت العنكبوت» وذلك بالرغم من أن «عالياً فوق سطح العالم» هو العمل الأكثر اكتمالاً.  
ب: نعم، يقال لي إنه أحسن كتبي. لست أدري حقيقة.

ج: كلود، ما رأيك في بولز الإنسان؟

ك.ت: الحق يقال، أعتقد أن ذلك الأمر لا يجني منه القارئ فائدة كبيرة. يجب أن نقرأ الأعمال دون أن نُعنى كثيراً بتفاصيل حياة الكاتب. لكن، بلا شك عندما تحظى بالتردد على بول بولز نعترف بأننا نتردد على شخص يتمتع بإنسانية مؤثرة جداً.

ج: بول، ما الشيء الذي سحرك، في المغرب، أكثر من غيره؟

ب: من الصعب جداً الإجابة عن هذا السؤال. إن الأمر يتعلق بكل شيء، تقريباً: المرئي، المسموع، الناس، اللباس، الفضاءات، الأقاليم [وتنوعها]، المشاهد الطبيعية... كان كل شيء جميلاً جداً. وكان كل شيء مثير للاهتمام بالنسبة إلي؛ لأن كل شيء كان مغايراً وجديداً. وكل ما لا نعرفه مثير للاهتمام. كانت البداية سنة 1931م تاريخ أول زيارة لي للمغرب.

طبعاً كان المغرب مختلفاً عما هو عليه اليوم. لست أدري إذا ما كنت أتيت الآن للمرة الأولى كنت سأفتن وسأنجذب كما كان عليه الحال قبل 66 سنة. يستطيع أي كان أن يلاحظ أن المغرب تغير كثيراً، أكثر من البلاد الأخرى. لقد دشن تاريخه منذ زمن قديم. إنه بلد عريق. ولكي يصبح ما هو عليه الان فقد كان عليه أن يحث الخطى. وبالمقابل، فأمريكا لم تتغير كثيراً، لقد نشأت بعد ذلك بكثير، إنها بلد حديث. لقد كانت أمريكا متقدمة بالنسبة إلى أوروبا وكانت هذه متطورة أكثر من المغرب في الثلاثينات. في المغرب الغابر كنت تكتشف في كل لحظة أشياء جديدة وقد دام ذلك زماناً طويلاً. الآن لم تبق الأمور على ما كانت عليه من قبل. وقد أصبح الأمر بالنسبة للسائح أقل إثارة للأهمية. وأنا هنا مثل سائح.

**ج:** هل أنت الذي تعتقد ذلك أم أن هذا ما يقال عنك؟ يبدو لي أنك لست سائحاً لكنك على الأصح رحالة بالمعنى الذي حددته في روايتك «السماء الواقية» (شاي في الصحراء في الترجمة الفرنسية) «لا يمكن للسائح أن يقضي حياته كلها في مكان ما».



ج: لست رحالة الآن. إنني هنا بصفتي سائحاً أي أنه عندما يراني أحد يقول عني: «هذا سائح آخر».

ج: لكنك بالنسبة إليك فأنت لا تعتبر نفسك سائحاً؟

ب: لا.

ج: إنك تنظر إلى ذاتك عبر عيون الآخرين.

ب: نعم. للأسف. بالضرورة.

ج: ليس ضرورياً.

ب: إنه لا يكون لدينا أبداً تصور عن أنفسنا. إنني لا أعرف من أنا. أليس كذلك؟ افترض أنه يجب علي أن أتقبل نفسي كما يراني الآخر، كشخص يعبر الشارع وهو ينظر إلى حركة المرور.

ج: ما النص الذي تحب أن تراه مترجماً إلى اللغة العربية والذي يقدم صورة عن كتاباتك التخيلية حول المغرب؟

ب: أعتقد أنه «بيت العنكبوت» وهو الأطول من بين أعمالتي ويقتضي إنجازَه زماناً طويلاً. إنني أعتقد أنك أخذت في ترجمته. إنني أفكر في «التعلم هنا». أعتقد أن ذلك سيكون مفيداً.

## مسلسل صور العجائب إنترمس (1)

ميغيل ده ثربانتس - إسبانيا

ترجمة علي إبراهيم أشقر

(يظهر تشانفايا وتشيرينوس).

**تشانفايا:** لا يغبين عن ذهنك، يا تشيرينوس،  
التحذيرات الهامة التي أسديتها  
إليك بصدد هذه الأكذوبة الجديدة  
التي ينبغي لنا إخراجها كما  
أخرجناها الشتاء الماضي.

**تشيرينوس:** تشانفايا العظيم: من جهتي عُدَّ الأمر كأنما صُبَّ في قالب. وإني أجمع ذاكرةً وفهماً، إضافة إلى إرادة في أن أوفق إلى إرضائك تتجاوز القوتين الآخرين. لكن، قل لي: ماذا يفيدنا رابلين الذي استخدمناه. ألا نستطيع النهوض بهذا المشروع وحدنا؟

**تشانفايا:** نحن بحاجة إليه حاجة الفم إلى الخبز ليعزف في الفترات التي تبطئ فيها صور العجائب في الظهور.

**تشيرينوس:** أعجوبة ألا نُرجم بالحجارة بسبب رابلين وحده. لأنني لم أرَ في حياتي مخلوقاً بتعاسته.

(يظهر رابلين)

**رابلين:** أينبغي لنا صنع شيء في هذه القرية، سيدي المخرج؟ لأنني منهك.

وأنت لم تحملني معك متاعاً  
مركوماً.

**تشيرينوس:**  
ثلاثة أجسام مثل جسمك لا تشكل  
سقط متاع، فكيف بمتاع كامل. لو  
لم تكن أكبر موسيقي، لكنا شقيناً  
بك.

**رابلين:**  
كل شيء سيُعلم. في الحقيقة كُتب  
إليّ أن أكون عضواً مشاركاً في  
إحدي الفرق، على صغر سني.

**تشانفايا:**  
إذا كنت شريكاً على قدر جسمك،  
فسوف تكون غير مرئي تقريباً. عمّا  
قليل ستكون في البلدة. فلنعترض  
طريقهم، واشحذي لسانك على حجر  
التملق، لكن لا تفلّي من حده.

(يظهر الحاكم والعمدة بينيتو  
ريبويو، ونائبه خوان كسترادو،  
والكاتب بدرّو كاباتشو)

أقبل أيديكم جميعاً. من منكم  
حاكم هذه البلدة؟

**الحاكم:** أنا. ماذا تريد أيها الرجل الطيب؟

**تشانفايا:** لو كنت أملك قليلاً من الفهم،  
لكنت أدركت أن هذه الطلعة البهية  
السمحة لا يمكن أن تكون طلعة  
شخص آخر سوى معالي حاكم هذه  
البلدة الشريفة؛ فليعذرنا إذاً،  
لكوننا من قرية الغروبيّاس.

**تشيرينوس:** فليعذرنا متوسّلين إليه بزوجه  
وأبنائه، إن كان له أبناء.

**كاباتشو:** السيد الحاكم غير متزوج.

**تشيرينوس:** إلى أن يتزوج، لن نخسر بذلك  
شيئاً.

**الحاكم:** حسن! ماذا تريد أيها الرجل  
الكريم؟

**تشيرينوس:** أكرمك الله، يا سيدي، وبذلك نُكرم

نحن. لأن البلّوطة لا يمكن أن تُنتج  
إلا بّلوطاً، والكرّمة عنباً، والكرّم  
كرماً.

**بينيتو:** حكمة تشيشيرونكية دون نقصٍ أو  
زيادة فيها.

**كاباتشو:** «شيشيرونية» أراد أن يقول العمدة  
بينيتو ريبويو.

**بينيتو:** أريد دائماً أن أقول خير كلام،  
لكني لا أوفّق في معظم الأحيان،  
وأخيراً، ماذا تريد أيها الرجل  
الطيّب؟

**تشانفايا:** أنا، يا سادتي، مونتييل الذي جلب  
العجائب هذه. لقد استدعاني من  
البلاط رؤساء جمعيات المشافي (3)  
لعدم وجود كوميديين فيها.  
والمشافي في غاية الرغبة في  
وجودهم. لذلك جئت بفكرتي لعلاج  
هذا الخلل.

**الحاكم:** وماذا يعني «مسلسل صور العجائب»؟

**تشانفايا:** سمي «مسلسل صور العجائب» لوجود أشياء عجيبة تُرى وتُعرض فيه. وقد اخترعه وألّفه العالم «تونتونيلىو» تحت سَمْتِ خطوطِ عرض وأبراج وكواكب ونجوم، وبتلك الدقة والخصائص والملاحظات حتى لا يستطيع رؤية الأشياء المعروضة فيه من يوجد في نسبه يهودي مُنتصر، أو إذا لم يكن من صُلب أبويه شرعاً. فمن يكن ملوثاً بهاتين الآفتين الشائعتين، فليعف نفسه من رؤية صور مسلسلي، التي لم يُر ولم يُسمع بمثلها قط.

**بينيتو:** الآن صرت أدراك أن العالم يأتينا كل يوم بشيء جديد. وماذا في

ذلك؟ أكان يُدعى تونتونيلو العالم  
الذي أُلّف هذه الصور؟

**تشيرينوس:**  
اسمه تونتونيلو، ومولود في مدينة  
تونتونيلا. رجل له شهرة عريضة أن  
لحيته تصل حتى خصره.

**بينيتو:**  
أغلب الرجال ذوو اللحي الكبيرة  
علماء متبحرون.

**الحاكم:**  
السيد نائب العمدة خوان كسترا دو:  
أقرّر اعتماداً مني على حسن  
تدبيرك، أن تنزوّج هذه الليلة ابنتك  
تيريسا كسترا دا بمن أنا عرابه.  
واحتفاء بالعروسين أريد للسيد  
مونتيل أن يعرض مسلسل صورته  
في بيتك.

**خوان:**  
وهذا ما سأفعله، خدمةً للسيد  
الحاكم الذي أشاطره الرأي، وأنضم  
إليه وأسانده، وإن كان يوجد شيء  
آخر معاكس.



**تشيرينوس:** الشيء المعاكس هو، إن لم تدفعوا أتعابنا أولاً، فلن تروا أبداً. سادتي أصحاب العدالة: أليس في أجسامكم أرواح وضائر؟ حسن! قد يدخل أفراد الشعب هذه الليلة بيت السيد خوان كسترادو، أو كائناً ما كان اسمه، فيرون محتوى ذلك المسلسل. وفي اليوم التالي لا يحضر فرد واحد عند عرضه على العامة. لا، يا سادة! لا، يا سادة! «أنتي أومينا»، عليكم أن تدفعوا لنا استحقاقنا.

**بينيتو:** سيدتي المخرجة: لا ينبغي لأحد ذكراً كان أو أنثى أن يدفع شيئاً. لأن السيد نائب العمدة سيدفع لكم بكل تكريم. وإما لا، فالمجلس البلدي. وأنتم تعرفون الطريق إليه يقيناً. لا نحتمل هنا أن يدفع عنا أحد.

**كاباتشو:** ما أكبر خطأك، يا سيد بينيتو ريبويو! وما أبعدك عن الصواب! السيدة لم تقل أن يدفع عنا أحد؛ بل أن ندفع أجرها مسبقاً وقبل كل شيء. وهذا ما تعنيه: «أنتي أومينا».

**بينيتو:** انظر، سيدي الكاتب بدرو كاباتشو: اجعلهم يتحدثون بصراحة، أفهم بسهولة. أما أنتم، القراء والكتّاب، فبإمكانكم فهم هذه الرطانة القديمة التي لا أفهمها أنا.

**خوان:** والآن: أيرضى السيد المخرج بنصف دستة من الدوكادات وفوق ذلك سأحرص على ألا يدخل بيتي، هذه الليلة أحد من العامة.

**تشانفايا:** أرضى بها، لأنني أثق بوفائك وصدق كلماتك.

**خوان:** تعال معي لتقبض النقود وترى

بيتي والراحة التي ستجدها فيه من  
أجل عرض صور عجائبك.

**تشانفايا:** هيا بنا. ولا يغيبنّ عن أذهانكم  
الصفات التي ينبغي أن يتمتع بها  
من يجرؤ على مشاهدة مسلسل  
الصور العجيب.

**بينيتو:** على عاتقي ذلك. وأستطيع أن  
أقول لك إنني ذاهب لرؤيته وأنا  
مطمئن، لأنّ أبي كان عمدة. وأنا  
أنحدر من صلب مسيحين أقحاح  
أباً عن جد. أفلا أستطيع بعد ذلك  
مشاهدة هذه الصور؟!

**كاباتشو:** إننا نفكر جميعاً في رؤيتها، يا  
سيد ريبويو.

**خوان:** وقد ولدنا على فراش آبائنا، يا سيد  
بدر و كاباتشو.

**الحاكم:** كل ذلك ضروري، كما أرى أيها  
السادة: العمدة ونائبه وكاتبه.

### خوان:

هيّا، أيها المخرج، واشرع في العمل. أنا أدعى خوان كسترادو ابن أنطون كسترادو وخوانا مارتشا. ولن أقول المزيد في صلاحيتي وثقتي بقدراتي على أن أقف وجهاً لوجه أمام المسلسل المذكور وأشاهده.

### تشيرينوس:

إن شاء الله، يا سيدي! (يذهب خوان كسترادو وتشانفايا إلى البيت).

### الحاكم:

سيدتي المخرجة: من هم الشعراء المشهورون وذوو النفوذ في البلاط اليوم، خاصة أولئك المسمون كوميديين؟ لأنّ الشعر أصابني بطرف منه، ومارست قليلاً «الفارندولا» و«الكاراتولا». لديّ اثنتان وعشرون مسرحية جديدة تتداخل الواحدة منها بالأخرى. وإني

أنتظر فرصة سانحة للذهاب إلى  
البلاط فأمدّ بها بعض المخرجين.

**تشيرينوس:**

أمّا سؤالك، سيدي الحاكم، عن  
الشعراء، فلا أستطيع إجابتك. لأنّ  
عدددهم كبير حتى يغطي وجه  
الشمس وكلهم يحسبون أنفسهم  
مشهورين. والكوميديون هم  
الشعراء العاديون. وهم تحت الطلب  
دائماً فلا داعي لذكرهم. لكن، قل  
لي بحياتك: ماذا تدعى؟ ما اسم  
حضرتك؟

**الحاكم:**

اسمي، سيدتي المخرجة، المجاز  
غومثيو.

**تشيرينوس:**

أستغفر الله يا سيدي! إذاً، أنت  
السيد المجاز غومثيو مؤلف: «كان  
الشیطان شريراً»، و«المصاب  
بالجنون»؟

**الحاكم:**

ألسنة سوءٍ أرادت أن تنسب إليّ

أمثال هذه القطع. لكنني بريء منها  
براءة السلطان التركي من كتابتها.  
أما المؤلفات التي لا أنفي نسبتها  
إليّ، فهي التي تتناول موضوع  
طوفان إشبيلية. وإذا كان من عادة  
الشعراء أن ينتحلوا شعر بعضهم  
البعض، فأنا لم أنحل شعر أحد.  
وإنما استعنت على أشعاري بالله.  
وليسرق بعد ذلك، من يسرق.

(يعود تشانفايا)

**تشانفايا:** تفضّلوا، يا سادتي، لنذهب جميعاً.  
كل شيء صار معداً. ولا يلزمنا غير  
أن نبدأ.

**تشيرينوس:** أصارت النقود في «الجراب»؟

**تشانفايا:** بل بين خيوط القلب.

**تشيرينوس:** إذاً، أنبّهك، يا تشانفايا، إلى أن  
الحاكم شاعر.

**تشانفايا:** شاعر؟ وافرحته! إذاً، عدّه  
مخدوعاً. لأنّ كلّ من على شاكلته  
جُبلوا على البلاهة. وهم غافلون  
وسريعو التصديق، وطيبو القلب.

**بينيتو:** هيّا، أيها المخرج، اني أتحرّق شوقاً  
لرؤية هذه العجائب.

(يذهبون جميعاً، تظهر خوانا  
كسترادا، وتيريسا ريبويا وهما  
فلاحتان. إحداهما، وهي خوانا،  
عروس)

**كسترادا:** تستطيعين الجلوس هنا يا تيريسا  
ريبويّا. ستكون الصور إزاءنا؛ وأنت  
تعلمين الشروط التي ينبغي لمن  
يشاهد المسلسل، أن يتمتّع بها. فلا  
تنسي ذلك إن كنت ارتكبت منكرًا.

**تيريسا:** أنت تعلمين يا خوانا أني بنت  
عمّك، ولا أزيد شيئاً. أنا جدّ واثقة  
بنقائي، وبالتالي بقدرتي على رؤية

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

كلّ ما يعرضه المسلسل، وحياة  
أمّي، أتمنّى أن تُنزع عيناى من  
وجهى إن ارتكبت خطيئة. ما أبعد  
العيب عنى!

**كسترادا:**

اهدئي، يا ابنة العم! ها هم قادمون.  
(يظهر الحاكم وينيتو ريبويو  
كسترادا والمخرج، وبدو كاباتشو  
والمخرجة والموسيقي وناس آخرون  
من الشعب وأحد أبناء إخوة بينيتو  
وهو لا ريب ذلك «الجنّلمان»  
الراقص)

**تشانفايا:**

اجلسوا جميعاً. لتكن الصور  
والمخرجة خلف تلك الستارة  
القماشية. وهنا الموسيقي.

**بينيتو:**

أموسيقى هذا؟ ضعه أيضاً خلف  
الستارة. فإذا كنت لا أراه،  
فسيكون من الخير ألا أسمع.

**تشانفايا:**

لا يحق للسيد العمدة أن يستاء من



الموسيقي، لأنه الواقع، مؤمن صالح  
جداً، وذو حسب معروف.

**بينيتو:** قد يكون ذا حسب، لكنه ليس ذا  
وتر إطلاقاً.

**رابلين:** هذا جزاء الأحمق الذي يعزف  
أمام...

**الحاكم:** دعك، يا سيد رابيل، من قيل،  
وأنت سيدي العمدة، من قال ومن  
كثرة السؤال، لأن السيد مونتييل  
بدأ عمله.

**بينيتو:** ما أقلّ العدة التي جلبها المخرج  
لهذا العرض الكبير!

**خوان:** كل ما فيه سيكون أعجوبة.

**تشانفايا:** انتبهوا، يا سادة! ها قد بدأت!  
أنت، كائناً من كنت، يا من صنعت  
هذه الصور بإتقان عجيب حتى  
اشتُهرتُ بمسلسل صور العجائب

نظراً لما يتضمنه من قيم رفيعة:  
أتوسّل إليك، وألح عليك وأطلب  
منك أن تعرض أمام أعين هؤلاء  
السادة بعضاً من عجائبك العجيبة  
لكي تنشرح صدورهم، وتُسرّ  
نفوسهم دون فضيحة ما. أرى أنك  
قبلت طلبي. ها هي، إذاً، صورة  
شمشون الجبار تطلّ علينا من ذلك  
الجانب، وهو يمسك بأعمدة الهيكل  
لينتقم من أعدائه. حسبك أيها  
الفرس الصنديد! لا ترتكب هذا  
العمل الفظيع، ولا تهدم المعبد كيلا  
تسحق كالكعكة، هؤلاء الناس  
النبلاء المجتمعين هنا.

**بينيتو:**  
حذار، يا رجل! أجننا للتسلية، أم  
لنسحق كالعجين! حسبك، يا سيد  
شمشون! انس! سيئاتي، وتذكر  
حسناتي.

- كاباتشو:** أرأيته، يا سيد كسترادو؟
- خوان:** وكيف لا أراه! أم أن عينيّ في ظهري؟
- الحاكم:** (إلى جانب). ما أعجب هذه الحالة! أنا لا أرى شمشون الآن، وهو غائب عن بصري غياب السلطان التركي ذاته. ومع ذلك أنا في الحقيقة، أنحدر من نسب مسيحي شرعي قح!
- تشيرينوس:** احذر، يا رجل! قد يطلع الثور الذي قتل جبار سلمنقة. انبطح أرضاً، يا رجل! انبطح أرضاً! عافاك الله! عافاك الله!
- تشانفايا:** انبطحوا جميعاً! انبطحوا جميعاً! هو تشو هو! تشو - هو! هو - تشو - هو!
- (ينبطحون جميعاً بصخب)

**بينيتو:** إنه شيطان تلبّسَ صورةَ ثور...  
قائمتان وبلون يختلف عن لون  
جسمه. ولو لم أنبطح لطار بي في  
الجوّ.

**خوان:** اعمل، سيدي المخرج، اعمل إن  
استطعت على ألا تظهر صور تشير  
اضطرابنا. لا أقول ذلك، حرصاً  
على نفسي، وإنما شفقة على هاتين  
الفتاتين اللتين فرّ الدم من  
جسميهما خوفاً من وحشية الثور.

**كسترادا:** لن أتمالك نفسي خلال ثلاثة أيام.  
رأيت نفسي محمولة على قرونيه  
الحادّين كالمخرز.

**خوان:** ليتك لم تكوني بنتي، ولم تكوني  
على قرونيه.

**الحاكم:** (إلى جانب). حسبي! كلهم يرون ما  
لا أرى! لكني، في النهاية، مضطر

إلى القول إني أرى خشية وصمة  
العار.

**تشيرينوس:**  
هاكم قطعاً من الجرذان التي تنحدر  
مباشرة من تلك التي نشأت في  
سفينة نوح. بعضها بيض، وبعضها  
شهب وبعضها بلون الجبس،  
وبعضها الآخر زرق. وفي نهاية  
المطاف كلها جرذان.

**كسترادا:**  
يا إلهي! ارحموني! أمسكيني  
خشية أن ألقى بنفسي من النافذة.  
جرذان! يا لتعاستي! صديقتي:  
ضمي أطراف تنورتك واحذري من  
أن تعضك! وانتبهي إلى أنها قليلة  
العدد! وحياة جدتي، رأيتها تمر من  
أمامي!

**تيريسا:**  
نعم؛ يا لتعاستي أنا! لأنها تغلغت  
في ثيابي دون أن أدري. وها هو  
جرذ أسمر يقبض على ركبتني.

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

النجدة يا ساكني...! لأنني لا أجدها  
لدى سكان الأرض.

**بينيتو:**  
إني، وإن كانت سراويلي واسعة  
جداً، فلم يدخل فيها أي جرد مهما  
يكن صغيراً.

**تشانفايا:**  
هذا الماء الذي يهطل من السماء  
مدراراً هو من ينبوع حيث يستمدّ  
نهر الأردن مياهه. فإذا أصابت  
قطرة منه وجه امرأة انقلب كالفضّة  
المصقولة. وإذا أصابت رجلاً صارت  
لحيته بلون الذهب.

**كسترادا:**  
أسمعين يا صديقتي؟ اسفري عن  
وجهك، واحرصي على أن يصيبك  
الماء. ما أعذب هذا السائل! غطّ  
نفسك، يا أبي حتى لا تتبلّل.

**خوان:**  
تغطّينا جميعاً، يا بنيتي.  
**بينيتو:**  
تبلّل كتفائي، ونفذ الماء حتى العمود  
الفقري.

- كاباتشو:** أما أنا، فثيابي جافة كالحلفاء.
- الحاكم:** (إلي جانب). أي شيء عظيم عساه يكون ذلك؟ لم تصبني قطرة واحدة في حين يغرقون جميعاً في الماء. لكن، ماذا لو كنتُ ابن ضلّة، ابناً غير شرعي، وسط هؤلاء الأبناء الشرعيين؟
- بينيتو:** أبعدوا هذا الموسيقي عني! وإمّا لا، أذهب، والله، دون أن أشاهد صورة واحدة. تولاك الشيطان أيها الموسيقي العفريت وجعلك تكثر من العزف دون قرقعة ولا صوت.
- رابلين:** سيدي العمدة: لا تنفّس عليّ ريشك! أنا أعزف كما وهبني الله العزف.
- بينيتو:** هل وهبك الله العزف، يا حيوان! اذهب خلف الستارة، أو أقذفك بهذا المقعد، والله.

**رابلين:** أحسب أن الشيطان نفسه جاء بي إلى هذه البلدة.

**كاباتشو:** ما أبرد ماء نهر الأردن! إنّي وإن تغطّيت كما استطعت، فماتزال تصل شاربي قطرات منه. وأراهن أنهما صارا أشقرين كالذهب.

**بينيتو:** بل أسوأ من ذلك خمسين مرة.

**تشيرينوس:** هاكم الآن دستتين من الأسود البارزة المخالب، والدببة آكلة خلايا النحل. فليحترس كل منكم. هي وإن كانت خيالية، فلا مانع من أن تثير الخوف، حتى لو كان أحدكم يملك قوى هرقل ويده سيف مسلول.

**خوان:** مالك، يا سيدي المخرج! أتريد الآن أن تملأ البيت دببة وأسوداً؟

**بينيتو:** اطلب إلي السيد تونتونيلو أن يرسل إلينا بلابل وسماناً بدلاً من



الأسود والتّينيات! سيدي المخرج،  
إمّا أن تظهر صور أكثر إنساً  
ولطفاً، أو سنقتصر على ما  
شاهدناه، ثم سرّ برعاية الله ولا  
تقف لحظة أخرى في البلد.

**كسترادا:** سيد بينيتو ريبويو: دع الدببة  
والأسود تظهر على الأقل كرمى لنا،  
وسوف نُسرّ بها سروراً كبيراً.

**خوان:** لكنك، يا ابنتي، كنت منذ قليل  
تخافين من الجرذان، والآن تطلبين  
روية الدببة والأسود؟

**كسترادا:** كل ما هو جديد سارّ، يا أبي.

**تشيرينوس:** هذه الفتاة التي تظهر الآن جدّ  
أنيقة، جد حذرة هي المسمّاة  
هيروديتا التي استطاعت برقصها  
أن تحصد رأس رائد الحياة<sup>(4)</sup> جائزة  
لها... ولو وُجد بينكم من يعينها  
على الرقص، لرأيتم شيئاً عجيباً.

نوافذ (19)، محرم 1423هـ ، مارس 2002

---

**بينيتو:** نعم، لهذه! هي، والله، صورة جميلة لطيفة زاهية... انظر كيف تتلوى تلك البنت! ابن أخي ريبويو: أنت تعرف الدقّ بالصنّاجات، فشاركها الرقص، تكنّ لنا حفلة ولا كلّ الحفلات.

**ابن الأخ:** يسرني ذلك، يا عمّي بينيتو ريبويو. (يعزف الثاراباند).

**كاباتشو:** يا عيني! ما أقدم رقص الثاراباند والتشاكونا!

**بينيتو:** هيّا! يا ابن أخي! اصمد لهذه اليهودية المحتالة. لكن إن كانت هذه يهودية، فكيف تستطيع رؤية هذه العجائب؟

**تشانفايا:** لكل قاعدة استثناء سيدي العمدة. (يُدق بوق أو قرون داخل المشهد ويظهر ضابط الشؤون الإدارية)

- الضابط:** من السيد الحاكم هنا؟
- الحاكم:** أنا. ماذا تريد، يا سيد؟
- الضابط:** أن تأمر فوراً بإيواء ثلاثين جندياً سيصلون إلى هنا خلال نصف ساعة. وربما قبل ذلك. وها قد نُفخ في البوق. وداعاً.
- بينيتو:** أراهن أن العالم تونتونيلو نفسه أرسله إلينا.
- تشانفايا:** ليس كذلك. بل هي كتيبة من الفرسان تقف على بعد فرسخين من هنا.
- بينيتو:** الآن صرت أعرف تونتونيلو جيداً. وأعلم أنكما، أنت وهو، خسيسان كبيران، ولا أستثني الموسيقى. وإني أمرك أن ترسل إلى تونتونيلو ألا يرسل هؤلاء المسلحين، وإلا صبيت علي متنك مئتي جلدة تتلو بعضها بعضاً.

**تشانفايا:** أقول يا سيدي، إن تونتونيلو لم يرسلهم.

**بينيتو:** وأنا أقول إن تونتونيلو أرسلهم حقاً. كما أرسل هذه الحيوانات التي رأيته.

**كاباتشو:** لم ترها وحدك، بل رأيناها جميعاً يا سيد بينيتو ريبويو.

**بينيتو:** لا أنفي ذلك، يا سيد بدرو كاباتشو. وأنت يا موسيقي الأحلام كفّ عن العزف وإلا حطمت رأسك.

(يعود الضابط)

**الضابط:** أو أمنّ المأوى للجنود؟ لقد صاروا في البلدة.

**بينيتو:** ماذا؟ أما يزال تونتونيلو في السوء جرياً على عادته؟ إذاً، أقسم بمن أقسم ستدفع الثمن يا مخرج الترهات والخزعبلات.

- تشانفايا:** اشهدوا، يا سادة، أن السيد العمدة يهددني.
- تشيرينوس:** اشهدوا أن العمدة يزعم أن مبعوثي الملك هم أنفسهم مبعوثو تونتونيلو.
- بينيتو:** أرجو من الله العلي القدير أن تراك عيناى صورة من صور تونتونيلو.
- الحاكم:** في الواقع، أخشى أن يكون هؤلاء المسلحون خدعة.
- الضابط:** أنكون خدعة، سيدي الحاكم؟ أنت في كامل عقلك؟
- خوان:** ربما كنتم بالفعل من صنع تونتونيلو كهذه الأشياء التي رأيناها هنا. بحياتك، أيها المخرج، اجعل فتاة هيرودياس تظهر مرة أخرى، لكي يرى هذا السيد ما لم تره عين قط. لعلنا نرشوه بذلك فيرحل عن البلدة.
- تشانفايا:** يسعدني ذلك! انظروا إليها عائدة

إلى هنا مشيرة إلى مراقصها كيما  
يساعدها علي الرقص.

**ابن الأخ:** يقيناً لن أجعلها تهدياً.

**بينيتو:** أوافقك، يا أخي! ارهقها! ارهقها!  
اجعلها تدر، وتكثر من الدوران.  
قسماً، ما هذه الفتاة غير زئبق.  
!.....

**الضابط:** لكن، أليس هؤلاء الناس مجانين؟  
أي فتاة؟ وأي رقص؟ وأي  
تونتونيولو؟

**كاباتشو:** إذاً، ألا يرى السيد الضابط فتاة  
هيروودوت؟

**الضابط:** أية فتاة ينبغي لي أن أراها؟

**كاباتشو:** كفى! إنه ابن...

**الحاكم:** هو ابن...

**خوان:** الضابط ابن...

**الضابط:** أنا ابن المرأة التي ولدتكم جميعاً.

أقسم بالله الحي القيوم، إذا أشهرت  
سيفي، لأخرجنكم من النوافذ وليس  
من الباب.

**كاباتشو:** حسبك! أنت ابن...! أنت ابن...

**الضابط:** لو قلت لي مرة أخرى، يا همجاً  
رعاعاً، إني ابن... فلن أترك فيكم  
عظماً واحداً سليماً.

**بينيتو:** لم يكن دعوي ولا زنيم شجاعاً قط.  
لذلك لن نكف عن القول: أنت  
ابن...

**الضابط:** البُغض لهؤلاء الفلاحين. انتظروا،  
إذاً!

(يقبض علي سيفه ويأخذ بطعنهم  
جميعاً. والعمدة يضرب رابلين  
بالعصا. وتشيرينوس تسدل الستار  
وتقول:)

**تشيرينوس:** كان الشيطان البوق ومجيء هؤلاء

نوافذ (19) ، محرم 1423 هـ ، مارس 2002

---

الرجال المسلّحين. يبدو أن أحداً  
أهاب بهم كيما يأتوا.

**تشانفايا:** كان الحدث فائقاً للعادة. وبلغ  
المسلسل ذروته. ونستطيع غداً  
صباحاً أن نعرضه على الناس.  
ونستطيع نحن أن نغني انتصارنا  
في هذه المعركة قائلين: عاشت  
تشيرينوس، وعاش تشانفايا.



## الهوامش

1) **الإنترمس**: ضرب من المسرح (الصغير) ذو طابع إسباني يتألف من فصل واحد قصير فكاهي ساخر، كان يقدم في القرن السابع عشر بين فصول المسرحية الرئيسية؛ لفهم الموضوع نفصل:

كان المسرح في ذلك العصر يقسم إلى مسرح البلاط، والمسرح الكنسي، ومسرح الشعب الذي كان يعرض في الساحات والعروض وسط أبنية متعددة. وكان النظارة يجلسون على الكراسي، أو يركبون الدواب أو يحتلون الشرفات؛ ولم يكن لهذا المسرح ستارة أمامية؛ فكانت الخشبة تُشعل أثناء الاستراحة بين الفصول بفرق تتغنى أو ترقص، أو تمثل فصلاً صغيراً فكاهياً للترويح، يسمّى «الإنترمس». وكان بعض النظارة يحضر خاصة لمشاهدة هذا العرض الذي ينسجم ومستوياته الثقافية والفنية، لأن المسرحية الأصلية كانت تُكتب شعراً.

يُعدّ «ثريانتس» أبرع من كتب في هذا المجال، وقد خُلف لنا ثمانية إنترمسات معروفة، ستة منها تحوي، على صغرها الشديد، كل عناصر الدراما من عرض وحبكة وحل.

2) (1616-1547م) ولد في مدينة قلعة هيناريس، وتلقى علومه الأولية في مدريد، ثم انخرط في سلك الجندية، وجرح في معركة ليبانتو البحرية جرحاً بليغاً أدى إلى شلل يده؛ وفي طريق عودته من إيطاليا وقع في أسر البربر الجزائريين؛ ودخل السجن مرات عدة لخلل في حساباته المالية لما كان يعمل جابياً. من مؤلفاته: الدون ده لامانشا - القصص المثالية - برسيسليس وسيخسموندا - و8 مسرحيات من نوع الإنترمس.

3) صارت الفنادق والمشافي مقرات تقدّم فيها أعمال الفرق المسرحية بسبب إغلاق المسارح في إسبانيا بين 1598-1600م (المترجم).

4) المقصود يوحنا المعمدان.