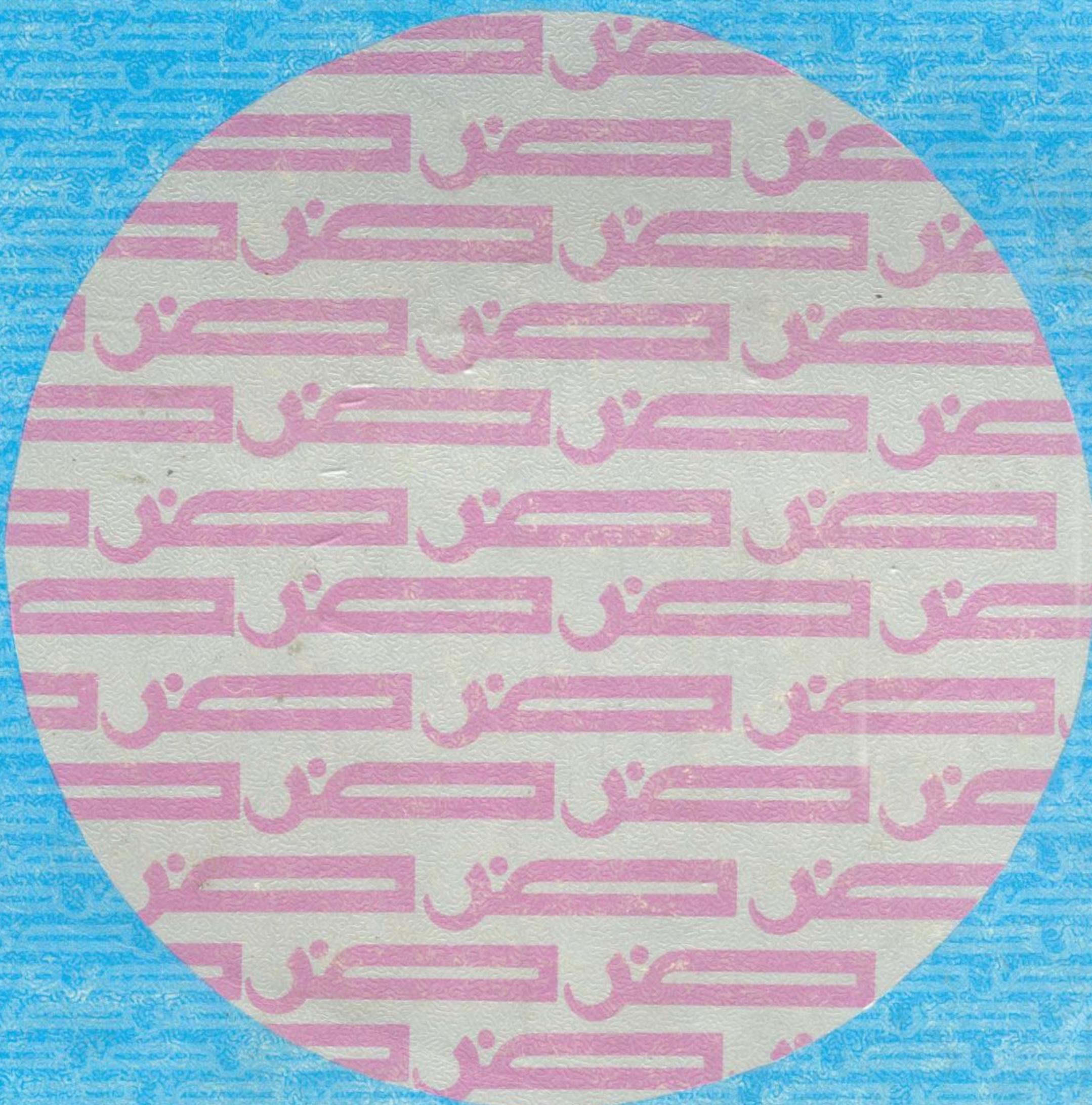




مجلة تعنى بالادب الحديث ■ تصدرها وزارة الثقافة والفنون ■ بغداد

العدد الثاني ■ السنة الرابعة عشر ■ كانون الأول 1978



روءٍ

تصدّرها وزارة الثقافة والفنون - بغداد

رئيس التحرير
طارد الكبيسي
سكرتير التحرير
علي جعفر العلاق

* دراسات *

- 5 — الخطيل البيوي للسرد د. سامية احمد اسعد
- 10 — شان كتفاني حنا وشهيدا .. آني كتفاني .. ترجمة : محمد عبدالقادر
- 23 — لغة الدراما الشعرية عبدالستار جواد
- 32 — التغير التواصل في أسلوب الرواية الحديثة.. ترجمة: عبدالواحد محمد
- 55 — الريف في الرواية العراقية عبد عون الروضان

* شعر *

- 17 — هنا سري ناجي علوش
- 21 — دعابة .. عبداللطيف اللعبى ترجمة : الداعون نور الدين
- 41 — يكباتن الحوت فاروق يوسف
- 51 — ١٩٧٨ امجد محمد سعيد
- 63 — مرأة كمن معنى صاحب خليل ابراهيم
- 65 — سبع فصائد رسول رضا .. ترجمة : د. سنان سعيد

* قصة *

- 19 — نداءيات على جسد حبيبتي الميتة سعد الدين حسن
- 20 — الساقية لازالت تدور فوزية تشيد
- 38 — أصداء على خيون التأميري
- 46 — الصبي والمجنوز محمد سماره
- 58 — الرجل الغريب الاطوار.. فاسيلي شوكين.. ترجمة : صباح الربيمي

* رأي *

- 70 — الوجه الآخر للفن ونقده هادي حسن حمودي

* مقابلات *

- 74 — عبدالحق لاضل محاولة لبناء قصة مؤيد العطاء

* مسرحية العدد *

- 83 — كوميديا قديمة .. الكسي اربوزوف .. ترجمة : سامي محمد

* كتب *

- 105 — في درجة ٥ منسوبي شجاع العاني
- 110 — نافذة بستة الحلم حاتم محمد المصري
- 115 — أغاني السنديان مسلم الجابريري

* رسائل وتقارير *

- فنون تشكيلية - مسرح - رسائل ثقافية - نشاط ثقافي - متابمات
في الصحافة الاردنية .

في
منذ
الصلـ

شبكة كتب الشيعة



shiabooks.net
nktba.net رابط بديل

* ترتيب موضوعات العدد وفق ضرورات فنية تتعلق
بإخراج المجلة ، وليس لذلك علاقة باهمية المادة ،
أو مكانة كاتبها ..

* تمتذر المجلة عن إعادة إيه مادة الى صاحبها سواء
نشرت ام لم تنشر .

□ التحليل البنوي

للسرد

د. سامية أحمد أسمه

تمثل الحركة البنوية Structuralisme اهم الاتجاهات الحديثة في عالم الانسانيات . ومنذ أن ظهر المنهج البنوي وطرق في مجال اللغة ، حاولت كافة التخصصات تطبيقه والإفادة منه . وتوصلت الباحثون الى نتائج متفاوتة القيمة . وكان من الطبيعي ان يحاول الأدب بدوره تطبيق منهج يجعل منه علماً ويكتسبه مزيداً من الموضوعية ، ويخرجه من دائرة الفن والاجتهدات الذاتية . من هنا المطلق كثرت المؤلفات التي تحدثت عن البنوية عامة ، وعن البنوية في الأدب خاصة . وصيّب الباحثون جل اهتمامهم على النثر عامة ، والسرد Recit Communications خاصة . مما جعل إحدى المجالات الفرنسية المتخصصة تفرد عندها الثمان الصادر عام ١٩٦٦ للتحليل البنوي للسرد . وربما تسائل القارئ كيف تتحدث عن البنوية ، بعد مرور سنوات على ظهورها ؟ والواقع أن ما نقل منها أو عنها إلى العربية قليل إلى حد ما ، لصعوبة المصطلحات التي يستخدمها الكتاب البنويون . وفيما يلي ، نقدم تقريراً عن أهم مقالين – من وجهة نظرنا – ورداً في هذا العدد : أحدهما لرولان بارت R. Barthes وعنوانه « مدخل إلى التحليل البنوي للسرد » والأخر لتودوروف Todorov وعنوانه « فن السرد الأدبي » .

كلّ المجموعات بل أنه بدأ مع تاريخ البشرية ذاته . نحن لا نجد في أي مكان في العالم ، شعباً بلا قصص . فلكل جماعة انسانية قصصها التي غالباً ما يتذوقها أنساس تتفاوت – بل وتتعارض – مستوياتهم الثقافية . قد يتصور البعض أن هذا الطابع العالمي الذي يتميز به السرد يغدوه من المعنى ، نظراً لصعوبة التمييز بين الرواية والقصة القصيرة مثلاً ، أو التراجما والمساءة بدون الرجوع إلى نموذج مشترك عام ، لكن الذي حدث

يلاحظ بارت ، بادئ ذي بدء ، أن أنواع السرد في العالم الجديدة لا حصر لها . وأنها تعتمد على الكلام ، شفوياً كان أم مكتوباً أو الصورة ، ثابتة كانت أم متحركة أو الحركة ، أو خليط من هذه العناصر مجتمعة . ويقول أن السرد موجود في الأسطورة والحكايات ، واللحمة ، والتاريخ ، والمساءة ، والدراما ، والملهاة ، والباتوبيم ، بل واللوحة المرسومة ، والحوادث ، والاحاديث ، الخ .. فضلاً عن أنه وجد وسيؤخذ في كل زمان ومكان ، وفي

الجمل ، وان كان لا يمكن ان يقتصر ابدا على مجموع من الجمل ؛ وهو جملة كبيرة ، وكل جملة تقريرية هي ، بطريقة ما ، بداية سرد قصير ، والتماثل سالف الذكر يتفرض ضمن وحدة اللغة والادب .

فيما يتعلق بمستويات المعنى ، يقدم علم اللغويات لم يرید تحليل السرد تحليلا بنويا مفهوما قاطعا يمكنه من ان يبين ان السرد ليس مجرد مجموعة من الجمل ، ومن ان يصنف مجموعة العناصر الهائلة التي تدخل في تكوينه . هذا المفهوم هو مستوى الوصف .

في المرحلة الراهنة ، لا يمكن ان يجري تحليل السرد الا على مستويات بسيطة . وعندما حلل ليفيسترياسون بناء الاسطورة ، اوضح ان الوحدات المكونة للقول الاسطوري لا تكتسب معنى الا لأنها مجتمعة في شكل كتل ، ولأن هذه الكتل ذاتها تجمع وترتكب . ويقترح تودوروف اجراء التحليل على مستويين كبارين : مستوى القصة *Histoire* ، ومستوى القول . وابا كان عدد المستويات المفترحة وتعريفها ، لا يمكن الشك في ان السرد مجموعة متدرجة من الجمل . وفهم السرد لا يعني فقط الاحداث ، وانما يعني ايضا التعرف على « طبقات » فيه . وقراءة السرد او الاستماع اليه لا تعني فقط الانتقال من الكلمة الى اخرى ، وانما ايضا الانتقال من مستوى الى آخر . ولابد من ان يسرى التحليل في اتجاهين ، احدهما رأسي والآخر افقي . ويقترح رولان باروت التمييز ، في الاعمال السردية ، بين مستويات وصف ثلاثة : مستوى الوظائف (بالمعنى الذي يعطيه بروبر لهذه الكلمة) *Fonctions* ، ومستوى

Greimas الاعمال (بالمعنى الذي يعطيه جريماس ل بهذه الكلمة) *Actions* ، ومستوى الرواية (بالمعنى الذي يعطيه تودوروف بهذه الكلمة)

Narration ولا بد من الاشارة الى ان هذه المستويات الثلاثة مترابطة : فالوظيفة لا معنى لها طالما لم تتحدد مكانها في الاعمال العامة لفاعل ما . وهذه لافعال ذاتها تستمد معناها الاخير من روايتها .

يدا البحث عن الوظائف بتعيين اصفر وحدات السرد . ولا بد من ان يكون المعنى ، منذ البداية ، معيارا لتعيين الوحدة . فالطابع الوظيفي لبعض مقاطع القصة هو الذي يجعل منها وحدات سردية . ومن ثم كان الاسم الذي اطلق توا على هذه الوحدات الاولى : « وظائف » .

ولا شك في انه توجد انماط عديدة من « الوظائف » . لكن السرد لا يشتمل فقط على مجموعة معينة منها . فكل شيء فيه له معنى بدرجات متفاوتة . والقضية في هذا الصدد ليست قضية فن بقدر ما هي قضية بناء . فكل شيء يرد في القول جدير بأن يرد فيه . من الناحية اللغوية ، تعتبر الوظيفة ، بطبيعة

هو ان الحديث عن السرد واشكاله المختلفة لم يتوقف بحججة اتنا بصدق ظاهرة عالمية ، بل دار بطريقة منتظمة منذ اقدم المصادر ، وعصر ارسطو على وجه التحديد وازاء تعدد اشكال السرد والوانعه . وتعدد وجهات النظر التي يمكن تناولها منها ، يجد الناقد نفسه في

Saussure موقف مماثل لوقف ف . دى سوسور اللغة ، اي الباحث عن مبدأ التصنيف والوصف . فيما يتعلق بالفترة الحالية ، يقول لنا الشكليون السروس ، Lévi-Strauss وبروب Propp ، وليني ستروس Levi-Strauss ان السرد اما ان يكون مجرد استرجاع لبعض الاحداث ، وفي هذه الحالة لا يمكن الحديث عنه الا بالرجوع الى فن الرواية وعقربيته ، واما ان يكون قابلا للتحليل .

والسؤال المطروح هنا هو : اين نبحث عن بناء السرد ؟ والجواب هو : في مختلف انواع السرد بلا شك . يطلب كثير من المعلقين من الناقد ان يطبق على السرد منهجا استقرائي صرفا ، وان يبدأ بدراسة كل انسواع السرد الخاصة بلون ادبي معين ، او مجتمع معين او فترة معينة ، وان ينتقل بعد ذلك الى رسم الخطوط الرئيسية للنموذج العام . لكن ، من الواضح ان وجهة نظر كهذه تظل خالية . وادا نظرنا الى علم اللغويات الذي يختص بدراسة حوالي ثلاثة آلاف لغة ، وجدناه قد عجز عن رسم هذا « النموذج العام » . فكيف يمكن هذا في مجال السرد ، الذي تبلغ انواعه الملائين لا يمكن ان يستند البحث عن بناء السرد اذن الا الى المنهج القياسي فالناقد مضطر الى افتراض نموذج وصفي ينطلق منه نحو الانواع المختلفة ، مينا مدى اقتراها او ابعادها عنه . واذا يسلح بهذه الاداة الوصفية الواحدة ، يقف على تبيان انواع السرد من الناحيـة التاريخـية ، والجغرافية ، والثقافية .

ولكي يصف الناقد اشكال السرد الانهائية ويصنفها ، لا بد له من البحث عن « نظرية » . وتسهل مهمته اذا ما استند الى نموذج يستمد منه مبادئه الاولى . وفي الفترة الحالية ، يفضل الاستناد الى علم اللغويات في التحليل البنوي للسرد .

من الواضح ان القول (discourse) كمجموعة من الجمل (منظم ، وان هذا التنظم يجعله يبدو وkanه رسالة message لغة اخرى غير لغة اللغويين . وللقول وحداته وقواعدـه . وهو مكون من جمل فقط ، لكن عليه ان يكون مادة علم لغة ثان . فيما مضى ، كان لعلم اللغة الثاني هذا اسم مجید ، الا وهو علم البيان . والشيء المقصود الان هو التسلیم ، مبدئيا ، بعمانل الجملة phrase والقول نظرا لأنهما يخضمان لتنظيم

Sémiologie شكلي تخضع له كل نظم علم الدلالات ومن ثم ، قد يقال ان القول جملة كبيرة ، وان الجملة قول قصير . من الناحية البنوية ، السرد نوع من انواع

الحال ، وحدة بيان énoncé . فمعنى ما يقال هو الذي يجعل منه وحدة وظيفية ، لا الطريقة التي يقال بها . فقد يكون للمدلول Signifié واحد أكثر من دال Signifiant وعند تعريف الوحدات السردية الاولى ، لابد اليفبيب عن نظر الباحث الطابع الوظيفي للمقاطع التي يدرسها ، وان يسلم سلفاً بأنها لن تطابق بالضرورة الاشكال التقليدية التي تعرفها : الاعمال . لشاهد ، المقرارات ، الحوار ، المونولوج الداخلي ، الخ ... وما دامت لغة السرد ليست لغة الكلام ، تستعمل ا الوحدات السردية عن الوحدات اللغوية ؛ وذا تطابقت ، كان ذلك بالصدفة ، لا بطريقه منتظمه . وتتمثل الوظائف تارة في وحدات اكبر من الجملة (المدلائل) ، اي المجموعة الاندماجية فترتبط بين وحداتها سمة مشتركة : أنها لا يمكن ان تكتمل الا على مستوى الشخصيات او الرواية ، فهي جزء من علاقة طرفها الثاني ضمن ، مستمر ، قد يمتد الى حدث ما ، او شخصية ما ، او عمل باكمله . ومع هذا، يمكن ان تتبين فيها دلائل بمعنى الكلمة ؛ دلائل على informants الطابع او المعاشر او المناخ العام ، و المعلومات تساعد على تحديد الزمان والمكان. للدلائل اذن. دالها ، مدلول خمني يعكس المعلومات . فالمعلومات معلومات خالصة ؛ بينما تفترضه الدلائل نشاطها تعميريا : يجب ان يتعلم القارئ ، كيف يتعرف على الشخصيات ، والطابع ، والمناخ ، الخ .. في حين تقدم له المعلومات معرفة جاهزة .

كيف ترابط هذه الوحدات المختلفة طوال السرد وما هي القواعد التي تخضع لها في ترتيبها ؟ يمكن ان ترتبط الدلائل والمعلومات بحرية فيما بينها : مثال ذلك الصورة Portrait التي تضع المعطيات الخاصة بالحالة الاجتماعية والطابع جنبا الى جنب . اما الوظائف الرئيسية فترتبطها علاقة تضامنية : تلزم وظيفة من نوع ما بوظيفة من نفس النوع ، والعكس صحيح ، ولابد من التوقف لحظة عند هذه العلاقة الاخيرة : اولا لأنها تعين بناء السرد ذاته ، وثانيا لأنها تشغل الباحثين في مجال بناء السرد في المقام الاول .

يختلط بناء السرد بين التتابع والتبيجة ، بين الزمن والمعنى . في هذاليس تكمن المشكلة الاساسية للتراكيب السردية . واثارت هذه النقطة مؤخرا جدل الباحثين ونقاشهم . يرى بروب الذي افسح تحليمه لمجال امام الدراسات الحالية ، ان الزمان هو الواقع ؟ ولهذا السبب ، يبدو من الضروري غرس الحكاية في الزمان . وارسطو نفسه اعطى الاولوية لما هو منطقى على ما هو زمني . وهذا ما يفعله كل الباحثين الحالين ويرى بارت ان مهمة الباحث هي التوصل الى وصف بنويو للاحيام الزمني لكن ، ما هو هذا المنطق المزرم

تمكن هاتان المجموعتان الكبيرتان من الوحدات - الوظائف والدلائل - من تركيب انواع السرد بشكل ما .. في بعض هذه الانواع وظيفي الى حد كبير : القصص الشعبي مثل ، والبعض الآخر دلالي الى حد كبير : الرواية السيكولوجية مثل . وبين هذين القطبين تدرج سلسلة من الاشكال الوسيطة . لكن هذا ليس كل شيء . ففي داخل كل واحدة من هاتين المجموعتين الكبيرتين يمكن تعريف مجموعتين صغيرتين من الوحدات

لوظائف السرد الأساسية ؟ هذا هو موضوع المناقشات التي ثارت على نطاق واسع حتى الآن . واتضحت ثلاثة اتجاهات رئيسية للبحث . يمثل بريمون الاتجاه الأول ، وهو في المقام الأول اتجاه منطقى يعيد ترليب السلوك الانساني الذي يطرحه السرد ، ويرسم من جديد مسيرة الاختبار الذى تخضع له الشخصية تماماً ، في كل نقطة من نقاط السرد . ويمسك هذا المنطق بالشخصيات في اللحظة التي تختار فيها الفعل والاتجاه الثاني اتجاه لفوي يمثله كل من ليفي ستراوس وجريماس .

ويتم هذا الاتجاه أساساً بالبحث عن تعارض الوظائف . والاتجاه الثالث الذي رسمه تودوروف مختلف بعض الشيء لأنه يجري التحليل عند مستوى الأفعال ، محاولاً إيجاد القواعد التي يربط السرد بعلاقتها بين عدد معين من الأفعال الأساسية، وبغيرها ويحولها . ولا يغيب بارث إلى هذه الاتجاهات الثلاثة إلا شيئاً يتعلق بأبعد التحليل قائلًا : حتى إذا استبعدنا الدلائل والمعلومات .. يبقى في السرد عدد كبير من الوظائف الأساسية . والتحليل سالف الذكر لا يمكنه السيطرة على عدد كبير منها .

ومن ثم ، يتحتم البحث عن وصف دقيق يأخذ في الاعتبار كل وحدات السرد ، وأصغر مقاطعه .

ولنقل مرة أخرى أن الوظائف الأساسية لا تتحدد وفقاً لأهميةها ، بل وفقاً لطبيعة علاقتها . وينتهي بارث إلى ضرورة توضيح مستوى الوظائف بمستوى أعلى تستمد منه وحدات المستوى الأول معناها . هذا المستوى هو مستوى الأفعال .

إذا رجعنا إلى «فن الشعر» عند أرسطو ، وجدنا أن فكرة الشخصية ثانية ، وأنها تخضع خصوصاً تماماً لفكرة الفعل . فيما بعد ، اتóżعت الشخصية تعاسكاً سيكولوجياً ، وأصبحت فرداً ، بل شخصاً ، أي كانها كامل التكوين . وبالتالي ، لم تعد تابعة لل فعل ، وتتجدد فيها جوهر سيكولوجي . ومنذ أن ظهر ، استبعد التحليل البنوي النظر إلى الشخصية على أنها جوهر سيكولوجي ، حتى عن مستوى التصنيف . بل ذهب البعض إلى حد انكار أي أهمية للشخصية في السرد ، وإن راجعوا رايهم هذا فيما بعد ، ولم يذهب بروب إلى حد استبعاد الشخصية من التحليل البنوي ، لكنه جعل من الشخصيات انماطاً بسيطة تقوم ، لا على الجوهر السيكولوجي ، وإنما على وحدة إلفعال التي تمسد إليها في السرد . وابتداء من بروب ، ظل التحليل البنوي للسرد يطربح ذات المكملة : من ناحية ، تكون الشخصيات مستوى وصفى لا تفهم بذاته الأفعال الواردة في السرد ، مهمماً كانت بسيطة ، بحيث يمكن القول بأنه لا يوجد سرد

بدون شخصيات ، ومن ناحية أخرى ، لا يمكن أن تتصف هذه الشخصيات - الفاعلة *Actants* بأنها اشخاص *Personner* . وعندما عمد التحليل ليساوي إلى عدم النظر إلى الشخصية على أنها جوهر سيكولوجي ، حاول ، من خلال افتراضات مختلفة ، أن يعرفها بأنها «مشاركة» لا كائن .

ويرى بريمون أن كل شخصية يمكن أن تكون فاعلاً في متالية *Requence* خاصة بها . وإذا وردت شخصياتان في متالية واحدة ، اشتغلت هذه الأخيرة على اتجاهين أو اثنين . وعندما تناول تودوروف بالتحليل رواية لاكلو *Ado* «العلاقات الخطرة» انطلق ، لا من الشخصيات . ونما من العلاقات الثلاثة الكبرى التي يمكن أن تقوم بينها ، إلا وهي الحب ، والتواصل ، والمساعدة . أما جريماس ، فاقتصر ترتيب شخصيات السرد حسب افعالها لا حسب ما هيئها . ومهمماً اختلف المفاهيم ، يظل الشيء لهام هو تعريف الشخصية بمشاركتها في دائرة معينة من الأفعال . ومن ثم ، كان الاسم الذي اطلقه بارث على هذا المستوى الثاني من الوصف . فلقد سماه مستوى لأفعال ، وإن كان مستوى الشخصيات . والمقصود بالانفعال هنا ، لا الأفعال الصغيرة التي يتكون منها المستوى الأول ، وإنما اللحظات الرئيسية في السلوك : الرغبة ، التواصل ، المقاومة ، الخ ..

لم تجد المشاكل التي يشيرها تصنيف شخصيات السرد الحل المطلوب حتى الآن . ولعل المشكلة الأولى هي موقع الأفعال من أي مجموعة من الشخصيات . من هو الفاعل ؟ أو البطل ؟ والشخصيات ، بوصفها وحدات من مستوى الأفعال ، لا تجد معناها ، أي لا تفهم ، إلا إذا أدخلت في المستوى الثالث من الوصف ، وسيميه بارث مستوى الرواية .

كما توجد داخل السرد وظيفة تبادل كبرى بين من يعطي ومن يستفيد من هذا الماء ، يوجد من يعطي السرد ومن يتلقاً ، تماماً مثلما في التواصل اللغوي ، حيث يفترض وجود «أنا» وجود «أنت» ، والعكس صحيح . لا يمكن أن يوجد سرد بدون راوٍ وب بدون قارئ أو مستمع . ربما كان هذا الأمر من الأمور البدوية ، لكنه لم يستعمل كما يجب حتى الآن .

من الذي يعطي السرد هناك مفاهيم ثلاثة سادت فيما يليه ، حتى الآن . الاول يرى أن النص يتبعد من شخص له اسم وهوية : المؤلف الذي يمسك القلم بطريقه دورية ليكتب قصة . عندها لا يكون السرد «خاصة اذا كان رواية roman» سوى تعبير عن «أنا» خارجي بالنسبة للنص . والفهم الثاني يجعل من الرأوي ضميراً شاملًا ، لا شخص ظاهراً يروي القصة من وجهة نظر علياً ، بمعنى ان الرأوي في

آن واحد داخل شخصيات . مادام يعرف كل مайдور بداخلها . وخارجها ، ما دام لا يتمثل في هذه الشخصية أكثر مما يتمثل في تلك ، وحسب المفهوم الثالث ، وهو أحد المفاهيم الثلاثة - من أصحابه هنري جيمس ، وسارتر - ، يجب أن يقدر الرواية السرد على ما يمكن أن تلاحظه أو تعرفه الشخصيات . وتسرى الأمور كما لو كان السرد ينبع من كل شخصية على حدة . فيما يرى بارت ، تتعرض هذه المفاهيم الثلاثة للفقد ، لأنها ترى في الرواية والشخصيات اشخاصاً حقيقيين ، أحياء ، بينما هم أساساً « كائنات من ورق » فمؤلف السرد لا يمكن أن يكون ، بحال من الاحوال ، راوي ذلك السرد . ومن يتكلّم في السرد ليس من يكتب ، في الحياة . ومن يكتب ليس من هو - كائن . في الواقع لا تعرف الرواية بمعنى الكلمة *narration* - شأنها في ذلك شأن اللغة - سوى مجموعتين من الدلالات *Signes* الأولى شخصية والآخر لا شخصية .

واليوم ، نلمس في مجال السرد انقلاباً هاماً يهدف إلى نقل السرد من مستوى التقرير أو الوصف مثلاً في الجملة الآتية : أعلن الملك العربي ، إلى مستوى الغفل ، حيث يمكن معنى الكلمة في عملية النطق بها : « أعلن الحرب ». واليوم ، لا تعني الكتابة رواية شيء ما ، وإنما قول ما يروي وارجاع كل شيء إلى عملية القول هذه . لهذا ، لم يعد جزء من الأدب المعاصر أدباً وصيفاً ، مما جعل جزء من الجمهور يعتقد أن الكتاب توقفوا عن كتابة الروايات .

يجب دراسة « خواص الأدب » litterarité لا الأدب . بينما تورودوفمقاله بهذه المبارزة التي يدات بها ، منذ ما يقرب من خمسين عاماً ، أول نزعة حديثة في الدراسات الأدبية ، وتعني بها المدرسة الشكلية الروسية . أما العبارة فكانت لروماني ياكوبسون الذي أراد أن يحدد بها مادة البحث التي طالما أسيء فهم معناؤها الحقيقي . فايا كان الحال ، لا يمكن أن يقتصر على تحليل أي عمل أدبي على وصفه . ولا يمكن أن يكون هذا الامر هدفاً لاي علم ، ونحن هنا بصدد الحديث عن علم الأدب . وبلاحظ تودوروف أنه من الأفضل أن ندرس لا العمل الأدبي ذاته ، وإنما كل ما جعله ممكناً . هكذا يمكن أن تصبح الدراسات الأدبية علماً .

لكي نصل إلى القول الأدبي ، يجب أن نبحث عنه في أعمال ملموسة . وهنا ، تطرح القضية الآتية : كيف تخاطر ، من بين المعانى المديدة التي تظهر أثناء القراءة ، تلك التي تتعلق بخواص الأدب ؟ كيف نعزل كل ما هو أدبي بمعنى الكلمة ؟ ولتيسير العملية الوصفية هذه ، بينما تودوروف بتعريف فلورجين مبدئتين : **المعنى والتفسير** .

معنى أي عنصر من عناصر العمل هو إمكانية دخوله في علاقات متبادلة مع العناصر الأخرى ، ولعمل الأدبي كله . ولا شك أن فلوبير كان يقصد عناصر العمل الأدبي عندما قال عن « مدام بوفاري » ! لا يوجد في كتابي وصف منعزل ، مجاني . الوصف كله يخدم شخصياتي ويؤثر على الأحداث تائراً مباشراً أو بعيداً . ولكن عنصر معنى أو عدة معان يمكن تحديدها .

ويختلف الأمر بالنسبة للتفسير . تفسير أي عنصر من عناصر العمل الأدبي يتوقف على شخصية الناقد ، وموافقه الإيديولوجية ، والزمن الذي يعيش فيه . ولكن يتم التفسير ، يجب ادخال العنصر المذكور في سياق الناقد ، لا سياق العمل الأدبي . في هذا الصدد ، يمكن تفسير نفس المؤلّف على أنه انكار للنظام القائم أو إعادة نظر في المصير الانساني . هذا ويستهدف وصف العمل معنى العناصر الأدبية ، أما الناقد فيحاول أن يجد تفسيراً لهذه العناصر .

وإذا قررنا أن العمل الأدبي هو أكبر وحدة أدبية ، فمن الواضح أن مسألة المعنى لا معنى لها . ولكن يكون العمل معنى ، يجب ادخاله في سياق أعلى . والا لا معنى لها . ولكن يكون للمعمل معنى كان حتماً الاعتراف بأنه خال من المعنى . ومن الوهم أن يظن أحد أن العمل الأدبي وجود مستقل . فهو يظهر في عالم تؤمه أعمال موجودة سلفاً . وكل عمل يدخل في علاقات مقدمة مع أعمال الماضي . معنى « مدام بوفاري » مثلاً هو معارضتها للأدب الرومانسي . أما تفسيرها فيختلف حسب الازمنة والنقاد .

وبقترح تودوروف مجموعة من الأفكار التي يمكن أن تستخدمن في دراسة القول الأدبي . لكنه يقصر محوارته على الاعمال الشترية . والسرد بالذات .

على المستوى العام ، يعين تودوروف سمتين للعمل الأدبي : أنه في الوقت نفسه قصة وقول . فهو قصة بمعنى أنه يسترجع واقعاً معيناً واحداً ، يمكن أن تكون قد وقعت ، وشخصيات تختلط ، من وجهة النظر ، هذه الشخصيات الحياة الحقيقة . وكان يمكن أن تروي لنا هذه القصة بوسائل أخرى كالفيلم السينمائي مثلاً ، وأن تروي لنا شفاهة لا أن تكون في كتاب . إلا أن العمل الأدبي قول أيضاً ، إذ يوجد راو يروي هذه القصة ، ويوجد أمامه قارئ يتلقاها . في هذا المستوى ، لا تهم الأحداث المروية بقدر ما تهم الطريقة التي يتبعها الرواية في تلقها لنا . ولا بد من عزل السمتين سالفتي الذكر لفهم وحدة العمل الأدبي ذاته .

القصة شيء متفق عليه ، ولا وجود لها على مستوى الأحداث ذاته . وهي شيء مجرد لأنها تروي

دائماً من قبل شخص ما . ولا وجود لها في حد ذاتها .

ينظر تودوروف في أول الامر الى الافعال ، بدون ان يأخذ في الاعتبار علاقتها بالعناصر الاخرى . وبالاحظ ان كل ما في عن تكثيف لرد يقوم على ملحوظة بسيطة : يوجد في كل عمل ادبي ميل الى التكرار ، سواء تعلق هذا التكرار بالشخصيات ، ام بالاحداث ، ام بتفاصيل الوصف . والتضاد Antithese واحد من هذه الاشكال . وهو يفترض سلفاً جزءاً مماثلاً في كل من لطفيين . والتدرج شكل آخر من اشكال التكرار . الا ان اكثر اشكال التكرار شيئاً هو ما يسمى بالتواري . وهو يتكون من مشهدین على اقل شتملان على عناصر مماثلة ومختلفة . وبفضل العناصر المماثلة تزداد الاخلافات وضواحاً .

قام الباحثون في مجال الفلكلور عامه والقصص الشعبي والاساطير خاصة بمحاولة لوصف منطق الاحداث . ويفيد تحليلهم دراسة السرد الادبي فائدة اكبر مما يظن البعض عادة . صحيح ان الدراسة البنوية للفلكلور ترجع الى عهد قريب ، ولا يمكن ان نقول ، في الوقت الحالي ، ان هناك اتفاقاً على طريقة تحليل اي شكل من اشكال السرد . واسوف تثبت الابحاث اللاحقة مدى فاعلية النماذج الحالية وقيمتها .

في هذا الصدد ، يتحدث المؤلف عن نموذجين : ١ - النموذج الثلاثي ، وهو تبسيط لمفهوم الذي طرحته برباعون ، والقاتل بان السرد كله من تسلل او تداخل مجموعة من المقاطع المردية الصغيرة .

ويكون كل مقطع من ثلاثة عناصر لا بد من وجودها حسب هذا المفهوم ، تكون كافة اشكال السرد التي عرفها العالم من التراكيب المختلفة لا يقرب من عشرة مقاطع ثابتة البني ، تقابل عدداً صغيراً من المواقف الأساسية في الحياة . ويمكن ان نطلق عليها اسماء مثل «الخدعية» ، و«الاتفاق» ، «الحمامة» ، .. الخ .. ٢ - النموذج الثنائي ، ويعتمد أساساً على منهج تحليل الاساطير . حسب هذا المفهوم ، يفترض ان السرد يمثل انعكاساً للمحور التوزيعي

axe paradigmatic على شبكة من العلاقات الابدالية axe para-digmatique ومن ثم ، يكتشف الباحث في مجموع السرد تبعية بين بعض العناصر ، ويحاول ان يبشر عليها في التتابع . وفي اغلب الاحيان ، تكون هذه التبعية تماثلاً - وبعد اختيار هذين النموذجين ، ينتهي تودوروف الى بعض الملاحظات ، واهمنها ان تتابع الافعال في السرد ليس عفوي ، وانما يخضع لمنطق معين . ظهره اي مشروع يشير ظهور العقبات والخطر يولد المقاومة او الهرب ، الخ ..

فيما يتعلق بالشخصيات وعلاقتها ، قال احد الكتابين الرؤس : « البطل غير لازم القصة . فالقصة مجروعة من الاسباب يمكن ان تستفي عن البطل وعن سعاده الميزة تماماً » ، ويرى تودوروف ان هذه الكلمات تطبق على القصص القصيرة التي شاعت في عصر النهضة اكثر مما تطبق على الادب الغربي الكلاسيكي المتد من « دون كيشوت » الى « اوليس » جويس . في هذا الادب ، تلعب الشخصية دوراً رئيسياً - فيما يبدو - تتنظم حوله عناصر السرد الاخرى . لكن هذا القول لا ينطبق على بعض الاتجاهات الادبية الحديثة ، حيث عادت الشخصية الى الاحتلال دور ثانوي . ودراسة الشخصية تطرح اكبر من قصبة لم تجد لها حللاً حتى الان . ويتوقف تودوروف عند نمط من الشخصيات يتغير بعلقه بالشخصيات الاخرى . الا ان هذا لا يعني ان كل شخصية تعرف كلية بعلاقتها بالشخصيات الاخرى ، وان انبط هذا Souriau على الدراما . فقد استخلص ا. سوريو مالم الجماليات من الدراما نموذجاً للعلاقات بين الشخصيات ، واقتصر على ست شخصيات كما فعل جريماً من بعده . ويرى تودوروف ان علاقات الشخصيات ، في كل سرد ، يمكن ان تقتصر دائمًا على عدد صغير ، وان شبكة العلاقات هذه تلعب دوراً اساسياً في بناء العمل الادبي .

وعندما يصل تودوروف الى الجزء الثاني من الموضوع ، ينظر الى السرد على انه قبول فقط ، اي قول حقيقي يوجهه الراوي للقاريء . ويقسم اساليب القول الى ثلاث مجموعات : التعبير عن العلاقة بين زمن القصة وزمن القول ، والطريقة التي يدرك بها الراوي القصة ؛ ونوع القول الذي يستخدمه الراوي في روايته .

وتطرح شكلة عرض الزمان في السرد بسبب التفاوت بين زمن القصة وزمن القول . فزمن القول يعتبر بطريقة ما ، زمناً يسير في خط مستقيم ، في حين ان زمن القصة متعدد الابعاد . في القصة ، يمكن ان تقع عدة احداث في وقت واحد . الا ان القول يضطر المؤلف الى وضع كل حدث تلو الآخر . ومن ثم تتعكس صورة مقدمة على خط مستقيم . لذا ، يجب التخلص عن التتابع الطبيعي للابدال ، حتى لو اراد المؤلف ذلك . ويحدث في اغلب الاحيان الا يحاول المؤلف المثار على هذا التتابع الطبيعي ، لانه يستخدم التعرف الرمزي سعياً وراء بعض الاهداف الجمالية ولذلك ، في هذا الصدد ، ان احدى السمات المميزة للنظرية الشكلية هي ان طبيعة الابدال لا تهم بقدر ما تهم العلاقة بينها . اي ان النظرية الشكلية لم تعرف السرد كقصته ، ولم تهتم الا بالسرد كقول . ويمكن ان تترابط القصص في السرد بطرق عده

لكتهما يستخدمان دائماً وفقاً لرؤية نفس الشخصية للأحداث . ويمكن أن يتابع الرواية شخصية واحدة او عدة شخصيات .

في الحالة الثالثة ، « الرؤية من الخارج » يعرف الرواية أقل مما تعرف أي من الشخصيات ويستطيع ان يصف لنا ما يرى وما يسمع فقط ، ولكنه لا يدخل في اي وعي . ونادرًا ما يعمد الكتاب الى هذا الشكل الذي استخدم بطريقة منتظمة في القرن العشرين .

وفي ختام مقاله . يعقد تودوروف مقارنة بين صورة الرواية وصورة القارئ . فيقول ان الرواية هو صاحب النص ، وانه يلعب الدور الذي يلعبه الفاعل في الجملة . فهو الذي يضع هذا الوصف قبل ذاك ، وان اختلف موقعهما من زمن القصة . وهو الذي يرينا الاحداث يعني هذه الشخصية او تلك ، او عينه هو ، بدون ان يكون في حاجة الى الظهور على سرج الاحداث وهو الذي يتقل لنا الحدث من خلال حوار شخصيتين او وصف موضوعي . لدينا اذن معلومات عديدة عن الرواية . ومع هذا لا نستطيع تحديد ملامح صورته ، نظرًا لارتدائه اقنعة عديدة اثناء السرد . لكن ، يوجد مستوى تقديرى يمكننا ان نقترب منه من هذه الصورة . فوصف كل جزء من القصة يشتمل على تقييمه المعنوى . وغياب مثل هذا التقييم يمثل موقفنا له دلالاته . واللاحظ ان هذا التقييم ليس جزءاً من تجربتنا الفردية كقراء ولا من تجربة المؤلف الحقيقي . الا انه ملازم الكتاب ، ولا يمكن الوقوف على بناء هذا الكتاب الا باخذ هذه الملحوظة بعين الاعتبار . ولا بد من ان ندرك منذ البداية ان هناك تفسيرين متعارضين مختلفين كل الاختلاف : احدهما داخل الكتاب ، والآخر ينبع من القراء ، بدون ادنى اهتمام بمنطق العمل الادبي . ويتغير التفسير الاخير بطريقة محسوبة وفقاً للازمة وشخصية القارئ . واقتراب القارئ من صورة الرواية لا يعني بالضرورة مخاطبة هذا الاخير له مباشرة . وحالما تظهر صورة الرواية تصاحبها صورة القارئ . وبطبيعة الحال ، لا علاقة لهذه الصورة باي قارئ حقيقي . ولا علاقة لصورة الرواية بمؤلف حقيقي . وكل من الصورتين تتبع الاخرى . وحالما تتضاعف صورة الرواية ، تزداد صورة القارئ وضوها ودقة . وتوجد الصورتان في اي عمل يعتمد على الخيال . وتؤكد هذه التعبية قانون علم الدلالات الذي يظهر بمقتضاد « انا » و « انت » دالما معاً .

بالرغم من هذه المحاوالت لاجداد منهج علمي في عالم الادب ، يبقى السؤال الاذلي : هل يصبح الادب علماً كعلم اللغويات مثلاً ، أم بظل فناً ؟

وبعد كتاب القصص الشعبي والقصة القصيرة الى طريقتين : التسلل والتدخل . التسلل يقتضي بوضع مجموعة من القصص المختلفة جنب الى جنب : عندما تنتهي القصة الاولى ، تبدأ القصة الثانية ، وهلم جرا . وتنشأ وحدة السرد في هذه الحالة عن الشابه بين بناء كل قصة . كان يرحل ثلاثة اخوة على التوالي بحثاً على شيء فيهم . عندئذ تعتبر كل رحلة أساساً لقصة من القصص الثلاثة . اما التداخل فيدخل كل قصبة داخل الاخرى . هكذا الحال في « الفيلية » وليلة » مثلاً ، حيث تدخل كل القصص في إطار عام هو قصة شهرزاد . وهناك نوع ثالث من التركيب القصعي يمكن ان يسمى « تناوباً » ، ويقضي برواية قصتين في آن واحد ، متوقفاً تارة عند هذه وتارة عند ذلك . وتميز بهذا الشكل الوان ادبية قطعت كل حلقة بالابد الشفاهي لأن هذا الاخير لا يمكن ان يعرف التناوب .

ويضيف تودوروف الى زمن الشخصيات زمنين ينتهيان الى مستوى مختلف : زمن الكتابة وزمن القراءة . يصبح زمن الكتابة عنصراً اديباً ابتداء من اللحظة التي تدخله فيها في القصة . كان يحدثنا الرواية عن سرده والزمن الذي استغرقه كتابته او روايته . وفي حالات قصوى ، يصبح زمن الكتابة الزمن الوحيد الوارد في السرد : عندئذ ، يدور السرد حول نفسه ، ويصبح سرداً لسرد معين . اما زمن الكتابة لا رجمة فيه يمكن ان يصبح عنصراً اديباً ، بشرط ان يأخذ المؤلف ذلك بعين الاعتبار .

وكثيراً ما يعمد السرد الكلاسيكي الى الصيغة التي يسميها تودوروف « الرؤية من الخلف » بمعنى ان الرواية يعرف اشياء اكثر من شخصياته ، ولا يهم بان يأن يقول لنا كيف اكتسب هذه المعرفة . وكانه يرى من خلال الجدران ويرى ما يدور بخلد البطل . ولهذا الشكل درجات مختلفة . يمكن ان يقف الرواية مثلاً على الرغبات الخفية لشخصية ما ، والا تعرفها هذه الشخصية . ويمكن ان يعرف في نفس الوقت افكار عدة شخصيات ، بينما تعجز هذه الشخصيات عن مثل هذه المعرفة . ويمكن ان تقتصر معرفته على رواية احدث لا تدركها اية شخصية .

يسمي تودوروف الشكل الثاني من السرد « الرؤية مع » . شاع هذا الشكل في الادب ، خاصة في العصر الحديث . في هذه الحالة ، يعرف الرواية نفس الاشياء التي تعرفها الشخصيات ، ولا يمكنه ان يقدم لنا تفسيراً للاحداث قبل ان تقدمه الشخصيات . ويمكن ان يستخدم السرد ضمير المتكلم او ضمير الغائب .

غسان كنفاني

حياةً وشهيداً

آني كنفاني

ترجمة: محمد عبد القادر

صباح يوم الاغتيال ، جلسنا جميعا الى الشرفة لفترة اطول من الفترة المعتادة ، نشرب القهوة التركية . كان غسان - كعادته دائمًا - يتحدث عن اشياء كثيرة ، وكنا جميعا دائمًا على استعداد للاستماع اليه . في ذلك الصباح . شرع بحدثنا عن رفاقه في الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين ، ثم انتقل وشقيقته فايزة الى الحديث عن الطفولة في فلسطين .



قبل ان يغادروا الى مكتبه ، ادار القطار الكهربائي لابنة فايزة ، وابنى عمته ، ثلاثة منهم كانوا يلعبون داخل المنزل . في ذلك الصباح كان يتبعن على ليس « ابنة اخته » ان تخرج معه الى المدينة للمرة الاولى منذ وصولها من الكويت مع امها واخويها قبيل ذلك باسبوع كانت ستقوم بزيارة اخوالها في بيروت اذ لم يسبق لها وان زارتهم من قبل وبعد ان قيلنا غسان وليس بدقيقتين كان هنالك انفجار رهيب .

جلس اسامي بجوار جثة اخته ليس وهو يحدثنها قائلا: لا تهتمي يا ليس... سوف تتحسن صحتك... وسوف تعلمني اللغة الانجليزية مرة اخرى مثلما مضى في الماء قالت لي طفلتنا الصغيرة ليلي :

« ماما ! لقد طلبت من بابا ان يأخذني معه في السيارة ويشترى لي شوكولاتة ، لكنه كان مشغولا ، فتناولني قطعة كانت معه ، ثم قبلي وطلب الى ان اذهب الى البيت . جلست على درج المنزل اكل قطعة الحلوى، ثم سمعت انفجارا هائلا ، لكن يا ماما ، لم تكن تلك غلطة ابي ، ان الاسرائيليين وضعوا قبلة في سيارة بابا » .

تطايرت كل نوافذ البيت . ركضت على الفور لاجد البقايا المشتعلة لسيارتنا الصغيرة . وجدنا ليس بعيدة بضعة امتار ، اما غسان فلم يكن هناك . ناديت اسمه ، وبعدها ، عشرت على ساقه اليسرى . وقف متسلولة الحركة ، بينما كان فايزة يضرب راسه في الحائط ، ولily تصرخ بلا اقطاع « بابا... بابا... ». .

ورغم هذا تبقى لدى امل صغير بان يكون غسان اصيب اصابة خطيرة فحسب ، لكنهم وجدوه في الوادي على مقرية من منزانا .. واخذوه بعيدا .. ولم يقدر لي ان اراه مرة اخرى .

انا ارمالة غسان كنفاني . واحد من صفة شهادة الثورة الفلسطينية . وطني الاصلي هو الدانمرك . استطاع ان اذكر بغيالية - الاحتلال المانى للدانمرك ، الذي بدأ في ١٩٤٠/٩ ، انضم والدى لحركة المقاومة جنبا الى جنب مع رجال ونساء الدانمرك كثير من المناضلين لاجل الحرية وهبوا حياتهم ، وآخرون قضوا في سجون « الجستابو » ، او مخيمات التجمع في نشالم ضد الاحتلال الالماني . لقد وصف الالمان مقاتلي المقاومة الدانمركية « بالارهابيين » تماما كما تصف قوى الاحتلال الجماهير المضطهدة التي تخوض النضال لاجل الحرية والاستقلال . وقد ساعدت حركة المقاومة الدانمركية على انقاد اليهود من الالمان النازيين .

عند قيام اسرائيل في ١٩٤٨/٥/١٥ ، شعر الدانمركيون بالفبرطة جهلا منهم ، شائئم في ذلك شأن معظم شعوب العالم « المتدين » . سمعنا القليل عن اللاجئين العرب ، ولكن احدا لم يعلم ان شعبا كاملا كان عليه ان يدفع الثمن . وبعد اثنى عشرة سنة ، ادركت ان هناك وجودا لشعب من فلسطين ، مطرود من وطنه يدعم من القوى العظمى وبشكل اساسى الولايات المتحدة وبريطانيا العظمى .

في عام ١٩٦٠ ، شاركت في مؤتمر دولي للمعلمين ، وبعده شاركت في مؤتمر طلابي في يوغسلافيا ، حيث ووجهت بالقضية الفلسطينية لأول مرة من خلال لقاءاتي بعض الطلبة الفلسطينيين ولدى عودتي الى بلدي ، انشمت الى كلية الشعب الدانمركية الدولية ، حيث مضيت في شرح المشكلة مع زملائي الطلبة . بعضنا توجه الى لندن وشارك في مسيرة « الدرماستون » التي نظمتها « حملة نزع السلاح النووي » ، وقادها برتراند راسل حينما توفي عن عمر يناهز ٩٧ عاما كان برتراند راسل مازال يقاوم في سبيل العدالة ، وهذه المرة كان نضاله من اجل الفلسطينيين .

في ذلك الصيف ، عدت الى يوغسلافيا ضمن فرقة دانمركية فلكلورية معروفة Tingluti « تنجلوتي » ، والتي امضيت في عضويتها اعواما عشرة ، بعضنا انضم الى مخيمات عمل دولية ، حيث التقينا بطلبة اسرائيليين وفي مخيمات اخرى التقينا بطلبة عرب ، وناقشتنا القضية الفلسطينية مع الطرفين .

في ايلول سنة ١٩٦١ ، ذهبت الى سوريا ولبنان لادرس القضية الفلسطينية عن كثب . في بيروت قدموني لفсан كنفاني الذي كان آنذاك محررا في جريدة « الحرية » الاسبوعية الناطقة بلسان حركة القوميين العرب ، حيث كان غسان يحرر فيها الشؤون الفلسطينية .

عندما طلت اليه زيارة بعض مخيمات اللاجئين ، التزم غسان الصمت ، ثم مالت ان اشتقط غاضبا : « هل تعتقدين ان شعبنا الفلسطيني دوابا في حديقة

حيوانات » بعدها أخذ يترح لي ، يحدثني عن شعبه ووطنه ، وكيف ان الامم المتحدة خالفت ميثاقها^(١) وقسمت فلسطين في ١٩٤٧-١١-٢٩ ، متحدة اراده سكانها العرب (الذين كانوا يشكلون آنذاك ثلثي السكان . ويمثلون ٩٠٪ من ارضها) ، وكيف انه في التصويت النهائي ايدت قرار التقسيم دولة اسيوية واحدة هي الفلبين ، ودولتان افريقيتان هما « ليبيريا » ، وجنوب افريقيا « اللتان خضعا للضغط الاسريكي . هكذا اقيمت بالقوة دولة اسرائيل الصهيونية الاستعمارية عقبة في وجه العالم الثالث بدون الحصول على الاعتراف الطوعي من قبل ايّة دولة عربية او اسيوية او افريقيّة . وهكذا مضى غسان يحدثني عن بلدِه الحبيب ، وكيف انه اجبر على مغادرته سنة ١٩٤٨ ، مع والديه وخمسة من اخوه واخواته .

ولد غسان في مدينة عكا في التاسع من ابريل ١٩٣٦/٤/٩ ، مع بداية الثورة العربية الفلسطينية ضد القوى الصهيونية وسلطات الانتداب البريطاني . خلال الثورة نظم الفلسطينيون العرب اضرابا عاما ، لعله اطول اضراب في التاريخ . استمر الاضراب نصف عام . وعندما اخذت ثورة ١٩٣٩ ، قتل ٢٢ ره ، من العرب وجراح ٧٦٠ ، بينما شنت السلطات البريطانية ١١٠ ، من المواطنين .

حدثني غسان عن الارهاب الاسرائيلي ، وكيف اجبر شعبه على مغادرة الوطن . حسب قرار التقسيم، كانت مدينة « عكا » من نصيب العرب ، ولكن القوات الصهيونية غرت عكا كما غرت كثيرا من المدن والقرى العربية الأخرى ، وساقت اهلها خارج الوطن بالقوة الجسدية والنفسية . في ذلك الوقت المربع بعرب فلسطين على اثر المذبحة التي حلّت بالقرية المهدّنة الغزاء ، دير ياسين . في تقرير شاهد عيان ، يروى مندوب الصليب الاحمر ويُدعى « جاك دي رينسيير » كيف ان (٤٥) من النساء والاطفال والشيوخ سقطوا الى المجزرة وكيف اقتتلت عصابات « شترين » و« الارجون » الصهيونية باجساد التشرين منهن في البار .

وقد وصفت السلطات الصهيونية الرسمية المذبحة بأنها ليست سوى « حادثة » ودعت الارجوان – التي كان يتزعمها مناحيم بیغن^(١) ، والذي اشترك فيما بعد بالعديد من الحكومات الصهيونية الى مؤتمر صحفي للإعلان عما ارتكبوا ، في وقت كان فيه الاسرى القربيون الذين ما يزالون على قيد الحياة ، يجردون من ملابسهم ويعبرون عراة في الزقة اليهودية ليصق اليهود عليهم . فيما بعد ، اطلق سراحهم كي يحدثوا الناس بما حل بهم ، بينما كانت السيارات والابواق تجوب القرى العربية معلنة « ما لم تقدرها منازلكم ، فان مصر دير ياسين سيكون مصركم » . كتب مناحيم بیغن يقول « لم تكن المذبحة مبررة فقط ، بل انه لم تكن تقوم دولة

اسرائيل بدون الانتصار في دير ياسين ٠

جرت مذبحة دير ياسين في ٩ / ابريل / ١٩٤٨ ، في الذكرى الثانية عشرة لبلاد غسان ... ومنذ ذلك اليوم لم يحتل بعده ميلاده قط .

في تلك الفترة من كل عام سافر ، انا ارمليه غسان ، اجلالا له وللضحايا الابرياء في دير ياسين الذين ذبحوا منذ خمسة وعشرين عاما . وفي ذلك التاريخ نفسه ، احتلت المانيا النازية وطنى الدانمرك .

نزح اهل غسان من عكا قبل ١٥ / ايار / ١٩٤٨ ، بفترة وجيزة ، في ذلك الحين خرج ٨٠٠٠ مواطن عربي من ديارهم خشية الارهاب الصهيوني . واستمر العرب في التزوح وفي مقدمتهم النساء والاطفال ، اما الرجال فقد ظلوا يدافعون عن مدنهم وقراهم وبعدهما مباشرة « نظفت » يافا وحيفا واللد وغيرها من السكان العرب ، على حد تعبير ييغال آلون .

غادرت عائلة غسان فلسطين وهي لا تملك من ممتلكات الدنيا شيئا . اما والده فقد اثر المعيش في قرية لبنانية اسمها « العزبة » قرب الحدود اللبناني ، اذ كان يريد ان يكون اول العائدين الى الوطن بعد القتال ، مثلاً كان يتمنى على جميع اللاجئين ان يفلو طبقاً لقرار الامم المتحدة فيما يتعلق باللاجئين الصادر في (١٩٤٨/١٢/١١) . وكلنا يعلم ان ذلك لم يتم . فلم تسمح السلطات الصهيونية لاي عربي فلسطيني بالعودة ، لقد ارادوا الصهاينة الوطن ، ولم يريدوا الشعب ، وهكذا كان الامر منذ البدء .

بعدها ، انتقل والد غسان والعائلة جميعها الى الزيداني . احدى القرى الجبلية في سوريا . كانت الحياة هناك صعبة للغاية . الجوع والبرد غذاؤهم اليومي . فيما بعد ارتحلوا الى دمشق . وهناك بدأ غسان وآخوه الاكبر بجمع نقاطي الصحف كي يحصلوا على مبلغ بسيط يعينان به عائلة مكونة من ثمانية افراد . وثمانية اخري من اقاربهم يعيشون معهم . بعد فترة ، شرعاً يعملان نهاراً ، ويكلمان دراستهما في المساء .

آنذاك ، كان غسان فتى ذا ثلاثة عشر ربيعاً ، شقيقته فايزه - ام ليس - حصلت على الدبلوم . في ١٩٥٢ ، ذهبت الى الكويت لتكون واحدة من زوجات الفلسطينيين الاولى الذين سافروا للاسهام في تطوير الدول العربية كمدربين ومهندسين واطباء .. الخ .

وبعد ان حصل غسان على « البريفيه » في السادسة عشرة من عمره ، بدأ غسان في التدريس بمدرسة تابعة لوكالة غوث وتشغيل اللاجئين الفلسطينيين . هو واحد زملائه المدرسين الذي على عاقبتهما تعليم ١٢٠٠ طفل من الاجئين الفلسطينيين ، بيد ان هدفه الاهم كان ان يجعل هؤلاء الاطفال على درجة من الوعي السياسي . فيما بعد ، غداً ٧٠٪ من طلبة غسان فدائيين .

قبل ان يتضم الى مدرسة وكالة الغوث ، كان

غسان عاماً صغيراً في احدى المطابع الصحفية بدمشق . وفي سنة ١٩٥٥ دعته حركة القوميين العرب للمعمل كمحرر في جريدهم « الرأي » من ناحية ، والمشاركة في عملية الطباعة من ناحية أخرى . في ذلك العام اصبح غسان عضواً في حركة القوميين العرب .

في العام الذي يليه التحق غسان بشقيقته فايزه ، وشقيقه غاري في الكويت . ثلاثة كانوا يرسلون معظم رواتبهم الى الاهل في دمشق . الان أصبح لدى والده دخل شهري يستطيع به ان يعيش بقية العائلة ، وفي تلك الائمه حصل والده على تصريح ليعمل مراقباً في دمشق ، حيث كان معظم عملائه من القراء الفلسطينيين . خلال السنوات السنتين التالية في الكويت ، استمر غسان في نشاطه السياسي هناك .

كان يعلم الفن والتربية البدنية ، وقد ثبت ان تلك السنوات كانت بالفعل جزءاً مهماً من حياته . كان غسان يقضي كل اوقات فراغه بالرسم والكتابه والقراءة ، وبشكل اساسي كان يقرأ الكتب السياسية الثورية في ١٩٦٠ . اتفقاً معه الدكتور جورج جيش ان يغادر الكويت الى بيروت ليعمل في صحيفة « الحرية » .

منذ الابيات الاولى التي التقى خلالها بفسان ، شعرت اني امام انسان غير عادي تطورت علاقتنا من خلال القضية الفلسطينية الى علاقة شخصية . وعلى الرغم من ان غسان لم يكن في مأمن (كفلسطيني) ، ولا يملك جواز سفر ولا تصريح بالعمل ولا تقادراً . والاسوا من ذلك انه كان يعاني مرضاً عضالاً هو السكري ، على الرغم من كل ذلك . فقد كنا على يقين من انه لن يفرانا سوى الموت .

شرعت بالعمل في روضة للأطفال ، بعد شهرین من وصولي الى لبنان تزوجنا ، لم يندم اي منا على ذلك قط . ومثل معظم الفلسطينيين كانت لدينا مصاعبنا الخاصة ، المادية وغيرها .

في يناير ١٩٦٢ ، حينما كانت الوضاع السياسية غير مستقرة ، كان يتمنى على غسان ان يبقى مخفياً في المنزل لمدة تزيد على الشهرين ، اذ لم تكن بحوزته الوثائق الرسمية الازمة . خلال تلك الفترة ، كتب رواية « رجال في الشمس » ، اهدتها اليه . فيما بعد انتشرت الرواية على نطاق معظم العالم العربي .

كان غسان يترجم لي كل رواياته وقصصه النساء كتابتها ، كما كنت اطلع على كتاباته السياسية ايضاً . استعداده للكتابة كان بلا حدود ، فلقد كان يملك بسوعاً من الكلمات والافكار يريد ان يملأ بها صفحة ورقة صفحه ، عن فلسطين . عن بلدته وشعبه .

كان دائماً مشغولاً ، يعمل كما لو ان الموت يتربص به في الركن .. وكان رساماً ومصمماً ايضاً . لقد تأثرت كثيراً بافكار غسان ، وهو لم يحاول قط ان يفرضها على

قرا ، الشيء الذي ينطبق على أصدقائنا الأجانب الذين كانوا يكتشفون القضية الفلسطينية من خلاله . كثير منهم نقلوا القضية إلى بلادهم .

توقفت صلتي باهل غسان ، فلقد رحبا بي منذ البداية بحرارة ، واكربوا ضيافي ، فأحببتهم بصدق . كانت الثقة والاحترام والحب أساس حياتنا الزوجية ، وكانت حياة ذات معنى، جميلة وراسخة في ١٩٦٨-٢٤ استقبلنا طفلنا الأول وأسميناه « فايزنا » تيمناً بجده .

وأزدادت مشاغل غسان عن ذي قبل ، وانصرف في عمله تماماً . في ذلك الحين اعتبر غسان كاتباً وصحفياً ، وفي ١٩٦٢ أوكلت إليه مهمة رئاسة تحرير جريدة يومية جديدة هي « المحرر » التي كانت تعكس وجهة نظر الناصرية والتوي التقدمية . وسرعان ما أصبحت الصحيفة اللبنانية اليومية الثانية ، وبدأت توزع على نطاق واسع في الدول العربية الأخرى . عمل غسان في تلك الصحيفة لمدة خمس سنوات ، في الوقت الذي كان يعمل فيه في صحيفة « فلسطين » التي كانت تطرح وجهة نظر الفرع الفلسطيني لحركة القوميين العرب وتعنى بالشؤون الفلسطينية .

خلال سنة ١٩٦٤ ، سنة ١٩٦٤ ، كانت حركة القوميين العرب في طريق تحولها نحو الفكر الاشتراكي . وفي سنة ١٩٦٤ قررت الاعداد للكفاح المسلح في قلب فلسطين . بعد ذلك بفترة وجيزة تشكلت أول مجموعة للغذائيين رغم أنها لم تهدف في بادئ الأمر إلى تنفيذ عمليات عسكرية ، بل إلى الاتصال بالعرب في الأرض الحلة وخلق قاعدة للكفاح المسلح وسرعان ما قدمت حركة القوميين العرب أوائل شهدائها . فيما بعد أهدى غسان رواية « ما تبقى لكم » التي فازت بجائزة الأدب اللبناني - إلى خالد الحاج أحد أولئك الشهداء : « إلى خالد ... العائد الاول الذي مازال يسر » .

في سنة ١٩٦٥ ، تلقى غسان دعوتين رسميتين لزيارة كل من الصين والهند ، حيث التقى بوزير الخارجية الصيني (تشينج لي) ، ورئيس الوزراء الهندي « شاستري » وغيرهم من القادة السياسيين في الدولتين . ناقشهم في القضية الفلسطينية ، وعاد من رحلته متاثراً إلى حد كبير .

بعد رحلته الثانية إلى الصين للمشاركة في مؤتمر الكتاب الأفرو - آسيويين ، أصبح لإبني فايز ذي الاعوام الاربعة شقيقة صغيرة جميلة .. أسميناها « ليلي » تيمناً بأحدى بطلات قصة عربية شعبية مشهورة ، كما ان « ليلي » اسم اسكندنافي مشهور في « الاب » شعالي الدائرة القطبية .

لقد أحب غسان ولديه حتى الميادة ، وكثيراً ما كتب عنهما . ورغم أن وقته الذي كان يمضيه معهما كان محدوداً ، إلا أنه تعود أن يلعب معهما باستمرار ويعلمهم أشياء كثيرة .. قلماً كان غسان يفقد اعصابه معهما ،

ولم يضرهما قط . إن سعاداته بصحبتهما امتدت لتشمل أصدقاءهما ، وكثيراً ما كان ياخذهم جميعاً إلى السينما ، أو يشاركم العابهم في المنزل .

قبل أسبوع واحد من خرب حزيران توفيت والدة غسان اثر سكتة قلبية في دمشق . وعلى الرغم من شدة جهه لوالدته ، إلا أنه لم يدرك عليها في جنازتها دمعة واحدة محاولاً بذلك أن يشد من عضد والده وأفراد العائلة .

في طريق عودتنا إلى بيروت انفجر غسان باكيًا ، ولاول مرة لمحت الدموع في عينيه ، تماماً كما حصل معه عندما أعلن الرئيس عبدالناصر استقالته اثر حرب حزيران وقد كثير من الناس الأمل ، ولكن غسان رفض الأذاعات للهزيمة .

في اللحظات الحاسمة كان قوياً بشكل لا يصدق ، وكان يحاول أن يمد الآخرين شئء من تلك القوة . بعد ذلك ، كان يعبر عن مشاعره بكتاباته السياسية والأدبية . لم يكن أشك مطلقاً بان غسان قد اختار الطريق الصحيح . لو اتنى حاولت ايقافه عن التزامه ونضاله الثوري ، فلربما كان ما زال زوجي ، لكن ليس الزوج الطيب المخلص الذي أحببته واعججت به .

لقد بذلت كل جهد لاشترك غسان في نضاله ، واتصلت كثيراً بناس في الغرب يريدون معرفة الحقيقة عن النضال الفلسطيني . مجلة دانمركيه يسارية طبعت متى ان اكتب مقالة مبسطة حول فلسطين ، فكانت اول حلقة في سلسلة من المقالات . منذ حرب حزيران كتبت مئات الرسائل لاصدقاء جدد وقادامي في الدول الاسكندنافية ودول أخرى . ومن ضمن الذين كنا نراسلهم ، كاتب يهودي في الولايات المتحدة معروف بمعداته الصهيونية ويدعى « موشيه مينوهين » مؤلف كتاب « انحلال اليهودية في هذا العصر ». وبذلت نعتبره واحداً من أصدقائنا الشخصيين .

في خريف سنة ١٩٦٧ انضم غسان إلى هيئة تحرير « الانوار » وهي صحيفة يومية ناصرية رائدة وأصبح فيما بعد رئيس تحرير مجلتها الأسبوعية . في نفس الوقت بدا يلعب دوراً قيادياً في النشاط الإعلامي الفلسطيني واعلام الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين . لقد كانت تلك حقيقة معروفة . وهي ان غسان حينما كان يهم بالكتابة في اية مجلة او صحيفة بمقالات او افتتاحيات ، كان يرتفع بمستواها وتوزيعها بشكل سريع . لقد كانت مقالاته الأسبوعية في « الانوار » - وراء الاحداث - تترجم من قبل السفارة الفرنسية وسفارات أخرى في بيروت لسبب تحليلها السياسي الدقيق .

على أية حال ، قرر غسان سنة ١٩٦٩ ، ان يترك عمله في الانوار كي يبدأ العمل في مجلة « المهد » الأسبوعية السياسية . وعلى الرغم من ان تلك الخطوة كانت تعني تدنياً في الداخل ؛ الا ان غسان لم يعمل قط

في سبيل اعتبارات مادية ، فقد كان النضال العربي الفلسطيني وتحرير فلسطين مصدرياً الامان له في الكتابة والعمل بلا توقف . في يوليو سنة ١٩٦٩ ، صدر اول اعداد « الهدف » برئاسة تحرير غسان . كان غسان على قناعة تامة بأن تلك المجلة ستنتقل رسالة الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين والتقوى التقدمية الأخرى في العالم العربي والرأي العام العالمي . وقد كان غسان مصيباً في قناعاته ، في السنتين التاليتين تطورت الهدف لتتصبح واحدة من افضل المجالات الأسبوعية في العالم العربي ، حيث كانت مصدراً للاقتباس على نطاق كبير ، وكثير من مقالاتها وافتتاحياتها كانت تترجم الى اللغات الأخرى .

وكمنظر سياسي ، شارك غسان في صياغة البرامج والبيانات السياسية للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين . كان غسان يؤدي كثيراً من عمله في المنزل ليكون على مقربة منها .

كثير من مقالاته وملخصات الجبهة كتبها وصممتها في المنزل مع فايز ولily ، يساعدانه بمحض ارادتهما ، سعيدان بمشاهدة ابيهما يقوم بالرسم والتلوين . عمل غسان بلا انقطاع . وبذل جهداً كبيراً في « الهدف » ، وعندما أصبح الناطق الرسمي باسم الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين ، أصبحنا لا نحظى من وقته الا بالقليل ، فأضحي وقت الذي يقضيه معنا ثميناً . لم اكن افکر بمنعه ، فقد كان رفقاء يومياً يضحيون بحياتهم في النضال ، ويستشهدون تحت التعذيب في سجون اسرائيل . كان عليه ان يحدث العالم عن الثورة الفلسطينية .

في ٩ يوليو سنة ١٩٧٢ كتبت « الدبلي ستار »

« كان غسان الفدائي الذي لم يطلق الرصاص قط ، كان سلاحه القلم ، ومحور نضاله صفحات جريده ، ولقد اوجع العدو اكثر مما اوجعه صحف من الفدائين » عندما قاتلت الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين باختطاف اربع طائرات فرنسية ، لم شاهد غسان الاكثر من اسوع . وغدت تلك الاكثر فتراته انشغالاً في حياته الاعلامية النشيطة . وعاد من عمان على متن اخر طائرة قبل المذبحة الرهيبة التي قام بها النظام الاردني ضد الشعب الفلسطيني وحركة المقاومة في الاردن .

واذا لم يكن احد من مئات المراسلين الاجانب الذين كان يكتظ بهم مكتب في الهدف ، يمكن من نشر حوار مع غسان ، فقد كان ذلك لأن اجاباته عميقه وحاده ودقيقة ، والسبب الرئيسي هو ان القضية التي كان يدافع عنها قضية عادلة . كثير من الصحفيين وغيرهم الذين كانوا يحاولون بصدق ان يتعمدوا مسألة الصراع في الشرق الاوسط ، كانوا يزوروننا في المنزل . بعضهم كان

بعود البنا ثانية والبعض الآخر اصبح من اصدقائنا الشخصيين .

كان غسان واحداً من اولئك الذين ناضلوا بالخلاص لتطوير حركة المقاومة الفلسطينية من حركة تحرير فلسطينية وطنية ، الى حركة ثورية اشتراكية عربية يكون تحرير فلسطين محورها الاساسي . كان دائماً يؤكد بأن المشكلة الفلسطينية لا يمكن ان تحل بمعزل عن التفال السياسي والاجتماعي في العالم العربي اجمع .

في نوفمبر سنة ١٩٧١ ، وعلى الرغم من احتجاجات اتحادات الكتاب والصحفيين ، اعتقل غسان على اثر مقالة نشرها في الهدف حول نظام رجمي في دولة عربية معينة . وساحت الصحافة اللبنانية احتجاجها ضد اعتقاله في مقالاتها وافتتاحياتها .

وبسبب مرضه امضى غسان في مستشفى السجن حيث توفي له قراءة عدد من مسرحيات « سترينجيرج » ورواية لـ « هولدرلاكنس » الكاتب الاسلندي العائز على جائزة نوبل .

ولكن غسان لم يكن قادرًا على الاستراحة . فقد كان عليه ان يعمل وان يكتب جزاً من روايته التي لم تكتمل حول فلسطين وهي « العاشق » والتي اراد فيها ان يكتب عن كل النضال الفلسطيني منذ ارهاصاته الاولى ضد السلطات البريطانية والقوى الصهيونية ، حتى النضال الثوري في الوقت الحاضر من اجل تحرير فلسطين . ولقد ظلت تلك الفكرة تعيش في ذهنه لسنوات عديدة . ولاجلها التقى بشخاص من مختلف بقائع فلسطين ، في المخيمات وأماكن اخرى ، ومن فيهم الرجال الذين قاتلوا ابان الثورة من ١٩٣٦ - ١٩٣٩ ، وما زالوا يقاتلون . كان يخطط لانهاء رواية « العاشق » خلال صيف ١٩٧٢ ، نشر جزءاً منها في الوقت الحاضر وهي بالنسبة لم يقرأها عمل رائع ممتع .

علاوة على الكتابة ، كان غسان يكثر من الرسم خصوصاً الجيد ، في بعض روايات غسان وقصصه القصيرة يلعب الحصان دوراً مهمَا ، كان غسان يقول : بالنسبة لنا نحن العرب يقف الحصان ومزراً للجمال والشجاعة والامانة والذكاء والحرية . وبالنسبة لي كان غسان يجسد كل تلك المزايا . ان الجيد التي رسماها غسان والتي تربو على العشرين في السنوات الاخيرة ، معلقة الان على جدران منازل عائلتنا واصدقائنا في اسكندنافيا والاقطار العربية ، وعلى ابواب الحراس والاطباء والمرضات في مستشفى السجن .

لقد سار العمل الادبي لفسان جنباً الى جنب من شطائاته الصحفية والسياسية ، وبعد وفاته بفتره طويلة ، اعتبر من خيرة الكتاب العرب والفلسطينيين . كان في العادة يبني القصة كلها او الرواية او المسرحية في ذهنه . ثم يفك على كتابتها خلال فترة وجيزة ،

محيرا بعض التصحيحات فيما بعد . كل اعماله الاصلية كتبها بخط يده ولم يستنسخها قط . ورغم الحرج الذي قد يصادفه المرء في مناقشة المسائل الدينية والمقائدية ، فإن غسان في مراجعة «الباب» تكمن من ذلك من خلال موضوع ميافيزيقي يتعلق بالدين والوجودية . ولعله من قبل الصدفة أن تكون على الرغم من كونه مسلماً وكوفي مسيحي متყعين في وجهات نظرنا بالنسبة للدين ولم يكن عقبة في طريقنا . في ١٩٦٤ ترجمت مراجحة «الباب» إلى الفرنسيّة وظهرت على صفحات مجلة «الشرق» الأدبية في باريس . لقد عبر غسان عن حبه للأطفال في مجموعته القصصية «عالم ليس لنا» التي صدرت سنة ١٩٦٥ ، والتي أهدتها إلى فايز وليس وكل الأطفال الذين نطبع بهم في نفس العام نشر غسان «مقالات حول أدب المقاومة في فلسطين المحتلة» والذي كشف من خلاله ولأول مرة للعالم العربي أولئك الشعراء العرب الفلسطينيين الأقوباء المصممين ، المقيمين في الأرض المحتلة ، ومن بينهم محمود درويش وسميح القاسم - وتوفيق زياد ، وشعراء آخرون أصبحوا فيما بعد معروفيين في الوطن العربي ودول أخرى .

أم سعد صديقة قديمة لنا ، كانت رمزاً للمرأة الفلسطينية في المخيّمات وتجسّداً للطبيعة العاملة ، والرواية تتحدث عن الناس الذين تتنمي اليهم أم سعد مباشرة . في الحوار بين غسان وأم سعد ، تتحدث المرأة الامية ، بينما يصف المثقف ويسجل تسااؤله . في هذا العمل تطور غسان كأديب . إن «أم سعد» مكتوبة من قبل كاتب كان يتطلع أبداً لولوجياً متذبذبات صحيفية فلسطين ، حتى غداً في سنواته الأخيرة محلاً أيضاً .

في سنة ١٩٧٠ كتب روايته الأخيرة «عائد إلى حيفا» ، إلا أنه ترك روائين غير مكملتين وغير منشورتين . ليس هناك أدنى شك في أن غسان كان كتاباً موهوباً . وهذا معترض به في الوطن العربي ، وأنى متأكدة من أنه سيأتي اليوم الذي يمتد فيه هذا الاعتراف ليشمل العالم بأسره . قللوا بينما كان يمضي في طريق تطوره . . . لقد كان مصدر خطر عليهم ، صحيفياً وناظماً رسمياً وفناناً وأنساناً .

في ملحق «الدليلي ستار» بتاريخ ١٦/٧/١٩٧٢ جاء ما يلي :

«استغلت إسرائيل الهجوم على مطار اللد لتشكل صورة لغسان وكانه هو المسؤول عن العملية رغم أن مجال عمله في الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين ، لم يكن يجعله أكثر ارتياطاً بها من القادة الآخرين » .

لقد ارتكب الصهاينة جريمة ب فعل عاملين : أولهما - أن غسان كان هدفاً سهلاً ، ثالثهما - انهم لن يستطيعوا تبرير جريمتهم للعالم إلا بالظهور

وكانهم قد انتقموا من المجموع على مطار اللد . ولكن ، لماذا قتلوا غسان على تلك الصورة ؟ يجب صحيفة لبنانية فتقول :

« كان غسان كالطود .. ذلك الطود الذي لم يدمره الا الديناميت »

بعد ساعة فقط من اغتياله ، اعلنت اذاعة الصهينة ان الناطق الرسمي للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين قتل مع « زوجته » اثر انفجار قنبلة وضعت في سيارته . هل راقبنا القتلة لفترة طويلة ؟ هل عرفوا اتنى تعودت الذهاب الى المدينة مع زوجي كل سبت . خلال الأسبوع كنت اعمل في مدرسة للأطفال الذين يعانون تصوراً ذهنياً . في ذلك السبت بالذات لم ارافق غسان .

هل احس القتلة بان ذلك الكراج البارد كان دائماً ملعاً لجميع اطفال البنية ؟ لحسن الحظ عاد الأطفال الى منازلهم قبل الحادث بفترة قصيرة . لو انفجرت السيارة داخل الكراج لاحتضن جزء من الممارسة تماماً .

مازلت انا وطفالي غير قادرین على ان نصدق ان

جربتنا غسان وعزيزتنا ليس لم يعودا عندنا .

تم الاغتيال صباح السبت ، الثامن من يوليو . في اليوم السابق أخذنا غسان - فايز وليس وانا والاطفال - الى شاطئ البحر . كنا ثانية اشخاص في السيارة ، وكان من الممكن ان يتم الاغتيال ذلك اليوم . في ذلك المساء نفسه ، عاد غسان الى المنزل مبكراً ، الشيء الذي كان يقوم به في الأسبوعين الاخرين .

ان حب الحياة يفرض العنف . لم يكن غسان مهادنا . لقد قتل غسان في خضم نضاله الطبعي مثل (كارل لا ينتحت) ، روزوا لو كسمبرغ ، وايرنست ثالمان ، ولو مومبا ، وجيفارا .

لقد احب غسان الحياة ، تماماً كما احبها هؤلاء . وعلى الرغم من التهديدات كاسلوب للدفاع عن النفس ضد ظلمطبقات المستغلة . . . وعلى الرغم من التهديدات المتكررة لحياته ، الا انه لم يخضع .

كان على حركة المقاومة الفلسطينية ان ترد العنف بالعنف ، لقد ضحت بنفسها في نضال غير متكافئ ، وكان عليها ان تواجه الموت يومياً . قبل استشهاده بفترة وجيزة . سالة مراسل عربي : « هل يعني الموت شيئاً بالنسبة لك لا »

فاجاب غسان : « بالطبع . فالموت يعني الكثير . الشيء المهم ان نعرف لماذا التضحية بالنفس في خضم العمل الثوري ؟ هو تعبير عن أسمى فهم للحياة والتضال لحمل الحياة جديرة بانسان . ان حب الحياة لشخص يغدو حب الحياة لجماهير الشعب ، ورفضه لأن يملا المؤس المستمر والمانع والمصاعب هذه الحياة . من هنا ، فإن فهمه للحياة يصبح فضيلة اجتماعية قادرة

على اقناع المقاتل بان التضحية بالنفس هي اسلوب الخلاص لحياة شعبه . هذا اقصى تعبير للارتباط بالحياة » .

دائما نزور مثوى غسان وليس . لقد دفنا في ظلال الشجر . الارض رطبة حمراء كارض فلسطين التي طرد منها . في اثناء نخاله لكي يمنج الشعب الفلسطيني امكانية العودة الى وطنه في فلسطين كان لابد لغسان من ان يدفع حياته ثمنا .

لقد احب الناس ، وعبر عن امالهم واحلامهم ، وابت لهم ان الحياة مختلفة عن بؤس مخيمات اللاجئين . عشرات الالوف الذين رافقوا غسان الى مثواه في اكبر تظاهرة شعبية منذ وفاة عبدالناصر كانوا من العمال والفلاحين والمتقين ومن لاجئي المخيمات ، اعضاء من الفصائل المختلفة لحركة المقاومة الفلسطينية وممثلين عن معظم الاحزاب السياسية والمؤسسات الجماهيرية . انهم نفس الاشخاص الذين توجهوا الى منزلنا بالثبات في احياء بيروت في الايام التالية للاغتيال .

العمال ، والمتقون والادباء المعروفون والاحزاب السياسية من مختلف انحاء العالم عبروا عن تعاظفهم مع حركة التحرر الفلسطيني وعائلة الشهيد ، وقموا على افتقهم عهدا باستمرار النضال الذي وهب له غسان حياته .

ورغم ان غسان كان له خصوم ساسيون ، الا انه لم يكن له اعداء شخصيون بل على العكس ، فقد احبه واحترمه حتى اوائل الذين كان يختلف معهم . كان خصوصه يلتقونه به ، ورافقوه الى المقبرة ، والتقيت بهم في منزلنا عندما جاءوا يقدمون تعازيهما . اراد القتلة ان ينشروا روح الخذلان بين اللاجئين الفلسطينيين ، ويفحدو شرحا في حركة المقاومة ، ولكن تحقق العكس .

هوماش :

(١) ليس هناك اي بند في ميثاق الامم المتحدة يسمح بتقسيم اية دولة بدون ارادتها ان تقسيم فلسطين فيه في تاريخ الاسم ، انه المثال الاول والوحيد .

غان ! اعتقاد انك سرت على الطريق الصحيح ، ولكن المظماء والمخلصين امثالك هم الذين يجدون مثلا للشعب المتأضل . ولقد اثبت لشعبك الفلسطيني انه يخوض معركة عادلة ، والآن وانت مسجى في مثواك ، تحثهم على مواصلة النضال .

أتيت الى لبنان منذ عشر سنوات لادرس القضية الفلسطينية ، ولكنني وجدت فيك فلسطين ، ارضًا وشعبا ، ومن خلال زواجنا أصبحت جزءا من فلسطين، ام طفلينا الفلسطينيين : فايزة وليلي . بالنسبة لفايزة وليلي ، وبالنسبة لي ، لم تكن ابا وزوجا فقط ، بل لقد كنت معلما ورفيقا . أيام الاحد ، كنت تهبه لنا نفشك كلها . احببت بيتنا ، لتعمل في حديقته وتغرس بديك بالأرض تلعب مع الاطفال وقططمهم ، وتشرب القهوة بينما تترجم لي قصصك ومقالاتك . لقد انتهت في العمل والكتابة والرسم وزراعة الحديقة ، يداك الجميلتان ، وعقلك المتفتح ، كانت كلها دائما خلقة ، تعطينا وتعطي الجماهير .

لقد كان موكب جنازتك وليس عهد الجماهير على النضال الثوري المتواصل . ساظل فخورة بكوني زوجتك الى الابد . انا لا اريد ان ابكي ، بل اريد ان اواصل كفاحك . بينما كنا نسير في جنازتك مع الاهل وام سعد وكل الناس الصامدين الطيبين في المخيمات والمناطق الأخرى . شعرت بمثل تلك القوة فناديت فايزة كي يتضم علينا . واذ كان يسر بكرياء ، كان الجميع يعرفون انه ابن غسان . لم يشك احد بأنه هو وليلي وكل الاطفال الفلسطينيين الاخرين سوف يحملون مشعلك ويواصلون النضال من اجل شعب فلسطين .

يوما ما ، ستكون فلسطين العالم الذي كنت تتمنى لكي تمنحه « الى ليس وفایزا وكل الاطفال الاخرين الذين لا عالم لهم » .

(٢) مناصم ييفن هو رئيس وزراء الكيان الصهيوني الحالي اثر هوز تكمل ليكود الذي يعتبر حزب حرون اساسا له على منافسه الرئيس « المراخ » (الجمع) والذي يعتبر حزب الماباي (العمل) العرب الاساسي له .



هذا سري

ناجي علوش

- ١ -

احتاجُ إلى كلِّ الصمتِ الوارفِ في عينيكَ
فالفنرية لا ترْحَمْ
والديلم يتهكمونَ الشَّرفُ الوطنيَّ
وعباد اللذة يحتقرونَ الاشواقَ
وأنا لا أشسّكُ
فلتغمرني لحظاتِ الصمتِ البريئَةَ .

- ٢ -

احتاجُ إلى غسلاتِ الحنطة في وجهِكَ
فالأطفال الجوعى
من تلِّ الزعتر
والمسدَن النقطيَّةِ
والارياف المعروفة يوماً بالاهراءِ
ما زالوا جوعى
والفلة لا ترْحَمْ

وأنا - غفوا - أعرف حقاً مني
الجسوع .

يا سيدة الصمت الازلي
وحارسة الأسرار المذرية
الجمر بصدرى لا يهدأ
وأنا أخفى الوجه الكامن
وأناشد شوقي أن يهدأ
والدليل يكتزون الخطة والحجر
الاصل فى الشرف البرية .

- ٤ -

ماذا أحكى ٤٠٠٠

لأشيء لدبي سوى أشواق
الجوعي والمهمورين ٠٠

هل أحكى عن وجعى ٤
القربة لا ترحم

والقلة لا ترحم
وأنا أظماء
أظماء

والجمر بقلبي لا يطفئ

يا سيدة الصمت الوارف
والظل المتدا على وجعى
يا حارسة الأسرار المذرية

هذا سرى استودعه
في عينيك

وعيون الأطفال الجوعى
والمهمورين .

تَدَاعِيَات

عَلَى جَسْدِ حَبِيبِي الْمَيِّتَةَ

■ بعد الدبره محسن



الصمت واحتساء المشروبات ، اترك مقهي وانتقل الى آخر . امشي ، مشيت في كل الطرقات جلت في كل المقاهمي احتسيت جميع المشروبات وعندما يحل المساء كنت اسرع الى السينما احرق التبغ والتبغ يحرقني وانقلص بعنف بين الشاهد ثم اعود الى حجرتي الوحيدة ارتضي منها على سريري اتأمل صورة ابي القديمة على جدار الحائط واهاجر في بحة صوتي المكسرة ..

- ١ - فنجان الصباح

صباح كل يوم اقطع زمام المدينة مشيا على الاقدام قلبي مفعم بالذكريات الاليمة وعقلني المتعب يرسد توتراتي الداخلية ومانشئات الصحف ومشاجره حادة بين امرأتين امام جمعية تعاونية ، يتدخل شرطي ليغض المشاجرة تزجره احداهما فيبتعد . وعندما يهدني التعبارات قليلا في مقهي قديم رواده يحترفون جميع العقبات وانا احترف

يوم اسرعت الى الحمام ولم تخرج آه ايتها القبرة الحزينة
تهدم البيت فجأة تهول الى كوم من الخشب والطوب
والحجارة والحلم المتكسر ، لم ينج سواي ، كدت اجن
وهم يخرجون من بين الانقضاض حثة هامدة هي وامي
واخوتي الصغار في اليوم الثاني اخلوا سبيل القساوel
بضمان مالي واصبحت عيناي لا تستقران على شيء ..

- ٦ - فنجال زيادة

حركة صاحب المقهى مؤشر الراديو ، حلقت جارة
القمر - احترف الحزن والانتظار - زمان في براي الطغوله
كنت انتظر (جمالات) في الوساعيه هناك بجوار الحدار
المتهدم حيث ترقد هيكل السيارات (الخردة) والاطارات
القديمه وبقياها خشب التخل ثانوي وفي يدها جوال قديم
تفرشه في ارضية الربة ، انام بجوارها ، احتضنها بعنف
وائلد ما كان يفعله اي في آخر الليل . غني يا فیروز .

- ٧ -

كنا حزانی من اجل اي القائب وعندما كنت اغيب
عن البيت لحظات كانت امي تبكي ثم تمضي حافية القدمين
تبث عنی .. ذات يوم عثرت على ارقد فوق جمالات في هيكل
السيارة . اذدهشت لكتها لم تضربني . احتضنني
وقلبتني في حرارة ..

- ٨ -

ازهرت نباتات وحدت والطير الملونة لم تعد تحظ
فوق الاشجار !

- ٩ -

وحيدا .. وحيدا .. وحيدا .. وفدت ارقب
البحر .. ارقب الشمس .. ارقب السماء والمطر ينهر .
تاجج البحر ، رفت نسمة هواء ورطبة ، دمعت
العيان ، اتسلل فمي بالقطرات الملحة راحت اتأمل الطحالب ،
رغفات الماء ، سمات صغير تتفاوت ، شراع قارب بعيد
ثم هاجرت في بعة صوتى النكسة .

غضت في رقة الغروب واندفعات الوجه العنيفة
موجة فوجة ، استسلمت تماما لحركة الامواه الباردة ،
رحت اتکور واتمدد في انشاء صوفي ، الان اعرف جدا
طعم الملح وطعم الحزن وطعم الانتشاء الملح . غضت
في الماء اتأمل السمات الصغيرة وطيف حبيتي الميتة .

انفلت الطين فجأة مع السمات الصغيرة الملونة ، ثمة
شيء طاغ كالجمر يسري في كيانى كله . تکورت . كدت
اصرخ من حرارة هذا الشيء الذي يدغدغ دمي وقلبي
ويشل فاعليتي تماما . ظلت اتکور واتمدد واغوص في
الاعماق .

رقصت رقصة النهاية ، توحدت في الماء وعاقت
طيف حبيتي الميتة .

- القاهرة -

كان ابي قفيرا ووحيدا يجوب ربوع العالم بحثا عن
للمقة لاخوتي الجياع اكل كثيرا من خبز الجمر وشرب
كثيرا من انهار الحزن والكآبة ..

فقد نور عينيه في امتداد خطواته الجامحة وانطفأت
بكارته في بر الشام ومرافقه مرسلبا وجاء لامي مصدرها
من المم ..

في المساء وهو مريض كان يتسلل الى معسكرات
الانجليزي في السويس ليفرق لنا خبرا واعطيه . ذات ليلة
اصيب برصاصة اسفل كتفه الاسير وقد في المستشفى
شهردا دون ان ندرى عنه شيئا .
بكت امي كثيرا وراحت تعطمها من مقولات البيت
وماتت ابي بعد يومين من شفائه ولما سالت امي الطيب
قال لها :

زوجك مات من الحزن .

- ٢ - فنجال الفهيره

ازهرت اشجار الكآبة والاوقدات متتشابه ..

- ٣ -

عشرون عاما ولم يتحقق شيء ، صاحب المقهى يزداد
سنه وانا في نحول مستمر وجارى كوثر الانشى الجميلة
المنكسة فقدت زوجها الشاب في الحرب فراح تقضى
حاجة المحرومین من الرجال . احبيت كوثر وقبل ان
ان اتزوجها بثلاثة ايام ماتت بمرض خبيث . لم يمش في
جنازتها احد -

- ٤ -

القهوة مرة ..

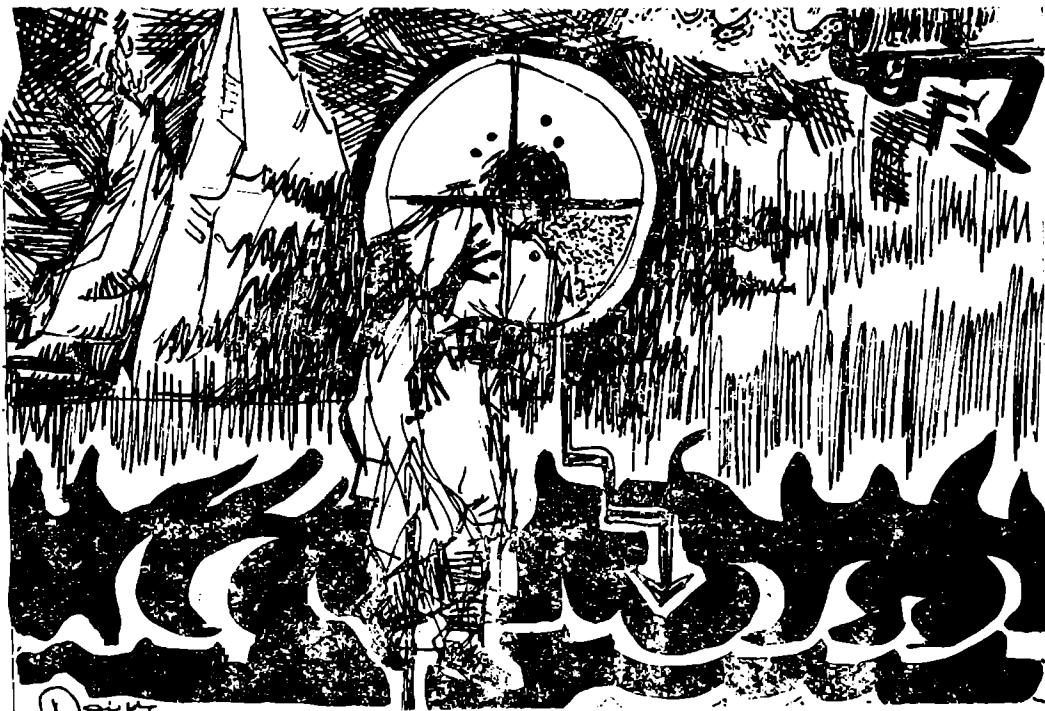
- ٥ - كوب الشاي

اندلق كوب الشاي على قبصي الايض اسرعت الى
حجرتي خلعت القميص ، وانا اعلقه سقطت على الارض
صورة شفيفي ، امسكت الصورة انقطفها من التراب
وابللها كانت تبتس في حنان اثنوي ، كنت كلما تاملتها
بدت لي كثيرة مريضة هذا العام تبلغ المشربين ، نصف
جميلة ، نصف عاقلة ، حصلت على دبلوم التجارة قبل
عامين ، لم تكن تنتظر الوظيفة كانت تحلم بعرس فارع
ثري وسليم كفارس الحكايات القديمة (خطفني على مهرة
بيضاء ويطوف بي البحور والوديان وتحط في قصر من
قصور الشمال لتعيش في ثبات ونبات وتنجب صبيانا
وبنات) .

ولئن الوظيفة على مهلها اولا تأتي لا يهم فالبيت
في النخلة التي تطرح الفلوس والدجاجة التي تبيض
ذهباء ..

تحرص على الا تفوتها التمثيليات المسلسلة .
تمثيلية الخامسة والرابع والخامسة والنصف والسادسة
وخمس دقائق .

وعندما يحل الصهد ترع الى الحمام ثم تمطر
شعرها وتجلس في البكونة لعل العريس المنظر يمر ذات



دعاية

طقس جميل بكل أنحاء المثلثة
 طقس جميل "وريح ضعيفة
 ثلاثة أيام من الشمس ، طقس جميل"
 على كل مساحة مخزن البارود ،
 طقس جميل"

فوق البراكين النائمة

طقس جميل
 «صيروا مغاربة» ، ساعتان ونصف تكفي لذلك «
 صيد طيب»

□ عبد اللطيف المعبي

□ ترجمة: الداعي نفر الدين

صيند محروس " "
 رياض محروس " "
 طقس جميل

فوق الجبال التي أخذت بها القنَّة
لا صرخ ولا جريمة

تختَرقُ أعمقَ
سجونِ الاصلاحِ الجيئارة

طقس جميل

للمسافرين رحلات القنْصِ من «أمستردام» الى «طَانَ طَانَ» ،
Love not war لِبَقَاتٍ «لوفْ ثُوتْ وَارْ»

طقس جميل
مثل اليوم التالي لبدء الخطيقة
صمت "صحراء"

وهذا الانسان المنهَك القلقُ
القادم من وراء البحر الايضن المتوسط والمحيط الاطلسي
فلَيَسْأرِجْ في وهم
البقاء الاصلي

طقس جميل

الاَللَهُ — الدُولَارُ ، الاَللَهُ — الفَرْنَكُ
وكل الآلهة الأخرى وأنصار الآلهة
من عصابة الاشرار الدولية للنقد
والتجسس وقلب الشورات
تمهَّرَعَ الى السماء الجديدة
المُهَيَّأة مواخِير صحَّة

طقس جميل

اهتزازات الزلزال عادية
اضرِّابات "شرسة" ، سورات الفلاحين
صِدَّامات

كل شيء عادي
طقس جميل
ثلاثمائة يوم من الشمس

□ عبدالستار جماد

لُغَةُ الدِرَاما الشَّعْرِيَّةُ

تحدد العناصر الاساسية التي تسهم في تخليد الدراما كعمل مسرحي في : الاخراج والمشهد المسرحي والنص الدرامي . ومن بين هذه العناصر يمكن الاحتفاظ بالنص دون ان يمسه شيء او ان يتحول الى مادة اخرى ، ولو انه يفسر كل مرة تفسيرا يختلف باختلاف الاراء ولا سيما اذا ما تم العرض في مناطق مختلفة من العالم وفي عصور مختلفة ايضا . أما المشهد المسرحي فقد يعاد ترتيبه ولكن ليست ثمة ضمانة لابقاء علاقته الاصلية بالنص قائمة . وهذا التغيير يمكن ملاحظته بوضوح في الافلام السينمائية اذ ان قواعده فن جديد يجب ان تفعل فعلها في النص المسرحي .



الوسائل الفعالة التي يمكن ان يستخدمها المؤلف المسرحي لنقل آرائه على لسان الممثلين المنشدين ، ولكن ثمنة وسائل ذكية اخرى تمثل في التعليقات خلال الحركة الدرامية نفسها . كذلك فان المؤلف المسرحي يامكانه ان يجرد أحد شخصوصه المسرحية من شخصيته الاصلية ويجعله يصل للجمهور بعض المعلومات او وجهات النظر بحيث أنها تواجه ردود الفعل المختلفة عند جمهور النظارة . وفي المسرح الذي تحكمه التقليد ، كثيرا ما يلتجأ الجمهور الى نوع من التكيف الضروري مع حركة

وهكذا نجد ان المنصر الوحيد من عناصر المسرحية الذي يمكن للمؤلف الدرامي ان يرسم شخصيته وعبر عن آرائه من خلاله ، هو النص المسرحي وحسب . ومن خلال النص الدرامي يواجه المؤلف مشكلة نقل احساسه باأهمية الفعل من خشبة المسرح وعلى لسان شخصيات يفترض فيها الا الاعير هذه الاهمية انتباها طبقا لقواعد اللعبة . وعبر اعظم جزء من تاريخ المسرح نجد ان كتاب المسرح قد وجدوا حلا لهذه المشكلة باستعمال التقليد . ان فريق المنشدين او الكورس هو عن

الدراما . في حين ان الحقائق التاريخية - على قدر معرفتنا بها - تشير الى خلاف ذلك . لقد كانت الاشكال الاولى للمسرحية اشكالا شعرية استخدمت التقاليب استخداما تاما ، لانها كانت مسرحيات قصصية الحق بها الفعل الدرامي ، اكثر من كونها فعلا دراميا العنت به الكلمات . ولكن النثر قد تسلل خلسة الى حضرة المسرحية فأخذت التقاليب تختفي عبر القرون . و مثلا ان اللغة ابتدأت شكلها هائل التراكم يتنفس بواسطه التحليل والتامل ، فان الدراما كمظهر من ظاهر اللغة ، استهلت مسيرتها شكلها مسرحيا معقدا ثم جنحت نحو التبسيط ، ذلك ان الطور في الفنون لا يعني بالضرورة التقدم نحو ما هو اكثر دقة وتركيبا .

لقد ظل الشعر حتى نهاية القرن الثامن عشر غير قابل للتحدي باعتباره الوسيلة الفوقية التي هي افضل ما يناسب الدراما . وحين اصطبغت الاساليب الدرامية بالسمات الطبيعية ، عند ذاك فقط اخذ الشعر يتخلص عن مكانه الطبيعي في المسرح . ان المذهب الطبيعي تقيس اعادة تقديم مظاهر الحياة ، وفي اشكالها المتطرفة تهدف الطبيعة الى التراحم العلمية ، وهذا امر مخالف للطبيعة الفن لكونه يستبعد رؤية المؤلف و موقفه و تفسيره للحدثات التي يصورها عبر هذا الشكل الادبي الفني او ذاك . اما الشعر ، فلأنه الوسيلة المثلثة التي بواسطتها يعبر المؤلف عن رؤيته ، فقد استعد كنظام لفسيو صرف « وقد حاول معظم كتاب المسرح البارزين خلال المئة سنة الماضية التهرب من قيود المذهب الطبيعي ولكن دون ان يلجموا الى حرم الشعر .

لقد لجا ابن سترنبرج وتشيكوف الى الرمزية ، ولجا بيراندلو الى استكشاف طبيعة الواقعية المسرحية مستخدما الصادمة التكعيبة لتفكيك الواقع التسيّر تفصل بين الممثلين والجمهور مدعيا الالتزام بالذهب الطبيعي . اما « غيرودو » و « آنوي » فقد سارا على خطى كوكتو في البحث عن امكانية تحقيق أهمية عالمية خالدة لاعمالهم عن طريق الاعتماد على الاساطير الدينية او عن طريق خلق عالم شبه اسطوري من صنعهم .

اما برنارادشو فقد ابتكر لنفسه نوعا من مسرحيات المناقشة والجدل لكي يعبر خالهها عن اهتماماته الاجتماعية ، في حين نجد أن آنوي قد جرب مختبرا كل التقاليد المسرحية تقريبا . ونمة آخرون اخروا يسعون لاحراق الاهمية ولفت الانظار عن طريق استخدام التكنولوجيا الحديثة وتطور وسائل الارجاع معتمدین على الديكور والاضاءة والحركة الابيقاعية والوسائل الأخرى .

ولقد سلك التعبيريون الامان سبيلا اخرى فكان سرورهم في ان يروا الممثل يخلو مكانه للدمي المتحرک ، بل انهم ذهبوا الى ابعد من ذلك فقلعوا دوره الى حد

الممثل بطريقة لا شعورية ، وهكذا فان التقاليد المسرحية يمكن ان تنبو عن شخصية المؤلف وتحنح الفرصة لان يضيف الى الحركة الدرامية آراء والمعلومات التي من شأنها ان تسلط الضوء على الفعل الدرامي .

وثمة اتفاق ضمني بين المؤلف وبين جمهوره على ان الشخصوص المسرحية سوف لا تتحدد وتتحرك بطريقة لا تصدق على الحياة اليومية فعلا ، وانما من شأنها ان توسيع من مدى الدراما .

وإذا كما قد اشرنا الى التقاليد المسرحية فانما كان مدفنا ان تؤكد من خلال ذلك على نقطة هامة كانت وما زالت تثير الجدل المحتوم وهي : « الشعر في المسرح » . ان الشعر بالنسبة للتقاليد الفنية هو ابعد مما اثارها واعتبرها اهمية ، ذلك انه ابرع الوسائل لالقاء القيد المسرحية واكتراها غنى . من المعروف ان الشعر يوسع من مدى التعبير بشكل يفوق طاقة النثر كثيرا ، ولما كان الشعر وسيلة بارعة من وسائل التعبير ، أصبح بامكانه اذن ان يكشف الكثير عن الشخصوص وعن دوافعهم وانكارهم وموافقهم مما لا تنهض به ادوات فنية اخرى ليست لها كهربائية الشعر قادر على تغيير طاقات اللغة مثلا هو قادر على تغيير الانفعالات والمواطف . ولكن يجب ان نضع في حسابنا الكامل شيء في الفن ائما هو تشنل او استيعاب متبادل ، فحين نجد الشعر يجعل الاداء المسرحي اكثر تكاملا وثراء ، فانتنا كذلك نلاحظ ان المسرحية التي اغنها الشعر قد جعلت منه هو الآخر اكثر درامية ، ولذلك يمكن القول بان التأثير هنا انما تأثير متبادل وليس ثمة طرف متلق وآخر صانع لل فعل .

من هنا يمكن ان نخلص الىحقيقة ، وهي انه طلما ان الشعر اداة لا غنى عنها لفن مسرحي رفيع ، فان السرحيات العظيمة في التراث المسرحي العالمي كانت مسرحيات شعرية ، وهذه حقيقة يجب ان تناول حظها من الملامة .

على ان هذه الملاحظة لابد وان تصل بنا الى المسرحية الاليزابيثية التي استفادت من الشعر والنشر على حد سواء فقد نجد في المسرحية الواحدة مقاطع نثرية او بالعكس ، مستقلة افضل ما عند هذين الفنانين . ولكننا يجب ان نقر بان غلبة الشعر على عالم المسرح قد ادت به الى استكشاف مناطق جديدة لل الفكر والشعور لم تطأها الاقدام من قبل . ان الشعر قادر على ان يعبر الى الجانب الآخر من النهر ، في حين ان النثر يظل يداعب الشطاء يكسل . وهكذا نجد ان المسرحية العظيمة انما هي امتداد للوعي والاحساس . وحين تقترب من زاوية النظر الفلسفية هذه ، ربما نبدو وكانتنا نزيد القول بان كتاب المسرح انما لجاوا في النهاية الى الدراما التي تعتمد التقاليد الشعرية كحل وجد لمشاكل

رجل يمتلك المهارة في فنون ويحلق طريقة سجومها سوية ، وليس هو المؤلف الذي يستطيع أن يزين المسرحية بلغة شعرية وبحرف عمسي . ان مهمته تختلف عن ذلك كثيرا ، تختلف عن مثل هذا « الكاتب المسرحي » وهذا « الشاعر » ذلك ان المؤلف الذي نهدف الى خلقه هو أكثر تعقيدا وله ابعاد معينة » .

ان الدراما الشعرية الأصلية يجب في افضل اشكالها ان تراعي كل الضوابط المسرحية ، وعليها ان تتبع من هذه الضوابط نسجا عضويا أكثر امامالة وغنّى . فاذا كانت المتعة التي نحصلها من خلال المسرحية لا تختلف عن تلك التي نحصلها في انشاد الشعر ، فان الشعر عندئذ سيكون شيئا غير ضروري . في المسرح على الشعر ان يبرر وجوده دراميا على حد قول اليوت . ففي الدراما الشعرية الأصلية يتلاحم الشعر بالدراما وتكون اللغة هي الفعل الاساسي : او لا من حيث أنها تؤدي ما تقوله او ماتعبر عنه ، ثانيا من حيث أنها الجزء الاهم في المسرحية الذي يوضح ما يجري بالفعل . ولو أردنا ان نبين كيف ان اللغة تؤدي فعلما تقوله كلماتها فان ذلك يمكننا من مقارنة قطعنين واحدة من النثر الدرامي والآخرى من الشعر الدرامي والامثلة على ذلك كثيرة . وبالرغم من ان النثر قد يؤدي مهمات قيمة عديدة ، فان هذه المهمات تظل ثانوية بالمقارنة مع تلك التي يؤديها الشعر ، كما ان حضور الواقع وحده يمكن ان يتحقق نوعا من اثنين من أهم مزايا الشعر ، اما المزية الثانية فهي الصورة . وفي هذا يقول هولم :

« ان الصورة في الشعر ليست مجرد ذيئنة ولكنها جوهر اللغة الحدسية بمعنى اخر . انها طريقة لادرارك يعبر عن اكثر من شيء واحد في ذات الوقت وتعزز الفكرة النابعة عن احساسه المباشر بالتجربة » . ويمكن ان يضاف الى حاسة السمع شيء من الحواس الاربع الاخرى ، فمثلا حين يصف الشاعر الاسكتلندي روبرت بيرتر - حبيته يقوله :

« حبيتي كالوردة الحمراء »

فهذا يعني ان الحبيبة نفس طبيعة الوردة وخصائصها المتعددة ، ولكن هذه الخصائص وحدتها لا يمكن ان تحدد هوية الحبيبة . بكلمات اخرى يمكن القول بأن الشعر يجب ان يكون صيغة لادرارك التجربة التي تتضمنها المسرحية ، اما الخيال او الصورة الجازية فانها يجب ان تكون مؤثرة جدا باعتبارها جوهر اللغة الحدسية ، وعليه فان الاستعمال المجازي للصورة يمكن ان يصبح وسيلة لادرارك المعيق وقد اشار اليوت الى ذلك بمقالاته المختارة بقوله :

« ان ما يميز الدراما الشعرية عن الدراما التشرية انها هو نوع من تضاعف العمل الدرامي كما لو ان هذا الفعل يحدث في مكانين في آن واحد » . وهنا تختلف المسرحية عن القصة الرمزية التي يكون فيها شيء

مساواة اهميته باهمية المذكر وبذلك يكونون قد صوروا تجريد الانسان عن انسانيته في المجتمع الصناعي . لقد كان كوكتو من ارفع المرحين صوتا فيما يخص مفهوم الشعر كاهم عنصر من عناصر المسرح وذلك بمضطاحه المشهور « شعر المسرح » ك مقابل للمصطلح الآخر وهو : « الشعر في المسرح » . وهذه نظرية تجذب الاهتمام ولكن نتائجها في التطبيق غير واسحة . ولقد توصل رونالد بيوك في كتابه « فن المسرحية » الى سمة غريبة في المسرحية وهي التي اسمها : الطبيعة الشعرية في المسرحية وقال في ذلك :

« ليست المسألة هي مجرد نص لفوي ، ذلك ان الحساسية المبيرة في الدراما مؤثرة بشكل فعال ، فان الصور الحاضرة لاتراك التي تتسلل من الذاكرة بشكل معمم ، هي التي تصفعنا ، وأن الاصوات واللغة تؤثر في مشاعرنا وفق هدف مشود باستمرا . فالDRAMAS والشعر لا يمكنان في واحد او آخر من هذه المظاهر ولكن فيها مجتمعة » .

يبدو هنا ان بيوك يتحدث عن الدراما التي تشكل الكلمات لحتمتها وسادها ، فالممثل هنا يساعد الكلمات بسواعده وحركتاته الجسدية التي تملّها عليه هذه الكلمات ، اكثر مما يتحدث عن الاجزاء الميكانيكية للتمثل المسرحي . ان قلب الدراما هو هذا التعاون الجوهري بين الكاتب التعبيرية التي يمتلكها الممثل ، فاذا لم يكن خيال الممثل يعني اخيال المؤلف : لا تكون هناك تجربة مسرحية اذ لم يعد ثمة شيء مشترك بين الممثل وبين جمهوره . من المعروف عن الممثلين انهم يريدون « لوحين من الخشب وعاطفة » ولكن بالنسبة للتمثل المتماسك الواضح في النطق فانهم يحتاجون فضلا عن ذلك الى نص تستقي الماطفة شكلها منه . فالمسرحية على وجه العموم تبدأ من النص وتنتهي بالممثل الذي يوجد العاطفة التي تكمن في ذلك النص ، على ان العواطف السامية افضل ما تدرك من خلال الشعر . ولقد وجد « كوكتو » ما يشبع هواه في ما اسماه بـ « شعر المسرح » في الفلم السينمائي ، حيث المشهد والاخرج شيئاً متكاملان في الخلق الفعلى وليس مجرد وسيلة للتعبير تصاحب التمثل .

ان الجزء الخالد في المسرحية انت هو الكلمات ، والكلمات التي ترفع الى اقصى طاقتها هي الشعر بعينه ، وهذا ما ينطبق على تعريف كولرودج للشعر بقوله : « انه افضل الكلمات نسق » . وهذا بمتابة رد على القائلين بان الشعر في المسرحية هو وسيلة من وسائل الريشة كالديكور مثلا ، ذلك ان الدراما الشعرية ليست هي الدراما التشرية المترقبة بالشعر وليس هي تلك الماطع الوصفية الجميلة او ذلك التأمل العميق الذي جمل من مسرحيات شكسبير مسرحيات شعرية . وقد كتب اليوت في هذا يقول : « ان مؤلف الدراما الشعرية مجرد

المجرد مفهوما لا يختلف فيه الحس ، كذلك فإنها ، أي المسرحية ، تختلف عن الفضة الرمزية التي يكون فيها العالم المادي المحسوس شيئاً يندق أو يتضاءل بهدوء وتأن ، ولو أنها عمليتان من نتاج العقل المخطط الواعي. في المسرحية الشعرية ثمة عدم انسجام واضح لهذا التضاد أو يمكن القول بأن الدراما تضم في طياتها شكلاً آخر لا ظهره على خبة المسرح . على أن هذا النشك الثاني الذي تحدث عنه اليوت يمكن أن تشبه إلى شكل الصورة المبتاعدة ، بل أنه قد يتضمن من خلالها ، ولكن من ناحية أخرى يمكن أن يتغير تماماً عن تلك الصورة ويتوطن مستوى أكثر عمقاً مما هو ظاهر على المسرح . قد يمكن ذلك في جذور الفعل الدرامي واخذ شكل الاسطورة أو نمطاً بدائياً لتجارب الإنسان .

وربما يمتد هذا الشكل الآخر على سطح الحدث الذي يحاكي الحياة الواقعية بدقة فيظهر على شكل رمز أو استعارة وقد يبقى خفياً كامناً كما هو الحال في مسرحيات اليوت المتأخرة . وسواء كان هذا الشكل الذي تحدثنا عنه طافياً على السطح أو كامناً في تصاعيف المسرحية فإنه يعتبر الأساس الوحيد للمسرحية . كثيراً ما لا يوفق الشاعر في اثناء كل توقعات الجمهور ذلك أن الشخصية عنده أنها هي انموجان إنساني يعبر من خلاله عن تجربة إنسانية دون أن يلاحظ الواقعية النفسية للجمهور . صحيح أن المثل من وجهة نظر الشاعر هو فرد ، ولكن هذا الفرد في رأيه انموجان إنساني أ مثل ، وقد لا يلتقي هذا الانموج مع ماريده الجمهور من لحظة ما . إن مؤلف الدراما الشعرية يميل عادة وبموجب متطلبات فنه فقط إلى ابراز تلك الجوانب في شخصياته التي تخدم غرضه الفني وتفكيره ، وربما تكون هذه النقطة هي من سمات الدراما الشعرية التي تسبب للجمهور بعض الصعوبات بالمقارنة مع الدراما الطبيعية . إن الانموج الأساسي يمكن في الوحدة العضوية للدراما الشعرية ، وهذه الوحدة ليست عبارة عن تناسق أجزاء المسرحية فقط ، وإنما المسرحية كل وبطريقة يمكن مقارنتها بالموسيقى .

ولعل هذا مات من ان المؤلف الدرامي يستعمل الشعر انما هو مطلب بأن يحقق التلامح التام في عناصر مسرحية دون استثناء ، وحاله هي حال الموسيقار المطالب بتحقيق التناغم التام في القطفة الموسيقية . ولذلك يمكن القول بأن مؤلف الدراما الشعرية يجب أن يعمل على مستويين . درامياً مع شخصاته ومع موضوع مسرحيته . ومن الخطأ الفادح أن يظن بأنه يمكن أن يتحقق تجاحاً في ذلك بان يدفع المسرحية إلى الامام عن طريق تفجير طاقات الشعر وحده . وكان اليوت قد لخص ذلك في مقالة نشرها في

مجلة « المجتمع » عام ١٩٣٦ ذكر فيها بان كل واحد يعرف ان ثمة اشياء يمكن ان تعبّر عنها الموسيقى وبعجز عن التعبير عنها الكلام العادي . وثمة اشياء تستطيع ان تعبّر عنها الدراما الشعرية وبعجز عنها كل من الموسيقى والكلام العادي على حد سواء . ان اليوت في هذه النقطة يؤكد على ناحية مهمة وهي ان الشعر اذا ما استعمل في المسرح بشكل ناجح فانه يمكن ان يؤدي مهمه فنية لا يمكن المسرحية التشرية ان تنهض بها ، والامر غني عن البيان في مجال الفرق بين الشعر والثر . وقد تكون مسرحية « عطيل » افضل انموذج للدراما الشعرية التي حققت نظاماً موسيقياً متكاملاً ، وهذا النظام او النسق الموسيقي العضوي الذي ينبع من الداخل وليس ذلك الترتيب الميكانيكي الذي يفرض من لا شيء ، ليس بالامر الممكن بالنسبة للثر .

ولأن الشعر وسيلة تعبرية غير مقيدة بمنفذ غير محدد فإنه لهذا السبب يمتلك من المدى والرونة مالاً ينفع للثر مثله . وبامكان الشعر ان يتمد من الطبيعة المباشرة الى الشكلية المنطرفة ، وقد يجنح نحو الفنائية او التأملية او الناحية الفلسفية او اي شيء آخر دون ان ينفع عن الجذر الاصل في العمل الدرامي . بمعنى آخر يمكن القول بان الشعر يمكن ان يكون ذات الاداء التي استخدمنا شكبئر للتعبير عن خفايا الحياة . ان الشعر بعد آخر وان الدراما الشعرية لاتهدف فقد الى انارتنا بالفعل الدرامي الا انها فضلاً عن ذلك تهدف الى ان تكشف لنا أهمية الفعل الدرامي مستخدمة لهذا الغرض مقاهيم بارعة يحققها الشعر وليس للثر ان ينهض بها . ولعل هذه الميزة التي ينفرد بها الشعر تابعة الى حد ما من القوة التي يمتلكها في الوصول الى مستويات اكتر عمقاً وابعد غوراً في الوجود . ويبعدو ان الابداع يمكن ان يؤدي مهمة التحرير والاطلاق لهذه الاعماق البعيدة الغور ، بعدما يشبه حالة من حالات التنوين المفناطيسي . اخف الى ذلك ان الصور المتغيرة من الابوعي من شأنها ان تسفر عن وعي حساس للتجربة يفتقر اليه الثر .

ان الامر يبدو كما لو ان الشعر وحده قادر على ان يفجر كل طاقات الاسطورة المهمة ، وربما يمكن في الشعر وحده لان الاستعارة والاسطورة هما وسبلتان لادراك الواقع انجبتهما ام واحدة ، وان الفرق بينهما هو في الشكل وليس في النوعية ، وهذا ما ينسجم تماماً مع القول الذي ينادي بان الشعر الدرامي وحده يمتلك الامتياز الفريد لان يربينا عدة مستويات الواقع في آن واحد .

وهذه الوجوه المختلفة الواقع قد تتعايش مع المسرحية التشرية كما في « البطة البرية » لابسن ، ولكنها في التشر تقاد تكون اداة ميكانيكية مختصرة . وهي بعد

ذلك عبارة عن مفهوم منطقي يقترب جداً من أن يكون رياضياً أكثر من كونه حديساً وغضرياً كما هو الحال في مفهوم المسرحية التصرية . ناهيك عن أن السمة الرمزية في المسرحية التصرية ليس من السهل أن تنتقل من مسرحية إلى أخرى ، ذلك لأن رمزية كل مسرحية تزعم إلى أن تكون متفردة لا نظير لها في المسرحيات الأخرى .

من ناحية أخرى نجد أن حاسة الادراك عند مؤلف الدراما التصرية ليست أداة مخترعة بل أنها شيء أصيل في ذاته ينبع مع فهمه الباب للحياة . ولذلك يمكن القول بأن الرمزية في مسرحيات ابن الشربة ، ولو كانت رمزية خاصة به ، فإنها تلتقي بعالم الشعر في مسرحيات شكسبير ولو أن أجواء مسرحيات شكسبير تختلف عن تلك التي عند ابنه ، ولكنها كما قلنا نرجع إلى عالم خلقه مؤلف الدراما التصرية المظيم فعظام كتاب المسرحية التصرية يلتقطون بالضرورة في هذه الناحية . ولما كان هذا العالم الذي تحدثنا عنه هو من صنع مفهوم الشاعر عن الكون ، فأننا لهذا السبب نتحسّن بالفعل لأنه يساعدنا على تفهم أنفسنا والعالم الذي نعيش فيه . على أن النقاش المحتم حول مصطلح الدراما التصرية قد استدعي أن تتدخل مسائل لغوية أخرى ، منها أنها يجب أن تحدد مفهوم كلمة « شعرى » والتي تتضمن على الأقل سمات ثلاث : أولها أنها تشير إلى نص شعري وثانياً إلى الناحية الرومانسية التي لا تخص الشعر وحده ، وتنطوي هذه الثالث على الناحية الغنائية والأسلوب الموسيقي . على أن اللفظة « شعرى » يجب أن تظل في حضرة الشعر وإن أي توسيع في معناها بالنسبة للمسرحية قد يؤدي إلى انساب في المصطلح وفوضى في هذا الفن . إن عدداً قليلاً من المسرحيات هو الذي يكشف لنا هذه السمات الشعرية التي أشرنا إليها ، وربما تكون مسرحية « ماكبث » من أكثر المسرحيات تحقيقاً لهذه السمات . ذلك أن في هذه المسرحية الرائعة وحدة عضوية وتكاملها في المفهني والمصوري وقدرة على رفع الحدث المسرحي إلى مستوى يكتسب أهمية عالية طالما أنه يجسد تجربة إنسانية . وربما توضح هذه القطعة من المسرحية الفرض الذي أشرنا إليه . حين يدخل مكروف ولينوكس قلعة ماكبث في الصباح بعد اغتيال « دنكان » وقد ذهب مكروف لمناداة الملك في حين ظل لينوكس مع ماكبث يتبدلان حديثاً قصيراً .

لينوكس : أيسافر الملك اليوم ؟

ماكبث : هذا ما ينوبي : مأواه بالامس .

لينوكس : الليلة كانت عصيبة أو قد قلت العاصفة موائد الغرف التي بتنا فيها ، ويقال : انه

سمعت في الجو صيحات الم ، وصرخات الموت ، جلبة مخيفة اختفت فيها الأصوات وإندرت بكوراث هائلة ، وحوادث شديدة ملتبسة .

وستقبل بالغواص فما انقطع نعيب اليوم مدة الظلام ، وزعم بعضهم ان الأرض اخذت بهزة حتى فرزلت .

ماكبث : لشد ما ساءت هذه الليلة .

لينوكس : لا اذكر وان كنت في اقبال الشباب - انتي رأيت كاهواها . يعود مكروف

ماكروف : ياللقطاعة ! الفطاعة ! يقصر الفكر عن تصورك .

ماكبث ولينوكس : ماذا حدث ؟

ماكروف : هنا انتي شيطان الدماء باشتعل ما يقدر عليه . هنا استبيح احرم الدماء ، وحطمت ابواب البיקك المقدس ، فاخرجت منه حياة السيد .

ماكبث : آية حياة ؟

لينوكس : اتكلم عن جلالة الملك ؟

ماكروف : ادخلا الغرفة ، واعجا بما تريان من الخطب الجلل ، ثم لا تسألاني ان ابس بلفظه ، بل انظروا وتكلما انتما .

(يذهب ماكبث ولينوكس)

ماكروف : متىما حدثه : قياما ، قياما ، ليقرع جرس الاستقرار اغتيال . خيانة . بنكو . دونبيان . ملوك . هيوا من مضاجعكم . القوا عنكم ذلك الرقاد الهاروى الذى لا يحسن التشبه بالموت ...

وتدانوا انظروا الموت بعينه . نهوضاً نهوضاً . تهوضاً . اشهدوا يوماً يربكم كيف تكون خاتمة الدنيا ؟

ملوك . بنكو . اتبعنا من قبريكما ، وادنو دنو الطينين ، لتنتم بكل روعة هذه الرؤبة .

(تدخل ليدي ماكبث)

ليدي ماكبث : ماذا جرى ؟ لم هذا الاستقرار الذي يفزع كل نائم في البيت ؟

« ترجمة خليل مطران »

يلاحظ هنا ان قمة الفعل الدرامي المزدوج تبدأ حين تدخل ليدي ماكبث وسال سخرية :

ما الذي جرى ، لم هذا الاستصراخ الذي يقظ كل نائم ؟

وكان ذلك في الواقع بفعل بوق خفي ، أو هاجس دفين دعاها للحكم ، وهكذا فان مفزي المسرحة كله - ادانة ماكيث وزوجته - يكشف صورة مرکزة في هذا المشهد ويكشف الشعر لنا عن كل ما يجري في الواقع . وهذه البراعة الفنية التي استطاعت التعبير عن كل دقائق الاحاسيس والواقف الانسانية ، انما هي من عنديات شكسبير واحدى مزاياه الكبرى ، وإذا أردنا أن نعزز هذا المفهوم الى جهة معينة ، فان مفهوم المسرح الإليزابيتشي عن الكون والحياة جدير بان يحتضن هذا المفهوم .

على أن تأثير الثورة العلمية في القرن السابع عشر قد أخذ يجتاز بالمسرح نحو الواقعية ، تعضده في ذلك فترة الانقطاع المسرحي اذ ان المسرح الانكليزيء إغلقت منذ عام ١٦٤٢ الى ان أعيد فتحها عام ١٦٦٠ بعد عودة الملكية .

ولكننا نجد في ذلك الوقت تطورات اخرى قد حدثت الكلاسيكية الفرنسية تؤثر كثيرا في التقليد الانكليزيء ولذلك نجد الدراما الشعرية قد بدات تنسحب من مواقها وتفقد تأثيرها الفعال بفضل الاتجاه الطبيعي . وحين طلت الدراما الشعرية وحل محلها مسرح الشر ، اخذت المسرحية الشعرية تتزع نحو الكلام المنمق الطنان ، فاصبحت وسيلة للتعبير عن المبالغة والتضخيم ، ولم تفعل النزعة الرومانسية اي شيء لتصحيح هذا الاتجاه فكان ان تحولت الدراما الشعرية من مسرحية تمثل على خشبة المسرح الى مسرحية تقرأ

ولا تحدها الحدود الفعلية للمسرح ، ولا حدود الطبيعية الانسانية التي يقتضيها العمل المسرحي . ان الجهد المنشب الان لربط المسرحية الشعرية بالواقع الانساني وترويضها وفق متطلبات المسرح المعاصر قد أصبح عملا تحفه المخاطر . كما أن معظم المحاولات التي سمعت لم يبعث الروح في المسرح الشعري قد فشلت حتى في متطلباتها

الاولى ذلك ان الاسلوب الشعري الذي استعمل في هذه المسرحيات لم يكن شمرا حيا تتدفق فيه انساغ الحياة الشعرية الاصلية .

لقد كانت هذه المحاولات ظلا باهتا لمسرحيات العصر الإليزابيتشي التي كتبت بالشعر المرسل فتخرج عن ذلك لغة مصطنعة بعيدة عن الاسلوب التميز والبقاء الرفاف والكلام المعبّر . على أن بعض المحاولات قد انتجت شمرا جيدا ولكن على حساب التضحية بكل ماهو مسرحي أصل . ولقد أشار اليوت في مقال تحت عنوان « موسيقى الشعر » الى انه ليس ثمة شعر هو عين الكلام الذي يتحدث به الشاعر وبسمه ، ولكن على هذا الشعر أن يوجد علاقة بكلام المسرح الذي يعيش في « الشاعر بحيث ان المستمع او القارئ يقول فيه : هذا ما يجب علي أن انطق به لو استطعت ان احدث شمرا ...»

وموسيقى الشعر هي الاخرى يجب ان تكون موسيقى كامنة في الكلام اليومي المعاصر . فإذا كان ذلك على كلام معدّ للاستعمال على خشبة المسرح ، كلام اناس احياء . ان اعتماد الشعر على الكلمات هو اكثر مباشرة في الشعر الدرامي من اي شعر آخر ، ولهذا السبب بالذات نجد الدراما الشعرية قد جنحت عن الطريق منذ القرن السابع عشر . كما ان فشل مسرحيات الشعراء الكبار راجع الى افتقارهم الى التجربة المسرحية ، ولذلك نرى جهود اليوت الذي بادر ببعث الحياة في الدراما الشعرية تنصب على بعث الحياة في الابيقاع وتطوير اسلوب الشعر الدرامي . ولقد افلح اليوت في هذا المسعي في شعره غير الدرامي قبل أن يتجه نحو الدراما ، الا ان مشكلته هنا قد زاد منها الوعي الدائني الجديد للشعر والذي نتج عن غياب التقليد الشعري في المسرح فترة طويلة . على أن ثمة رايا آخر يقول بأن الوجه المعاصر والعمقي للدراما الشعرية المعاصرة يمكن في التجاھا الى عالم الكنيسة اي الى منابعها وأصولها الاولى وهذا ما لجا اليه اليوت نفسه

فوزية شيد

الساقية لازالت تدور



الجواب .. كان يلامس فيها أحلامه التي كانت يوماً منتعشة تداعب مخيلته .. ها هو يراها تجف يوماً بعد يوم وتنذر في زرقة السماء دون مواربة ..

اتبه فجأة الى اصبعه المطل من خمرة الحداء .. علت وجهه بسمة صفراء بالية اجترها كثيراً .. اواحت له بزوره حياته كلها وهي تتطل من خمرة حداء هكذا ..

زفر زفرا ازدراء حرقت بقية احساس كان قد تخل ..

لم يكن متاداً ان يخاطب نفسه هكذا قط .. ورجمفة استغراب كانت تأخذه كيف له ان يعيش ويموت وسط الاحجار .. وهو هنا وحيد في الخلاء ..

مسح عرقه المتندق من وجهه ساخنا .. بصق .. كان بداخله شعور متعطش لما حوله .. ها هو يجد نفسه وقد عرف كيف ينثث شعوره هذا مع كل زفرا سخط حينما لا يجد بيده شيئاً .. تشرت نظراته بمنظر

اشاح بوجهه عن الصور النائمة امامه والجال الضاربة بعروقها في عمق تلك لترية الحمراء وبقع من الاحجار هنا وهناك ..

كانت انساء غائمة بها ايحاء التشتت بالحياة .. خطأ خطوات سريعة بدت كفارات منجانب مطارد .. النسيم يعزف برقة على أوتار الحشائش حوله وهو سارح عنها في بعيد .. مسح دمعته ..

هذه الاحجار تتحول بين يدي وايدي اولئك معي الى قصور و ..

بحركة غيظ مسح العيات اللامعة المناسبة على جسد الاسمر بخرقة بالية كان يمسكها بيده .. بدا لوهلة كمن عجن بالتعب والعرق ! .. تسائل : الا يفكر هؤلاء ابدا ؟

نفذت نظراته في عمق السماء كمن يسائلها

انتابه فجأة احساس التحير الذي ورمه ذلك اليوم
 حتى كاد أن ينفجر ..
 بدا يومها كالابله .. وهو يتنقل بنظراته بين السيد
 وصديقه الغريب ذاك ..
 - الا تدرى ان تلطفك هذا يدفعهم الى الطمع في
 المزيد .. هؤلاء الوغاد ... ثم ان .. لم يفته ما قاله
 بعد ذلك .. لكن زخة الاستغراب كانت قد انفرست
 بورقة بلاء في احشائه ...
 هو يدرك جيدا ان السيد يفسو كثيرا في
 معاشرتهم ..
 التقاط حينها بضع كلمات ادرك فيها مدى خيبة
 ظنه ... عرف في اليوم التالي ان السيد اقال خمسة
 من زملائه المئود دفعة واحدة دونها سبب ...
 بقى عشرة آخرون كان هو وسعید من بينهم
 كان عليهم ان يضاعفوا الجهد .. السيد هددهم
 جميعها بعدم صرف رواتبهم اذا لم تنته العمارة في
 حينها ...!
 والشمس القاتلة تلك كان يفلها كل يوم بعرقه
 المصبب دونما توقف ..
 ادار وجهه ... لم يستطع ان يرى شيئا ..
 ادرك انه استغرق كثيرا في تفكيره ... لولا ان
 برودة الصخرة كانت تلذعه لما افاق ...
 بدت الارض الكالحة على امتداد نظره تتلوى
 ببرودة سوداء ... حاول ان يلف صدره بيديه
 الجامدين .. قميصه الرث كان آخر شيء يمكن ان
 يحميه ...
 دون ان يشعر وجد نفسه في الخيمة ... ورهط
 من الاجساد ممددة على طولها ... تتشابك اذرعهم
 واباديهم كدمي تركها طفل بعد ان مل اللعب بها ..
 كانوا ثمانية ...
 بحركة هستيرية ادار وجهه الى الجانب الain
 من الخيمة ... وجد مكانه فارغا .. سعيد .. تفجرت
 بعض الدموع منحدرة على وجهه دون ارادته منه ...
 مسحبها بسرعة وهو يحاول نزع الحذاء من قدميه ...
 كانت رائحة البرق تملأ الخيمة .. لتشغل راسه اكثر ..
 استلقى في الفراغ المتروك بين ثلاثة اجسام ، كان

الغروب وهو يلوون جنبات الوادي ، وبصخرة احتفظتها
 الأرض ...
 بدا له ان يستلقى على تلك الصخرة امامه ...
 حال نفسه يسمعها تندع عليه ان يجالسها ..
 كان لون الغروب ينعش فيه هواجس الفموض
 والفناء ... واحساس الوحدة قد زاحمه على حين
 فجأة ...
 شعر انه بحاجة الى ان يخلو بنفسه فترة ...
 ضم قاسم ذراعيه حول صدره دبريق من الاسى
 لا زال يزحف في عيونه ...
 كان يستحوذه احساس الفداء دون جدوى ...
 ودون ان يملك قدرة الفرار منه ...
 رفع عينيه مرة اخرى ليستلقى في ظلمة الوادي
 الفارق في سواد مهول ... شعر بالخفق فجأة يدب
 في جسده ... التمعت ذاكرته عندما اخلط برئتها
 بالتور الخافت المنساب هناك من الركن البعيد .. هناك
 حيث تقع مجموعة الخيام ...
 لكن خيط ذاكرته كان ينشد مرة اخرى الى بيته
 الصغير المتزوبي في احد ازقة القرية ...
 زوجته ... اطفاله ... عالمهم الصغير ... و ...
 - ارجوك ان ترجع يا قاسم بسرعة ... فنحن
 نعيش على الكفاف ...
 - لا تشغلي كثيرا ... الاطفال بحاجة الى تفكير
 اكثر من اي شيء ... سأكون عندكم بعد ثلاثة اشهر
 فقط ...
 - ارجو ان تهتم بسعید معك ... زوجته كانت
 تبكي من اجله كثيرا مساء امس .. لا تنس نفسك .. ترك
 قريته الواجهة التي لم تستطع ان تطم اطفاله ليجد
 نفسه يركض وراء قفتة من ركن الى آخر .. فجأة
 انفجر خياله عن بورقة اساه منذ ايام ..
 لماذا السيد يفسو هكذا ؟
 ماذا كان يزيد اكثر ؟
 اقحم سيد العمل نفسه في ذاكرة قاسم ، هباء كان
 يحاول الشرود منه ...
 كان السيد وصديقه في زيارة معتادة للموقع ..
 و ...

تقوس ظهره على قدميه في محاولة للانفلات من
 تفكيره .. مسكمها بشدة .. لا يستطيع ان يستوعب
 بعد كيف حدث ذلك ..
 طفرت دموع متراقصة في محاولة يائسة ان تذيب
 نقل الجبل الجائع على صدره ..
 - لا تحاول يا سعيد ان تظل هكذا .. دون
 توقف .. قد يصيبك الدوار ..
 - لكنك تعرف ان الفد عطلتنا ... اريد ان انتهي
 من الركن ذاك .. أتراء ..
 سارتاح غدا في القرية ..
 فجأة اخذ قاسم ين بصوت مسموع تدارك الى
 آذان الرهط المحسود حوله باهمال في الخيمة .. التفت
 الوجه الصفراء حوله ووجه سعيد يلاحقه ليتزوج اخيرا
 بنفس تلك الوجوه الثالثة ...
 سعدت الى ذاكرته كتلة المظام المجنونة بالدم
 امامه .. واصوات الصراخ الوحشية المترسبة من كل
 جنبات الصحراء هناك ..
 لم يفهم شيئا .. وجد وجهه يلعق الماء البارد
 فجأة لتمتزج ذاكرته بصورة سعيد .. وصوته ..
 ايقى ان يكون سعيد قد سقط من الطابق
 العاشر!
 ايقى انه مات ... مات ... !!

اثنان منهما مستلقين بشكل متواز ..
 والثالث متندد كقطعة خشب جافة فوق رأسهما ..
 انزاح في الوسط وتسرّ فيه ...
 شردت به ذاكرته مرة اخرى في البعيد ...
 كان وصديقه سعيد يبحثان عن عمل دون هوادة
 .. اخيرا عثرا على شركة المقاولات هذه .. علما انها
 منطقة سكنية جديدة ... معزولة عن البلدة تقريبا ...
 اضطر ان يترك منزله كذلك فعل سعيد ...
 عرفا فيما بعد ان العمل يستغرق اليوم كله ما عدا
 ساعة الغداء .. لم يكن امامهما ساعتها الا ان يقررا
 العودة الى التربية مدة أسبوع كل ثلاثة أشهر .. توفرنا
 لمصاريف النقل اليومية .. ولشركة كانت قد وافقت

 استلقى على الجانب الآخر ... ضاقت به الخيمة
 بتركها العجيب من السيفان والاذرع والملاءات البالية
 التي تندثر بها ارض الخيمة ...
 وقع بصره على وجه زميله المستلقى جنبه وهو
 فائز فاه ببلادة سفراء اثناء نومه ...
 عاد واستلقى على طرفه الآخر ... شاهد رقمة
 الارض التي كان ينام سعيد فيها ... اغمض عينيه
 بسرعة جنونية ..
 كيف حدث ذلك ...

صدر منشورات وزارة الثقافة والفنون
حكايات للأمير حتى ينام
 قصص : يحيى الظاهر عبدالله

التغيير المتوافق فى اسلوب الرواية الحديثة

□ ترجمة: عبد الواحد محمد

- العدود -

هناك موضوعان رئيسان ، لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر فصلاً واضحًا ، بطرحان نفسهما للمناقشة الخاصة بالتغيير المتوافق . الاول : هل بالإمكان تقديم أي شيء مما يمكن اعتباره وصفاً كاملاً للتجربة البشرية ؟ والثاني : ما هو الشيء الذي له تعبيرية ؟ ان التساؤل الأول يعزى الروائي بالواقفية المفرطة . وبالضرورة انه تساؤل مبنوس منه لانه ليس يوسع اي روائي كان يتغفل به ان يجد الوقت لمتابعة حياته الخاصة . وفي عرض تساؤل البير كامو ان كانت الواقعية ممكتنة ، نجد يعبر عن ذلك بدقة في (المقاومة والتمرد والموت) قائلاً : (ما هو الأكثر واقعية ، على سبيل المثال ، في دنيانا هذه من حياة الإنسان نفسه؟ وكيف يتمنى لنا ان نأمل بان نصونها جيداً اذا لم نحفظها وديعة في فلم واقعي ؟ ولكن تحت اي شروط يكون مثل هذا الفلم ممكناً ؟ انه سوف يكون كذلك تحت شروط معرض خيالية . في الواقع ، يجب الافتراض مسبقاً وجود آلية تصوير وجهة نظر الانسان ليلى نهار لكنه تسجل باستمراً كل حركة من حركاته . وان مجرد عرض هذا الفلم سيتطبع الفعل كله ومن الممكن ان يشاهده فقط جمهور الناس المتذهب للتبيّد عمره في التفريج على حياة انسان آخر بكل ما فيه من دقائق) .

وعند استحالة اجراء مثل هذا التصوير فالاجدى ان نحل صورة مصغرة محاطة . فالذات النموذجية للانسان اي الصيغة المثلثة لعاداته الذهنية يمكن ان توحي بكل الامرين : اي بطبيعة التجربة وكذلك الدور المحرف للعقل المدرك . لذلك ، كان لزاماً على الواقعى الصلب ان يركز اهتمامه على الذهن وعلى الخصوصية الذهنية . وقد انقضى زمن طوبل قبل ان يدرك الروائيون بأنه حتى التغير الباطنى المتوافق والوصف الروائى لممارسات

ومن ذلك يستخلص ان الخالق وحده هو الفنان الواقعي الاوحد : فمن الجلي ، ان الفن من اي نزء كان لابد ان يعترف بنهاية حدوده ان آجلأ او عاجلاً . بيد ان الغريب حقاً هو كيف ان عدداً من الروائيين المجريين يتغادرون بأصرار تلك الحقيقة مدعين ان الفن ليس تصنعاً . وعلى الرغم من ثبوت لا واقعية تصورهم الكامل ، فانهم لا يزالون منتبثين بظواهريهم الى الواقعية ، بالتجاهنمن في هذه المدة الى لغة الذات .

الناتج ، ما بين الذاتية كمادة للموضوع والذاتية كاسلوب ، يخرب النظام الذي هو ضرورة من ضرورات الفن . وكلما يزيد استقاء الروائي من متبوع التاظهر بالواقعية (الذى ينقبل القراء عمله كضرب من الفن . لأن الفن ، توتر ، افتتاح ، تشويه ، اختزال ، رمزية . وانه يستحق ان ينال ، لانه توخيا للدقة ليس الحياة ذاتها . وان الادعاء بأن ما يذكره الانسان ليس واقعا صادقا ، إنما هو ببساطة السقوط في هوة الا حياة وتبذل احدى اهم التسليات البشرية الماتعة ومن المحتمل ان تبدو هذه الاعتراضات متوضطة الثقافة وبليدة . وكان المرء يشعر بأنه حكم يقدم الاحكام اثناء لعبة يختلط فيها الحابل بالنابل تحت جنح الظلام .

وينبني على الاعبين ان ينفخوا بصفائهم . مع ذلك فان طبيعة الفن مرتبطة بلغة المستحبيل . و اذا امكن جعل الفن غير متميز عن الحياة ، عند ذاك لا يستحق ان يخلق . وان من اعظم خصائص الرواية المذهبية ، هو اتنا لا نبالي مهما اندمجنا بالتجربة الروائية ، اذ سيمكن بوسمنا الانسحاب منها في نهاية المطاف . اتنا لسنا خاضعين للتجربة الروائية بالطريقة نفسها التي تخضع فيها لاعمالنا وامزجتنا وثغرات حياتنا . انه لامر حسن ان نقول بانتا منجدبون او ماخوذون بما نقرأ . وان تلك التجربة ملذة ، لانتا نعلم بانتا تستطيع اذا شئنا ، ان نختار الانفصام عنها حالا . وربما لا نطبق محو مفعول ما كنا نقرأ ، لكن ، بعد ذلك كله ، فان تلك التجربة الروائية انت البناء على شكل تجربة (مانونة الواقع) . وان ترك الرواية فيما نهوبا ليس كمثل ما ترك فينا الحياة نهوبا . وعندما اقرا قصة شبع ماو يتابني الفزع فان يوسمى تلافى اكثر مما اتلافى فيه الفزع الذي يتباين عندما ارى فعلا او افل اننى ارى فعلا شيئا . ان الرواية قدم ، حقا اسط مستوياتها ، التجربة على صورة فكرا تصلنا في المقام الاول عن طريق عقل سبق ان ممحصها ذهننا . اتنا في الحياة الواقعية ميليون الى ان نقول بان الامور تحدث وانتا تبدا بعد ذاك التفكير بها . ان من طبيعة الرواية ان تمنحك تجربة منجزة مسبقا ، وانها ان حاولت التخلص من طبيعتها سوف تنزلق الى منحدر آبل الى واد ظله الحزورات وتقع فيه اسوا لرواية . فما ان تفتح الكتاب حتى يصبح (مسلسل احساس) . وعندما ينثأب البطل تستطيع ان تستrophic انسفاته حيثيتها لك هذا الاختراع كهربائي مشتب على ظهر الكتاب . كذلك عندما يسبع البطل فان رشاش الماء يضرب القارئ ، وعندما يعياني من سوء الهضم فما علينا سوى ان نلنجا الى حبات ورواننا . وهكذا دواليك . وبهذه الوسيلة تحصل على ما يسمى (ما وراء الرواية) وليس على كتاب ابدا . تحصل على جهاز ضخم اعتقد بمرات من جهاز تحطيم ثوى الذرات مما لا نستطيع نقله . ولالية غاية ؟ لماذا لا نعرف

الشخص من خلال هذا التغيير انما هو تصارع مع طبيعة الفن . وكما ان سي . بي . ستو . كلية تقديم وصف دقيق لمكان قوبة تداعي الوعي في قوالب لغوية ، كذلك لم يعد بالامكان محاكاته او الترميز له او التلبيس في الامر ، ان بالامكان محاكاته او الترميز له او التلبيس عليه . وليس من باب الدفاع القول بان التداعي في الشخصية الروائية ليس سوى ما يرمي اليه خالقها اذ ان مطبع الرواية الاساس هو في اثاره اهتماما باشارتهم الى حياتنا الخاصة . فالواجب ان يقوم شيء من التطابق بين ما في الرواية من محاكاة وبين ما لدينا من معرفة بشرواتنا . فالروائي مضطر على الاستنساخ واذا لم يكن بمقدوره الاتبات باستنساخ دقيق وجب عليه اللجوء الى الاباء ملقت انتباه قرائه دوما الى التجربة الممارسة المألوفة . وليس بنافع الروائي زعمه :

(ان تدرك الشخصية اكس (x) غير عادل . فانا الذي خلقتها وانا اول من يعرف بالضبط نوع تداعسي وعيها . وان حقيقة اكتشافك بان تداعسيها مغاير لما هو عليه تداعيك في غير مكانها المناسب . انتي لا علم بان ما تفترش عنه لدى هو المعلومات وحسب)

اجل انه ليس بزعم نافع وذلك لاننا سوف نمحض اهتمامنا لاكس فقط (x) فقط في حالة امتلاكه لما نمتلك . ثم ان الاعتراف على عدم احتمالية التغير الباطني المتواصل ليس كمثل الاعتراف على حيل الروائي في محاكاة هذا التغير . وان الروائي الذي ينافق بما سبق ذكره اعلاه انتا هو الروائي الذي يستخدم التداعي كممر للبالغاته التي يروم وضعها في مكان مناسب . غير ان التداعي ليس ورقة بباء

بالصدق الضوري الملازم للفن . ولما كان الامر كذلك وجب على الروائي ان يلزم نفسه بالنظام بدل تركه الامور على عواهنتها . ومهما يكن الامر ، فالفن لا يعني ترك الامور تجري على سجيتها لا بل هو بحث عما هو ملائم . و اذا لم يعامل الفن على انه تجربة خصوصية كما هي تجربة النوم او الممارسة البدنية ، فسيكون في هذه الحالة مزدوج الطبيعة بمحاكاته دوما للانفاس الذاتي المكوح .

وعليه يوجد ، حتى في رواية معتدلة التجربة كرواية جورج مور الموسومة بـ (البنېھير كېرۇ) (١٩٦٦) ، تفاعل جلي بين تحقيق الواقعية وحدود الفن . ان مور يفضل مادته بسلامة اسلوبه بحيث ينفي المانطي بالخارجي تماما كما هو الحال في (ماريس الابيودي) لباتر . ان الذات اللا محدودة ، التي تمتض وتحول احداث العالم الخارجي ، هي الموضوع . لكن هذا الموضوع يجب ان يعاني ، اكثر من غيره ، من الطبيعة المردوجة للفن . وان محاكاته كاملة لهذا الموضوع شيء مستحب دون انفاس ذاتي فائق من جانب الفنان . في الواقع اتنا نجد ان حاوالة تقديم الواقع شيء باطني ، ذي ملامسة شخصية لكل واحد منا ، اتنا معناه الضاياع في الفردية . وان الارتكاك

الرضا الكامل . ان الفرضين منسجمان لكن الغالب في روايات اولئك الرواد : دوروني ريجاروسن ، جويس ، فرجينيا دولف ونوكس ما دوكس فورد . هو ان المستنسن يدعى من التشويش ثم يجعل الانفاس الدائري لهذا التشويش شخصيا بحثا . ان توكيدي اي . ام . فورستر على (التشوش الذهني الخصب) ودوس باسوس على (التنوعات في عملية مونتاج) ولوتنس دريل على (العالم النسبي) عبارة عن روايات معتقداته عولجت كلها بدراسة فنية . ان ما اغوى روائيين الوجة الاولى وائل برجرسون وأسر اهتمام وليم جيمس هو شيوخ حالة التشويش .

لقد بدأ رغبة الانسان الى النظام رغبة سقمة بالقارنة لما يبعه الكون الفسيح من يخبوه لا يتضب . ان من انغراب ان تجد جيمس وجروجسون ، مقلعا عن عادة الصبغ ، بالقارنة الى المفكرين الذين واثتهم الفرصة لضم الاداء الجديد الخاص بالتشوش ! وعلى سبيل المثال ، يكتب هائز هو فمان من مدرسة هارفارد الدينية في كتابه (الدين والصحة العقلية) :

(كان من الطبيعي تماما ان فكر سيمونوند فرويد في بداية عمله بان المظاهر الاعقالية للشخصية الانسانية عبارة عن قدرات كامنة خطرة مشوهة . انه لم يخطر على باله بان التشوиш نفسه ربما يمثل تيارا حياليا ايجابيا وخصبا جدا . فالنسبة لقوم (المهد القديم) لا سيما في قصة الخلق ، لم يكن السؤال : لماذا يوجد تشوش ؟ بل الاخرى : لماذا يوجد نظام ؟ فالنسبة لهم ان النظام ثمرة المعايشة اليومية . وبرأيه ان وظيفة الانسان الفريدة من نوعها هي ان يعيش بحماس قrib خلاق مع التشوش وبهذه الوسيلة يعبر ولادة النظام ، ومن المدهش حقا ، ان الاطباء النفسيين يبنون هذه المعرفة القديمة .

ان جيمس وبرجرسون يشددان على التأكيد على تدفق الحياة . والحق ان المذاكرة تحفظ (اما زمنيا) معينا ، كما تحفظ البديهيات الجلية الثابتة . وان كلا الروائيين لا يقللان من قيمة فعالية الذهن المحلول وحسب ، بل انهما يقللان من قيمته كباعت للعزاء والراحة . ان نظرياتهما تتعجبان العجز الجنسي والسلبية . وربما هنا تكون بداية البطل الابطولي الذي يهد التشوиш بمنظره خطا بينما هو في الحقيقة خمرة تخلق بشكل مدھش حقا بمعکانات النظام . يجب علينا فقط ان نفك بعدد الاشياء التي يمكن ان يصيّبها الخطأ ما بين حمل ولادة طفل وان تقارب امكانات التشوosh في مثل هذه الحالة مع عدد الناس الذين يعايشون (بحماس قrib خلاف هذا التشووش) عن طريق الحصول على الاطفال وانت تستطيع ان تخمن معدل حسابات الانسان للتشووش . ان عملية لها هذا التعقيد المربع ونادرًا ما تخطئ ائما هي مجرزة اعتيادية . والروائي الذي يجعل هذه الحقيقة ويؤكد على التعقيد اكثر مما يؤكد على النظام النهائي ، ائما يضل مسؤوليته . انه لا يستنسن بدقة . فالنظام يحصل

بان الفن يتميز بالتحديد ! لماذا لا نقلب الرواية على انها خلاصة زانفة الواقع ؟ اما اذا رفضنا ان ن فعل كذلك فسنكون قد نبذنا ارتنا انسانيا كاملا في نزوع مجانون الى ابداع لا طائل فيه .

وعليه فان طبيعة الاهتمام الانساني ، كما يتسنى لكل واحد ان يلاحظ ، هي الموضوع الذي يغري الروائي بان يسعى لتجاهله كل ما يعلمه عن تحديدات الفن . وليس من قبيل الخيال ان نسمع من تجارب اولئك الكتاب المبتهجين بالتغيير التواصلي ، قوله غريبا وهو بعيد كشف وشرح الموضوع شرعا وافيا يبرز الاسلوب الصحيح . بيد ان تحديدات الفن لا تتضاءل بازيد باد معروتنا . فالفن ربما يخضع لتحديات مختلفة وان له دائما تحدياته من اي نوع كان . فهو بناء متعدد دائمًا كما انه طفيلي بالضرورة . وانه يستطيع الاشارة بقدر ما يستطيع التلميح والذكر والابياع . لكنه لاسباب واضحة لا يستطيع انجاز الاصنافانية بينما هذه الخصلة لها صفة المومية في الحياة فالحياة غير مشتقة من شيء آخر بينما الرواية ولو انها جزء من الحياة التي تعيشها ، فهي مشتقة اساسا .

ان هذه الملاحظات لا تطبق على رواية التداعسي فقط ، لكنها تطبق على الفلاسفة المفكرين الذين اكتشفوا هذا المجال الجديد . لقد حاول وليم جيمس الذي كتب عن (تداعي الفكرة) في كتابة (مبادئ علم النفس) (١٨٩٠) ان يضع بعض القواعد المبنية لكنه وجد نفسه امام تغير متواصل زبقي الطبيعة مليء بخشى متراكם من الاشياء والروابط . لذلك اقترب مصطلحين هما (النهر) و(الجدول) غير ان الشعور بالذاتية الانسانية ترفض ان تكون اثرا من مزيج خليط متغير من الذوات الكثيرة . وعندما تقرأ جيمس في لجنة تلك المسائل تشعر باتفاقه الشديد وكذلك بفرجه . فالعقل النظري مخدوع . حسنا .. واذا كان الامر كذلك فمن المؤكد اذا هو وجود حقيقة مهمة عن التجربة وعن وسائلنا لوصفها . ان كل شيء يهدى بالتلاشى وان قدرة الانسان الشديدة على السيطرة تصبح هي القدرة فقط على التحمل . ان الترابط المنطقي كما هو في الفن مجرد وهم . وعليه فمن المحتل ان بعد الفن نفسه اما شيئا غير اصيل بالضرورة (وهو بذلك) واما شيئا بالضرورة (وهو ما ينبغي ان يكونه بعد ما) . ان المرء يستطيع ان يدرك لماذا اكد سى . بى . سفو على اهمية عنوان كل فصل : فالقاريء يجب ان يعرف ماذا يجري . فالمقصود بالفن هو العمل على تنورينا وليس على زيادة فرص تشويشنا .

لكن الصورة لها جانب آخر . انها ترجع بنا الى طبيعة الفن المزدوجة . فاذا قصد الروائي ان يستنسخ الحياة وجب عليه ان يستنسخها بكل ما يستطيع من الدقة . واذا قصد في الوقت نفسه ان ينفس ذاتيا (مع قرائه) وجب عليه ان ينفس ذاتيا بكل ما يستطيع من

احياناً ، وفي احيان آخرى يخلقه الناس . وفي الحالتين ليس بوسع الروائي ان يقدم على تجاهل .

ان من السهل جداً خلق شخصية لا تملك هوية عدا ما يقع لخالقها وليس لها تجربة سوى ما يعكسه هو عليها من دماغه . وتلك حالات وصف مبالغ فيها للمظاهر معروفة لحالتنا البشرية . وعلى اية حال ، فان رفضهما كلها لا يعني تجاهل طبيعة التداعي ولا الطبيعة الشخصية للتجربة . فلا الاشوش الشكلي ولا المدرك الكلي يتتطابق مع ما تعرفه عن الحياة . ان المشكلة هي ان الاشوش ما في منتصف القرن التاسع عشر ، لم تكن له حرية الاستعمال في حالة التفكير المطلق او الرواية . ولا عجب ان التغير المتواصل ظهى على كل شيء . ولا عجب ان اصبح كل شيء ضبابياً .

لمن ايا من وليم جيمس ورجسون لم يكوننا اول من ضرب على وتر فكرة التداعي . كان تشيخوف هو الذي تمكن من فنربط الحالات النفسية المائية ، وبذلك بنى قصصه ليس على ما رفض برجسون (المدركات) ولكن على الانتقالات الوجودانية الشبيهة بتغيرات امواج البحر وجيشانه . اما دوستفسكي الذي غطس في هاوية الذات فقد خرج باحساس عميق عن تعقد الذهن واستبدالاته المفيدة وعن دور الحدث في الشؤون الانسانية . ان كل هذه الامور – التعقيد والاستبدادية والحدث – ساعدهما على تكوين نظره للانسان على انه اادة مرتهنة . ان مما نجده في دوستفسكي ليس هو ذلك التدفق المقطوم كما هو التعقيد الجهنمي (بالتزام) لكل حالة بشرية . انه يقوم بدراسات خاصة للشيزوفرينيا والحريرة موضحاً كيف يلزمنا ان نبذل جهداً متعمداً لكي نربط الاشياء الزئيفية بالجرأة والاشياء البالية العقيدة بأى دستور . انه يجد ان بعض الدسائير غير عملية ولكنه يؤكد على الحاجة للمحاولة من اجل النظام .

وفي الوقت الذي يفتح فيه دوستفسكي المجال ، نجد تشيخوف يتعقب ويقتفي اثره ، ومهمما يكن من امر ، فان ترجيف يطور نظام الترميز الذي يصل عن طريقه التدفق الذهني . وان كلمات قليلة بحقه غير مناسبة هنا ، لانه لم يمنع قطعاً ما يستحقه من التكريم لما جاء به من تجديد .

لقد اطلق عليه هنري جيمس لقب (روائي الروائي) . ويبعد ان هذا اللقب قد انزل هذا الروسي الى مرتبة شديدة الضعف – اي انى كمال اشد سطوعاً مما يستطيع ان يستفيده الناس – وبذلك اساء اليه . لقد قبل به التقاد ونقلوه الى من جاء بعدهم . وان ترجيف ، الذي عنون احد كتبه – (رسومات رياضي) ما بعد عامة على انه

قليل الشان . وحتى اهتمامه بالسياسة قد افرغ من الشخصية الروائية التي زعمها القائد ملائمة له ، وهذا يعني ، انه كان سيداً في نعمة الصور ، وشاعراً فاقراً في نظم القصائد القصصية الفاصرة وطبخاً لتوافه تقليدية ومضاداً لتولstoi . في الحقيقة ، ان ايا من هذه النعوت ليس صحيحاً . لقد كان ترجيف رائداً ومجرياً ، وهو الذي وضع الاسس لتولstoi ودوستفسكي معاً . كان يعني كثيراً (بدقة الانسجام) ، لكن انعامه النظر في الحياة كان مباشرة بلا احجام .

وهنا ، في رواية (الدخان ١٨٦٧) نجد لتشينوف سادراً بعمق في حلم يقطة تشيخوفي حيث ان تكرار (فكرة الدخان) تقوى فيها الاحساس بسرعة تبدل وجهة نظره . وهذا هو ضرب في الرواية التي نجدها احياناً في اعمال ناتالي ساردون (في القبة الملكية مثلاً) وفي اعمال يتشيل بتور (الذي تمحضنا روايته – التفصيل – تجربة السفر اربعاء وعشرين ساعة في قطار) . ومهمما يكن من امر ، فان ترجيف يقود الزحام بطريقه تمزوها الى بروست . وفيما يلى لا نجد تحويلات للفظية :

(لقد حدق وحدق . وبفتحه خطرت على باله فكرة غريبة . كان وحيد في المقصورة . لم يكن معه احد من يعكر عليه وحدته . لقد كرر مع نفسه عدة مرات : دخان دخان . وفجأة خطر له بان كل شيء دخان . كل شيء ، حياته الخاصة ، الحياة الروسية : كل شيء بشري ، لا سيما كل شيء روسي . وفكرة : كل شيء بخار ودخان . وبينما ان كل شيء يتغير باستمرار وظهور اشكال جديدة في كل مكان ، والاحاديث تتتابع ، لكن في الجو هو كل شيء كما هو ، كل شيء يسرع ويبرع الى مكان ما ، وكل شيء يختفي دون ترك اثر ودون بلوغ شيء . ثم تغير الريح ويندفع كل شيء في اتجاه معاكس . بعدئذ تبدأ اللعبة ثانية ، ذات اللعبة الموصولة ، اللامستقرة ، المقيدة . لقد تذكر كثيراً مما وقع امام ناظريه في السنوات الاخيرة من سخب واضطراب سياسي . فهمس : دخان . دخان . دخان . لقد تذكر المناوشات الحامية والصرخات والجادل في كبرى وطنات الشعبية الاخرى ، تذكر الشباب والشيوخ ، المشوغضين منهم والاعليين ، التقديمين والرجعيين ، كرر : دخان . بخار ودخان . واخيراً تذكر السفرة التذكارية واسترجاع خطب وتصريحات من سيكونون ناطقين رسميين وحتى الموظف التي كان يطلقها بتوغين .. دخان . دخان . ولا شيء سواه . وماذا عن نصالاته ومشاعره ومحاولاته واحلامه ؟ كل ما فعله الاتيان بایماعة يأس .

هذا بينما سرى القطار به بلا انقطاع .) (الفصل ٢٦)

له ... كلا .. انه يفضل ان يموت . كلا . انه لا يريد مثل هذه الحرية المقيدة . انه يفضل الغوص بكل سرور في التراب لو ان هاتين العينين حدقتا اليه بمحبة) .

ظهر ذلك في سنة ١٨٦٧ . واسلوبه لم يكن جديدا علينا . اتنا بالطبع يجب ان نميز بعناية بين مناجاة النفس وبين التأمل المكتوب ، بين ما يقال لمحوار وبين ما يفترض ان يسمعه مشاهدو المسرح مصادفة ، بين الانسياق التسلسل منطقيا وبين ما هو ضده ، بين الانسياق النحوبي وبين الانسياق الذي هو عبارة عن طلاء من التعبير الجديدة المتهدية لكل الاحوال النحوية . وعندما يستخدم الانسياق تكريرا ، يكون الجوجو اليه لتكوين اشكال لا تحصى ، لا فائدة من محاولة تصنيفها الان . انما نستطيع فعله هو ان نثبت ما فعله روائيو مفتتح القرن المشررين بحكم اعادة بشرية قديمة ، آلت ايضا وبانتظام الى ان تكون اسلوبا ادبيا .

وتخمينا ، ان تداعي الوعي على هذه الشاكلة قديم قدم فكر الانسان . ان الباحث اعمق عن الحقيقة هو الوحيد الذي يروم ان يعرف متى استخدم هذا الاسلوب الاولى لاول مرة . لقد وجد هذا الاسلوب خطوطه دائما لدى المحدثين الجوالين والملحدين غير المترولين . فمن خصائص الوعي ان يتداعى بافكار او صور متدخلة حيناً ومناسبة بحكمة حيناً آخر ، فكرة بعد فكرة ، او صورة السكين في ... يا لل بشاعة ! لكن التبرأ والتخلّي عن الآخر ولو صورة . وفي كل الحالين ، غالبا ما يربكان المستمع . لكن محاكاة التداعي بكلمات غالبا ما يعرض سلبية التأمل الخاص بمعزى مؤثر خلاق يفرض عليه ان يكون تداعيا مترابطا . بذلك يصبح اسلوبا بدل ان يكون سلوكا عليه يمكن اعتباره انحرافا .

ان النقطة المراد توضيحها اذا هي ان محاولة الربط في تداعي الوعي لم تكن شيئاً جديدا حتى في رواية (دوجاردات -) الموسومة بـ (اكاليل الفار) ما كان جديدا انما هو

المحاولة التي قامت بها فرجينيا وولف وبروست وجوس حيث بنا روايات كاملة على هذا الاسلوب . وان عدم وفاء هذا الاسلوب بالمدام في نهاية المطاف كوسيلة ترتكيبية يعني فقط ان اسلوب تداعي الوعي ، كالظهور الخارجي لابد انه جزء منا . وان هذه الاداء البارعة لا تستطيع تحويله ولا تحويل المظاهر الخارجي في كل واحد . هذه هي الماقشة التي اود متابعتها هنا ، بدء من عدم كمال التداعي الى الروايات الانفصالية غير ل الكاملة لروب كريبي على حد سواء . فانا اعتقد بن الرواية يجب ان تندمج باكبر عدد ممكن من اراء الانسان وان اندماجا كهذا معقول جدا في اسلوب

ان هذه الرواية عن رجل معزول متأمل مهمة في ناحيتين : ففي طبعها تعطينا رواية مبكرة في طريقة التداعي ، لكنها تذكرنا ايضاً بان ترجميف كان منها بصورة خاصة بطبعية التجربة المستقطبة ما بين الاغتراب والاستقرار .

وفي كتابه (ذكريات ادبية) يدل ما في وسعه ليثبت بانه ابن وطني ومفترض له مبرراته في آن واحد . انه لم يحاول التفكير بالفرنسية ، لكنه وجد وطنه دخيلا عليه بشكل مؤلم وازرع من شدة الخزي ، لأن هذه اللغة حيث (الباء والبنون) و (الدخان) . فتفوق كما عانى من كونه محابدا . ففي (الدخان) سخر من كلا الزمرتين واستطاع ان يدعى تقريبا اي ولاء ثم يضحك منه . بالتأكيد انه من اذكي رجال طبقه الفليلة الشأن وان العلاقة تشهد برودان لامركسي . ولكونه ، قبل اي شيء آخر ، فنان مخلص ، فانه يخلق كثيرا من الماظن الطبيعية . ولانه غير وائق تماما من ماهيته ، فإنه يشعر بان هويته الخاصة امر غير محظوم . انه يستطيع ان يكون اشياء كثيرة جداً لغرض ان يكون كلا واحدا متماسكا وانه بعد الماظن الطبيعية والطقس متغيره كغير ذاته المركبة . واساسا انه مستاصل الاشياء من جذورها ، للدرجة كبيرة لا يجعله يكون مفكرا سياسيا ثابتنا . وبالنسبة له ، ان السوداوية المدنية لطبقية اجتماعية مданة ما هي الامثال اخر على خلط الكون الاعمى للمصائر البشرية . فلطالما خدعا بال النظام الغالق الذي خلقه في الرواية الروسية ، لأن هذا النظام لم يكن احتجاجه الفعال لكامل ضد الحالة البشرية ، كما لم يكن وسيلة للتهرب . لقد اشتغل احتجاجه ما يلي: الا استمعت ببومك قبل ان يزدرده زحل ، كان من الطبيعي تماما ، قبل وليم جيمس وبرجسون ، انه خلق وسيلة للتعبير عن العالم الباطني ، وقبل تولستوي ودوسنفski اي خلق نموذج من الرواية محكمة كالوثيقة البارعة . ولا عجب ، رغم تزقه ، انه غالبا ما كتب بشكل ميلودرامي عندما يكون في اقصى حالات انسانيته . ان الاحساس بالهاوية ، وتعزيز شخصه بتدفق بالحياة وسمودها ، يتتجزئ على شكل مقطوعات مشحونة بالتداعيات العنيفة كما في المقطوعة التالية المقتبسة من (الدخان) :

(من دون تفكير نبذ كل مستقبله المقول ، المنظم ، المحتمد . كان يعلم بأنه ينفذ بنفسه في دوامة غير مأمونة حتى بان ينظر اليها . لكنه لم يكن هذا هو الذي افلقه . لقد انتهى واستقر على هذا الامر ، ولكن كيف يمكنه ان يظهر امام قاضية ؟ واذ كان له ان يقابل قاضيا حققا . ملائكة ذا سيف رهيف - سيكون الامر اسهل بالنسبة لقلب مذنب .. لكنه كان هو نفسه الذي ينبغي ان يغمد السكين في ... يا لل بشاعة ! لكن التبرأ والتخلّي عن الآخر والافاده من العربية الموعود بها والمعارف عليها كحق

الرواية النهر

(ولويس بجاج ثابت) كل من بروست ولودنز داريل .

ان عقول الناس تدع عن عادة الى التغير لفترات سحرية قصيرة . فليس ثمة حاجة للاقتباس من هيراقليدس او

لاستكشاف (المتعدد والواحد) فهناك امكانيات كامنة في تيار الوعي الانساني المناسب لها : السماح للعالم

الظاهري المتنوع بان يرمي بشقله الكامل ليهب الوعي شعورا شاملا بينما يمنع المقل استرخاء ، او (كما

يستطيع المرء ان يصر بارخائه عضلات عين واحدة) الرؤية بلا نظر ، وهي الحالة التي لا يكون فيها اي شيء بؤرة التركيز لكن المرء لديه احساس ضبابي بالأشياء .

انه من السهل جدا الحصول على تيار الوعي ان بدا علينا او ما حولنا ، فالمشكلات تنشأ عندما تحاول ان تنشئ

(بكملات في الدهن او على السود) ببنيتها ، لا على شكل نوعية مرجعية فقط ، بل في تفصيلات . وهذا يعني ان

تحاكي بلا اتساق بالكلمات فعالية غالبا ما تكون لا مشوشة . وان من المستحيل تقريبا ان نمتذج (دقة) مثل هذه المحاكاة . وجل ما نستطيع فعله هو الاشارة الى التفرات والروابط الواضحة

المربطة بروابط زائفة او الاحوال المضلة والبالغات الاعتباطية . وعندما يظهر ان ما يعرفه الواحد منا كما عادة

صدر من منشورات وزارة الثقافة والفنون

الهجر

قاص : ناطق خوصي



أصل داع

علي خيون الناصري

أصناف

في هذا المساء او في اي مساء آخر حين يعود الى
البيت ، مجذزا الزفة الضيقة ، ناقلا خطواته بصعوبة
بين البقع الملاء بيماه آسنة خلفتها الايام المطرة ، ينتابه
شحور طاغ بان ايامه ترکض دون معنى وستنهي بسرعة ،
ويضمه التراب ، بينما تبع في صدره مئات الاماني التي
لم يتمن له تحقيقها .

- وهم لنفسه بما شبه الانين :-

- «انه عمر طويل يا حميد ، ولم تبق غير ايام قليلة ، وينتهي كل شيء .. يختفي هذا الشبح الذي يتجاهد من انتقامته الى انتقامته ..»

واضاف : - « سیتحدث الجیران عنی قلیلا بعد
موتی او بتجاهلونی تماما فامضی کای شیء آخر ».

كانت البوت التي الى جانبها قميصة ، متعرجة
لتفريبة جبلية ، وكان عليه ان يختار ثلاثة ازقة ضيقة
ليشرف على بيته الذي يواجه خلاء موحسنا يمتد الى
مسافة بعيدة يتذكر أنها كانت تضم مقالع لصناعة الطابوق

قبل ان يتم نقلها على جانبى الطريق المؤدى الى «الاتاجي»
فظللت حمرا مغفرة انتمشت ازاءها البيوت على بعضها
لتألف ازقة ضقة جداً .

عندما ادرك الباب الخشبي الواطيء ، لم يطرقه او يدفعه
يبيده كما يفعل كل يوم ، بل وقف قليلاً ينحني الى اصوات
فاتحاته من الداخل ، وقال متنهجاً : -

انها زوجتي ومعها اولادي الصغار .
وارهف السمع مقتربا من الباب اكثرا من ذي قبل ،
فاختلفت اتسامته فجأة ، وبدا على وجهه اهتمام خاص ،
وقال باستغراب : -

— هذا صوت امي .. ما الذي جاء بها اليوم ؟ هل
جاءكم شئٌ

كان يعرف أن مجيء والدته من البصرة ، أمر غير اعتيادي ، ذلك لأنها لم تقدم في مرة سابقة الا وهناك ما يشغلها في قريتها البعيدة المنزوية بين اشجار التخيل ، وفي كل مرة كان يخطس أمامها يستمع الى حديثها الذي ترويه بشكل فاجع ومؤثر .. وهي امرأة كبيرة اعتندي



القطار النازل ، لكنه في تلك المرة لم ينم ، ظل يبكي بصوت مفجوع ، وكانت امه تلطم خديها وزوجها واطفاله يصرخون بفرغ ، وكان الليل مظلاما وكثيرا اكثرا مما ينتفي : -

« - حميد .. كان ابوك يتمنى رؤيتك قبل ان يغمض عينيه لآخر مرة ، صاح بكل صوته : - حميد .. حميد .. فانتفض جميع الركاب في العربة وتحلقوا حولها ، جلس بعضهم على الارضية وراحوا يتأملون وجه ابيك الدايل الذي بسط عليه الموت صفرة داكنة ، وبعد ساعة قال رجل وقرر : - لقد مات ، لا تخافي يا امراة ، س يصل القطار السماوة ، وسانزل معك ثم تذهب رامر المرحوم . وخطبني رجل آخر : - ساتي معكم ايضا ..

وجمدت في مکانی ارصد الملح في عيون الركاب كانواهم لم يروا میتا من قبل او لم يعر باحدهم مصاب اليم ... سال حميد نفسه : - ترى ما الذي حدث هذه

المرة ؟ !

وقال : - لعلها سئمت حياتها الوحيدة هنالك كتبة بربة ، فجاءت نهائيا لتسكن هنا . غير انه تذكر انهما رفضت ذلك في مرة سابقة حين اشار اليها بان تجيء الى بغداد وتفادر القرية التي لم يبق فيها شيء تنتظر قدومه غير الحرارة والالم والوحدة القائلة : -

عليها الزمن فاحتالها الى كومة ضعيفة لا حول لها ولا قوة ، كان يستغرب احيانا كيف تستطيع هذه الكتلة القديمة من الدم واللحم ان تتحدى وان تافر وحدها وان تحفظ الاحاديث وتنتقل ما يجري بتاثير والم عميقين : -

« - ابوك انتهى يا حميد .. فقد بصره وصار عاجزا حتى عن اداء الصلاة في الجامع القريب ... » .

« - خذه الى مستشفى الرمد يا حميد .. اعمل الله يجعل في ذلك سببا في استعيد نور عينيه .. » .

« - صرنا نقتات على صدقات الناس المحنيين يا حميد .. لماذا لم تذكرنا بمبلغ بسيط يا ولدي .. هل نسيتنا وما عدنا نخطر في بالك ؟ ! ». « - لماذا لم تزرتنا يا حميد .. هل البصرة بعيدة الى هذا الحد ؟ ! ». «

كان حميد يصفن او يهز راسه باسی ، وكان يبكي احيانا او يترك البيت ويعتنى قليلا في المسافة المظلمة الخالية ، او يقصد محطة «الكافاطية» القرية حيث يصر مرور القطار الصاعد الى الموصل ، ويتتابع بقية الوداعين الذين يعودون غالبا وعلى وجوههم شيء من الحزن او الدموع .. ثم يعود ليندرس في فراشه وبنام ، وفي اليوم التالي يضع في يد امه بضعة دنانير ثم يعجز لها مقعدا في

— حميد .. تطلب مني ان اترك القرية التي انجذبنا
جيمعا ، ونهضنا فيها شامخين مثل اشجار
النخيل ..

— ولكن لا شيء بقي لنا هناك يا امي .. لا شيء ..
— بقيت اشياء كثيرة ، اشياء عزيزة كثيرة ..
— بعض نخلات لا تضر ولا تنفع ..

ما الذي حصدته بعد هذه الفربة يا حميد ؟!
ستموت وحيدا لا تجد من يسرك وراءك ..

— ابي مات وحيدا في قطار مارق ..
— كان عليهما واراد ان يراك ، لكنه اغمض عينيه
قبل ان نصل

صمت حميد بعدها ولم يقل شيئا ، كان يعرف ان
رحيله تم في زمن آخر لم يكن له خيار سوى ان يرحل
وان يغض طرفه خجلا عن قبرته وارضه ومارفه ..
ويظل طيلة سنوات الفربة يسمع ازيز سف النخيل بين
في صدره ملها وحسرة او كوابيس مرعبة تحيل ساعات
الليل الطويل الى سهر مضن ، اما التهارات التعبة ،
فتسلخ بين سيارات النقل الظاهرة ورزم الطابوق القبلة
التي تسحق ظهره وتضفط على فقراته الثالثة التي لا
يمدعا صلبيها طوال الليل .. ويظل يستمع الى صوت
زوجته الراعش ..

« — حميد .. لماذا لا تطلب من صاحب العمل ان يعطيك
اجازة لترتاح فيها بضعة أيام ..
— سيفطها من اجرتي ..

— اتركه .. لست مضطرا للعمل معه ..
— سيد كثرين غيري .. سينكر وجهي وينسى
انه عرف حمالا يدعى : — حميد سوادي .. .
ونظر حميد وهو مايزال يقف عند الباب ينتصالي
حاديث هائلته ويسمع صوت امه المتصب ، فكر بانها
ستنهض فزعة يدفعها شوق سنة كاملة لم تره خلالها ،
ستتشم بعمق وتترغ وجها المنقض في طيات ستراه
المرببة ، ويستكين بين يديها وهي تتنتم كالماخوذة : —
(حميد .. حميد ..) وقال في نفسه وقد سيطر عليه
شعور مقم بالحنان والمحبة لوالدته : —
— « انتي اخطيء اذا اترك والدتي وحيدة تذكرني

وبكي تفترش حصريتها المتبقية في باب الدار
وتحدق في بساتين النخيل السامة امامها تصرف
بها الريح وتحوم في اجوائها طير ضالة .. امر
محزن ان تنادي تلك المجنون ابنها الوحيدة فلا
يجبها احد .. ما الذي سيقوله الناس عن ؟ !
ساحس الامر اذن ، اجمع اثنان القليل واولادي
وارحل اليها ، اقبل يديها وراسها وعينيها وتقول
لها : — لقد عدت يا امي .. لن اترك وحيدة ..
تفترس الذكريات ويلتهمك الاسى .. نعم ..
ساحس الامر .. سافاتها بال موضوع الليلة ..
ساجرها على الكلام .. لن ادعها تصمت او تهرب
من استئني : -

ماذا تستين ؟ هل اعود معك ؟ ! ام تجيئين معنا
بشكل نهائي ؟ ولا تصاليني لم هذا الاصرار ، وما
سر هذا الامر .. ظليس في صدر اي لغز ، وليس
في قلبي غير الم متند كعواء حيوان جريح .. لن اتركك
تموتين في القطارات الراكاكة بين المدن البعيدة تفترس
عيون الغرباء ، لا لن يحدث ذلك ، وساكون وانت
معي شخص آخر يختلف عن « حميد سوادي » الذي
تعرفين ..

لن ادع احدا يسخر مني او يذلني بهذه الصورة
المهينة ، انظري وجهي كيف لوحته نيران « الكورة »،
تحسن ظهري الذي تأكل بفعل الطابوق الصلب
المحروق ، قررت ان ابدا منذ الفد ولن اتراجع ..
ساحشك من رغبتي الجديدة وينتهي كل شيء ..
انتي اشعر بفرح عميق الان .. .

سمع حميد وقع اقدام تقترب منه ، احس ان
وقفته امام الباب وبما ستجلب الشكوك ، دفع الباب
ودخل دون ان يلتفت وراءه ، كانت زوجته تجلس مع
اولادها تحدثهم عن شيء ما .. قال لها بصوت مضطرب : -
— اين والدتك ؟ !
— والدتك ؟ !

— نعم .. سمعتها تتحدث قبل لحظة !!
استغربت زوجته الامر ، وبسطت كفيها دهشة
حائرة كأنها تبني عن نفسها نهمة ، ولم يقل حميد شيئا
آخر ، فقد احس بأنه تعب جدا ، وأنه بحاجة الى ان
ينام ..

بـ كـائـيـات الـكـوـت



فاروق يوسف

حوت ١

صنعت كل اخطائهم
ومضت
مثلا يفعل الاخرون°
لست عشبة ،
كنت أحسبها ظلماً
ما اكتفيت ،
هل يراقبها الفيم ظلاً
وتتساه بين الظنون°
 بينما يبعث الاخرون°
 بالرماد ،
 فاعذرها تصطفي قلقي حلمًا .
 وتزيد من الشك
 ما تركته على المنضدة°
 كتاب كخاتتها لامع ونظيف°
 وكف تشير الى °

حوت ٢

دون أن تستديرْ

صار خلفي

جُبْهَا قادمْ كاليالي

جُبْهَا مفزعْ

هل يفرزْ السريرْ

والمناضدْ

والكتب المتعبهْ

هل تفرزْ النجوم

وأنهض وحدي

بينما الاتربهْ

تقسمْ ،

وحدي

جُبْهَا يستدير اليَّ

حوت ٣

اقربوا ،

ان يبدأ تتطلعْ

يلقها ما يستقر من أسماكْ

وعصافير الفجر ، واريكة مائلة في العجراتْ

فالساعة ما زالت تعملْ

والحراس ملائكة

يتترعون من الطرقاتْ

ابواق الحجر الحال ،

ان صادفت الفيماتْ

شجرا ، خطقهْ

وان صادفت الفيماتْ

حرسا اخذهم

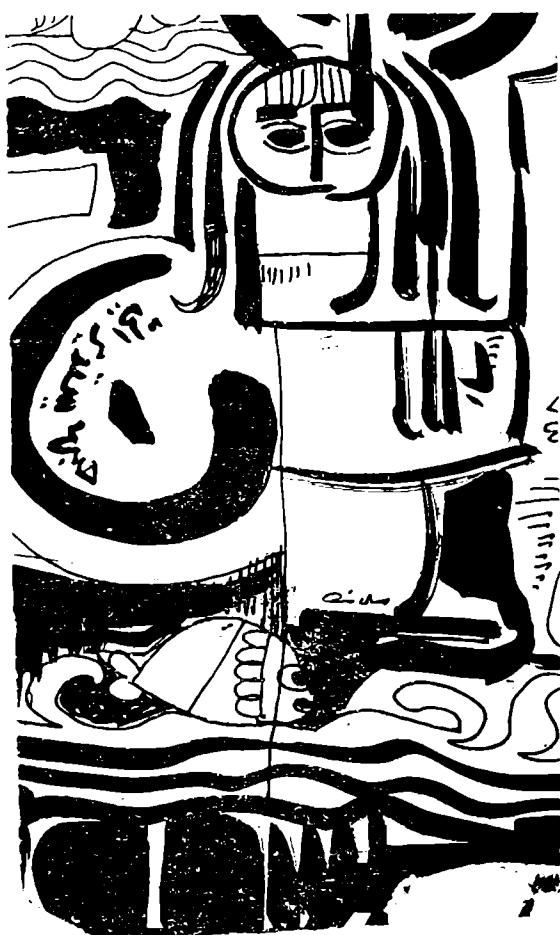
فالفيماتْ

يجلسن على الشاميْ

قبل الفجر ومثل العرباتْ

يرحلن . اقربوا

ان اياديهم تتطلعْ



حوت ٤

هوى على الاناء بالملط
 هوى على الاناء بالغيم
 هوى بالشمر
 فانهدم الاناء
 سيدتي
 قلت ضعي يديك
 بين يديي وانحني
 الاناء يتتسا
 الاناء يتتسا
 الاناء يتتسا
 الاناء يتتسا
 الاناء °

حوت ٥

حين قلت هي المجزء °
 غادرتني الفيوم
 غادرتني السماء °
 كنت انظر عبر الفضاء °
 ربما عبرت
 غير انسى
 احدثني طيعا
 انها المجزء
 والريسع المفاجئ °
 والقدر المفجع °

حوت ٦

اخبرتك ان الحب °
 يفرقنا
 هل يتمسك عشب بي ؟
 هل يترقق غيم بثيابك ؟
 اخبرتك ان القلب °
 متلهك كالشيطان ،
 ولن يحبه الحب °

حوت ٧

اتأين ، غارقة بالضباب
وابصر نصفك
ان الصبايا تشنقن نصفك مثل العبر.
انا كنت أحمله
كبأ وثياب.
وينسى الموظف إسمك
ينسى الموظف إسمي
ونسجن في غرفة واحدة.
ونضطر ان نرتدي الاصطراب.
جديرين بالحب ،
هل لوحٌ لبنيها الرياح.
وهل منا البرد قبل الصباح ؟
فرنا
جديرين بالأكتتاب .

حوت ٨

قلت للمتعين
اتسي ذاهب للزفاف
انه الفعل نفسه
ما استراحتوا
ولا عرفوا
اتسي ما أزال .
اراقبهم متبعا ،
ووحيدا ،
كما عرفوا
صيفنا واحد ، والمنافي
نفسها أخذتنا
وما زال في وستنا
ان نحن " ولو مرة " للجحون .

٩ حوت

نفسِي

قادرة ان تمحى
وتشكّ.

قادرة ان تفرق في النسوم
وستيقظ بين الاحجار.

قادرة ان تفزع بالورود
كما تجتمع بالشوك.

قادرة ان تتشوى قربي
وتقيس لسي الدرب.

قادرة ان تنزع عني وهم الحب.

نفسِي

هي اخرى .

١٠ حوت

اكلما كرهت صيفا

وانحررت موهنا بالحب.

تبتدئ الموجة باتجاهي
مسيرها ،

ترك فوق الشفة العانس.

ما يفجر الغيمة

وسط المشب اليابس.

اكلما كرهت

تأتي النافذة
مفتولة ،

او يثلا الافق.

بالاسيجه

اكلما غادرت قلبي

منقلا بالذنوب

تعملني خطيبتي

وغيمة برقطي

كي أثبت الاعتاب فوق الشفة العانس .

الصَّبَيْ وَالْعَجُوز



■ محمد سعفان ■

وتتلوي في الفضاء كدوة صغيرة ، وتسقط في النهر .
ابتسم الصياد ، وتخيلها تنظم الى مجموعة السمك تبحث
عن شيء تقترنه كان شيئاً لم يحدث . وبدت السفن
الراوية على الجانب الآخر وهي تنفتح دخانها الاسود كما
لو كانت حيوانات خرافية محظوظة . تأملها الرجل مبهوراً ،
وقد شعر بذلك الرهبة الفائضة التي تمتلكه احياناً اذ
ينظر الى تلك الهياكل السوداء الضخمة . هي كل تتصب
كأعمدة جبلية ، فيستمع الى هدير مكانها تحت الماء ،
ويرى الى الوج اذ يندفع بعنف الى الشاطئ مبللاً ساقيه

على حافة النهر ، كان صياد عجوز يقف وحيداً .
ولم تكن التوارس التي اخذت تغوص الى صفحة النهر ،
وترتد زاعقة قد كفت عن الزعق بعد . راقبها الصياد
وهي تتحرك في الفضاء ، متأنلاً اجتاحتها الفضية التي
اخذت تشر حولها رذاضاً مائياً يتوجه تحت اشعة الشمس
الدافئة . وقال : حثام ستظل هذه المعركة دائرة ؟ ثم
اردف باسماً : ولكن لا ياس . لا ياس . فهي تمارس
طقوساً اليومية على اية حال . ورأى الى السمكة
الصغيرة - سبب العراك - تفلت من المنافر المشرعة ،



العاربيتين . فكان يبتعد متذمرا ، حاملا عصاه ذات الصنارة ، وقد خبل اليه ان الدنيا ستفرق . احيانا يرى بعض السفن وهي تقدر المرواف ، وآخرى ترسو ، حيث يلوح على الائر عشرات من الرجال يصعدون الى السفن الراسية ، ويبدون فوق ظهرها كمجموعة من النمل . لفترة تزمر المكان ، ويندفع الوج ، وتنطلق اعمدة الدخان . وما هي الا لحظات اخر حتى تنطلق الهياكل الضخمة متبعنة . يظل الصياد يرقبها بهدوء ، شاردا ، ناسي الصنارة في الماء ، ويتسائل مبهورا : لكن ابن تذهب هذه السفن العملاقة كل يوم ؟

بعد قليل ، وكان الصياد يستعيد ذلك ، ظهر فيما وراء المصاص القرية الواطئة صبي ذو عينين خرزتين ، حليق الراس ، يحمل بيده حقيبة جلدية متهرنة ، وكان يلهث . توقد الصيادي حذاء الصياد ، وراح يتأمل الفلين الطافية . قال : انا تهتز . لم لا تسجها ؟

فوجيء الصياد . التفت الى الصبي الذي لم يكن قد رأه بعد : يا الي . من اين خرجت ؟ لم يجب الصي . اشار الى الفلينة . قال : لكنها تهتز .

رفع الصياد الصنارة كالمنذر ، وكانت فارغة الا من طم يندلى من طرف الخيط .

ابسم الصبي : هل انت صياد ؟ تردد الصياد . نفث سحابة من دخان لفافته ، وتأمل قدمي الصبي العاريتين ، وراسه الحلبيق ، ودشاشته المسخة . قال : انك تلهث . لماذا ؟ كنت اطاردتها . لقد كانت فراشة ذات الوان مفربة . قال الصياد مندهشا : وهل طاردتها حتى هذا المكان ؟

ليس تماما . لقد افتقدت اثرها فقط . كرت كلما قاربت ان اقبض عليها رفقت مذعورة . ولماذا فعلت ذلك ؟

انها هواية . ليس جيلا ان نلصق الفراشات في دفتر ، ناظرين الى الوانها الزاهية ، وغبار اجنحتها الطفيفي الابيض ، متأملين كل صنف . لقد قال المعلم ان ذلك يخلق فيها حب الاستطلاع .

ومن اي صنف كانت ؟ لوح الصبي بيد حازرة ، ورافق باندهاش نورسا غاص الى النهر ، والتقط سمرة صغيرة ، وارتفع محظقا . هفت الصبي معجا ، ودار حول نفسه بمرح ، فانتفخت دشاشته ، وكان الصياد يرقب ذلك ويبتسم . قال : من اين جئت ؟

من تلك القرية . والتفت مشيرا باتجاه بيت طينية صغيرة ، تلمع رؤوسها الصفيحة عند الافق . استدار الصياد ، وظل عينيه براحة يده . تامل

البيوت باسما : آه . بالك من ولد محظوظ . هل انت تعيش هناك حقا ؟ ان قريتك تشبه عقدا صغيرا من اللؤلؤ . ولكنك ابتعدت كثيرا عن قريتك . الا تخشى الكلاب ؟

ـ لكتني استطيع ان اعود . لقد جئت بمفرددي .
ـ هل انت هارب من المدرسة ؟

فوجيء الصبي . اخفى حقيقته خلف ظهره . ورافق الفلينة اذ هي تتوجه فوق سطح الماء . قال : لكتني شاطر في الدروس . هربت لانى ملت فقط . القى الصياد لفافته ، ورافقها وهي تتطقطض في الماء ، ثم تناول من علبة صدئة لفافة اخرى واعسلها . قال : لقد كنت في يوم ما اهرب مثلك . والنتيجة انسني نسبت حتى حروف المجلاء .

ـ لكتني اعرفها جدا . انتي في الصف الرابع . هل كنت انت في الصف الرابع ؟

ـ اووه . كلا . كلا . فايامها لم يكن اي صف اطلاقا . كان نجلس على الارض ، ونكتب بقطع من العجارة . وفي بعض الاحيان تبول على انفسنا دون ان ندرى . كركر الصبي ، واقترب من الصياد ، وقد شعر بشيء من الالفة وجل . على الشاطئ الآخر ، كانت

- وايولوك ؟
 - انه في الحقل كالعادة . يذهب في الصباح ولا يعود الا بعد العصر .
 - ومن يعني بك في البيت ؟
 - احيانا ابي ، وأحيانا اخري عمتى .
 - اكثرك تجد من يرعى شعونك على اية حال . هل تدري انتي اقوم بكل شيء وحدي ؟ انتي انفس صباحا لاكتس الفرقة ، واعده طعام الغطوز . وفي الغداء والعشاء افعل نفس الشيء . أما غسل الملابس فانتي اقوم به وحدي ايضا . هل جربت ان تقوم بذلك وحدك ؟
 - انتي اعرف ان اقللي البيضة فقط . وقد قالت عمتى انتي اذا انتبهت اليها وهي تطبخ ، فإنه سيكون في مقدوري ان افعل مثلها تماما .
 - ذلك صحيح . ففي البداية ، وحين وجدت نفسي وحيدا ، قلت ان ذلك سيكون شاقا بالنسبة لرجل مثلني . وكانت ادور في المطبخ كسمكة خرجت من الماء لا بحث عن علبة الكبريت او كيس الطحين . لكنني استطعت فيما بعد ان افعل كل شيء دونما تعب .
 - وهل حزنت كثيرا حين فقدتها ؟ اعني زوجتك .
 - لقد حزنت .
 - وهل شفقت ثيابك وبكيت ؟
 - يا الهي . ولم ذلك !
 - لكنني بكيت امي ، وشفقت ثيابي حين رأيتها سجاية امامي ، فيما عينها البيضاوان تشخصان الى .
 هل تراها كانت غاضبة مني ؟
 - كلا . ولماذا ؟
 - ربما لانني كنت اهرب من المدرسة ، او العقب الطيور دون ان استمع الى نصائحها بالكف عن ذلك .
 اتراها صفت عنني ؟
 هتف العجوز : اجل . ولا شك انها كانت سيدة وهي تراك الى جانبها .
 * * *

لم يكن الصبي والجوز قد كفا عن الحديث بعد ، او التعليق حول الصيد والتوارس التي مافتئت ترمعق صاحبة . وكان قد انتقلا الى مكان آخر حيث جلسا على صخرة مرتفعة ، وقد اوليا اقدامها في الماء ، فبديا من بعيد كطيرين مهجورين . وكانت الربيع الريبيعة ما تزال تهب هادئة من جهة الشرق مشبعة برطوبة الاعشاب ورائحة القداح . وقد نظر الصبي في روعة ان تمضي النهارات هكذا : هواء ربيعي ، وبوآخر عملاقة ترروح وتتجيء ، ونوارس تزرع دوننا اقطاع ، ونهر يجري . وقال ناظرا الى المياه الجاربة هل هذه البقعة عميقة ؟ اجاب العجوز : اجل . انتا تعرف جملان شئت .
 - ولكن الا تخشى الغرق ؟
 - من ؟ انا ؟ ولماذا ؟

كل الدخان الضخمة تخرج من فوهات السفن الغريبة لتؤلف اشكالا مبهجة وتذوب . حين هدرت ماكينة احدى السفن تحت الماء ، وزعمت ، خيل للصبي انها حيوان خرافي يجار . وكانت التوارس ما تزال تصخب في القضاء ، مرفرفة باجنحةبيض ، ناشرة اقواسا من الرذاذ المتوجه . وكان الهواء الريبيعي الارطب يأتي من جهة الشرق ، مشبعا برائحة القداح ، وبرطوبة الاعشاب ، فيما ظهر على امتداد الافق - خلف الصبي والصياد - عشرات من اشجار البرتقال الضخمة . اشجار تتفاعل رؤوسها كلما اتربت من الافق حتى تحول اخيرا الى نقطة خضراء متوجهة .
 قال الصبي : ان الصيد مهنة لذبيحة . هل تصيد كثيرا من السمك كل يوم ؟
 لم يجب الصياد . نظر باهتمام الى الفلينة التي اخذت تهتز ، ثم مالت ان سحبها . واذ خرجت فارغة ، ضحك بفتور : يبدو ان لدى السمك من الذكاء ما للانسان هل تصدق انتي لم اصطاد ولا حتى ضفدعه منذ ساعة ؟
 ضحك الصبي ثانية ، ولوح بحقيبته : ربما كانت هذه البقعة خالية من السمك . هل انت صياد ؟
 وضع الصياد طعما جديدا في الصنارة : ليس تماما . انتي اولا احصل على وجبة غدائى الشهيبة . وما يتبقى فهو للبيع .
 - وهل يكون غدائوك كل يوم س maka ؟
 - آه . انها الوجبة الاثيرية لدى . فحين افف في المطبخ ، انظر الى السمك وهو يلقط في المقلة ، اشعر كما لو انه ما زال حيا في الماء . انها متعة ان تنظر الى ما اصطادت صنارتكم فيما يملؤك الاحساس بعدم الخيبة .
 - ولكن لم لا يقوم بذلك سواك ؟ اعني يساعدك في البيت .
 - ومن هو الذي يقوم بذلك ؟ لقد كبروا جميعا وانصرفوا الى زوجاتهم . اما هي فقد خلفتني وحيديا منذ سنوات .
 - من هي ؟
 تردد الصياد . نظر الى الصبي الذي كان يتأمله هو الآخر : حسنا . انتا زوجتي .
 - وain ذهبت ؟
 - لقد ماتت .
 صن الصبي برهة . نظر الى وجه الرجل المتجمد ولحيته البيضاء ، وتساءل فيما اذا لم يكن ثمة من يسأل عن هذا الرجل لو غاب عن البيت ، او لم يذهب الى الصيد ؟ وفكرا في اللذة ان يكون الانسان حرا من كل قيد . حرا تماما . وقال : حسنا . ان امي ميتة .
 انتبه العجوز . التفت الى الصبي الذي بدا شاردا ، وقد ترك حقيبته تسقط الى جانب . قال : منذ متى ؟
 - في السنة الماضية .

وارق البواخر التي كانت تنهي للرسو ، ومجموعة الطيور التي تولف في الفضاء مثلثاً يتجه إلى مكان ما ، فيما أصواتها الموحدة تأتي واضحة (فاق . فاق فاق) واجحتها تتحقق بهدوء ، وتنكس عليها أشعة الشمس ، تبدو كقصاصات من الورق الملون . وهمن : من ابن بهذه الأجنحة القدرة على الاستمرار ؟ وكانت الطيور قد أصبحت بعيدة جداً . فراشات تذوب بين النبوم ، بينما سكنت بعض الشيء ، وهمن : هل فكرت بأن هذا النهر الصبي يصمت حتى اختفت . أشار باتجاهها : هل هي تعرف إلى ابن هي ذاهبة ؟

أجاب الصياد دون ان يلتفت : آه . هل تقصد الطيور ؟ وماذا تقول انت ؟

ـ اقول انها ستعجب اخيراً .

ابتسم الصياد : وتكون قد وصلت غايتها .

ـ ولكن الى ابن هي ذاهبة ؟

ـ الى حيث ترغب .

نظر الصبي إلى قرص الشمس ، والافق الذي بدا كبحيرة ملونة كبيرة . وهمن : يخيل اليـ أنها تبني قرص الشمس . القرص الذي سيقطـس عـما قـليل في تلك الحجرة الـبـادـة ، ويحوـلـ المـاءـ إـلـىـ قـطـرـاتـ ذـهـبـةـ متـوهـجـةـ ، ثم تـانـيـ الطـيـورـ لـتـخـفـقـ بـاجـنـحةـ هـادـئـةـ ، وـتـسـتـحـمـ بـهـاـ . وـاـذـ هيـ تـرـفـ سـاعـدـةـ إـلـىـ اـعـلـىـ ، تـكـونـ اـجـحـتـهـاـ مـتـهـجـةـ ، ثـمـ تـحـولـتـ إـلـىـ اـوـنـ كـالـذـهـبـ . فـتـنـاثـرـ الـقـطـرـاتـ الـذـهـبـيـةـ ، وـتـعـلـاـ الدـنـيـاـ . لـهـظـيـهاـ يـنـظـرـ النـاسـ ضـاحـكـينـ ، وـقـدـ تـالـقـتـ عـيـونـهـ بـشـوـهـ البرـيقـ . اـتـرـىـ تـلـكـ الطـيـورـ تـبـغـ الشـمـسـ حـقاـ ؟ . كـانـ قـدـ مضـىـ عـلـىـ مـجـيـءـ الصـبـيـ إـلـىـ النـهـرـ أـكـثـرـ مـنـ سـاعـةـ ، مـعـ هـذـاـ لـمـ يـكـنـ قـدـ سـعـدـ بـعـدـ بـرـؤـسـةـ الصـنـارـةـ تـخـرـجـ فـائـزـ . وـاـذـ رـفـعـ الصـيـادـ لـلـمـرـأـةـ الـمـعـتـرـينـ مـسـنـارـةـ خـائـثـةـ ، اـبـتـسـمـ الصـبـيـ بـفـتـورـ ، مـراـقـبـاـ الطـفـضمـ الـتـدـلـيـ مـنـ طـرـفـ الـخـيـطـ . وـالـنـورـسـ الـذـيـ غـاصـ إـلـىـ النـهـرـ . وـتـسـأـلـ مـاـ إـذـاـ كـانـ النـحـسـ هوـ الـذـيـ يـلـازـمـ هـذـاـ الـجـوـزـ الـيـوـمـ ؟ . وـكـانـ التـعبـ يـدـوـ وـاضـحـاـ عـلـىـ الـآـخـرـ الـذـيـ وـضـعـ الصـنـارـةـ إـلـىـ جـانـبـ ، وـشـرـعـ يـدـخـنـ لـفـافـتـهـ بـشـرـودـ .

تناول الصبي الصنارة بحذر ، فدخلجه العجوز بنظرها غائمة . قال : هل تبني الصيد ايتها الصبي ؟ ارب من المدرسة ؟ آه .. مع هذا جرب . جرب . ومن يدري فربما اصطدمت حوتاً . ولكن دعني اولاً القم الصنارة طعمـ . حين التي الصبي الصنارة في الماء ، وكان فيض من النـشـوةـ اقرب إلى رذاذ صـفـيـ بـارـدـ يـغـمـ فـوـادـ ، كـانـ الشـمـسـ ماـ تـرـازـ تـنـالـقـ ، تـارـكـةـ عـلـىـ رـؤـوسـ الـاشـجـارـ وهـجاـ اـرجـوـانـيـاـ ، وـكـانـ الـبـواـخـرـ قـدـ كـفـتـ عـنـ الـهـدـيرـ ، وـثـمـ نـورـسـ يـحـومـ فوقـ صـفـحةـ النـهـرـ ، نـاـشـرـاـ جـنـاحـيـنـ هـادـئـينـ . اـبـتـسـمـ الصـبـيـ ، وـرـأـيـ إـلـىـ الـنـورـسـ الـذـيـ غـاصـ إـلـىـ النـهـرـ مـرـتـينـ وـعـادـ خـابـاـ . فـيـ الـمـرـأـةـ الـثـالـثـةـ ، اـرـتـقـعـ بـسـمـكـهـ صـغـيـرـةـ ، غـيرـ

قال الصبي : هل انت تجيد السباحة ؟
تردد العجوز . قال : كلا

ـ سـمـلـ الصـبـيـ : وكـيفـ ذـلـكـ وـاـنـتـ صـيـادـ ؟
اسـعـلـ الصـيـادـ لـفـافـةـ جـدـيـدةـ . قال : حـسـناـ . اـنـهـ

ـ الـشـيـءـ الـوـحـيدـ الـذـيـ نـدـمـتـ حـقاـ لـانـيـ لمـ اـنـطـمـهـ .
ـ تـامـلـ الصـبـيـ اـنـفـلـيـنـةـ الـتـيـ لمـ تـهـتـ بـعـدـ . وـالـيـاهـ الـتـيـ

ـ سـكـنـتـ بـعـضـ الشـيـءـ ، وـهـمـسـ : هلـ فـكـرـتـ بـاـنـ هـذـاـ النـهـرـ
ـ سـيـقـفـ يـوـمـ اـعـمـاـلـ الـجـرـيـانـ وـيـجـفـ ؟
ـ تـنـاجـيـ العـجـوزـ : يـاـالـهـيـ ! وـلـمـاـ يـجـفـ ؟ اـنـهـ يـجـريـ مـنـ

ـ مـنـاتـ السـنـينـ . بـلـ قـبـلـ اـنـ يـكـونـ ثـمـةـ اـنـاسـ وـمـدنـ
ـ وـعـوـالـمـ .

ـ لـكـنـيـ تـخـيلـتـ اـنـ نـهـرـ جـاـفـاـ فـيـ السـمـكـ الـمـيـتـ
ـ بـرـقـدـ فـيـ القـاعـ ، وـقـدـ شـخـصـتـ عـيـونـهـ الـحـمـرـ إـلـىـ اـعـلـىـ .
ـ وـلـكـنـ لـمـاـ ؟

ـ لـاـ اـدـريـ . رـبـعاـ لـانـيـ تـمـبـتـ ذـلـكـ اوـلـ مـرـةـ وـاـنـاـ
ـ اـرـىـ اـمـيـ تـدـنـيـ فـيـ الـمـقـبـرةـ قـرـبـ النـهـرـ . لـقـدـ خـطـرـ لـيـ
ـ سـاعـتهاـ اـنـ الـيـاهـ سـتـدـخـلـ مـنـ تـحـتـ الـقـبـرـ ، وـتـغـرقـ اـمـيـ .
ـ وـنـيـمـاـ تـكـونـ تـحـنـ فـيـ الـبـيـتـ تـكـونـ هـيـ شـاخـصـةـ الـعـيـنـيـنـ ،
ـ رـافـعـةـ يـدـيـنـ مـسـتـفـيـتـيـنـ دـوـنـ اـنـ يـكـونـ ثـمـةـ مـنـ يـسـعـمـهاـ .
ـ وـتـرـدـ الصـبـيـ لـحـظـةـ وـصـمـتـ . تـامـلـ الصـيـادـ بـدـهـشـةـ .
ـ قـالـ : كـمـ لـكـ مـنـ الـعـمـ ؟
ـ ثـلـاثـةـ عـشـرـ عـاـمـاـ .

ـ رـبـاهـ . وـلـمـاـ تـعـبـ رـاسـكـ ؟ هـلـ تـدـرـيـ بـعـاـذاـ اـنـكـ
ـ تـيـابـاـ الـمـلـقـةـ عـلـىـ الـشـجـبـ ، وـكـنـتـ قـدـ تـرـكـتـهاـ عـلـىـ حـالـهاـ ،
ـ وـأـقـولـ رـبـعاـ عـيـ سـتـعـودـ فـيـ يـوـمـ مـاـ لـتـرـتـدـيـ تـلـكـ الـثـيـابـ ،
ـ وـتـنـزـنـ ، حـيـثـ تـنـحـدـثـ فـيـمـاـ نـحـبـ : لـقـاؤـنـاـ الـاـولـ ، وـيـوـمـ
ـ زـوـاجـنـاـ ، وـذـلـكـ الـبـيـتـ الـذـيـ كـنـاـ تـنـخـطـ لـبـانـاـ . وـهـنـيـ
ـ اـصـحـوـ مـنـ تـهـويـتـيـ وـلـاـ اـجـدـهاـ . اـقـولـ رـبـعاـ هـيـ سـتـعـودـ
ـ فـيـ يـوـمـ آخـرـ . وـمـاـ هـيـ الـادـقـاـقـ حـتـىـ اـغـفوـ . هـلـ فـكـرـتـ
ـ بـوـمـاـ اـنـ اـمـكـ سـتـانـيـ لـتـبـلـكـ ؟
ـ كـلـاـ . اـنـكـ اـنـهـاـ حـزـيـنـةـ تـبـكـ .

ـ وـلـمـاـ ؟

ـ اـكـنـهاـ اـمـيـ . اـلـمـ تـفـعـلـ اـنـتـ ذـلـكـ ؟

ـ حـسـناـ . لـقـدـ نـظـرـتـ اـنـاـ إـلـىـ زـوـجـتـيـ بـالـمـ ، وـحـمـلـتـهاـ
ـ حـيـثـ الـقـبـرـ وـدـفـتـهـ ، وـعـدـتـ إـلـىـ الـبـيـتـ . هـلـ كـانـ فـيـ
ـ مـقـدـورـيـ اـنـ اـسـيـدهـاـ إـلـىـ الـحـيـاةـ وـلـمـ اـفـعـلـ ؟

ـ وـرـانـ الصـمـتـ بـرـهـةـ ، وـكـانـ الـرـبـ الـرـطـبـ قـدـ
ـ اـخـلـتـ تـهـبـ هـادـئـةـ ، وـكـانـ الصـبـيـ يـنـظـرـ بـيـنـ لـحـظـةـ وـاـخـرـىـ
ـ إـلـىـ الـبـيـوـتـ الـلـيـلـيـنـ الـتـيـ مـاـ نـتـشـتـ رـؤـوسـهاـ تـلـمـعـ عـنـ حـافـةـ
ـ الـافـقـ . وـتـسـأـلـ فـيـمـاـ اـذـاـ كـانـ مـاـ يـقـولـهـ هـذـاـ الرـجـلـ
ـ صـحـيـعـ ؟

انه حين لوى عنقه متوجهًا الى جهة ما ، والتفت السى القلبية التي فوجيء بها تحرك بهدوء اول الامر ، ثم تهتز بشدة حتى ان القلبية غاصت في الماء واختفت . اندھش الصبي ، وجذب الخيط بقوه ، انتفضت بعنف ، وليطت حتى ان سطح الماء سمسكة كبيرة ، العجوز الذي كان يدخن ساكنا ، جفل كالملدوغ ، وندت عنه صرخة مبالغة ، ثم قفر صارخا بلهوجه وارتباك : يا الهي . اسحب . اسحب . دعني اسحب معك . انك الصبي سمسكة لم ار مثلها من قبل . باللسعد . ولكن ما هذا ؟ انك تقترب من حافة النهر كثيرا ، ابتعد الى الوراء ودعني اساعدك .

انها سمسكة تقارب حجمها . هل انت مستعد لان تصارع خصما عنيدا . دعني اسحب معك . انك . اي . اي . اي . النجدة .

* * *

حين كان الصبي ، في طريقه الى البيت ، يحمل سمسكته الكبيرة ، كانت الريح تهب في وجهه هادئة ، وكانت الطريق التي جاء منها تمدد امام بصره ، وتنتمي بمجموعة من البيوت الطينية . وبين الفينة والفنينة تناهى اليه اصوات مجموعة جديدة من الطيور البيض تحلق في الفضاء ، مؤلفة مثلثا طائرا ، بينما الاصوات تأتي اليه واضحة . قاق . قاق . قاق . ظل الصبي يتأمل اجنبتها الفضية ، وصدرورها المزليمة النسابة بخفة الى جهة الشرق . احتقا هي ذاهبة لتسתר في تلك البحيرة الذهبية ؟

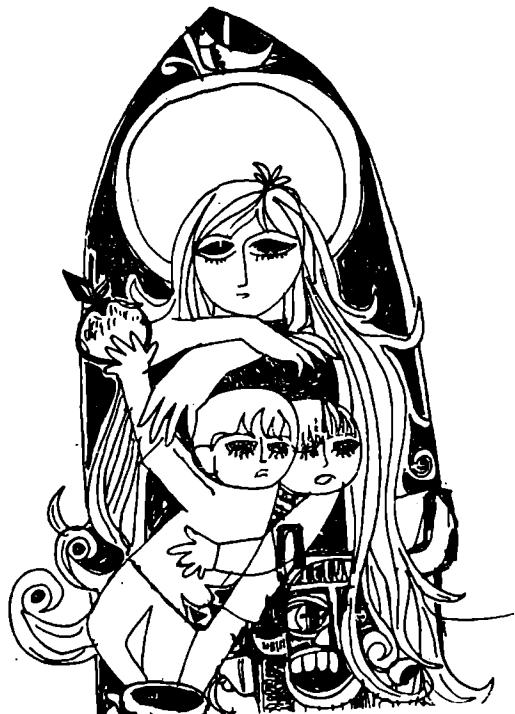
واذ حانت منه التفاته الى الوراء ، روعه هدوء النهر الذي يقع على مرمى البصر ، حتى ان الصبي لم يكن ليصدق ان رجالا مات فيه الساعة . وراح يتخيل عيني الرجل المذعورتين ، ووجهه الذي تحول الى لون الشمع ، ويديه اللتين ارتفعتا الى اعلى برباع ، بينما الماء يجرفه

الى المعمق بعيدا . في البدء حدث الامر كما لو كان حلم ، غير ان الصبي ، وقد رأى الرجل يغوص بعيدا ، بينما القفاعات المائية الواحدة تنفجر حواليه الواحدة اثر الاخرى ، ثم يحطم الصمت ، ادرك ان كل شيء قد انتهى وان الرجل مات . وحين ثلثت حواليه ليستتجد لم يكن ثمة احد بالمرة . وكان الهواء الربيعي ما زال يهب حواليه مشينا برطوبة الاعشاب ورائحة القداح ، وعلى بعد نورسان يغوصان الى النهر ، ويرتفعان دونما جلة . وفك الصبي وقد اربكه الخوف بأنه لم يعد ثمة ما يصلح لأن يقاتل . وكانت السمسكة ما تزال تربط على الجرف بيته فيما الصنارة التي سقطت في النهر تطفو على سطح الماء الهادئ حمل السمسكة ، مرسلا بصره الى الطيور التي ما زالت تتجه الى جهة الشرق وقد مدت مناقير سمرا ، فيما اصواتها الموحدة ذاتي واضحة . قاق . قاق . قاق . لبرهة فوجيء بطيء يختلف عن المجموعة ، وبهوي الى اسفل ، مفردا جناحيه الى جانب ، ويختفي بين مجموعة اشجار عالية . اضطراب الصبي ، وهمس بصوت واضح : لقد تفرق الشمل ، وانتهى كل شيء . لكنه دعى اذ رأى الى المجموعة التي ظلت سازرة ، وقد مدت مناقير مطمئنة ، فيما اجنبتها تخفق في الفضاء كما لم يحدث ابدا شيء . وتراءت له البحيرة الواقعه في جهة الشرق ، ومجموعة من الطيور تفطس في المياه الذهبية ، وتخرج مطالية بذلك الالوان الذهبية . نظر الى قريته التي بدت على مرمى البصر ، وقد التفت حولها شريط من الخضراء ، فبدت كلوجه مؤطرة ، وكان في وسعه ان يسمع صخب الاولاد ، وسباخ المديكة ، ولقط اللاحالين . ابتسم في سره ، فاطما سر تفاصي ترابيا يشرف على البيوت التي اصبحت في متناول يده . وضع السمسكة الى جانب ، واتجه الى حيث يلعب الاولاد ، وكانت عيناه الخرزيتان تمثلان بومج الشمس التي ما زالت ساطعة .

١٩٧٨ - ١٩٧٩

١٩٤٨
١٩٧٨

صار لي نحمةٌ في ليالي البراري
حساني الجميل٠
صار لي زورقاً في المياه الغريبة٠
صار لي نفحةٌ في سكون المدافي
وصار المسوى
والدليل٠
وكلاً يدورُ
من الغيم للغيم
بحث في البرقِ عن لغةٍ
ونسامر في الرعد حلماً
تدافعنا الذكريات التي سوف تأتي
وتسبقنا الكلماتُ التي شب في قلبها القلبُ
يا سيدي هكذا علمنا المصوّل٠
يتأخّر موسمنا في أحتفال الحقول٠
تأخّر أزهارنا في كتاب المصنوع٠
وفي البحر
أحبانا يبعدون مع الموج
ثم تمني القلوبَ
بان جدار السفينة
من خشب الصبر والاحتمال الطويل٠
انه النفي في الاحتمالات
ضاقت باسمائنا الارضُ والكلماتُ
نسينا الفواصل بين الرمال وبين النجوم
وكدنا نقول٠
ان زهر الدماء حجار



عبد محمد عيد



وأن البلاد الواسعة
حاشية في كتاب الأول .
وأنا حجر في البلاد
أنا طينة الممتد والانفجار
أنا كل هذا التوهج في العدقات
أنا الدفق والجريان
أقود اتمائي لعيينِ
غائبين ،
وحااضرين ،
أقود حصاني ووجهي
إلى الومضات الجديدة
للفيض
للفيلان
وأن دمائي إلى النار أقرب
للبرق أقرب
لثمر المتعالي
أظل أصيح : تسرى
من يضيف إلى جمرتي جمرة
من يضيف إلى زهرة العلم

زهرة صحو ولدِه ٠
واصيَحْ ترى :
هل تفيق بلادي الشريده ٠

●

ياله من رحيل ٠
كوكباً كوكباً يتفجر هذا الاسى
وردة وردة ٠

يشقق صدر الحيبة
والجر يأكل سجادة العمر والمنفوان ،
تعالي الي ٠
تعالي أنزلي فوق احزانا
سائل أقول لتلك اللوچ الاية
هيا الي ٠
فان القصائد ترنو
الي الي
فان المراكب تدنو
الي الي
فان الاجة صاروا ندى ونجوما
وان الدماء التي فجرتني
تصير طيوراً وتبع في الافق
٠٠ لا تصنعي من رمادي سوى موجة
كلنا أعمى العصر بي
تنقح عن جزر معشبة ٠

آه ذاكرتي المهاكمة .
من وساوسك المربكمة .
انتائر بين الخريفين

سفر الوقوف
سفر التماوي
اغازل بتاً بلون الحديقة
او اتشق بتارديه .
يشاطرني الساحل العربي
انتظار المراكب
يقتعد الجفن مني
واقتعد الجمر منه
اقول .

من يرى خلف شباكه وردة ناحله .
من يرى قافله .
في البعيد القريب .
من يفيق على صوت عصفورة وجله .
أن رأيتم :
قتلك بلادي
و تلك علاماتها المقلبة .

الريف

في الرواية العراقية

عبدعون الروضان

ان اية دراسة لموضوع «الريف في الرواية العراقية» قد تضمننا مام
حقيقة تؤكد ان ما كتب عن الريف في مجال القصة القصيرة كان كثيرا
قياسا الى ما كتب عنه في الرواية حتى اذا اخذنا حجم النتاج الروائي
العربي ككل بنظر الاعتبار . ولعل السبب في اختيار الرواية مجالا لهذا
البحث يعود الى ان القصة القصيرة غالبا ما تقتصر على دارد مساحة
ضيقة من الواقع بينما الرواية هي المجال الاكثر رحابة والتي يستطيع
الروائي من خلالها ابعاد العلاقة المترادفة بين النات والوضع ، ونحن اذا
استطعنا ان نسمى ما كتبه محمود احمد السيد في روايته جلال خالد عن
نورة العشرين اشارة اوليه الى الريف في الرواية العراقية فان رواية
«اليد والارض والماء» للذئون ايوب تعد بلا شك اول رواية كتبت عن
الريف في العراق ..



مستواها الفني المتدني عبارة عن حكاية سردية مباشرة
وكانت تطرح بعض القيم الاجتماعية السائدة في الريف
حيذناها وكان موضوعها يدور حول العب والزواج وما
يتصل بهما من عادات وتقاليد .

وظل الريف العراقي يشغل حيزا لا باس به في
القصة القصيرة التي كانت تتحدث عن الفلاح والارض
وعن العلاقات الاجتماعية والانتاجية اضافة الى تناولها
الحالة البسيطة للفلاح والتي كان الانقطاع يقف وراءها .
وحين جاءت ثورة الرابع عشر من تموز عام ١٩٥٨ اخذت
القصة القصيرة من التحولات السياسية الجديدة مادة
حاولت من خلالها ان ترهص بخلق ريف جديد ينعم فيه

على ان هذه الرواية لم تتحدث عن الريف
عبر معايشة حميمة ولم يكن الهدف منها
الاطرح بعض المقولات والانكار التي كان
المؤلف يؤمن بها والتي وضعها على لسان ابطال
الرواية ابتداء من ماجد رحيم والدكتور حسام الى
الفلاحين البسطاء . فجاء الجميع ليتكلموا بلسان واحد
هو لسان المؤلف . كما ان هذه الرواية لم تعمق في
مشكلات الريف العراقي خلال تلك الفترة وانما انصب
اهتمامها حول ناحية واحدة هي المشروع الزراعي الذي
جعله المؤلف همه الاول . وفي عام ١٩٥٢ اصدر حمدي
على روايته «شيخ القبيلة» التي كانت الى جانب

مجمل الاعمال الروائية التي كتبت هناك . فمنذ ان كتب محمد حسين هيكل روايته زينب والدكتور طه حسين رواية دعاء الكروان والريف في مصر يحظى باهتمام الروائيين المصريين امثال يوسف ادريس وعبدالحكيم قاسم والشراقي وسليمان فياض وغيرهم . وساهمت السينما والتلفزيون هناك في تشجيع الكتابة عن الريف وصرنا نعرف كل شيء عن ريف مصر : القطاع المتقد والفالح البائس والعمدة وشيخ الخفر والمأمور وامام المسجد والمعلم والناظر وعرفنا من خلال الرواية المصرية مشكلات هذا الريف قبل وبعد ثورة ٢٣ تموز ١٩٥٢ وحكاية القطاع الذي قضت عليه الثورة ثم عاد بوجه جديد ، بينما ظلت صورة الريف العراقي باهته في اذهان الكثيرين في العراق وذلك بسبب قلة ما تكتب عنه من اعمال ادبية وتله ما استفید منه في مجال السينما والتلفزيون اللذين لم يستطعا حتى الان ان يكونا على جذب الكتابة . ومن الطبيعي ان تختفي وراء ذلك مجموعة من الاسباب بعضها موضوعي يتعلق بطبيعة الريف العراقي نفسه وببعضها ذاتي يتعلق بالابداء فالريف العراقي حتى ثورة الرابع عشر من تموز ١٩٥٨ لم يكن في معظم غير بيوت متناثرة او تجمعات سكانية على اساس قبلي تفتقر الى ابسط مقومات الحضارة ، وكان الاقطاع يقوم مقام الدولة ويحكم هناك حكما مباشرة ويمارس نفوذه بشكل سافر ، يضطهد الفلاحين ويسلبهم حرثتهم وحقوقهم وحياتهم وكان يرى ان من مصلحته ان يبقى الريف بعيدا عن التطورات التي تحدث في المدن او في العالم فكان يخاف فتح المدارس والمستوصفات ، وكان موقف السلطة الى جانب الاقطاع الذي كان يعتبر الحليف الطبيعي لها فكانت ترك له حرية التصرف في كل شيء وتنظر الى الامر بارتياح فكان من حصيلة ذلك عزل الريف عن مجمل التطورات الاجتماعية التي كانت تجري في كل مكان فكانت الهوة مخيفة بين الريف والمدينة ، هوة حضارية واجتماعية ، فتحكمت العلاقات الاقطاعية في الناس هناك وعم الفقر والجهل والمرض وظل يعيش حالة سكونية رهيبة طيلة اربعين عاما ، وقد ادى هذا الامر الى ازدياد هجرة الفلاحين الى المدن هربا من الاقطاع ولم تفك العناصر المثقفة والمتعلمة التي كانت تقلت من ذلك الاسار في العودة الى الريف ونجمت كل روابطها مع عالمها الاول . ومن الديهي ان ينعكس وضع كهذا على مقدار ما يعطيه من مادة روائية يستطيع الروائي تشكيلها في اعمال روائية جيدة ، فالواقع الساكن لا يعطي الاديب او الفنان وحتى الصحفي تلك المادة التي يستطيع اعطاءها واقع متعدد ومتطور ، ومن جهة اخرى فان هذا ليس بالامر الوحيد الذي يمكن وراء عدم ظهور ادب روائي عن الريف في العراق ، فالاديب بصورة عامة والروائي بصورة خاصة ، وخاصة اولئك المتعدرون من اصول ريفية والذين آثروا حياة المدينة على الريف يتحملون جزءا كبيرا من المسؤولية فهو لواء الروائيون الذين ترتكوا الريف الى غير رحمة وقطعوا كل

الفلاح بحقوقه ولكن لم يكتب اي عمل روائي عن الريف حتى عام ١٩٦٧ حين طلع علينا عبد الرزاق المطبي بروايته «الظامنون» التي تعد بحق اول رواية عراقية تتحدث على الريف نسبياً رؤية واقعية وعبر معايشة حقيقية وساخنة لتجربة حية مؤثرة وكان موضوعها الرئيس صراع الانسان ضد الطبيعة ووفاته في وجهها حتى النصر وقد جاءت الرواية ذات نفس واضح وكتبت باسلوب ينبع من بحارة التجربة وتتفوّح منه رائحة الارض وبذل الفرق بينها وبين «اليد والارض والماء» واضحاً جلياً لم تكن الاخرّة تتحدث عن تجربة وكانت مثقلة بالتفاصيل غير الشروذوية التي ابهتها اضافه الى كثرة الاحداث المفتعلة التي لم تضف الى الرواية اي بعد جديد ولم تساعد في اكابابها اية علاقة بالواقع، كذلك كانت الظامنون تختلف كلّياً عن رواية المطبي الثانية «الاشجار والربيع» فرغم ان هذه الرواية كانت تتحدث عن فترة زمنية اخرى من حياة الريف العراقي وكانت ترھص بولاده مجتمع ريف جديد يقوم على التعاون وروح الجماعة الا أنها لم تستطع ان تتحقق ما حققته «الظامنون» لاعتبارات فنية بحتة حيث نحا المطبي فيها منحى تجربياً بحنا وجري الا هنا وراء شكل جديد افسد الرواية وانقلبها الى اهانة وراء مخلقات المفرغة والاستطلالات والاستطرادات والتفرعات . . . وحتى ان استخدام الزمن جاء مرتبكأ ضمن جملة مقدمة من التداخلات التي تعتمد التداعي واستخدام الماضي القريب والبعيد ، كل هذه الامور اوقعت الرواية في حالة من الغوض والارتباك والتعميد واضاعست المفهوم التقديمي الذي حاولت ان تطرحه . . . وانقطع عبد الرزاق المطبي فلم يصدر رواية ريفية ثالثة ولم يكتب غيره في هذا المجال حتى بناءً ثورة السابع عشر من تموز ١٩٦٨ وطرحـت منهاجاً لاشتراكـي في الريف والذي كان يهدف الى ازالة كل اثر للقطـاع والاستقلـال والاحـلال روح العمل الجماعـي محل الروح الفردـية في الزراعة المتـمثلة في حـملـات العمل الشـعـبي والزارـعـي الجـمـاعـيـة ومـزارـع الدـولـة وحيـنـها كـتب قـاسـم خـضرـي عـباس رـوايـته «الراـحلـون» لـتـحدـثـ عن الـريفـ العـراـقيـ الجـديـدـ الـذـيـ صـنـعـتهـ الشـوـرةـ وـكانـ موـضـوعـهاـ الرـئـيـسـ يـدورـ حولـ مـجمـوعـةـ منـ الـفـلاحـينـ الـدـينـ يـتـكـافـونـ سـوـيـةـ ضـمـنـ حـمـلاتـ الـعـملـ الشـعـبـيـ لـانـجـازـ مـشـروعـ الدـوـلـيـةـ الـإـرـوـاـنـيـ فيـ رـصـدـ جـيدـ لـعـلـاقـاتـهـ الـاجـتـمـاعـيـ بـعـضـهـمـ وـفيـ اـطـارـ الـوـاقـعـ الـجـديـدـ الـذـيـ طـرـحـتـهـ الثـورـةـ . . . هذهـ الـرـوـاـيـاتـ الـتـيـ تـعدـ عـلـىـ أـصـابـعـ الـيـدـ الـواـحـدةـ اـضـافـةـ إـلـىـ رـيـاضـةـ شـمـرانـ الـيـاسـريـ (ـابـوـ كـاظـمـ)ـ هـيـ كلـ ماـ صـدـرـ تـقـرـيـباـ عـنـ الـرـيفـ فـيـ الـرـاقـ فيـ هـذـاـ المـجـالـ . . . وـمـعـ اـنـ النـتـاجـ الـرـوـاـيـيـ الـعـراـقـيـ مـاـ زـالـ فـيـ مـرـحلةـ غـيرـ مـقـدـمـةـ نـسـبـاـ وـلـمـ يـبلـغـ مـاـ يـلـقـىـ فـيـ اـقـطـارـ عـرـبـيـةـ شـقـيقـةـ وـمـاـ زـالـ يـسـمـ بـالـنـدـرـةـ خـلـالـ فـتـرـةـ نـصـفـ الـقـرـنـ الـماـنـيـ ،ـ معـ كـلـ هـذـاـ فـانـ حـصـةـ الـرـيفـ تـبـدوـ قـلـيـلةـ جـداـ قـيـاسـاـ إـلـىـ مـاـ كـتـبـ عـنـ الـرـيفـ فـيـ الـرـوـاـيـةـ الـمـصـرـيـةـ مـثـلاـ قـيـاسـاـ إـلـىـ

الريف خلال السنوات العشر المنصرمة من ثورة السبعين
عشر من تموز ورغم تبدل الكثير من العلاقات الاجتماعية
والاجتماعية في الريف وبروز الكثير من الظواهر الجديدة
على مساحة الريف العراقي فان احدا لم يكتب عملا
زاوية اخرى ترسم بال موضوعية والرحابة . كل هذه الامور
حضرت عباس التي تعتبر اول محاولة جادة للكتابة عن
ريف ما بعد الثورة وكانت صادقة في طرحها لمجموعه
من الفلاحين عبر علاقات العمل الجديد والتجارب الرائدة
التي طرحتها الثورة والمتمثلة في حملات العمل الشعبي
واحلال روح الجماعة محل الروح الفردية التي كانت
سانده في الريف قبل الثورة .

ان تغير خارطة الريف العراقي اليوم واستمرار
التحولات الجذرية داخله ، اصبح مادة وسمة لكثير من
الاعمال الروائية الناجمة ففي كل يوم تضاف قيم جديدة
وتنشأ تقاليد جديدة ، فالآلة دخلت الريف في كل مجال
وتفتح تلك الاقطاعيات الكبيرة وذالت كل مظاهر الاستغلال
تتحل محلها الزارع الجماعية ومزارع الدولة واصبح
الفلاح امام مهام ومسؤوليات جديدة وتغيرت الكثير من
فنياته السابقة ، اصبح الان يعرف الكثير ولم يعد ذلك
الانسان الذي يسيطر عليه الاقطاع ، بل هو اليوم الانسان
الجديد الذي يمتلك وعيه جديدا وينظر الى الامور من
زاوية اخرى ترسم بال موضوعية والرحابة . كل هذه الامور
لا تدع مجالا للشك في ان الريف الجديد يستطيع ان يعطي
الروائي الكثير من الاعمال الجيدة ولئن كان جيلنا الروائي
الحالي لا يستطيع استيعاب هذا الواقع الجديد بعده عنه
وعدم معايشته معايشة حية فان من المؤكد ان جيلا من
الروائيين الشباب سينهض من اعماق الريف ليكتب بوعي
جديد وعن تجربة حقيقة .. وقول كهذا قد لا يقال لمرد
التأفؤل وانما هو محصلة طبيعية لما يجري في الريف
الجديد الذي يتم بمنجزات الثورة ورعايتها غير المحدودة .
هذا الريف سيشكل مركز جذب لكثير من العناصر المثقفة
والمتعلمة ولا يسمح لها بالافلات من مداره الى مدار المدينة
الذى يسحقها ويقتتها ، فلن كانت امام الاجيال السابقة
البررات لهجرة الريف الى المدينة وهجرة المدن الى
العاشرة فان اغلب هذه البررات قد زالت تقريرا في
الوقت الحاضر .

من المؤكد ان الكثير من القصص القصيرة قد كتبت
عن ريف ما بعد الثورة ولكنها لم تكن بآية حال تتمثل
الوجه الجديد لهذا الريف ولم تستطع استيعاب بكل
التجارب التي تحدث هناك بل كانت في معظمها تمثيلا
لحالات معينة ومثل هذه الاعمال لا تستطيع بآية حال
من الاحوال ان تعطي القارئ الحجم الحقيقي للتحولات
الجارية في الريف وببقى العمل الروائي هو الباقي لانه الاكثر
شمولا والاكثر قدرة على استيعاب الواقع بكل ابعاده

ان الرواية الريفية العراقية اذ ترتبط بشكل عام
بالرواية كلها في الوقت نفسه تشكل ظاهرة مميزة .
فالريف العراقي الذي كان يشكل في مجتمع ما قبل ثورة
الرابع عشر من تموز ١٩٥٨ أكثر من ٧٠٪ لم يكن يسترعى
الاهتمام الكافي للروائيين على قلتهم ولعل من الممكن القول
ان ندرة النتاج الروائي العراقي بصورة عامة ربما تعود
إلى ندرة النتاج الروائي عن الريف فنحن نرى من خلال
استقراء خارطة الادب العربي في مصر وفي مجال الرواية
ان اغلب الروائيين المصريين المتدرجين عن اصول فلاجحة
كتبوا عن الريف قبل ان يتکبوا عن المدينة ولم يقتضوا
صلتهم بالريف نهائيا وكانت كتاباتهم ترسم بالصدق
وال موضوعية لانها كانت تتحدث عن معاشة حقيقة الواقع
وعبر تجارب حية ، فيما نرى ان اغلب الروائيين
العراق و حتى الذين تحدروا عن اصل ديني كتبوا أول
ما كتبوا عن مجتمع المدينة الذي بهرم . ومن خلال العلاقات
السطحية فجاءت اغلب كتاباتهم مثل طفح جلدي لا يحوي
في داخله غير الماء ، فيما تحول فريق آخر الى الشعر
او الى القصة القصيرة .

لمن كانت رواية « اليه والارض والماء » لذنون ابوب
اول رواية تتحدث عن الريف من زاوية موضوعة فانها
في الوقت نفسه ثم تطرح هذا الواقع من خلال ذاته وانما
طريقه عبر علاقته بالمدينة وكانت تركز على مجموعة
من القناعات التي كان المؤلف يؤمن بها والتي اراد لها ان
 تكون قناعات ابطاله ايضا ، كانت « الظائمون » اول
معايشة حقيقية لواقع الريف وكانت صميميه في طرحها
لهم ديفي يخص منطقة حدودية تعيش في الصحراء حيث
يشح الماء وحيث تشهر الطبيعة في وجه الانسان اقصى
اسلحتها وهو المطرش ، وكانت تعكس حالة انسانية عامة
قد تصلح لاي مكان شابه في القطر او في الوطن العربي
او العالم ولم تكن تملك خصوصية التجربة الانسانية
ولم تستطع الاشجار والرياح ان تصل الى مستوى
« الظائمون » حيث كانت اقل تعبيرا عن الواقع لأنها
حاولت ان تفرض شكلا خاصا في الرواية على مجموعة من
الفلاحين البسطاء خلال فترة ما قبل ثورة السابع عشر
من تموز ١٩٦٨ ورغم التحولات الجذرية التي حدثت في

الرجل الغربي الأطهار

قصة : فاسيلي شوكشين

ترجمة : صباح موسى الرباعي

يسونه (الرجل غريب الاطوار) حتى انه عرف بهذا الاسم اثثر من اسمه الحقيقي الذي كان : (سيرجي ايغناوف) . فقد كان يتصرف بشكل مختلف عن الآخرين في مدينته الصغيرة (كورتبلينو) . واليك هذا المثال :

اصيب مرة بنزلة برد حادة . كان يعمل مكتبيا ، وكان مدركا لأسرار مهنته ، لا يغلق مكتبه الصغيرة خلال ساعات النهار . وكان كثيرا ما يتنقل بين القرى المجاورة لشراء الكتب والمجلات ، وكانت له مراسلات عديدة مع مؤسسات الكتب في المدن الكبيرة ، وله علاقات بمسؤوليتها .

في واحدة من جولاتة اصيب بالبرد ، مما استوجب ان يصف له طبيب المدينة حقن يزرقها في الوريد . واحدة في كل يوم .

ولما ذهب الى المستشفى المحلية ليأخذ هذه الحقن ، صادف هناك فتاة ، اوكلت لها المهمة ، كانت جميلة ، شابة ، خجولة يشع وجهها حمرة ، وقبل ان تزرقه الحقنة الاولى ، تلمست مكان الوريد في يده ، لم تستطع ان تحسسه ، وكان وجهها يمتفع خجلان ، في حين كان الرجل يشد على اسنانه غضبا ، ويحاول ان لا يتحدث بشيء ، كان يود ان يشجع المرضة التي اصابها الحigel ، قال لها :

- (لابتشسي .. لابتشسي .. خذى الامر بسيطا ، وكما علموك !) .

- (ولكن الوريد ، غير واضح في يدك !) رفع كتفه قليلا ، وبسيط يده ، وبدا بفتح كفه ، وشدتها ، كما طلبت المرضة منه ، وبعد قليل ، سطاعت المرضة ، ان تزرق الحقنة في مكانها .. في الوريد .

- (هل سيستمر الامر هكذا في كل مرة ؟) سالها الرجل ، وهو يتقصد عرقا .

لم نجبه . كانت منشقة بتحريك الابرة من الحقنة ، بواسطة كاماشة صغيرة ، حيث وضعتها بعد ذلك في انانه معدني ، فيه ماء يغلي .

- (انظري الي هذا الان . انك تفرين هذا الاناء المعدني ، كقطعة صابون !)

وعندما عاد في المرة الثانية لأخذ الحقنة من جديد ، كان مستوفرا ، وبعد ان جاء دوره ، دخل الى حيث المرضة ، شعر عن سعادته ، وبدا بفتح كفه وشدتها ، وكما اخبرته في المرة السابقة ، وكانت هي منشقة بتهيئة الحقنة وكان الرجل الغريب يلاحظ كم هي جميلة هذه المرضة .. ربما تكون متزوجة ، ويتحمل ان لها اما طيبة .

مرة اخرى عادت تبحث عن الوريد في سعاده ، التي اصيبت بالخدر تماما ، حيث كانت مربوطة من اعلاها بانبوب من المطاط .

قالت له : (انه ينزلق باستمرار)
اجابها صارخا : (الى اين ينزلق الى الجحيم) .
وأضاف : (ما هذا ؟ هل تلعب لعبة الشرطي واللص ، ما هو الذي ينزلق ؟ عليك ان تحبني عملك ، هذا ما عليك ان ..)

وحيث غادر المستشفى ، شعر بالاسف لخشونة تصرفه مع المرضة ، وفكر بان هذه الفتاة ، لا تصلح الا لكي تكون ااما ، حيث سيكون اطفالها في اتم الصحة ولا شك . وستقوم بهيئة الطعام لزوجها في مواعيده ، ولكن ان تكون مرضة .. لا . ان عليها ان تصنع من نفسها نموذجاً نافعا ..

ولما ذهب في المرة الثالثة الى المستشفى ، تقمصه شعور بأنه سيظل مخدر اليد لمدة اسبوع في الاقل ، حتى ينتهي من اخذ الحقن جميعها .

(اي تدريب حصلت عليه هذه المرضة !!) تحدث الى نفسه ، وأضاف : (حتى هناك من ساعدها لاجتياز الامتحان ، وارسلها لتكون مرضة !!)

لم يكن يقدوره ان يصدق ان الوريد في يده غير موجود ، او ان يختفي ! يختفي الى اين ، كل ما في الامر انها لا تعرف مهنتها ، هذا كل ما في الامر . مد يده الى المرضة ، واغلق عينيه ، كان ممتلئا

وبقضب واضح اجابته المرضة : (- يمكنني ان اساعدك فيما لو كان الوريد في مكانه !)
 آه .. أنها تحاول ان تلعب معي لعبة القضب .
 صرخ بها ، وهو يرفع يدها عنه : (- اوقفي هذا !)
 هل تسمين هذه حفنة ؟ او عذابا مستديما !)
 احمر وجهها ، واطرقت ساهمة ، لا تلوى على شيء ، ثم قالت :
 (- ولكن !)
 (- ولكن .. ولكن !!)

وبدأ يشعر بالأسف من جديد ، لسوء معاملته لها ،
 وقال : (- ولكن .. ارجوك ، لا اعرف ماذا بعد ، ولكن
 هذا يجب ان لا يستمر ، فانا كما تعرفي ، لست من حجر !)

قالت له : (- انتي اعرف .. ولكن ..)
 وكانت واقفة امامه ، تشعر بالخجل لعدم قدرتها على تادية عملها بشكل جيد .
 قال لها : (- حاولي فقط ان تستجعبي كل معلوماتك ، يا عزيزتي .. حاولي ان تتذكرى كيف علموك ان تفضلى ذلك) .
 قالت له ، وهي ما تزال ساهمة : (- انتي افضل كل شيء ، كما علموني ، كما انتي احقن الجميع بصورة جيدة !)

(- الجميع .. الجميع !) قالها مع نفسه ، ساخرا . ثم قال لها بصوت مرتفع : (حسنا لنجاول من جديد) .

وحاولت المرضة ان تلمس موقع الوريد ، فوجدها فعلا ، وزرقت الحفنة فيه ، وصرخ الرجل من لالم ، وتراجع الى الخلف ، وهو يقول لها باعلى صوته : (- هذا جنون ، محض جنون ، اين الطبيب المسؤول)

(- ولكن لماذا ؟)

وصرخ بها من جديد : (- اطلب الطبيب ، قلت لك ... ونهض من المقعد ، وبدأ يخطو خطوات سريعة متلاحقة في داخل الغرفة ، وكان غضبه يتصاعد مع كل خطوة ، قال بصوت مسموع : (- يا للجنون ، هسل علينا ان نتعذب دوما من اجل ان نتعلم كيف نحسن عمل الاشياء) .

ذهبت فعلا لطلب الطبيب . قد تقول له انه أساء التصرف ، وتلقط معها بالفاظ غير مودية .

جاء الطبيب الذي يبدو عليه انه من الاطباء المعيين حديثا . كان شابا ، له لحية حادة .

(- ماذا يجري هنا) . سال الطبيب ، وفي عينيه نظرة الاستعلاء واضحة . ليس طيبا ريفيا هذا : انه ميكلاجو ماكلالي بعينيه)

وبسبب من نظرة الاستعلاء هذه ، هدات نورة الرجل الغريب ، وقال : (- هنا مصنوع للحدادة ، مكان



بالقضب ، فيدده ثوالثة منذ المرتين السابقتين .
 (- ترى ما الذي دفع هذه الفتاة لاختيار مدرسة التمريض) . سان نفسه وهو يشد كفه ويسطهها .
 وأضاف : (- كان من الممكن ان تكون عاملة في مكتبة ، او محاسبة او سكرتيرة ، هذا اذا لم تكن راغبة في حلب الابقار . ولكن ان تكون ممرضة ، ان هذا غير ممكن) .
 جاءت اليه المرضة ، يدها الحفنة ، ابرتها الى الاعلى ، تضفت عليها من الاسفل ، فيرتفع خيط من السائل الذي بداخليها الى الهواء ، اقتربت منه ، ورفعت اكمام قميصه دون ان تنظر اليه :

قال الرجل مع نفسه : (- سأبانتس ! واتحمل هذا العذاب ، فهو لن يستمر اكثر من أسبوع !)
 كان الوريد قد اختفى ايضا ، امتلا وجهها والمرضة بالعرق ، في حين كان الانبوب المطاطي في اعلى يده ، يلهي بشدة .

همم قائلًا : (- اليس هذا كافيا ، لان يمتنى المرء حزنا !!) وهمس باذنها وهو يصر على استئنه : (- هل تمارسين هذا التعذيب مع الجميع ! لم اعرف ابدا شيئا كهذا) .

لصنع حوافر الخيول ، وانا جئت لك ازرق حفنة !)
فاطعنه الطبيب محاولاً ان يهدى من غضبه ،
ويوقف استطراده :
(- كن هادئاً . لكي نصل الى الموضوع)
(- الموضوع ! الموضوع .. هو عدم وجود مبرر
لتواجدك في هذه المستشفى ..)
واستمر الرجل بصراخه وهو يحدق بلحية الطبيب
الحادية ، وأضاف : (- هل علينا ان نقضي العمر كله ،
من اجل ان نتعلم نعطي الحقن ، بدلاً من ان نتعلم
كيف نبتلع السبوف !)
ومضى يقول للطبيب : (- هل تسمون هذه
خدمات طيبة ، خلال ساعة كاملة ، ولا تستطعون ان
تعطونني حفنة واحدة ، ام ان هذا غير مهم ، والمهم هو
ان تتعنتي بليحيتك هذه ، وان ترتدى ايضاً نظارات ملونة !
لتتكلم بها هيبيتك كطبيب ! . عليك ايها الرجل ان تدرك
الذك لا تعرف عملك ، كما تعرف اطالله لحيتك ، ولكن
هذه المرضعة ، لا تعرف كيف تزور الحقن ، قد تكون
انت الذي علمتها ، ايها السيد الطبيب ! ربما انت ايضاً
لا تعرف كيف تفعل) .
وبعد ان نفذ صبر الطبيب ، انفجر قائلاً : (- لا
ترى هكذا كل لحظة ، هل تتصور نفسك في سوق
شعبية !)
احاب الرجل الغريب ، وهو ممتليء بالسخرية :
(- اسوأ ، في الاسواق يعرفون كيف يُؤدون اعمالهم
بشكل جيد ، ولكن هنا .. الله وحده يعرف ما يمكن ان
نطق على هذا المكان ! اسطبل ، اليه كذلك)
كانت المرضعة ، تستمع الى كل ذلك ، وهى
ساهمة ، لا تقول شيئاً ، وان كان يبدو عليها الفضول
الذى كانت لا تزيد ان تظهره .
وكان الرجل الغريب مستمراً في كلامه : (اليه
من الحرام ان تبني هذه المستشفى ، لمجموعة من
الهواة ، امثالكم ، هل سيظل الامر هكذا الى الابد ،
فكروا قليلاً .. قليلاً انها مجرد حفنة ، ما اسمحل
من ذلك ، هه ، ومع هذا فانيت لا تستطعون زرها ،
لعنة الله على لحاكم و « كيتاراكم » وعلى شهادتكم
المشكوك بصحتها !)
وبهدوء غريب ، قال الطبيب : (- هل تريدين ان
اطلب الشرطة ؟).
(- اطلبهم ، فهذا سهل عليك ، اسهل من اعطاء
الحقن !)
ووضع الرجل الغريب ملعقة على كتفه ، واتجه
 نحو الباب ، وقبل ان يصل اليها ، استدار الى حيث
يقف الطبيب والمرضعة وخطفهم ساخراً باللغة
الفرنسية قائلاً : (- هل تتحدى ان الغرسية ؟ !)
وأضاف (- وهل تعرفان كيف تحرقان الخشب ، انكم
بحاجة لكتي تقرأوا - ليسكوف - انتما لم تقرأه حتماً

سيفعل تولستوي لو كان مكان الرجل الغريب .
انحنى الطبيب على المنضدة ، وراح يكتب
الوصفة الطبية .

خلال ذلك قال الرجل الغريب ، وهو ما يزال
واقفاً الى المنضدة ، موجهاً كلامه الى الطبيب : (- هل
لكل ان تخبرني لماذا لا تستطيع ان تفعل اي شيء) .
اجاب الطبيب ، وبدون ان ينظر الى الرجل :
(- وما الذي لم تستطع فعله !؟)

قال الرجل : (- زرق الحقن مثلاً !)
اجاب الطبيب : (- المرضة ، لم تقرأ تولستوي
ولهذا فهي لا تعرف كيف تزرق الحقن)
قال الرجل : (- حسناً . انت قرات تولستوي
اذن ، هل تستطيع ان تخبرني ، لماذا انت بالدال ،
لا تعرف ان تفعل اي شيء !)

قال الطبيب ، وقد توقف عن الكتابة : (- حسناً
هل تعتقد انتي لا تستطيع ان افعل اي شيء !)
اجاب الرجل : (نعم !) بينما كان يبحث عن
كرسي ، ولما لم يجده ، اتجه الى السرير الابيض
وجلس على حافته ، واكمل حديثه : (انت لا تستطيع
ان تفعل اي شيء ، ايتها الشابة) .

(- ولكن ما الذي جعلك تعتقد مثل هذا الاعتقاد
وعلى اي المعلومات تستند في قوله هذا ؟)

(- اشياء كثيرة) ، قال الرجل ، وهو يحدق
بالطبيب وضاف : (- انت طبيب ، مريضتك
لا تعرف كيف تزرق الحقن ، وانت لم تحرك ساكناً ،
تجلس هنا ، كاي موظف كلاسيكي ، لكتب لي وصفة
طبية ، ولم تدرك حتى الان ان ما احتاج اليه هو
(الحقن) الـ ... ح ، ق ، ن ، وانت سبق ان وصفتها
لي بنفسك !)

قال الطبيب : (- لا احاول ان اشرح لك ...)
وبدأ الطبيب بتحدث بصوت هاديء (هناك مجموعة
من الوردة التي ...) وقاطعه الرجل قائلاً : (هناك
مجموعة من الحمير ، ربما . ولكن ليس من العروق .
العروق كلها متساوية . وتسمى نفسك طبيباً !)
(- يا لها .. مالذي جاء بي الى هذه المستشفى ؟
وانت تجلس امامي بلا روح ، بلا اهتمام ، بلا شعور ،
لا تجيد سوى كتابة الوصفات التي لا تنفع) .

ظل الطبيب ساهماً ، لا يبدي اي حركة ، فسي
حين مضى الرجل الغريب في حديثه : (- كيف يمكنك
ان تواصل حياتك على هذا النحو ! سامحني ان ارفع

صوتي قليلاً ، لا اهمية لذلك ، انتي لست انشاجر
معك ، ولكنني فقط ، اريد ان اعرف كيف يمكنك ان
تعيش وانت لا تعرف شيئاً ، ولا ت يريد ان تعرف
ايضاً .

ان من حق مريضتك ان تحرم خجلاً ، ولكن
نت ، يا الهي ، لامه لك سوى اطلاق لحيتك ،
يا للمجتمع المتمدن ! لو كنت في محلك لتتجولت من بيت
الى بيت وقلمت بحث الناس على العمل والحياة . ولما
ارتضيت الجلوس هنا كجسدي ميت ، لكتابي الوصفات،
بالنسبة ، هلا كتبت لي : زيت الخروع ؟)

(- هل انتي) قال الطبيب ، وهو ينهض ،
وأضاف : (- اخرج من الغرفة .. اخرج من الغرفة .
اني آمرك بالخروج من الغرفة)

(- تامرني !!!) همم الرجل الغريب وقال :
(- عندما تبلغ الخمسين من العمر ، تستطيع ان
تامرني بالخروج ، من الافضل ان تأمر نفسك بالحياة
مثل البشر ، انت لا تنفع الان ، ولا عندما تبلغ
الخمسين !)

وخرج الرجل الغريب ، في حين جلس الطبيب ،
واستدار الى النافذة ، ينظر من خلالها ، كان الرجل
يقطع المرء الخارجي للمستشفى طويلاً قوية .

وجهه صارم القسمات ، يوحى بالمسؤولية ، يخطو
خطوات واسعة واثقة ، كان يرتدي معطفاً قديماً وعلى
رأسه قبعة من الجلد .

وفي مساء ذات اليوم ، قرر الطبيب ان يذهب
لرؤيه احد اصدقائه ، وهو مدرس شاب ، قدم الى
القرية قبل سنتين . وسأل الطبيب صديقه فيما اذا
كان يعرف سيرجي ايفانوفيتش كودرياشوف .

(- نعم) اجاب صديقه وهو يبتسم ، وأضاف :
(- ولماذا ؟) قال الطبيب : (- من هو) .

(- انه صاحب المكتبة في القرية .)

(- وهل هو من ابناء هذه المدينة ؟)

(- نعم .. نعم . كما انه شخصية شديدة
الفضول ، محبة للبحث ، اضافة الى انه شديد العزم
 فهو يقوم بجولات الى القرى المجاورة لشراء الكتب
القديمة وله مراسلات مع كبريات دور حفظ
المخطوطات ...)

(- وما هو تحصيله الثقافي ؟)

اجاب الصديق : (- لا تحصيل له البتة . ولكنني
غير متأكد ، قد يكون انهى الدراسة الابتدائية . ان كل

ما يتحدث به ليس سوى اطلاعات شخصية . ولكن لم
هذا السؤال ، هل سبب لك ازعاجاً ما ، انه يسمى
احياناً من أجل الصخب ..)

قال الطبيب : (- لا . لا ولكنني وددت ان اسأل
فقط)

قاطعه صديقه قائلاً : (- ان الناس في هذه
المدينة يسمونه غريب الأطوار ..)

(- هل تعرفه جيداً ، هل يقرأ كثيراً !)
(- لا اعتقد .. احياناً لا يعود من جوانبه الا
باتنه الكتب ! وأحياناً اخرى يطلب كتبه ومخطوطات
نادرة . مهما يكن ، فهو شخصية معتمة) مع انه
شديد الميل الى خلق المتاب . انه خليط من الذهب
والقحم معه .

وهو مضحك ، لا احد يطلب منه ان يتوجول الى
هذه القرى البعيدة ، وهو يصرف امواله على هذه
الجولات .

(- ولكن اصحاب المكتبات فيها يشترون
ما يجمعه من كتب ،ليس كذلك !)

(- ليس دائماً . فهو احياناً يعود بجرجر احمله
الثقيلة من الكتب ، وكثيراً ما يستفني عن الكتب التي
يحصل عليها ، لقد اهدى مكتبة مدرستنا بعضاً منها .
وقبل فترة قصيرة ، حصل له حادث طريف . نفذ
صادف ان كان يحمل كيساً كبيرة ، مملوءة بالكتب ،
وكان واقفاً الى جانب الطريق . منتظر ان يحمله
احد السوق معه . فقد اشتري بكل ما لديه من نقود
كتباً ، ولم تبق لديه حتى اجرة العودة . وظل ينتظر
الي ان حلله احد سواق الشاحنات الكبيرة ، وبعد ان
وصله طلب منه اجرة التقل . فما كان من صاحبنا الا
ان اخرج كتاباً من الكيس ، وقدمه الى السائق كأجر ،
قالاً : ان الكتاب اثمن من اي نقود . فما كان من
السائق الا ان لعن ، ورمي الكتاب في الوحل ، ومضى
ولكن الغريب ، سرعان ما دون رقم الشاحنة ، وبدا
بالسؤال عن اسم سائتها ، واكتشف انه يسكن في
احدى القرى المجاورة ، فاصطحب معه اخاه (وكان
صياداً ، قوي البنية) وذهبا الى السائق ، وضرباء .
وعادا .

وبدهشة كبيرة ، سال الطبيب صديقه : (- وماذا
حصل بعد ذلك هل است Kahnها السائق الى المحكمة ؟)
(- لا بالطبع ، فقد دفعا للسائق شيئاً من المال ،
واسكتاه)

قال الطبيب ، وهو ما يزال يحاول معرفة كل
شيء عن هذا الرجل : (- وهل له عائلة ؟)

اجاب الصديق : (- نعم . ابنيان . احدهما
اكم مدرستنا هذا العام . وهم اعياديان ، ولكن ،
بريك ، لماذا كل هذه الاسئلة .. انت اراهن انه
ارسل شوكى ضد مستشفاك !)

قال الطبيب : (- لا . ولكننا التقينا هدا
الصباح ..)

(- انه ممتع حين تطلب الحديث معه ، يحب
ان يتغلض كثيراً ، بصراحة انا لم اقر له شيئاً ابداً ،
ولكنني سبق وان تحدثت معه كثيراً . انه ثرثار متخم .)
اطرق الطبيب قليلاً ، ثم قال : (- هل تعتقد
انه قرأ لتوولستي شيئاً .)

اجاب الصديق والدهشة تعلو معايim وجهه :
(- لا اعتقد ذلك ، ربما يكون قد قرأ (زيلين)
و (كونستانلين) ، ولكن .. لا . حتى هؤلاء ، لا اعتقد
انه قرأ لهما شيئاً . انه باختصار ليس سوى شخص
متهمس ، كما يدعونه ، انه يؤمن بعدم جدوى حفظ
الكتب في الكتبات والخزان ، وقد يكون لهذا السبب ،
يرفع صوته بوجه اي شخص . ولكنه غير مؤذٍ ،
وبالمناسبة فهو لا يحتسي الخمرة .)

اما انه قرأ لتوولستي ، سأحاول ان اسئلته ، وان
كنت اعتقاد بأنه لم يفعل .

(- ولكن كيف يمكن صاحب مكتبة ومهتماً
بالثقافة ، يريدون ان تكون له اية ثقة !)

(- انه يعتبر نفسه متفقاً ، فيما يمكن ان نسميه
الذاكرة الذاتية ، حين كان الناس لا يهتمون كثيراً
للشهادات وما اليها . وهو يجيد عمله بشكل جيد ،
وهو لا يشرب الخمرة ، آوه ، لقد اخبرتك بهذا)

وضحك صديقه المدرس ، ومد يده الى جيبه ،
اخراج علبة السجائر ، ونظر الى الطبيب بشيء من
الفضول ، وقال : (- انت اراهن من جديد ، ان هذا
الرجل اثار لك مشكلة ما . ليس كذلك . والآن السم
يحن الوقت ، لتخبرني ، لماذا كل هذه الاسئلة عنه) .
واشتعل سיגارته .

قال الطبيب ببطء : لشيء من هذا ، قلت لك ،
لقد تحدثنا هذا الصباح قليلاً في المستشفى ..)

واشتعل الطبيب سigarته ايضاً ، ونظر الى
عود الثقب الذي كان يشتعل بهدوء ، الى ان احترق
 تماماً .

مـهـرـة
كـنـهـي

لَمْنَامَ اللَّيْلُ خَطْوَتْهَا
رَافِقَتْ زَمْنَ الْخَوْفِ فِي لَيْلَةٍ
قَمَرَ الْجَلْ جَلْ يَهْمَسُ فِي اذْنَاهَا

* * *

لالأريكة ترجع تشكو زماناً يختبئُ
حزنَ الطريقِ، يمدّ مسافةً نهر الفراتِ،
تذوبُ خيوطَ التوهجِ في نبرةِ اللوداعِ

* *

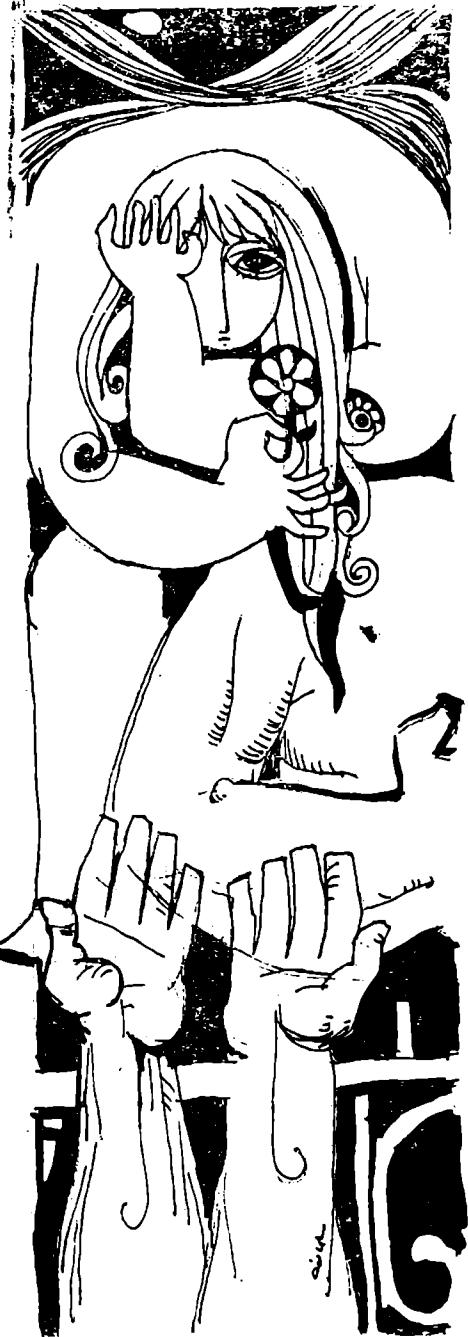
فأرقني اللحاظُ تشيل الذري
عوقَ سفحِ الدموعِ
منْحستني دماً ليلةً،
واستفاقت على حلمٍ
عند خوفِ العيون

نَمُوتْ هَلْ

٤٠٠ بين المخاوف طرق في

للمعور

صاحب خلیل ابراہیم ■



ومددتْ يَدِي ،
 مشتَطَّتْ شعرَها
 والتقَتْ هَسَّةً في العيون
 حَمَلَتْ قَلْبَا
 عَبَرَتْ حَزْنَ امْتَقْسِي
 واستدارتْ مُحَاجِرْنَا
 في لِهَاثِ الفصوْل
 - مِرَّةً كَنْ مَعِي
 افْتَحِ الْكَفَ .. هَاكِ يَدِي
 - كَيْفَ ؟ أَنْ يَدِي لَا تَلَامِسْ كَفَ الْجَلِيد
 - سِيدِي ذِي يَدِي
 - صوتُكِ الْعَذْبَ فَرَّأَ لصوبِ الْذَهُول
 الْمَمِي عَبَرَ الْفَ ثَفَهَ

* * *

كل شيء هنا يفهم الصمت .. يعرفه
 صوتنا يتلاشى وفي آخر الليل
 يلفظ نبضه الماربه
 باتظار الندى
 في نمار جبيل ..

سبع قصائد

رسول رضا

ترجمة: د. سنان سعيد

١ - المأوى

المأوي تكون مختلفة
فمما عش للطير ،
وربئم للإنسان ،
وحظيرة للحيوان .
وبين المنازل
ما هو رخيص
احياناً ،
ثمة منزل مفروش بالسجاد ،
واحياناً .. كوخ أرضيته تراب
واحياناً ،
يكون "مأوى" للمرء
الركنُ الذي لا يتسع لأكثر من قدمين
من الخندق الحفور
تحت وابل الرصاص .
وفي المنزل ذي السجاجيد الزاهية
يمكن للإنسان أن يكون سعيداً
يمكن للإنسان أن يكون سعيداً
عليك أن تقسى على الصبر



كما تستطيع الاتصار
على الفرحة ، وعلى الاسى .



٢ - يالها من دنيا

سواء أكان العسر طويلاً أم قصيراً
لا أستطيع السير
على مهمل .
ما حاجتي الى الراحة ،
طالما كان قلبي يهفو الى الربع .
لست اريد ،
لست اريد ،
ان أظل في الصفوف الخلفية .
أود أن أضحك من القلب
وأفرج من الاعساق ،
واحتضن من أح恨هم من الناس
بحسراة .
ومن ثم ، اذا اقتضى الامر ،
أريد أن أموت
كتسحرة بلوط ضخمة تصدعت في العاصفة
وتقطعت جذورها .

٣ - طالما لم يفت الاوان

تدق الساعة .. تك - تك
وتسقط في الابدية
لحظات العسر التي لن تعود
ويأخذ الزمن البشر
الي الابعد التي لم يعد منها
أحد" حتى اليوم .
تطلع الى الدنيا
طالما لم يفت الاوان
وان لم ترتو من النظر .
ضع حجرا على جدار
واستنشق عبر زهرة ،

ووسط شرك
بنسيم الصباح المذب .
وتعال طالما لم يفت الاوان
لستقبل الفجر
وتعشق وتحشّق !
ولتسور الظلمات بأفكارنا
ولتفتح البسمة على شقيقك
زهرة زهرة
طالما لم يفت الاوان .
ولتنعم بالدفء من يديك
يد انسان
يا لكثره ما يحب ان يتسلل
وا لكثره ما يحب ان يقال
طالما لم يفت الاوان
يكفي ان تزرع قلما
وتروم بتطييم غصن .
لا تقل ، مثلما يكن غيري ، اكن

גנ

لا تهادن العدو ،
 وتوعد الى الصديق .
 ظالما لم يفت الاوان .
 عش وجد ،
 بعثيت اذا غبت يوما
 بدا للجميع بوضوح
 الفراغ الذي تركه من بعده .

٣٦١

٤ - أن تكون .. أو لا تكون

أغضتْ عيني ..
وأفلات النجم الآخر
وتردد في مسمعي صوت هاملت :
«أن تكون او لا تكون !»

واردتُ الاقراب منه ،
 وتلعل الرصاص بأقدامي
 فما أستطعَ التقدم .
 اردتُ أن أقول : هاملت !
 ما الذي ألمَ بك ؟
 لا تضطرب ..
 إن قاتسلَ أريك
 هو عمسك .
 فاستعصى عليَ الكلام .
 وفتحت عيني ،
 وأوقدتُ الشمس في النافذة ..
 واردتُ أن أنا دyi هاملت ،
 ولا يرتسي
 وأقول : يا بنى
 اتركا جانبَ البغضاء والخذل ،
 هل تعلمـان
 إن الصقـع قد ضرب أمنـا
 الورعَ في سفوحـ الجـبال ؟

١٩٦٦

٥ - الانسان

انقطعت الاصوات
 وتداعت الافكار
 وتعلق الرصاص بأهدابي
 - افتح الباب !
 - تنصل .
 - أنا الموتُ ، جئتُ
 اذا قلت - أهلا بك ،
 بدا ذلك مضحكا ،
 خذ ، ما دمتَ قد أتيت !
 - أسمه ، وأسم أيه ،

هكذا هي الحياة ..
 سواه ضحكت ،
 أو بكينت
 لا تنس ائك انسان .
 ١٩٥٧

عمره ، وهناك عنوانه ..
 هيا نضي .
 وخيم الصمت على المكان .
 صمت طويقىل ، وعيمىست
 ثانية واحدة .. اتهت

٧ - تساؤل

ترى .. أين تنام الرياح ؟
 ومن أين تجمع الفيوم الدموع
 عندما تكون السماء صافية ؟
 ترى أين تخلد الانهار الى الراحة
 ولم تخبو الرعد بهذه السرعة ؟
 في الجانب الآخر من أبد النجوم
 ماذا ، ومن هنالك يا ترى ؟
 أين يعيش الموت
 هلأتيتم لي بشبابي
 لا بحث عنه ، وأجدده ..
 لاقتنـه .

وهب واقفا
 وقال : هيا بنا
 ولم يقل ائك اخطأت
 لست أنا
 الرجل الذي تبحث عنه .

٦ - أنا إنسان

قال ان الفاصل بين الحياة والموت
 شمرة" واحدة .
 واذا كان عمر الانسان صخرة
 فكل دقيقة فأس .
 أضحك
 وأأشعر بالحزن
 لانني ما زلت أعيش ..
 هوashi

- شاعر آذربيجاني بارز ولد عام ١٩١٠ .
- طبع مجموعته الشعرية الاولى عام ١٩٢٧ .
- اصدر نحو ٥ كتب .
- ترجمت مؤلفاته وقصائده الى مختلف اللغات .

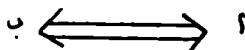
الوجه الآخر للفن ونقده

هدري مسن حمودي

ـ (بـج ، دـهـزـو) حق ثـقـيفـ الجـماـهـير (٤٥٦٧٠)
وـاـفـتـرـضـناـ انـ الجـماـهـيرـ تـبـاعـ هـؤـلـاءـ ،ـ اـدـرـكـناـ ايـ
جـمـهـورـ حـدـىـ انـفعـالـيـ ،ـ مـطـحـ سـوـفـ يـخـلـقـ ،ـ ثـمـ اـبـةـ
وضـعـيـةـ اـجـتـمـاعـيـ سـوـفـ تـكـونـ .ـ
وـبـمـوـجـ الرـسـمـ يـتـبـعـ انـ :

ـ ١ـ التـوـابـعـ ،ـ توـابـعـ التـوـابـعـ حـواـشـ لـاـ فـرـورةـ لـهـاـ ،ـ
بـلـ لـاـ بـدـ اـنـ تـحـذـفـ لـانـ (دـزـ)ـ هـمـ (بـ)ـ وـ (هـ)ـ وـ هـمـاـ
ـ (جـ)ـ .ـ

ـ ٢ـ العـلـاقـةـ بـيـنـ (بـ)ـ ،ـ (اـ)ـ عـلـاقـةـ تـجـاذـبـ ثـنـائـيـ :



ـ ٣ـ العـلـاقـةـ بـيـنـ (اـ)ـ ،ـ (جـ)ـ عـلـاقـةـ اـجـذـابـ أـحـادـيـ
ـ وـالـحـرـكـةـ فـيـ الـحـالـتـيـنـ مـتـازـيـةـ ،ـ لـذـكـ لـاـ يـجـوزـ عـدـهاـ
ـ مـنـ نـقـدـ الفـنـ .ـ

ـ فـاـذـاـ تـحـوـلـ الرـسـمـ السـابـقـ إـلـىـ :

النتيجة	الترا بع (٣)	الفن
ـ (بـ)ـ رـكـمـ رـأـيـ بـهـ	ـ قـرـأـ بـعـ قـرـأـ بـعـ	ـ (٢١)ـ مـأـبـدـ عـنـهـ
ـ سـعـنـهـ	ـ فـصـمـ لـوـ فـصـمـ لـوـ	ـ (٢١)ـ مـأـبـدـ عـنـهـ
	ـ فـصـمـ لـوـ ...	ـ (٢١)ـ مـأـبـدـ عـنـهـ
	ـ فـصـمـ لـوـ	ـ (٢١)ـ مـأـبـدـ عـنـهـ
	ـ فـصـمـ لـوـ	ـ (٢١)ـ مـأـبـدـ عـنـهـ

النتيجة	توا بع التوابع	الترا بع	الفن
ـ غـيـرـ (زـ)ـ رـحـمـهـ اـ	ـ فـصـمـ لـوـ فـصـمـ لـوـ	ـ قـالـ دـ :ـ نـعـمـ .ـ	ـ (٢١)ـ مـأـبـدـ عـنـهـ
ـ رـأـيـ مـعـ عـنـهـ	ـ لـاـ فـصـمـ لـوـ	ـ قـالـ هـ :ـ لـاـ .ـ	
	ـ	ـ قـالـ وـ :ـ نـعـمـ .ـ	
	ـ	ـ قـالـ زـ :ـ لـاـ .ـ	

ـ بـيـنـ الطـمـوحـ وـالـمـاصـادـرـ ،ـ بـيـنـ أـنـ يـقـولـ النـاقـدـ نـمـ وـانـ
ـ بـقـولـ لـاـ ،ـ بـيـنـ الـآـنـ وـالـآـخـرـ ،ـ تـجـاذـبـ مـسـتـمرـ وـتـنـادـ ،ـ
ـ بـيـ حـرـكـةـ مـتـازـيـةـ حـيـنـاـ ،ـ مـتـقـاطـعـةـ حـيـنـاـ آـخـرـ .ـ

ـ الـحـرـكـةـ تـمـ عـبـرـ التـقـاطـ لـكـنـهاـ لـاـ تـجـزـاـ الـيـهاـ .ـ قـدـ

ـ تـسـتـقـيمـ ،ـ وـقـدـ تـنـكـورـ ،ـ لـكـنـهاـ شـمـولـيـةـ لـاـ تـنـقطعـ السـ

ـ اـجزـاءـ .ـ

ـ تـقادـ بـلـكـونـ الـكـثـيرـ مـنـ الطـمـوحـ ،ـ وـمـنـ الـ (نـعـمـ)ـ
ـ الـكـثـيرـ الـكـثـيرـ ،ـ وـمـنـ الـ (لـاـ)ـ اـكـثـرـ مـنـ الـكـثـيرـ ،ـ وـمـنـ
ـ الـ (اـنـ)ـ سـعـةـ الصـحـراءـ وـعـدـدـ جـاتـ الـرـمـالـ ،ـ وـلـكـنـمـ
ـ فـيـ النـهـاـيـةـ لـاـ يـقـولـوـنـ شـيـئـاـ لـاـ نـهـمـ لـاـ يـكـونـ الـمـصـدرـ وـلـاـ
ـ الـآـخـرـ ،ـ وـلـاـ حـرـكـتـهـ لـاـ تـمـ عـبـرـ التـقـاطـ بـلـ تـجـزـاـ
ـ الـيـهاـ .ـ فـتـرـاـوـحـ بـيـنـ رـفـ قـدـمـ وـخـفـ اـخـرـيـ فـيـ مـكـانـ
ـ وـاـحـدـ ،ـ فـهـيـ جـهـدـ عـلـىـ حـسابـ الـرـمـنـ ،ـ وـكـدـ يـوـدـيـ فـيـ
ـ النـهـاـيـةـ إـلـىـ الـانـطـاحـ وـالـتـسـطـعـ ،ـ ثـمـ الـاـنـكـامـ وـالـتـقـوـعـ .ـ

ـ فـاـذـاـ اـفـتـرـضـنـاـ اـنـ الـوـضـعـيـةـ اـجـتـمـاعـيـةـ قـدـ اـعـطـتـ

نالاستخلاص يحذف ايضا التوابع وتابعهم ، وتكون
العلاقة بين ا - ب هي :
وبين ا - ج هي :

ج ← → ا

هو السلب والإيجاب معا ، اي التهويم ، (لا) و (نعم) في
أن واحد . وهذا هو واقع الحال في كثير من النقد الفني
(والأدب فن) المنشور على صفحات كثيرة من جرائد
العالم العربي ومجلاته . وهذا معزو الى :
ا - الى (لا) و الى (نعم) بالروح الكنوتية ، فالمبدأ والنهاية
هنا اعلان الموقف لا بسبب فني ولا بعلة علمية .

فقد نحولت العلاقة بين ا - ب - (ب) من علاقة تجاذب
ثنائي الى علاقة الجذب احادي ، وبين (ا) - (ج) من
علاقة الجذب احادي الى علاقة تجاذب ثانوي . والحركة
مساربة اپنا .

والآن سكت (ب) وسكت (ج) ، وحدث الآتي :
رسم (ا) بلا رأس . فما الذي سيقوله د - ه - و - ز
..... ونابوهم ؟ نعم لا ام . لا
ان الذي سيفال - بناء على مجريات الاحوال -

ا ۱ ۲ ۳ ۴ ۵ ۶ ۷ ۸ ۹

ب ۱ ۲ ۳ ۴ ۵ ۶ ۷ ۸ ۹

عن طريق التجارب او الانجذاب ، الا ان التتعجل ،
وحب القول لا يلحقان بركب الفن او نقده .
وبفقدان المصدر تفقد القاعدة او المهد ، وبفقدان
الآخرين لا تنتهي اللعبة لأنها لا يمكن ان تبدا .
وتخلق علاقة التوازي (ذيلا) اديبا منوطا بادب
او بفن لا يحتاجان الى ذيل ، ولا تخلق نقدا : فهي تمهد
للركود ، وتشترك في خلق الازمات الأدبية والفنية : ازمة
النقد ، ازمة الشعر ، ازمة المسرح ، ازمة القصة ، ازمة
السينما ... وغيرها من ازمات تشكو منها كثير من

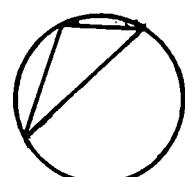
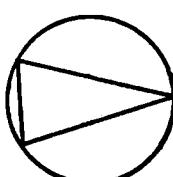
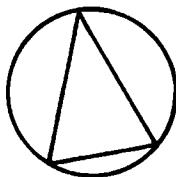
ـ وهذا مظاهر من مظاهر (الاتا) شديدة الخطورة .
ـ ان العلاقة بين (ا) - (ب) ، وبين (ا) - (ج) كانت
علاقة توازن مستمرة لا علاقة تقاطع او تضاد مهما
اختلف موقفا (ب) - (ج) من (ا) في الحالتين . ولا
تمت علاقة التوازي الى التقد بادنى سبب صحيح
ان التتعجل وحب القول من الغايات التي تستروج
الى علاقة التوازي ، اذ لا تتحقق هذه العلاقة الى
الخروج عن المتعارف المألوف ، فهي لا تستلزم
الصدر ، ولا الآخرين ، ولا تعنى الا بضموم الاتا

وبذلك يستمر الفن (مستقيماً) مطمئناً إلى أن كل نقطة فيه تقابلها نقطة توأمتها في النقد . وفي هذه الحالة لا يمكن للأدب أن يتمحور بتأثير من النقد ، فان تمحور بتأثير مطبات أخرى أو بتأثير نقد للفن يقاطع معه بالمصدر والآخرين أولاً ، والآن بعد ذلك ، امكن حل تلك الازمات والقضاء عليها ، لأن التمحور في العمل الفني - مهما كانت أسبابه - يفسر ظهور (القسم) النقدية والأدبية ، على الوجه التالي :

الفن — 1—2—3—4—5—6—7—8—9 —
نقد — 1—2—3—4—5—6—7—8—9 —

تبين من ذلك أن القائد الحقيقيين (او القسم) هم رؤوس المثلث المتحرك على محيط الدائرة : رضا او اقتتاعاً ، وكلاهما ايجابي لأنه يتلزم المصدر والآخرين ، وهم أساساً المهج .

فإذا اعتبرنا المثلث رمزاً للحركة الأدبية ، والدائرة هي المجتمع فما أكثر الأنواع الأدبية ، وشكلاتها ، التي لا بد ان تكون ، تبعاً للكون الاجتماعي ، وحركته المحورية .



غير أن تسارع حركة محيط الدائرة ، وتسارع حركة رؤوس المثلث في كل من الحالات الثلاث مختلف .

ومن هنا يطرح منهجنا هذا فنانين كباراً في مختلف عصور الفن العالمي يوجه عام والفن العربي بوجه خاص . ابن يمكن ان نضع الفرزدق والأخطل وذا الرمة ؟ ان الإجابة المتنعة عصيرة لأن السؤال عمومي ، ومن حيث المبدأ لا يمكن ان يوضع لي من هؤلاء في اي من رؤوس

الصحف والمجلات والصالونات الأدبية ، مع تفاوت حدة تلك الازمات وحدة الشكوى منها ، تبعاً لتفاوت امكانية الابداع بين ميدان وآخر . ذلك ان علاقة التوازي يجعل من عملية النقد عملية النقد عملية تابعة للعمل الفني ، متوازية معه ، خارجية عنه ، متحركة حركته بنفس التسارع ، وتبقى نقطة تمساها بالفن ثابتة البعيد مهما اختلفت حركة الفن ، وkanها محاباة لصيقة ، خائفة .

فالثلث المرسوم داخل الدائرة الواحدة لا حد لتشكلاته ، بناءً على التقسيم اللانهائي لآلية نقطة على محيط الدائرة يمكنها ان تكون رأس مثلث ، وعلى حرکتي الدائرة والثلث ، بتسارعات مختلفة : ، وباتجاه مطرد او متعاكس ، .

فإذا اعتبرنا المثلث رمزاً للحركة النقدية ، والدائرة رمزاً للأدب ، وقارنا النتيجة بما كان قد حصلنا عليه من علاقة التوازي ، وقفنا أمام مفاتيح حل الازمات موضوعة الشكوى .

وليس الأديب الا عنصراً متخرجاً وممحراً . وما القمة الأدبية الا رأس المثلث المتحرك على محيط الدائرة . وبهذا يمكن الوصول الى (القمة النقدية) ، (والقمة الأدبية) ، وتفصيرها . فرق كبير بين عظيم وآخر كالتنبي وشکبیر وارagon ، وكل منهم مثل عصره ، واحياناًتجاوزه وتخطأه . وبحسب النهج فان الفرق يمكن في اختلاف المصدر والآخرين وربما كان رأس المثلث الذي يحتله التنبي هو ذاته يحتله شکبیر او اراغون ،

موضحة ، مؤكدة نتائج المنهج ، فكل رأس من رؤوس هذه التشكيلات قمة في إطار التيار العام ، وذلك راجع لاقترابه من حركة المحيط ، ومدى تحررك معها حتى في حالة بعده عنها .

ومن هنا تظهر المذاهب الارتزاقية والعبشية ، وتغدو اللصوصيات الفنية من السمات المألوفة ، كما تبرز ظاهرة الجماليات المترفة – التي غالباً ما تكون منحلة مختلفة – قانوناً له الحكم على الفن .

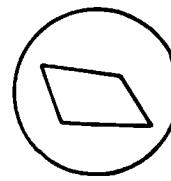
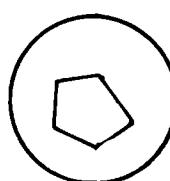
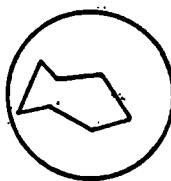
ان التراث الفنى للإنسانية ترى بهذه المثلثات الثانية في الدائرة بلا تلاق مع المحيط او تقاطع معه ، ففي تراثنا العربي في عصره الاموى – مثلاً – يظهر شعر الهجاء القبلي مرة اخرى على شكل تقاضص ، فهل يمكن ان يعد هذا الشعر قمة ؟ وشعراؤه قمما ؟ لقد اعينا ان نجد للعصبية القبلية دور في بناء الحركة الاجتماعية آنذاك ، واعجزنا ان نجد فيه تشيراً بمستقبل او تنبيراً لحاضره لقد ادركنا فيه (الانا) بوضوح شديد ، ولم ندرك فيه المصدر الا بمعناه الساذج التمثيل في استلهام الشعر الجاهلي ، فاما الاخرو و فلم تقع عاي ادنى وجود لهم .

وكما يطرح هذا المنهج كثيراً من الاعمال الفنية (المشهرة) في اوساط معينة يعني بمجموعة اخرى من الاعمال (غير المشهورة) في تلك الاوساط . وما مرد المعنوية الا ان هذه الاعمال قد تملكت المسرد ، والآخرين ، وظلت من الـ (انا) في الفن ونقده .

المثلث المتحركة على محيط الدائرة المتحرك بدوره . ويجب في هذا المنهج التساؤل عن موقع عمل محمد ثم توحد المحصلة الكلية ، فيقال اين موقع (ركاب المطابا واندى العالمين بطون راح) ؟ وain موقع (فكيف ومن اني واذ نحن ظفه) ؟ مثلاً . نستطيع ان نحدد ذلك اذا ادركنا ان هذه الاعمال منها ما يتحرك على المحيط ، فهو قمة ، ومنها ما يتحرك موضعياً ، وبلاحظ على هنا الحركة الموضعى انه مفروض على تلك الاعمال اذ كل ما يحيط بها يتحرك ، وبهذا نستطيع القول انها (مستقيمة) لا محورية ، مطمئنة الى معايير النقد والوضع العام ، ولا يمكنها ابداً ان تصل الى رأس مثلث ، محكمة بالارتداد عن حركة محيط الدائرة .

والمنهج يقرر – منعاً لسؤال : من يستقر في رأس المثلث في العصر الفلاني ؟ او اي عمل فني يحل ذلك الوضع ؟ – انه لا يشترط ظهور القمة في كل عصر الا بوجوب معطيات مصدرية خاصة . ومن المتصور جداً ان يتحول المثلث المتلاقي مع محيط الدائرة برؤوسه الثلاثة الى مثلث ثالث في ساحة الدائرة او حجمها بلا تلاق مع المحيط .

وهو – في هذه الحالة – له حق التقلب ، وتفجير الشكل الى ما لا عدد له من الاشكال : وتمثل رؤوسه في هذه الحالات اكثر الانعاط الفنية اقتراباً من حركة المحيط . وهي – بلا ريب – دالة ،





يعتبر « عبد الحق فاضل » من طليعة رواد القصة العراقية . فقد أصدر العديد من الجامعات الفصصية والمرحيات إضافة إلى روايته الشهيرة « مجنونان » . واهم ما يميز قصص عبد الحق فاضل تركيبها انفي واعتمادها على العناصر الدرامية في الحديث أو سلسلة الأحداث المتراطبة والمترادفة بطريقة خاصة تقريرياً .

وطريقة عبد الحق فاضل في بناء قصصه الفني تعتمد على التركيب والتوليف وتنظيم الارتباطات المضوية والميكانيكية على حد سواء ، يقدر ما تعتمد على الاستنتاجات المنطقية والتحليل الاستقرائي .

وبذلك نستطيع القول أن عبد الحق فاضل لا يكتب بطريقة جيل الرواد أمثال ذوالنون أبواب على السليمة والاكتفاء الذاتي أو عنفوان العاطفة والاحساس السينولوجي المرهف كما هو الحال عند عبد الملك نوري أيضاً !

انه يكتب بطريقة معقلنة ، توليفية تركيبية ، اي يبني قصصه بناءً عضوياً تدريجياً وتراكimياً يراعي فيه العلاقة الميكانيكية بين العملة والمعلول ، بين الاطروحة ونقضها - مثلما يراعي العلاقات الهندسية في معمار قصصه ووشائج الارتباط النسيجية بين تلك العلاقات المقدمة .

وبذلك تقلد قصصه صياغات القصة الاوربية الكلاسيكية الطابع ، وتحمل اخطاءها ايضاً ، واعني بذلك الاخطاء الاعتماد على المسببات والمصادفات التلقينية المنقدة ، وعلى اثره فضول القاريء العادي بالسؤال الحالد : ثم ماذا ؟

وهكذا تصبح الحركة في مثل هذه القصص هي الاساس ، فتشير خيال وفضول القاريء أكثر مما تبني عقله وتغذى عاطفته ومداركه الروحية .. إنها حكايات تقليدية تذكرنا بحكايات الجدات وما كان في « غابر الزمان » ، وسائل العصر والآوان » ! ! على حد تعبير عبد الحق فاضل في مقدمة قصة (قاطني فوقاً) - من مجموعة : طوأفيت) .

بيد ان عبد الحق فاضل خطأ خطوات واسعة باسلوبه هذا ، وبطريقة بناء قصصه ، نحو القصة الفنية وليس القصة الخاطرة او الحكاية البسيطة كما في قصة « نكتة العمامة » لمحمود احمد السيد واغلب قصص جيل الرواد الاولى .

كما ان عبد الحق فاضل حاول ان يقلد او ينتجه شكل الاسلوب الاوربي في بناء القصة دون ان يتخلص عن الروح المحلية والقضايا الاجتماعية كمادة اولية ومضمون جوهري لقصصه ، حتى انه قد استخدم بعض المفردات والعبارات المحلية والشعبية الصرف بعد ان حصرها داخل الاقواس ، او شرح معناها اثناء السياق ..

عبد الحق فاضل

■ محاولة

■ لبناء

■ قصة

مؤيد الطلاق

وبذلك حاول ان يحقق المعادلة الصعبة بين تقدم المنظور الاجتماعي وجماليات الابداع الفني ، ومهد لقيام قصة عراقية اكثر حداثة وفنية وهندسية من القصص التي كتبها معلم جيل الرواد !

رواية مجذونان ولعبة المصادفات : -

ولعل رواية مجذونان تجسد الخصائص العامة في ادب عبدالحق فاضل وتستحق الاهتمام لاعتبارات عديدة : فهي تعود الى مرحلة مبكرة نسبياً من مراحل ولادة ونمو الفضة العراقية ، تعود الى فترة الثلاثيات ، وتنتمي الى نوع الادب الرومنسي والسيكولوجي الوشج بروؤسية فلسفية وسياسية وأخلاقية تقدمية ومتطرفة بشكل عام .

ولما كانا غير قادرين ، في هذا المجال الضيق ، على تقديم التقد الموضعي الكامل للرواية كممثل فني او كمضمون فكري ، فستكتفي بتقديم صورة سريعة ومحترلة لبنيتها ، وسلسل احداثها ، وخطوطها الهندسية الفريضة ، وايقاعها الخاص ، ومنظورها العام من خلال ثبيت دراسة ثلاثة احداث ومصادفات رئيسية تشكل الميكال الفكري للرواية ، المكتسي تدريجاً - وبطريقة اصطناعية - بالدم والرحم اللازمين من الغذاء الفكري والروحي والاهداف اليساوية الاجتماعية العالية .

المصادفة الاولى : -

وتتمثل بظهور اللقاء الاول بين الشخصية المخورة في الرواية - صادق شكري المحامي - وبين الشخصية الرجالية الثانية في الرواية (فوزي) .

وكما يعترف القاص فان حادثة تعارفهمما غريبة وطريفة . وقد تبدو هذه الحادثة للوهلة الاولى طبيعية وغفوية ، غير ان تفاعಲها مع بقية الحوادث والمصادفات ستظهر ميكانيكيتها ولا معقوليتها : فهي تكشف عن الوجه السلبي والمقد للشخصية المخورة (صادق) كما انها تدل على الطابع الترجي في هذه الشخصية .

ولسان ندرى لماذا كانت المصادفة تقتضى ان تحمل تلك الجريدة قصة « المنكبوت » وان يدور الحوار مع كاتبها - صادق شكري - دون الموضوعات الأخرى ؟ ! كما ان المؤلف لم يلق الاضواء الكافية على سر معرفة « فوزي » لشخصية « صادق » بعد أيام من ذلك اللقاء ؟ !

المصادفة الثانية : -

وجود الاديبة « سميرة فائق » التي توجج الصراع

الدرامي والنفسي في الرواية ، وتدفع بادهانها الى القرار النهائي ، دون ان نعرف كيف ظهرت هذه الشخصية وكيف تعرف عليها صادق شكري ، ولماذا غابت نهاياني في اثنت الاخر من الرواية ؟ !

فمن خلال مطاردة هذه المرأة لشخصية صادق (الشخصية المحورية في الرواية) ندرك سر غرابة اطوار هذه الشخصية ، وسر كرهها للمرأة ، حيث يبوح بمكون ذاته ويعرف بحقيقة ضعفه وخبيثة العاطفية حتى يبكي على الرغم من جده الظاهر ! وهكذا - لو لم تختل هذه المرأة ذلك الحيز المهن والغريب من الرواية ، فإنها ستأخذ مساراً جديداً ، وستكون الرواية نتيجة لذلك اضعف وابسط بناء ولكنها اكثر صدقاً ومعقولية ! !

المصادفة الثالثة : -

وتتجدد بظهور لقاء الشخصيتين المحوريتين في الرواية - صادق وحبنته صفة . وهذه المصادفة هي تعبير عن العلاقة السلبية بين العلة والمعلول ، كما انها بمثابة مجموعة مصادفات صغيرة يمكن ايجازها بما يلي يقرأ (صادق) للادية (صفية سعدي) ويعجب بجرائمها وطريقتها في الدفاع عن حقوق المرأة ، فيقع في غرامها دون ان يراها ، ويبدا بارسال الرسائل لها دون ان يذكر اسمه او عنوانه . وحين يفعل ذلك في رسالته الرابعة تصدح ، غير انها تكتب عنه في صحيفة ما باعتباره كتاباً جيداً .. وهنا نلمس جملة مصادفات صغيرة لا تقوم على اساس منطقى : كيف عرف صادق عنوان صفية ؟ لماذا لم يذكر عنوانه في البداية ؟ لماذا فعل ذلك في رسالته الرابعة ؟ كيف تصدح وتستخف بحماقته في جوابها وتنتهي عليه في مقالتها ؟ !

وهكذا تتجمع المصادفات الصغيرة لتشكل مصادفة كبيرة هي الاكثر غموضاً ولا معقولية : - ففي اللحظة التي ينهي بها « صادق » قراءة ما كتبته عنه (صفية) يخرج من المقهى ويسير بخطى واسعة وعصبية نحو البيت .. وحين يرفع يده ليتوقف سيارة فإذا بالسيارة قد وقفت من تلقانيها قبل ان يشير اليها ، واذا بصفية تدعوه للركوب معها مادام كلامها بحاجة ماسة للسيارة ! ! وهكذا تجيء المصادفة موقتنا ومقصودة كما هو واضح ، ناهيك عن لا معقولية الحدث : فمجتمعنا لسم يمرف مثل هذا النمط من النساء ابان الفترة التي كتبت فيها الرواية - ١٩٣٩م ولا حتى الابيات منهن - كما ان هذا الحدث قد يبدو مصادفة طبيعية محتملة الوقوع كحالة استثنائية نادرة لو انتهت عند هذا الحد .

غير ان الحبكة الروائية الميكانيكية في علاقتها السلبية المتواصلة - التي وضمنها القاص عبدالحق فاضل نصب عينيه - لابد ان تفضي الى حدث آخر

وكتابه تاريخ ودراسات تقديرية في شؤون القصة العراقية !

البداية . . . والر Isa

• الاستاذ عبدالحق فاضل من رواد القصة العراقية كتب روايته الاولى بعنوان (مجنونان) سنة ١٩٣٦ ونشرها ، كما كتب مجموعة قصص قصيرة ونشر ثلاث مجاميع منها وله مسرحية بعنوان « اربع نساء وثلاث ضفادع » وترجم ملحمة قلميش او « جلجماش » تحت عنوان « هو الذي راي » وله ايضا دراسات في الشعر واللهفة . . . وآخر ما كتب الاستاذ عبدالحق فاضل كتاب بعنوان « تاريخهم من لفتهم » ، ورغم هذه الفزارة وهذا التنوع في الاتجاه نعتقد ان الاستاذ عبدالحق فاضل قاص بالدرجة الاولى بل رائد مهم من رواد القصة العراقية ، ان لم نقل انه دفع بالقصة العراقية موقع فنية جديدة واعطاها شكلًا فنياً وايداعياً جميلاً ومتيناً ، فما هو رأي الاستاذ في استنتاجنا هذا ؟

- اشكر لك حسن ظنك سواء فيما يتعلق بالقصة والكتب المتواضعة الاخرى ، اما القصة فلا اعتبرها اهم نتاجاتي وانما استطيع ان اعتبرها اول مراحل انتاجي وان كنت قد بدات اولاً بالشعر ثم انتقلت منه الى كتابة القصة ، ثم كتبت بعدها موضوعات اخرى منها مقالات ومنها كتاب ثورة الخيم ، والكتب التي تفضلت بذكرها . وانا اقدر كثيراً الرواد الذين سبقوني ولا سيما المروح « محمد احمد السيد » والذي لم اكن قد قرأت له شيئاً عندما بدات بكتابية القصة ، ولكن قرأت له اخيراً قصته المشهورة « جلال خالد » - قرأتها في مجلة الاقلام مع تعليق الاستاذ عبدالرحمن الريبيعي عليها فاعجبتني جداً لاني كنت قد قرأت عنها سابقاً من السيد والذم والذچ ، اكثر من المدح فوجدتتها قصة فنية ، صحيف انه ذكر فيها بعض المقالات والمواضيع التي قرراها من التركية وغيرها ولكنه سرد فيها مراحل تطور حياة عقله لا حياة نفسه او حياة غيره من الاشخاص ، وتطور الحياة لهم سواء كان من المقل او الحياة بصورة عامة ، لولا كثرة ما اضاف اليها من الموضوعات السياسية ل كانت قصبة كاملة رائعة ، ولكن وطنيته هي التي جعلته يتحم فيها تلك الموضوعات السياسية لانها اسهل تقبلاً لدى القاريء ان تكون ضمن قصته بدلاً من ان يكتبه مقالات وحدها ، واكترت فيه تلك الروح الوطنية وذلك الاقدام في ذلك الزمن .

• اذا سمع لي الاستاذ ان اضيف ملاحظة عن القصة العراقية في مرحلة الريادة التي تمتاز جميعها تقريباً بالاهتمام المباشر بالقضايا السياسية والاجتماعية . . . وبهذا المعنى تكون « جلال خالد » هي

وعقدة جديدة وارتباطات متواالية . . . الخ . وهذا ما حصل فعلًا : حيث ان (صفيه) لم تكتف بالحديث الجريء عن حرية المرأة وضرورة زوال الغوارق بين الجنسين ، بل حولت انكارها الى برهان ملموس ودعنته الىيتها (كذا . . . ! !) .. . وبعد ان وقع كل منها في حب الآخر - من الحظة الاولى ! - تقدم نفسها باعتبارها الكاتبة صافية سعدى ، وتطالبه بمعرفة واسعة فيجيبها عندها ان امه تدعوه (صفيه) في حين يدعوه الاخرون بالجنون ! !

ومن هنا يصبح (صفيه) كائناً جديداً . . . ومن هنا ايضاً تكون هذه المقدمة - التي تكونت من سلسلة مصادفات - هي الاساس والمناسقات التي تحيا عليها حركة الاحداث والصراعات والمناقشات التي تحيا عليها حركة الرواية وتنمو باتجاه درامي متشابك ومركب بطريقية سببية ميكانيكية غير معقولة تضرر بطل الرواية للتنكر الدائم على الرغم من رغبته الاكيدة في توحيد الشخصيتين : « صادق » و « صفيه » اللتين ترمزان الى وحدة العبد والروح ، الجمال الخارجي والداخلي في آن معاً !

وعلى الرغم من وجود هذه العوامل السلبية في طريقة بناء الرواية ، واعتبارها على سلسلة المصادفات والاحاديث ، فإنها تظل رواية ايجابية تهدف الى الكشف عن التزوع الطبيعي لدى الانسان للاتقاء بالنصف الآخر الذي يكمله ويفتح حياته . . . كما تكشف عن رغبة مثالية اصيلة للوصول الى الكمال ، مع التاكيد على اهمية الجمال والحب والاخلاص للوطن والتزاهة السياسية . . . الخ .

لقد اكدت رواية مجنونان قدرة القاص عبدالحق فاضل على الدقة في التعبير عن الاحاسيس النفسية المتوجهة ، وعلى توثير العنصر الدرامي ودفعه نحو مسارات حادة وعنيفة ، مستخدماً الرموز الذهنية والايحائية استخداماً ذكيًا في اغلب الاحداث .

ماذا هنا الحوار ؟

وانطلاقاً من ايماننا باهمية « عبدالحق فاضل » كرائد من رواد القصة العراقية ، وكمجدد في محاولة بناء قصة فنية . . . اجرينا معه حواراً يلقى الافضاء على مصادر ثقافته ، والخلفية الادبية للقاص ، ورأيه بفن القصة وطريقة كتابته لها . . . كما يقدم في هذا الحوار موافق من القصة العربية والعراقية ومن جيل الرواد خاصة (السيد ذوالفون ابوب وعبدالملك نوري) .

ويعبر ايضاً عن ارائه السياسية ، وموافقه من القضايا المصيرية التي تم الامة العربية ، اضافة الى رأيه باللغة وبملحمة « قلميش » . . . الخ . هذه القضايا والامور التي تجعلنا نعتقد بان اجوبة القاص عبدالحق فاضل تحمل اهمية كبيرة في ارشفة

لحسن الحظ ، لصالح اللغات العربية عند مقارنتها باللغات الأخرى .

رواية « مجنونان » ومصادر القاص التقافية

• طيب استاذ نعتقد ان رواية مجنونان هي بمثابة فقرة نوعية في تاريخ القصة المرافقية حيث اقتربت القصة المرافقية من خلال هذه الرواية نحو القصة الفنية ولليست الخواطر التراثية العاطفية التي ميزت القصة المرافقية في مرحلة الريادة اولاً ، وعن مصادر الرواية على التركيب والتوليف وتنظيم الاحداث والمصادفات والارتباطات العضوية تنظيمها هندسياً وعقلياً ذا صبغة فنية وجمالية .

ولهذا نود ان تحدثونا عن الفروقات والاختلافات الفنية بين رواية « مجنونان » وبين اغلب القصص العراقي في مرحلة الريادة اولاً ، وعن مصادر ثقافتكم الفنية التي انتجت رواية « مجنونان » ثانياً ؟

- اشكرك للمرة الثانية على حسن ظنك ، ولقد تمدلت عدم الاجابة على هذا لأن فيه دليلاً لقصتي وهذا رأيك فيما لا رأي . ولكن للقراء او النقاد ان يروا فيها ما يشاءون ، وانا اقر احياناً بعض النقد من مدح وقدح لما كتبت سابقاً اقراه بكل موضوعية وافق منه موقف المخرج لاري نفسي كيف كنت في ذلك الوقت من خلال نظر القراء والنقاد المعاصرين . اما مصادر ثقافتي فانا تخرجت من مدرسة « جبران خليل جبران » وخاصة الاجنبية المتكررة ومن عبرات المفلوطي وامثالها وغيرها . كما تأثرت بما كانت اقرأ من قصص ساذجةمنذ عهد الطفولة ، ثم اطلمت بعد ذلك على مجموعة قصصية اذكر ان اسمها « مسارح الاذهان » (لخليل بيدرس) وفيها مجموعة من القصص المترجمة ، كما قرأت ايضاً كتاب آخر « عبد الله عنان » وهو تنصيص مترجمة عن الفرنسيه لكتاب القرن التاسع عشر والقرن العشرين ، وقرأت بعد ذلك القصص المصرية التي كانت تمتاز عن تلك باللفظية والاهتمام باللغة اهتماماً كبيراً .

وقد ظهر اثر ذلك في اقصوصتي « الين » (في مجموعة الزاح وما اشبه) واقصوصة مراح ايضاً ظهرت عليها الناحية اللغوية ولا استطيع الا ان اقول في هذه الناحية اني تأثرت بالمدرسة المصرية الى حد كبير . فكان اكثر تأثري بجبران خليل جبران في ايام الحداثة الى حد اني كلما اردت ان اكتب موضوعاً في الائمه ارى اني سرت باتجاهه .

وحاولت بعد ذلك ان اتخلص منه وكتبت بأسلوبى الخاص ، وقد نجحت في ذلك بعد فترة قليلة ، لكنني لا اذكر اني تأثرت الى هذا الحد بتأثير كاتب آخر ولو اني اعجبت بطبيعة الحال بالكتاب العالمين وغير العالمين مثل « برناردو وانتول فرانس » (الع ... سنت ... مرة عن السخرية وهل تأثرت بهذين الكاتبين السارخين ؟

الفاتحة او من الديايات التي تؤكد هذه الحقيقة ، والتي استمر عليها اغلب الكتاب من جيل الرواد ونذكر على سبيل المثال « ذوالنون ابوب » وحتى كتابكم ايضاً وفي مجنونان رغم الطابع الفني والطابع الدیناميكي للرواية ، ولكن هناك فيها جوانب معاشرة من السياسة . ومنمن المظاهر الاجتماعية وهذه تما اعتتقد ميزة تطبع القصة المرافقية في مرحلة الريادة ولا تقتصر على رواية « جلال » .

- هنا صحيح انما ذكرت هذه الرواية المهمة للمرحوم الرائد الاول لأن الناحية السياسية فيها قوية جداً ، اقوى من القصص التي تلتها ، واما تقصص « ذوالنون ابوب » فهي اشهر من ان تعرف وان كان بعض النقاد قد اهتموا بناحيتها الفنية فقط حيث يظهر ان هناك نوع من الاتهام للناحية السياسية القتالية النضالية التي فيها ، والنضال لا يكون فقط بالدفع والسدس ومصادمة شرطة المهد المظلم ، وانما كافح هو وقاتل بقلمه ولقى ما لقى من اذى وعقبات في سبيل نضاله السياسي . واما ما تفضلت به عن « مجنونان » فهذا هو الواقع ايضاً فلها ناحية سياسية ، وقد وصفت فيها البيئة ، ولملي انا اول من انتقدتها من الناحية الخيالية كما اني وصفت فيها البيئة السياسية والاجتماعية كما كانت ، لكنني وضفت فيها اشخاصاً ليسوا من بيته ذلك الجيل ولكن من الاجيال التي تليه لأن الكتابة السياسية والاصلاح السياسي يتطلب البناء ثم المدم . وكل النقاد همموا ، لكنني احببت ان ابني ايضاً . اعتقدت الوضع الذي كان سائداً في ذلك الوقت ثم افترحت كيف يجب ان يكون البناء تشجيعاً للجيل الذي كان حاضراً ذلك الوقت ، كيف يجب ان يقاوم ويكافح حتى يبني المستقبل الذي كنت اطمح اليه .

• شكرنا ، ولكن نود ان تحدثونا عن اللون الابدي المفضل بالنسبة لكم ، وهل تعتبر نفسك باحثاً ام قاصداً ام مسرحياناً كل هذه الالوان تعزز بها ولا تزيد ان تأخذ صفة واحدة فقط ؟ .

- الواقع انك تفضلت بالجواب عن السؤال ، فانا لا يريد ان استهوي بواحدة من هذه الالوان ، تستهويني جوانب مختلفة من الثقافة ومن التأثيرات الاجتماعية فانا كموطن اهتم بيلدي من الناحية السياسية والاجتماعية وبمعنى تقدمه وصلاحه في جميع الحالات ، لكنني لا ادعى ان كل كتاباتي من هذا النوع . فان كتاباتي في اللغة مثلاً ليست من النواحي الاصلاحية ولا السياسية وان كان لها جانب مهم فانا عندما بحثت في اللغة اولاً كانت رغبتي المقارنة بين العربية وغيرها من اللغات الاخرى وكانت اظن في البدء ان اللغة العربية هي المقتبسنة من اللاتينية والاغريقية لكن تبعي ابنت لي عكس ذلك ، وهذا له جانب قومي بطبيعة الحال ولكنني لا ابحث فيه بحثاً تعصبياً وانما انا ابحث عن الحقيقة ، والحقيقة دائماً ظهرت

ربما تأثرت بها مرات ، ولكن كنت لا أقتبس عبارات من عباراتهم في كتاباتي – والكتاب الذين قرأت لهم لا يحصى بهم عدد أخرين أن أذكر بعضهم فائس المهم منهم ولا سيما الكتاب الروسي المشهورين مثل « كوكول وتولستوي ودستويف斯基 » وأخرين غيرهم .

• استا عبد العق يسدوا ان اغلب القصاصين العراقيين من جيل الرواد تأثروا بالقصاص الروسية في القرن الثامن والتاسع عشر خاصة ، هل هذا يعود الى كثرة الترجمة من الروسية ام يعود الى طبيعة الادب الروسي نفسه الذي يمتاز بالانسانية الدافئة والشاعرية والاهتمام بقضايا الانسان في ذلك البلد ، حيث ان الانسان هو الانسان في كل البلدان ، بمعنى ان الادب الروسي على يد « دستوفسكي » ، « تولستوي » و « تشيشغوف » كان يهتم بالانسان النوعي بشكل عام .

فهل هذا يعود الى طبيعة الادب الروسي نفسه ام الى كثرة الترجمة من الادب الروسي ؟ وهل كتم تقرaron باللغة العربية ام تستعينون بلغات اجنبية اخرى للاطلاع على الادب العالمي ؟ !

– اكثر ما قرأت كان باللغة العربية وهي تلك المترجمات التي نعرفها جميعاً وخاصة بكتب الجب التي كانت تصب علينا باكليل من القصاص العالمية المهمة فيما الروسي وغير الروسي والفرنسي وفيها الانكليزي والامريكي ايضاً ، ولكن يبدو ان الادب الروسي استقطب اهتمام القراء اكثر من الاداب لاخري لما تفضلت به من صفة خاصة هي التعمق في النفس البشرية وتأثير تحليلاتها التي تسجم مع كل النفيات .

..... فالمعلم الروسي عالم خاص والانسان الروسي يختلف عن غيره مع ذلك . ان طريقة الكتاب الروسية ومعالجاتهم النفسية استهوت كل القراء ، حتى الاندب الانكليزي والفرنسي الذي قرأنه كان الكثير منه متاثراً بالادب الروسي ايضاً . و يبدو لي ان اكثر الادباء الروس سيطرة على كتاب القصة العراقية وغيرهم كان « دستوفسكي » لظهور الكثير من التحليلات النفسية والناهجه التي انتحت منحاجه ، سواء في جميع القصاص او في افلامها كما يظهر عند الاستاذ عبد الله نوري في اقامصيه او قصصه النفسانية او غيره من الكتاب التي تظاهر عندهم لمحات بين الحين والآخر من التحليل النفسي .

• نعود الى نفس السؤال ، ولكن بطريقة اخرى : هل تعتبر ان التطور الذي اصاب القصة العراقية من خلال رواية « مجنونان » يرجع الى موهبة شخصية ام الى دراية بحرفيات القصة استطعتم ان تحصلوا عليها بطرق وبثقافة خاصة ؟ ام ان كتابتكم للرواية بهذا الشكل الفني المتقن الى حد ما هو مجرد تحصيل حاصل لمجموعة قراءاتكم ؟ !

– هذا سؤال لا يخلو من صعوبة ، ولا اريد ان

انحدث عن الوهبة عندما يكون الكلام عن نفسى ، لكن اعتقاد ان هناك عملاً فنياً ناجحاً يخلو من الوهبة .. ان مجرد القراءة لا يعني . فانا اعرف شخصاً لا تفوته جريدة ولا مجلة اوربية – وخاصة مجلة (ماج) التي يقرأها باستمرار – ومع ذلك عندما تناقشه في امور السياسة او في الموضوعات التي تعالجها هذه المجلة وغيرها من الجرائد تجد انه لا يفهم منها شيئاً .. فكثر القراءة لا يعني اذا لم تكن هناك موهبة ، وكلاهما ضروري واعترف باني لم اقرأ شيئاً من النقد الادبي . فانا لا احب قراءة النقد ، احب قراءة المنشود : اقرأ القصة فنان اعجبتني اعجبتني والا فاقول انها لم تعجبني . ومن خلال قراءتي والتمييز بين ما يعجبني وما لا يعجبني اتخذت طريقتي في كتابة القصة .

• هل هذا يعني انك لم تقرأ بعض الكتب التي تتناول فنية القصة وجوانبها الثانية والهندسية وحرفيات القصة على وجه العموم ؟ ! وهل كتبتم القصة على السليقة والتاثير ام بطريقة الاهتمام بحرفيات القصة ، ووعي جوانبها ، والتخطيط لها ودراستها دراسة معمقة وخاصة بالنسبة للجوائب الفنية والابداعية المهمة في القصة ؟

– مع الاسف لم اقرأ اي كتاب عن انواع القصة ، او طريقة كتابتها ، او كيفية تركيبيها ، وما هو حسن او سيء فيها .. وانما كتبت ما كتبته متاثراً بما قرأت وما اعجبتني وما لم يعجبني واتخذته مسلكاً لنفسى في الكتابة .

المصادفة والواقع في رواية « مجنونان »

• رغم ان رواية (مجنونان) قد دفعت بالقصة العراقية نحو الواقع فنية متقدمة وجديدة نسبياً ، بحيث اقتربت القصة العراقية من خلال هذه القصة – ومن خلال اعمال اخري لعبدالله نوري وفرمان والسكنري وآخرين شيرهم – اقول لقد اقتربت القصة العراقية من القصة النموذج ، القصة الفنية التي تكتب بدراءة وعناية بحرفيات القصة ... ولكن رغم كل هذا نلاحظ وجود نقاط ضعف في الرواية ونذكر على سبيل المثال ترکيب المصادفات بطريقة ميكانيكية اي اقحام المصادرات واضططاعها بحيث تجر المصادفة الى حيث ، ومصادفة اخرى الى حيث آخر .. وهكذا : وخاصة بالنسبة لخلق نموذج خاص بالمرأة العراقية ، واذكر على وجسه التعددية الشخصية (صافية) في الرواية : فلا يمكن وجود امرأة عراقية في تلك الفترة (في الثلاثينيات) تصرف بهذه الطريقة ، ولو لا تصرف « صافية » بهذه الطريقة لما استطعنا مواصلة قراءة القصة او ترکيب احداث القصة . فهل لاحظتم هذه النقاط السلبية الى حد ما في رواية مجنونان ؟ .

- لا يمكن ان نعتبرها كلها واقعية اذ اعتبرناها شكلًا من اشكال القصص . من النادر ان يروي القاص فضة واقعية بكمالها ، اما رواية مجنونان فكلها من الخيال وليس فيها شيء من الواقع .
- ولهذا تمتاز الرواية بانها تركيب في اكثر مما هي قصة مكتوبة بنفس عاطفي وشخصي ولها تجربة خاصة كما نجده في اغلب قصص جيل الرواد . وهذا مما يميز القصة فعلا حيث أنها مكتوبة بنفس عقلني وبنائي ، بنفس يريد الكاتب ان يؤكد فيه حفافق ، حفافق يؤمن بها ولكنه لم يعشها معايشة ذاتية . هذا اما اعتقاده في رواية مجنونان ، فهل توافقني على هنا الرأي ام لكم رأي آخر ؟ !
- هذا هو الواقع وقد قلت من اول الامر انتي صورت فيها البيئة كما هي ، لكن الاشخاص (بطل الرواية) لم يمثلوا تلك البيئة ، ولا هما صور من الواقع وانما صور خيالية تمثل الواقع القليل لشخصياتهم وتصرفاتهم . والقصة كما قلت خيالية بكمالها ثم يجب وضعها في اطارها الزمني ، هي اول قصة مارست كتابتها منذ زمن التلمذة الدراسية عندما كانت طالبة يومئذ في الحقوق وفي عهد المراهقة الفكرية [لا المراهقة الجنسية بمفهومها العام] ولكن المراهقة الفكرية في الاصلاح وفي المثاليات وفي الثورة على الواقع الذي كان سائدا يومذاك ، على الواقع الذي كان جاثما على صدور الشباب والشيخوخ وكل مواطن مخلص .. ولذلك تمثلت فيها اهم امر كمظاهر الاستعمار في العراق والاستيلاء على ثروته الاولى وهي النفط . وقد تطرقت اليها من خلال الغمز لوزير الداخلية الذي قابله بطل الرواية . والقصة هي مزيج من الاحداث السياسية والاجتماعية والخلقية والتطلعات الى المستقبل ودعوة الشباب الى اتخاذ منهج او وضع نماذج لهم لكي يسروا عليها وياخذوا بها .
- وان كانت كل اعمال الفنان عزيزة عليه ، لكن نود ان نسأل : اي الاعمال احب الى نفسكم ؟ وهل ان « مجنونان » هي الافضل كما نعتقد ؟ !
- اذكر التي تلقيت رسالة تقرير واعجاب شديد عندما اهديت « مجنونان » لصديق عند صدورها فكتبت له : « لو اطلعت على ما فيها من عيوب واغلاط لتوليت منها فرارا وللثت منها ذعرا » . كما قلت انا اول المتقددين لها و كان عبيها الاول في نظري هو انها خيالية ولا تمثل الواقع ذلك المهد ولكن تعمدت ذلك لاصحور لجيل المستقبل ولاحت الجيل الحاضر على ان يكون هنا ... فلا يمكن ان اقول انها احب الاعمال الى ولا استطيع ايضا ان اؤثر واحدا من الاعمال على الآخر ، لكن من حيث الاهمية اظن ان دراساتي اللغوية اكثر اهمية من بقية الاشياء لاني استطعت ان اكتشف فيها اشياء جديدة بالنسبة لي لم اكن اعرفها سابقا . هذه اهميتها الكبيرة وليها في الاكتشاف ملحمة قلقليس « هو الذي
- الواقع اني لا اعتبرها سلبية ، لانه لو لم اعتقد ان هناك ضرورة لمثل هذه التصرفات لما كتبت الرواية . انا كتبتها لأنني احب هذه التصرفات التي كما قلت يجب ان تكون واقعا لا ان تكون مجرد خيال . ولذلك اعتبر أنها وصف نجيل قادم ، حيث يوجد الان صفات كثيرة ، وحتى في ذلك الحين تلقيت بعض المخاطبات التلفونية من بعض الانسات اللائي لم اكن اعرفهن وسمعت منهن اعجابا كبيرا بشخصية صفة مما يدل على انها وصف كن يزعن اليه ، ولذلك لا اعتبرها سلبية . اما قضية المصادفات فالحياة كلها مصادفات ، لقاءنا الان مصادفة كان يتحمل ان اكون قد سافرت مثلا قبل بضعة ايام وبذلك ما كان يتحتم لي هذا اللقاء .
- صحيح استاذ ، ولكن تركيب المصادفات له شأن كبير في طريقة بناء القصة فعندما تكرر المصادفات تبدو القصة مقطعة : كل مصادفة تجر الى مصادفة وكل حدث يجر الى حدث آخر ، وهكذا الذي تستمر القصة ليس الا . ولذا اظن ان من المقبول ان تنهض القصة على مصادفة واحدة او مصادفتين ولكن اذا كان كل فعل يتضمن ان يجر الى مصادفة اخرى ، وكل مصادفة تقتضي ان تؤدي الى واحدة جديدة من اجل الاستمرار في الرواية ... فاظن ان هذه الطريقة تسعى الى تطويل القصة ليس الا ، او من اجل الاستمرار بالرواية وخلقها بطريقة اصطناعية وخالية اكثر مما هي طريقة الواقعية وحقيقة .
- كما قلت ان المصادفات كثيرة في الحياة وتقرأ احيانا بعض الفصول الغربية التي لا يمكن ان يصدقها العقل لولا انهم يقولون أنها احداث واقعية . وفيما يخص « صفية » ليس بالمصادفة الغربية ان يلقاها بعد عامين لو كان لقيها بعد أسبوع او أسبوعين ربما تبدو مصادفة لكن بعد عامين قد تلاقى اي شخص ما كان يخطر لك ان تلاقيه . انا لانيت شخصا في « طهران » وعندما ذهبت الى « القاهرة » وجدته هناك وذهبت الى « انقرة » فوجده قد نقل الى « انقرة ايضا » كما انتقلت انا . بهذه المصادفات ليست نادرة في الحياة ولا مستحيلة ولا اعتبرها من السلبيات .
- نعم هذه مصادفة واحدة وتكون طبيعية ومنطقية ومفهولة ولكن ان يلقي صدقي « صفية » في نفس اللحظة التي يبحث فيها عن سيارة اجرة وهي ايضا تبحث عن ذلك ، وان يلتقي باخيها ويحدثه عن ذات الموضوع الذي كان قد كتبه في العرينة ... الا تعتبر هذه مجموعة مصادفات نادرة في الحياة ؟ !
- مصادفات نادرة فعلا ، ولكنها ليست مستحيلة . وانا لا اعتبر ان هذا مما يعيّب القصة او يجعلها مستحيلة الواقع .
- هل تستخرج من هذا ان القصة كلها واقعية ام انها من بنات خيالك وتركيبك الفني ؟ !

رأى » . فقد استطاعت ان ارى فيها جوانب خفية وغامضة في هذه الملحمة العجيبة القديمة الراوئة التي كتب فيما يبدو ليجينا باسلوب قديم .

هو الذي رأى ... محاولة للعودة الى التتابع

• لماذا « قلقميش » وليس « جلجماش » كما في اغلب الترجمات والكتابات ؟

ـ أما « جلجماش » بالجيم فهي كتابة مصرية لكن المصريين يقرأونها سوابا ويقولون « لكماش » كما يقال القاريء العراقي جلجماش او يقرأها بالجيم ، وأما « لكماش » فهي صيغة انكليزية . لا اعرف بالضبط كيف كان ينطقها البابليون ، ولكن الذي اعرفه ان كل حرف « گ » في اللغة العراقية اصله « قاف » وكما نقول مثلاً « عقرقوف » تقولها « عکر گوف » وتكتبها « عقرقوف » ومن الطبيعي ان نقول « لكماش » بدلًا من « لكماش » ، ولا سيما ان اسم « لكماش » لا يتسمج مع الشعر العربي ، وهناك كثير من العرب ينطظون « کاف » بصورة دائنية كالحجاجيين واليعانيين والسودانيين ... وان كان العراقي ينطق بعض الحروف مثل « کام » و « کمد » وكال . فأن الحجاجيين ينطظون كل « قاف » كافاً بسدون استثناء ، وكانتوا يسمونى « عبدالحک مثلاً » ويقولون ايضاً : والحكیکه والکانون ، بينما العراقيون يلفظونها كلها « قاف » . ولذلك اطمئنك واطمئن القراء الكرام الى ان اخواتنا في الحجاز وفي اليمن سوف ينطظونها « لكماش » كما تحبون .

• معنى هذا انت تدعو لتسمية الملحمة بملحمة قلقميش وليس « لكماش » كما هو متعارف عليه ...

ـ حسناً ... هل نستطيع ان نعتبر هذه الملحمة التي تعود الى بلاد ما بين النهرين ، جزء من تراثنا العربي ايضاً باعتبار ان المنطقة هي منطقة عربية ، ولا ان الحضارة العربية الاسلامية استطاعت ان تتمثل كل معطيات وحضارات المنطقة وان تدخلها ضمن حضاراتها وتطورها الروحي والفكري والثقافي ؟ ! وهل نستطيع ان نعتبر ملحمة « قلقميش » هي بديات اولى للقصة ؟ ! وهل نستطيع ان تتوصل الى ان العرب او ابناء بلاد ما بين النهرين هم اول من كتب القصة ؟ !

ـ هذا الرأي هو السائد فيما يبدو لدى الباحثين جمعياً ، لأن اقدم عهد للكتابة عرف في وادي الرافدين بالحروف السمارية واللغة « الشومرية » وليس « السومرية » كما هو شأن . والذى اعتقد ان ان القصة - او الا بالآخرى الاسطورة - كانت موجودة قبل عهد السومريين باعوام طويلة لان الحضارة مثلت في « تل تدوره » القرية من الوصل بستة وعشرين طبقة من الاقامات السكنية ، يعني ستة وعشرين مدينة بنى بعضها فوق بعض ، فعندما انهدم واحدة بسبب الحريق

او الفريق او الحرب تبني فوقها مدينة اخرى بعد مدة من الزمن . وبعض هذه الطبقات يعود الى العهد الحجري مما يدل على عراقة الحضارة في هذا البلد . والاسطورة كانت موجودة ولكنها دونت بعد اخراج الكتابة ، اما قبل اخراج الكتابة فمن البديهي اننا لا نجد شيئاً من الاسطورة . والذى اعتقده اننا ان معظم هؤلاء القديمين في هذه المنطقة [ان لم اقل كلهم] قد اتوا من الجزيرة العربية لان عقidiتي كما ذكرت في كتاب « مفارقات » لغوية » ان الآتين القدماء سواء كانوا في الشرق مثل المند الذين لغتهم سنسكريته او الفرس او في الغرب الذين لغتهم تنقسم الى جermanية او لاتينية ... الخ كلهم مصدرهم الاول كانت الجزيرة العربية ، والقصة كانت موجودة لان القصة من الفرات والبشرية ، كل انسان يجب ان يسمع الاخبار ، وملحمة تلققميش كتب باللغة البابلية واللغة البابلية هي فرع من اللغة العربية وكما ذكرت اتها لغة عربية ولكنها عربية ذلك الزمان في ذلك المكان . وحتى اليوم في عراقتنا هذا الصغير الماحي اذا كتبنا هذه الملحمة بلغة احدى المدن الصغيرة تيلا في الشناصية في الجنوب لا يستطيع ابن الشمال ان يقرأها او يفهمها فالفرق بين العربية والبابلية لا يتجاوز الفرق بين احدى القرى في الشمال واحدى القرى في الجنوب ولو ان لغتهم جميعاً ت تكون لغة اجنبية عن الاخرى ويحتاج قارئها الى مرجع كما يحتاج القارئ الى مرجع في قرائته للغة البابلية ، فهذه اللغات في هذه المنطقة اصولها كلها عربية .

القصة العربية : من التراث الى المعاصرة

نعود استاذ عبدالحق الى القصة ونود ان تحدثونا باعتباركم رائداً من رواد القصة العراقية عن البيانات الأولى لهذا اللون الادبي ، وعن اهم الكتاب الذين ما رسوا هذا اللون الابداعي في العراق خاصة والوطن العربي عامه ؟!

المعروف ان المرحوم « محمود احمد البد » في العراق هو الرائد الاول او بالاخرى هو او اول من كتب قصة عراوية جدية تستحق هذا الاسم ، وانما كانت هنالك اوجه اصوات من قبيل الرؤى وامتالها تربين الرؤى ... أما في العالم العربي فلا استطيع ان ابدى رأياً خاصاً لأنني لم اتبع القصة العربية ، ولكن المشهور ان المؤلхи كتب شبه قصة او رؤيا ... والذى اعلمه ان بعض الكتاب في لبنان كانت لهم قصص منها مترجمة او معرية ، وفيها من تاريفهم ، واذا ذكرنا مثلاً المنطوطى الذي ترجم بعض القصص او ترجمت له بعض القصص وصاغها باسلوبه العربي الفصيح وجرى على اسلوبها مشكل « العبرات » وهي كما نعلم قصص حزينة مفرقة في الرومانسية وقد هاجمه الكثيرون في زمانه وبعد زمانه ولكنى اعتبر هجومهم ظالماً لانه رائد من الرواد وكان قد تأثر بما قرأه حديثاً . ولم يكن هنالك في العربية ثراث

قد يتعلم منه ويرسم منه ملامح الفن الصحيح ، وإنني أعتبر من الإجابة عن الأسئلة التي تتطلب جمع المعلومات والاستخلاص منها ، لأنني قليل التتبع لهذه الأمور وعندما أقرأه على الأقل ما يعيوني فقط بينما يتبع يجب أن يقرأ الحسن والردىء لكي يستطيع أن يدي حكه فانا لا أصلح نادراً بهذا المدى .

● استاذ اذا معنكم تحدثنا عن اثر التراث العربي والاسلامي في تكوين الملامح النوعية لقصة العربية عامة والارامية خاصة ؟

اخش ان يكون هذا ايضا داخلا في ذلك الباب ، لأن هذا يتطلب مني ان اكون قد قرأت لا اقول كل ما يدخل في ذلك الباب لكن مقداراً كبيراً منه حتى اكون رأياً صحيحاً . ولكن هذا مع الاسف ما لم اكن أحضي به .

● هل تعتقد اعتقاداً شخصياً بان التراث العربي والاسلامي ترك اثرا في القصة العربية والماراوية ام ان هذه القصة هي تقليد لقصة الاوروبية باعتبار ان القصة او الرواية الحديثة هي بنت البرجوازية الاوروبية ؟ هل تعتقد ان الكتاب العرب والعربيين بما فيهم انت كتبوا القصة بحكم هذا التقليد والتاثير بالتراث الغربي ام ان القصص العربية القديمة كالأساطير والمقامات وقصص الخيال « وهي بن يقظان » وامثلها ، وحتى القصص القرآنية : هل تركت هذه القصص اثرا في تكوين ملامح خاصة بالقصة العراقية والمرمية ام ان هذه القصة ليست إلا امتداداً وتقليداً لقصة الاوروبية بمعناها الحديث والماصر ؟

انا لا احب ان اسميها تقليداً ولكن هناك من يشعر برغبته مثلاً في الفنان فيعني بالطريقة التي يعرفها ، واكثر الكتاب العرب تأثروا بالقصة الغربية كما قلنا من الترجمات التي قرأنها ، ولابد ان قسماً كبيراً منهم - وربما كلهم - قد تأثروا الى حد قليل او كثير بالادب العربي القديم ، وربما تأثروا بعض التمازج منه . انا شخصياً اقرأ الادب العربي القديم ، وقد قرأت كثيراً من القصص القديمة في كتاب قصص العرب الذي يتألف من ثلاثة اجزاء كبيرة وهو مكتوب كله بالأسلوب العربي رصين متين ، وتراث الكثير من الكتب الأخرى مثل « الأغانى » وغيرها . وقد تأثرت بها حتى كتبت بعض الاقاصيص او النبذ بالأسلوب تعمدت فيه ان يكون عربياً من ذلك النوع مثل قصة « الواقع واق » وأقصوصة « الرائد » التي وردت في مجموعة « حائزون » حتى ان أحد الاخوان قال لي انها تدخل في باب الملاحم فلذلك اضفت اليها بعض السجعات حتى إذا تيسر طبعها من جديد تكون اشبه بالقامة فعلاً . ولذلك لا أظن ان احداً من الكتاب

ال العراقيين او غير العراقيين لم يتأثر بالادب العربي القديم لكن التأثير يختلف قليلاً او كثيراً من كاتب الى آخر .

● تستنتج من هذا ان الفنون العربية والارامية لها ملامح خاصة وكتب بحكم تأثير الموروثات الشعبية والتراجم الفكري والثقافي للأمة العربية والدين الإسلامي بقدر ما هي نتيجة للتطورات الثقافية التي حصلت في أوروبا . بمعنى ان القصة المرافية هي نوع من التمازج بين التراث العربي والإسلامي وبين التطورات الثقافية الواقعة من اوروبا ... فهل توافقونا على هذا الرأي ؟

نعم هذا هو الصحيح ، وكلمة التراث الشعبي التي تفضلت بها تذكرني بقصص الاستاذ « جعفر الخليلي » لأن بعضها مقتبس فعلاً من التراث ومرورياً بصورة فنية يعطيها طابع الأقصوصة الحديثة ، هذا جداً تأثير القصص الاوروبى بذاته بالقصص العربي ، حيث ان نهضة القصة الاوروبية ائماً قامت على آثار ما اقتبسوه من القصص العربى ، وقد وجدت في بعض الكتب تمازج من القصص العربية المترجمة كما هي ، وبضمها يبدأ التأثير بالقصص العربي فيها كبيراً واضحاً : مثلاً قصة لفولتير يتحدث فيها عن استنتاجات ثانية استنتاجات « الرجل الذي اضاع بيروت ورأى بيروت فساله : هل هو اior وهل هو اعود الى آخر هذه الحكاية .

ولم ينكلها « فولتير » بحدائقها ولكنها احتذتها ، نحن متاثرون اذن بالقصص العربي اولاً بطريقه مباشرة فيما قرأناه من الادب العربي القديم ، وبطريقه مواسته فيما قرأناه من الادب الاوروبى الذي تأثر هو في اول امره بالادب العربي .

● وخاصة حكايات الف ليلة وليلة حيث لا زال تأثيرها في اوروبا كبيراً ومهماً وتنشر الدراسات عن هذه الحكايات ، وتقلدها بعض الاعمال ، وقد امتد تأثيرها الى جميع الالوان الفنية بما في ذلك السينما والموسيقى وحتى الفنون التشكيلية كما اعتقد .

نعم هذا هو الصحيح ، وتوجد قصص كثيرة للأطفال اما منقوله رئيساً من الف ليلة وليلة واما قصص موضوعة على غرارها ، واذكر ان « برنادشو » ابدى تأسفه الشديد لانه قرأ الف ليلة في صغره ؛ لأن ذلك حرمه من الاستمتاع من قراءتها الان . كان يتمنى انه لو لم يقرأها في صغره ليقرأها الان لأول مرة وليس متمنع بما فيها من روائع وبدائع الخيال .

● العودة الى الحضارة ومهمات المثقف العربي المعاصر تستطيع ان تستنتج من هنا الحديث ان التراث العربي وتراث بلاد ما بين النهرين ومصر القديمة خاصة والتراث الاسلامي قدم الى العالم [والعالم الغربي على

مزيجاً من الشكل ومن العدد ، هذه الامور يجب بحثها في الواقع وفهمها للشباب لكي تستهضم وتمدهم بزاد روحي يحthem على اداء رسالتهم في المسر الحاضر .

• تستخرج من حديثكم هنا انكم تبعون المؤسسات الثقافية في الوطن العربي عامة وفي عراق الثورة خاصة لاهتمام الركز والكتير والشامل بالتراث العربي والاسلامي وتراث بلاد ما بين النهرين ومصر القديمة وكل الحضارات التي نهضت على دروع الوطن العربي الكبير ، وجميع هذه الشواهد التاريخية والمنارات الثقافية العظيمة وتبسيطها وتقديمها للقراء بطبعات وبشكل فنية حديثة والمان رخيصة « حتى بلغات اجنبية اخرى » ليتعرف عليها القراء وبشكل مباشر على هذا التراث وهذه الحضارة الكبيرة التي شهدنا وطننا العربي ؟ .

هذا هو الواقع واذا كانت الحضارة الاغريقية الباهرة التي يبدو متألقة كالشمس في التاريخ البشري قد استمدت من حضارة وادي الرافدين ووادي النيل فاحرى بنا نحن ابناء هذين الحضارتين المظيمتين التقديمتين بالإضافة الى الحضارة العربية الاسلامية التي شملت العالم كله بانوارها ، احرى بنا نحن ان نستفيد منها وننهض بواسطتها كما نهض بها الاغريق الذين كانوا غرباء عنها .

وجه التحديد [تراثاً ثقافياً وحضارياً كبيراً] هل من الممكن اعادة اكتشاف هذا التراث وتقيمه ودراساته واستلهامه في اعمالنا الثقافية والفنية المعاصرة ، وهل يمكن ان القصة العراقية هي نوع من التمازج بين التاريخ تستفيد من هذا التراث استفادة كاملة وكبيرة بحيث يصبح لامة العربية دور إيجابي وتاريخي ليس في الماضي فقط وإنما في الوقت الحاضر أيضاً ؟ !

هذا هو الذي اعتقاده . ان الامة العربية قامت بدور عظيم في الحضارة البشرية ولكن بعض الظروف المعاينة حالت دون الاستمرار في ذلك ، وقد تحدث في « ملحمة قلميتش » عن دور الادب العراقي القديم وفيما يجب ان يكون له من تأثير على القصة الحديثة ، وعن ضرورة استلهام الشعراء والادباء لها كما يستلهمون (سيليف) و (اويس) وغير ذلك من الاسماء الاغريقية والرومانية . ولذا يجب ان تعاد ترجمة جميع القصص والاساطير القديمة وتعرض للقاريء العربي المعاصر ليستفيد منها ، واذكر بهذه المناسبة اني قرأت مقالاً للأستاذ « طه باقر » عن الرياضيات في العراق القديم ، حيث يقول احد علماء الرياضيات الكبير المعاصر ان اليونانيين كانوا افبياء لأنهم لم يفهموا الرياضيات العراقية القديمة فاكتفوا بالشكل الهندسي بينما الرياضيات الصحيحة يجب ان تكون كما كانت عند اهل الرافدين

في العدد القادم :

العن على ابادة نكسن والاشادة بالثورة الشيلية

آخر ديوان للشاعر الشيلي بابلو نيرودا

ترجمة : الطيب الرياحي



كوميديا قديمة

تأليف : الكسي اربوزوف

ترجمة : هسامي محمد

يعتبر اربوزوف من اوائل الكتاب المسرحيين السوفيت الذين تجروا على التوغل في جو المشاعر الإنسانية الحية في ضوء الظروف الاجتماعية الجديدة . وقد رأى التقاد أن اربوزوف يسر على خطى جيوف في رسمه لجدالية الشخصيات وتطورها .

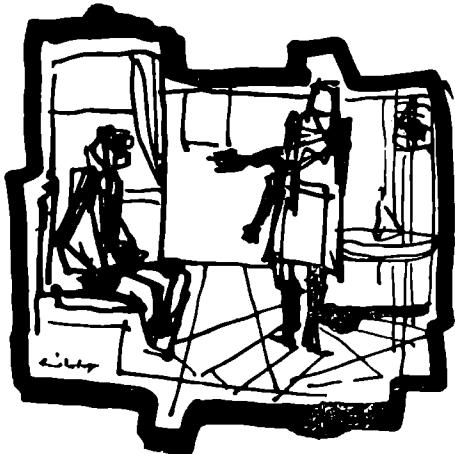
وهذه الترجمة العربية اعتمدت في الاساس النص الانكليزي الذي نقله عن الروسية المسرحي الانكليزي ارديان نيكوليف . وقد سرح النص الانكليزي - بعد موافقة اربوزوف - وعرض على سرح الدوبيج في لندن عام ١٩٧٦ . وقام بتمثيل الشخصيات كل من ديم بيجمي اشكروف وانطوني كايبل . ولدورها في هذه المسرحية حصلت ديم بيجمي على جائزة احسن ممثلة لسنة ١٩٧٦ التي تقدمها جمعية المسرح الغربي في لندن .

تقديم
الكسي اربوزوف ١٩٠٨ -) كاتب مسرحي سوفيتي ذاع صيته بعد ان كتب مسرحية « تانيا » عام ١٩٢٨ . ومنذ ذلك التاريخ كتب اربوزوف عشرات النصوص المسرحية كان من اکثرها شهرة « منزل صغير في الضواحي » ، « سنوات التجوال » ، « ححدث في اركوتك » - وقد مثلت في بغداد قبل عامين - و « كوميديا قديمة » .

الشخصيات :

ليديا فاسيليفنا : لم تبلغ الستين من العمر
روديون نيكولايفتش : في الخامسة والستين .
جري أحداث الملحية في شهر آب ١٩٦٨ على
ساحل ريفا .

الفصل الأول المشهد الأول



[ليديا في يومها السادس]
اذكر ان ذلك قد بدأ في نهاية تموز عام ١٩٦٨ على ساحل خليج ريفا . في ذلك اليوم الممئ الصافي ، جلس روبيون نيكولايفتش رئيس اطباء المصح الذي ييدو رجلا محترما ورثينا ، جلس على كرسى مصنوع من مادة الخوص وقد تقاطعت ساقاه . وهو لا يرثق له البقاء في غرفة الاستشارة خارج ساعات العمليات الجراحية . كان لديه الكثير من الوقت حين تسيطر السماء . وفي الايام المشمسة حين ينصرف من عمله ، يمتع نفسه بالنظر الى السماء الزرقاء والشجرات من حوله . لقد وضع اثاثا متواضعا في الحديقة تحت ظل شجرة الكسندر الكبيرة لصق نوافذ غرفة الاستشارة ليضفي جوا صيفيا على مكتبه .

في ذلك الصباح بالذات اذ يطالع روبيون نيكولايفتش بعضا من اوراقه ظهرت ليديا فاسيليفنا اول مرة . وآسف ان لم اقل انها امراة شابة . لكن ، هل يهم السن حين تتطلع الى امراة وتدرككم كانت فاتنة في ايام شبابها ؟ فحين تنظر اليها عن قرب تدرك ايضا ان الحياة لم تبتسم لها مثليا تبتسم الان . في ذلك الصباح حين ظهرت اول مرة امام روبيون نيكولايفتش ، لم يكن فستانها غير انيق ، اكرر ، غير انيق ، رغم انه صارخ اللون على نحو ما . وحين رأته مررت عن كتب وخطاباته بنظرسة .

هي : انتي متاكدة بانك روبيون نيكولايفتش .
هو : هذا صحيح .
هي : اذن لا بد ان تكون رئيس اطباء المصح .
هو : هذا صحيح ايضا .
هي : لا انهم لذا تبتسم .
هو : ها انتي اتوقف .
هي : ما زلت تبتسم
هو : (يقطب جبينه ويتصنع سحنة حزينة) كما ترين ، توافت الان .

هي : لم تكن في مكتبك . وكما نصحتني المرضة فلينا فادزك ، نزلت الى الحديقة وانتي مسورة جدا اذ اعنتر عليك .
هو : انتي اسف . في خارج ساعات العمليات الجراحية افضل ان اجلس في الحديقة خارج نوافذ مكتبي .

[صمت]

هي : لماذا لا تقول شيئا ؟
هو : ايتوجب علي ذلك ؟
هي : بالتأكيد ، دعوتي ان اتي واتحدث اليك .
هي : دعوة . هل انت تزيله مصحنا ؟
هي : (متابهة) اعتقد انك تعرف .
هو : ما اسمك ؟
هي : شميربر .
هو : شميربر ؟
هي : ليديا فاسيليفنا شميربر .
هو : اووه ، انت .

- هي : (بكرياء) انت ؟ ماذا تقصد ؟ ياله من تعبير غريب . (بازدراء) انت !
- هو : معلورة ، لكن موعدك في العاشرة صباحاً والوقت قدتجاوز الواحدة الان .
- هي : كلام فارغ . ما الفرق ؟ انتي هنا الان .
- هو : (بحدار) انتي مسرور بذلك . لكنك لماذا لست تحضري في العاشرة ؟
- هي : انه وقت غير مناسب . في العاشرة اطمه التوارس (بعاهة) انتي اطعمها يومياً بعد الفطور .
- هو : ماذا يحدث لو اطعمتها مرتين في وقت متاخر قليلاً .
- هي : (بحالة طبيعية) كلا ، ان هذا يفسد الروتين ، هو : لهذا جزء من متطلبات علاجك ؟
- هي : لا بالطبع ، انتي اعتمدت على نفسك في كل ما افعله . (صمت) ما اسم تلك الشجرة ؟
- هو : (باتفراط) الكستناء .
- هي : وتلك الشجرة ؟
- هو : (أكثر استفراطاً) السنط .
- هي : من المم ان اذكر ذلك . شيء مؤسف انتي في السنوات القليلة الماضية قطمت صلتي بالطبيعة ، واخذت اخلط في اسماء الازهار والظبور . وبالكاف اتذكر الاشخاص . على الان ان الذكرهم جيماً . (صمت) لماذا لا تقول شيئاً ها انتي جالسة الى جنبك ، واخبي وقتي ولا تقول شيئاً . انت تخفي شيئاً ما ؟ هل تخبط قلبي شيء ؟ ام ان حالة دمي بائنة ؟ اهناك شيء غير مسرر ؟ لا تخفة على .
- هو : (سرعة) كلا ، كلا ، لحد الان . ليس عندي معلومات تقلقك . انها مسألة مختلفة تماماً . كما ترين ... ان مصحنا مؤسسة طبية وليس فندقاً ولا حتى دار تفاحة . علينا ان نصر على المدورة المطلق والنظام . ومع ذلك ...
- هي : انتي اسفني باهتمام بالغ .
- هو : ان سلوكك يثير الكثير من الشكاوى . لقد مضى على وجودك هنا ستة ايام غير ان الانتقادات عليك تتزايد . هل تعلمين انه لم تقابل مريضاً غير اعتيادي مثلك .
- هي : اولاً ينبغي ان اشير الى ان كلمة « مريض » لا تنطبق على بساطة . انها نعمة . وهي تصيب بالكافر كل انسان سوي يأتي الى هنا بوعي واضح وذهن متفتح .
- هو : هذا ليس شائني . انها التعليمات .
- هي : (بازدراء) « تعليمات » ! ان التعليمات يضمها اناس لا يفعلن احسن منها .
- هو : معلورة ، لو سمعت لي ان ...
- هي : بماذا اتهم ؟

- هي : ان المرضة فيلنا فاذركا تفقل علينا الابواب في الليل . وتملكني رغبة جارفة في ان اكون في الحديقة لاتمتع بضوء القمر وان اذهب الى الساحل حيث اكون متوجدة مع الطبيعة ... يجب ان تدرك بانتي امراة حضرية . ولسنوات لم ار البحر ولم اتجول في غابة .. كل ما حولي يسلبني عقلني حقا (فجأة تخجل من اعتراضها) اعتقد كل ذلك لا يشيك . ففي النصف ساعة الماضية اخذت تتناول قطع الحلوى من تلك العلبة الصغيرة وحدرت نفسك وجعلتها في حالة من الفيبيوية . ارجو ان تستمر على مص قطع الحلوى فهو الشيء الوحيد الذي تقدر عليه ...
- هو : (يشعر بمذلة) لو سمحت لي ان ... هي : وهناك شيء آخر ابته في دفاعي . انت ارسلت غير النافذة بعنابة وبحذر شديدين .
- هو : للأسف ان معلوماتي تختلف (يقر) : « واذ تفارد النافذة في الليلة الماضية ، قلت ثلاث قناد من الحليب تكررت جميعها في نفس الوقت وایقظت كل من هنا وفي الحاج السفلي . »
- هي : في المستقبل اعدك بان ارسلت من النافذة بحذر شديد .
- هو : اللعنة ! من الصعب التحدث اليك .
- هي : (متباوحة) هذا ما يقال عنى دائمًا . لا اعرف السبب . حين اقابل الناس تكون مقاصدي في احسناها .
- هو : كفى ! انت تمتلكين موهبة خارقة في ان تحولي كل شيء الى لا شيء .
- هي : طبعي اتنى احاول ان اساير الزمن . هل عندك شيء اخر ضدي يا دكتور ؟
- هو : كتجربة ... وهكذا توصلنا الى معرفة ... احمد .. رمضاننا ، عند قدومهم نطلب اليهم ان يملأوا هذه الاستثمارة . بصرامة اصابتي اجابتك بالحقيقة . الشيء الاول ، يتعلق بالسؤال عن عمرك ، فقد وضعت خطأ في الحقل المخصص له .
- هي : (بفاظاته) اعتقد انه ليس من اللائق ان نسأل امرأة عن عمرها . ان اعمار كل المواطنين محض مسألة شخصية . وانتي متاكدة تماما ان خصوصية المعلومات في مثل هذه الحالة تضمنها الدولة . لماذا هذا الفضول الاخرق ؟ انتي لم اسألك عن عمرك ..
- هو : لا شيء يقف في طريقك ؟ وعلى العكس من منطقك الانثوي الفاسد ، اقول بصرامة اتنى ابلغ الخامسة والستين .
- هي : لا اظنك تعنى ذلك .
- هو : (غاضبا) كفى ! انتي الوك قطع الحلوى دون توقف لكي اخلص نفسي من عادة التدخين القبيحة انت كائن عبشي . هذا كل ما انت . انتي رجل مشغول ولا وقت عندي لتجعلني متي احمق . املاي الاستثمارة او غادي المص .
- هي : اعني ماذا ؟
- هي : ظننتك اصغر بكثير .
- هو : احر ... وهل تظنين ذلك حقا ؟ على اية حال هذ هو عمري .
- هي : لا يهم . يعجبني صدقك ، ساستجيب بصرامة متبادلة . ما زلت تحت الثمانين . هل يرضيك هذا ؟
- هو : لا ادرى لماذا يحب ان يرضيك ذلك . تستمر في قضية مهنتك . لماذا كانت اجابتك غامضة جدا ؟ « انتي اعمل حقا في سيرك ». هي : لكنني اعمل حقا في سيرك .
- هو : ماذا تعملين ؟ ما مهنتك ؟
- هي : هل سيفي هذا نصلب شرائيني ؟ ان تصلب الشرائين هو ما شخصه اطباؤك اخيرا رغم انتي لم اصب به .
- هو : مهنتك يا امراة ! ماذا فعلين في السيرك ؟ هل تقومين بالألعاب بلهوانية ؟ تقرعن على الطبل ؟ تتبعين الضفادع الحياة ؟
- هي : الفضول يقتل القطة ، تذكر ذلك (تبتسم فجأة) انتي اقوم بالألعاب السحرية . ما الذي يمكن ان تفعله امراة في سيرك ؟ تقوم بالألعاب السحرية ؟ امل انتا قد انتهينا من هذا السؤال .
- هو : « تقومين بالألعاب السحرية ». لماذا لم تعلمي الحقل الذي يخص عالتك ؟ هل انت متزوجة ؟ هي : احيانا تكون الاجابة بسهولة على هذا السؤال مقدمة جدا .
- هو : اللعنة عليك ! هل انت متزوجة ام لا ؟
- هي : (بعد الصمت) من اللطف ان تكون مؤدبًا . انتي حساسة . كلا لست متزوجة . كلا ابدا . هل رضيت الان ؟ هل لديك اسئلة اخرى ؟ لا ادن لن اخفي شيئا واقول انك تحملني على الدمار . لا احد في هذا العالم الفسيح حملني على الدمار ، مثلا فلتلت انت . لقد طرحت اسئلة سمعجة ، حاولت ان تعرف ان كنت متزوجة او ، شakra لله ، غير متزوجة ! ولم تكفل نفسك عناء ارتداء الصدرية البيضاء ؟ اذا تطرح اسئلة فليك ان ترتدي الصدرية البيضاء وليس تلك الجاكستة الضيقه والردئية ذات الزر المقود ! انه لشيء فظيع ، تستدعيني لحديث جدي وتلوك قطع الحلوى دون توقف . انك تحت رعاية طبيب ! يا للخجل ، يا للعار ! لا اريد ان اراك ثانية .
- هو : (غاضبا) كفى ! انتي الوك قطع الحلوى دون توقف لكي اخلص نفسي من عادة التدخين القبيحة انت كائن عبشي . هذا كل ما انت . انتي رجل مشغول ولا وقت عندي لتجعلني متي احمق . املاي الاستثمارة او غادي المص .

هي : (بكيaries) اذا لم تحسن سلوكك فسوف ارسل
بطبل الشرطة . (تأخذ قطعة حلوى من علبة
الصغيرة وتدسها في فمها ، تفلق العلبة ،
وستتمريءقطعة)
هو : (ينظر اليها مستغربا) يا لها من امراة فظيعة !

المشهد الثاني

[في يومها الثامن]
مقهى صغير على ساحل البحر ، الوقت ماء ،
الطقس ما يزال جميلا . تذهب ليديا فاسيليفنا الى
المائدة بينما يجلس روبيون نيكولايفتش وحيدا وهو
يتناول كعكة ويرتشف القهوة . تحمل ليديا قدحها من
الشاي المزوج بالليمون وصحنا وضعت عليه قطعة
خجز .

هي : (تجلس حول المائدة) يسرني ان اراك هنا .
انه لطف منك .

هو : (مستغربا) لطف ؟ ماذا تقصد ؟
هي : من اللطف ان تكون هنا . انتي اعبد الاصدقاء
الجدد واحبهم اكثر مما احب الاصدقاء القديمان !
الذين يرددون اشياء يعرفها الرءوس مسبقا . ربما
يقول الاصدقاء الجدد شيئا جديدا . لقد تقابلنا
قبل يومين واجربنا محادثة رائعة . ظلت انكر
فيك منذ ذلك الحين . (صمت) لماذا تحمل في
بعن جاهظة ؟

هو : (بارتكاب واضح) بعن جاهظة ؟
هي : بعن جاهظة بالتأكيد .

هو : اجل ... يبدو انك متقلبة المزاج قليلا .
هي : هذا ما يقال عنى دائمًا . لا يهم ذلك . هل تتمتع
بالشمس حين تلوح خلف السحب ؟ في هذا
اليوم احب كل انسان بما فيهم انت بالتأكيد
(يسعل) ما القضية ؟

هو : اظن ان شيئا ما يجري خطأ .

هي : لك انسان جميلة . هل تأتي الى هنا غالبا ؟
هو : احيانا (بشقة) ان الكعكة التي يقدمونها للديكة جدا
(يضع في فمه قطعة حلوى)

هي : على فكرة ، متى اقمعت عن التدخين ؟
هو : قبل حوالي خمس عشرة سنة .
هي : قد تعود الى التدخين ثانية لتخلس نفسك من
عادة متص الحلوى المقيمة .
هو : انت على حق ، هناك الكثير من المشكلات دون
حل .

هي : نعم . اليوم مثلا ، اعني الان . مررت وشاهدتك
جالسا وحدك مع قطعة الكعكة . وانتابتي حالة
من الرثاء .

هو : رثاء ؟

هي : فكرة خطرت على بالي فجأة : هل يعاني هذا الرجل
من كارثة بحيث انه في يوم رائئع كهذا يجلس
وحيدا في ركن مقهى ويرتشف القهوة السوداء .
هو : انت تبالغين . الاشياء ليست بهذا السوء .

هي : رائع . هل لي ان اجلب لك كعكة اخرى ؟ هذا
اليوم اريد ان ارى وجوها سعيدة تتحقق حولي .

هو : كلا ، اعدريني ، لقد تناولت منها ما يكفي .

هي : تسلمت لنوي رسالة من زوجي وانتقد انه في
بحر قروفين . روى في رسالته شيئا مسليا .

والظاهر انهما اتخما من اكل السمك ...

هو : مفدرة . لكنك قلت اول امس بانك غير متزوجة .

هي : اصبحت ذلك ؟

هو : اؤكد لك .

هي : انت تذكر ذلك ؟ هذا غريب . كنت غاضبة منه
ولذا قلت انتي غير متزوجة . انتي افضل ذلك
دائما وهذا جزء من تقلب مزاجي الذيلاحظته
علي . ومع ذلك فان زوجي يحبني جدا جما .
لحد الان يبعث لي هدايا صغيرة وجميلة . انه
رجل رائع . لا يبدو عليك الاشراح ؟

هو : لم لا ؟ انتي منتشر (يقصد صوابه لسبب ما)

انتي متضايق .

هي : حسنا . ان المرء في هذه الايام لا يقابل غالبا رجالا
رائعين . انهم متساوون جميعا لا زيادة ولا
نقصان . تنظر اليهم وتقول كيف تكون طيبا

متواضعا ، مكتبا ، ومتبلد الحس .

هو : لا استطيع القول انتي وجدت اليوم امراة ملهمة
على وجه الخصوص .

هي : كلا ، ابدا .

هو : كلا . ولكنني رئيس اطباء المصح هنا ، قابلت
الاف الوجوه الجديدة . وبعض السيدات اللائي
جئن . في الشهر الماضي وكانت هناك واحدة نزعت
وشاحها فبدأ شعرها وردية .

هي : مستحيلا .

هو : اجل وردية لامع . لقد اعندت على الشعر الازرق
او البنفسجي . عرفت ستة منها . ولكن الشعر
الوردي ! ثم ان الثنائي التي يرتدنها ، هذا
المبني ، المكي ، الميدي ! والراويل التي تشبه
سر اوبل المرج ، السروال العريض . انه لشيء
مخجل ! في المثيريات اعتادت النساء ارتداء
سترات جلبية قصيرة . كن جذابات جدا
ومحبوبات فعلا .

هي : السترات الجلبية القصيرة مازالت تستعمل .

انها انيقة جدا .

هو : ليست نفسها . فهي مختلفة . مختلفة تماما .

ليست كالتي كن يرتدنها .

هي : على المرأة ان تساير الموضة . عليها ان تتألق ،

هو : أجل .
هي : ان الزوجة من اكثر الاسباب التي تجعلك حسن
الهندام . ينفي ان تكون لك صديقات يحترمنك .
نساء يشعرون بك وحتى يبعدنك .

هو : (يكتبه) دعني اخبرك مرة اولى وآخرة ،
لي عمل اقوم به وانني لا اجد اهتماما في النساء ،
وكم قلت قبل قليل ، انهن يجعلن مني انسانا
باردا بشكل عام . كلمن دون استثناء !
هي : لا اصدقك ! لماذا تقول لي هذه الاكاذيب ؟ طبيب
في متاجع طبي وليس متزوجا ! ارجوك ان تنبه
لذلك . انك لا تحس الامور .

هو : امور انا ؟
هي : اجل . ما اقوله هو انك تملك حضورا اكبر مما
انت جذاب .

هو : جذاب ؟ اوه ارجوك لا !
هي : لماذا انت مرتعب جدا ؟ الحب طبيعي بالنسبة
للانسان وخاصة بالنسبة للرجل .

هو : لماذا انت ساخرة جدا ؟
هي : ماذا تعني ؟ (بصدق) انت اتحدث عن الحب
(باتسامة لم تقاومها) سرحية المواطف .

هو : هذا فظيع !
هي : لا افهم ؟
هو : موقفك العام الطائش ! ثمة اشياء معينة يحسن
المرء الا يمزح فيها . الحب مقدس . انت اعرف
 شيئا عنه . كنت متزوجا .

هي : ولم تحبب من ذلك الحين ؟
هو : احبيتها فقط .
هي : (بهمس) غير معقول .
هو : ساغادر هذا المكان . اسف . لكن ليس هناك
شيء وجدته سمحا في امراة اثث من سخريتها
الرخيصة . ان فجورك الروحي بروق لي (يتجه
نحو باب الخروج) .

هي : كيف ستدير امورك بدون قطع الحلوى ؟
(يتوقف)

ها هي على المائدة حيث تركتها

هو : (يعود ، يضع العلبة في جيبه) يا سيدة شيرير
مهما بذلتني جهودنا فانا لن نتمكن لغة واحدة .
وذلك في المستقبل حين نلتقي ، افضل ان يدور
حديثنا ضمن حدود علاقة الطبيب بمريضه دون
استثناء .

(يدلهمب)

هي : (تنظر اليه) يا له من رجل غريب الاطوار .

المشهد الثالث

[في يومها الحادي عشر]

ان تكون رائعة الجمال ، وان لا تيأس ابدا .
هو : (يظل غاضبا) انها حالة مشكورة فيها بدرجة
كبيرة . سأخبرك ما الذي يجعل المرأة جذابة :
التواضع ، الاخلاص ، حس الانسجام . الجاذبية
لا شأن لها بقصة الشعر والتوافة الصغيرة
(يصبح اكثر غضبا) لتأخذ تلك البدعة الغربية
التي تضمها على شعرك . ما هي بحق النساء ؟
قد تضمنها فتاة . لكنك لست فتاة . انك امرأة
ناضجة . وذلك الشيء ، آسف ، لا اعرف ما
هو ...

هي : (مكتوبة) الا تعرف ما هي ؟
هو : كلا .
هي : هذا ما يدعو الى الحزن . اعتذر ... انتي احب
هذه القبة النسائية الصغيرة . انها قبة نسائية
كما تعلم .

هو : قبة نسائية ؟ اهذا ما تطلقي عليه . انها مجرد
قبة ، اقرب الى قبة مققررة مفترضة نفسها .
هي : مفترضة نفسها ؟
هو : لماذا تعمريها ؟ ولابي غرض ؟ ان تناولي ؟ ان
تكوني جذابة ؟ ايتها السيدة شيرير ، حان
الوقت لتفكيري بروحك !
هي : اي هراء هذا ! بحق النساء ما علاقتك روحى
بذلك ؟ يا عزيزى على المرأة الحقيقة ان تبقى
جذابة حتى يوم احتضارها وحتى حين تكون
على حافة قبرها .

هو : اين وصلنا الان ؟ حافة القبر ! من يريد امرأة
جميلة في كفتها ؟ انت تتفوهين كلاما فارغا .
هي : انت متوجه ، لقد تعاديت ، لماذا تتحدث عن
الكفن ؟ عليك ان تخجل من نفسك . لقد
وصفتني بامرأة عجوزا !

هو : لم اقل انك امرأة عجوز .
هي : بلسي قلت .
هو : لم اقل . ليس هذا صحيحا .

هي : وما هو الصحيح ؟
هو : انك لست عجوزا .

هي : ما انا ؟ امراة شابة ؟ كذبة سمعة أخرى .
هو : (يفقد صبره) كلا ، ارى اننا لن نتوصل الى
اتفاق ابدا ...

هي : وماذا هناك لتتفق عليه ، ما هي القضايا ؟
(ساخطة) اذن فلم تتعجب القبة النسائية
الصغرى ؟ انظر الى نفسك . ان ذر مسترتك
ما يزال مفقودا والآخر معلق بخط واهن . انتي
دقيقة الملاحظة ، الام تنظر زوجتك اليك ابدا ؟
هو : (ببرود) آسف يا سيدة شيرير ، انتي غير
متزوج .

هي : (صمت قصيرا) أصبحت ذلك ؟

ريغا . خارج كاتدرائية دوما . الوقت متاخر في
المساء . السماء تمطر . صوت موسيقى الارغن في
الكاتدرائية يسمع من على بعدة .
تخرج ليديا فاسيليفنا من الكاتدرائية وتتوقف .
تطلع الى السماء ، وربما تصفي الى الموسيقى .
يظهر خلفها روبيون نيكولايفتش . واد يخرج من
الكاتدرائية يراها . يتوقف ويقترب منها بتردد .
هو : اسعدت مساء
هي : (دون مبالاة) اوه ، انت ؟
هو : اجل .

هي : (بعد صمت قصير) هل كنت في الكونسرت ؟
هو : كنت جالسا بالقرب منك في الصف الثاني عشر .
هي : لم الحظك ابدا .
هو : كلاب الطبيع . كنت تصغين الى الموسيقى .
هي : نعم .
هو : لماذا غادرت الكاتدرائية ؟
هي : (تفكير) لقد اكتفيت .
هو : ماذا ؟
هي : اكتفيت بكل ذلك ... بكل شيء .
هو : عيناك مفروقتان بالدموع .
هي : ابني لا ابكي (يتناول منديله ويسع عينيهما
سرعا) لماذا انت مطوف اليوم .

هو : لم الحظ ذلك .
هي : انت لاحظت ذلك . (تبتسم) انها الموسيقى ..
(صمت قصير) ولكن لماذا غادرت انت الكاتدرائية ؟
هو : لاحظت انك دون مطفف مطر او مظلة .
هي : وما حاجتي بهما ؟
هو : ستبليين .
هي : لقد توقف المطر .
هو : قد يمطرل ثانية .

هي : (فجأة تنظر اليه عن كثب) انت تحاط مسبقا
(باستهجان) لقد جلبت معك مظلة . يتبغي الا
 تكون محترسا حين تتنوی سماع الموسيقى .
هو : (صمت قصير) هل تجدين موسيقى الارغن ؟
هي : لا اعرف . لم افكر بذلك . لم اسمعها منذ
عشرين سنة وربما اكثر . الحياة تجري بطريقة
غريبة كهذه . اليس كذلك ؟ كلا . انت الذين
تجري بهذه الطريقة الغربية . لو القينا نظرة
لراينا الكثير من الاشنياء حولنا . ولكننا نجري
 بهذه الطريقة ، ان ذلك لرعب . اتيت الى كونسرت
الكاتدرائية دوما ظنا من انتي قد تستطيع ذلك .
بدأ العزف وفجأة اكتشفت نفسى ، طفوالي ، حي
وتسان ، صديقتنا اثناء المطر ، عبد الملاك ،
حقل الثلث . فجأة استعدت ذكرياتي .
ـ : غالبا ما تجيء الى هنا . روبيل واحد يجعل الانسان

سعیدا ، ليس كل انسان وبخاصة البؤساء .
هي : لا تكون متزفعا . ارجوك .
هو : انها تمعن ثانية .
هي : فطرات ثانية .
هو : هل افتح مظلتي ؟
هي : لتنظر قليلا .
(يسيران عبر الساحة ، يتضاءل صوت
الموسيقى . يجدان نفسهاما في منطقة من الشوارع
الضيقة .)

هو : ربما القديمة ليلا ... مدهشة .
هي : لقد كنت هنا قبلًا . لم ارد ان اترك البحر لكنني
تجولت هنا في المدينة القديمة . احب التجوال
فيها حين يحل الظلام . (بهدوء تام) اظل
متقوفة قبعة طويلة مدببة ويظهر من الباب الضيق .
هو : انت حالية .
هي : كلا انا امينة صندوق .
هو : امينة صندوق ؟
هي : اجل .
هو : لكنك كتبت في الاستمارة « انتي اعمل في سوقك »
هي : اجل كتبت ذلك . ولكن كامينة صندوق وليس
كبهاون . لند كما نصفي الى موسيقى رائعة
 جدا ، لا استطيع ان اكذب عليك كذبة واحدة
بعد الان . (صمت) هل يضرك كوني امينة
صندوق ؟

هو : (يقع في حيرة فجأة) كلا ، كلا ، بالطبع كلا .
لماذا يضرني ذلك ؟
هي : بالطبع ، العمل في الحلبة شيء مختلف تماما .
رغم ان شباك التذاكر له شجونه . غالبا ما
قمت بالألعاب سحرية . انتي احب عملى بشكل
عام . وببعض التذاكر يرضيني بشكل لا يصدق .
لدينا جمهور خاص بنا . الأطفال ، زوار موسكو
وبقية المرتادين الغربيي الاطوار ، كل واحد من
هؤلاء ينشرح حين يحصل على تذكرة في ذلك
ال يوم . السيرك ليس كالمسرح . فجمهورنا يعرف
انه ذاهب الى السيرك ليتمتع نفسه . لدينا
مهرجون رائعون جدا . ومن يعرفهم يقول انهم
افضل مهرجين في العالم .

هو : حقا . اسف اذ كنت بعيدا عن الاحتياك بالمهرجين
وفي الواقع ان صلتى بهم مقطوعة !
هي : حسنا ، متى ما قدمت الى موسكو فسكون
بمقدورك الحصول على تذكرة ، تذكرين لسو
شت .
هو : شكرا لك . يتبغي لي حقا ان اشاهد مهرجين .
هي : انت افضي وقتا مسلينا . الحياة في السيرك ليست

- هي : انتي متاكدة . الا تكون ضجرا حين تعيش
بمفردك ؟
- هو : ها قد عدت الى الموضوع ثانية . انتي اسف .
لكن ذلك شيء مختلف تماما . انتي أعيش بين
اناس . اثنان منهم في الواقع انسجم معهما غالبا
الانسجام . ان ايام من مرضي هو بالنسبة الي
كتاب مفتوح ، كتاب اقراء باهتمام بالغ .
قد تظنين انهم غربو الاطوار ، ولكن ما ان
تعملني كطبيب حتى يصبحوا جزء منك . وانت ،
حين تحدثين عن وحدتي لا تعرفين عما تتحدثين
هي : ها انت غاضب سرة اخرى .
- هو : (بشكوى) انتي لست غاضبا بالمرة .
- هي : نعم انت غاضب .
- هو : لست غاضبا ، اللعنة على الفوضى ! رغم ان
النساء يجعلن المرء غاضبا على نحو متواتر اذا
تحدثت اليهن بما فيه الكفاية .
- هي : النساء المسكينات ، لماذا انت ضدهن ؟
- هو : اولا ، لانهن مرضى سينات . ليس باستطاعتك
بساطة ان تقارنني امراة متوعكة برجل متونعك .
ثانيا ... لكن ذلك شخصي .
- هي : وثالثا ؟
- هو : شخصي كذلك .
- هي : اعمل انك لم تغضب من زوجتك (صمت) لماذا
لم تجنبني ؟
- هو : (بهدوء) زوجتي امراة رائعة (يتسم ويضيق
بعد صمت قصير) رائعة .
- هي : (بهدوء) اين هي الان ؟
(ينظر في كل اتجاه ويهز كتفيه لا مباليا وربما
يالسا)
- فهمت لقد رحلت وتركتك .
- هو : هذا صحيح . لقد تركتني .
- هي : الم تجحب ابدا منه ذلك الحين ؟
- هو : (بابتسامة متوجهة) مرت علي مناسبة مرورة
نكرت فيها بالزواوج .
- هي : وماذا حدث بعد ذلك ؟
- هو : كنت مرتعبا .
- هي : لماذا ؟
- هو : لم تنسجم . لا قيمة للمسألة . سخف .
- هي : (مستفردة بعض الشيء) فهمت . ما الصعوبة
في ان تتزوج ثانية . لا احد يستطيع ان يعتبر
الشخص الآخر غير ذي قيمة ويدعو الى العزون
والسخف .
- هو : (متضاوبا) لقد عبرت عن افكارى .
- هي : يا للدهشة . انت تشعر شعورا واحدا .
- هو : انت تظنين ذلك .
- هملة ! كل واحد مننا يشعر بالنشاط . والحياة
الاجتماعية تتدفق كينوع الجبل . لم املك
دقيقة فراغ . انها لمعنة كبيرة . (صمت قصير)
احيانا حين اعود الى المنزل لا اجد أحدا فيه .
وذلك غير مسل .
- هو : ولكن زوجك ؟
- هي : (متباطئة) انه بعيد عن المنزل .
- هو : لكنه سيعود ، اليه كذلك ؟
- هي : في بعض الاحيان . انه فنان كبير . تنهال عليه
العروض . وهو شخص طيف جدا .
- هو : سبق ان قلت ذلك .
- هي : صحيح ؟ لا استغرب ذلك . يود المرء ان يساهم
في الاشياء الجيدة (صمت) هل مكثت طويلا في
تلك المكانة ؟
- هو : اكثر من عشرين سنة . منذ الحرب .
- هي : من اي منطقة انت ؟
- هو : من ليينينغراد .
- هي : مدينة رائعة . يسعدني ان اذهب اليها ولا
اغادرها .
- هو : نعم . ففي الوقت متسع ... (صمت قصير)
لقد تغيرت الحال .
- هي : هل تعيش بمفردك دائما ؟
- هو : كلاما بالطبع . ابنتي تائني لزياراتي غالبا (بحيوية)
في الحقيقة انها سائني قريبا . وصلتني برقة
منها . لها غرفتها الخاصة في منزل . انه شبه
مزروع ويقع في الضواحي . لدى حديقتي
الخاصة ازرع فيها الفراولة والازهار . انتي
بستانى جيد . (باثارة معينة) باستطاعتك ان
ترى البحر من غرفة ابنتي . احيانا اصعد
اليها ليلا واجلس صائبا الى صوت البحر . لا
لا افكر بشيء ولا اذكر شيئا . اصفي الى صوت
البحر فقط .
- هي : هل تعلم ان الحديث معك مسل .
- هو : حقا ؟
- هي : (باهتمام) نفتقر الى شخص مثلك في السيرك .
اول ما التقينا ذكرتني بكل البودل العجيب
الذى اعرفه . انه كثير التكوى لكنه مدرب
بشكل جيد . لقد كف عن الاداء . وسافر لتوه
مع السيرك .
- هو : لماذا كف عن الاداء ؟
- هي : بسيب سنه ، فلم يعد ينفع كثيرا .
- هو : فهمت ، شكرنا لك .
- هي : كلام ، لا تكن مفاظا ، انت تختلف تماما ،
فالذك تشطب تعشق الحياة .
- هو : وهل تظنين ذلك ؟

هي : اتشعر بتحسن ؟
 هو : لا شيء (يجد بعض الحبوب ويبتلع واحدة) لقد
 وقع لي ما وقع .
 هي : القلب (يهز راسه بالابيGab) انه فظيع ، ليس
 ثمة احد في الجوار !
 هو : ما اسمك ؟
 هي : شمير .
 هو : لا اعني ذلك . اسمك الكامل ؟
 هي : ليديا فاسيليفنا ... ليدا . لماذا ؟
 هو : اردت ان اعرف .
 هي : لماذا ؟
 هو : لست متأكدا .
 هي : (ترتعب) المتبة التي تجلس عليها رطبة !
 هو : انتي ارتدي معطفا . أنها دائمة تماما . وهي
 جميلة .
 هي : اتشعر بتحسن ؟
 هو : ليس بعد . بعد لحظة سترن .
 هي : اسرع .
 هو : هل توقف المطر ؟
 هي : اجل .
 هو : اين مظلتي ؟
 هي : مرمية هناك في البركة .
 هو : هل هشمتها ؟
 هي : لم استطع .
 هو : يا للأخبار السارة (يتنهد) انتي جيد ، اعتقد
 انتي افضل ، انظري الى هناك .
 هي : لماذا ؟
 هو : (متوجبا - ماخوذ) ليديا فاسيليفنا ، ليدا من
 الرائع ان تكون احياه .

المشهد الرابع

(في يومها الخامس عشر)

مستشفى في ضواحي ريفا . صباح مشمس
 صاف . في الحديقة يجلس روبيون نيكولايفتش على
 مقعد خشبي وفي يده كتاب . يردد بجاما المستشفى
 ويعتمر طافية كثانية تقىه من أشعة الشمس .
 تظهر ليديا فاسيليفنا في ممر الحديقة . تحمل
 حقيبة يدوية . وحين تراه تتوقف وتتطلل اليه بعين
 ثاقبة كما لو كانت تتفحصه . يرفع راسه فليلاحظها .
 هو : (مستغربا تماما) ليديا فاسيليفنا ؟
 هي : (تذكره بلطف) ليدا .
 هو : نعم ، نعم ، آسف ، ليدا ، ماذا تفعلين هنا ؟
 هي : كنت قادمة الى المستشفى بمحض الصدفة وفجأة

هي : ها هي تمطر ثانية
 هو : نعم ، تبطر بغزارة .
 هي : بزيارة جدا .
 هو : لنقف في المطر .
 هي : كلا ، كلا ، انتي خالفة .
 هو : لا شيء هناك لتختافي منه .
 هي : ماذا تعني . لا شيء ؟ لست مجونة ولكنني
 خالفة .
 هو : يا للسخف . انت امراة مدهشة .
 هي : كلا ، لست مدهشة ، انتي خالفة فقط ...
 هو : حسنا ، سافتح مظلتي .
 هي : هيا ، لا تتحدث عنها ، افتحها بسرعة ، يا للسماء
 كم هو بطيء ، سوف نبتل .
 هو : (يفتح مظلته) اذا تجلت فسوف اكرها .
 اسكنها من مقبضها .
 هي : انتي اسكنها .
 هو : جيد .
 هي : لا باس .
 هو : انها مظلة رائعة ، جميلة وصغرى . اتعلمين ان
 المكان دافئ بعض الشيء هنا .
 هي : يا له من شيء نتمتع به .
 هو : لم لا ؟
 هي : كنت احب المطر . يا الهي ، كنت اجن به .
 الافتخار الرائعة تتفق في ذهني اثناء هطول المطر .
 كنت افترى الى البرك دون مظلة . لكنني الان
 كبيرة في السن ، انتي خالفة واحشى ان يصيبني
 البرد . وبطريقة تندعو الى الحرzn اسرع للاختباء
 بالمظلة . يا لها من مهانة !
 هو : ما المهانة في الامر ؟
 هي : السرعة المفرزة التي ابحث فيها عن ملجا . ان
 جبني مدل . لنفهم المظلة ا
 هو : لماذا ؟

هي : سنهتمها ، سنجو معك مرة ولن نستسلم !
 هو : معركة ، مع من ؟
 هي : مع كبر السن ، ولا نستسلم ! سوف نهشم
 الفلة وقف حاسري الراس تحت المطر كما كانا
 نعمل ذلك ونحن شباب ! هشم هذه البهاء الى
 قطع ، اللعنة عليها ! .
 هو : ماذا تفعلين ؟ توقفي !
 هي : (تفلق المظلة) سنهتمها على ركبتي ! واحد !
 ايه ... ليس الامر سهلا ... (تراه يتزوج
 ويقصد توازنه) ما بك ؟
 هو : لا شيء . يجب ان اجلس على هذه المتبة .
 هي : لماذا ؟
 هو : لا اشعر بتحسن !

توقفت عند البوابة . ثم تذكرةت انك في جناح روماتزم القلب هنا منذ اربعة أيام كما اخبرتني المرضة فبنتا فادرزا . أنها على وفاق معنى في الاونة الاخيرة . واذ مررت بالمستشفى بمحض الصدفة قررت بدافع ما ان استعلم عن صحتك التي اشعر بوخز الضمير واظل اتسائل ان كنت السبب في رقادك في المستشفى وفي الحالة الخطيرة التي الت اليها .

هو : (ببرود) اولا ان حالي ليست خطرة ولا يمكن ان تكون خطرة . ثانيا ان قلبي يخفق قليلا . ثالثا واحيرا نصحي الاطباء ان غير جوي بضعة أيام .

هي : رائع ! انتي سميحة لكونك استعدت صحتك بسرعة .

هو : اكرر . انتي ليست مريضا . لذا فمسالة شفائى غير واردة . انتي بصحة جيدة وسالتحق بعملي في الايام القليلة القادمة .

هي : رائع . هل لديك مزهرية اضمع فيها ازهار القرنفل ؟ لا اعرف لماذا جلبتها معي (تخرج بعض ازهار القرنفل من حقبيتها وتطعيمها اياها برق) هو : اووه ... حسنا ... اذن (متاثر قليلا) نعم ساجد مزهرية اؤكد لك انتي ساجد شيئا بما ليديها فاسيلينا .

هي : (برفق) ليـدا

هو : نعم ، نعم ، آسف .

هي : على توكـة ، هل الطعام جيد هنا ؟

هو : اقولها بامانة انتي تمنتت بالطبع . فانت تعلمين ان طعام المستشفيات ذو مذاق سيء .

هي : في هذه الحالة ربما تجرب شيئا من مرقي الذي صادف ان اعددته هذا الصباح مع فبنتا فادرزا المرأة الطيبة معي .

هو : (بلطف) اولا لا استطيع ان اتصور لماذا تدللييني (باعتلال) ثانيا اعتقد انتي ساحجب مرقك . بصراحة انتي افتقدت طمام البيت (يتناول المرق) .

هي : (تنفس الصعداء) جيد

هو : (بعد صمت قصير) لماذا لا تقولي الحقيقة ؟

هي : اية حقيقة ؟

هو : (بتركيز ذهنى) انت لست امينة صندوق .

هي : (مرتبة) لم لا ؟

هو : انت طباخة . طباخة ماهرة .

هي : (متاثر) في هذه الحالة لا اعتقد انك تمانع بتناول هذه القطع الثلاث من اللحم الذي صادف ان وضعتها في حقيبتي .

هو : سارتشف المرق ومن ثم اتناول قطع اللحم .

هي : وانت تأكل هل يدرك لو اخبرتك ان علاقتى اخذت تتحسن مع جياني في المصح . بعضهم يتزهى معي في الحديقة ليلا والاكثر نشاطا فيهم يرقب معي شروق الشمس . وانتا لا تحدث ضجيجا حين تسلل عبر النوافذ لأن فبنتا فادرزا الطيبة معي اعطيتنا مفتاح الباب الامامية .

هو : بدات بمختلفة بسيطة وها انت تقددين حركة جماهيرية .

هي : هل يهم ؟ الان يطبوهون مني ان اغنى لهم شيئا في الصباح حتى ان قسموا منهم يشاركتي في الفناء .

هو : امل ان بقية الجناح هادى نسبيا ؟

هي : لست متاكدة ، ولكن قلة منهم تأخر في تناول الفطور . (بااهتمام) ما رايـك بقطع اللحم ، ارى انك بدأت بتناول القطعة الثانية .

هو : نكهة الثوم اللذيذة تبين ان خبرا في الطبع اعد اللحم .

هي : انتي مسروورة جدا . زوجي يحب طبخ ايسا (صمت قصير) اخبربني عما حدث لظلتـك المحبوبة . ان توعلـك ربما حدث نتيجة خوفك من فقدانها الى الابد .

هو : (برفق غير متوقع) تلك المظلة صديق قديم لي . ولا احد يريـد ان يشاهد صديقا قدـيما يشرف على الموت . كلـا لم اكن متوعـكا . قلبـي يخفق بشدة . لقد حارـبت مرتـسين . وكانت حربـين مهولـتين .

هي : بالتأكيد لم تكن بالـغا بما فيه الكفاية لـحارـب في الحرب الاهـلية ؟

هو : بلـى . حارـبت ضدـ الحرس الـابيض خارـج بيـتروغرـاد . كنتـ اـنذاك في الخامـسة عشرـة حينـ حارـبـنا قواتـ القـيصر المـدرـية التي زـوـدـها الـحـلفـاء بالـسـلاح . بـندـقـية لـكلـ ثلاثة رجالـمنـا . والـذـي يـنجـوـ منـ الموـت يـحـتفـظـ بها . المـمـ نـجـوتـ اـنا وـقتـلـ صـديـقـايـ بـجاـبـيـ وـلمـ استـطـعـ مـسـاعـدـهـما وـاعـتـقـدـ انـ ذـلـكـ دـفـنـيـ الىـ انـ اـكـونـ طـبـيـاـ ، جـراـحاـ . التـحـقـتـ بـالـكـلـيـةـ الطـبـيـةـ . الحـجـجـ كـانـ نـمـلـكـهاـ ! نـقـرـاـ ماـيـاـكـوـفـسـكـيـ وـنهـاجـمـ يـسـيـنـينـ وـميرـهـولـدـ ، وـكـنـاـ قـسـاةـ ضدـ السـيـاسـةـ الـاـقـتـصـاديـةـ الجـديـدةـ .

هي : اوـهـ ، جـمـاعـةـ السـيـاسـةـ الـاـقـتـصـاديـةـ الجـديـدةـ .

هو : كـانـ جـائـعـينـ ، فـقـراءـ ، نـشـعـرـ بـرـدـ شـدـيدـ ! وـجـينـ عـدـتـ الىـ الـبـيـتـ وـجـدـتـ فـارـاـ فيـ سـرـيرـ يـحاـولـ انـ يـتـدـفـأـ كـمـ اـعـتـقـدـ . بـعـدـ ذـلـكـ كـانـ النـظـرـ مـضـحـكـاـ .

هي : انـهـ لـاـ يـفـهـمـونـ الانـ .

هو : احسن بقليل (صمت قصير) عشرون سنة شيء آخر .
هي : افهمت ؟ (صمت قصير) هل احببت زوجتك منذ زمن طويل ؟
هو : (مطرقاً) كل حياتي حسبما اعتقد .
هي : (مستقرية وحسودة) كل حياتك ؟ هذا مسلّم .
هو : حملتها مرة لمسافة ثمانية كيلو مترات .
هي : لماذا ؟
هو : لا اعلم . اردت ذلك .
هي : لاجل ماذا ؟
هو : اوه .. المزارع .
هي : وماذا يشانها ؟
هو : ما تزال غير آبهة بي .
هي : حسودة .
هو : كلا ابدا . بعد أشهر قليلة انجذب طفلا .
هي : اوه فهمت ، ذلك شيء اخر .
هو : لعشر سنوات لم تلد اطفالا . كان ذلك مضحكا وحزينا . ونجاة جاءت الى الوجود طفلة صغيرة عزيزة ، كاتيا . وبعد شهر ونصف من ولادتها اندلعت الحرب .
هي : ابني بيتيما كان صبيا . كان في الرابعة عشرة كان وسيما ويعتمدنا على نفسه . وكان يضحك كثيرا . ما كان يتظر الى الا وينفجر ضاحكا « لماذا تضحك ؟ اقول له . فيجيبيني » انتي مصاب بالحيرة لانك مضحكة » فاقول له « كيف يمكن ان اكون مضحكة » فيقول لي « لأنهم يزجوني في الدراما والترagedia بسبب انك ممثلة جيدة . وانهم لا يعرفون كيف انت مضحكة » ثم يهم بتقبلي .
هو : الا يزال يعيش معك ؟
هي : في عمره المبكر كان يحرص على حضور التمارين المرحية . وكثانا ندهش لبعض ملاحظاته . وحينما بلغ الثانية عشرة كتب مسرحية ملحمية « انتفاضة العبيد » ، لم تكون سبعة قياسات لسته بعد ذلك احرقها وحين اعترضت اكاد لسي ان غوغول قد فعل الشيء نفسه .
هو : اين هو الان ؟
هي : لم يعد موجودا منذ زمن طويل (تبتسم بذنب) لقد قتل في كونكيرغ بعد انتهاء الحرب مباشرة وله من العمر ثانية عشر عاما .
هو : (بعد صمت طويل) اكان الطفل الوحيد ؟ (تبتسم وتهز رأسها بالابيال) يا للالاف .
هي : لقد تحرق شوقا للذهاب الى الجبهة لانه انشأ نشأة وطنية . كان يحب وطنه حبا حبا وكان

هو : هناك الكثير لا يفهم . احيانا احسب نفسي ديناصورا . اسير في الشارع وانظر الى نفسي واعتقدتها ديناصورا او حيوان الماموث المفترض هي : كنت طالبة ايضا . درست المسرح . كنت ممثلة قبل ان أصبح امينة صندوق . الا تصدقني ؟ ومع مجموعة من الطلبة تجولت في مواقع العمل . يا الله ايام امال كنا نقطع اليها !
هو : ذهبت اعمل في طول البلاد وعرضها . والآن لا استطيع ان اتصور كيف كنت ابدو . كم كان عمرك آنذاك ؟
هي : اربع عشرة . بعد ثلاث سنوات تزوجت . وبعد سنة انجذب طفلا .
هو : كنت صفيرة جدا لا اصدق .
هي : نعم ، انها الحقيقة (تبتسم) سميته بيتيما .
هو : وزوجك ، اكان فنانا ؟
هي : كلا ، كلا ، تزوجت مرة ثانية فيما بعد . لا شبه بين الاثنين . كان علي ان اتزوج عدة مرات . ولكن كل تلك الزيجات كانت قبل الحرب . وفيما بعد امتلكت زمام نفسي . وبعد الحرب تزوجت مرة واحدة فقط .
هو : اندرین ؟ انك خطيرة !
هي : ليس الان يا روديون نيكولايفتش ، ليس الان .
هو : وزوجك الاول ما كان عمله ؟
هي : زينيشيفكي ؟ ليس له عمل معين . بعد ذلك خبرته جيدا . حين ولدت بيتيما لم تعد بي حاجة اليه .
هو : ربما كان ليبيتيما حاجة به ؟
هي : زينيشيفكي ؟ لقد ولد احمد وبيتيما لا يعرف ذلك وهو في مهده . كان ذلك يورقه . وكان يكرهني لانني اورنته حماقة ايه .
هو : لماذا تزوجت منه ؟
هي : لماذا ؟ كنت مجونة بمحنة بطيء .
هو : (يفقد صوابه) لماذا ؟
هي : كيف يتمنى لي ان اعرف . لا أحد يعرف ذلك ابدا . ان بعض الناس الذين يتظاهرون بمعرفة ذلك يجعلهم يشعرون بشكل افضل . ولكنني دائما صريحة مع نفسي واري الحقيقة بالعين مباشرة . زينيشيفكي كان احمد .
هو : هذا كابوس !
هي : يا عزيزى لا تزعج نفسك . ان هذا يؤذيك . انتي شخصية مصلحة . شخصية اخرى تماما ولست طائشة ابدا . قبل عشرین سنة تزوجت للمرة الاخيرة ! وما ازال احبه بحنان وباخلاص .
هو : بحنان وباخلاص . اتشعر بتحسن الان ؟
هي : بحنان وباخلاص . اتشعر بتحسن الان ؟

ان هناك برقا . وعليه لم استطع الصمود طويلا
او لا لاني ابتلت ومن ثم كنت خائفة .
هو : لا اعرف .. لا اعرف .. ان تتصفي مثل هذه
التصوف في سنك لهم محض سخف .
هي : ان عمرك يقارب عمري . هل تعرف ما قاله
حكيم فرنسي ؟ ان تكبر بذلك مل لكتها الطريقة
الوحيدة لاطالة الحياة .
هو : لا شيء خاص بشأن الحياة الطويلة . الحياة
المتممة هي ما يهم .
هي : هل كانت حياتك ممتنة في الایام القليلة الماضية ؟
هو : اووه .. جدا . اقضى كل صباح حالما بمرقك .
هي : انها لا شيء . يجب عليك ان تتدوّق طعام اوراق
الملغوف الذي اعده . ان زوجي حين كان يتناوله
يشعر بنشوة . (صمت) فكرة مفادرتني تلح
على . لقد قضيت اكثر من نصف اقامتي هنا .
شيء مضحك ! سأكون بعيدة عن هنا وستكون
انت هنا تستجمع افكارك .. شيء مضحك .
هو : ما المضحك ؟

هي : سيكون عندي الكثير من الاشياء التي اقوم بها
حين اغفل راجحة الى موسكو .
هو : آية اشياء ؟
هي : اشياء شئ ، قررت ان اغير ذيكر المنزل وان
اغير ورق الجدران . انتي اعشق تغيير الذكور ،
وهذا التغيير لا يتعيني ابدا . ابدل مكان الاثاث
... وتصبح الغرفة جديدة تماما ، السرير
 محل المائدة ... ان ذلك مسل . (بحبيبة) لو
شتت فساغير ذيكر منزلك .
هو : (منشرحا) جئت متأخرة ! لقد انهيت تغيير
ذيكر غرفة ابنتي قبل ايام قليلة جدا وابدلت
ورق الجدران ايضا . انتي اتبرق شوقا لرؤيتها
 فهي وزوجها يعملان في اليابان ممثلين عن الوفد
التجاري هناك . انه شيء مضحك ، اعيش انا
هنا وتعيش هي بين اليابانيين . انتي انواع
وصولها كل يوم . شكرًا لك (يضحك) لا استطيع
ان اضمن التاريخ المعين لوصولها .

هي : لكل منا مشكلته . ومشكلاتي ليست جديدة .
هل تعلم ما يورقني في الليل ؟

هو : كلا ، اريد ان اعرف .
هي : جلبت معي فستانًا رائعاً وجميلاً . انه يناسب
قوامي الا انتي لم اجد فرصة لارتدائه . فلا
مكان اذهب اليه . فكرت ان ارتديه حين اذهب
إلى المتاحف ولكنني عدلت عن رأيي في هذه الحقيقة
قل ما شئت . المتاحف يتطلب فستانًا بسيطا
... كلا ، كلا لا استطيع ذلك ... ان ذلك
يصببني بالذلة . من المذلة ارجاع الفستان وعدم

ولدا صالحًا (تنظر الى روبيون نيكولايفتش
وتضحك بصوت مسموع) لقد تحدثت كثيرا ...
ناسية انك مريض ولكنني اعرف انك بصحة
جيدة (تهض من مقعدها) والآن ساذهب الى
سيرك ريفا . صدقة قديمة لي تمثل دورا في
مسرحية « جراة ايكاروس » . انفصلت عن
زوجها حديثا . ان ذلك ليبعث على الاسف
(مشغولة بعض الشيء ومحترارة ، تخرج علبة
حلوى من حقيبتها) لقد نسيت تماما (تعطيه
الحلوى) الحلوى المفضلة منك .
هو : (متأنيا) شكرًا لك ... ما عملت لاستحق كل
هذا ؟
هي : اذا لم افعل ذلك فمن يفعل (تخرج مسرعة) .

« ستار » الفصل الثاني الشهيد الاول

[في يومها الثامن عشر]
غرفة استراحة في المصح . الشمس تغرب . تثنى
ليديسا فاسيلييفنا ساقيها تحتها طفل ، تجلس على
كرسي بالقرب من صباح مفيء . ومن الغرفة المجاورة
حيث التلفزيون ، يأتي صوت موسيقى في الخارج ببطول
المطر . هناك رعد وريح هوجاء تهب من البحر .
هي : (تفني بهدوء ويتركيز)

في كثير من البلدان همت على وجهي
وح gioan المرووط الى جانبي ...
(روبيون نيكولايفتش يمعن النظر عند الباب ،
يراهما ، يتوقف ويصفي اليها)
(تلحظه) اهوا ؟ هل عدت في هذا المطر ؟ هل
شفيت تماما ؟
هو : (باهتمام) لقد أخذت استراحة جميلة .
هي : (بعجلة) نعم ، نعم ، بالطبع .
هو : انظري . اتيتك ببعض ازهار القرنفل ... ثلاثة
(يعطيها الازهار)
هي : كم هي جميلة .

هو : اراك وحبسته
هي : ذهروا جميعا الى الكونسرت والآخرون يشاهدون
التلفزيون . التي جالسة هنا افکر واسمع صوت
المطر (تنظر اليه) كنت اعلم انك ستعود اليوم .
انني متاكدة انك ستعود .

هو : لماذا ؟
هي : لا اعلم (صمت) هناك عاصفة في البحر . عاصفة
عجبية . كنت خارجة اثناءها . ولا انسان على
الساحل . كوخ الاستحمام قد خلا تماما . كما

بانني بحاجة الى النجاح والشهرة . ولانتسي
ممثلة ادرك ذلك تماماً . قمنا بفعالية مشتركة
(منشحة) ارتدانه بدلة رائعة وقبعة فضية
واربطة حمراء وباروكة شقراء تميل الى اللون
الرمادي . عزفت الاوركسترا . انحنيت وغنت
نمرة الانتاج (تغني أغنية السيرك)

تا - رام تا - رى نع هموكم جابنا
انها جيميا وتعال معنا الى السيرك
لا احزان ولا مخاوف بل ضحك ومرح ومرات
من اجلك واجلي واجلهم جميعاً نحب السيرك
كم هو حكيم هذا الفيل
انه يجيد الاداء من الالف الى الياء
واذ تكون في هذا المكان فاننا مقدسون
السيرك وقع في حب الحياة والضحك
الاردية المعانة ، السحرة والمهرجون
وريش الخيل الحنينة رؤسها ستمتعك
الفنانون الذين يؤدون ادوارهم بعناء - وهذا هو
الواقع -

في العجب السيرك يريدون اثارتك
خيمة السيرك واسعة وعالية
لتحتوي بهاءنا وجرأتنا
استعراض الوهبة الكبيرة جداً
وبنالق الاكروبات والفرقة على ايقاع الموسيقى
لكنك ستنسى تلك الاوقات البهيجية اذ تلتقي ،
ستنسى صوت المفنة ، عينيها ، الاغنية التي
تفنيك ايها .

الادوار التي تؤديها ، اجل كلها تتلاشى سريعاً
عدا ذكرياتها المتبقية عنك
وحيثما تكون هنا وتكون موجودين
فاننا دهشة السيرك
وحيثما نبقى ، فستكون دائماً كما كنت
دهشة السيرك وسحره

هو : نعم . آسف اذا لم اتوفر على مشاهدة تلك
الفعالية . واعتقد ان ليس ثمة امل في مشاهدتها
الآن !

هي : اوه ، انها مجرد ذكري ، مجرد ذكري . لا تستطيع
ان تتصور كم انا مدينة لزوجي . لقد بلغت
غاية النجاح في السيرك بفضلة . صدقني انه
موسيقى رائع وكربي ايضاً .

هو : تحكين بما ترينه . ويبدو للأسف انك لم ترى
فيه اكتر من ذلك .

هي : ماذا استطيع ان افعل ؟ ماذا افعل بشان ذلك ؟
منذ زمن طوبل اقترب زوجي بامرأة أخرى .

هو : (ماخوذ) تزوج ؟ ماذا تقصدين ؟
هي : المسالة بسيطة ، تزوج ، وهذا كل ما في الامر .

ارتدانه . ذلك شيء فظيع . لكنك لا تفهم .
فلست امراة .

هو : هذا صحيح (يحدّر) متى ما عدت الى موسكو
فبامكانك ارتدانه حين تؤمن الاولى او البالية ؟
هي : نعم ، ولكن من المؤسف ان أعود الى موسكو وانا
لم ارتدانه هنا على وجه الخصوص !

هو : اليك بامكانك ارتداؤه في احدى امسياتنا
الاجتماعية ؟

هي : كلا ، لا يسعني ان الفت الانتباه الي في هذا المصح
هذا غير لائق (صمت قصير) خطرت لي فكرة
الآن . هل سبق لك ان ذهبت الى مطعم ؟

هو : كلا . في الحقيقة لا اغير اهتماماً لتناول الطعام
خارج البيت . اتنى افضل طعام البيت .

هي : لم تفهمني . الطعام غير مهم . ذكرت المطعم كونه
مكاناً تمعن فيه نفسك ، ترقص ، تشرب الشمبانيا
... هل عرفت ما اقصد ؟

هو : لا اعتقد ذلك .
هي : حسنا ، في المطعم تستطيع ان تتألق او ترتدي
بدلة لم ترتدها من قبل .

هو : اصدقك القول . كلا . لم تولد عندي مشاعر
لهذه . لم اذهب الى المطعم منذ سنوات . ولم
اكن ابداً . (مفكراً) متى ما عدت الى
موسكو فيكون بامكان زوجك اصطحابك خارج
البيت .

هي : لن يتم ذلك رغم اننا سنعود الى هناك في نفس
الوقت . تواقت غريب ، الا تعتقد ذلك ؟ اتوقع
اننا سنتلقى رغم مشاغله حين يقدم الى موسكو .

هو : يبدو ان علاقتك مع زوجك غريبة تماماً ؟
هي : الزواج ظاهرة غريبة جداً . ان تتزوج فهذا
سهل ، اما ان تظل متزوجاً فهذا صعب (صمت
قصير) . على فكرة اندرى من هو زوجي ؟ انه
موسيقى غريب الاطوار .

هو : انك محظوظة بشكل لا يصدق . فالزواج من
موسيقى غريب الاطوار قيمة السعادة .

هي : (بقسوة) ليس هذا بمزاج . زوجي ذو موهبة
خارقة . انه فنان يساري ، موسيقى رائع .
يصعب ان اصف الناثير الذي احدهه في شبابه .
لقد ذهلت اول ما تقيته . كان يعزف بملاء
الترامبيت الكبير وعلى الاكورديون الصغير مرة
واحدة وفي آن واحد . الجمهور يكى من المتعة .
ومن المهل ان تتصور كيف وقفت في حبه منذ
ذلك الحين ! كنت لا ازال في الثلاثينيات ، شابة ،
مولعة بالسرج . اما سبب ولعبي هذا فساخبرك
به فيما بعد . اقول تركت السرج وتبعته اينما
ذهب ، كان رقيقا ، عطوفا ، متواضا . رأى

هي : لم احقق نجاحاً كبيراً . في ذلك الوقت حولني اصدقائي الى وظيفة امينة صندوق لاتني فعلاً شخصية عملية . حظ لا يصدق . انتي احب السيرك جا جما .

(واذ شار مشارعاً ، لا يقول شيئاً ، ثم يأخذ يديها ويقبلها باحترام)

(تسبب يدها بعيدها) انت تخطيء كل الخطأ لو ترثي الحالى . انتي منسجمة مع زوجي . قبل ان يذهب الى بحر قزوين استدان مني مائة وخمسين روبلاناً واعادها الي . كل شيء ممكّن ، كل شيء .

ـ تخرج من الفرقة وهي منفلطة . ارتبك وظل واقفاً . المطر مستمر في المطول ، ينقر زجاج النوافذ)

هي : (تعود) اي مطر غزير ! اي مطر غزير !

هو : (برفق) لا تنزعجي ، ارجوك هي : اردت ان اخبرك شيئاً آخر ولكنني نسيت ما هو هو : عندي اقتراح . اود ان ادعوك ذاتليلة وفي اقرب فرصة . ان تتناول الشام معنا في احدى المطاعم . ولا اعتقد انتا سخير ايا من زملائي او المرضى الاخرين ... اعني الناس الذين يمكنون في المصح . اتسائل ان كان يوم الثلاثاء يناسبك ؟

(برفق ورعد)

المشهد الثاني

[في يومها الحادي والعشرين]

حقيقة صفيرة بجانب مدخل مطعم صيفي . الوقت متاخر على نحو ما . السماء مرصعة بالنجوم . الطقس معتدل . يأتي صوت موسيقى من المطعم . تفتح باب المطعم وتبيط من السلام ليديا فاسيليفنا وروديسون نيكولايفتش . انهم يمتعان نفسهما .

هي : اعتقد ان الوقت متاخر بعض الشيء .

هو : متاخر جداً كما اعتقد

هي : لقد ضحكت كثيراً

هو : يا الحظ ، لم يرقبنا احد

هي : حظ كبير (صمت قصير) ستكون مفاجأة ممتعة لو جاء الى المطعم احد من المصح .

هو : فظيع .

هي : وخصوصاً حين حاولت ان تضع ذلك القذح على رأسك .

هو : انها لحظة ضعف .

هي : لا عليك . مرضاك ينامون باستقرار (مندهشة) لماذا تقضي الوقت بهذا الاسلوب الغريب ؟

هو : احاول ان اذكر اين وضعت قبعتي .

لا شيء استطعت ان افعله بشأن ذلك .

هو : ولكن بحق الجحيم !

هي : هل تذكر بهذه الصورة ؟ (يوحن) لا اعرف . من

ناحية أخرى ما كان عليه ان يقول ؟

هو : يفعل ؟

هي : منذ عشر سنوات قابل امراة . ووقع في حبها .

ما الخطأ في ذلك ؟ هل تلومه لانه وقع في حبها ؟

انا لا استطيع ؟ ثم انتي اكبر منها سناً . قل

ما شئت . امراة في متوسط العمر تقربياً ليست

جدابة مثل امراة في مقتبل عمرها . الا تتفق

معي ؟

هو : كلام ، لا اتفق .

هي : (بمنطقة) لا تنسى انه وقع في حبها . الحب

المقدس . تصور نفسك في مكانه .

هو : كلام بالتأكيد .

هي : انت غير منطقى ولست عصرياً . في الواقع انك

تشير دهشتى . لقد تصرف معي بشكل جميل .

ولم يخدعني ابداً . جاء الى وقال بصراحة تامة:

ـ « انت تعليمي يا ليداكتز .. انتي احب امراة

آخرى » وكانت عيناه مفتوحة قتنين بالدموع .

هو : لتنصب اللعنة على !

هي : استمررتا في فعالتنا فترة من الزمن . بالطبع

كانت هناك مسوبات . وحين ذهبنا في جولة

وكان من الصعب ان نسافر ثلاثة نهلاً ما

اثر في معنوياتنا . كانت النهاية لا ياس بها .

اخذت مكانى في حلبة السيرك وادت دورها بشكل

جميل . وعلى ان اذكرك بأنه كان يتبين لي ادريها

بعنایة فائقة . وهكذا نالت نجاحاً ايضاً . كنت

آسفه لاعطائها بدلاني الرائعة لأنها تناسبت

قوامها ، قبعتي القضية مثلاً ، ولكن ماذا

نستطيع ان نفعل

هو : خطرت لي فكرة جيدة : ان اخذتها بعيداً .

هي : ماذا تعنى ؟ انتا موسيقية جيدة وتملك حسن

الايقاع . انتا تجيد أغنية الافتتاح التي كتبت

اغنيها - الاغنية التي غنيتها لك قبل قليل -

انها تغنى بشكل جيد ومتافق . بالطبع لم تكن

جيدة جداً . ولكن فيما بعد أصبحت لها شخصية

رائعة كالالاهة . تعاملتني معاملة جيدة ولم استطع

ان اذمر . وفوق كل شيء فإنها مخلصة لزوجها

مخلصة جداً ! ولا اعتقد انها خانته .

هو : اذن بعد ذلك أصبحت امينة صندوق في السيرك ؟

هي : كلام بالتأكيد . ذلك كان قبل فترة من تركي

الفناء . دعني اخبرك . اديت دورى مع زوجي

سوية . هناني الناس ! استمررت على الظهور

في الحلبة لمدة شهر تقريراً .

هو : ماذا حدث بعد ذلك ؟

- هي : سوف تخلص منهم . يوجد الكثير من الناس الطيبين هنا .
- هو : متحمل .. لكن وقصهم غريب ، هل لاحظت ذلك؟
- هي : نظرت اليهم جيدا . كان الزحام شديدا .
- هو : كان هناك شخص يرتدي سروالاً ذات حاشية يزحف حول ساقه . لا اعرف ماذا كان يفعل .
- هي : تلك هي رقصة التوبيست . انت بعيد حتى يمسك ذلك الشخص .
- هو : انتابني رعشة رهيبة . كان على نحو فجائي تحت قدمي .
- هي : ستعتاد على الرقصة .
- هو : هل تظنين ذلك ؟ (بحيرة) حسنا . لم ارتد مطعماً منذ زمن طويل (يربد الا يبدو مختلفاً) على اية حال خطونا خطوة كبيرة في مكان ما .
- هي : هناك نظرية يقول ان التوبيست بدا مع التلفزيون تجلس على كرسي لفترة طويلة حتى تأخذ بالتجبر لسلا عليك ان تنهض واقفا ، تتحرك حولك وترقص . حركات قليلة خفيفة (تستعرض الحركات الأساسية للتوبيست) وينذهب التوتر لكن التوبيست رقصة قديمة .
- هو : حقا . وجدت ذلك مشجعا . لكن الرقصة الأخرى مذهلة جدا . (يصفى الى صوت الموسيقى) والآن خلي هذه الرقصة . اتهم بحركون اذ عتمهم في كل اتجاه وهذا يجعلني اتحفظ من الرقصة .
- هي : هنا لا اتفق معك ! رقصة الشيك تمد لنا فرديتنا (تصفي الى الموسيقى) ، تطبق رقصة الشيك) كما ترى ابني حرة . انتي خفيفة الحركة . انتي اعبر عن نفسى . انتي ارجل . (تنهي رقصتها حين توقف الفرقه عن العزف) حسنا ، كيف كان ذلك ؟
- هو : لطيفة جداً ومحفلة بعض الشيء .
- هي : انت يائس . متزمت . مصلح مثالي احمق . هذا ما انت عليه . لا اتحمل الجمود . عليك ان تكون مثلك كنت في شبائك .
- هو : دعني اخبرك . في فترة السياسة الاقتصادية الجديدة ، رقصت ليزجيتنا وكرامنسكي حتى سقطت ارضا . في الواقع اني ضد رقصات شيمي وجارلسون التفسخة .
- هي : ماذَا ؟ انت لم ترقص الشيمي ابدا ؟
- هو : بلى ، رقصت الشيمي والجارلسون كذلك ، لكن ذلك لم يعنني من ادانتهما .
- هي : نفاق ! كلا انتي لا اصدق ابدا انت رقصت الجارلسون . وهذه الرقصة تتطلب رشاقة حماسة ، مرح !
- هو : (بعناد) اقول لك رقصتها .
- هي : انك تمسكها بيده .
- هو : واخيراً وجدتها ضمها على راسك . كل شيء سيسقط من مكانه .
- هو : (يعتمر قيمته) انت على حق ، هذا احسن بكثير (يفك) لماذا لم نذهب الى مكان آخر ؟
- هي : لانا احبينا هذا المكان .
- هو : اذن لماذا لا نجلس على المقعد الخشبي ؟
- هي : لانا بقصد الذهاب .
- (يجلسان على المقعد الخشبي)
- هو : هكذا ! لقد جلسنا . لقد عرضت فستانك على العالم باسره .
- هي : هل اعجبك ؟
- هو : جدا . انتي اعمى تقريبا .
- هي : كانت الشمبانيا جيدة
- هو : نعم كانت فاخرة . لقد فتحت امامي نظرة الى الحياة مختلفة تماما . مرت علي لحظة في العلم حين قلت فعلا لنفي حسنا ، حسنا .
- هي : احسنت القول .
- هو : لم اظن ابدا انتي استطيع ان امتع نفسى على هذا النحو .
- هي : وهذا جيد جدا بالنسبة لك . المتعة ضمانة السعادة . ارجوك ان تعلق هذا السمار على باب غرفة عملياتك الجراحية .
- هو : افهم سوف يزیحونه .
- هي : صحيح ؟
- هو : الشعار اولا ثم انا .
- هي : لا يجرأون .
- هو : تقصدين اولئك الذين لا يمدون انفسهم ابدا ؟ اووه .. هل افهم كذلك ؟
- هي : حسنا ، لتلتف عليهم وتقذفهم بعيدا .
- هو : سوف لا يواافقون على ذلك (يفك) اليست فكرة جيدة ان تستقل زورقا الى تالين .
- هي : افهم لا يفهمون تكرنك .
- هو : يا للبؤس (صمت) الليل آخذ بالبرودة
- هي : السماء مرصعة بالنجوم .
- هو : هذا يعني سقوط المطر
- هي : لا يهمني . احب كل شيء هنا ، المطر ، الشمس ، الواسف ، النجوم .
- هو : اتقولين شمرا ؟
- هي : ربما .
- هو : لستقل زورقا الى بارنو .
- هي : لا تستطيع . هذا يفيفهم .
- هو : من ؟
- هي : الاخرون .
- هو : فظيع .

هو : لاربعين سنة مضت ! بالطبع نسبت بعض التفاصيل
 ولكنني لم انس الحركات الرئيسية .
 هي : حسنا .
 هو : وانتي رقصت الشيمي ايضا .
 هي : يا الي ، انتبه للنبلك .
 هو : لن انمور .
 هي : انت ايها الشيطان الجسور .
 هو : عندما ارقص ، ارقص
 هي : لقد رقصنا .
 (يرقصان الشيمي بشكل افضل)
 هو : (يرقص) انت استطع ان ارقص الشيمي
 ايضا ...
 هي : عليك الا تهتز كثيرا .
 هو : ولكن عليك ان تهتز في الشيمي .
 هي : ليس كثيرا . قليلا فقط . القليل هو خدمة
 الرقصة .
 هو : حسنا ، استطع ان اهتز قليلا .
 (يرقصان بشكل جيد)
 هي : كفى ...
 (يتوقفان)
 انت ترقص بشكل جيد
 هو : وانت لست رديئة
 هي : علينا ان نلتقط افاسينا
 هو : هناك مكان للجلوس .
 (يجلسان مرحين على مقعد خشبي)
 هي : يا اليكم هو رائع .
 هو : يمكن ان يكون هناك رقص افضل ؟
 هي : لقد رقصنا بشكل جيد .
 هو : اظن ذلك ايضا (صمت) قولي ما شئت ولكن
 الشيمي والجارلستون اكثر رفة من الرقصات
 الحديثة .
 هي : ولكن لماذا اعتبرت عليهم بشدة ؟
 هو : كيف تأقلي لي ان اعرف انهم أصبحنا محشتين
 فيما بعد ؟
 هي : نعم . الست الحياة جميلة ؟
 هو : تستقل زورقا الى كوناس .
 هي : كلما . قد تبدو المسالة رديئة .
 هو : لماذا ؟ بالتأكيد قد بلغنا من العمر بحيث لا يشكك
 فينا احد .
 هي : اظن ذلك ؟
 هو : (يرميها بنظرة) . اللعنة . انت خطيرة .
 هي : ليس بالنسبة لك . لقد نسيت انك ك ...
 ك ... كاره النساء .
 هو : صحيح جدا (يحدق) اهناك نساء في العالم
 يستطيع المرء بایة طريقة ان يقارن
 هي : برهن على ذلك .
 هو : اين ؟
 هي : هنا . الان . هذه اللحظة .
 هو : سابرhen لك
 هي : هيا
 هو : (ينهض من مكانه) يمين ، مهلا ... اولا ... كلا
 عليك ان تجعل قدمك تتجه الى الجهة اليمنى ...
 (معترقا) لا استطيع . لا استطيع ان
 ارقصها بمثل هذه الطريقة .
 هي : لم لا ؟
 هو : ليس معنـى مصاحبة موسيقية .
 هي : لا تباـس . هـا هي (تترنم بلحن جارلستون قديم
 وتصدق في الوقت نفسه)
 هو : هـا هي . هـا هي
 هي : هـا ، الان ، لـست جـيدا بما فيه الكفاـية .
 (يحاول كل جـهدـه ويقوم بخطوات فـليلـة حـسب
 ما يـذـكرـهـ منـ الجـارـلـسـتونـ والـالـيزـجـينـكـاـ التـيـ
 تـعودـ الىـ زـمـنـ بـعـيدـ)
 هو : استـمـرـيـ . شيءـ ماـ حدـثـ . اـنـتـ الـذـكـرـهـ ...
 اـرـفـقـيـ صـوـتـكـ اـعـلـىـ ! اـعـلـىـ !
 هي : سـيـلـفـيـ القـبـصـ عـلـيـنـاـ
 هو : منـ يـهـمـ ! (بمـزـيدـ منـ الثـقـةـ يـمـتـلـكـ لـيـاقـةـ حـرـةـ)
 حـسـنـاـ ؟
 هي : بـرهـنـتـ عـلـىـ انـكـ اـدـبـ الرـقـصـ وـلـكـنـ لـمـ
 تـهـزـنـيـ .
 هو : (يتوقف عن الرقص) اعرف . انـ الجـارـلـسـتونـ
 وـضـمـنـ لـرـاقـصـيـنـ اـثـيـنـ .
 هي : ماـذاـ تعـنـىـ ؟
 هو : لاـ استـطـعـ انـ اـرـقـصـهاـ بـمـفـرـدـيـ .
 هي : تـنـصـدـ انـ ...
 هو : بالـطـبـعـ .
 هي : لكنـ الشـرـطةـ ؟ـ الحـرسـ ؟
 هو : فـاتـ الاـواـنـ . لاـ شـيـءـ يـوـقـنـيـ الانـ !
 هي : اـيهـ ... اـذـنـ فـلـنـرـقـصـهاـ !
 (يرقصان انما بشكل رديء لكنهما تدرجاـجاـ
 يـؤـديـانـهاـ بشـكـلـ جـيدـ)
 هي : واحد ، اثنان ، واحد ، اثنان ..
 هو : اـهـاـ . هلـ رـأـيـتـ ، فـنـحـنـ نـرـقـصـهاـ .
 هي : بـرفـقـ لاـ تـقـفـ بـهـاـ الشـكـلـ وـلـاـ تـرـفـسـ كـثـيرـاـ !
 اـينـ حـسـكـ فيـ الـايـقـاعـ ؟ـ تـذـكـرـ ،ـ الرـاشـةـ ...
 هذاـ يـكـفيـ .ـ يـكـفيـ .
 (يتوقفان عن الرقص)
 هو : اعتـقـدـ اـنـاـ نـجـحـنـاـ بـعـضـ الشـيءـ .
 هي : حتىـ فيـ اـصـوـلـ الرـقـصـ .
 هو : هـاـ انـكـ قـدـ رـأـيـتـ .ـ اـنـتـ رـقـصـتـ الجـارـلـسـتونـ .
 هي : اعتـقـدـ ذـلـكـ .ـ وـلـكـ مـنـذـ زـمـنـ طـوـيلـ .

- هي : لماذا ؟ كان كل شيء جميلاً وهذا لم يكن متوقعاً منك .
- هو : افترضي ان شخصاً ما رأانا ، احد اطباء المصح ؟
- هي : اية هوا جس تمتلكك ، ان كنت تخشى المسؤولية ؟
- هو : انتي اصفي اليك ...
- هي : يجب ان تصنفي الى . نحن لم نتماد . اين كنت طيلة اليوم ؟
- هو : في مستشفى المدينة ، اجري العمليات الجراحية.
- هي : حقاً ؟
- هو : انتي جراح . انتي امارس عملني . على المرء ان يفل ذلک . الجراحة مهنة طوارئ (بابتسمة ساخرة) كل شيء ممكن حدوثه .
- هي : كل شيء .
- هو : من يعلم ؟
- هي : (صمت) انه مروع .
- هو : نعم .
- (يمران بمقبرة حرب . تقع على الشاطئ حيث تبتعد عن اشجار الصنوبر . ووضعت على القبور الواح مثلثة الشكل من الرخام خطط عليها اسماء الموتى وفوقها ثلاث خوذات لجنود مشتبة على الشواهد .)
- هي : انتي اتيت الى هنا قبلًا .
- هو : لتنذهب . لا تدعينا نتوقف هنا
- هي : لماذا ؟
- هو : لا شيء يعني هنا .
- هي : انت ثثير استغراقي
- (لم يقل شيئاً)
- اي مكان غريب اختر مقبرة . اتها تطل على البحر .
- هو : دارت هنا الكثير من المعارك في اكتوبر ١٩٤٤ .
- خسائر فظيعة . (صمت) ماتوا هنا على ساحل البحر ، على هذا الشرى فدفنا في هذا المكان .
- هي : هل حاربت هنا ؟
- هو : كلا .
- هي : كيف عرفت اذن ؟
- هو : سمعت بذلك .
- هي : كل هذا حدث . الدركي تحمل المرء خائفاً .
- هو : على المرء ان يتذكر .
- هي : اولئك الذين ماتوا ؟
- هو : اولئك أيضاً .
- هي : هل تعتقد ان ذلك سيحدث ثانية ؟
- هو : يجب ان نعيش بحيث لا نسمح ان يحدث ذلك ثانية
- هي : (تنظر اليه بامتنان) هذا صحيح (صمت قصير) انتي تعبة (تجلس على مقعد خشبي)
- هي : او اي رجال يستطيع المرء باية طريقة ان يقارن تلاشوا .
- هو : الرجال تلاشوا والنساء تلاشين .
- هي : الكل قد تلاشى .
- هو : لهذا فظيع .
- هي : ولكننا لا نفهم . وهذا يكفي لنا .
- هو : (فجأة) انتظرين ذلك ؟
- هي : وانت ؟
- هي : انا لا اعلم . نعم فيما اعتقد .
- هو : انا ايضاً اعتقد ذلك .
- هي : هذا شيء حسن . كلاماً يعتقد ذلك .
- هو : نعتقد ذلك وهذا المهم .
- هي : لكن هناك اناساً يقولون انهم يخشون الوحدة .
- هو : اينفي على المرء ان يخاف !
- هي : انتي لست خائفة .
- هو : شيء مضحك . احياناً عند حلول المساء يصبح المرء حزيناً نوعاً ما .
- هي : قليلاً .
- هو : قليلاً ، قليلاً .
- هي : الراهقون فقط يشعرون بحزن اكثراً
- (تزف الفرقة فالسا بطينا .)
- ينهضان . يضع ذراعاه حول خصرها . يبتسم ويرقصان الفالس بطنه . يدوران ويدوران حتى تنتهي موسيقى الفالس)

المشهد الثالث

- [في يومها الثالث والثلاثين]
- الشمس تغرب على البحر . رواديون نيكولا فيتش وليديا فاسيليفنا يروحان ويجهثان في مرعب بين اشجار الصنوبر
- هو : لماذا تبتسمن ؟ لقد كنت صامتة طيلة الوقت .
- هي : لقد قمنا بجولة جيدة .
- هو : انتظرين ذلك ؟
- هي : مضى على تجوالنا حوالي الساعة وما زلنا نتجول
- هو : نعم ، كل ذلك حدث العهد بي ، مشاهدة غروب الشمس مثلاً .
- هي : انه شيء فريد فعلاً .
- هو : ربما ، ولكن الام يقود ذلك ؟ انتي اتجه راساً الى الهاوية . قبل يومين وفقت الجارليستون خارج الطقسم .
- هي : كان عرضًا جيداً .
- هو : يا لفظاعته . لا زلت اتذكر تهورنا وهوستنا .

الى جهات مختلفة ولم تقابل بعد عام ١٩٢١
جرحت مرتين واعيدت من الجهة مرتين . وفي
عام ١٩٢٤ ... توقف قلبها عن الخفقان . لقد
قتلوها . ثلاث سنوات عاشت بدوني (مطرقا)
ربما لأنها قد تغيرت لا اعرف . ولكن يجب
الآنها ، سيكون ذلك طيشا . (صمت)
حينما عدت الى لينيفراد بعد الحرب ظلت اعتقاد
انها على قيد الحياة . اهيم في الشوارع .
وخطرت لي فكرة فجأة : انها تتذكرني في
البيت . كانت ابنتي في السادسة من عمرها
كنا نخرج معا ونفكر بها .

هي : لماذا تركت لينيفراد ؟ انها سقطت راسك . الم
ترق لك ؟

هو : بلسي .
هي : اذن لماذا تركتها ؟

هو : هذا ما حدث .

هي : ولكن بامكانك ان تصود اليها ؟

هو : كلا .

هي : لماذا ؟

هو : (بفاظة) لا استطيع ، هذا كل ما في الامر .

هي : (بهدوء) لقد كنت سعيدا (تلمس يديه) قبل
الحرب ؟

هو : اعتقاد ذلك .

هي : اكنت سعيدا ام لا لا اعرف . لقد تمنت ،
اعرف ذلك . لا اعتقاد ان هناك اناسا سعداء
فعلا . فانت لم ترهم على الدوام . مرة رأيت
زوجين سعيدين جدا . مررت بهما في وقت
متاخر من المساء في احدى شوارع موسكو
القديمة . كانوا يسيران ببطء . كانوا عجوزين
ولكنهما انيقان ووددان .. كان ينابط ذراعها
بعناية وفي نفس الوقت كانوا يضحكان (تفكرا)
منذ ذلك الحين لم ار زوجين آخرين سعيدين .

هو : وانت حسنهما

هي : كانوا يسيران معا . يستند احدهما على الاخر .
وكانا يمرحان .

هو : لا تأخذى المسالة من الناحية الشخصية . الاخلاص

هو الشكل الارقى للقوة .

هي : نعم . (تفكرا) ربما . (تنظر اليه) ربما . (انظر
إلى حواليها) غالبا ما أتي إلى هنا . لا اعرف
لماذا . ربما بسبب روعة المكان المبهبة . وفي
نفس الوقت اشعر بالدفين . انه غير محتمل .
(تقترب من شاهد وتقرا له) : « بيوتر الكيموف
جرح في وحدات الدبابات . ولد عام ١٩٢٤ .
توفي في الثالث والعشرين من اكتوبر عام ١٩٤٤ »
عاش عشرين سنة فقط ... (تنظر الى قبر

هو : لستوح (يجلس بجانبها)
هي : هل تذكر ؟ لقد وعدت ان اخبرك لماذا تركت
المسرح ؟ كان ذلك بعد موت بيتك . بعد يوم
النصر . لا استطيع ان اشرح ذلك . ولكن في
مسرحيات الحرب - وما اكثراها - عندما غادرت
خشبة المسرح شعرت بالخجل ، بالخجل المزير
لان ذلك كان تمثيلا مسرحيا . الموت والاسرى
يخلقان الایمان بالمسرح . ولكنها كانت حققة
بالنسبة الى (صمت) السيرك يختلف . الكل
يضحك ويمنع نفسه . وهذا ما اقتنى .

هو : يصعب على فهم ذلك .

هي : اعرف ، وكذلك اصدقائي . اعتقاد ابني جبانة .

ولكن ماذا افعل (صمت) لماذا تبتسم ؟

هو : كنت افكر في اللحظة الاولى التي رأيتها فيها .

هي : و.....

هو : انفجرت ضاحكا . كلا ، كلا لا لانك مضحكة .

شعرت بالسعادة فجأة .

هي : لا ادرى ان كان ذلك يبعث في السرور

هو : (صمت) هل سترحلين بعد غد ؟

هي : اجل (تبتسم) حان الوقت .

هو : (بارتباك) لكنني اعتدت عليك .

هي : تستغرب دون ان تبدي استغرابها)
ستعتاد على غيابي .

هو : اعتقاد ذلك .

هي : (بغض) هل يدرك هذا ؟

هو : كلا ... هذا يجعلني حزينا بالفعل ... ابني

اعني ذلك . رغم ان ذلك سخيف .

هي : لماذا سخيف ؟

هي : لا ادرى . انه مجرد سخيف . اللعنة . ابني

معتاد على العيش على افراد حيث لا احد

يزعجني .

هي : لا تغضب لو اطرح عليك سؤالا ، لم تخبرني

مطلقها ولم افهم ابدا لماذا هجرتك زوجتك . ما

الذي حدث ؟

هو : (بصوت خافت) الحرب .

هي : حسنا ..

هو : لقد ذهبت الى العرب ولم تتم (يبتسم) هذا

كل ما في الامر . المسالة بسيطة .

هي : (بهدوء) حسنا . اذا لم يكن في بيتك ان تتحدث

عن المسالة ...

هو : لم اكن اتحدث عن المسالة . طرحت على سؤالا .

(صمت قصير) ثم ما الذي يمكنني من التحدث

عنها ؟ ليس هناك ما اخفيه بشأن زوجتي . كانت

جريحة مثلى . حين اندلعت الحرب فان مكان

الجرح في الجهة . وهذا واضح . لقد ارسلنا

آخر) هناك ازهار مفتوحة على هذا القبر . انه مكان رائع ان يأتى المرء الى هنا كل يوم (تقرأ) : « نينا سيميونوفا . رئيسة الوحدة الطبية . ولدت عام ۱۹۱۲ توفيت في الخامس والعشرين من أكتوبر عام ۱۹۴۴ » كانت في الثلاثينيات من عمرها . لو عاشت لحد الان لكانت فتية (تنطف زهرة وتشتمها) انها مفتوحة . وضعها شخص هنا هذا الصباح .

هو : (بهدوء) لا تمسي الازهار .

(تتبه لنفسها فجأة . تحملق فيه . تتردد في سؤاله عن السبب . لم يتحدث لفترة . وبعد ما قام ب أيامه مفهومة .)

هي : يا الله .. اغفر لي .

هو : (يبتسم) على ماذا ؟

هي : اوائل الضحک وانك طلبة الوقت .

هو : لا ضير في ذلك

هي : (وفجأة تنجلي امامها الفكرة) ولهذا السبب انت تعيش هنا .

هو : حل الظلام ، لنذهب .

(دون ان تتفوه بكلمة تقلل راجحة بسرعة)

المشهد الرابع

[في يومها السادس والعشرين]

بعد النظهر . رذاذ خفيف . تحت المظلة تجلس ليديها فاسيليفنا على حقيبتها لصق البوابة الحديدية للمنصع . كانت ترتدي فستان سفر بسيطاً ووضعت شاحاً على رأسها . الحقبة الثانية بجانبها . ونمة سلة مملوءة بالتفاح .

هي : (تفني بهدوء) في بلدان كثيرة همت على وجهي وحيوان الرمومط بجانبي ...

(عند البوابة يظهر روديون نيكولايفتش . تراه .)

هي : توقف عن الفناء وتنظر اليه)

هو : تستطيعين ان تطلقين مظلتك فقد توقف المطر .

هي : حقاً

هو : الا تخجلين من نفسك .

هي : (بوجه) اخجل ؟ لماذا ؟

هو : لقد بحثت عنك في كل مكان .

هي : بحثت عنني ؟

هو : اين كنت ؟

هي : متى ؟

هو : هذان اليومان الاخيران اللدان لم تلتقي بهما .

هي : لقد قمت بسفرات طويلة .

هو : هذا ليس صحيحاً . لقد اختلفت . هي : لماذا اختلفت . لقد قررت ان اقضي ايامي الاخيرة هنا في زيارة امكنته (بثقة) ولماذا لا ازورها ؟

هو : ماذا تعلمين هنا ؟ تسللين بهذا الوشاح الشيف تجلسين على حقيبتك وبجانب سلة التفاح .

هي : انتي راحلة . لقد ارسلت بطلب تاكسي . ان زوجي يعبد التفاح .

هو : لكن النهار بدا لته وقطار موسكو لا يتحرك الا في المساء .

هي : قررت ان اقضي ساعاتي الاخيرة في ريفا . اذهب واقول وداعاً لامكنتي المفضلة وانا اتناول كعكة مربى التفاح .

هو : عظيم ! تقولين وداعاً ل تلك الامكنته ولا تتدخلين من وقتك لتقولي لي وداعاً ! كنت تعلمين انشى اجري عمليات جراحية في هذا الصباح فقررت ان تسللى من المصح .

هي : (ببراءة) لم اتسلل ! الله يعلم . لقد وقعت على استئمارة خروجي . صافحت الجميع وقلت وداعاً ...

هو : لماذا لم تودعني ؟

هي : لم اشا ذلك .

هو : لماذا ؟

هي : لا ادرى . الكثير من افعالى غير واضحة لي (صمت) على اية حال انتهى موكثي هنا منذ اليوم ...

هو : اخبرتني انك ستقضين عشرة ايام اخر . ان السيرك لا يفتح قبل العاشر من ايلول . واستطع ان اطيل علاجك أسبوعاً آخر .

هي : لماذا ؟

هو : لست بصحة جيدة تماماً . تصلب شرايينك ...

هي : (بانتصار على نحو ما) نات الاولان ! لقد وقعت استئمارة خروجي . قبلت فبلنا فادزكا . حجز سريري لشخص اخر ، وظلت حقائبى . والتاكسي قادم في اية لحظة .

هو : اللعنة ! لماذا هذه المجلة في العودة الى موسكو ؟

هي : على ان اذهب الى هناك قدر استطاعتي . زوجي سيكون هناك في الايام القليلة القادمة . يريد ان يلقاني . انه يتطلع الى لقائي .

هو : كلا ، انه لا يريد .

هي : اقول انه يريد .

هو : انت تكذبين ! انه لا يريد ان يلقاء ابداً .

هي : (بتغير مفاجيء) ربما اكون اكذب . ما العمل ؟

هو : نعم . ما البديل . (صمت) لا تفوتني . انا لا احتمل . لقد تعادلت .. اجل تعادلت .

هي :

أجل . الحاله خطره .

هو :

خطره ؟

هي :

بالطبع . لقد كسرت سحاب حقيبتي ووقع نصف

شيئي ارضا .

هي :

نعم ، هذا مؤسف . انما يمكن اصلاحها .

هي :

لقد كنت عصبية المراج حين وظبت حقيبتي .

لم يتوجب على ان تكون صارمة معها ! (تشبك

يديهما) يا اليه ، لقد كان يوما فظيعا .

هي :

(بقطوط) وانا ايضا وصلتني رسالة من ابنتي .

انت تعلمين اني اقطع الى قلبها .

هي :

والان ...

هو :

لن ثانية .

هي :

حادث ؟

هو :

كلا ، من الوجه المنطقية . لا شيء .

هي :

ولكن ما يزال في الوقت متسع .

انه رجل طيف . اعتاد ان يمارس الرياضة اما

في فتنقني وقتها معي كل سنة . وفي السنة

الماضية فقط لم تستطع الحضور . كان عليه ان

يذهب الى جورجيا لرؤيه عمه . على اية حال

ليس في يدها حيلة . انتي آمل ان اراها في

الغريف القادر اما الان فليس ممكنا . لقد ذهبنا

إلى سرقند . ويبدو انه لم يذهب الى هناك

من قبل . وفي طريق عودتها سيرجان على

موسوكو لقضاء شغل ما وهي تشبك في ان تحضر

إلى هنا . هذا ما يدعو الى الاسف بالطبع .

كنت مشغلا طيلة الوقت في اعداد كل شيء ،

التراب ، وكل انواع الحلوى . جلبت اريكة

جديدة صنعت بطريقة غريبة . يا للأسف . لقد

قالت لي انتي ستاني في الصيف القادر .

هي : (بهدوء) اللعنة !

هو : على اي شيء ؟

هي :

اوه . لا شيء .

(صمت طويل)

هو : اعتقد ذلك .

هي :

بأي شيء ؟

هو :

لا شيء ايضا .

هي :

التاكسي .

هو :

نعم ، ها هو

هي :

انه يتوقف باشارة مني . ساذھ واحبر

السائق ان يأتي فورا .

هو :

لحظة .

هي :

ماذا ؟

هو :

(بتعدد) اريد ان اقول ... عندي فكرة ، فكرة

سليمة . غرفة ابنتي فارغة تماما . وانتي قد

رتبتها كما تعلمين . نوافذها بواجهة البحر
وباستطاعتك ان تتفقى اسبوعا كاملا فيها . لن
ازعجك ، اؤكد لك . ولا يتوجب عليك ان تربيني
ابدا . ثم لماذا لا تتناولين الشاي والمربي مما
في الماء ؟

هي : آسفه جدا ، صدقني ، هذا مستحيل .

هو : لماذا ؟

هي : كلا ، كلا ، ابدا (تسير مسرعة نحو التاكسي الذي
يقف بالانتظار) .

الشهد الخامس

[في يومها الحادي والثلاثين]
في منزل روديون نيكولايفتش الريفي وضعت المائدة
بشكل احتفالي . ليديا فاسيليفنا وروديون نيكولايفتش
يتوجلان .

الشمس لم تغرب بعد . السماء صافية . والنهر
دائع في نهاية آب .

هي : عم بحث ؟

هو : لقد قمنا بعمل رائع هذا الاسبوع . وغيرها مواضع
الاشياء . وهي تبدو اكتر دفتا لكنني غير معتاد
على ذلك . لم استطع ان اجد ثوبيا الازرق .
هي : لا تكون منفعلا . غسلته البارحة ووضعته في
الدولاب الصغير .

هو : كانت تلك غلطة . انتي اغسلت ثيابي بنفسك .

وهذا ما يزيدبني ثقة ويبعث في المرور .

هي : خياطة ازرار ثيابك وستراتك ليست هواية لك .

هو : ساخصص لها من وقتني ، هذا كل ما في الامر .
لكن ازاري خاطر نفخها بنفسها في الایام

القليلة الماضية .

هي : آسفه ، اعترف انتي لمدة اربعين سنة لم ادخل
جهدا في خياطة ازرار كل انواع الستر .

هو : انتي فخور ان سترتي تجد نفسها برقة حميمة
وراملة .

هي : حين تكون منفعلا تفقد كل فنتشك .

هو : ثمة الكثير من الاشياء لا تعجبني .

هي : على سبيل المثال ؟

هو : لا اعرف (ينظر الى ساعته) هيا ، تاخر الوقت .

حان موعد العشاء .

(يربطن المائدة)

هل لي ان ارفع نجبا ؟

هي : باستطاعتك .

هو : (يرفع كاسه نحوها) شكرآ .

هي : اهلا كل ما في الامر ؟

هو : سعيد النخب (بحماسة) شكرآ .

هي : هذا افضل .

هو : (صمت) انه أسبوع ممتع .
 هي : ممتع جدا .
 هو : لماذا تبتسمين ؟
 هي : فكرت لنوي باعمرانا المتقاربة .
 هو : هذا ممتع .
 هي : أسبوع ممتع .
 هو : جدا
 هي : آن الاوان لاذهب (تنظر الى ساعتها)
 هو : هل تاخر التاكسي ؟
 هي : ليس بعد .
 هو : سباني .
 هي : بالطبع (تكب النبض) النخب الاخير .. للهابي
 (يشريبان)
 حسنا ، اعتقاد ان ذلك جيد
 هو : نعم .
 هي : انتي خائفة .
 هو : لماذا ؟
 هي : (تشير الى حقيبة ملابسها) السحاب المكين .
 هو : لقد اصلحته
 هي : هذا رائع (بحماسة) ساذعب الى المحطة .
 سافاردا . انتي اشتق الترحال !
 هو : من الجيد ان يسافر المرء .
 هي : تشعر بذلك حر ، تذهب حيث شاء ا
 هو : نعم ، هذا صحيح .
 هي : لا تتكل على احد . اليس ذلك ممتعا ؟
 هو : رائما .
 هي : ان المرء في ... هو ... هي (باشارات فريدة)
 م ؟ صحيح اليس كذلك ؟
 هو : (بحماسة) اجل . فعلا .
 هي : انت سيد نفسك وحر ! حر تماما
 هو : بشكل مطلق ، رائع ،
 هي : التاكسي
 هو : نعم . لقد اتي .
 هي : شكرنا الله (صمت) واخيرا
 هو : نعم واخيرا تفاصيلين

هو : انتي افضل دائما النخب القصيرة .
 هي : صحيح جدا . لماذا ترفع النخب حين تكون
 الاقداح مملوءة .
 هو : نحن متلقان . رائع
 (يجلسان)
 هي : ان الجنة التي جلبتها جيدة وافضل من تلك
 التي جلبتها اول أمس .
 هو : وماذا بشأن سجن الكبد الذي جلبت . ان السجن
 الذي جلبته انا اردا .
 هي : لم أقل ذلك . ان سفك المحمض للدين . انتي
 سعيدة لانك ارتديت هذه الرابطة الجميلة .
 هو : موظتها قديمة . وهي تعود الى ثلاثين سنة .
 هي : (تكب النبض) ، ربطتك ، احست ! ونخب
 ماذا ترفع ؟
 هو : لقد عبرت عن كل افتخاري . حان دورك الان .
 هي : (ترفع قدحها) نخب شهر آب ونخبك انت .
 لقد التقينا في آب . المطر يهطل ، شروق
 الشمس وركن المطعم في ريفا القديمة . لقد عشت
 دون ان اعرف شيئا عنها . وفجأة لاحت لي
 جميعها . ليس في منامي وهذا ممتع . شهر
 آب بالنسبة الي هو نوع من اخراج الامور .
 منفعة . نخب المشاركون في المنفعة . نخب آب !

(يشريبان)

(بهدوء) هل أصبت بخيئة اهل ؟
 هو : (بهدوء جدا) لماذا ؟
 هي : لقد ثررت .
 هو : (بعد صمت قصير) انت رائمة .
 هي : اووه ... لا ، كفى .
 هو : حسنا . توقفت (صمت) ولماذا اتوقف ؟
 هي : انت تعرف متلما اعرف انا .
 هو : لا اعرف .

هي : (صمت) انتي مولعة بالازهار . حتى تلك
 الازهار التي وضعتها ذلك اليوم في المقبرة .
 هو : ستكون هناك دائما . لا شيء يغير من ذلك .
 هي : صحيح تماما .

هي : (باندفاع مفاجيء) حين ثانية الى موسكو ستلتقي
لياً ليس كذلك ؟

هو : بالطبع ، سافر . شكرنا

هي : وشكراً أنا أيضاً . كان كل شيء جميلاً .

هو : نحن متذمرون أنا سترى بعضنا مرة ثانية .

هي : نعم ، سنكون على اتصال .

هو : اعنى بنفسك .

هي : وداعاً (تبكي ، خائفة على نحو غريب) لا تحمل
حقائب فهى ثقيلة جداً وهذا يضر بك .

هو : كلام فارغ ، ليست ثقيلة ، ساعطيها للسائق ،

سأعود بعد لحظة (يخرج حاملاً الحقائب)

(تخرج إطار صورة من أحدى حقائبها ، تضع
صورة فوتوغرافية لأمراة على حافظة المائدة .

(يعود)

كل شيء جاهز .

هي : إنها هوايتي . أصنم الأطر . أصنمها كل

أصدقائي . وصنمت واحداً لك في وقت فراغي .

والآن سيعتني الفبار على تلك الصورة . وهذا

شيء غير لأنق وخاصة بالنسبة لشخص في

الجيش . شكرنا لك ثانية ، كلا ، كلا ، لا

تودعني .

(تخرج مسرعة)

انجح إلى الصورة التي في الإطار ثم عاد إلى

المائدة ، سكب لنفسه كأساً من النبيذ ، نظر إلى

الكلنس ولم يحتسه . تجول في الغرفة بلا هدف

ثم أسرع نحو الباب ، توقف . مسك قلبه بيده ،

ابتسم بسخرية وذهب إلى الكرسي جلس بهدوء .

ستارة

أغمض عينيه وبداً كما لو أنه سيجلس إلى الأبد .
الموسيقى تصدر بهدوء . إنها أغنتها في السيرك .

تا - رام تا - رى نج هوموك جانا
انها جميماً وتعال معنا إلى السيرك
لا أحزان ولا مخاوف بل ضحك ومرح ومرات
من أجلك وأجلبي وأجلهم جميماً نحب السيرك
كم هو حكيم هذا الفيل

انه يجيد الاداء من الالف الى الياء
واذ تكون في هذا المكان فانت مقدسون
السيرك وقع في حب الحياة والضحك .
الاردية اللامعة ، السحرة والمهرجون
وريش الخيل الحنينة رؤوسها ستمتك
الفنانون الذين يُبدون ادوارهم بمعنا
- وهذا هو الواقع -

في الاعيب السيرك يريدون انارتكم
(تصوّر ثانية)

لم استطع الذهاب ... ان ذلك مروع . لقد
صرفت التاكسي .

هو : (بهدوء) شكرنا

هي : لا اعرف ما اقول

هو : لا تقولي شيئاً (صمت . يبتسم) انني شبه
ميت

هي : نعم ... رائع . اعتقاد انتي سازورك طوال
حياتي .



في درجة ٥٤ منوي

□ شجاع العاني

• تدور احداث المجموعة القصصية الثانية لمحمد خضر « في درجة ٥٤ منوي » في نفس الاطار العام ، الذي تدور فيه احداث قصص مجموعته الاولى « المملكة السوداء » ، كما ان التوابت التي تحديد الملامح الاجتماعية والنفسية وانفافية ، لعالم محمد خضر في مجموعته الاولى ، مائلة في مجموعته الثانية ، فالصحراء ، والوجه البدوية ، والمذهب الشعبي ، والرثاق ، وطرق الفضاء ، والتهاجر « العلو » ، وامرأة الطفقات الشعبية المسحوبة التي يسميتها هو « امرأة العالم السفلي » ، كل ذلك ثوابت اساسية ، تحديد والعلاقات القائمة بينها ، السمات والمعالم النفسية والابيولوجية والاجتماعية لعالم القاص ، ويمكن القول دون حرج ، ان قصص هذه المجموعة ، هي في مصاديقها واشكالها ، ليست سوى امتداد لمصاديقها واشكال قصص المملكة السوداء .

خلفتها ورائي ، اين ايامنا الطيبة الماضية اذن ؟ انها ناثنة مغمورة ، مسحورة تحت جبس القديم القليل .
الاما فقط ، الخطايا هي الحى الباقى الذى لا ينسى ، ولا يموت . »

ان الماى هو جرح القاص الذى تنطلق عنه سهامه ، ولكنكه كذلك ، فان المادة التاريخية ، والوروث التاريخي ، يصبح موضوعا لاكثر من فضة في المجموعة ، قصة تاج طيبونه ، وساعات كالخيول ، واحتضار الرسام . ان تاج طيبونه - التي يغامر القاص فيها ، بتقديم حالات تجريدية ، والانتقال من المحسوس والشخص ، ومن التجربة الحية الماشة ، الى ما هو مجرد ، مقدما للقارئ العمق الفكري الخالص ، لا العمق البصري الذى يهدف الفن الى ان يبلعه - ليست (طيبونه) فيها التي تموت بعد ان تتبلغ ازهارا سامة - سوى كنایة عن هذا الماضي الذى مات . كما تبدو القصص الاخرى التي تتناول الماضي والوراثة التاريخي ، وكأنها تفتقر الى اية دلالة ، غير محاولة القاص ايقاف عجلة الزمن وتجميد هذا الماضي في لوحات فنية ، تفتقر



ورغم ان القاص ، يستبعد في مجموعته القصصية الجديدة ، الحكاية الغرافية والشعبية ، كوسيلة من وسائل التعبير ، وبالواسع القول ، ان ادوات التعبير ووسائله في هذه المجموعة ، هي - والى حد كبير - نفس ادوات ووسائل التعبير في المجموعة الاولى ، وبالتالي فإن النهج المكثري والتعبيري في كلتا المجموعتين - باستثناء فروق طفيفة - هو واحد .

لقد سبق لنا ان اشرنا ، الى ان هموم القاص محمد خضر ، هي هموم نفسية تترجم عن التغير والتحول الاجتماعي ، كما اشرنا الى ان قصصا اخري تتناول هموما وتساؤلات ذات طبيعة انسانية وكونية عامة ، ولكن غير بعيدة عن دلالتها الاجتماعية ، والتاريخية^(١) ، وفي القديمة التي كتبها القاص لمجموعته ، تتفق على طبيعة التساؤلات والهموم الرئيسية ، التي هي محور اهتمام القاص ، كقوله « في قيلولة ظبيرة كنت طرقا وضاحية احلام موت وقتل مزعجة ، وسحبتي قدمي الثقيلة الى قاع بئر الماضي ، مارا بخطبائي ، خطبتي بعد خطبتي .. اكتشفت ان خطبائي لا تموت ، لا تنسى ، تنتظرك حيث

الى ذلك التوجه والتالي بما هو مدهش وسحري ، الذي لا يحظن به في قصص المملكة السوداء !

وتعيد قصة الصرخة الى الاذهان ، قصة القطارات الليلية ، اذ تتناول القستان موضوعا واحدا ، وان اختلاف بناؤهما فكلتا هما تدور احداثهما في مدينة عربية محليه ، لكن النهايات الفردية والاجتماعية فيما تungan ما هو علي وكوني . ان مستقبل الجنس البشري في ظل حضارتنا الراهنة ، والمخاوف والمخاطر الكامنة في هذه الحضارة هما الموضوع الاساس لكتاب القصتين ، وفي كل منها يشيغ معدن الحديد ، ويتم او يوشك ان يتم سقوط او انهيار حديدي .

لكن الصرخة تمضي ابعد ، مما هو الامر في القطارات الليلية . اذ تصور مدينة مدنية تخلو من البشر تماما ، وترتدى الافعال فيها مقتربة بالسيارة التي هي الفاصل « اخيرا تندفع سيارة السيرك ... » و « هنا تنحرف سيارة السيرك ... » و « تعطف سيارة السيرك » ويخففي الانسان كلها ، ولا وجود حتى لسائق سيارة السيرك .

في رواية ممنوعي « دادا للغرب » يرهن المطر الساقط بعوتوت كاترين ، وفي قصة تشيهوف نم « السقاء » بجسد الثلوج الهابط عزلة الانسان وغرقه واحاسمه بالوحدة في المدينة الحديثة . وفي مدينة خضر يرهن المطر المتساقط لاسبوعين بعوتو شيك الواقع ، ويشيع جوا من الكآبة التي تلوون بالوان المادن الرئيسية في عصرنا كالوان « الرماد والصخر والالتبوم المتبيق » . وتتحرك في مدينة خالية من البشر تماما - سيارة وصوت على جانبي صندوقها ، لوحه هنري روسو « السيرك » . تقطع سيارة السيرك شوارع رئيسية وعامة في المدينة ، ثم تنحرف الى حي له ملامح طبقية شعبية ، وفيه ازمه « محددة بصفوف الاجر » وكل الطين الناقعة التعرية وبالابواب الرطبة ، والنواقد القريبة من الارض . ان الازمة وهي تتعرج وتنعطف ، تمضي بالعتمة الوحلة ، وبتصدأ صفاتي القمامه وافقال الابواب والاعده » . وما ان تخرج السيارة من هذا الحي حتى تلسع حيا آخر ذا ملامح برجوازية ، شوارعه « متساوية في الاتساع ، مباعدة نظيفة » ، محددة باسيجة واطئة من الاجر الخشن » .

والقاص في وضعه الدقيق لللامح هذا الحي ، يحدد بدقة ملامح الطبقة التي تسكن هذا الحي ذي الشوارع المبدء والنظيفه شديدة الانتظام ، فاسيجه الدور تحصر مساحات واسعة من القمامه والفضلات ، تدلل السيارة بهذا غير اعتيادي بفتحة الخروج من الحلقة المفرغة التي سببتها هذه المساحات ، وابعاد فندل للخروج من الحي . وفضلا عن القمامه والفضلات التي تحتل مركز الحي ، تكون كتبا عن طبيعة الحياة والقيم لدى هذه الفتة ، فان ثمة اشارات واضحة الى ملامح برجوازية

عربة تعيش حالة حرب كاذبة مع الاعداء ، ومن الواضح ، ان هذه البرجوازية ، هي برجوازية نكسة حزيران ، لكن الامر لا يتوقف عند هذا الحد ، فالسيارة تمضي في طرق فضائية « لتذكرنا بالقطارات الذي « يتحرك على حافة السماء المدرعة » في قصة القطارات الليلية « وعندما تلتجم نهايات الارض بالسماء ، تظهر عدة طرق قصيرة ، وطويلة باهته في الارض او في السماء ... وهذا تنحرف سيارة السيرك وتفادر هذا الطريق الغضائي لتدخل بوابة من دعامات حديد قائلة في اسلام شائكة » . وفي هذه القطة المسجية بأسلاك شائكة والمثبتة بالبراميل وبقضبان الحديد الصدئة والتالفة ، يحدث القوط والانهيار ، بعد ان تراجعت السيارة بفعل الصرخة التي تنطلق من كائن صغير .

ان كتلة حية « تشبه حيوانا وطلقا بشريا » ينعكس على وجهه لون صدا الحديد يطلق هذه الصرخة المدورة ، حين توشك السيارة ان تدهسه ، وهي تسر في ممرات تحيط بها البراميل والقضبان الحديدية ، وتبتعد عن الصرخة صرخات وولولات تنتقل من برميل الى برميل ، من جوف عمق ، جوف في عمق صدا الحديد ، وتظلل الصرخات « تبتعد عن الظلام ، ستنضم رؤوسا مكورة صقلية بلون الحديد تشبه الرأس الذي يطلقها » . وازاء هذه الصرخة التي يشعر القارئ انها تنطلق من اعماته ايضا ، « تراجع سيارة السيرك بوحشها ، فتضطدم بجدار من البراميل مرتفع . تنهار البراميل ، وتترکم حول السيارة . وتستقر البراميل تساقط جزء بعد جزء حتى تفطلي صندوق السيارة الكبير » .

ان هذا الانهيار ، يختلف عن الانهيار الوشيك الحدوث في القطارات الليلية ، والذي يخرج الجندي وزوجته » ، فالانهيار يتم هنا بفعل السيارة نفسها ، يتغادى انهيار الحديد مع الصوت القوي الذي سيمود ليطبع بالشاشة ، والقاعة التي يجلس فيها الجندي وزوجته » ، فالانهيار يتم هنا بفعل السيارة نفسها ، ويغمراها ، ويعيق تقدمها « الوحش » الى امام . ان الصرخة التي تنطلق من جوف كائن حيواني - بشري . الذي يذكروا بالطفل الذي يظهر في وسط الساحة في قصة « التابوت » ، هذه الصرخة ، هي صرخة الحياة ضد الموت ، صرخة الحياة بوجه ما هو وحشى ومظلم ولا انساني .

لقد اشرنا الى ان ما هو فردي واجتماعي يعانق ما هو كوني وعالى في القصتين المذكورتين ، وعلى هذا تكون الصرخة ، صرخة الحياة بوجه ما هو وحشى ومظلم ولا انساني في التقدم الالى والتقني ، وصرخة الحياة بوجه الموت تنطلق ضد انتظمة البرجوازيات العربية ، الموت الذي يتهدد - مع وجودها - حضارة الامة وكيانها ووجودها التاريخي . وفي قصة « الى الماوى » يعود القاص الى الوجه

الاخير لدبه ، الوجه المزوجة في المقاهم الشعبية ، والتي تميز عن غيره من القصاصين العراقيين بقدرته الفائقة على تفجير ما فيها من سحر اسر ، لكن سحر هذه الوجه ينتهي لجعل مكانه ظلام اسود ، ان شابين فاقدي البصر يجلسان في مقهى شعبي يقابل الفندق الذي يقطنه ، وعلى حين يتحدث احدهما عن فراغ رأسه ، عن نومه ويقطنه وعالمه المظلم الاسود ، يقوم الآخر عبر خياله وحواسه الاخرى ، بمتابعة حركة التزييل الثالث ، البصر ، الذي يمكن بجوارهما في الفندق ، في نفس الوقت الذي يكون جالسا معهما في المقهى دون ان يعرف بذلك . ونعرف من خلال المتابعة التي يقوم بها الاعمى الثاني لحركة البصر الوهمية – والذي نفاجأ في نهاية القصة بأنه راوي القصة – ان للمبص عاداته الصغيرة ، وطقوسه وشعائره التي تستعبده ، شعائر وطقوس صغيرة يؤديها كلما دخل الفندق ، وان له زائد لحمة على صدره ، بتحليل الاعمى الثاني انها تتحرك بصورة سحرية ، مثل حيوان صغير « ينمو ذلك الشيء » ، ويجلس على صدر التزييل كحيوان كثيف الشعر ، صامت ، واخذ يلحس وجه التزييل بلسانه ، ثم يغفر قفزة غير محسوسة ، ويترک في مكانه فوهه مظلمة » .

ورغم ان الاعميين يمتلكان حواسا اخرى مدربة تهدبما وهم يسران في الازقة الى المأوى ، فان وجودهما يعتقد الى حد كبير على الآخرين ، انهم بريدان مفادرة المقهى ولابد من وجود احد يخبرهما بالوقت ، هذا الوقت الذي هو بالنسبة لمالمهمما « كله ليل . كله ظلام ، كله بقظة ، كله صمت ، كله توحّ ، كله ثقل ، كله بقظة ، كله نوم » العالم الاسود المظلم ، الذي يستحيل فيه النوم الى يقظة ، واليقظة الى نوم ويتلاشى احدهما في الآخر .

وعلى الرغم من ان السوداوية والظلم ليسا غريبين على عالم القاص وعن مملكته السوداء ، فان هذا القلام والرعب في الحياة البشرية ، جديدان على عاله ، فليس نمة نافذة لضوء او نور في هذه القصة المرعبة .

تفلت قصة (ساعات كالخيول) ، التي كتبها محمد خضر ، بعد ان ابدى الكثير من المعجين بفتحه ، مخاوف مشروعه ، من ان يسقط اسر التجرب والشكليه – تفلت القاص مستمد من تاريخ الغاو القريب .. وبطل القصة يقوم برحالة الى مدينة الغاو لاصلاح ساعة قديمة من نوع النبوبق ، ورنها عن قريب بحار ، محاولا ان يكتشف فيها شيئا يتجاوز الزمن المحسو كقطن قدیم في حشية صغيرة » ، وتتيح له زيارته التي يقوم بها الى دار الرجل الوحيد الذي يقوم بتصليح مثل هذه الساعات ، ان يطلع على انواع وانماط الساعات ، وعلى حركة الزمن في عريهها على ترسوس الساعات المنسنة ، وان يعود عبر روايات الساعات .

– في الزمن – الى الوراء ليعرف شيئا عما كان يدور في هذه المنطقة . وعلى حياة البحارة الذين كانوا يبحرون بين شطآن الخليج العربي .

والقاص كشأنه دائما ، يجسد بناء القصة ما يريد قوله او طرحه من مضامين ، اذ ان حركة الاحداث في القصة شبيهة بالحركة الدائرة لقارب الساعة . والقاص يبدأ قصة من نقطة في النهاية ، « يعود الى الوراء » ثم تنتهي القصة بنفس الحركة التي بدات بها « قد يحدث هذا اللقاء ، اصلاح ساعتي » ، واخرج الى ارصفة البناء ، ثم اعود آخر الليل الى الفندق ، فاجده نائما في فراشي يدبر وجهه للحائط ، ويعلق عمامته الحمراء على المشجب » .

وتشترك قصة « اختصار الرسام » مع ساعات كالخيول ، في انها تستخدم المادة التاريخية وسيلة للتعبير عن مضامينها ، على ان قصة (اختصار الرسام) تبدو وكأنها قريبة من الرواية التاريخية والقلم التسجيلي ، ولعلها اشد قربا من القلم التحلي منه الى الرواية التاريخية . ان مناطق عديدة من بغداد ، كالمنطقة التي تقع فيها المدرسة المستنصرية ، والقلعة ، والقلعة ، وجامع الاصفية ، ومنارة سوق الفوزل ، والقلعة وخان مرجان ، موصوفة بدقة واقية شبيهة بواقعية القلم التسجيلي . والقصة في بناها شبيهة بقصة الاسماك ، اذ تعمد على نمطين من اسلوب التداعي : تداعي الذكريات ، وتداعي الاشياء التي يقوم الرسام بتصويرها على الورق ، وعبر تداعي الذكريات وتداعي الاشياء ، ينقلنا القاص الى فترة من تاريخنا الحديث ، هي فترة حكم داود باشا ، والى ليلة شتابية من عام ١٨٣١ م ، حين اجتاح الطاعون بغداد ، وبدا داود باشا الاختصار مصابا بالطاعون .

ان اختصار الرسام محمود افندي – ونل ثمة رساما حقيقيا بهذا الاسم – يعاني اختصار داود باشا والموت الذي برز له في صورة وجه ناري لرجل احدث ، يبرز لمحمد في نفس الوجه . ومثلما يحدث في الاسماك ، يلصب نهر دجلة الذي تقع غرفه محمود على شاطئه – دورا في الاغفاليات الطويلة ، المقطرة بالكتابيس – التي تسقى الموت ، وينتحر الرسام اخيرا بطلق ناري ليسقط من شرفته في ماء النهر .

وفي القصة تصوير دقيق لصراع الحياة والموت ، ولفتره الاختصار ، لكن استنباط اية دلاله واضحه تکمن وراء هذه البینة امر صعب ، اذ تتحول المادة التاريخية من وسیلة في التعبير الى غایة بعد ذاتها .

في منزل النساء ، يعود القاص محمد خضر الى قاع المجتمع العراقي والى « جماعته المفورة » ؛ نساء الطبقات الشعبية او العالم السفلي ، المطلقات ، والارامل المتزوجات اللواتي هجرهن ازواجهن ، عاملات الخياطة ، كاتبات الطابعه ، غسالات ، نساء البحارة والسبعيناء والجنود .

الوصف الخارجي المباشر ، اثر الرواية الجديدة بشكل واضح ، في وصف القاصي للأشكال والخطوط والزوايا ورصدها بعين هندسية « كان حداها الرجل يتحرّك في الرواق الغربي ، المتعادد على الضلع الشمالي المفهام ، وقاربها نوافذ مفتوحة في ارض العوش بجوار حد الفلل في نهاية الرواق ، صفيحة متباوحة على ابعاد قصيرة مشبكة بحدائق في اتجاه متواز واحد الخ ... » .

في الجزء الملوى ثمة رجل (غير مسمى) يتحرك في زقاق باتجاه منزل كبير يضم مجموعة من النساء . وحين يدخل الرجل المنزل يلتقي بصاحبة المنزل (عوفه) التي تسميه (ابن عواشه) وهو اسم وهي لا وجود له في الواقع . وتعلم فيما بعد ان الرجل جاء ببحث عن فتاة « غير سماة في هذا الجزء ايضاً ». ويكتشف الرجل ان الفتاة سجينه في مخزن الاثاث وانها ترقد في حوض قديم للسباحة ، وقد نصحتها العجائز باستخدام الحوض كعلاج للروماتزم الذي تعاني منه .

وفي شطر الثاني ، اسفل الصفحة ، يقدم الرجل نفسه ويرفنا باسمه (علي) ويكشف لنا على وهو راوي هذا الجزء من الاحداث ، عن جذورة الريفية ومن ملامحه الاجتماعية والسيكولوجية ، تعرف انه تسرح من الجيش قبل فترة ، وعین قبل يومين فقط في مصلحة نقل الركاب ، وانه عاد الى دار عوفه بحثا عن فتاته (دلال) . ونعرف ايضا ان منزل النساء هذا كان المنزل الذي سكن فيه علي بعد ان ترك القرية وجاء المدينة لاكمال دراسته المتوسطة ، وانه كان على علاقة جنسية بعوفة ، ومن ثم بدلال . والقصاص لا يخبرنا بذلك بشكل مباشر ، ويعتمد عن سطح هذه العلاقة ، ليس الجهر الانسانى لها ، بلكلماته الشعرية « يدان من الذهب ، يدان ناضجتان من المذاق طوقتاني واطلقنا من داخلى الحياة التي طال اختباسها كتب ساخن » . وقد اقام على هذه العلاقة وغيرها بعد ان بذل جهدا للتخلص من جبه لامه وأحال علاقته حب جديدة محظها . كما نعرف انه مصاب بالبلهارزيا ، وانه يمتلك حواس فطرية يطلقها مثل كلاب بوليسية وراء الاشياء والروائح التي تعج بها الحياة الشمية .

وتكتشف لنا المناصر السيكولوجية للفتاة التي تسمى في هذا الجزء (بدلال) عن امرأة نرجسية تتظر في مرآتها دائما محررة حمامات تذكر الماضي . زواجهما وخروجها من حياة الريفية الرعوية الى عالم المدينة . كما تكمل في هذا الجزء المناصر المكونة لشخصية (عوفه) صاحبة المنزل والتي عرفناها في الجزء الملوى من الخارج .

على ان نهاية الحدث في شطر القصة الملوى ، يتناقض مع نهايتها في الجزء السفلي . ففي الجزء الملوى من الحدث تلجا الفتاة الى حوض في مخزن الاثاث الدافئ ، وتقطى ساقها بقطع من الخيش في حوض سباحة

وتنطلب (منزل النساء) - التي تخرج على حدود قالب القصة القصيرة ، الى قالب آخر هو القصة الطويلة - الى وقفة اطول مما تتطلبها ، غيرها ، من البناء الجديد الذي قامت عليه ، والمقاصدين التي تتحتّبها .

وبناء القصة جديد على القصة العراقية والمربيّة ، وان لم يكن جديدا على الادب العربي ، ولقد سبق لجنة الاداب الاجنبية ان نشرت قصة للكاتب الانجليزي غابرييل جوزيفتشي بعنوان « موبيس المعمري - تعرّف طبولوجى » (٢) ، مع تعقب على القصة بقلم المترجم يوسف يوسف .

ويقوم بناء القصة على شطر احداث القصة الى شطرين ، يحتل الشطر الاول النصف الاعلى من الصفحة ، ويحتل الشطر الثاني الجزء او النصف الاسفل من الصفحة . وقد نشأ هنا هذا الاسلوب ، في رايـنا - بتأثير من السينما واللغة السينما واللغة السينمائية ، ذلك انه كما يباح للمشاهد ان يرى على الشاشة من طريق التوليف الروائي ، حدثين مختلفين في مكانين مختلفين ، يتبع لنا هذا الاسلوب في القصة ، ان نقرأ حدثين احدهما يمثل الجزء الملوى من الصفحة ، والآخر يحتل الجزء الاسفل منها . ولقد سبق لمحمد ان حقق شيئا من ذلك في القطارات الليلية ، عندما صور حدثين ، احدهما يتم على شاشة السينما ، والآخر يجري في قاعة السينما .

وقد يظن القارئ ، لاول وهلة ، ان شطر القصة الى شطرين هو مجرد وقع بالشكلية والتجريب الشكلي غير الغائي ، لكن القراءة الثانية لها تكشف عن غير ذلك . وعلى عكس قصة (موبيس المعمري) التي يبدو وكان لا علاقة بين شطريها ، يتم التلاحم في « منزل النساء » منذ الحركة الاولى في كل من شطري الحدث ، كما تكشف قراءة القصة عن قسط كبير من الذكاء الفني في بنائها . ولعل هذا البناء شبيه بالانسان نفسه ، اذ على حين يقتضي القاص شخصياته في الجزء الاسفل من الخارج ، يقدم ، هذه الشخصيات في الجزء الاسفل من الداخل ، وعلى حين تكشف القصة عن الحقيقة الخارجية والاجتماعية لهذه الشخصيات ، في الجزء الملوى منها ، تكشف عن حقيقتهم الدائنة الخفية في الجزء السفلي منها .

ان اسلوبين لرواية الاحداث يتباينان مما في شطري القصة ، ويكملان بعضهما ، ليكشف عن من الشخصيات ولامحها الاجتماعية ودوافعها السلوكية ، احدهما ، اسلوب موضوعي يتمدد وصف الاحداث والاشياء والشخصيات من الخارج ، هو اسلوب الوصف الخارجي المباشر ، او اسمته الناقدة الفرنكية كلود دموند ماتي « عين الكاميرا » ، وثانيهما اسلوب الرواية الدائنة يتم عبره كشف الابعاد السيكولوجية لشخصيات القصة . وفي الاسلوب الاول ، يظهر الى جانب اسلوب

عنيق تخلصا من الرومانزم ، وهي تخبر الرجل بانها جائعة فيذهب ليطلب لها طعاما من المطبخ ، وحين يتمدد الى جانبها ، تعانقه وتغضط بذراعها حول عنقه وتقبض على مucchمه قائلة :

– هل ترى ان عظامي تطبق عليك ، ولا تستطيع ان تفكها الا بعد تحطيمها .

ويجيبها هو قائلا

– « لم اصدق اني ساجدك هنا . لا اصدق » .
اما في الجزء السفلي فان نهاية الحدث مناقضة لهذه النهاية ، يقول علي « لم يخطر ببالى اني ساغثر عليها في مخزن الامتنع ، ما اختارت هذا المكان الا لأنها تمر واحدة من حالاتها الصعبة ، تكون فيها كتملة في قزان فارغ كبير ، وحيدة ونائية تحت ناقوس زجاجي كبير ، غير قابلة للمس او الاسمام » .

ولا ترد الفتاة على السؤال التالي : ما اسمك يا بنتي ؟ ! وتكرر الاسماء (وكلها اسماء شعبية) فلا تغير جوابها ، فيقول علي « كم كنت مخططا ان فتاتي في متناول اليد دائمًا ... » .

ولا يقتصر التناقض على الحدث فحسب ، بل يمتد القاص الى الكلمات المتضادة في الحوار ايضا ، بقية كتف ابعد الشخصية ، يقول علي لعرفة حين تهنت عن اخباره بمكان الفتاة .

– يا امي الصادقة ، ان جسونك الضخم مليء بالاكاذيب .

على ان التناقض بين نهاية شطري الحدث ، هو مجرد تناقض ظاهري ، اما في الحقيقة ، فان النهايتين تكمل احدهما الاخر ولا تتناقض معها . ذلك ان الحقيقة الخارجية (للدلال) هي غير الحقيقة الداخلية لها ، واذا كان علي ودلال قادران على الاتصال خارجيا (كما هو الامر في الشرط الاعلى) فان التواصل بينهما ، بين الانا والهو ، بين الذات والآخر ، مستحيل من الداخل .

وقد يبدو للقارئ ان النتيجة التي تنتهي اليها القصة شبيهة بنهاية قصة (جوزيفتشي) ، اذ ينتهي السطر الاول منها – الذي يتناول حياة رجل يعترف التعرى في ملبي يدعى موبيس ، ويتعزى بدافع ميتافيزيقي لاجنبي ، خالما عنه المجتمع ليكرز في ذاته ، وليكشف في النهاية ان الحقيقة الداخلية مرعبة ، فيتحرج – باتحرار موبيس ، على حين ينتهي السطر الثاني بعزله البطل نهاياني بعد ان ينتهي الى الاكتشاف ان الحقيقة الاجتماعية هي اللامعقول ، قد يقود الى الغول باشتبه التام بين القصتين ، سينا وان ثمة ملامح من موبيس في الفتاة ، اذ ان كلهمما ترجي بتأمل نفسه في المرأة .

قد يبدو ذلك ، ولكن الحقيقة غير ما قد يبدو ، فالقصاص محمد خضر يطوع هذا الشكل لضامين اجتماعية محظية . ان موبيس يخلع عنده المجتمع والماضي والثقافة ، في حين لا تنظر دلال في المرأة الا لذكر هذا

هواوش

- (١) مقالتنا « محمد خضر ومقامرة القصة العالية » مجلة الادب المعاصر السنة الاولى ، ١٣٢ ، ١٩٧٣ .
(٢) غابريل جوزيفتشي : موسى التعرى – ترجمة طربوليوجي ، ترجمة يوسف اليوسف ، مجلة الادب الاجنبية ، السنة الثانية العدد الثاني ، تشرين اول ١٩٧٥ .

سِنَافِيَّة

الْمُهَاجَرَة

□ هائم محمد الصنغر



□ هل يحق لنا ان نعتبر انتقال اي كاتب من مجاله الابداعي إلى مجال آخر ، تعويضاً عن ضعفه في المجال الاول؟^(١)

ذلك ما كنت اتساءل عنه وانا انهي قراءة رواية الشاعر عبد الخالق

الركابي (نافذة بسعة الحلم) فالحقيقة إن المبدع حين يغادر مجاله الخاص - مع بطلان نظرية المجال الابداعي الخاص وقيام مئات الادلة التي تدحضها لاسبابها في الادب العالمي - فإنه يظل في الغالب خاصاً للادب الرؤية التي لازمتة خلال مسيرته الابداعية التي عرف بها .. يساعده في

ذلك ، زوال الحدود العاجزة بين الفنون ، فهي آخنة بالتدخل بشكل يصعب معه تثبيت حدود فاصلة يتطلب من المعني عدم اجتنابها ، فال لهم الابداعي الحقيقي لا يقف عند (الاشكال) الفنية كاواعية او قوالب جامدة تفرغ فيها التجارب بل يتمدد عليها مازجاً او مجترحاً من خطها ما يسمى في تأصيل التجربة ويعجلو غامض جوانبها .. وهكذا شاع التأثير المتداول بين الفنون : السرد القصصي والشخصيات في الشعر ، المعالجات الشاعرية في القصة ، المسرح الشعري والشعر المسرحي الخ ...

في اتفاق متطلبات الفن الجديد على الكاتب فبذلك تلغى حقيقة ان الفنون نفسها رغم ما يظهر من تباعد ادواتها وأساليبها متقاربة إلى بعد الحدود .

يبدو لقارئ رواية (الركابي) انها تحاول اصطداماً محاور عديدة واهتمامات متشعبة للمعالجة الروائية يديلاً عن النمط الروائي المألوف الذي يطرح محوراً مركزاً هو الموضوع وبطلاً تدور حوله - ومن اجله - الاحداث والشخصيات الاخرى ... فالموضوع المركزي الموحد اشبه ما يكون بالبشرة الحادة ، وذلك ما تحاول الرواية ان تتجه منه اسطراها الاولى في ايهام انها تسلك سبلًا غير مباشرة في التعبير عن موضوع الرواية الاساسي الذي لم تستطع كل التذكريات والتداعيات بل الديكورات الشاعرية ان تموهه .. او تبعده في الاقل إلى خلفيات العمل رغم انه المصب الرئيس فيه .

فالركابي - تحت احساس حاد - ين بن موضوع الجندي العائد إلى بيته مهزوماً أصبح موضوعاً هنائياً مباشراً -

إن المدخل السالف ليس دفاعاً عن الركابي وحده ، بل عن نواباً ادباء اخرين حوكموا نقدياً وفق ما عرف عنهم من اختصاصات وإن قدما في الانواع الجديدة التي ولجوها عملاً شهد لهم بوجودتها .. وإذا كان الادب العالمي قد تجاوز هذه المسالة وقد نماذج لاحصر لها في هذا الصدد^(٢) فجدير بنا ان نفسح بدورنا كل الآفاق لكتابنا لينتقلوا - كلما وجدوا ذلك مناسباً للتعبير عن معاناتهم - عبر الفنون الادبية دون ان نجعلهم يرتبطون بحدودها او ينحاسوا على سمات دخول مسبقة .

اما الوجه الثاني للسؤال السالف فهو يتعلق بمقدار ما سيرته المبدع في مجاله الجديد مما كان قد اكتسبه من خبرات ومهارات واساليب قد تطوى على اخلاصه لفن الجديد الذي اختاره ، ومن المتروع في هذا الجانب ان تلتزم قدرات الكاتب وتنخفض البصمات التي تركها فنه السابق على تجربته الجديدة .. شرط ان لا تكون مجهزین باحكام مسبقة ترجع كل اثر إلى خلل

يأخذ لروايتها اشكالاً من الرموز والتقنيات التي اجادها والملـ بها شاعراً بل انه في متابعته ليوم واحد فقط من حياة جديته المقدى إنما اراد ان يقول شيئاً جديداً في موضوع لا يتوقع الناس ان يقال فيه جديد .. وهكذا كانت الصفحات الست والثلاثون والمائتان كلها تصوّر يوماً - غير عادي دون شك بعواجمه وأحلامه - من الأيام المشابهة الحزينة بطل الرواية الذي أقدمته الحرب منذ خمسة أشهر في غرفه ضيقة .. لكنه استطاع عبر نافذتها الواسعة سعة احلامه ان يمد خياله مستحضرأ حياته كاملة .. ونحن هنا ان نعدم المثور على اصحاب القاسم تساعد على الامساك بذلك الماضي الذي هو بدوره نوذجي تماماً : عائلة ريفية وإبرٌ تقبيل وعلاقات فرويدية ثم التجنيد وحرب خاسرة ثم الاستبشار بجولة جديدة لكنها كما أريد لها تفدو بلا معنى ..

وما الفصول الثلاثة إلا جزئيات اليوم الكليب الذي يعيشها (حازم) ولذا جاءت تسميتها بالشكل الآنسى (الصباح - الظهيرة - المساء) وكاني باركابي يريد ان يكون لكل زمن منها طعمه الخاص لكننا لم نلتفظ بالشغور على دلالة خاصة للصباح بنوره ودلاته على العمل والحياة النشطة بل انه - وقد امتدت على رقعته تداعيات (حازم) وهو على سريره - يغدو شيئاً لا يفترق عن الطفولة او المساء إلا بلمسات هنا وهناك اضاعها اقصاص .. وهكذا تجد في فصل الظهيرة والمساء ايضاً بكلمة أخرى فإن ما أراده القاسم ان يكون تصميماً رمزاً محكم يخبيء خلفه دلالات الحديث الروائي فقد محتواه الشاعري حتى لنجد (حازم) يعاني الامل الساطع عبر نافذة غرفته في آخر صفحه من فصل (المساء) ولم يكن ذلك في (الصباح) بكل ما يحمل من غنىً واكتفاءً موح .. ولا أزيد للكتاب اعذاراً إلا انتي حين اقرأ الرواية ثانية ساعملها على مستوى دلالي اخر : اي التي ساجد في الصباح : طفولة البطل وتعرفه على العالم البكر ... بينما سانتقل معه في فصل (المساء) إلى نهاية المطاف بجولته في الحياة .. ولكن الزمن هنا سيغدو (خاماً) بالبطل ولا اعتقاد ان الركابي اراد لحازم زمنه الخاص بل اراد ان يؤرخ من خلاله لزمن العربي الذي بدا يعيق الحطم ثم معاناته واخيراً بخذهاته ، مع التنويعات الأخرى التي يفرضها الوعي لمسارات الخذلان واستشراف المستقبل .. اي ان (حازم) كان بطلاً نوذجيًا لا يؤرخ لنفسه رغم ما تشوب شخصيته من توجّمات وعزلة وأنطواء .. ورغم همومه الاسرية البختة ووقوعه تحت عقدة (الذنب) أحياناً مما يطبع الرواية بمسحة تشارمية لم تنتقدها منها النهاية الشعرية عن سطوع الضوء من النوافذ بإصرار .

واذا كان بمقدور الركابي أن يكتب عن الحرب بطرق اراد ان تكون جديدة فإنه لم يتمتع من ذاكرته مدلولات

(البطولة) الاخلاقية التي اولع بها الروائيون العرب⁽²⁾ فيما كتبوه عن الهزائم والانتصارات على السواء - وإن بدا الجانب المرضي في روايات المزينة بصورة اجل - ومن ابرز تلك الدولات الاخلاقية التي تربط الحرب بالرمز الاخلاقي المجتمعي الشائع ، ما حاوله القاسم في علقة البطل بالمرأة .. والعمق لدى هذه المرأة بمقابل الحرب الخاسرة ثم عودة الخصب ببريق الامل الذي اوحته الحرب الثانية .. وللتدليل على ذلك لا بد من الرجوع إلى تطور علاقة (حازم) بابنته عمه (جميله) .. فهو متوجه منها قبل ان يقعده كما تشير إلى ذلك استرجاعاته وتوجهه هذا متأثر من إفتنه لها إلى حد دخولها بباب المحرمات عليه بحيث لا يفكّر بها زوجة يوماً ما .. ثم توجهه منها بمعنوي الدم المتوقع (الدم الذي يشد سرة الجنين بمشيمة الام ويشد الجثة بالأرض أيضاً) ص ١٦ وهو متوجه منها برهبة الاب الميت الذي لم يجف قبره بعد وظلّت وصيّته برواجها منه وكانتها (تركة ثقيلة) ص ١٢٢ ثم إن راهبها لم يُؤخذ في هذا الزواج ففي اذن (ليست اكثراً من نموذج اخر لامي المسلمين) ص ١٣٩ وأخيراً فهي ضحية لشعوره بعقدة الذنب اداء استشهاد رفيقه مصطفى غريب الذي يصبح كابوساً يفسد ليلة الزفاف ويتحول دون امتلاك حازم لعروسه ..

.. انتظري يا جميلة .. انهم يداي اللتان تندتا بعد مصطفى غريب ! .. قد يكون دمه ذاك هدر بباء .. ولكنني كنت اشعر به على يدي لفترة طويلة . لم امد يدي إلى القصمة التي كانت تتوصّلنا ثلاث مرات في اليوم إلا وتخيلت اصابعه ملطخة بدمه ! ..) ص ١٥٩ . وهكذا يعود المروسان لينفرد كل منهما في غرفته وكأنهما غير متزوجين ! من قبل ، في تاريخنا الادبي ، كان الشاعر العربي قبل الاسلام يعود من زواجه فيفصل ما قد فعل بالاعباء متخذًا من المرأة وسبلة لبدء قصidته التي يسرد فيها بطولته فلو ان هذه المرأة حضرت لشهدت كيف صنع ولرات فعل سيفه برقب الاعداء ..

اما في العصر الحديث فشاء كتابنا انسائهم ادواه اقل من ذلك : فهو ليس مستمعات وحسب ، بل هنَّ الوضع الذي يسقط عليه البطل فشله وتدمه .. وربما تجردت المرأة رمزاً مقابلًا للفشل .. فحازم بعد عودته خائباً بما جرى في حرب حزيران التي مات فيها مصطفى غريب لاعنا المسببين والاسباب ، جعل اقترانه بعروسه فاشلاً .. فالرجولة الطيبة فيه لا تبرز إلا عبر رمز القم والفشل الجسدي وذلك امر شيق إليه الركابي من قصاصين آخرين : في العراق وفي البلاد العربية عقب حزيران بالذات .. ولم يكن الامر بعيداً عن الجزو الحزيرياني : سبباً ونتيجة . وهكذا عاد حازم للأرض يزرعها يائساً بعد ان تسرح

من الجيش وليس له من انحراف إلا ذكرى مصطفى غريب الذي يهين عليه كانكيوس .. ورجونة يكجهاد مصطفى وعيناه البريئتان اما حين يسمع باندلاع حرب تشرين فهو يتحفظ .. لعلها الفرصة التي سبّبت نفسيّاً مصطفى ولرجولته فياخذنها في المرأة ملتحماً بجسدها تستيقظ فيه رجلته فياخذنها في المرأة ويحوّل جوشه معها متصرّاً : بكل ما يملك من حرارة ويخوض جوشه معها متصرّاً : (وكما يستيقظ النائم فجأة ، انتبهت إلى نفسي لاري جميلة مستكينة بين ذراعي وهي تحدق في وجهي بعينين مختلفتين بالاندماج والنشوة وكانت شمس تشرين تومض فيها بشكل لا يصدق وعلى جسدها المنسى بالعرق وعلى الشنب الذي انسحق تحت نقل جسدينا كانت الشمس تسطع ايضاً ولأول مرة اكتشفت بأن جميلة ليست مجرد باردة تمتدّ بيبي وبينها شمس حزيران القاسيه شعرت بجميله رحمة يغور بالخصب والأمومة ! وصدّمت بان الحرب قد اندلعت هناك) ص ١٨١ - ١٨٢ .

اذا كانت رواية ار زابي زيد الانسواء تحت معايير ادون موير (رواية الحقبة (١)) التي تحيل كل شيء إلى خاص ، نسيبي وتاريخي .. فإن العلاقة بالمرأة ومدلولات العقم والعجز الجنسي او الخصب والامومة ليست هي الطريق الأمثل لتلك الاحالة .. وهي إنما تعكس رؤية او منظوراً قد يصعب في طريق معايير .. لأنها تدلّ على غياب الوعي الاجتماعي الذي احال المرأة كائناً ثانوياً لها وظيفة المشجب الذي تتعلق عليه الاممـلات ، وتسند إليه - او تبرز من خلاله - السقطات . واحسب ان شيئاً من هذا الاعتقاد وأمثاله كانت في خلفية الاسباب التي ادت إلى المزية العزيرانية ..

وعلى مستوى البناء الفني فتلك الرموز اصابها الابتدال لما فيها من آلية وتكلّر وكم كان جميلاً او ان القاص ركز على تباعد البطل وعروسه من منظار التركة الابوية ووصاية التقليد وموافقتها - اي العروس - بصمت دون فاعليه .. إذن لاكتملت صفات بطل الركابي الذي ستكتمل له حساسيته الشمرية ولانسجمت تذكرةه الثرية بدءاً من عيون الشهيد المدققة به وحتى وقع الخطوات المفتربة من غرفته .. بدل ان تكون العلاقة مع المرأة متورّة بفعل توفر عامل خارجي ، إن (جميلة) اصيّت بالحيف في الرواية فهي التي غامضة تابعة لم تجد على مستوى الحدث ما يليق بها كزوجة جندي يعنى الحرب العادلة وفقدت بالتالي وجودها الروائي لا صوتها الذي يفتقد البطل فحسب وحين شاء لها القاص ان تتحدث فلم يأت ذلك إلا متاخرًا : لقد كانت تتبع اخبار الجنود وهم في الجبهة لأنها - تقول لحازم بعد عودته - على انه (لهؤلاء المقاتلين وجه واحد هو وجهك انت !!) من ٢٢٠ ولعل ذلك وحده العوار الجاد الذي زجت فيه جميلة في الصفحات الاخيرة

من الرواية حين عاد (حازم) معتقداً من العرب التي ظن أنها ردّ على هزيمة حزيران لكنها في منظور الانظمة التي واجهت تلك الحرب ليست اثر من تحريك مؤقت محدود .. أما طاقات سازم ورفاقه فقد حوصلت في أماكن بعيدة وام يسمع لهم بالمشاركة العقيقية .. فنان وقف أخلاق النار وقف لاحلام الجندي الذي حسب النصر على الابواب وبهذه الصدمة والجراج عاد حازم لغرفةه فكان نوافذها قضبان سجن فابتدا يومه الريفي عبر صفحات الرواية التي ابتدت عند انتهاء الحدث فلم يكن بد من اتخاذ الاسترجاع وسيلة لاستحضار الماضي : سواء ذلك المتباعد منه او القريب ، فندا الموضوع البسيط في ماهيته ، شاهقاً في معمار بنائه الروائي وذلك ما يجعلني اجزم القول بان للركابي مستقبلًا في نفسه الجديد .. إنه ملا .. يشكل جذاب مؤثر - صفحات روايته بما احتشد في ذهن بطله من ماضيه : الامرة والارض ، النشأة والصبي ، الجندي والحب .. النصر والهزيمة .. كل ذلك بلغة اخاذة ترتفع حيناً حتى لتعين بها قصيدة منثورة وانك تستكثر على مواصفات (حازم) الرواية ان تجعله ينطق بما اتفقه به الكاتب .. إذن فتحن ثانية مع محاذير الانتماء بالفكرة .. وفرض الوعي على البطل .. ولكن : هل لنا من بديل دون ذلك حين نسمع (حازم) في هذا المونولوج النفسي الشعري المدب الذي يجعلنا نتساءل عن حقيقة كونه فلاحاً متعلماً أصبح جندياً فيما بعد ؟ هل أقول باني انصور البوت على شكل انسان او حيوان او شيء من هذا القبيل ؟ .. لا ابداً ! .. إذن فلأقلّ باني اخيه - مجرد تخيل - على هيئة غمامنة غامضة ذات اربع خدر تهبط بطريقه مالتنسج خوطها الوهمية بشكل شرقة تكتتف بالحضر ! .. وفي لحظة غامضة خارج الزمن - احظة سرية - يتوحد الاثنان ببعضهما : المحضر والفعمة ، عندهما يكون البوت قد اعلن عن نفسه بقوس مذهلة .. ص ١٢٢ ومثل ذلك الوعي الذي ينبع حدود وابعاد الشخصية كثير في ثناب الرواية فكراً ولفة .. والذى احبه ان (الحالات الشعرية) تتبلّس الكاتب فيهم فوق ارض الموقف التي تخيلها فيتناسى اشخاصها ويحتلّ مساحة الحدث بنفسه ... ودليل ذلك اتنا نقرأ هنا وهناك حواراً عادياً إلى أبعد حدود الشريعة وال مباشرة من نوع ..

(هذا من روحك يا اباها ! ساتر ووجهها) ولا ادرى إن كان بإمكان عرض سريع لهذا ان يتعرض لمشكلة (لغة الرواية) ومدى تطابقها او قريها من الشخصون لكن الذي اعرفه ان عبارة كذلك تصلح لقصة غريبة مترجمة اكثر منها لبيئة زراعية محلية ! كما انا تدقّرنا تداعيات واسترجاعات عاديّة ايضاً تتناقض مع اللغة الشعاعية التي تطربنا في تذكرات اخرى : فهي قد تستطيل وتغدو سرداً عادياً لايام اخرى لا اضافة فيها ، او تغدو شرحاً مباشرأ لقضايا عامة بلغة صحافية جافة (لم تعد الحياة

كما كانت في الماضي ، يوم كان الملك يجئنا ويقرر تهجير الغلاحين) ٢٠٠ ص ١٦٤ او ان يقع السرد باللغة الشائعة في البيانات العربية عند وصف المركبة (ص ٢٢٥ وما بعدها) فهي تبدو وكأن صاحبها ليس هو نفسه الذي قد يتغلّف أحياناً فيقول (ان هناك في قمة ما من الأرض نوحًا جديداً بعد الفلك !) ص ١٦٢ وهو يصف المطر الذي هطل بشدة .

إننا نتفاءل - امام تذبذب لغة الرواية بين الشعر المطلق وال المباشرة - بان هذا العمل هو الأول للرکابي في هذا المجال وربما استقرت لفته لاحقاً ولا زردد أن ينسينا ذلك كله توظيفه الجيد وربطه الحكم للأوصاف الظاهرة بالمعاني المممية الكامنة وراءها مثل افتتاح بطن جميلة بالحمل وبين انبعاج سرتها وهي صفيرة تلهم مع حازم من ٢٢ .. ومثل قول حازم (ان هذا الجنين الذي تليس جسده سيكل الشوط الذي قطعناه نحن فهناك قم أخرى لاكثر من ساقين بالتأكيد !!) ص ٢٤ .

كما ان رسم الشخصيات يدل على تحضير واع باهمية العمل الروائي مع احتفاظنا باللاحظات هنا وهناك - فمن الشخصيات ما يظل ماثلاً بعد انتهاء الرواية رغم ان دورها قصير .. مثل (مصطفى غريب) رفيق حازم في الحرب ومثله الاعلى في الشهادة .. ومثل (زهرة) المعنوحة التي اعطتها بين سكان القرية مكاناً طبيعياً متمنياً فهي رغم أنها معنوحة تفعل ما كان على الآخرين ان يفعلوه بمواجهة الإقطاع إلا ان الكاتب لم يتوقف عندها كثيراً لأنه في طريقه إلى موضوعة الحرب التي مهد لها بالأرض وحاول - بسرعة - ان يتعرض لسلسلتها بين النظام الاقطاعي البائد والمعدالة الاشتراكية الموجة .. إن زهرة تقابل القرية كلها او تعمّلها (ص ١٦٦) لكنها اختفت في العالم الجديد الذي انتقل اليه حازم مع اسرته وكان بالمستطاع ان تعتد حياتها لما بعد الحرب لتكون شاهدة حادة على ما وقع .. وهكذا ضاع مع زهرة المعنوحة زخم روائي كبير .

ولقد وجدت مسائل اخرى لم تحظ باهتمام الكاتب او انه لخصها باقتضاب في احسن الاحوال كما حصل عند حديثه عن دراسة حازم في المدرسة (ص ٢٠) إذ لم تقرأ سوى سطور معدودة ... بينما استفاض في احداث اخرى بداعي الاسهام ليس إلا كما في صورة الفولكلورية التي حشد بعضها دون دلالة كبيرة وكذلك في استذكاره للفصول الرعوي الاربعة وحالة الرعاة فيها وكأنه يريد ان يؤكّد انتقام روايته لبيئة الريف عبر هذه المشاهد الوصفية الخارجية بينما فقد الرواية ذلك الانتماء لأنها أساساً لأندور في مكان محدد منه - أي الريف - وبذلك انتزعها الكاتب من أرضها ولم ينفك بعد ذلك ما قد حشده من أوصاف ومعلومات وعلاقات - حتى - في تأكيد

انحدار بطلها . ويمكن ان نستنتج استنتاجاً قد يفاجئه نواباً الكاتب الذي غرس بطله في الريف والصقه ببطء الناس فنقول إن ديكور الاحداث يتجرد احياناً ويطلق معانقاً - بمهارة - رؤى الطبيعة بقلباتها فيمتزج الحلم بالواقع مما يعطي هذا الديكور سمة الشاعرية وهنا تنخلع عقدة لسان البطل فيأخذنا إلى ذكرياته بذوقه وسلامة وهكذا كلما احتاج البطل إلى استذكار شيء ما من واقعه نجده يختدّ من (حرفيات) الشعر .. ومزج الحسي بالخيالي .. الواقع بالحلمي ، وسيلة للتعبير : (كُتْ اَرِيْ نَفْسِيْ تَحْتَ عَنْتَمُ الْادْغَالِ الْوَرَقَاهُ الْمَدَهَهُ) والشمس لا تستطيع التفاذ إلى الأرض المشببة العاملة بالهوام والحرثارات الهشة الدقيقة التي تولد وتكبر وتترزاوج وتعموت خلال اليوم الواحد . مترباً متقللاً بالغبار كائن عرس ، اتقدم عبر التلال ونبني ملقطخ بالاتربة ونبيج المنكبوت ، والأوراق الجافة متصنفة بشعرى الملبد وانا انوغل في جوف الاكواخ المهجورة والعرزان والصرامص والجنداب الخضراء الممتلة بعصارة العشب تتفاوز امامي لتخفي بقايا القش والشعب اليابس ، اصحو لاري نفسى مقدوفاً خلف كوة مفتوحة على الخلاء . اشم الهواء الطري او اشمم الروابي العطنية المبثوثة في الاماكن القديمة المهجورة ...) ص ١٦٦ ترى هل هذه عصارة ذاكرة الجندي عن طفولته ؟ او انها حاسة شاعر تلتقط حتى العادي والبسيط لتنمنحه حضوراً ذهنياً وتجسّداً . حياً من بعد .

ان الوعي الشعري والمراجحة الشعرية يحضران وراثة عن ممارسة الرکابي الشعرية السابقة على تجربته في الرواية ، ونحن لا نستحضر ذلك إلا لتميل مدى الإلهاف الذي اصطبغت به الرواية . ولم يتبع الرکابي طول روايته بل ظل نفسه الشعري متصلاً .. مستفيداً من فن الشخصية ذاتها : الجرح والعزلة والالم .. التوائف والعالم الخارجي ... الماغي والحاضر والمستقبل .. كل ذلك يحضر في برهة واحدة لم يستطع البطل - وربما الكاتب نفسه - التحكم في اندفاعتها فراحت تتداخل وتصارع وتسحب هذا الصراع على كل ما حولها .. متوجّلة في المكان والزمان .. إلى الماضي وعبر نوافذ الفرفة .. والنهاية ؟ (وسمع حفيظ قدميها على الدرجات العليا للسلم .. لحظات .. وسطع مستطيل النافذة الرابعة ، وكان حازم قد رفع بوجهه متطلماً للعلى ، نحو سقف غرفته .. وكانت التوائف الأربع تستطع بإصرار في جوف الليل الهادئ) هكذا تنتهي الرواية . بعبارات لا يمكن ان تقرأ كما يقرأ النثر البارد

التخييلية التي تتبع اصطناع نهاية من لدن الروائي وفق نوایاه وطموحه اي ليس اختناماً ما هو كائن .
ويظل (الأمل) الذي جعله الروائي (قراراً) لروايتها ، قاصراً عن انتقال البطل من حزنه ، والرواية من سوداويتها .. فما تناول من خسائر على صفحاتها يحتاج إلى أكثر من لسات الكتاب الشاعرية (سوء يسطع واقدام تحف ...) ولمنا نصف الركابي حين نعتبر عمله هذا قريباً من الحد الأعلى المتاح في معالجة قضية راهنة كالاحتلال الصهيوني وتوصياتها الأخرى .. وهو في هذا المجال قدّم شيئاً جديداً على مستوى معالجة هذه القضية قياساً ب أعمال زملائه الذين سبقوه .. ولعل روايته - إذا وجدت يدأ قدرة في السينما أو المسرح - ستضفي في ذاكرة متلقيها (جميعاً لا القراء فحسب) رؤى ثورية من العرب العادلة .. والأنسان الكافح .. والإصرار البطولي ..^(٥)

او السود العادي .. إنها نهاية شعرية تصلح لقصيدة فعلاً .. فكل كلمة فيها تحدد خطوة في مسار المستقبل .. إن حفيظ قيمى المرأة ، والوجه المرفوع للسقف - الأعلى - ، والضوء الساطع - بعناد - في أعمق الليل .. كل ذلك عناصر تعجل رمزاً إلى نهاية شاعرية حقيقة .. إنها ترسم الصراع والانتظار لصالح المستقبل .. فالجنين الذي تحمله المرأة هو (حازم) آخر يولد من حيث ينتهي الأول بعد أن بترت ساقيه الحروب الفادحة .. والضوء الساطع الذي من الخارج من العالم المحيط بالغرفة يغمر الليل ويتنقل على ظلامه .. وظل أمثل نهاية يتبحها المجرى الروائي للحدث .. إنها نهاية رواية يحكمها المكن لا المتوقع .. بمبارزة أخرى فإن إطار معالجة (الحقبة) التي أراد الركابي سير أفوارها ، لا يسمح باندلاع حرب ثلاثة حاسمة - على مساحات الرواية .. إنها عند ذلك تخرج عن خطط سيرها التارجع بين التزعة التسجيلية - الشهادة على حربين معاصرتين - ، وبين التزعة

هواش :

(١) مثل ذلك ، ما حاول الزميل فوزي كريم أن يوهّكه - وهو يعرض رواية الركابي (ناللة بسمة العلم) في المقال العربي - العدد ٩ - ١٩٧٨ .

(٢) رغم أن محاولات كتابنا لا ترقى - لظروف ومواعيد كثيرة - إلى مستوى ما قدمته الأدب العالمية ... فإن الطموح يدفعنا للذكر اسماء جمعت بين أكثر من فن كالبيوت بمستنداته ورسائله وكوكتو وأخرين ...

(٣) السقوط أو الانحراف الخلالي - الطيانة أو السقوط السياسي ، هذه العادة حافرة مع توصياتها (العجز أو المقم)

ووجهها المكتوس أيضاً - في مجالات العديد من الروايين والقصاصين العرب وبما يصل الورود العذرون في الأدوار ، وربما يصل التأثير بالآدب الغربي الذي شامت فيه مثل هذه التفسيرات المستندة لهم فرويد في الأساس تفسيرهم لرواية لورنس (عشيق الليدي شاترلي) .

(٤) أدوبن موير - بناء الرواية - ص ١١٤ - ترجمة إبراهيم المصطفى . وبشكل (موير) بين رواية العقبة والرواية التسجيلية بان الأولى أكثر تواضعاً وأقل شمولًا ، وإيضاً تجدها أكثر مباشرة ونفعية ، كما يعتقد تفاصيل العقبة التي تلتزم بولاليتها التاريخية إلى حد بعيد .

(٥) ناللة بسمة العلم - رواية - ميدالحق الركابي - منشورات وزارة الإعلام المرأة - سلسلة القصة والمسرحية ١٩٧٧-٦٩

أغاني السندياد

■ مسلم العابري



«يقترب البياتي من اودن Auden في حبه للترحال ، لذلك فري نماذجه في رحيل داڑ ، الرحيل الذي هو صورة الصراع بين الحاضر والماضي ، والذي من نتاجه العтин الى العودة ، ان هذه الطبيعة لا يختص بها الانسان وحده بل هي موجودة في الطيور ايضا وهي التي تغير اشواق البياتي الى الانطلاق والحرية لذلك هو لا ينسى الفصافير والطيور لا سيما القائمة منها» .

وهذا ما اعطى شعر البياتي صفة الشمول التي تتخطى حدود المكان والزمان .

البياتي والمرسسة التصويرية

عندما اصدر البياتي مجموعته الثانية كتب الدكتور احسان عباس كتابا سماه : البياتي والشعر العراقي الحديث .

وكان يقارن بين شعر البياتي واعمال التصويريين الذين كانت مدرستهم تتبع منهجا خاصا في تجريد الكلمات التي اخذت موقعها معينا في الحركة الرومانسية ، الكلمة (قمر) في القصيدة الرومانسية تبعث في النفس الوحدة والحزن المادي ، اما التصويريون فقد حاولوا تجريد هذه الكلمات من كل ما علق بها من معان «ثانوية» اخرى ، ومحاولة رسمها رسمًا دقيقا دون تلك الاحساس التي تبعثها او توحّي بها .

اما البياتي فيختلف عن التصويريين في كونه يمنع الكلمات الميتة في اللغة العربية حياة جديدة وتحملها معانٍ معينة بحيث لو جمعت بعضها الى بعض لاعطتك الصورة المطلوبة ، ورغم كون هذه المسألة تلتقي مع التصويريين في الشكل الا انها تختلف في الهدف وقد تجد هذا واضحا عندما تقارن قصيدة البياتي : (سوق القرية) مع قصيدة

هذه احدى الخصائص التي شخصها الترجم الذي كتب مقدمة طويلة صدر بها المخارارات بروح تقديرية وقدرة على التشخيص والمام واسع ليس بالحركة الشعرية وتطورها في الوطن العربي فحسب بل وبالاراء والافتراضات النقدية التي تصدت لتلك الحركة وعملت على بثورة مساراتها وقيمها الحديثة .

فقد عرض لراء احسان عباس ، ومارون عبود ، وفؤاد رفقه وتصدى لمناقشة راي لانسي الحاج حسول الشعراوية والباشرة وأشار الى بداياته الشعر الحر والخروج عن لاوزان لخليلية والتزاع حولها .

اما الخصيصة الثانية في شعر البياتي فقد قال عنها «لما ظهر ديوان البياتي الثالث» المجد للأطفال والزيتون كتب احد النقاد العرب المتظرفين والذين يختلف معهم البياتي من جهات عديدة : «في هذا الأسبوع سافرت الى مدن كثيرة في العراق وفلسطين ، ومرسيلا ، وشيكاغو ، وطهران ، والصين وسوريا ومراكن ، والجزائر ، وكم كنت ارغب بالسفر الى وارشو وقد حصل ذلك على الايجنحة الشعرية لعبد الوهاب البياتي ، لأن حب العربية والانطلاق منحه نظرة شاملة ، وهو مقاومته العالمية واستيعابه للحداثات والتحولات السياسية في العالم ، كانت رؤيته الشعرية اكتر شمولا واقوى تصورا .

«القرية المكسيكية» وإذا بحثنا عن نقاط الالقاء مرة أخرى بين التصويريين والبياتي فسنجد في التكرار الذي يكثر في شعر البياتي وهو أحد خصائص المدرسة المذكورة .
البياتي والبياتي

يتعلق بطبيعة الترجمة والصعوبة المتأتية من اكتناف قصيدة البياتي بالإبعاد الثقافية والرمزيّة ، مما يجعل من الترجمة صعبة وأحياناً متقدمة حيث إنّ لهم بعض القصائد ليس صعباً لقارئه بالفارسية بل إنها تستعصي أحياناً حتى على قرائه العرب .

اما الملاحظة الثانية : فهي تتحدث عن الانهاب الذي يوجهه مناصرو فكرة (الفن للفن) من ان قصائد البياتي قصائد شعاراتية وبماشة ، قال المترجم : « يجب ان لا ننسى ان روح البياتي الاصليل على حد قول الشاعر الفارسي - يتجلّى من خلال شعاراته ووضوحته ، ولعل القصائد في لفتها العربية تبدو أقلّ مايشرة وشعراً ، وتجاوزوا بذلك كلّه ، فاني عيب في الشاعر اذا اكتب ايماء شعرياً وانت لنجد اعملاً عالمية شهيرة لا تخلو من شعارات » .

ثم اشار الى رأي بعض النقاد العرب الذين اعتبروا هذه الخصيصة في شعر البياتي ثابتة من ايمائه وقوته عاطفتة ازاء قضيّة الانسان .

ثم اشار الى منهجه في الاختيار قائلاً «الملاحظة الاخيرية» ان القارئ اذا امعن النظر في المقدمة والمخارات فسيرى اقرب صورة الى الشاعر هي صورة السندياد في حالة الرحيل .

ولله من هنا سمي المجموعة المختارة : اخانسي السندياد ، وجمع فيها اكثر من خمسين قصيدة من المجموعات التالية .

- ١ - اباريق مهمشة
- ٢ - المجد للأطفال والبازتون
- ٣ - سفر الفقر والثورة
- ٤ - الذي يأتي ولا يأتي
- ٥ - الموت في الحياة

وقد وضع في آخر المجموعة شرحًا وافية للرموز والاسماء الواردة في القصائد ، باذلاً جهداً رائعاً لاخراج المجموعة اخراجاً جاداً على تقديم البياتي الى قراء الفارسية ، والجيل الادبي المعاصر الذي يتطلع الى ابداعات شعراء العالم العربي وكتابه بشوق وامل ، وكما اشار المترجم الى الجهد المبذول في ترجمة القصائد التي تسم - كما يقول - بالغورون ، احب ان اشير الى ان هذا الجهد الذي لمسناه في الترجمة سوف يكون احدى الخطوات الجريئة التي توسيع رقعة شعرنا العربي وتمتدّه بعداً جديداً وهذه الخطوة وحدتها تستحق الاهتمام والتقدير .

ان الصلة بين البياتي والبياتي صلة وثيقة ، سواء تمت هذه الصلة بينهما مباشرة ، او عن طريق المدرسة التصويرية التي تأثر كلّاهما بها ، انتا نجد تأثير البياتي واضح عند البياتي من حيث استعمال الاستطورة او الاستفادة من خلقيات الشاعر الثقافيّة : من اخبار الجرائد حتى اساطير الف ليلة وليلة الى الحكمة الانجليزية وشعر شيلي والتنبي لقد استفاد البياتي من ذلك كلّه ، بقطع النظر عن مدى نجاح هذه الاستفادة فنياً والحقن في استعمالها ، كذلك كان البياتي يستفيد ويقتبس من الانجليز ويستفيد من الشعراء القدماء مثل دانتي وغيره . ويفترق البياتي عن البياتي في نقطة مهمة هي كون البياتي يومن بالتقدم وينتظر الفجر ، ذلك الفجر الذي ينتظره البياتي بغير الحماس الذي ينتظر به البياتي انه يتخدث عن الفقر والمعاناة والنبودية ويخفق قلبه في تلك الاكواخ المنشورة في قلوب آسيا وآفريقيا .

وكما يختلف البياتي في نظرته للحياة عن البياتي ، يختلفان مرة أخرى في المعتقد ، والنظرية الى الذنب هو عند البياتي لا يتعذر كونه تقصر الفرد او تفريطه بحق المجتمع ، واكبر جريمة عنده هو بيع الضمير .

ان خصائص شعر البياتي التي تحدث عنها كثيرون من النقاد وخصها الدكتور احسان عباس بحديث طويل ، اخذت تتسع وتتعقد في كتاباته التالية ، وكان ذلك واضحاً في ملائكة وشياطين واباريق مهمشة ، ان النضج والتميز كان طابع شعر البياتي وطريق اكمالاته^(١) وكان كتاب د . احسان عباس قد كتب عن البياتي وهو في سن ٢٨ حيث ارهصت اعماله بالمخاليل الشعرية الاصلية ، ولكنها لم تخل من بصمات الاخرين » .

لقد جاءت هذه الاشارات النقدية ضمن مقدمة المترجم ملحة بترجمة موجزة عن حياة الشاعر منذ ولادته في بغداد ، ودراساته ونضالاته السياسية ، وارائه في الالتزام وعلاقاته مع الشعراء كما وضع ثبتاً بمؤلفات الشاعر واعماله الشعرية .

وقبل ان ينهي مقدمته اشار الى ملاحظات منها : ما

(١) كانت الموازين التي اشار اليها المترجم هي آخر عهده بكتابات البياتي ، وقد اشار الى ان لم يطلع على المجموعات الجديدة للشاعر التي صدرت اخيراً ، وذلك وافع ، حيث لم يتم ذكر سوى الاعمال الشعرية الصادرة قبل عام ١٩٦٨ .

الاختيارات

جديدة كلها ، لا في النوع ولا في المعرف .
انها بعض اختيارات .. وهي بالتالي مواجهة علية لا تخلو من مفارقة التحدي وتجاوز اسوار « المamacare » (كما هو شائع .. او متقد) .

عدد من فناني البصرة وكربلاء والنجف لجاوا الى هذه التجربة .. ثم قلص عددهم وتقلصت اعمالهم ، ليس بسبب النزعة الاجاجالية ، حسب ، التي « توحد » مجيمهم ، دون ان يمتلكوا نهجاً موحداً ، او توجهاً موحداً ، او تنظيراً موحداً .. كما هو مفهوم الجماعات في اوربا .. بل وانما بسبب عدم تمكنهم من الاستمرار في الاتجاه ضمن الصيغ العجمائية حتى داخل مدنهم .. وبالتالي امتصاص المamacare لعدد منهم ، بشكل او باخر .. اما غير المعارض الكباري العامة (معرض الشورة ، معرض الحزب .. الخ) او غير الانتقال - وظيفيا - الى دوائر بغداد ..

وهذا ما جعل فن المدن الاخرى ، لا يمتاز بشخصية تلك المدن (وارجو الا تعتبر هذه الاشارة دعوة الى الاقليمية) ، بقدر ما هي اشارة لتأصيل السمات الوطنية - الكتابة من البيئة والطبيعة والنمط السيني - تفافي ، السائد في هذه المنطقة او تلك ..

البصرة لها خصائصها البيئية - التقاليفية - العضارية ، لمدينة (بنينا) .. والموصى لها خصائصها المختلفة في كثير من الامور عن بغداد والبصرة .. واذا كان فنانو البصرة والموصل وب بغداد - كمثال - لم يستطعوا ان يقدمو نتاجاً ذات سمات متنفسة ومتباينة مع السمات العامة للوطن ، ولكنها حافظت بخصوصيتها البيئية ، كما استطاع الفنان الفنان الغوري صانع الزر او سلال الغوص او الحصار .. الخ ، من ان يعمق خصائصه ويتناصل معها في النتاج الذي يقدمه (في الصناعات والحرف الشعبية) .. فان الفنان التشكيلي في مثل هذه الحالات لم يمتلك ما يعمق اصالته غير شروط مواصفات بيته ، كما اعطانا الشعر - مثلا - (السباب على وجه التحديد .. ونائم القرية (جيكور) والنشط والتخيل والطبيعة عليه ..) .

بل وجدنا ، على العكس تماما ، ان هناك مثل محمد راضي كان مهوماً بالتشذيب والازقة ، قد لجا الى التجريد والقيم التشكيلية واللوئية الم Daoine في كل مكان (ليس العراق وحده) ؟ في حين نلس في بلدان صديقة واستراتيجية .. ما يميز في هذا الفنان او ذاك لست سمات الشترة في الخط والكلمة واللون والفضاء والمساحات .. الخ ، بل في الصياغ - الخاصة جدا - في الالام والمواضيع والشخصيات والتكتونيات ، وحتى الاسلوان .. التي تغير منطقها عن سواها في ذات الوطن الواحد .. لذا كان هذا الفنان يحمل سمات الوطنية والقومية في فنه ولا يسقط في شبه الاكزوبيولوجية ، والتميمات العالية ..

من هنا تجد ان الفنان الهندي يختلف بطرائقه الواضحة ، كذلك الفنان الكسيكي (بخاصة) والابريكي الالبيشي بعامة ، كذلك

الخروج الى صحبي المamacare ، بمعنى صحبي المدينة الكبيرة ، مراجعت كتاب بعض فناني المحافظات ، احياناً لا لهم يجدون في التعبير عن همم الوطن طاقة للتفاعل مع الشاهد (المثقفي) الاكثر تعسساً لاعمال الابداعية ، والاحتكم الى الوسط الاكثر تبعياً عن الاعلام البوسي ، في القادات المباشرة او غير وسائل النشر والاتصال ، بل .. احياناً .. تصدر الحركة عن رغبة في تحدي الدات ..

في تجرب بغداد بعض البلدان الاستراتيجية ، وبالذات الاتحاد السوفيتي ، كان بعض الابداء والفنانين يعتقدون ، عند نجاحهم في موطئهم الاول (مسقط رأسهم : روسيا الامبراطورية) ، اصبعوا مؤهلين للنجاح والعيش في المamacare .. وحين حل بعضهم في موسكو لم يستجعوا شيئا .. فعادوا الى الريف او المغموريات البعيدة (انهم ، هناك فقط) ، وجدوا انفسهم وخصوصيات تجاذبهم وناسهم الذين استطاعوا التعبير عنهم بصدق ..

وفي قلتنا تكون معاذلة التفاعل بين المamacare والمحافظات في القدرة على توزيع الكفاءات بشكل عادل ، وبالذات ، بحيث لا يحتاج ابن المحافظة الى التاجر على مشاهدة معرض نوعي متقدم حين يولره له التخطيط السليم في نقل الحصائل الثقافية والفنية ، ما يحتاج من مصادر اغاثة واطلاع ..

ان نقل المارافق الفنية ، والمعوزات ، والملحقات الثقافية : اللقيادات ، المحاضرات .. الخ ، الى بقاع الوطن ، من مراكز الى الريف ، - مثلا - تدخل ضمن اختيارات المدرسة .. لا على اساس ان نفع الاتجاه في المamacare يختلف عن انتاج المحافظات بالطبع ، حسب ، بل وفي المقام .. لأن معدلات التوفير على الفن ، في الوسط البعيد عن المamacare ، هو - في الدول ذات التجربة الجديدة في المكتبة بعد - ضعوبة لا تخلو من معاناة ..

من هنا ثانية « المهرجة » الموقرة ، او الدائمة ، من المحافظات الى مركز القطر (المamacare) لتبدد تلك الواجهات وتحقيق الصيغات ، وبالذات ما يتحقق منها بالذات الفردية في مواجهة اللقيادات العامة ، او في محاولة للاندماج بها ولكن ضمن شروط الحفاظ على خصوصية الشخصية ونفاد تجرتها ..

ان بعض فناني المحافظات يلحوظون الى التعرك الرابع او الخامس (او شبه الجماعي) كثرة من الشعور بالامان ، ويكون ذلك « الجماعية » تطبيعاً بعض العيادة - النسبية (على الاقل) ، ليواجهوا جمهور المamacare او اعلامها او تفاصيلها ، بجدار اسمك من « الدرع » الشخصي (الفرد) ، الذي يتسرى به فنان واحد ياتي بعده وعاته ، وبكل زاد تجرته وقدمه (او يرميه) في بغداد .. ضمن وسائل تأثير فردية فعيبة ووسائل تحرك محدودة - على مستوى التحضر والاصدارات الدعالية (مواد المعاية) المراقبة للمعرض ..

ومع ذلك فناناً تستقبل دوماً فنانين من المحافظات ضمن انتظاماتهم الفردية .. وتستفيدهم قاعات المعرض اسبيوا او اثراً او اقل ، بتقليل .. حتى ولو كانت الاعمال المعروضة ليست

كعمال صالح الجبوري ومحمد فهد الدين - بخاصة - .. ولكن يبقى مبدأ «الاختيارات» - هنا - في دقيق ومفطوب .. وعمر كل ما يحيط به الفنان هنبا من دعم واصدابة كاملة - على مستوى الفرد - وفرص لا لغرض الشخصي» حسب ، بل والمشاركة في عروض الخارج ، لا انهم يزدادون تشدداً على فرديتهم ..

في حين وجدت «تجربة نادرة وقاسية مما» ان الاعمال الفنية الكبرى المروفة كجداريات في الفنان عندها من دعم وابناع «في جمهورية كوريا الديمقراطية» او كجداريات في الشوارع العامة وفي وجهة المبني الكبرى ، او تنصيب ضخمة وتماثيل .. لا تحتوي حتى على اسم الفنان وتولمه .. ولقد سالت الجهات الفنية المعنية هناك فاكروا بهاها اي الاعمال الفنية) ليست من صنع فرد واحد بل تناسمه فيها مجموعة كبيرة من الفنانين .. ومع ان الواقع الملي ينفع هذا الاداء ، ويصطدم معه ، اذ كيف يمكن لعشرين فناناً ان يتوفروا على دسم لوهة واحدة وبأسلوب موحد وتعبيرية واحدة وبالوان ودرجات لا يمكن الا لرسام واحد ان يقوم بها لانها تمثله في كل جزيئات اللوحة وخصوصيتها الادائية والتعبيرية ..

وين سات عن نصب «تحف الثورة» الذي انشئ من ٢٤٨ تماثلاً على اربعة جوانب من قطعهن ترمزان الى الثورة المعاشرة للزهو الياباني ، والى النجارات .. وعلى مرتفع - كقاعة مرمرة - ووسط وجهة التنصيب استقر تمثال الزعيم الكوري كيم ايل سونغ .. بارتفاع .. متراً ونصف .. ٧،٦ طناً ، ومع ذلك حين سألتاه عن صانع هذا التنصيب الكبير لم نحظ باجابة : اذ لم يذكر لا اسمه ولا اسم المعماري الذيصم القاعدة وحين تسألهما يجيبون بان القائد هو الذي اوصى شخصاً ، او بالتسبيح لاوسرا - مثلاً - كتب شخصياً .. ، في حين ان بناء نصب كامل ، او تقديم اويرا ممتازة لا تضمن - مثل هذه الاعمال - على الفكرة وحدها ، بل على التقييم من الفنانين ، ان جدارية كبيرة او ديكورات متعددة في اويرا ، او نصب فخم يشرف على تلة تطل على العاصمة .. ذلك لا يمكن ان يكون «دون اسماء ! »

هنا - تقييم كامل - وفي طرف زاوية مقدارها ١٨٠ درجة لتلك الاتجاهات التي تكرس الفردية وتشدد على طابعها الانعزالي .. ان «الجماعية» (اللمازير) النافذة تماماً لدور المسرد ضمن الجماعة ، او ضمن التوجّه العام ، والقبول بمحو الاسماء والجهود امام الزائر الاجنبي (الصديق في الماء) حتى ولو كانت استثنائية طوعية للقائد ، والفنانوا كالملايين يظاهرون الطامة الجماعية الصالحة التي توكل على تاريخ الريم وفاكهاته وحدها ، لم تجريدة تحمل خصوصيتها ضمن طرقية ونarrative تاريخ ذلك البلد .. وان اي فنان عراقي - حتى لو كان في الميدان الاولى ومن الدراية العاذرة - سوف يتلقى اذا استنق اسمه سهوا من دليل معرف او نشاط .. في حين انا لم تعرف على «معاذك» «الى شانع» و «جي وونغ سا» و «سياد ان هو» و «كيجو هانغ» وهو من «مشاهير» الفنانين الكوريين ولم تزهـم شخصياً ، وحتى توابع اسمائهم على اللوحات الكبيرة المروفة في عرض الثورة لمناسبة الذكرى الثالث ، لم تكون موجودة .. لقد توفتنا امام لوحات باهرة وسائلاً عن اصحابها ذذكريات بعض تلك الاسماء .. كانوا يتلقون ، في بعض الاعياد بوضع اسم اللوحة باسم الفنان على ورقة صفراء خارجية .. اما اللوحة في حالية تماماً من التوقيع .. وبغض اللوحات تكتلى الرسام في ان يضع تاريخ انجازها بدلاً الارباد - في تقديرها - الى عدم تكامل شخصية «الرواق» «قاعة عرض» ، ان في ظاهرها او في ملائتها او في وضاحتها مركبة ومضبوطة .. اي ان سكان العاصمة يعرفونهم ! .. واعتقد انا حين تصل الى هذه الدرجة العالمية من تكرر اللات والاندماج بالجمالية والطاقة والواهـة التام حد ان تلفي اسماءنا الشخصية والقبائل واجعلنا من اجل تكرس اسم الدولة او العرب

محلية يشع بالفكر الانساني .. والتقنية العالمية .. والا ما فيه العمل الذي يعتقد الى هيئته القومية ؟ هنا الاختيارات تكون صبة وامتحانية ليس الجهد الفنان امامنا - كحالـة - المعرض الشخصي الرابع للختـل الفنان هشام محمد امين السيدان ، الذي استمد في مدخلات تقنية مختلفة المواد والانسكال مواد البيئة الاسلامية - التراثية ، والبيئة الوصلية ، مع اختلالات من التجريد والنـل التعبـي «بوب آرت» ولكن بقدار ..

ان معروضات هشام التـمـانية عشرة .. التي احتوتها قاعة جواد سليم في المتحف الوطني للفن الحديث ، وبنفس النظر من ثوابـلات عـناـوـينـها ، تـصبـ في سـيـالـ الـحـثـ ، عن مـعـادـلـ مـوـضـوـعـيـ ، عن بـدـيـلـ يـنـتـهيـ الىـ التـرـاثـ وـالـعـصـرـ مـعـاـ .. اـحـيـاـ تـلـخـذـ تـائـيـ التـحـ الطـرـيـ الـافـرـيـقـيـ ، وـاحـيـاـ تـجـدـ نـسـخـ تـبـيـهـ بـالـعـنـاـتـ الـشـعـبـيـةـ (ـالـخـارـيـاتـ خـاصـةـ) وـهـوـ لـيـتـ بـيـتـدـ منـ مـوـضـوـعـاتـ السـاـفـةـ فـيـجاـلـ الـاستـهـارـ الـاـبـيـةـ - بـالـمـوـادـ وـالـوـصـوـعـ مـاـ ، كـمـاـ فيـ «ـلـامـسـةـ عـلـىـ الـطـرـيقـ مـعـ وـجـهـ فـانـيـ» او «ـأـبـوـاـ مـوـصـلـيـةـ» او «ـهـلـلـ الـعـيـدـ» وـ«ـبـسـطـةـ فـيـ سـوقـ الـرـوـحـ» .. الخـ .

ان الافادة من مواد الطبيعة : الحديد ، النحاس ، الخشب ، الحصى ، الرمر ، والقطع المغايرة : الانابيب ، مطارق الابواب التقديمية ، العـنـياتـ .. الخـ ، تـجـلـ العملـ التـحـيـ يـنـتـهيـ - من الخارج - (ـظـاهـرـهاـ) الـيـ بـيـتـ ، لكنـ الـهـمـ لـيـسـ استـهـارـ الـوـادـ وـوـضـعـهاـ عـلـىـ سـطـحـ ، بـلـ تـمـثـلـهاـ وـتـعـبـيـهـ عـنـ جـوـهـرـهاـ وـلـاقـتـهاـ معـ الـبـيـةـ الـمـحـيطـ الـاـسـنـ .. صحيح ان هشام محمد امين حاول ان يقدم لنا كل مهاراته - حتى لو كانت تقارب شخصية اسلوبية من قطعة الى اخرى - لكنه حاول في ذات الوقت ان يؤكد على فرديته في محاولة لالية خلال مدة مقاربة (ـلـفـنـ عـرـفـ) في قاعة المتحف العراقي مع محمد فني ومجموعة آثار مكتشفة حديثاً ، العـدـيدـ مـعـ اـعـمـالـ الـمـرـوـفـةـ هنا .. ضمن المترافق الاول للذار) ..

وـضـمـنـ اـخـتـارـهـ الـحـالـيـ ، لمـ يـقـدـمـ اـسـافـةـ عـلـىـ اـخـتـارـهـ السـابـقـ ، لـكـمـ قـدـمـ العـاجـاحـ جـيـداـ عـلـىـ تـاكـيدـ الـنـادـ دونـ انـ تكونـ «ـفـالـلـيـ» الـهـجـرـةـ بـالـعـاـمـلـ الـمـحـاـفـلـ الـىـ الـعـاصـيـةـ ذاتـ الـبـيـةـ مـؤـلـرـةـ عـلـىـ مـعـجـوـعـ الـعـرـكـةـ الشـكـلـيـةـ اوـ الـفـلـ الـوـيـومـ ، اـنـتـاجـ» ، وـحتـىـ اـطـلـاـبـاـ ..

ان مردودات فعالية بهذه لا تخفى الا تعباً جديداً الى موجودات الفنان وضياع وقته .. كذلك .. ثمة ملء لفـرـاغـ ، لا تجـدـ اـنـ تـجـاـلـ الـيـ لـقـاءـ كـفـاعـةـ «ـالـروـاـيـ» .. في مـعـرـضـ «ـمـقـتـارـاتـ» بـعـضـهاـ تـقـدـمـ بـهـاـ الـفـانـ

بـحـافـرـ الـبـيـعـ ، وـالـاـخـرـ بـعـافـرـ اـهـلـ الـعـرـفـ .. وـمـثـلـ هـذـهـ الـاـخـيـارـاتـ هيـ - كـنـائـجـ وـكـحـصـيـلـةـ - تـدلـ عـلـىـ قـيـابـ عـنـرـ التـخـطـيـطـ وـالـبـرـيمـيـةـ فـيـ اـعـمـالـ مـعـرـضـ «ـالـروـاـيـ» .. اوـ قـاءـ الـروـاـيـ» .. فـيـ ، خـلاـلـاـ لـوـمـدـ ماـ قـبـلـ الـافتـاحـ ، لـمـ تـقـدـ مـعـارـضـ نـوـيـةـ مـتـبـيـزـةـ ، وـلاـ اـسـتـفـادـتـ فـانـيـنـ عـالـيـنـ بـمـسـتـوىـ فـيـالـيـاتـ «ـالـكـالـرـيـاتـ» الـعـالـيـةـ ، وـلـاـ حتـىـ «ـكـالـرـيـاتـ» بـسـيـرـوتـ مـاـقـيلـ الـعـرـبـ .. عـدـاـ مـعـروـضـاتـ الـجـنـاحـ الـعـرـاـقـيـ فـيـ مـعـرـضـ الـسـتـينـ الـعـربـ الـثـانـيـ .. الـلـيـ تـغـيـرـ بـوـحـةـ مـوـضـوـعـ وـلـوـسـةـ تـقـيـةـ وـشـوـعـ كـفـاعـاتـ ، مـعـ الـعـنـاطـقـ عـلـىـ مـسـتـوىـ مـتـقـدـمـ بـهـاـ الـادـاءـ وـالـتـبـيـبـ .ـ جـمـلـ الـلـوـحـاتـ .. وـبـرـجـعـ هـذـاـ الـاـرـبـادـ - فـيـ تـقـدـيرـهاـ - اـلـيـ عدمـ تـكـاملـ شخصـيـةـ «ـالـروـاـيـ» «ـقـاعـةـ عـرـفـ» ، اـنـ فيـ ظـاهـرـهاـ اوـ فيـ مـلـائـتهاـ اوـ فيـ وـضـعـهاـ مـاـ يـنـجـمـ عـنـ ظـاهـرـهاـ اوـ فيـ مـلـائـتهاـ اوـ فيـ وـضـعـهاـ ..

صحيح ان بعض معروضات قاعة الرواق متقدمة فكريـاـ وـقـنـياـ

وهذا يدل على ان الولاء في الاختيارات يجب ان تحكمه علامة وثيقة وصادقة بين الفنان والدولة ، دون ان يكون للفنان ولا مات مختلفة ومترابطة احيانا ، مما يجعل اختياراته مهزولة ومرتبكة .. وتحول كل مساعيه لتأكيد فريديته وتسلیط اكبر كمية من حزم القصوه على نفسه واعماله حتى لو كانت غير مؤهلة لذلك .. وبذلك تدخل هذه الحالة ضمن الحالات المرفوضة الوراثة عن المجتمعات الاستسلامية والمهود العالرة التي لا توفر فرص التقدم والمعلم والابداع امام الجميع ، وامراض المجتمعات غير المستقرة والتي تتخطى في مسارات مختلفة كي تمسك بغير التجربة (الخطأ والصواب) بطرف الخطأ الوصول الى نسيج التجربة الخاصة والاختيارات ذات الولاء الواحد .

محمد العزائزي

او القائد .. تحتاج الى ايجاب من المران على العمل الجماعي والقاء دور الفرد في العمل البدائي .. وهذا ، في تقديرى ، يتناهى مع طبيعة المجتمع العربي .. الذي يمجد جهاد الانسان الفرد ، ويتجدد جهده مع الحاجة مما دون القاء للدوره وقادره وظيفته .. ان هنا الاختيار الصعب الذي وضع الفنانون الكوردبون الشماليون انفسهم به طوعيا ، ليشكل بعد ذاته وجها من وجوه تلك التجربة الصعبة القاسية ، التي مر بها الشعب الكوردي في مجاهدة الاستثمار والاحتلال الياباني ، ثم العوan الاربكي في العرب الماوية الشهيرة .. التي لم تبق على شيء فوق الأرض دون ان تدمره او تحرقه .. ومع ذلك فالفنان هناك يساهم في اعادة بناء المسن ، بل ويبشى مدننا جديدة بكمالها ، دون ان يرتفع صوته حتى برفة متواضعة للذكر انسنه على اعماله ..

في سلسلة الموسوعة الصغيرة صدر :

- ١ - الدفاع المدني الشعبي : صالح مهدي عماش**
- ٢ - النسبة بين نيوتن وآينشتين**
- ٣ - الموسيقى الالكترونية : علي الشوك**
- ٤ - الصهيونية ليست حركة قومية : بديعة أمين**

المسرح والعملة الوطنية الشاملة لمحو الامية

علي مزاحم عباس

اضافة الى تكريم المشاركون عموما عند اختتام الحملة . وان يبادر المجلس بمقاييس المؤسسات والمواثير ذات العلاقة لتركيز نتائجهم حاليا بما يخدم الجملة . واوست اللجنة ان يتشرط المجلس في لقاء التصوص المقامة او المشاركة في المشاركة ، ان تكون مبسطة وواضحة يتقبلها الجميع ويتحاوارون معها . وان تصاغ مسرحيات بشكل فني سمعي ومؤثر بديعا - قدر المستطاع - عن المباشرة والوطوع والخطابة . وما كانت الفرق المسرحية الاهلية بحسب امكاناتها المالية اتواءسة ، وطبعية المفروض العيانية الحبيطة باعصابها بصفهم غير متفرجين كلبا للعمل المسرحي ، فقد اوست اللجنة بمقاييس تقافية الفنانين الدعوة لفرق تقديم عروض خاصة بالحملة بتکفل المجلس بختلة نفقات انتاجها . ومن بين التوصيات الاخرى ان يبادر المجلس لتشكيل فرقة مسرحية جوالة او اکثر تقدم هذه الفرقة الاشتغال الذي تعاني منه الريفية والبدوية . ستحل هذه الفرقة الاشتغال الذي تعاني منه الفرق الاهلية والذي قد يقتصرها الى التخلص عن برنامجها . كما انه من غير المقول التقافي عن حاجة القطاعات الالى الى الوان المروضي المسرحي . ومن التوصيات التقافية عن حاجة الجنة دعوتها لتهيئة اماكن العرض المسرحي بسرعة . وبذلك ستكون في خدمة عموم الحركة المسرحية . ومن اجل تحصين الادهان وتخفيف الوسط المسرحي المفروض . ومن اجل تفعيل الصحف والمجلات لاتارة موضوع دود المسرح والفن عموما في العملة . كما اوست كذلك بتقديم وجوه فنية لها جمهوريتها للتحدث في التدوينات الجماهيرية التي تستقدر عن أهمية الحملة وابعادها ، لما لهذه الوجوه من ثانية ايجابي على الجمهور . وران اللجنة ان يتم عرض المسرحيات ضمن حفل ترفيهي عام يتضمن ، اضافة الى المسرحية ، الالافاني والاهازيز والرباعيات والمتلويات او اية فعالية اخرى . وبذلك يرثي الحال مختلف الاحوال .

(٢) مسرحية الواقع والمدارس :

ان مسرحية « الواقع والمدارس » هي اول عمل مسرحي تقدمه الماصفة ، بتناول اساسا قضية « الامية » وعرفت فرقة الشاشلي المدرسي في تربية الريح ، يادي الامر ، على جمهورة من النقاد والصحفيين والفنانين الاستثنائيين بارائهم لتطوير العمل وجملة صالحها لخطابة جمهور العمال والخالقين . ولم تتفقد المسرحية صيغتها الاخيرة حتى بعد عرضها على جمهور العاصمة . فقد جرت مناقشتها في حمود معينة عند عرضها في ١٨ ايلول في نقابة العلمين حيث تأثر العرض اكثر من ساعتين بما اثر سلبا على مستوى الاداء . وابيد في جماعة الفنانين التشكيليين في المشردين من ايلول . وقام مخرج العمل ومؤلفه الفنان حميد الحسانى بتوزيع استئناف خاص على الجمهور الذي تألف عقليه من المؤلفين والطلبة والفنانين ، تنسن مددنا من من الاستثناء عن العوار ومستوى العرض وفكيرته الاساسية . لصل غرض الاستثناء هو استئناف الكاتب والخرج من الاجيارات لغاية النظر في المسرحية بما يتبناه الفلاحين (الابيin) . ان درسسة المصرين لحضور العرض الخاص الذي سبق نقابة عرض تقافية والجمعيه ، وان حفقت له دعاية ما ، الا انها تعتبر بعد ذاتها تعبيرا عن صفة ديمقراطية يحتاجها مسرحنا لتوسيع ملائكته بالجمهور ، وزرعة تجربة فعلية تفتح العمل من خلال استقصاء ردود الفعل ووجهات النظر .

(١)

بل صدور قانون « الجلة الوطنية الشاملة لمحو الامية الازامي » في ٢٢ مايس ١٩٧٨ ، اخذ الوسط المسرحي يبعث من كيفية توظيف المسرح لخدمة العملة التي يتضرر ان تطلق اشارة البدء بها في نهاية العام الحالي .

كانت المؤسسة العامة للتنقيف والارشاد الفلاحي التابعة لوزارة الزراعة والاصلاح الزراعي اول من يادر الى التاكيد على دلواسه فرقها المسرحية الذي اجتمعوا في اوائل حزيران ، لتدارس خطة الموسم ، بضرورة المشاركة الشاملة في شرح ابعاد العملة لخالقين وتفضي نصوص مكرسة لهذه القضية الجليلة . ويبعد ان هنا التاكيد اخذ يعني اولى ثماره الصالحة ، اذ شرع اکثر من واحد بكتابه مسرحيات للمناسبة ولملأة لفرق المسرح الريفي .

ولكن البداية الملفتة للنظر هي تشكيل « فرقة البت العوالة » من شبان سرحيين بيسان يدمم وتشجيع من شعبة هزب البث العربي الاشتراكي في المحافظة . شرعت الفرقة حال تشكيلها بجهة استمرت ثلاثة اشهر انتهت في اوائل تشرين الاول بعد ان كان مقدرا لها ان تستمر ثمانين يوما . لاتت الفرقة المكونة من تسعة اعضاء هواة بفاليات مسرحية ، اعلامية وسياسية . عرضت مسرحيتها التنين وخصوصا مررة ، بلغ عدد مشاهديها (٣٧٦٩٧٧) متراجعا في ٦٧ قصاء ١٥ ناحية (القصاء وحدة ادارية اصغر من المحافظة) واكبر من الناحية) . والقى الاعباء ٧٠١ محاضرة عن العملة وباعدادها . بعد حجم هذه الارقام بعد ذاتها مفترى كبيرا .

لم يكتب اي تقد عن المسرحية ، او عن تجربة الفرقة الفريدة حيث لم يسبق لاي فرقة (من الهواة او المحترفين) - حسب علمتنا - ان خافت مثلها لها ، وان عزم الفرقة على اقامة عرض فوتغرافي عن دولة السبعين يوما ونية رئيس الفرقة عبدالجبار حسن في اصدار كتاب مصور لا يعطي صورة كاملة عن التجربة ، فانها تبقى بحاجة الى من يتابعها على الطبيعة ليقيم ابعادها . ومهمها يكن مستوى تباجها فان الخطابة الاعلامية التي قوبلت بها لها ما يبررها ، فالإنجاز بحد ذاته له شأنه .

(٢)

لم يكن المجلس الاعلى لمحو الامية غاللا عن اهمية استئثار الفنون في خطبه الاعلامية فقد حفلة دراسية اعلامية ما بين ١٠ و ٨ اب تدارس المحتفون الذين مثلوا المؤسسات الاعلامية التركيبة والترعية والمنظمات المهنية والجماهيرية ووحدات المخالفات ، مؤشرات الخطابة الاظافية . وانتهت عن الجلة لجان مختصة من بينها « لجنة الفنون والسينما والمسرح » رفعت للجلس توصياتها النهائية - جرت مناقشتها بشكل عام - توظيف الفنون عامة والمسرح خاصة . ومن توصياتها الخاصة بالمسرح : ان يقوم المجلس بدعوة كتاب المسرح المرويin للاسهام في الجلة بابداعاتهم وابعادتهم . ينظم لهم المجلس زيارات ميدانية حيث تجري العملية ، لمامشة الجماهير وهي تدخل مرحلة جديدة من حياتها الاجتماعية والت الثقافية واستلهام ذلك في تناهيم .

ويقوم المجلس بالاعلان عن مسابقة في التاليف المسرحي حول مرامي الجلة الحفارة والسياسية . و يقدم الجوائز التقديرية للمشاركون المعدين من مفجرين وممثلين وفيهم وباستمرار الجلة .

وصلة اخرى انصف بها العرض ، هي هذه البساطة المؤثرة في استخدام المناظر الاخراجية بتعمير وصفة عطية . اذ سهل على المخرج تكييف العرض حسب ظروف البيئة الفلاحية حيث لا وجود لمسار ثابتة او منتقلة . مواد الديكور المأخوذة من بيته الفلاح ، بسيطة وسهلة التركيب والتغيير . وكانت خشبة المسرح مجرد مسطوحات خشبية قليلة الارتفاع (فلايات) فلتت بالابساطة والسجاد المحلي البديع الالوان . وفي الجدار الخلفي (السايك) الوهامي علقت « الشامغ » الفلاحية وفي الجناحين نصب ذاتان كباريان من جزءين التخيل . يكاد يشهي تصميم المخرج هنا (الصيفي) في الريف العراقي . وملابس الممثلين هي الابس المادي للفالحين من دشداشة » و « عباءة » و « عرقجين » اي غطاء الرأس . والانارة طبيعية صادرة عن مصباخين كبرى « بروجكتر » عمودين قصدير بما ثانية المكان والممثلون بدقة اساسية .

(1)

وكان وأصحابه يناديون بالثبات على خلق مشاركة ودودة مع مشاهديه ، بان يترجمون من الطابع « الرسمي » الى الطابع « الاحتفالي » لـ يقوم الممثلون بالقاء النجاة والمرتبط بانفسهم ومصالحة الجمورو كاشفين عن فكرة المسرحية التي دارت احداثها في قرية سبق لهم وأن مرروا بها . وجاءوا ليقصوا عليهم قصة الفلاح الذي رفض ان يتلهم القراءة والكتابة . ويقومون ، بعد رسم صورة الفلاح المعارض ، بتوزيع منهاج طبعت عليه صور فوتغرافية من « رشيد » ابنه وهو في سن ١٧ دون ان يكمل دراسته الابتدائية ، ويعون « ابو رشيد » الذي عارض العلم في ارسال ابنه ، وصورة خرى للعلم وهو يتحدث عن الأرض المسحبة التي رفعت ابو رشيد

اما عند عرض صورة الفلاح الواقع في قيوم المثلوثون يتوزع نسخة
نقداً وتحتوى على ملخص لكتابات العلام ، طبعت عليها صور مختلفة منها صورة
العلامة وهو يزور دشيد الشاب وقد اصبع طالباً في المهد الزراعي .
صورة أخرى للعلامة والمثلوثون وهو يحيتون بالفالحين على استصلاح
اللارامي . وصورة أخرى للفالحين فرحين بالكان الزراعية الحديثة .
ولما تم ذلك فرحة استراحة فإن هذين النهاجين سيسكتشف
لتغطية كل ملخصاته في كتابه العظيم *الكتاب العظيم* .

والتلخ الذي تروي قصته وأسماء ابو رشيد (يمون الخالدي) ، منتصف العصر تقريباً . ليس عنده من يساعده غير ابنته الصغيرة شيريد (بداء.المختار دواي) الذي بلغ سن المدرسة . وعندة بستان ينضر ارضه سخنة .

ويقطع المثلون تطور الحديث السرحي ليعلموا عن مقدرتهم على
هذا «أبو رشد» في المستقبل عندما يواكب على تعلم القراءة
الكتابية ، أو عندما يعاني ذلك

وكانت لابن دشيد حجج قوية للتخلص من الانخراط في مركز
الحرب الاممية ، فهو مريض ووحيد وبجاجة الى ان يعيش ، والحكومة لن
تختلي اعمالها اذا ما تغافل ابنه لمساعدته في الزراعة . وان ليس
الحكومات السابقة او الاطماع دور في اميته ، بل انه هو الذي اراد
ذلك .

ويخبر المثلون والمعلم (سامي حسن) بطل المرحية ان
نانون الحمدة قد صدر عليه ان يعتزمه ويلتزم به ، بان يتعلم
القراءة والكتابة وان يرسل ائمه للمدرسة ، ويعيش الطفل فرحة
ليوم الاول في المدرسة بطلasse الجديدة (يقوم المثانون باختفاء
الاطفال داخل حلقة محكمة ، ليظهر بعدها مرتديا السروال والقميص)
هي حركة جميلة ومبتكرة وتوزع على القرطاسية مجانا . وتتحول
الجوجولة الى صرف دراسي . ويتفقى احد عشر عاما على الان بلغ
السادعة عشر دون ان يتجاوز مرحلة الدراسة الابتدائية فقد كان ابوه
مسطوه الى سعادته في الارض ، وبقيت الاذ نامي ، وظل ارضه
سبحة رغم العواول التي بدلت لاقناعه بالانضمام الى الجمعية
لطلاحة والاصطفاف ، وترك المدرسة ، وانضم الى اهل القرية

تبعد هذه الفرضية عن دائرة بل ومتناهية ، فمن غير المقبول تتفقى كل هذه السنين وتظل مشكلة الآية والزراعة الغريرة

ولابد للتابع المسرحي ان يدفعه في عنوان المسرحية ، الى ان
يسأل عن علاقة المسرحية بمسرحية ، برشت المروفة باسم نفسه ،
او كما ترجمت اكثر من مرة تحت اسم « قاتل نعم ، قاتل لا » و
« القبول والرفض » .

في الواقع هناك أكثر من نقطة التقاء بين المرحبيين . فكتاباتهم من النوع التعليمي والسياسي التحريري . وجئ مرحبيه ببريشت لاطفال المدارس يقصد تحرير عقولهم من سلط سماتية المجتمع التي ترسّخ لديهم حالة القبول غير الواعي لقيم المجتمع المستقل (بكر الفين) ووجهت مرحبيه العصامي للبار من عمال ولاحرين لتعريفهم ضد التخلف الورثي المتمثل في « الأمية » والذي تسعى السلطة التورية للقضاء عليه . أي أن مرحبيه ببريشت « ماراضة » الراسمالية ، ومسرحية العصامي « للتضامن » مع التوجّه نحو تقديم الاشتراكية .

ونقطة الانتهاء الأخرى تتعلق بـ «الشكل» ، فقد طرح بريشت موضوعته بعرض حالة يقرد البطل البوله لها أو رفضها بعد تفكير وووتفاق ما تعلمه عليه الفضفورة ، أما سرية الحسانى تغرس حالة البطل في موقفه او معارضته من غير وهي وبعكس ما تتطلب الفضفورة التاريخية ، عرضت الحالتين كفرضيتين . وتبقي سرية الحسانى عملاً اصلاً من إدامة الكاتب وليس مقتصاً أو هداً عن عمل آخر .

عندما عرضت السرجية في نقابة المعلمين ، استثنى المخرج بالملحق السياسي (البوستر) كجزء من العرض ووسيلة سياسية إضافية . قام بتعليق ١٤ ملصقاً حول العزيز الذي شفه المثاليون إثناء الأداء (حيث أنه تكن هناك خيبة صرح) ، كانت ذات علاقة بموضوع السرجية ، وحمل ملصقها شعارات الحملة ، أو بالاحرى هي من الملصقات المكررة للحملة مثل « التعليم الازامي تعزيز الانسان [الفرا ودريك الاكرن الذي علم بالقلم] » و « الامية وحسن يحب القضاء عليه » و « هل يستوي الدين يعلمون والدين لا يعلمنون » و « تعلم المرأة تقدم لامتنا » و « العلم نور والجهل ظلام » و « التعليم الازامي اداة تربوية توربة » و « التعليم الازامي ينشئ للريف الاشتراكي » و « لا امية بعد اليوم » و « التعليم الازامي تعزيز المرأة » و « التعليم الازامي من اجل توربة زادعة شاملة » و « التعليم الازامي تعزيز الطموح النوروة » و « التعليم الازامي مهدد للبناء» . اعتمدت هذه الملصقات نوشطيل الفخارها على الكتابة وكان دور الصورة ثانوياً ومتقدراً وللوضوح والبساطة باستثناء ملصق واحد لم يتم في الصورة دوراً اكبر مما حصل في الملصقات الأخرى ، ولكنها تلقت غامضة بعض الشيء فقد رسم في الملحق برميل الجامدة قذفت باتجاه فوهته كلمة الامية » .

اما عند عرض المسرحية في جمعية التشكيليين ، فقد احاط المخرج مشاهدي مسرحيته بالملصقات ولم يعلقها . في اعتقادى ان من الاولى لو استفاد المخرج من هذه الوسيلة التعبيرية داخل المعرض ليتضمن النص شيئا له علاقة بها ، لكن لا يرى مجرد زينة خارجية .

والسمة الجديرة بالتقدير ، والتي تنبئ عن ذكاء المخرج وحسن تصريحه ، هي استفاداته من الأفancies الشعبية الريفية « الايوبية » كوسيلة فنية ملتحقة بالمعنى بلازانتها المعرفة « آيه .. آيه » التي تعني « نعم » أو « الواقع » والازمة الأخرى « لا .. لا .. لا » وتعني « المعارض » وكانت لكتلتا الازمرين علاقة بعنوان الدرامية والموقفين الأساسيين او الحدين الرئيسين ، وكذلك استفاداته من عن « الدرباب » حقق بها أكثر من فائدة فنية ، اذ قام بتأليها على خبطة المسرح (حيث لا وجود لخشبنة تقليدية وانما مجرد اوتانع مشتمل) يتناولها امثولون متقدمين باتجاه الجمهور وهم يقرعون عليهما ايقاع طيف مردددين :

« احنا احنا ممثلين ، نمثل للناس الطيبين ، جينا حتى نمثل
للفلاحين ، هاي المسحة والدفتر ، دفتر الفلاح الاسمر ».

فائدة خاصة وان الكتاب لم يقدم ابا رشيد في صوره الاولى حالة استثنائية بل نموذجاً لواقع وعالم خارجي ..

(٧)

يبدو ابو رشيد في الصورة الثانية من العرض مختلفاً تماماً عن صورته معاشرضاً . فهو انسان واع يرى المساحة هي الفلم وان الأرض هي الدفتر . وان مركز معنى الالية ضال بطلاته (هذه اشاره اخرى على استمرار حالة الالية) وان الجمجمة الفلاحية في الطريق لأن تصبح مزرعة جماعية . ويريد ابو رشيد ان يتصرف ابنته للدراسة بلا حاجة له لمساعدته . حتى انه قادر على تصليح طبع التراكتور بنفسه ومسك المسجلات . وان ابنه في سبيله لان يخدم في قريته كنازف تعاوين وهي تعيش فرح التشرى .

ويتولى ابو رشيد مسؤولية البالدة الجمجمية ويمثل على النادم الفلاحين ليعيشوا حياة الزراعة التعاونية . ولكن القرية لا تقدم من يعافى الحياة الجديدة مثبطة بملكية المزروع للدرؤن خوفاً من رياح التقدم التي تجتاحه ، فيتصرف معه ابو رشيد ببرورة وتهم حق انه لا يمانع من ان يحتل ذلك النطع ذلك الملاصق موقاً فيدياً في ادارة الجمعية .. وهذه اشاره اخرى على ان الانتاج السلمي المزروع في الزراعة بقى مرافقاً للتتحولات .

(٨)

احد من المزروعين البيل تسجيل الملاحظات من المراجحة ان اوضاع ان ربها يزخر بعواقب شديدة جدراً بالاستهلام الدراسي . استوحى جاباً منها العديد من المؤذنين .. ويقاد لا يوجد كتاب مسرحي عراقي لم ينفس قلمه في المادة الريفية . يكون مثل هذا التوجيه محظوظاً اذا ما جاءه سمعن توبع الكتاب لصادر مؤلفاته باتخاذ الحياة بشموليتها وعقولها وحالها ، معيناً ومنيناً ، ولكنه يصبح مظللاً اذا ما جاءت الموضوعات الفلاحية على حساب الموضوعات المستبددة من الطبقات والشائعات الاجتماعية الأخرى .

وحل ابرز الخطوط التي سارت عليها الموضوعات المراجحة الفلاحية تتمثل في :

- ١ - تناول الصراع بين الفلاحين والقطاع حول الأرض خلال الفترة التي سبّبت ثورة ١٩٦٨ نزوح ١٧ نزوح .
- ٢ - تناول الصراع بين بقاباً الاقطاع والفالحين المنحزين للتتحولات التي يشهدوها برفق ما بعد الثورة .

من هنا ، فإن لمسرحية « الواقع والمغارض » امتيازاً كونها عالجت « الامية » هذه المشكلة التي لم يسبق كتاب آخر الالتفات اليها . ومن وجهة نظرى ان الاعمال السابقة كانت بصفة عامة ضئيلة - الا ما ندر - شكلاً ومضموناً . المقصون ققر في محتواه التأريخي وفي نسجه الفني والجمالي ، وطرح موضوعات قات زمانها او لم يجد مؤلفوها جسروا منفذة للحاضر ، او ان عمومية الموضوع وزاوية النظر العامة والمجالية التقليدية (شخص وآخر) تحول دون الفوضى الى حق الموقف ووصيته بشكل فنى ممتع ومؤثر . ولكن قد يثير سؤال عما اذا كانت « الواقع والمغارض » قد نفلتت عن تيارها لبلوغ اعمال السابقة ؟ اذا حرصنا على ان تكون موضوعين منفصلين فمن الظلم القاء المسؤولية كاملة على ماتفق الملفين أحدهم . فهم ابناء مدينة .. عاش بعضهم طولته في الريف او انه رحل اليه بخياله . اذ لم تتهاي بعد الظروف المساعدة على خلق كتاب مسرحي من بين صفو الملاحين ، او تناح المرارة لان يشد الكتاب حقيبة ليعيش في الريف راصداً ومساهماً .

والحقيقة الاخرى فيما يتعلق بمقدار الكتاب هي قوله للدراسات والابحاث الاجتماعية عن الريف . لند قهرت دراسات عديدة من الجوانب الاقتصادية ، الا ان ما ظهر عن حياة الملاح من التواهي الاجتماعية والتفسية فقليل جداً ، والقليل من ذلك الدراسات ذات الصلة بالتتحولات الاجتماعية الجارحة . ولم تقع في يدي سوى دراسة واحدة هي « الثورة الزراعية في الريف العراقي » اعدها د. عبدالجليل الظاهر ود. جعفر الحسني و Maher Al-Qissi ، بعد اجراء عملية مع اجتماعي اقتصادي في مشروع ١٧ نزوح « المفيض »

ما بين ٨ و ١٥ شباط ١٩٧٠ بقية معرفة المشكلات الاجتماعية والاقتصادية التي قد تلف في وجه تطبيق الشريع . ولحركة « الـ رواسب العلاقات » الاجتماعية القطاعية المشتركة في عملية التحول الثوري الاشتراكى . والوقوف على الصورة الواقعية التي في اطارها يعيش سكان المفيض » (صفحة ٣ من مقدمة الدراسة) لاستثنائه من هذه المعرفة للتوصل الى كيفية نقل الاسرة الملاحية من اثارها التقليدية وبقائها النظام الاقتصادي الشعائري الى نظام الزراعة التعاونية .

وهذا يعني ان مصاعب جهة متعرض الكتاب الغربي على اخذ مادة موضوعه استناداً الى معرفة مبنية على نفسية الصالح وطابع شخصية ونمط حياته وتفكيره . ويفى الدن المهاولات في محض اتجاه شخصي . وكانت مسرحية الحصانى في انتقادها على « الابولية » كادة ثانية أساسية من الوسائل الحسنة . التأثير على المثلق . ومن وجہة نظرى ان اي اسلوب جمالي نابع عن هذا المصدر يكون سبباً لنجاح العمل له انبعق عن الحياة والبيئة الواقعية ، وان انة نوعة مشكلة تضر بالعمل . لهذا فقد كان يتبيني الخرس على احترام التفاصيل الدقيقة التي تخلف تقاليد الحياة الفلاحية . اذ يبدو ان بقاباً من تزوج جمالي شكلي قد ظفى على سطح المراجحة متمثل في كيفية استخدام الملابس ، كما في ليس العباءة . لكن احد الممثلين بيلسها كمن يلبس وشاحاً يونانياً ، وأخر شدها مغوفة حول كتفيه ، وثالث لبسها بصورة افتراضية . وذلك « المنشاديش » كان كل حالة تفرض طريقة ليس معينة لا يبدو المخرج قد انتبه لها . وكان العذر بالانتهاء ايضاً انه ليس هناك مشكلة ملحة تسمى البستان السبخة ، لأن هذه المشكلة تعانى منها الاراضي الزراعية عليها يدور الصراح الاسنان لاشفاء الزراعة التعاونية (الجماجمة وزراعة البولوة) بمحنة ووضوح .

(٩)

اما كان للكاتب المراجحة الحق في تناول اي موضوع ومن اية زاوية نظر تقدميه ، فاعتتقد ان المراجحة السياسي والتعليمي بشكل خاص مطالب بالاندفاع لتناول ابرز الفضایا واخطرها ، بينما ان العصانى وجد ان « الامية » هي القضية الاكثر بروزاً فوضعاً . وهذا صحيح - مراده للخلاف ومتناقضه للتقدم واذا كان قد وفق تثيراً في مراجحة المعرفة الأولى فيها لهذه القضية ، غير انه لم يوفق بالقدر نفسه في مراجحة المراجحة الثانية . صورها اول الأمر بكل عياني تابض بالحياة ، ولكنه كان يتبريدياً - للدرجة كبيرة في الحالة الثانية .

ان الاحلة الأساسية التي تنس جوهر الطرح المذكر ، هي حول طبيعة موقف الملاح من « الامية » ورفضه تعلم القراءة والكتاب ومارسة الزراعة التعاونية . صدر هذا الموقف بسبب فيليب الوفي او حضوره من غير ان يربط الموقف ببعد الاجتماعى ، اي يربط بجعل « الملكية » و « علاقات الانتاج » . واطلع لعلم القرية دوراً قيادياً فاعلاً ، وترك للفالحين دوراً ثانوياً . والمعلم تكتوج واع لم يصحح رهيد مفهومه عن ميكان الخدمة كان يخبره ان القظر يربطه بعاجة اليه وان المصلحة العامة قد تدعوه للعمل في غير قريته . لذلك كان يرى كتحصيل حاصل ان تفرجته يعني العمل في قريته بالملات .

وبقى هناك فضایا اخرى لا تقل اهمية من مسرحية المراجحة في انتقاد الكتاب المذكر . واذا كان الحصانى قد عالج امية الملاح فان ما هو اخطر واكثر اهمية « اية » الملاحة التي لم تختل بعد مكانتها الافتقة في الثورة الزراعية . وان اشاء مزارع زراعة البولوة بعد الركيزة الأساسية لتحقیق الاشتراكية في الريف .. وهو موضوع حساس وعام جداً اكتفى الحصانى بتناول سالة الجمجمة الفلاحية والمزروعة الجماجمية ..

وعلى اية حال كان هذه الملاحظات لا تقل من شأن مسرحية « الواقع والمغارض » فقد كانت - شخص وآخر - متلوحة وممتهنة . وكانت لافانى التي لعنها كمال السيد وقاسم البكري دور طيب في جعل المعرض ذات ملأ طيب ، يشد المترجح ويشهي احساسه .

هامش :

احتا : نعم ، جينا ، جتنا ، هاي : هذه .

رسالة المانيا الديموقراطية

تحول الى كتابة مؤلفات تسرع بالحكم البروسي ودكتواريته وتندد بالأسلوب الحياة الاقطاعية البروسية والبرجوازية فاصحة مفاسدها وتوري اخلاقها وموافها ضد الانسانية ومن ذلك مثلاً قصته المروفة « شاه فوستينوف » .

ويتعدد فوتنانه يعتبر في الاوساط الادبية الكاتب الالماني البرجوازي الوحيد الذي كتب دوایاته في النصف الاخير من القرن العاشر عشر بوصفه اجتماعياً . ولد ساهم في تطوير الابد المالي الواقعي . وقد اعتمد في كتابته على خبرته وتجاربه وما اكتسب من مادة واقعية استمدتها من ظروف العلاقات الاجتماعية البروسية فتناول تقد هذه العلاقات بأسلوب ساخر ونقد اللاع . لذلك يعتبر ادبه ذو أهمية واسعة من الناحية القومية والواقعية والتمسك بالقيم الانسانية والمواضيعية في التحليل الا جمل من شخصيات رواياته وابطالها تعسداً للبيئة الاجتماعية آنذاك ، ومؤلفاته تصف مفاسد حياة النبلاء والبرجوازيين والبرجوازية الصغيرة والحكم البروسي كما عالج فيها مشكلة الحرب والسلم ، وانتقد ظواهر البروغرافية والمسكرية ومساوية الحكم البروسي في عهد بسمارك .

ان روايته « لادولينا » ١٨٨٢ « والسيدة ييني ترابيل » ١٨٩٣ و « ماتيلد ميربرينج » و « ايفني بريست » ١٨٨٥ و « ستيتلن » وغيرها مثلاً توجه كلها النقد اللاع الساخر لحياة الفئات الطبقة العليا من المجتمع الاقطاعي والبرجوازى والخيانة الزوجية التي رافقت المجتمع البروسي وقد سلط بها الكاتب حقدنه على استهانة الاقطاعيين والنبلاء بالقيم الانسانية وتهري السجايا واختلال هذه الطبقة بالتناقلية ونأي بها هذا الاخوال على الشخصية الانسانية وسحقها . وقد عكس فوتنانه بما كتبه تفاصيل على ما كان يسود عصره من ظلم وعذر المعنويات الشريرة مؤلفنا باتصار فیم جديدة تتطلب على مساواه الاوصاع السائدة .

و فيما يلى نقدم ايجازات لكتابات فوتنانه بعض الروايات كمنسوخ للمواضيع التي عالجها الكاتب بأسلوبه الرفعي وفقه البياني البليغ الذي اتصف بقوة التعبير والصفاء والجادبية في الابداع . رواية « قبل العاصفة » .

« مجلدات » طبعت اول مرة في ١٨٧٨ . وفي هذه الرواية يصف الكاتب فوتنانه حياة المانيا في شتاء ١٨١٢ ولا سيما جانب المعركة التحريرية الوطنية فسد الاحتلال الفرنسي للالمانيا في هدم نابليون . في هيد الملاج ١٨١٢ كان الناس يختلفون بفرج وكن هنا الفرج بالعيد كان منفصاً بهموم وقلق جراء تفكير الناس بالاحداث السياسية اليومية المرتجعة وما يتوقفون من تطورات لها . لقد

ما من المانى لا يعرف فوتنانه . فرواياته وكتب رحلاته وتجواله في متاحف الجميع يقرأها التلاميذ في مدارسهم الثانوية وفي حياتهم اليومية كما يقرأها المستون من الناس داخل المانيا بضميهما الشرقي والغربي وفي بقية بلدان اوربا . ان تبودور فوتنانه علم من اعلام الاب المانى والأوربي وقد الف شررين رواية ومجموعات من النفس وكتب درلات ونحوال تصف طيبة الحياة الاجتماعية في المانيا وانجذبها في القرن العاشر عشر ذهب وان كانت ادبية ذات اسلوب رفع في فن الكتابة والبيان تغير صورة واقعية وتأريخية في وصف اسلوب حياة الناس في النصف الاخير من القرن العاشر عشر وتعكس مآلامهم وتقايلهم والكارثم واحاديثهم اليومية وجمال بيتهن . وتبين ما تقبس مقتطفات من كتاباته في الصحافة والاذاعة للمقارنة بين ماضي الشعب المانى قبل عدة اجيال وحاضرها وتطور حيائه وبيته معهم» .

ولد تبودور فوتنانه في قرية توبيرين التي تبعد حوالي ثمانين كيلو متراً شمالى برلين وذلك في ١٨٩٨/٢ . وقد كرس صحفة المانيا الديموقراطية مقالات للتحدث منه في اواخر شهر ايلول ١٩٧٨ بمناسبة مرور ثمانين سنة على وفاته . كان والده صيدلي وهو يتحدد من اصل فرنسي من طائفه سميحة هو جوونية اصطهدت في فرنسة في المايس وشنرت فسكت عائلة فوتنانه في المانيا .

درس تبودور الثانوية في فربته ثم تخرج في برلين صيدلانياً ومارس مهنة الصيدلة في الفترة من ١٨٦٦ حتى ١٨٦٩ في برلين والبارز ودرستين ثم في برلين حيث اتمى الى جمعية « نق ماير فور شبريه » وبدأ عمله الكتابي منه ١٨٥٠ حيث انتقل صاحبها لم عنين مراسلاً صحافياً في لندن عام ١٨٥٢ حتى ١٨٥٥ اشتغل في الصحافة في جزيرة بروسية تابعة لأحدى الوزارات ثم من ١٨٦٠ حتى ١٨٧٠ صحافياً في جريدة كروبيسي تابعة البروسية ومنذ ١٨٦٦ حتى ١٨٧٧ كان مراسلاً حررياً اولفي في الاسر الافرنسية ثم عن في ١٨٧٦ سكريراً لاקדيمية الفتوح في برلين . وكان في ١٨٩٨ نالها مرحباً لاحدى الجنادر .

ثار اول شهرته بكتابه « صيف في لندن » الذي الله هام ١٨٤٥ . وفي هذا الكتاب يصف طيبة المجتمع الانجليزي والاسكتلندي بأسلوب جذاب من تخلله طرائف وملع ونكات ونقد وتهم . كما الف قصائد طويلة اصدرها في ديوان وهي تعد من اجدد الشعر المانى ونشر كتابه « جولات في ماربل براندنبورغ » وفيها يصف طيبة منطقة المانيا في الفترة من ١٨٦٢ حتى ١٨٨٢ وهذه الرحلات صورة واقعية وذليلة لمدادات وتأريخية لمدادات وتأريخية لامان في تلك الفترة .

كان في بداية كتاباته يختفي ببعض وبطولة البروسيين عندما الف في ١٨٥٠ ديوانه الشعري « رجال وابطال » ولكن بعد ذلك

وصل من روسيا أول نبا يتحدث عن انهيار الجيش الفرنسي بقيادة نابليون وفشل في فزو الأرض الروسية . وقد سرى نبا هذا الانكسار وهل سيستفيد من الفرصة فيه جيشه . جميع المدن والقرى فاستقبلوه بحماس وسرور وكان الناس يكررون فيما إذا كان الملك الألماني سيتحقق معاهداته مع نابليون بعد هذا الانكسار وهل سيستفيد من الفرصة فيه جيشه . وشبعه للحرب ضد فرنسة المحتلة وطردها من الأرض الألمانية وإن تقاعس الملك أو تردد فعل يدفع الشعب من تلقاء نفسه فيتور ضد الاحتلال .

وكانت ثلاثة القطاعات في أحدي القرى تحتفل أيضاً بعيد الميلاد ورئيس هذه الممثلة الميجير يرتدي فون فيتيتنيس وكان في أمسية عيد الميلاد يتحدث مع ولديه الشابين ليفن وريثانه حول آخر تطورات الامميات السياسية . وكان الوالد وولده متقدماً في العقد على نابليون . والوالد يتغير هنا الطافية الفرنسية أكبر شرير في العالم وهو يدعو إلى انتفاضة شعبية ضد طرده من ألمانيا حتى وإن انتزع الملك الألماني عن حمايته . ولكن الوالد ليفن رغم حفظه على نابليون كان يرى من الفرورة أن يتلزم الملك بتتنفيذ اتفاقيه مع نابليون .

في اليوم التالي سافر الميجير إلى برلين وبقي الولدان الشابان ليفن وريثانه يواصلان اختلافهما بعد الميلاد . وفي اليوم الثالث من العيد زار الاخ واخوه قصر غوزه حيث كانت تقطن معهما أليبي فون بودفال . السيدة المفكرة المتشائمة ذات الراية الصلبة والتي كانت تقضي آخر أيام حياتها في هذا القصر متخلة لها مع حلقة من الناس المكرسين لسلوب حياة ممتهنة يسوسها الفكر والثقافة بعد أن كانت في أيامها الماضية تعيش حياة فارقة محرومة من كل الakan تقليدة في قصر زوجها الامير هاينريش فون دانيسيغ .

بعد أن هاد الميجير يرتدي فون فيتيتنيس من برلين إلى القرية تحدث بان الملك تردد في اتخاذ اجراءات تورية ضد الجيش الفرنسي الذي انهار في روسيا في اليوم التالي جاءت الى القرية كاثينكا وتوبال وهذا ابنته موظف استخبارات بروكسي نزح الى المانيا مع عائلته بعد تقسيم بولونيا فأخذ يعمل في خدمة البروسيين . وهناك الشابان البولونييان الموظفان بصداقه جيدة بولدي الميجير . وجاء انتخاع الملك الروسي عن اتخاذ اجراءات للحرب ضد نابليون هذا الميجير يشكل فرقه هجوم عسكري محلية وقد حدا به إلى ذلك ما شاهده مرات متعددة من حواضن هجوم متكررة في الاونة الأخيرة على ايدي الشيريين والاوپاش من الناس علاوة على الاحتلال العسكري الفرنسي . وفي ليلة عيد امس السنة حضر جميع الرجال المقاتلة وبعض الناس المعرفون في القرية في قصر غوزه فانهزم الميجير الفرصة لكتب السلام في المنطقة تأييد خطه المعمومة .

وفي اول كانون الثاني (يناير) عاد الشاب ليفن بعد العطلة الى جامعته في برلين ليواصل دراسته . وكان مع اصدقائه الطلبة يتحدث حول مواجهة وطنية .

لقد ساد الاضطراب في اوساط الشعب الألماني عندما سمع ان الجنرال بورل وقع في ١٨٢/١٢/٢٠ معاهدة توروفين . كما ساد نبا ان الميجير هنا فرقته الهجومية تكاملة بقيادته وهو على ابهة الاستعداد للهجوم ضد الجيش الفرنسي .

وفي هذه الفترة انتقل القصر الملكي من العاصمه الالمانية بوسدام الى مدينة برسلاو . وكان الناس ينتظرون من الملك ان يوجه شفاء للتربية العسكرية والشعبية .

بعد ايام وصل نبا الى الشاب ليفن ان توبال توفيت وان كاثينكا فرت مع دوق بولوني . فتالم الشاب نظراً لمرحلته حيث توبال قياماً على وجهه دون حذف فالدعا وعيه وولعل على الجليد فيقى مضم عليه لا يستطيع التهوض حتى جاء رجل عامل فتقله الى قرية بولسدورف فاعتنقت بصحة اخته دينثان حتى شفى .

عندما جاء الميجير يوماً الى القرية تلقى نبا وفاة اخته الدوقة . كما وصل اليه نبا ان ماتة جندي فرنسي دخلوا كنيسة قرية مجاورة فاحتلوها وكان على الميجير ان يوجه جيشه لطردهم . وقبل ان يقوم الجيش بهذه العملية انسحب الفرنسيون امام فرقه من الفوزلين . وفي تلك الاوته صدر نداء الملك الالماني للقيام بهجوم شعبي ضد الاحتلال الفرنسي . ولكن هذا النداء خيب الرجال الوطنيين لانه يتصرف بحلول نصفيه مبترسة لا تحقق جميع اهداف الشعب في التحرر من الجيش المعتمل .

وفي قرفة الميجير ساد شعور بالقيم بواجب عسكري عظيم في المعركة بعد ان وصل نبا يفيد ان الجنرال فبرارد دخل مدينة فرانكفورت على نهر الاورد ومصبه الفنان من الجنوب وخصوص مدفأ . لقد تم العجماس جيش الميجير فقرر القتال بمجموع واسع على الجيش الفرنسي ليلاً بصوقة مباغطة على ان يساعد جيش الميجير الجيش الروسي الواقع على القصبة الثانية من نهر الاورد . غير ان الخطبة فشلت اذ ان الجيش الروسي لم يقدم المساعدة . فهزت فرقة الميجير الهجومية وقد قمع الشاب ليفن ابن الميجير في الاسر الفرنسي ومهه احد اصدقائه . وقد شنق الفرنسيون في اليوم التالي هذا الصديق وقتلوا ليفن الى احد الحصون .

نم تنتهي الرواية بالنصر الشعبي للشعب الالماني كما هو معروف تاريخياً وتحرر الشاب ليفن من الاسر وزواجه من ماريا . وتوليه ادارة مزرعة العائلة بعد وفاة والده .

رواية «تحت شجرة المكشري» طبعت اول الامر في برلين ١٨٨٥ وهذه الرواية تصف حادث جرمي من اجل المال وقد كتبها فونتانه باسلوب يشد القارئ ويفربه لواصلة وتنبيه . في قرفة شجاعين الثورة الكثيرة بدبر ايريل هرانتشك مع زوجته اورسول منذ عام ١٨٢٠ فندقاً حاولوها . كان هرانتشك قد فر من القرية جراء القرابة التي انتهت بفضيحة له مع فتاة لاحقة . فراراد التزوج الى امريكا وفي اثناء اقامته هرانتشك هنا في احدى المناطق الالمانية تعرف على الفتاة اورسول التي طردها والدها من بيته ايضاً بسبب سوء اخلاقها فتزوجها هرانتشك ثم عاد الى القرية شجاعين ومارس عمله بالتعاون معها في ادارة الفندق والحانوت . وفي خريف ١٨٢١ المت بالزوجين حالة فرج جراء الخسارة في معلمها ونفاق الدوّيون عليهم ولامت الزوجة هرانتشك على ذلك اذ عزت ان اسباب الخسارة كانت في اطمأن الزوج لقب القمار وشرب الخمور . ولكن الزوج كان يرى ان الخسارة ناجمة عن سوء تصرف الزوجة وكربانها وعجرتها مع الناس . بعد ان مات اطفالها كان الزوجان يعيشان في قفر مدقع واصطراوا ببيع اثاث منزلهما وقد لاح امامهما شبح الموت ولكنهما كانا يربيان ابناء اهون من مرارة الفقر .

ويبيضاً كان هرانتشك يخفر في احد الايام قرب شجرة كثري في حدقة المنزل عن على قبر جندي فرنسي دفنت جثته تحت الشجرة في حرب التحرير . وجاء هرانتشك الى زوجته فسر لها بخطة ابتكراها ليقسى بها على قبره .

بعد هذه ايام سافرت الزوجة الى برلين مدعية انها ستنهي مشكلة ارث لها ولم تذكر مبلغ ما يصيغها من هذا الارث . فسادت تهuntas بين سكان القرية حول مقدار المبلغ . وقد سمع أحد الدائنين وهو شولسكي البولوني بهذا النباء فاقام الدعوى ضد عائلة هرانتشك ليسترجع بها دينه . وحالاً سمع هرانتشك بنبأ هذه المدعوى بما الدائنين في احدى الايام فسدد له المبلغ المطلوب بكماله امام عدد من الشهود . وفي تلك الايام جلس هرانتشك مع خصمه الدائن شولسكي وعد من الملاхи يسكنون في الفندقال حتى ساعة متاخرة من الليل ثم انصرف الملاхи . وفي الصباح التالي جاء خادم الفندقال ليوقف الزلازل من نوهم فوجد ان القرفة التي كان شولسكي ناتما فيها موصدة . فأخذ يقرع الباب بعنف . وبعد فترة لاح شخص مسافر

خرج من الغرفة مرتدية فروة كبيرة من حجمه وذهب صامتاً ووسعه على عجل . أنها فروة شولسكي .

وفي اللحظة شاع خبر بين الفلاحين أن عربة شولسكي سقطت متذرجة في النهر فجري التحري لاخراجها ولكن جنة شولسكي لم يعش عليها في الماء . فجاءت شبهة حول عائلة هرانتشيك واجرت الشرطة والمحكمة تحقيقاً في الحادث فدالمة العائلة على نفسها منكرة كل اجرام . وقد التزم قيسار الفرسية جانب زوجة هرانتشيك مدافعاً عنها ببرتها ساحتها بسبب تعاطفها منها لأنها تعلقت على يده من المذهب البروتستانتي إلى المذهب الكاثوليكي . وقد شهد حارس القبر أنه شاهد الزوجة أورسول في صباح الحادث تمر قادمة من النهر .

وجراء هذه الشهادة أودت المحكمة هرانتشيك الذي كان معمراً في الثالثة كل جريمة ارتكبها ضد المدان شولسكي الذي لم يتعثر على أثر منه . وافتتحت المحكمة سراحتهم بعد وجود أدلة ثابتة ضدة ثم أعادت التحقيق من ذاته بعد أيام إذ أن مهوزاً بجاورة إلى بيت هرانتشيك أودت بشهادتها بأنها شاهدت هرانتشيك يعصر فبرا تحت شجرة الكمنى . وبعد التحري من قبل الشرطة وكشف القبر في العديقة عثر على جذع الجندي الفرنسي ولم يتعثر على دليل ضد هرانتشيك الذي ادعى أنه قام بالغدر ليدين مواد غذائية متسخة . ولم تكشف عن أحاديثها بين الناس عن جرمته .

بني هرانتشيك وزوجته شهروا طولة بمتعبان بحياة خالية من الفتن وقد لاحت أمامهما أمثل السعادة في نزوة جيدة . وقد أراد هرانتشيك أن يجري في بيته داره وتوصيمها وتبديل شكلها . وفي الطابق الذي بات فيه شولسكي في الفندق تغيرت في هرانتشيك شكل الغرف ولكنه أجهض عن غرمه على إقامه نظيرات في في الفندق . ورغم تحسن الأوضاع المالية لدى هرانتشيك كانت ظارده اشباح الليلة التي اختفى بها حصمه المدان شولسكي . ثم توفيت الزوجة أورسول وكان شهـ يتفقه سوى أحاديث العجوز وبعثتها أيام يقتل شولسكي . فراراد أن يضع حداً لهذه الأحاديث المزعجة التي توجه الآلام له . وفي ليلة كان يسرر بها مع عدد من الفلاحين نزل هرانتشيك إلى القبو ولم يخرج منه حتى الصباح فقد تدحرج ملبي على الباب فأوصله وجاء معدة القرية مع عدد من الناس ليبحثوا عن هرانتشيك فما زاحوا بالبرميل من قرب الباب وفتحوه فوجدوا هرانتشيك قد قتل نفسه ببعول . وكانت جنته مقلاة قرب بيت شولسكي الدفيئة بشكل شبيه كأول في قاع القبور .

وأدى الضرر أن الزوجة هرانتشيك كانت قد ساهمت بدور في مقتل شولسكي فدون في سجل كنيسته أن هرانتشيك ذهب ضحية المكر الذي ذكره لضممه . رواية «السيدة بني ترايل» أو «عندما يائض القلب مع القلب» وهي رواية اجتماعية طبعت في برلين ١٩٢٢ .

السيدة بني ترايل تسكن في برلين عام ١٨٨٠ وهي محاللة عمرها ٥٥ سنة اكتسبت منزلتها الاجتماعية ونرتنتها من ارباح حائزات والدها لبيع البرقان تفرجت في صباها السيد ترايل الذي صاحب المصنع . وقد منع الزوج كل سعادة وارتياح لزوجته بما لديه من ثروة . ولكن الزوجة المسيدة بني لم تكتفي بذلك فقد كانت تطمع للصعود إلى مراتب أعلى وكانت تصل بالرجال المرموقين بشرفهم فتمتهم عواطفها وقد صادفت من الناس تكريساً ومنهم البروفسور شميت الذي كان غير ذي ثروة . وعن طريق هذه الصدالة تعرفت ببني على ابنة البروفسور كورينا . وفي أحد الأيام اقامت المسيدة ولية دعـت إليها الفتاة كورينا وأبنـها مارسل و كان في البيت في آنـة الوليمة ولـذا المسـيدة وهـما تـراـيلـ وـسترـ نـيلـسـونـ التـاجرـ الإـنجـليـزيـ . وقد أـعـجـبـ كـورـيـنـ بـثـرـوـةـ عـالـةـ تـراـيلـ . وبـماـ أنـ كـورـيـنـ

سمـاـهاـ هوـ وـاصـفـاـلـهـ «ـكـهـاءـ الـيونـانـ السـيـمـةـ»ـ لـيـسـخـرـاـ منـ انـسـهـ وـبـمـرـحـواـ ،ـ فـتـدـ خـاـرـتـ الـفـتـاةـ كـورـيـنـ لـفـكـرـ تـقـضـيـ بـهـ عـلـىـ الفـقـرـ بـاـنـ تـنـزـوـجـ مـنـ الـفـتـيـقـ لـيـبـولـدـ اـبـنـ تـراـيلـ الـتـرـيـ وـبـيـنـاـ كـانـتـ السـيـدـةـ بـيـنـ رـاـيـلـ تـعـزـفـ الـمـوـسـيـقـ إـمـامـ غـيـرـهـ مـفـتـنـةـ لـحـنـ «ـعـنـدـمـ يـائـلـ الـقـلـبـ بـعـلـالـةـ حـبـ»ـ .

وـكـانـ لـيـبـولـدـ شـابـ غـرـاـ فـلـلـيـ الـتـجـرـبـةـ مـعـ النـسـاءـ وـقـدـ اـحـسـ مـارـسـيلـ الـدـيـ كـانـ يـحـبـ كـورـيـنـ بـدـعـاـتـهاـ لـلـلـيـبـولـدـ فـاـخـدـمـتـ فـيـ الـلـيـلـةـ ثـارـ الـقـلـبـ .ـ وـعـنـدـمـ اـنـتـلـقـ الـمـعـهـوـنـ عـلـىـ مـارـسـيلـ كـورـيـنـ عـلـىـ تـرـيـدـ الـزـوـاجـ لـفـيـ الـقـصـيـدةـ زـوـاجـ اـبـنـهـ وـكـانـتـ السـيـدـةـ بـيـنـ تـعـرـفـ إـنـ هـيـلـيـخـارـدـ غـيرـ أـبـنـ يـحـبـ كـيـرـيـاـ هـيلـيـخـارـدـ إـلـىـ الـعـالـلـةـ .ـ وـقـدـ اـوـضـعـتـ بـيـنـ أـنـ هـلـاـ الزـوـاجـ غـيرـ مـكـنـ لـأـنـ لـيـبـولـدـ مـشـفـلـ بـالـهـيـةـ لـلـاـخـتـيـابـ الـيـابـيـةـ الـقـادـمـةـ هـذـهـ الـاـنـتـخـابـاتـ الـتـيـ اـتـتـ بـشـفـلـ .ـ

بعد أـسـوـعـ اـحـتـلـ لـيـبـولـدـ سـراـ بـخـطـوـتـهـ مـنـ كـورـيـنـ وـعـنـدـمـاـ اـبـنـاـ وـاـلـدـهـ يـغـبـرـ هـذـهـ الـخـطـوـبـةـ فـقـبـلـ عـلـيـهـ وـمـنـعـهـ مـنـ الزـوـاجـ مـنـهـاـ بـاـنـاـ وـلـكـنـ لـيـبـولـدـ اـمـرـ عـلـىـ رـاـيـهـ وـوـلـفـ الـوـاـلـ الـىـ جـنـبـ وـلـدـهـ بـوـسـهـ وـبـقـيـتـ السـيـدـةـ الـاـمـ وـجـهـاـ فـيـ الرـايـ حـتـىـ اـنـهـ اـعـادـ تـفـلـ زـوـاجـ اـبـنـهـ مـنـ الـفـتـاةـ الـكـبـيـرـ بـلـيـهـ عـلـىـ زـوـاجـ مـنـ فـقـيـهـ مـثـلـ كـورـيـنـ .ـ كـتـبـ السـيـدـةـ إـلـىـ الـبـرـوـفـسـورـ رسـالـةـ تـعرـفـهـ مـنـ عـنـ اـبـنـهـ مـنـ الزـوـاجـ مـنـ لـيـبـولـدـ وـمـنـعـهـ مـنـ الزـوـاجـ مـنـهـاـ بـلـيـهـ مـنـ خـطـهـاـ فـيـ الزـوـاجـ ثـمـ كـتـبـ مـنـ هـذـهـ الـخـطـهـ فـتـزـوـجـتـ مـنـ صـابـطـ مـلـمـ فـيـ مـدـرـسـةـ عـسـكـرـيـةـ لـلـاحـتـيـاطـ .ـ وـقـدـ اـرـتـاحـ السـيـدـةـ بـيـنـ تـراـيلـ لـذـكـرـ حـتـىـ سـاـهـمـتـ فـيـ حـلـةـ زـفـافـ كـورـيـنـ وـغـتـتـ عـلـىـ الـغـزـفـ الـمـوـسـيـقـ الـتـيـ «ـعـنـدـمـ يـائـلـ الـقـلـبـ معـ الـقـلـبـ»ـ .ـ

انـ هـذـهـ الـرـوـاـيـةـ شـحـونـةـ بـالـهـمـ وـالـسـخـرـيـةـ الـرـةـ وـالـنـقـدـ الـلـاذـعـ للـفـلـلـاتـ الـبـرـجـوـازـيـةـ الـتـيـ تـقـيمـ عـلـىـ فـلـلـاتـ الـعـالـلـةـ عـلـىـ اـسـ الـرـثـوةـ وـالـجـاهـ لـاـعـلـ اـسـ الـقـيـمـ الـخـلـافـيـةـ وـالـتـقـالـيـدـ وـالـعـلـمـيـةـ .ـ وـقـدـ وـصـفـ بـهـ الـكـاتـبـ هـذـهـ الـفـلـلـاتـ بـاـنـهـ تـعـنـيـ سـاجـدـةـ اـمـامـ الـمـعـلـمـ الـتـهـبـيـهـ .ـ وـفـيـ رـسـالـةـ مـنـ اـلـىـ وـلـدـهـ اوـتوـ قالـ «ـاـنـيـ اـرـيدـ اـيـضـ مـوـاقـفـ الـبـرـجـوـازـيـةـ الـفـارـغـةـ ،ـ الـكـالـبـةـ ،ـ الـتـعـرـفـةـ ،ـ الـقـاسـيـةـ الـقـلـبـ ،ـ هـذـهـ الـبـرـجـوـازـيـةـ الـتـيـ تـتـحدـثـ عـنـ الشـاـرـعـ شـيـلـ وـتـقـسـدـ بـذـلـكـ المـغـزـنـ الـتـجـارـيـ غـيرـسـونـ (ـفـيـ بـرـلـينـ)ـ .ـ انـ الـرـوـاـيـةـ تـقـدـدـ لـلـسـيـدـةـ بـيـنـ الـتـيـ تـدـرـجـتـ مـنـ الـبـرـجـوـازـيـةـ الـصـفـيـرـةـ الـكـبـيـرـةـ مـنـ اـلـ جـلـ الـرـثـوةـ وـبـسـبـبـ الـرـثـوةـ كـمـاـ هـيـ تـقـدـتـ كـورـيـنـ بـهـ الـبـرـوـفـسـورـ الـفـقـرـ الـتـيـ تـعـكـمـ الـحـكـمـ فـقـطـ باـلـثـرـةـ دـوـنـ الـتـفـكـرـ بـعـلـالـةـ اـعـاطـيـةـ وـتـنـافـيـةـ وـعـقـلـيـةـ حـتـىـ فيـ زـوـاجـهـ مـنـ الصـابـطـ الـبـرـجـوـازـيـ .ـ

رواية «ابني بريست» طبعت بداره الامر في برلين ١٨٩٥ .ـ الفتاة ايفي بريست عمرها ١٧ سنة مدللة في اضطرار عائلة موسرة في فرقة راتينياو .ـ ورغبة من العائلة في الحصول على مركز اجتماعي ارقى بواسطة الشراهة تحت خطوبتها من البارون غيرت فون استينستين الذي يزنسـهاـ بالـعـمـرـ ٢١ـ سـنـةـ وـلـدـهـ الـتـيـ كـانـ يـحـبـ اـمـهاـ فـيـ شـيـلـ وـهـاـ هوـ يـتـقلـ هـذـاـ الـحـبـ اـلـىـ اـبـنـهاـ .ـ كـانـ الـفـتـاةـ اـيـفـيـ لـتـمـيلـ اـلـىـ الـبـارـونـ وـاـكـهـاـ رـضـيـتـ بـهـ زـوـجاـ لـرـكـزـهـ وـتـرـوـتهـ .ـ وـقـدـ تـحـقـقـتـ بـعـدـ زـوـجـهـ اـلـيـلـيـ الـبـرـجـوـازـيـ اـلـوـاسـلـهـ اـلـحـلـامـاـنـ اـلـتـارـيـاـنـاـنـ دـاـخـلـاـ فـيـ نـفـسـهـ اـلـيـلـيـ اـلـزـوـجـ اـلـمـسـنـ لـقـبـلـ زـوـاجـهـ اـعـرـفـتـ لـهـماـ :ـ «ـاـنـ طـيـبـ وـيـحـنـ وـيـرـعـانـ لـكـنـ اـخـافـ هـنـهـ»ـ .ـ

بعد حفلة الزفاف انتقل الزوج وزوجته إلى مدينة كيسين حيث كان البارون يمارس عمله اليومي .ـ وفي قصره الفخم الذي تزويه منه

بين الناس احاديث مزبعة بانه مسكون بارواح شريرة كانت الزوجة ايفي بريست تنشر بالكتاب والenic والastigraphy لاسيمها ان زوجها كان تثير الاشغال وافر المطامع لا تتخلل حياته سمات المرح والدعابة والاحاديث السلبية . كما كان جرياتها ، وهم عائلة نبيلة ، موضع ثور في نفس ايفي لا ترتاح اليهم لأسلوب حياتهم الاستفزازية المتردمة . خانقطر الزوجة لعائدة صيدلي وعقدت صداقتها مع قائد عسكري هو المجر فون كرامباس البالغ من العمر ٢١ سنة والتي ساهمت باروان فون استيتين في حرب ١٨٧٠ - ١٨٧١ فاستمرت مساقتها حتى في مدينة كيسين وقد حل الزوج ايفي زوجته من علاقتها بمدينة المجر . ثم عن الزوج مستشارا في وزارة بيرلين . والانتقال الى برلن لممارسة هذه الوظيفة يعني انفصال ايفي من صديقها المجر كرامباس ومع ذلك فقد فرحت بهذا الانتقال لأن حياة المدينة تساعدها على تنفيذ مركز اجتماعي اعلى وصلات اوسى ونفر على ميلات مهمة في حياة المدن وبعد سبع سنوات من حياتها في برلن مررت وادخلت احد المصحات . وفي غيابها عن الزوج على زوجة رسائل موجهة لها من المجر كرامباس فاحتدم القفس في قلب الزوج وطلب من المجر الدخول في مبارزة فواكه المجر وقد قتل الزوج في ثنايا بصرية سيف عنيدة . ثم طلق البارون زوجته ايفي . واردات الزوجة المطلقة العودة الى بيت ابيها رفقتها اهلها لأنها اخت بسمتهم جراء سلوكيها . عاشت ايفي مع وصيفتها لمدة ثلاثة سنوات في دار وضيعة وبحاله فقر في برلين وكانت المحكمة قد امرت حق الولد بالاحتفاظ بابنته التي اعتبرتها ايفي منه . ولم تستطع الام مشاهدة ابنتها خلال تلك السنوات التي طلت بها . وبعد ذلك جراء الحاجة الام وافتقت وزيرة على ان تزور الام ابنتها التي كانت تنشر بفقدان الامومة وحياتها نظرا لعيشها وحيدة في احسان والدها . اصيي تالان يندون روني وانهيار اعصاب فجاجها الطيب واؤس والديها ان يسترجها لتحتفظ بقيمة حيائها . وعادت ايفي الى دار والديها ففكت مهما حياة هادئة الى ان عاجلتها الموت .اما فون استيتين فقد دفع الى منصب مدير في الوزارة ولكن عيشه كان محاطا باليأس والالم الداخلي .

تعبر هذه القصة من اهم اعمال نيدورن فونتانه واجملها واجها في الادب والبيان حتى وصفها توماس مان « بالسحر الذي » وهذه الرواية تنشر في المجتمع البرجوازي الذي استمر يتحكم بالبيئة البدائية . ان الكاتب يصعب القديمة بوجه ما يكتبه ذات المجالات التخلف . ان الكاتب يصعب فيها ازدراءه وتنقد اللاإسلام لحياة المجتمع الاقطاعي الروسي القائم على ميكانيكية التقليد والتسلية التي لم تساير متغيرات الزمن السريع في ظوراته وارفائه . فقد كانت الفتنة الطافية العالمية في المجتمع تمسكه بسادة الشهرة الفارغة والسيست بشكل لا ينفك والماضي الانسانية والأخلاقية البليبة . ان بارون فون استيتين يضر سلوكه وحياته اليومية على نيل السمعة بين فئات مجتمعه البرجوازي بخط زواجه وسب شفاعة وموت زوجته لانه الله يهدى بالليل مجده . البالية الجامدة ، حيث كان الفرد في ذلك المجتمع يصطدم بمعان وقيود قيمة في مفاهيم الزواج وتكوين الاسرة السعيدة ، تلك القيد التي تحرم من تحقيقه وبغاه في نيل دفء عاطفي ومشاعر انسانية حتى تحطمه .

وأسلوب الكاتب في الحوار و اختيار العبارة يضفيان على الرواية قوة تشد القارئ .

رواية ماتيلدة موهرينج (طبعت اول الار في ١٩٠٨) في برلين ١٨٨٩ كانت الارملة السيدة موهرينج تعيش مع ابنتها ماتيلدة منذ سنين وحيدين في دار بسيطة قرب شارع فريدريش شتراسه . كان زوجها الحاسب في مختزن تجاري قد توفي . وعاشت الام وابنتها بحالة سيئة لموردهما الوحيد هو ما تستحصلانه من تاجر غرفة في دراجها للطلاب . كانت الام تتصف بالانانية والطمع وقلة القلب والتفكير فقط بال الحاجات اليومية يعكس ابنتها ماتيلدة التي كانت

نظيفة جيدة المهدام . ذات عبارات فصيبة وقوية ولكنها شديدة الشكل . وكانت تحلى بارادة قوية واصدار على التقلب على وصفها البرجوازي الصغير . فهي تذكر في كثيـة التخلص من بوسها البيـي لتتصـعـق مـستـقلـة بـوـما ما تـعـيـش بـراـحة وـتـحـرـر مـنـ المـفـاكـة . لقد سـكـنـ فيـ الدـارـ مـسـتـاجرـ غـرـفـةـ لـدىـ العـائـلةـ طـالـبـ اـسـمـ هوـفوـ غـرـوـسـمانـ وـكـانـ بـحـالـةـ مـالـيـةـ جـيـدةـ وـلـكـنـ خـالـمـ وـغـيـرـ مـوـهـوبـ اـسـمـ هوـفوـ غـرـوـسـمانـ وـكـانـ بـحـالـةـ مـالـيـةـ جـيـدةـ وـلـكـنـ خـالـمـ وـغـيـرـ مـوـهـوبـ فـعـزـتـ الـفـتـاةـ مـاتـيلـدـةـ سـبـبـ وـتـطـورـهـ بـلـدـاتـ كـلـ الجـهـودـ لـدـىـ مـدـارـهـ وـتـوـفـيـ رـاحـتـهـ الـمـنـزـلـيـةـ وـتـشـيـعـهـ عـلـىـ الـدـرـاسـةـ . وـقـدـ حـشـهـ لـلـدـهـابـ مـعـهـ اـلـيـرـ بـالـسـرـحـ وـالـأـنـصـالـ بـالـأـنـسـالـ وـكـسـبـ الـأـصـدـالـ لـدـىـ الـمـسـمـةـ الـجـيـدةـ وـقـدـ اـبـدـتـ ذـاكـ فـيـ قـلـبـ كـسـبـ . وـفـيـ اـنـاءـ مـرـضـهـ بـالـحـصـبةـ وـجـهـتـ لـهـ عـيـانـةـ بـانـةـ وـخـدـمـةـ مـيـازـةـ حـتـىـ شـفـيـهـ مـنـ دـاهـهـ . وـتـوـجـهـاـ هوـفوـ وـبـصـاعـدـتـهاـ نـجـعـ فـيـ الـأـمـتـانـ وـكـلـ درـاستـهـ تمـ تـابـتـ الـفـتـاةـ تـحـرـانـهاـ تـحـصـلـ عـلـىـ الـحـصـولـ عـلـىـ مـهـنـةـ لـزـوجـهاـ فـقـرـاتـ فـيـ اـحـدـ الـصـحفـ اـعـلـانـاـ بـطـلـبـ فـيـ اـخـتـيـارـ شـابـ يـعـيـنـ وـيـسـ بـلـدـيـةـ فـيـ اـحـدـ الـمـدـنـ الصـفـرـةـ فـقـدـ هـوـغـوـ طـلـبـ وـنـجـعـ فـيـ الـقـاـبـلـةـ فـيـ هـذـهـ الـوـظـيـفـةـ . وـاـنـتـلـاتـ الـزـوـجـ مـعـهـ اـىـ مـرـكـزـ عـمـلـهـ الـجـدـيدـ وـهـنـاـكـ كـانـ تـوـاـصـلـ عـلـالـهـاـ الـوـدـيـةـ بـالـنـاسـ الـوـبـاهـ فـيـ الـمـدـنـ مـسـلـحـةـ بـدـلـوـمـاسـيـةـ فـيـ الـاـحـادـيـثـ تـيـجيـلـ لـزـوجـهاـ فـقـرـاتـ فـيـ اـخـتـيـارـ شـابـ يـعـيـنـ وـيـسـ بـلـدـيـةـ فـيـ اـحـدـ الـمـدـنـ الصـفـرـةـ يـتـبـعـهـ وـسـعـاءـ مـرـضـ الـزـوـجـ بـالـبـرـدـ جـرـاءـ قـيـامـ بـالـتـرـحـلـ لـلـىـ الـجـلـيدـ فـاـصـيـبـتـ رـتـهـ بـالـتـهـابـ توـفـيـ عـلـىـ اـنـهـ . وـبـقـيـتـ مـاتـيلـدـةـ اـرـمـلـهـ وـجـيـدةـ وـلـكـنـهاـ لـمـ يـاسـلـ بـلـ وـاـصـلـتـ كـافـاـهـاـ وـاتـنـتـلـتـ اـلـىـ دـارـ وـالـدـهـاـ الـبـانـسـ وـاـخـلـتـ دـرـسـ تـصـعـبـ مـلـعـةـ حـتـىـ نـالـتـ هـذـهـ الـوـلـيـفـةـ بـنـجـاجـ وـجـلـتـ حـيـاتـهاـ ذاتـ مـعـتـوـيـ جـيدـ .

انـ هـذـهـ الـرـوـاـيـةـ تـصـفـ بـيـةـ بـرـلـنـ وـمـاـ جـاـورـهـ وـتـصـورـ لـمـوحـ وـارـادـهـ اـمـرـأـةـ مـدـيـرـ ذـيـةـ بـلـدـتـ جـهـودـهـ لـتـلـقـبـ عـلـىـ مـصـاعـبـ الـحـيـاةـ .

مـرـتضـيـ الشـيـخـ حـسـينـ

رسـالـةـ وـارـشـوـ

يبدو لي ان من بين الام القاتل ، وبينها العرب ، التي وجد الشعر في حياتها مكانا مقادما ، كانت الامة البولندية وخاصة في حقب محنها الوطنية وال المصرية كالقسم الاحلالى في القرن التاسع عشر والاحتلال الانجليزي في زمن الحرب العالمية الثانية . فهذا الشعب يريد تهال الرابع الذي خلفته عملية محو الاستقلال والدستور والعلم الوطنى الخ . وهناك دراسة بولندية متواهنا (تحليل سوسويولوجي لمفهوم الوطن) اعتمدت على عدد من ابيات قصائد معروفة عن الوطن ، في دسم منطلقها النظرية . ولقد كانت الشخصية البولندية في تلك الحقب لا تملك الا القليل من الفرس للتجدد و (الخروج) وبينها صيحة الشاعر وایماده المسرح الرمزية . ومن الطبيعي ان زمانا آخر تعيشه اليوم هذه الشخصية ببعض الاحداث ، وبينها الشعر ، استعادت الوظيفة القديمة الدائمة ، واعتبرت التداخل العلاقة بين الشعر والمجتمع والتي كانت قائمة على ذلك الصعيد فحسب . واليوم قبول الشعراء والقادرون الناشرون ان الشعر غير مفروض ، الا ان كلمة (غير مفروض لا شخص ابدا) العلاقة بين المجتمع والشعر . فنحن في النصف الثاني من القرن ابتدع مقاييس واساليب جديدة للتعامل مع ظواهر الثقافة التي اعتادت البشرية على اشكال معينة منها . وبالطبع فهلا احد الفاسقين الرئيسية للظاهرة تهقر الشعر ، وخاصة (القرود) ، في المجتمع . فهناك

وينبئهم نقوش نسبة الشباب في الاعمار ما بين السادسة عشرة والخامسة والعشرين والذين يملكون العلاقة نفسها مع الشعر . ويفسر هذا باعتماد الشباب وتحت تأثير المدرسة ، على المطالعة . والواقع ان هذه العقائق المطروحة ليست أساساً مبنية على بناء احكام ثابتة طالما ان الاستقصاء لم يفر اي انتها لسالة هامة للثانية وهي ما الذي يفهمه المرء من خلال كلمة (الشعر) وماذا يعني لدنه الشعر ؟ مثلاً على اوساط الاعمال الاجتماعية يمكن الشعر مرادها للعلم الذي يصعب تحقيقه او للحكم الا واعي بينما في اوساط اخري يكون الشعر حلماناً نبيلاً او رفعة او سمواً . وهذه المسالة تملك تأثيرها على دفع المرء الى اتخاذ هذا الموقف او ذاك من الشعر او القصيدة .

والآن لنمسك بالنتائج النهائية : نصف عدد البولنديين البالغين يوجد خارج قامع الاداب التي يعمها الكتاب مع مراعاة قضية ان الاداب وبينها الشعر تصل الى التلقى ايضاً عن طريق الصحافة والاذاعة والتلفزيون . وهذه الظاهرة تبدو ذات طابع شبه دائم . فلي استقصاءات من عام ١٩٧٠ كانت النتيجة نفسها . ان نصف من شملهم الاستقصاء عبر عن موقفه التجاوب مع الشعر ويميل من تأثير التحصل الدراسي . وربما هو الغراء الوحيد للشعراء وهم في خشيتهم من صدوره شعرهم تخوبوا ! . وهنالك ايضاً حقائق اخرى بينها ان المثقف يفضل الشعر الذي يدخل في إطار « التقليد » المدرسي بعيد عن التجربة الطلاقية .

لقد تحدثت عن الاستفتاء البولندي من أجل بيان المسؤولية التي تجاهله المرء حين يسمى الى تحدد مكان الشعر ودوره في حياة الانسان . فتلك النسب والارقام تحدث ظاهرياً فحسب مما يربط الانسان العادي بالشعر وخاصة اذا كان يمقدرون القول ان («الشعر») يمكن ان يكون ملائعاً شعرياً او رباعية قديمة او نصاً بيناً من كتاب او خطاب او سياحة طلاقية في ظلمات الاعي .. فالشعر هو تشيف خاص وبذوات خاصة ليس من المزروع ان تكون ثابتة ، لحقائق واوضاع وجودية .

(ماذا يقترب الانسان من الشعر وما الذي يبحث عنه هنا ؟) . كان هنا السؤال موضوع استقصاء اخر جرى بين طلبة مهددين عاليين في مدينة كراكوف البولندية . وكان العنوان الاسم : معاملة الشاعر كهروم من الواقع الملووس . والعنوان الذي جاء في المبة الثانية : الشعر يعيتنا في فهم الاخرين ويعينا معرفة اعمق عن ذاتنا والعالم . وآخرون قالوا : ان قراءة الشعر تسلية واستراحة وانفراح نفسى بعد جهد ما . وفرق اخر أكد على دور الشعر في توليد انفلات جمالية وامكانية اعاشه الكلمة الجميلة والدهشة التي تعيتها في النفس المقاربات في الاعتزادية ثم الجدة و (غيرها) الكلمة الشائعة التي تستخدم في سياق اصيل . كما قال فريق اخر ان الشعر يترى القاريء روحياً وبغيره ويرفقه على تبديل طرائق التفكير والتحس . وهنالك فمعظم الطلبة يقرأون الشعر كي يتقطض ، ولو لزمن قصير ، العددود بين الواقع الفعلى وعالم الاحلام . وهنالك فهم لا يعيشون في الشعر عن سبيل حل الشاكل بل يعيشون المروءون منها . « بالنسبة لي يكون الامر بمتناه انسفال انصفال من الواقع العادي » . « حين اقرأ الشعر احسن كم هو لطيف ان يحمل المرء » . « بعد الدروس التي تعلل النهار كله مثل الاصناف والاحصاء يفتح المرء ديوان شعر . وهذا شبيه بالدخول الى عالم اخر - اكثر رقة وجحلاً » . « في المواقف الحياتية الصعبة خير للمرء ان يهرب الى اشمار ناملية جميلة كي ينسى متاعبه » . ان هذه العينات من الاجوبة تكشف عن موقف العرب من الواقع والبحث عن قيم جمالية في الشعر في الوقت نفسه . وهنالك ايضاً من يقول « الشعر هو

اسباب اخرى اصبحت مسألة استقصائها اختصاصاً علمياً جديداً سمي بسوسيولوجيا الثقافة . وهكذا فموضوع (الشعر في المقرن) يعود الى القضايا الخاصة بسوسيولوجيا الشعر . تفهم الحياة الادبية كمجموعة من العلاقة بين الاديب واعماله والنقد والتلقى . ولا شك ان هذه الترابطات يمكن ان تتحقق على انفراد او على اساس انها داخلية ، وليس بالطرق السوسيولوجية فقط . فهناك علوم النفس والعمال والثقافة والمسبرنتيكا والتأريخ وغيرها . الا ان مسألة كون الشعر والادباً الاجتماعي يعتمد على ظاهرة التصال المصحوني والزاوجي او الانفعالي ، ذي الاشكال الخامسة ، تتطلب اللجوء الىقياس السوسيولوجيا ايضاً . والغريب ان النظرية السوسيولوجية معدومة ، وشأنها في النقد العربي في القصد البولندي . فهذا النتد برجم بالغيب حين يتكلم عن النفوذ الاجتماعي للشعر . كذلك فالالتقى العادي مجهول تماماً لدى الناقد والكاتب الذين يبلغان الى اللغة الشخصية المعرفة وبذلك يتخلصان من مهمة الوساطة بين المثقف والشعر . وهكذا يتزد المثقف لمصره . واما النقد فيدور ويدور في محيط قضاياه الخاصة وحتى اذا طبع في توسيع دائرة تأثيره فهو يتوجه بصورة دينيسية صوب الشاعر .. ايتها ليست احكام مراقب خارجي ، مثلني ، بل الصوت الجامعى في الصحافة الادبية وغيرها من مجالات الرأى .

والواقع ان المثقف الاجتذبى للشعر ليس متقدماً كلياً على الدور الوسيط للنقد . فالتأثير الابير تملكه المدرسة والشاطئ التعليمي للاداء والتلفزيون وحركة النثر كذلك مسألة التقليد وفي الاخير واسع الفرد وبيوه التلوية . وفي العام الماضي جرى استفتاء كبار حول المطالعة والاهتمام بالشعر . وكان السؤال الاول يتعلق بعدد الكتب التي قررت خلال عام ١٩٧٧ (عدد الكتب المدرسية والمهنية) . وكانت النتيجة ان ٦٩٪ من شملهم الاستقصاء لم يقرأ اي كتاب (جري الاستفتاء على اساس ان نسبة ١٪ تعادل دفع مليون شخص تجاوز الخامسة عشرة من العمر) و ٥١٪ قرأوا على الاقل كتاباً واحداً الا ان ٤٢٪ منهم لم يذكروا اسم الكتاب او مؤلفه .

والنسبة المئالية بين الاباء المقربين تصور الى ادباء من القرن الماضي وحتى قبله . ولا شك ان هذه النسب تؤ晦 الى افقاق اخرى كسن القاريء ودرجة تحصيله الدراسي . مثلاً كلما اقل عمر القاريء المطالعة مع التقديم في التعليم الدراسي . اضافة الى ذلك كشف الاستفتاء عن ان نسبة المطالعة في المدن هي ضعف نسبتها في الريف . والسؤال الثاني في الاستفتاء خص المطالعة بالشعر . وكان كالاتي : هل تعب الشعر ؟ . وكانت الإجابة ان ٨٪ يحبه كثيراً و ١١٪ يحبه و ٢٨٪ يحبه ولكن ليس كثيراً و ٢٣٪ لا يحبه . وهكذا فعدد محبي الشعر يعادل تقريباً عدد من لا يحبه . والغريب ان النسب المذكورة تخص مطالعة الابد عامية . والنتيجة هي ان الموقف من الشعر لا ي炳ع في اي حال من الاحوال من نطاق المطالعة ذاتها . وبالنسبة للموقف الاجيابي من الشعر تشير هذه هنا مسألة التحصيل الدراسي العالي (٦٢٪ او المتوسط) وكذلك كشف الاستقصاء عن ظواهر اخرى منها ان اكبر مجموعة من الناس الذين لا يحبون الشعر هي بين العاصلين على الدراسة الابتدائية او الآخرين الذين لم ينهوا التحصيل المتوسط (١١٪) . وحيث هنا لا يمكن القول ابداً بوجود ترابط بين مستوى التعليم الدراسي والموقف المعن من الشعر . هنا وللاختصار عموماً ان عدد كبيراً من محبي الشعر تناهه بين الفلاحين (٦١٪) وبعدهم يأتي العاصلون ذهانياً (٥٥٪) والعمال فسر المهرة (٤٦٪) بينما ١١٪ من العمال المهرة عبروا عن حبهم للشعر . اما الناس في عمر متوسط فيملكون علاقة متحفقة مع الشعر

الجمالي لذا فالشعر بصورة الاكثر جدية هو من يملك ذلك الحس » .

ان كلمة (الجمال) نثر عليها في جميع الاجوبية ثقريبا كما ان الكل يريد التمايش معه وبمعنى اخر احتلاته . وهذا يذكرني بعوار طويل جرى بين شاعر وشاعر في وارسو وحين سال الشاعر زميله : اي شيء يضايقك في الحياة واكثر من غيره ؟ كان الجواب : القبح الذي هو حولنا وصورة الحساسية اداء الجمال .. الشاعرة التي تصوّل وتتجول .. كل شيء قبيح بشكل يعدم التفكير فيه . وحتى لو خلت هذه الاولى من المبالغة فان القليل من الجمال قد يقلي في هذا العالم ..

وفي الاخير يقيّت تلك المجموعة التي تتعامل الشعر كوسيلة الاذار الروحي : «قراءة الشعر يرفع الانسان مستوى الفكري ويزدّه عن رصيد كلّمه في اللغة الادبية وحيثما يكون قادرًا على التعبير عن الكادر بصورة بيّنة ودقيقة » .

« من خلال قراءة الشعر يضع الانسان ذكراً النهاد وتنسّع مخيلته » . « الشعر ينسى العقل والمرء حينها يتمزّن على التكثير وفي صياغة الكادر بالكلمات » . « الشعر يوصل المخيلة والحساسية الادّاء قصياً لم تكن مدركة .. الشعر يعلّمنا حبّ الانسان الآخر » . « الشعر يعني عن القصص المادية التافهة لمحيتها تدرّل القيم الروحية التي لا تلحّتها في الحياة اليومية . والشعر يساعدنا في الابدآن بانه توجّد حقاً اور جلطة تليق بالانسان ومن الواجب ان تلتفّها في الحياة اليومية » . « يفضل الشعر يقترب الانسان من عوالم الفاقة الأخرى » . « الشعر يغزّن : ان تكون رفقة وذا حقّ ريف » .. ولعل هذه الوصفة (الادراء الروحي) هي بين الوظائف الكبيرة للشعر والتي ادركتها وليس هؤلاء الطلبة فقط .

ان هذه المنطلقات التبانية صوب تقييم الشعر ودوره الاجتماعي تذكرني ايضاً بجواب اخر ، شاعري : «الشعر ليس هو الغمز او الملح او النور او الهواء - الشعر هو كلّها » .

والآن ما الذي يخرج به القارئ من هذه الصورة المضرة لرودود الفعل اداء الشعر في بلد مثل بولندا لعب الشعر فيه دوراً كبيراً في حلبة المجتمع والسياسة والتاريخ . ولعل هذه الصورة هي احد وجهي المعلمة التي يشكّلها الشاعر والمتلقّي لها . وما يعتقد المسألة اكتر هو الوضعي المعاشر للشعر (وخاصة الفنان) اداء العمليات الاجتماعية عامّة . فحالاته ليست شبيهة بحالة الرواية او الملحمة . فالرواية منه ولادتها تقرّبها متجلّدة بقوّة في مسارب الحياة الاجتماعية وهي لامد غير بعيد اعتبرت (انكالا) لها في حين ان الشعر الفنانى عامل نفسه (كذلك عامله الاخرون) كحالة تسامم لامانة وتجارب فردية لا يمكن صياغتها في هيئة « عامّة » . ومن مفصلة علاقة الشاعر بالعالم القبرى تلوم كثيرة لا تستوعب ولو بتعدادها المساحة المخصصة لثل هذة الرسالة التي كرسّت المثال البولندي في مسألة (الشعر في المجتمع) .

عنوان المبارك

صديقي الذي يفهمنى بشكل دائع ولا يفوّتني ابداً . حين اقرأ الشعر ادرّب من كابة الواقع واحدٍ ياتي سعيد » . « حين ادرّب بان لا احد يمكن ان الجا اليه وحين اجا به مشكلة ما وحين اشرّر بانى لست سعيدا اقرأ الشعر الذي يسمح لي بالانقلب على شركائي ونفوري من الحياة والناس » . والمفتي الآخر لمثل هذه الاعتراضات هو ان الواقع الذي يعيش فيه هذا المرء او ذلك لا يناسب المطامع والرغبات . ورغم القرب الظاهري من الاخرين يحس المرء غالباً بالخذلان الماكرة والتّهم . وقالت احدى الطالبات : اتنا شان اناس احدي المقصائد الحديثة ، مليون باستخفاف ولا تعرف التّحسس باي شيء جميل . لقد اضفتنا في مكان ما الحب والانفصال » . ولهذا السبب بالذات لا يبحث هؤلاء الناس في المدن عن صورة العالم القائم واغيّب من المصمم ان يجدوا انفسهم في .. مكان ما . واللاحظ ان رفيق المهووب يكون عادة شاعراً من الرُّغيل القديم يعود الى فترات الرومانسية او الرمزية المجنحة او الفنانية المحابية . طيب . الا يقدّم الشاعر الحديث اي شيء القارئ الذي يبحث عن هرب الى عالم اخر جيل ؟ ولماذا تبدو اشعاره غير مفهومة ولماذا يصعب في يوم لفته الشعرية واسلوبه في التّصوير ؟ انهما استلهلا عويسة يفتر ما هي سالحة ؟ . كذلك في تنسّب على شاعر فقط بل على كامل فتون هنا العصر التقليدي الجديد . ولكن لنعد الى انسان ثانية : مثل هذه الاستلهلا ورددت في استفتاء توجّت به صحافة الغرب البولندي الى اوساط القراء في العام الماضي . وكانت غالبية الاجوبية تدين الشعر الحديث بطريقه الطلاقمية الاخيرة . فالكل يفهمه بالفارق في الشكلية وكونه قد ادى بدوره الاتصالي ويتحدث عن جماليات لا يدركها القارئ . وهي الاستلهلا المذكور بين المطلبة بتبيّل موقف اخر اداء الشعر تقدّمي لهم النّفس والانسان الآخر والاحاديث : « قراءة الشعر تقدّمي الى لهم النّفس والانسان الآخر - الشّعراء ، وفهمه بشكل افضل » . « في الشعر يمكنني التّشوق على كتب من الاجوبية المفتوحة على استلهلا تقليقي » . « الشعر يعلّمني النظر الى العالم بعيون الآخرين - الشّعراء ، وفهمه بشكل افضل » . « الشّعر يساعدني في التّعلم الافضل لانفعالي وتحسّاني وذلك من قسوة الحرب ووحشيّتها » . « حين اقرأ الشعر اتّعرف على اللّغة وعادات ازمان وبلدان اخري وافقني بالعالم » . « الشّعر يساعدني في التّعلم الافضل لانفعالي وتحسّاني وذلك من خلالقارئتها بما يعيّنه الشّاعر نفسه » . « الشّعراء الاخلاقيون لما بعد الحرب يرافقوني على التّفكير بالعالم الماصّر ومعناه » . « حين اقرأ الشعر احثّك بكثير من القصصيات ذات الطبيعة الاجتماعية والسياسية والفلسفية » . كذلك نثر على اجوبية الطلبة على وظيفة اخرى للشعر : « في الاشعار اعثر على ما يطال الموالق التي عشتها الا ان الشاعر يعرف التّصريح عنها بصورة مقايرة وبشكل اجمل والفضل » . وهناك من اعتبر الشعر نخبويّاً : « الشعر ليس للذّان العادي فهو للناس الذين يملكون روح الفنان ويعرّفون التّعامل مع الشعر والتّحسّن بالجمال » . « ليس الجميع يملك الحسّ

العلوم في مجال الصراع الاجتماعي

غالب هلسا

اختلت تظاهر بين الشباب العربي الذي اخذ يتجه نحو الفيزياء البسيطة ويدير ظهره لتعقد النظر الاجتمعي .

ولكن سؤالاً يطرح نفسه في هذا السياق : كيف نضع بين يدي القاريء العادي منجزات علوم متخصصة ادى التخصص وعمقها اشد التقىق ؟ ان هذا القاريء لن يقبل علينا لانه لن يقدر على فهمها . وبالتالي سوف تنسحب هذه الجهدود دون فائدة .

اعتقد ان هذه فكرة خاطئة ، انه بالامكان عرض منجزات العلم الحديث بشكل يفهمه القاريء . وذلك باصدار سلسلة من الكتب العلمية البسيطة والواهية في الوقت ذاته . كما فعل السوفيت في كتابين الاول : السبرطنيقا والانسان ، والثاني ، عنوانه النسبة والانسان .

وبالاضافة الى هذا فان لهذه العلوم جانبها النظري والفلسفى والاجتماعي ، وهو ما سوف نعرض له بعد قليل . ان فهم العلاقة بين الفلسفة والعلوم وارادة التعامل بينهما سوف يدفع لنا الفلسفة في صورة جديدة : كوسيلة لفهم العالم من خلال احتوائها على النظريات العلمية ودمجها في نظمها ، وكوسيلة لتغيير اذ وجده العلم الى المجالات التي تخدم تلك الفلسفة - اي ان الناتج تستطيع الى حد ما ان تحكم في الموضوع .

من هنا نرى ان الفلسفة ليست تاماً خالصاً ، بل هي مرتبطة بالعلم اشد الارتباط . وهذا من شأنه ان يعززنا الى طرح مسألة هامة ، وهي الحاجة الى وجود مجلة فلسفية عربية . انا اطمح ان هذه ليست مهمة سهلة ، وان مجال الابداع في الفلسفة ، او في مجال علاوه الفلسفة بالعلوم محدود للغاية . كما ان اجتماع هؤلاء الباحثين في مكان واحد امر شديد الصعوبة . ولهذا لا يقتصر في البداية ان تكون في المستوى المطلوب . ولكن يكفيها في البداية ان تتحسني على بعض الاجتهادات الفلسفية العربية ، وان تثير جوا من الاهتمام بموضوع الفلسفة . ان هذا من شأنه بعد فترة قد لا تطول كثيراً ان يخلق انتعاشًا فلسفياً يؤدي الى تطوير المجلة والى انتاج القاريء العادي

بان الحضارة في مدارلها العصيق حتى التخلص في جميع الامور .

سوف اعرض باختصار شديد لدراسة نقلتها الجلة بعنوان (مشكلة الاجتماع والبيولوجى في الفلسفة وفي علم الاجتماع) بقلم الاكاديمى السوفيتى بيور فيدو سيف . والدرس هو ناتج رئيس الاكاديمية العلوم السوفيتية ، ورئيس قسم العلوم الاجتماعية في مجلس رئاسة الاكاديمية . وله مؤلفات كثيرة عن العلاقة بين علم الاجتماع والفلسفة .

في المد الثالث لعام 1978 حملت الجلة الفصلية السوفيتية (العلوم الاجتماعية) مجموعة من الدراسات الجادة حول علاقة العلوم بالفلسفة . اهم هذه الدراسات مجموعتان : الاولى تدور حول الفلسفة و مختلف مجالات العلوم الحديثة ، والثانية عن العلاقة بين علوم الاجتماع والفلسفة .

تحتوي المجموعة الاولى على خمس دراسات ، ساتقرفي باختصار لاثنتين منها وارجو ان اعود فيما بعد الى الدراسة الثالثة التي تحت عنوان (الادراك الحسى والفكر المجرد في مجال المقياس العلمي) . وفي المجموعة الثانية دراسات تهم القاريء المتخصص والعادي ، مثل : (الجواب النظري لصياغة الميليات الاجتماعية) و (علم الاجتماع والتطور الاخلاقي) و (السياسة الاجتماعية وعلم السكان) و (التطور التاريخي والادراك الاجتماعي) وغيرها .

ولكم وددت ان توضح هذه الدراسات العميقة بين يدي القاريء العربي بلغته العربية ، وخاصة انها تحتوي على عنصر من عناصر المرفقة لم يضمها مخطوطات النقالة والناثرون موقع الاعتبار وهما الفلسفة والعلوم الطبيعية والاجتماعية .

ان القاريء العربي قد اتيح له بعض الاطلاع على الفنون المختلفة من ادب ومسرح ورسم وموسيقى - وان يكن يشكل محدود - ولكنه لم يطلع بشكل واف على مجال العلوم والفلسفة .

وهذه القضية شديدة الخطورة بالنسبة للانسان العربي . لقد اصبحنا نعيش في عالم يشارك في صياغته بشكل متزايد اشد المطمو تقدماً ، مثل علم الفضاء وعلم السبرطنيقا . ونحن نعيش في هذا العالم ونتأثر به - ونؤثر فيه ، دون ان نفهمه . ان كثيراً من الميليات الروتينية المادية - مثل فاتورة الكهرباء والماء - هي من منع حاسبة الكمبيوترية لا نعرف منها شيئاً . كما ان الثورة التكنولوجية - خاصة الحاسوبات الالكترونية - قد دخلت تطبيقها في كل المساوم الروتينية المطلقة ب حياتنا اليومية - ولكننا نجهلها تماماً . بل الاخطر من ذلك كله اننا لا نشعر بحاجة لأن نعرف منها شيئاً .

لقد أصبح وضمنا اشبه بالانسان البشري الذي يعيش في عالم يجعله فعلاً بالاشباح والآلة والقوى القاتمة التي وقع في النهاية ايسرا لها وبعداً . ان نتائج هذا كله لا تتحضر في بعدها للعالم الذي نعيشـه ولا في وقعتنا النشاط الحضارى والمتقدى الفعال ، بل انها تندى الى التكتونى النفسي للانسان العربى . انها تجعله ليشعر بعمم جذوه ، ويكونه طليلاً وفاقداً عن الحاجة في عالم يسرى على نحو لا يفهمه ، ويبدو بالنسبة له مقعد اشد التقىق . ان نتائج هذا

يبو قاسيا جدا ولكن خضارتنا تستطيع ان تحمل جزءا منه ،
وذلك مستمرة » .

ان الاعراض الوحيد الذي يطرحه لورنر ضد الحرب انها لم
تند قادر على اداء وظيفتها لأن وجود الاسلحة الذرية حولها نوع
من الانتحار . ولكنه يرى ان الانسان بطبيعته لا يميل الى السلام ،
ان الانسان « ذو حاس حربي وانه مطلب مقدم ان يجعل الانسان
متخصصا للسلام » .

في كتابه « حول المعدون » ينقل الصفات المعنوية الموجدة عند
الحيوانات الفقيرة الى الانسان ويعـد انه لابد انـسـرـ اـنـسـرـ المـوـاـسـلـ الـاجـتـمـاعـيـ والـطـقـوـسـ الـاـخـلـاقـيـ السـائـنـةـ تـهـدـفـ اـمـاـ لـتـحـوـلـ اوـ تـحـلـيفـ هوـ دـافـعـ مـوـرـوـتـ لـلاـمـكـنـهـ نـدـيـلـهـ . وـهوـ يـرـىـ انـ الـجـمـعـ يـحـولـ التـزـعـاتـ
الـمـعـوـانـيـةـ عـنـ الـاـنـسـانـ الـىـ تـزـعـاتـ بـنـاءـ . فـيـ رـايـهـ انـ الـقـدـمـ
الـاـجـتـمـاعـيـ وـالـطـقـوـسـ الـاـخـلـاقـيـ تـهـدـفـ اـمـاـ لـتـحـوـلـ اوـ تـحـلـيفـ
اوـ اـزـالـةـ الـمـعـوـانـيـةـ بـالـلـجـوـهـ الـىـ سـائلـ اـجـتـمـاعـةـ .

وـلهـ ذـهـبـ بـعـضـ الـرـاـسـاتـ الـتـيـ قـامـ بـهاـ بـعـضـ عـلـمـاءـ النـفـسـ الـىـ
انـ التـزـعـةـ الـمـعـوـانـيـةـ كـامـنـةـ فـيـ الـعـاـمـ الـوـاـلـيـ (ـ الـكـرـوسـوـمـ) .
هـنـاكـ اـثـلـاثـ كـثـيرـ اـخـرـيـ بـوـرـدـهـ الـدـارـسـ وـكـلـاـ تـشـرـىـ اـلـقـيـةـ
الـتـالـيـةـ :

انـ الـفـكـرـ الـفـاشـيـ وـالـرـفـقـيـ وـالـمـادـيـ لـتـحـرـرـ الـطـبـقـاتـ الـفـقـرـةـ بـلـجاـ
الـىـ تـأـكـيدـ الطـبـقـ الـبـيـولـوـجـيـ لـلـاـنـسـانـ عـلـىـ حـاسـ الـطـبـقـ الـاجـتـمـاعـيـ ،
بـلـ انـ يـرـىـ عـلـىـ الـجـمـعـ مـعـرـدـ جـهـازـ لـاـمـادـةـ تـقـيـيمـ الـمـوـالـعـ الـبـيـولـوـجـيـةـ .
نـمـ يـطـرـحـ الـدـارـسـ اـوـ الـكـثـيرـ مـنـ عـلـمـاءـ الـاـحـيـاءـ وـعـلـمـاءـ الـوـرـاثـةـ
مـنـ الـفـرـقـ وـالـشـرقـ الـتـيـ تـقـيـيـمـ الـتـرـجـمـةـ الـتـيـ تـوـصـلـ اـلـيـ الـتـيـارـ الـسـالـفـ .
فـيـذـكـرـ رـايـ عـالـمـ الـوـرـاثـةـ الـبـرـيطـانـيـ لـ . بـنـرـوزـ الـدـيـ حـلـرـ مـنـ الـاـنـجـاهـ
الـخـاطـئـ الـذـيـ يـطـبـقـ بـيـانـ الـتـكـيـفـ الـاجـتـمـاعـيـ وـبـيـانـ وـاسـعـ الـوـرـاثـةـ
الـبـيـولـوـجـيـ ، وـالـتـيـ تـنـوـدـ اـلـزـمـ بـاـنـ الـقـلـرـ ظـاهـرـ بـيـولـوـجـيـ
وـرـاثـيـةـ . وـذـكـرـ بـاـنـ الـوـسـائـلـ الـاـجـرـامـيـةـ الـتـيـ لـجـاـ اـلـيـاـ الـتـازـبـونـ .
كـانـ تـبـيـراـ مـتـنـظـرـاـ عـنـ هـذـاـ الـفـهـمـ الـلـوـرـاثـةـ .

ويـدـرـ الدـارـسـ انـ الـاـتـجـاهـ الرـجـسـيـ فـيـ تـحـدـيدـ الـمـالـاـسـةـ بـيـنـ
الـبـيـولـوـجـيـ وـالـاجـتـمـاعـيـ هوـ الـاـتـجـاهـ السـادـيـ فـيـ الـتـعـلـيمـ الـبـرـيطـانـيـ وـتـشـاـرـ
عـلـىـ هـذـاـ اـسـاسـ اـخـلـقـ يـطـلـقـ عـلـىـ اـسـمـ عـلـمـ الـبـيـولـوـجـيـ الـاجـتـمـاعـيـ
وـهـوـ يـقـبـيـسـ مـنـ مـجـلـةـ (ـ الـعـلـمـ Science ~) فـيـ عـدـدـهـ 1975ـ مـاـ يـلـيـ :
(ـ الـاـيـاثـ وـالـاـلـاـخـلـاـنـ لـلـصـدـيقـ) ، وـالـتـفـحـيـاتـ الـاـبـوـيـةـ مـنـ الـفـصـائـلـ
الـجـيـوـاـيـةـ اـبـنـاءـ مـنـ الـعـشـرـاتـ حـتـىـ التـدـرـيـبـاتـ .
وـتـانـيـ اـنـ رـايـ الـؤـلـفـ فـيـ هـذـهـ الـقـيـسـةـ :

انـ الـفـكـرـ الـبـيـولـوـجـيـ فـيـ الـعـلـمـ الـاجـتـمـاعـيـ هـيـ مـنـهـجـ خـاطـئـ ،
لـانـهـ فـيـ الـعـلـمـ اـلـاـوـلـ لـاـ تـخـذـلـ فـيـ الـتـيـارـ الـتـكـوـنـ الـاـكـليـ وـالـتـاـمـلـ لـلـعـالـمـ
الـمـادـيـ وـالـتـاخـلـقـ الـتـارـيـخـيـ لـلـدـلـكـ الـتـكـوـنـ .

انـ مـشـكـلـةـ الـبـيـولـوـجـيـ وـالـاجـتـمـاعـيـ تـحـدـدـ بـالـكـيـفـيـةـ الـتـيـ نـظـرـ فـيـهاـ
مـعـالـجـةـ فـلـسـفـيـةـ عـامـةـ لـوـحـدـةـ الـعـالـمـ وـلـغـواـصـ الـنـوعـيـةـ مـلـخـقـتـ الـمـسـتـوـيـاتـ،
وـالـتـجـسـدـاتـ وـالـمـجـالـاتـ لـهـذـاـ الـعـالـمـ ، وـتجـسـدـاتـ هـذـهـ الـوـحدـةـ
اـيـ اـنـ هـنـاكـ توـعـيـنـ مـنـ الـفـوـانـيـنـ ، اـلـوـلـ الـذـيـ يـشـعـلـ الـعـالـمـ
كـلـهـ كـوـحـدـةـ ، وـالـثـانـيـ الـذـيـ يـشـعـلـ مـجـالـ اوـ ظـاهـرـ ماـ . هـنـاكـ تـشـابـهـ
وـاـسـتـرـارـيـةـ وـعـلـاقـةـ بـيـنـ مـخـلـفـ ظـاهـرـ الـوـجـودـ وـسـيـوـانـهـ ، وـلـكـنـ
عـلـيـاـ فـيـ الـوقـتـ ذـاهـيـاـ انـ تـحدـدـ الـفـوـانـيـنـ الـعـزـيزـةـ لـكـلـ ظـاهـرـهـ .

انـ الرـؤـيـةـ الـفـلـسـفـيـةـ الـذـاهـيـةـ تـمـكـنـتـ مـنـ فـهـمـ اـنـ دـورـ الـفـوـانـيـنـ
الـفـيـزـيـوـيـوـ . كـيـمـاـوـيـهـ هـامـ جـداـ فـيـ تـحـدـيدـ الـظـاهـرـ الـبـيـولـوـجـيـ وـغـمـ انـ
هـذـهـ الـاـخـرـيـ ظـاهـرـ جـديـدـ كـلـاـ . وـلـاـ يـكـنـ تـقـسـيـمـهاـ بـلـ جـردـ اـرـجـاجـهاـ الـىـ
عـنـاصـرـهاـ الـفـيـزـيـوـ - كـيـمـاـوـيـهـ . اـيـ الـفـيـزـيـاءـ وـالـكـيـمـيـاءـ فـيـرـدـيـتـانـ فـهـمـ
ظـاهـرـ الـكـانـ الـحـيـ وـلـكـنـهـ شـيـرـ كـاـلـيـتـنـ تـقـسـيـهـ .

انـ الـمـشـكـلـةـ الـتـيـ يـعـالـجـهـ الـدـارـسـ هـذـاـ هـيـ : هلـ الـاـنـسـانـ كـانـ
بـيـولـوـجـيـ اـمـ كـانـ اـجـتـمـاعـيـ ؟ وـلـهـذـاـ الـفـرـقـ جـانـبـهـ الـعـلـمـيـ الـتـطـبـيـيـ ،
وـلـهـذـاـ جـانـبـهـ الـفـلـسـفـيـ وـالـاجـتـمـاعـيـ اـيـهـاـ .

بـيـرـىـ الـدـارـسـ انـ اـتـيـارـ الـاـنـسـانـ كـانـاـ بـيـولـوـجـيـاـ ، وـلـنـجـمـعـ
ماـ ، اـلـاـ انـ عـلـمـهاـ وـتـفـسـيـرـهاـ ظـاهـرـةـ هـاـ تـعـبـرـ عـلـىـ الـعـلـمـ عـلـىـ نـحوـ
لـفـيـ سـيـنـاتـ الـقـرـنـ الـمـاضـيـ قـيـمـ الـفـلـسـفـيـ وـعـالـمـ الـاجـتـمـاعـ الـاـنـسـانـ .
فـ . اـ . لـانـجـ تـقـسـيـمـاـ بـيـولـوـجـيـاـ لـلـظـاهـرـةـ الـاجـتـمـاعـيـةـ . فـوـلـهـ فـرـنـ
فـانـ دـارـونـ فـيـ جـيـالـ الـلـوـمـ الـفـيـطـيـهـ : (ـ الـصـرـاعـ مـنـ اـجـلـ الـبـاقـاءـ)
وـقـانـونـ مـالـتوـسـ الـخـاصـ بـالـكـانـ الـسـكـانـيـ . اـيـ اـنـ الـصـرـاعـ مـنـ اـجـلـ
الـقـاءـ الـفـرـيـزـيـ يـؤـدـيـ اـلـىـ الـحـرـوبـ الـتـيـ مـنـ شـانـهـ اـنـ تـحـدـدـ مـنـ الـكـانـ
الـسـكـانـيـ الـذـيـ يـهـدـيـ الـحـيـاـةـ الـبـشـرـيـةـ .

ولـتـ بـحـاجـةـ كـمـ يـقـولـ الـدـارـسـ ، اـنـ تـبـعـيـ اـلـطـبـقـ الـرـجـسـيـ
لـهـذـهـ الـلـفـلـسـهـ .

وـفـيـ كـاتـبـ اـرـنـرـ دـ . جـنسـ (ـ عـلـمـ الـوـرـاثـةـ وـالـتـعـلـيمـ) الصـادـرـ فـيـ
الـمـالـمـ الـبـرـيطـانـيـ سـ . دـ . دـارـنـتـنـ اـنـ الـانـقـسـامـ الـطـبـقـيـ وـالـتـمـيـزـ
يـعـدـنـ مـعـداـنـ الـعـاـمـ اـسـبـابـ بـيـولـوـجـيـةـ . كـمـ يـرـىـ اـنـ تـقـمـ الـشـرـبـةـ
يـعـكـرـ فـيـ تـطـبـيـرـ مـعـنـدـ الـرـوـاـنـ ، وـجـرـيـةـ الـاـرـادـةـ ، وـالـاـدـرـاكـ وـفـيـهـاـ مـنـ الـصـافـاتـ الـمـقـاـلـيـةـ
مـعـكـوـمةـ سـلـفـاـ بـالـجـيـنـاتـ الـوـرـاثـةـ . كـمـ يـرـىـ فـيـ كـاتـبـ (ـ تـوـرـ الـاـنـسـانـ
وـالـجـمـعـ) اـنـ الـفـرـقـ بـيـانـ الـوـرـاثـةـ بـيـانـ الـفـرـقـ بـيـانـ الـفـرـقـ بـيـانـ الـمـيـزـ
الـعـرـقـيـ .

وـفـيـ كـاتـبـ اـرـنـرـ دـ . جـنسـ (ـ عـلـمـ الـوـرـاثـةـ وـالـتـعـلـيمـ) الصـادـرـ فـيـ
عـامـ 1972ـ وـيـوـكـدـ اـنـ الـفـرـقـ الـبـيـطـيـقـةـ تـعـدـ اـسـبـابـ بـيـولـوـجـيـةـ ، وـانـ
الـفـرـقـ بـيـانـ الـبـيـضـ وـالـسـوـدـ يـعـدـ اـلـفـرـقـ فـيـ مـسـطـوـيـ الـذـكـاءـ الـتـالـيـ .
عـنـ اـسـبـابـ وـرـاثـيـةـ .

انـ الـافـكارـ الـبـيـولـوـجـيـةـ الـفـوـقـانـيـةـ لـمـاـرـكـوـزـ تـلـهـبـ اـلـبـدـ مـاـ دـهـ
فـرـوـيدـ حـيـثـ تـسـبـبـ كـلـ الـاـسـطـرـابـ الـذـيـ يـسـوـدـ الـحـيـاـةـ فـيـ مـاـلـاـتـ عـوـدـ الـىـ
تـجـزـيـدـ الـجـسـدـ مـنـ الـجـنـسـ . وـعـلـىـ هـذـاـ اـسـبـابـ الـبـيـولـوـجـيـ الـعـرـوـعـ
حـاـلـلـ مـارـكـوـزـ اـنـ يـصـوـغـ نـظـرـتـهـ حـوـلـ مـاـ سـمـاءـ بـالـشـارـكـةـ الـاـنـسـانـ .
وـكـلـ هـذـاـ نـتـيـجـةـ مـعـاـلـجـتـهـ دـمـجـ الـمـارـكـسـيـ بـالـمـارـوـيـدـةـ الـفـرـقـيـةـ.
كـمـ اـنـ بـعـضـ كـاتـبـاتـ الـعـالـمـ الـفـصـاصـيـ كـوـزـ لـوـرـنـتـرـ تـعـالـجـ عـلـىـ
جـائزـةـ تـوـبـلـ مـوـرـاـنـهـ فـيـ مـيـالـ الـفـيـزـيـوـلـوـجـيـ وـالـطـبـ تـحـلـ هـذـاـ الـاجـاهـ
عـلـالـاتـ طـبـيـةـ مـعـ الـنـظـامـ الـنـازـيـ ، كـمـ وـصـفـتـ كـاتـبـاـنـهـ (ـ فـنـوـحـ
برـالـجـةـ مـصـكـراتـ الـمـفـتـالـ الـمـفـتـالـ) . وـهـوـ يـعـتـرـفـ اـنـ كـانـ بـعـضـ الـلـفـلـسـهـ
الـفـاـشـيـةـ وـيـعـتـرـفـ دـلـلـ (ـ مـلـلـةـ سـادـجـةـ) .
يـقـولـ الـاسـتـاذـ الـاـلـمـانـيـ روـلـفـ لوـرـنـتـرـ اـنـ الـنـظـريـاتـ الـمـرـفـقـيـةـ
بـطـرـحـهاـ لـوـرـنـتـرـ هـيـ نـفـسـ نـظـرـيـاتـ الـتـيـ كـانـ بـطـرـحـهاـ فـيـ 1960ـ دـونـ فـيـ

كـيـفـيـةـ .
بـرـىـ لـوـرـنـتـرـ اـنـ كـلـ مـشـكـلـةـ الـاـنـسـانـ تـبـعـ مـنـ اـسـبـابـ الـتـالـيـ :
1ـ اـلـاـنـسـانـ كـيـفـيـةـ بـيـولـوـجـيـهـ يـطـلـقـ دـلـلـاـ بـيـانـ . وـلـهـاـ
«ـ فـانـ كـلـ مـشـكـلـةـ تـوـجـهـهاـ الـاـنـسـانـ تـشـاـقـلـاـنـاـ مـنـ الـكـانـةـ الـسـكـانـيـةـ »
2ـ الـمـدـوـانـيـةـ الـفـرـيـزـيـةـ لـمـ تـحـاجـ لـمـقـاـرـنـاـتـ مـنـ الـمـدـوـانـيـةـ
عـنـ نـفـسـهاـ . وـيـسـبـحـ لـوـرـنـتـرـ صـفـةـ الـمـدـوـانـيـةـ عـلـىـ كـلـ مـقـاـرـنـاـتـ الـمـدـوـانـيـةـ
فـانـتـ لـتـ فـرـداـ . وـكـلـكـلـ كـانـ الـجـمـاعـيـ 1ـ الـطـبـ الـعـسـكـريـ .

انـ بـيـقـقـ الـعـرـبـ هـوـ اـيـضاـ شـرـطـ لـكـلـ مـسـيـسـ اـنـسـانـ جـيلـ .
«ـ اـنـ مـاـ تـكـانـ اـنـعـتـ الـمـعـوـانـيـةـ الـسـوـلـوـكـ مـعـتـرـفـ بـهاـ . وـلـهـ يـقـولـ
ـ اـنـ بـعـدـ اـنـعـتـ الـمـعـوـانـيـةـ هـيـ مـعـتـرـفـ بـهاـ . اـيـ اـنـ اـبـادـةـ جـمـاعـاتـ اـنـسـانـيـةـ

حول رد الفعل التفكك الشرطي ..) تعليق :

هل تستطيع ان تستفيد من هذا الطرح في النقد الادبي ؟ هناك تقييد طوبى في دراسة الظاهرة الادبية كظاهرة بيو - اجتماعية ، ولعل ابرزها الدراسات الجمالية والتقدمة الممتازة التي قدمها الناقد البريطاني الكبير ريتشاردز . كما ان هناك جانبًا كبيرًا من الابداع الادبي دار حول العلاقة بين الاجتماعي والبيولوجي . وفي تفسير من الاعمال الادبية شهد ان الاحتياج الاجتماعي ، خاصة ذلك الاحتياج الموجه ضد المأسى والآلام التي ولدتها قيام المجتمع الصناعي في اوروبا ، قد اخذ طابع الدفاع عن البيولوجي في الانسان ضد الاجتماعي . بل ان هذا مرتبط بتلك التزعة الرومانسية في الادب التي تدعو الانسان لمهر عالم المدن والعودة الى الطبيعة البرية التقية احياناً ، او الطبيعة التي تولد الخصب في داخلنا الذي قلل منه التصنيف الكيفي .

واذكر انتى في دراسة كتبها عن مجموعة القاص محمد خضرى (المملكة السوداء) . اختلفت على الكتاب - من ضمن ما اختلف عليه - انه اعتبر الفريزة الجنسية مطلقاً ، خارج الزمان والمكان ، اي اعتبرها مطلقاً وغير تاريخي . وقد قلت ان اعتبار الفريزة في شخص هذه المجموعة مطلقاً غير تاريخي . خارج الظرف الاجتماعي ، وبعيداً عن عملية تحولها الى مطلقاً تاريخي قد اساء الى هذه المجموعة .

واشرت في نفس الدراسة :) ... البحث عن مطلقات الاذوي الجمسي والتي يربطها المؤلف بالبيولوجي . وتبينت اخر فان المؤلف يرى ان الميثولوجيا والتاريخ الانثوي المليء بالظلم والطقوس وكل التجارب التي عاشها الانسان على ارض العراق كانت في القسم الجمسي لا تغير ولا تتبدل وكتابها غضو سري داخل الجسد احتفل بتماسكه عبر المصود مثل الزاندة الدودوية .

) وانا اعتقد ان هذه الرؤية غير علمية ، وذلك لأن رؤية الانسان للعالم تتحدد بمحة حلة الجبل بين موروثاته الحضارية والواقع ... ان اي تفسير آخر هو تفسير في علمي ، وبالتالي في تاريخي ...

واذا وضعتنا هاتين المطالعتين في نطاق الدراسة السابقة فاننا تستطيع ان نقول ان رؤية القاص في شخص تفع البيولوجي في ووضع متقدم عن الاجتماعي . هذا فيما يتعلق باعتبار الفريزة الجنسية مطلقاً . اما في المسالة الثانية فانه يؤكد الطرح الذي يرفضه كتاب المقال وهو اعتبار بعض مناصر المعرفة خانق قلبية الواقع اثنا تلمس الشيء ، ذاته ضد اديب مثل د . ه . لورنس .

واعترف انتى رغم الاعجاب العام به لم اهل اليه . لانت بعد قراءة عمل واحد من اعماله اصبح كل شيء متوفعاً . فإذا وجدت المرأة الجائعة جسماً والرجل البشري المخلع فلا بد ان ينجذباً كأنهما قطعتي .

ونستطيع ان نقول نفس الشيء عن تنس ولیامز . انه يكتفى ان تقرأ المشهد الاول من معلم مسرحياته حتى تعرف ما سوف يكتفي اليه . اذا وجد الشاب الجائع الرجولة والمرأة ذات الانوثة المتغيرة فسوف يكون جبهة ضد القيم الاجتماعية التي تمنعهما من ممارسة حرمتهم بشكل مطلق .

من هنا تستطيع ان تدرك سبب تميز روائيين مثل ستندال وظلوبير ، وفوكيم كلهم اكبر روائي عرقه التاريخي واعنى بيو - تولستوي . ان الانسان بالنسبة لهم كان اجتماعي ، وبهذا نرى خصوصية الشخصيات وانعدام التصور البكائيكي للانسان وللموقف اللذين شهدتهما ضد امثال لورنس ولیامز .

اي انتا تستطيع القول ان البيولوجي يفتر الاذب لانه ميكانيكي ومتوقع ، بينما ذلك التزوج من البيولوجي والاجتماعي هو وحده قادر على خلق ادب عظيم .

ونستطيع ان نقول الشيء ذاته عن العلاقة بين القوانين اختراله بقوانين الفيزيولوجى لانه ظاهرة نوعية جديدة . ونستطيع ان نقول الشيء ذاته عن العلاقة بين البيولوجي والاجتماعي :

الافراد يশاطرون في الحياة الاجتماعية كائنات اجتماعية وليست بيولوجية . والبشر يختلفون عن الفضائل الاخرى من الاحياء ان السمة الاساسية لروابطهم الاجتماعية تتكون خلال النشاط الانثوي الذي يعيشون منه . ان وضع الانسان في المجتمع لا يتعدد بمواهبه الطبيعية بل من خلال انتهاه الى مجموعة او طبقة من الافراد ، وعلاقتهم بوسائل الاتصال ، ووضعه ودوره في الاتصال وفي تنظيم العمل ، وبتصنيبه في توزيع الاتصال ، اي بكمية القيم المادية والروحية التي ينالها .

ان الاجتماعي ، الذي اتيت وتكون على أساس بيولوجي ، قد جعل نتيجة للعلاقات الاجتماعية الطابع الاجتماعي هو زهر الانسان . ولكن ما هي علاقة الوجين : الاجتماعي والبيولوجي ؟

ان علينا في البداية ان نميز بينهما فلا نرى المجتمع من خلال معطيات بيولوجية بحتة . كما ان علينا ان نراهما كياناً موحداً ليس منفصل . فنستطيع القول ان الانسان كان بيولوجياً .

ان الكائن الانساني يولد ويكون وفق قوانين البيولوجي التي اعيده سماتها اجتماعياً . ان هذه الصالحة تم من خلال الجهاز المركزي المخالي الذي يعكس العالم الخارجي على شكل تجسدات والذكريات واحكام من ناحية ، ويقوم من الناحية الأخرى بتوحيد وتيسير مختلف العمليات داخل الكائن في خلال تفاعلهما مع البيئة الاجتماعية .

ان هذا التفاعل عملية معقدة وقد قامت علوم الدراسة . ولكن القانون الأساسي لهذا التفاعل : ان الانسان حين يغير الطبيعة من خلال العمل الاجتماعي فهو يغير نفسه .

وبرى الدارس بهذا انه يضع الاساس الذي يجنبنا خطأ التطرف اي اما حالة الظاهرة الاجتماعية الى ظاهرة بيولوجية ، او اعتبار الانسان كائن اجتماعيا دون الاخذ بالاعتبار انه كائن بيولوجي . وبرى الدارس ان هذا التطرف يظهر - مثلاً - في تعريف البيئة ، او تعرف احياناً بكونها ظاهر الطبيعة واحياناً اخرى بالبيئة الاجتماعية المحذدة . كما يظهر في تعريف فكرة المساواة في المجتمع الاشتراكى ، او اذ هي مساواة اجتماعية واقتصادية ، وليس اعتبار جميع الافراد المجتمع متساوين في قدراتهم وامكانياتهم .

وبختصار الدارس : (لا تستطيع الا ان تعرف انه رغم ان شخصية الانسان تكون اجتماعية ... فهي تأتى بصفاته الوراثية ...) ولكن يظل علينا ان نأخذ في الاعتبار انه في حين ان السلوك الانساني محدد اجتماعياً ، فعليها ايضاً (ان نأخذ في اعتبارنا ذلك التفاعل الشديد المتعدد بين الاجتماعي والبيولوجي حين تود تحديد سلوك شخص محدد) .

ومن الطريق هنا ان نرى الدارس ياقش في مجال علم الاحياء فلسophia طرحها الفيلسوف الالانى (ايمانويل كانت) باعتبارها فلسophia ، وتعنى بها المعرفة القلبية - اي السابقة للمعرفة الاجتماعية .. يقول الدارس : (يرى بعض علماء الاحياء وعلماء النفس ان المعرفة يمكن توارثها جيلاً بعد جيل عن طريق الجينات التي تحمل الوراثة وتحدد بناء ووظائف الجهاز العصبي . فيعتقدون ، مثلاً ، ان مفاهيم فلسophie مثل الزمان والمكان ، والمعلمية هي معطيات ورواية مثلها مثل رفاعة الطبل .

وقد ذهب البعض ان قواعد اللغة كذلك تورث . ان هذا الاتجاه يقودنا الى الاستنتاج ان بعض المفاهيم الاجتماعية مصلة ببعض التكوينات الوراثية في المقل الانساني .

(ان مثل هذه التخرجات قد تفاصلاً بشكل حاسم طرح بالغوف

جائزة نobel للادب للسهيوني سنجر

تبرر لجنة نوبل منحها الجائزة لهذا الكاتب بقرارها الذي جاء فيه (منحت هذه الجائزة لسنجر بسبب فنه السريدي المؤثر والناضل في المروء الثقافي اليهودي البولندي ، هذا الفن الذي طرح حالات انسانية عن الحياة) !!

والآن ، لرأي اية حالات انسانية طرحها سنجر عن الحياة . في مقابلة اجريتها معه قبل سنوات مراسيل مجلة نيوزيونك « ايغيل كالفيك » حين اصر سنجر على القول : (لو سأنتي عن ذاتي بالاساسية لقلت لك انتي مشائم . انتي لا اؤمن بعدالة الاستراتيجية بالذك الشرك والمتنقل الجميل) !! اية حالات انسانية عن الحياة هذه . يبدو ان لجنة نوبل لم تحمل هذا التصریع على محمل الجد !

واما اتفاقنا مع راي اللجنة التحكيمية ان سنجر كاتب مطهور (تاهيك عن قوله قبيل سنوات بجائزة الادب الوطني في مدينة نيوويوك) وبان موسوعة الابطال العالمي الحديث التي تقسم الرواية (٧٠٠) ادب بين كاتب وشاعر والتي وضعتها (٢٢) نافدا ، لم تذكر بجملة واحدة هذا الكاتب بغیر او بشر ، فاثنا لا يسع لافتتنا ان ترفض منح الجائزة لهذه الكاتب على أساس انه كتب بلغة اليديش الميتة حسب . ان هذا الوقف سيبعدنا دون شك عن الدراوز الاكثر جوهرية من وراء منحه الجائزة .

ولعلنا لا نعمل الى كل الصواب لو توسلنا بالرأي المطروح من اللغة الميتة التي يكتب بها سنجر . ان هذا ليس شئًا جديدا . سنجر نفسه يadvise عن استخدامه لهذه اللغة منذ سنوات . ومن المعلوم ان سنجر استمر على الكتابة بلغة اليديش منذ أربعين عاماً سواء في اعماله الأدبية او في الصحيفة اليهودية « ديلي فورورد » التي تصدر باليديشية .

ان سنجر لا يفوت مناسبة الا ويقول بأنه (يريد) الكتابة بلغة ميتة حتى انه صر مراراً (انتي اجعل كتاباتي غير قابلة للترجمة الى لغة الحزير) ولذلك فقد اناطني من صديقه شالور بيلو ان الاخير ترجم رواية له الى الانگليزية . ومن الجدير بالذكر ان اول رواية ترجم لها الى اللغة الانگليزية هي رواية « العبد » وقد صدرت عن دار بخنون للنشر في سنة ١٩٦٢ .

في سنة ١٩٦١ يثيري سنجر مذاقاً عن استخدامه لهذه اللغة الميتة يقوله : (انتي اريد ان اكتب قصص الاشباج ولا شيء يناسب الاشباج في اللغة الميتة ... كلما كانت اللغة ميتة كلما كان الشعج حيا . فالاشباح تحب اليديشية . وبخصوصه فان الاشباج تكلم اليديشية) !!

ابة اشباج يعنيها سنجر ؟ هل هي الاشباج التي في عربنا ؟ لانتصور ان سنجر بهذه البلادة والسطحية ليؤمن بالاشباح في عصر العلم والتكنولوجيا والبرستيكا والامغار الصناعية . ان الاشباج التي يعنيها سنجر هم اجداده اليهود الذين يتكلمون اليديشية ، ان الاشباج دهون لبطال الاسطوريين الذين ان مطابتهم يلتفهم . وهو يرى من وراء ذلك ان يستبدل حالة القرؤان اليديشية ب فعل ديمومتها عن طريق الكتابة بها . أنها دعوة لكتابته بهذه اللغة التي يبني لها ان تكون - في عرقه - دزنا عصرياً حدثنا تجمع شمل من يتكلم اليديشية وتكون بالتالي مركز اشعاع نهائيم القتو في المستقبل .

اشباح سنجر هم دعوه لبطاله الدين وسمهم في رواياته . للناخد نساج من ابطال سنجر . ان ابطال (اشباج) سنجر

في شنته في ميامي ييش حين سمع بنبأ منحه جائزة نوبل للاداب لعام ١٩٧٨ ، علق اسحاق باشيفر سنجر قائلاً « انتي غلطة او نكبة .. دعوني اتناول فلووري ! » . هذا التعلق بالذات وظلت الصحافة العالمية للصهيونية العالمية

لتدليل على المغوبة والصدمة التي تم بها اختيار كاتب صهيوني لنيل جائزة نوبل . وارادت الإيهام بان لجنة الـ (١٨) التحكيمية لنجع هذه الجائزة لم تتأثر بما يصدر من ضغوط صهيونية بحيث انها اختارت كاتباً مطهوراً لم يكن معروفاً في الادب العالمي . فإذا كانت اللجنة التحكيمية اسماً قد منحت الجائزة

لكتاب صهيوني هو شالور بيلو لكونه معروفاً في الادب الادبي

المالية على صعيد الكتابة وعلى صعيد موافقه السافرة ، فان منحه الجائزة لم يتم بمصلحة بذريعن الواقع السياسي الذي يسود العالم مع الاخذ بعين الاعتبار الفجوة الإعلامية الصهيونية الشديدة منح بيلو جائزة نوبل وما تربى عليه من زيارة للقدس المحتلة والادلة . تصريحات تبشر كلها بالذئم الصهيوني وتدفع علانية عن الكيان الصهيوني .

ولعل هذه التصریفات والمواصفات المعاونة لكاتب حاز على هذه الجائزة قد اصاب بالرجح البتة التحكيمية لنجع الجائزة بحسب ايه . كشفت بما لا يقبل الشك عن تعاطفها مع هذا الكتاب الصهيوني امام الرأي العام العالمي وادباء العالم وخاصة .

وفي هذا العام ارادت هذه اللجنة ان تصحح اسلوبها وترقيتها في منح الجائزة فعمدت الى اختيار كاتب بعيد عن اضواء الاعلام الصهيوني ، كاتب بازم الصمت على المستوى السياسي ويجادر بارائه الصهيونية على مستوى الكتابة الأدبية .

ومن هنا جهدت لجنة نوبل الا تكرر الخطأ المنشوش امهدت الى اختيار كاتب مطهور (يعيش في نيويورك لم نسمع به يوماً بشر بمناهيم صهيونية) له اذا اديبه العالم منح لجنة نوبل حين اخذت كتاباً لا يملك احد الدليل القاطع على صهيونيته !! وبالتالي هل ، نلام هذه اللجنة على اختراها لينا بينما كنا (بمعنى هل تلزم مرة اخرى بان يختارها بيه . ان اختارت كتاباً كهذا ؟

في فيما كانت انتظار ادباء العالم تتجه هنا العالم الى الكتاب الانكليزي غراهام غرين والى الكتاب التركي بشار كمال ، فاجاب لجنة جائزة نوبل العالم بمتع جائزتها الى الكتاب اسحاق باشيفر سنجر (٧٤ عاماً) ، فـ« اداة عرض العاطف ياراه القائد في اوروبا الذين وصف احدهم رواية الكتاب التركي « المشب الذي لا يصوت » بانها رواية ملحمة ببل واطلق عليها اليادة القرن التسرين .

ويبدو ان لجنة نوبل لم ترضي لنفسها ان تتأثر بما يقال وانما بذريعن الاعتبار وجهات النظر التقديمة المطروحة في المصحف والجلات الاروبية غير الماخضعة لذوق الاعلامي الصهيوني كون ذلك يشكل موقفاً صحيحاً . وبالتالي (خلست) هذه اللجنة ان تهم ما يجيئها بهذه الاراء فيما كان منه الا ان تتجه الى « اميريكا » وجدوها دون ان تقطع الى تقادسها الواقع الادبي في العالم لختار كتاباً مطهوراً . فمن بين (٣٠٠) يهودي يتكلمون اليديش في نيويورك (الاصحالية مبنية على مجاز نيوزيونك) انتشار اللجنة التحكيمية سنجر من بينهم وربته على « عرش » الادب العالمي لهذا العام .

منتخبون من يهود بولونيا . أحد هؤلاء الابطال يستذكر ظهور عن قلب التوراة واسعاءه . وبهاول اخر ان يبني نموذجاً مصغراً للقدس (اورشليم) . ان معظم بطاله يقلب عليهم المتعش للدماء واستحوذوا فرقة الانتقام التي سادت بعد النبي البابلي . ففي احدى قصصه التي اسمها عن عهد «السفاح» يتحول حاخام فانسل الى قصاب يتعرف شفوقاً الى الغوض في الدماء لدرجة سيطرق على عقله تصورات ان العالم تحول كله الى سلخ (جزرة) . هؤلاء هم اشباح سنجري .

واداً تخينا الاجاهة الصحيفية ايضاً فانا ستجدها عند سبتر نفسه . اذ انه لا يؤمن بـ (أشباحه) فقط بل وبعثها ايضاً . يقول سنجري (أنتي متاذك ان ملايين البخت التي كانت تكلم اليديشية ستحيا يوماً من مقابرها وعلى شفاهها السؤال الاول : هل هناك كتاب جديد مكتوب باليديشية تستطيع قراءته؟) .

من هنا ، فالاشباح ليست سوى اجداده ، ولست ايضاً سوي روز دينية مبنية في التوراة واسعاءه . ان سنجري يرمي الى تبيّن اذهان فرانز لنقل فكرة يث هذه الرموز وال الشخصيات التواريدية .

شدة الرموز التي (سيكون لها شأن ذات يوم!) . فقد بدأت اشباح سنجري حياً من مقابرها ! يقول سنجري بالحروف الواحدة : «الاشباح سرق منظوماتي . وفي احدى المرات اختفت مخطوطاتي لكنها سرعان ما اعادتها الى . وبدلاً من ان افتح عنها - كما! افتلت على ذلك - واستشكيل غضباً ، توصلت الى معرفة ان انشباح هي التي اخذتها . فهي تدرك كتبى وقويباتى واحتياطى مسوداتى ، اكتبها بعد كل شيء الى مكانه . وفي مرة من اثواب سرثت وناقق اقامتى فجئت بذلك . ولكن بعد مرور سنة ونصف اعادت الى هذه الوتاقي!!

ان سنجري حين يكتب باليديشية للاتهارهاها - حسب قوله - عالماً جديداً غير مستشف . وبهام الفحة الانكليزية ويقول عنها ائها لم تصل تلك شيئاً تقوله وباتها لفظت اخر ما ندتها ، للمرس . غريبة سترفعهاها ! وعلى شنا الاساس يعتبر راي الثالثي الصهيوني ((برفع هو)) مبرراً راي سنجري حين يقول : (ان اليديشية تحتوي على قيميات لا تملكها اللغات الاخرى) !!

سامي محمد

مفاجئات مجهولة في حياة جورج صاند

ولدت الكاتبة الفرنسية الشيرة اورور دوبان المعروفة بـ (جورج صاند) في باريس عام ١٨٠٤ في عائلة ارستقراطية ثرية افلست فيما بعد . وقد امتازت الكاتبة ، التي كانت تمثل النمط المقهري في الرومانسية بانتاجها الابدي الغير .

عند استقررتها لروايات جورج صاند في الفترة المبكرة من حياتها نرى ان ابطالها يمتازون ب Miyohem و انجازاتهم الى مثلي الرومانسية الفرنسية المبكرة الذين كانوا ذاتين (انثنيين) بشكل استثنائي ، ائبي الامل في الحياة ، متفوقيين في عالمهم الداخلي . ولكن الوضوح الاساس لهذه الروايات كان اصلاً و جديداً وبتفوق موقف اللدن من التزرات الروحية للرومانسين الفرنسيين الاولى ، وهو يتجلى بوضوح في روایتها (انديانا - ١٨٢٢) ، (فالنتينا - ١٨٢٣) .

لقد افترضت صاند بحماس على نطاق وكتب وزور مراسيم الزواج لدى طفة النساء اللئاء البرجوازيين التي كانت تستعبد المرأة ، وتشفت الجوهر الاناني للاخلاقية البرجوازية . وانبرت الكاتبة لمناصرة قضية المرأة والدفاع عن حريتها ، ولكنها لم تخرج في تلك

الفترة من إطار التمرد الشخصي على المجتمع ، وهذا ما نجد في روایتها (ليليا - ١٨٢٣ - ١٨٢٤) . تم لجأ الكتابة الى تمجيد واصفه شبه من الكمال على صبغ الحياة الاجتماعية السائنة قبل البرجوازية مجسدة ذلك في روایتها (انديانا - ١٨٢٢) ، (فالنتينا - ١٨٢٢) .

ونلاحظ ان صاند قد كتبت احسن روایتها الاجتماعية في فترة التهديد لثورة سنة ١٨٤٨ ، تعب نائب حرمة العمال التي تشو بشكل عام : (رفيق الرحلات الدائرية - ١٨٤١) ، (اوراس - ١٨٤١) ، (خطيبة السيد انطوان - ١٨٤٧) . وقد تناولت صاند في روایتها الانفة الذكر نجاح من ابطال الآباء والابناء الفرنسيين .

وقد استطاعت صاند في روایتها (اوراس) ان تتزعزع من ابطال الديموفراطيين الذين شاركوا في الثورة ابريل ١٨٤٢ في باريس الشكل الرومانسي للفرد ، بصورة اثنائه البرجوازية والتتسام عليه الداخلي .اما في روایتها (رفيق الرحلات الدائرية) و (خطيبة السيد انطوان) فقد انتقدت الكاتبة بشكل قاس المجتمع البرجوازي بما يملكه من طمع في الكب والربح الفاحش .

ولكن مما تجدر الاشارة اليه هو ان الروايات الاجتماعية لجورج صاند قد كتبت تحت التأثير الكبير لنظريات وآراء الماليين الطباوين في الثلاثيات ، والاربعينات من القرن التاسع عشر ، لامفأنة سان سيفون ، وكذلك تحت تأثير ممثل الاشتراكية المسيحية ، لاسيما (لامن) ، الذي انتصل عن الكنيسة اثر كتابة شهر «الاطفال عن حالة الكنيسة الفرنسية» (١٨١٨) ، وكذلك كتاب (نوفل مومن - ١٨٤٢) الذي ادانه الكاتبة بشدة بسبب انتصاله عنها .

ومعند هذه الفترة نلاحظ ان الناتج الابدي لجورج صاند يمتاز بروایات متالية - طوباوية تادي بخطى تناقضات المجتمع البرجوازي بشكل سلس ، والتي اطلق عليها التأقد الروسى الكبير (شير نيشيفسكي) نزعات وردية ، متالية الواقع . وبالرغم من افلوس صاند من الواضيع الاجابية في روایتها، نرى ان هناك جاتباً قوياً ومهماً في الواقع الاجتماعي يتجسد في اعترافها بعقرور الشعب في شرور انتهاية وفي التعبير عن العطافات الابداعية للعمل والتي كانت الرأسمالية تضغط علينا . وهذا ما نجده بوضوح في شخصية (بيه كوكين) في روایة (رفيق الرحلات الدائرية) وكذلك في شخصية العامل الغرافي (جان جابلو) في روایة (خطيبة السيد انطوان) وغيرها .

وقد نشرت صاند في بداية الاربعينات «الخيالون الباريسيون» و «السياسة والاشتراكية» رسالة معد من الوادي الابيض « وغيرها تحدث فيها عن استقلال الكادحين من قبل البرجوازيين ، فاضحة زيف وكلب الديموقراطية البرجوازية . ثم جسدت الكاتبة في روایتها المشهورة (كانسيولا - ١٨٤٢) « تلك الفكرة الفائلة بان مدع الوسيقى الاصيل هو الشعب ، وعكست عداء الطبقة البرجوازية المتنفسة في المجتمع للفن .

وقد اعتزلت صاند الحياة السياسية وابتعدت عن الواضيع الاجتماعية في تراجها بعد ثورة ١٨٤٨ (هي وهو - ١٨٥١) مبدعة لوناً جديداً من القلمة وهو ما يطلق عليه في القصة الريفية ، الذي يمتاز بصفات المؤذنة المثالية مع الواقع ، ومن الامثلة على ذلك «قياداتنا الصغيرة - ١٨٤٩» ، «اللقطة فرانسا - ١٨٥٠» ، «ذسو شاري - ١٨٥٣» وغيرها .

ان استعراضنا للنتاج الابدي لجورج صاند ينطلق من التأكيد على احد الجوانب المجهولة في حياة صاند - الكاتبة ، والذي لم يأخذ لحد الان حقه في البحث والاستقصاء ، الا وهو جانب الشاب الصحفى للكاتبة ، حيث ان صاند يمتاز بنتاج روائى وقصصى غزير ، وعل استعراضنا مثل استعراضنا هذا لحياة وادب الكاتبة لا يغنى

بالفرض ولكنه بمثابة نوطنة للدخول في الموضوع المطلوب .
» جورج صاند - صحفيه «

للوهلة الاولى تبدو هذه الصفة غير مألوفة للقارئ ، الذي يعرف جورج صاند ككاتب روائى فرنسي مشهور . ولكن آخر اصدارات من رسائلها ومقالاتها الاجتماعية قد ساعدت في تسلیط الاشواه على هذا الجانب من ابداع الكاتبة الفرنسية المعروفة .
طبعية الحال قبل أن تظهر رسائل صاند على شكل اصدارات مستقلة كانت تنشر في الصحف والمجلات الباريسية على شكل نصوص روائية تراثية .

بعد مضي عدة اسابيع من مجلتها الى باريس عام 1821 برهنت صاند ان بامكانها الاعتماد على قلمها في المعيش في هذه المدينة الجديدة بالنسبة لها . سمعت صاند في بداية الامر الى التعاون مع المجالس الرسمية اتفاقيات مثل « روبي دي باري » وغيرها . ولكن ابواب هذه المجالس كانت موصدة امامها ولم تفتح الا في وقت متاخر .

كتبت صاند في 15 اذار عام 1821 تقول « لا بد من العيش بشكل ما . اخترت اكتب بعض المقالات الصغيرة والتعليق في جريدة فيغارو ». لم يكن الطريق امام صاند ممكنا بالزهور ، حيث واجهت مصاعب كثيرة في النشر . وكان الناشر اتي دولاوش يقوم في احيانا كثيرة - ينشر واحدة من كل عشر مقالات ، مقدمة من قبل صاند ، اما بقى - حب افوال شهود عيان - فكان تأخذ طرقها الى سلة المهملات . وقد اشارت الكاتبة في رسالتها المكتوبة في 15 اذار الى ذلك موكدة بان الصحفيين ما كانوا يتمتعون بذلك العربية التي تصورتها هي قبل وصولها الى باريس . كتب تقول « دولاوش يحقد فيها طول الوقت ويزرع نتاجنا طولا وعرضًا وبغيرنا على تنفيذهاته ونزواته والموافقة على ضياعها فلتاك تكتب كما يحلو له حيث اتنا اتنا تعتبر مجرد دمى في مؤسسته ، مجرد عاملين في مجال الصحافة » .

ومضت السنون وتبلورت موهبة صاند ، اضافه الى انها أصبحت اكثر نضوجا حيث وعت اكتر فائز مسؤولية دورها ككاتبة وصحفية وكوجه اجتماعي معروف . وقد استمر نشاطها الصحفى موازيًا لنشاطها الاجتماعي حتى عام 1918 ، حيث ابتعدت عن الصحافة بعد الثورة وافتقرت في ادائها الروائي والتخصص على القصص الشخصية والريفية .

كان احدى الحوادث التي جرت في حزيف عام 1822 الاتر الكبير في حث صاند على القيام بحملة شعواء على سلطات مجلة « ريفيو ديناندنت »(1) الدفاع عن البايسين . تمازج الحادث بشيء من المسؤولية وتبرع عن الاستهانة بحياة القصفاء والساكنين حيث للاحظ ان طفل صماء يداء تدعى - فانشيتا - تختفي بكل سهولة من ملأى الشام . وكما اضف فيما بعد فان المرفات على الملاجى قد سماها من العناية بهذه الطفولة الماربة الماء والذى لم تلق الملاجى المطلوب فطبوها من احد سائقى العربات ان ياخذها بعيدا عن المدينة . وقد نفذ السائق ارادوا منه بعد ان ادوع الطفلة البريئة « فانشيتا » في عز الليل في غادة تبعد عن المدينة بـ 8 كم .

بعد مضي شهر على حادثة اختفاء فانشيتا عن عليها عند مجموعة لامي السيرك المتجولين في مدينة زيوم (مقاطعة كتال) . وبلا اية فرجة تساعد مرة اخرى الى الملاجى . وقد حاول مدربو هذه البربرية في بداية الامر احياء الموضع وترك المتنبين بلا عقاب مما حدى بجورج صاند للتصدي الى هذا الموضع حيث قامت بنشر مقالة مفصلة عن كل ما رافق اختفاء الطفلة من عوامل واسباب وآيات المقالة اللكسر الراي العام آنذاك . لقد اتتهم الكاتبة السلطات الفرنسية باخفاهم الجريمة مشيرة الى ان مثل هذا التهاون مع المتنين لا يمكن ان يضمن امن وحياة الاطفال في المستقبل . وقد اثار حقيقة صاند - بشكل خاص -

موقف المدعى العام الملكى الذى كان يصرع ويؤكد بشكل منافق بان اي شيء يستحق الاهتمام لم يحدث ، اما بالنسبة لفانشيتا فانها قد اختفت بشكل مفاجئ ومفهوم ولا دخل لها في الموضوع .

حادية صحفيه أخرى هرت بها صاند كل ارجاء فرنسا ، بعد مرور سنة من الحادثة المafافية ، عندما قامت بنشر رسالة تتضمن انتهاكا دراميا صريحًا ومؤذنًا عن اوضاع الحياة والعمل في حينه ، حيث يذكر الخياز الباريسى في رسالته بأنه خلال سنة كاملة لم يتم له العمل سوى 3 أيام فقط ووبين قفل وذلك لوجود ما يزيد على الالف عاطل من ابناء مهنته في باريس وحدها . وقد ادانت الرسالة بشكل صريح مكتب تنظيم العمل في الابتزاز المباشر من العمال حيث يقول كاتب الرسالة بان موظفي الكتب يبتزون من الناس جزوا كبيرا من رواتبهم بحجة تهيئة وتنظيم اعمالهم ويرغبون بلا رحمة ساعدة من لا يدفع لهم ما يطلبونه . وتحددت الرسالة عن ساعات العمل الشالية والتي لا تطابق حيث تصل الى 16 - 18 ساعة من العمل اليومي للخيازين في اعمال الافران التي لا توفر فيها ابسط الشروط الصحية والتي تعتبر ، كما يصفها كاتب الرسالة « مساحة انسانية » حقيقة حيث تقطي حيطانها وسفقوها اواسع ساحة تبعث منها رواحة كربه .

وقد ادان الخياز الباريسى في رسالته المقتبسين الخطيوبين ايضا ، الذين كانوا يتغزون من التزول الى هذا البعض ، مفسدين ثروى الناظور الصناعية بشكل مهين خصيصا لهم .

وقد نشرت صاند تعليقا شديد اللهجة على رسالة الخياز

الباريسى قائلاً « من العار ان لا يحظى موضوع صنع الطعام للناس

الجائع والبؤساء الذين يفاضون من البرد والامراض بما يجيء من

اهتمام » لقد وجدت صاند في رسالة الخياز الباريسى المعدم رمزا

للماضية القائمة .

وبحلول عام 1828 ، عام المد الشورى في فرنسا تلاحظ ان النشاط الصحفى للكاتبة يقترب بنشاطها السياسي ، حيث نرى ان صاند تقوم بنشر العديد من المقالات السياسية والمواضيع الاجتماعى المدققة على صفحات المجلات والجرائد . ان مقالات صاند المشتورة على صفحات مجلة « بولين ديمونستريدى ديتريفيو »(1) تفتقر ملخصا سياسية اصلية . وفي ابريل من نفس العام تقوم صاند باصدار شهيد « كوزدوبيوييل » - قضية الشسب ، مهوى اى ابطال شبابها حيث تنتهي فيه بفشل وفي الاخره وتنتهي بحرارة الادخار الاشتراكية . وتنظر صاند في تلك الفترة ايضا مقالات جدلية عنيفة بعنوان « رسائل الشعب » ، وفي 20 نيسان تنشر صاند بشيء من القلق و عدم الایجاب لكتبت الكلمات الكتبية التالية : « لا تستطيع العيش لذلک الجن الذي تتجسد فيه الكاري وسيموت جدي مع الشعب الذي انصرهت ووحى فيه » .

بعد القمع الدموي للانتفاضة خزيران « التي اصبحت اول انتفاضة مسلحة للعمال ضد البرجوازية » نرى جورج صاند وقد اذربلت الحياة السياسية ، ولم تنشر في الصحف والمجلات بعد ذلك ولم تقم صوتها الى اصوات الشعب . اما بالنسبة لابداعها الرواينى فهراه قد اخذ اشكالا ومضامين جديدة تصب جيمها في اتجاه الرومانسية .

ان مبول جورج صاند الديموقراطية ونصالها من اجل تحرير الفرد ودفعها عن الفطبدين جعل من اسم الكاتبة مشهورا في الاواسط الادبية التقديمة في اوروبا وبضمها روسيا القيصرية الامال . فقد تختلف معها وكتب عن روايتها الاباء الروس التقديمون في الاربعينات والخمسينات من القرن التاسع عشر و منهم بيلشنسكي ، تشيرشيفسكي ، ساتنوك - شيدرين ، دون ان يتماونوا معها في انتقادهم العواب المثالى في ادائها .

ترجمة وتلخيص : صفاء محمود علوان

ملاحظات في الثقافة العربية المعاصرة

ذلك هو السؤال الصعب والمفهود الذي يحتاج إلى جواب .
ان كثرة كاثرة من مدعينا ، في لبنان خاصة وللسبب نفسه -
يعيشون وسط المأساة ، وكان المأساة لا تنتهي . يستظلون
بالآوت ، وكان الموت يهدى عنهم . يعيشون خلال المتسى والبحث .
وكانهم لا يرونها . يتأمدون رغداً وكان العدو الصهيوني ليس على
الابواب !

انهم يسرحون شعرهم وسط المأساة - مثل الزا في ليل
باريس تحت الاحتلال النازي !

* شعراء محدثون خارج العدالة !
لا يشك احد في ان الرواد من ادبائنا منذ الاربعينات
والخمسينات والستينات ايضاً ، اعطوا نتاجاً يتسم بقيم ومقاصيم
جديدة ، متفردة على الانسال الناطقة التقليدية التي فدت جزءاً
من التراث الساكن الذي ينفي الخروج عليه ، او رفعه - او
طويره - من اجل دفع عجلة تطور الادب الى امام ، وحتى لا
ظل العمليه الابداعية اسيرة الاطر والمقاصيم الشكلية والسلبية
الجامدة . وقد جاء هنا الاحداث الفتي وهيتسد في تماذج ابداعية
وفي اطروحات نظرية لم تنسى شنك في سلامتها المبدئية في اطارها
التاريخي اندماج ، رغم كل المآخذ .

يعني انهم اعطوا مفهوماً للمأساة . لا شك في انه قد خدم
قضية الادب وفيه . ولكن مسكنة بعض رواد العدالة هذه ،
والحركة الابدية الجديدة اليوم ، تتمثل في :
أولاً : انهم ما يزالون يقدمون نماذج ابداعية لا تنت الى العدالة
الا بمعناها ما قبل رباع قرن تقريباً . وكان هذا الزمن
لم يفعل فعله فيهم .

ثانياً : تم ان هذه النماذج تناقضنا صارخاً مع الاقوال
والادعاءات النظرية التي يطلقونها في احديتهم والمقابلات
التي تجري معهم .

فهل يعني هذا ان الشاعر الحديث مثلاً ، لم بعد قادر على
تطوير فنه بما يتناسب والقيم الفنية التي يعتقد بها ؟ أم انه
يدعى هذه القيم ادعاء غير المؤمن بها حقائقه بحيث يصرح بها
علناً ويرفعها سراً . يبشر بها مثل نبي كاذب يغسل في الليل
ما يرفقه في النهار ؟

لا شك ان مفهوم العدالة ، مفهوم تاريخي ، قابل للتغير
والتطور ، والارتفاع بعمرى ، واكتساب محتوى جديد حسب
الظروف وتطور الاحداث والاشكال وتغير الاساليب وتنوع الادوات
وهذا يعني ان كثيراً من ادبائنا «المحدثين» غير القارئين على
التطور التاريخي والفنى ، قد أصبحوا خارج العدالة . ووقفوا
في سلسلة جديدة لابد ان يدركها الشباب من الاباء ، ليتمكنوا
من كسرها وتجاوزها ، والا يقفوا في شركها البرائ !

* النقد الصحافي وعرض الكتب بدلاً عن النقد الجاد !
ونتهي ظاهرة يعاني منها اليوم ، النقد العربي الماصر ،
والادب عامه ، تلك هي استفحال ظاهرة النقد الصحفي وعرض
الكتاب والكتاب . الا ان الخطورة في الامر هي ان يصبح النقد
وعرض الكتب ايضاً له بجلاته التخصصية والافية . لهما يخدسان
الكتاب والكتاب . الا ان الخطورة في الامر هي ان يصبح النقد
الصحفي وعرض الكتب ، بدلاً عن النقد الحقيقي الذي
لا ينفصل عن عطية الابداع .

واللاحظ اليوم انه يكاد تكون كل من هب ودب وتعلم الخط -
وذلك الخط - كما يقولون - يستطع ان يصيّر ناقضاً . شامخاً
بانقه على الكتاب والكتاب بحيث اتنا اليوم ، نجد الصحافة العربية
تعج بامثال هؤلاء : يتقدون ويدلون باحكام لم ولن ينزل الله

التابع للحياة الثقافية العربية - من خلال الصحافة الدورية -
اليومية والاسبوعية والشهرية ، لا يشك في ان هناك خلا .. لا
 يستطيع احد ان يذكر انه جزء من خلل في الحياة العامة . والسياسيه
منها بشكل خاص . وتقصد هنا جملة من التوازن المعاشر - لا كل اعلن ان
تقدم مقترباتها بشانها بعد ان تستكملي القسم الآخر منها ،
في تغافير راصدة فادمة :

* خلل في العوار حول الرواية

يدور هذه الايام في الصحافة الدورية العربية ، حديث مثار
حول الرواية العربية : طبعتها .. مكتبتها .. اتجاهاتها .. في منها
في الادب العربي الحديث ، ازاء الشعر خاصة ... الخ
ورغم ان الحديث عن الرواية في الادب العربي ، طبعي جداً ،
باعتبارها جنساً ادبياً جديداً ، وحديثاً زمنياً ، الا ان الحديث
غالباً ما ينصرف عن مساراته الصحيحة . في بعض الناشرين من
الادباء مثلاً ، عندما يقيمون الرواية لا يذكرون سوى بقعة روايات
صدرت عن دورهم . وكان المقصود بالكلام ، ليس الظاهرة الروائية ،
بقدر ما ينصرف الى المسألة المعاشرة - التجاريه .
وهذه احدى طواهر الخلل في هذا العوار .

وخلل ثان تلمسه في العوار هنا ، هو انه يكاد يقتصر على
بنفسه اسماء عدت معروفة ومشهورة ومحورة - حد الملل .
ومنقوطة تقريباً عرقياً - شائعاً اكثر منه تقريباً حقيقياً .
لسناطبعاً ضد الاسماء المشهورة - ولكننا ضد الانسيان
وراء الشاعر - ونخصين فمن بعدها من الاسماء المحدودة ، مما يصعب
معه استضافة اسماء جديدة واحدة لها الفن بهذا المستوى او
ذالك ...

* هل هناك ادب حرب في الادب العربي الحديث ؟
ان الاجابة على هذا السؤال : صعبة ومعقدة . بعضهم يقول :
نعم . ويشهد بحقيقة اشتعال وديوبات وقصص قصيرة . وبعضهم
يقول : لا . فكتبه من كتابنا يكتبون بلغة ما قبل الحرب - وهو
داخل الحرب - كما في لبنان مثلاً . او كان لا حرب هناك . ولم
نقم حرب مع الكيان الصهيوني او الاستعمار .. انهم يكتبون
«على اساس علاقات وماراسيم ما قبل العرب . انهم يدخلون
وبخرجون بعدما يتلقون «ابوابهم» كما كانوا يدخلون ويخرجون(1)

كيف يحصل هذا ؟ وهل يمكن ان يحصل ؟ ولماذا ؟
هل يمكن ان يكون الكتاب لا مملاً الى هذا الحد ؟
في لبنان والحررب مشتعلة منذ ثلاث سنوات .. يلمس
المرء حالة تكاد تكون شاذة ! ففي الوقت الذي لا نجد فيه
الافلة من الكتاب ، وجدت العرب لها اصداء في كتاباتهم
وممارساتهم . تجد اغنية ساحقة في وضع الابامي . وكتابها
لا تعيش في ارض المركبة الساخنة ؟
نجد هذه الاكتيرية بعثت بقصائدتها الى البحر لتسجم
في الماء والطين الرهو .. او تقفل عن الشعر في شعر غريب
مزون في التراث العربي . اي التشتت الفتي كما هو لدى التوحيد
والتفري وابن عربي وغيرهم . وكان هذه هي مشكلة الوطن اليوم !
في الوقت الذي عدت بدبيه من الديهات .
كيف يمكن ان يتحول الكتاب الى لا مبال امام الموت والموت ؟

مولود فرعون يتحدث عن الادب الجزائري

وخصصت مجلة «الادب العالمي» الجيوكسلافية اكثر من عشر صفحات في عددها الاخير لعام ١٩٧٧ ، تقديم الادب الجزائري . ولعل الهم في مبادرة مولود فرعون مع عرض وافى للادب الجزائري . ولعل الهم في مبادرة هذه المجلة ، هو انها استندت في مادة الموضوع الى ما نشره مولود فرعون حول الادب في النظر الجزائري وذلك في كتاباته باللغة الفرنسية تحت نفس العنوان . واعتبر محرر «الادب العالمي» ما كتبه مولود فرعون عن الادب الجزائري . «المجموعة نادرة من الشهادات والاعترافات الفرنسية تؤلهمها ، خصوصاً وأنه (اي مولود) نفسه بقتل دون ادنى شك مكانة بارزة في عالم الادب الجزائري » .

ثم قدمت «الادب العالمي» لتسارتها مقتطفات مختارة من «صور جزائرية» لمؤلفها الفرنسي سيمونيل روبيز والمقدمة في باريس عام ١٩٦٨ ، لختتم الموضوع بنموج اخر من مؤلفات مولود «ابام جيملة» .

وعلى الرغم من ان المؤلفات التي تناولتها «الادب العالمي» الجيوكسلافية قد التصرت بالفعل على ماتكتب مولود فرعون (وباللغة الفرنسية) ، فلا يسعنا الا تقدير هذه المبادرة الإيجابية . وامتناطنا في ان يتسع المجال مستقبلاً وتحاج الفرس الشابة للفتح التوافدي على الواقع الادبي واقفافه في الأفقين العربية والجزائرية . # ولد مولود فرعون عام ١٩١٢ في تizi وزيل . اثنى دراساته في تizi وزيل ثم في بارب واخرها في الجزائر ، حيث مارس مهنة التعليم فيها . و أيام لليلة ، قبيل اعلن استقلال النظر الجزائري في عام ١٩٦٢ وافاه الاجل حينما امتد اليه بد الفدر من صفوف منظمة الجيش السري الارهابية .

يتصف مولود ، شأنه شأن كل مواطن في المنطقة القبلية الجزائرية ، بالاصفاف الشديدة بارضه ، وبكل ما يعبر عن هذه الرابطة وجوهاً وروحاً . لذا فإن كتاباته ومن هذه الراوية ، تشير انباطاً بالاليقنة المحلية ، بل وبصيغة انتغراافية ايماناً . لكنه ينطلق من الناحية الأخرى نحو قضايا الجزائري الرئيسية ، فينطلق إلى المشاكل الداخلية والتي علاقة الجزائر بفرنسا ، كقوة استعمارية كبيرة لذلك .

ومن مؤلفات مولود فرعون ، المؤلفة بالفرنسية تذكر : ابن القلم (باريس - ١٩٥٠) ، الارض والدم (باريس - ١٩٥٤) ، الطريق الصاعدة (باريس - ١٩٥٧) ، ابام في القبلي (الجزائر - ١٩٥١) ، اشعار سيمونيل (باريس - ١٩٦٠) ، اليوميات .. شبادة قبعة حول احداث حرب الشعب الجزائري ضد المستعمر (باريس - ١٩٦٦) ، ذكرى .. وهو آخر مakan المؤلف بهذه القراءة والذي حالت وفاته دون اكماله . لكنه صدر مع ذلك في باريس عام ١٩٧٧ . وبعدها مولود عن الادب الجزائري في «الادب العالمي» الجيوكسلافية ليقول :

قبل سنوات اني القائد على الزهدار الذي حالف جانيا من الادب الجزائري ، ورجحوا به كما ترحب بيشان الربيع . واثير من ذلك ، فقد رجحت فرنسا بتلك الساهمات باهتمام بالغ ، كالاهتمام الذي يسبغ على حملة الرسائل العقيقية في لحظات الشداد . فالجزائر الاول مرة اصعدت العالم متوجه الصادق ، الصوت الذي ينطلق من القلب ليصيغ القتاوب . في الادب الفرنسي قد احتل مكانه بجدارة عدد من الابباء - المسلمين اصلها وانتها .

بها من سلطان ، وبحيث صح مثل الاقتصادي عن الملة الرديئة والجيدة في السوق .

اما اليوم في صحفتنا العربية الدورية - ذات الملاحق او الصحفات الثقافية - ان تجد نادقاً واحداً معروضاً ومشهوداً له بأنه اهل لمهنته . من خلال دراسة او كتاب .

فن اين ؟ وكيف يتوه هذا التبت الطفيلي في الصحافة وبعد له مكاناً رحباً في ساحة الادب ؟ وهل يمكن ان يحصل هذا في عالم آخر ؟

يبدو لي ان الصحافة العربية ، تأمل أساساً في خلق وجود هذا النقد الصحافي الفقير والنقد النظيف على عالم الابداع . ذلك انها تستهل الادب ورثاء وكانه جزء من صحفة يومية عاشرة او ديكشور .. او وسيلة لزيادة الكتب .. كما نادى أسهل الكتاب لدفع ارخص اجر ، اذ «لعل ارخص محور في الصحافة اليومية والاسيوية هو المجرد الثقافي ...» (٢)

* شعر حر وراء القصبان !

لا شك ان هناك ضرباً من الشعر يسود في الشعر العربي ، محسوب على اللقفل وحده . اعني بذلك الشعر الذي يؤكد شاعره على الجاذب الشكلي واللامع بالالغات ، ورسم المفراء المصالحة التي يمكن ان تقرأ طرداً وعكساً ، ومن تحت الى فوق ، وبشكل متواز ، ومتناقض ، ومتناقض ، ومتناقض .. الخ دون ان يخل ذلك بالقصيدة ! او دون ان يحس القاريء انه اهان الشعر والشاعر ! ودون ان يدعى انه فهم شيئاً او لم يفهم .. لأن «القصيدة» اساساً ليست بما يعنيها ان تفهم .. لأنها ببساطة لا هي احد غير شاعرها ، ولا تتحدث الا عن شاعرها ، واحياناً لا تتحدث عن احد على الاطلاق !

هل يمكن الحديث عن ازمة في شعرنا الحديث ؟ هل يمكن القول انه بدأ سير في طريق مسدود ؟ هل يشن الفول اهـ منذ ابتدأ يتصدى عن الجمهور باسم الجمالية والشكليـة قد اغلق على نفسه المآذن والتواقد ، وتعذر في قواعق الذات رغم ما يفووح منه ، من روانع العيدة ! وبلاهـ ، نأسه باكفان الحداقة البيضاء ! هذه الاستلة لم تلق عيناً ، وتناثر سقط من واقع مشهود ، وظواهر مالة للعيان . ذلك انت تشهد فعلاً ضرباً من الشعر . يشتهر باسم الجدة والترابة والجمال والاصحة المشترة في الوطن العربي .. ليزكـ على الجاذب المطلق ، والشكليـة التي مذكـناً أحياناً بالاعيب الشعر في الفترة المظلمة !

ويهـى من «آية» «المتفـ» الذي فـ من امية الناس البسطاء والكادحين ، ليكتب في لا وعي الواقع التاريخي .

نم هو شعر غير حر - رغم كل ما يجيـع به من حرية . لأنـ الحرية وهي الفرورة . ومن لا يعي ضرورات الرحـة الراـفة يـسقط حتىـ في شـكـ الحرية الـوـعـية ، اـعنيـ في شـركـ المسؤولـة الـوـجـودـةـ عنـ الـعـرـبـةـ ، حيثـ تـرىـ الحرـةـ حـسـاـ ذـانـياـ ، يـمـكـنـ

شعرـ بـواـ حتىـ وـاتـ وـراءـ القـصـبـانـ !!

على حق وهي مليئة البطون ، حينما تبغض وذلة من يجسون » .
عندما كشف الكتاب النقاب عن الجموع كثر حقيقة الآثار ،
لأنه قابل لللاح ، ويجب أن يعالج بارسخ ما يمكن ، إنما أراد تصوير
الريفي ، وليس عرض تعليمات الطبيب أو الفتوح العافية الازمة ،
لذلك تثبت بالقولكود وبالاطلاقية الفيضة . بل انه لنفس السبب ،
ويتميز بلغوس المكرته ، لم يعط الجانب الجمالي حقه ولم يعن بتفاؤله
وتفاسك الشكل

اما موسى ، فقد حاول بكل دقة وعناية ان يخلق للناس عن
العادات والتقاليد والمعتقدات وتلايمذان ، والاخذن ، كلهم كانوا عن
الحياة ، فلم يود الكتاب موسى عرضه في كل مؤلفاته .

واولئك الذين اخروا دور القائد المدافع ، لم تفهم المتتابعة
الموضوعية الواقع الامور ، مما كانت واحدة ومنصلة . ولكن يتمكنوا
من الثانية والاقناع ، اضطروا للاستعارة بذاتهم ، واستعارة الادلة
من قلوبهم ، وانتشال الواقع المؤثر من ثوابا احوالهم النفسية .
لكن هذا الاسلوب قد حرق هدف « اولئك » الذين استعدوا
احداث رواياتهم بالفعل من حياتهم الشخصية ، ذلك ان لم يقدموا
لنفس حياتهم ببساطة . ان عصبتنا واضح ومحروف ، او على
الاصل يمكن تصوره بيسر تمام :

فنحن متقللون خرجوا من عالم متزو ، ونقافتنا فرنسيه .
فالتناقض - او الدراما كما يقال عموما - الذي تعيشه هو امر
مفهوم كلها . فنحن مرتبطون بكل وشائج وجودنا بمجتمع مشت旡ج
وجاهل وفقر ، وعلى ابواب القرن الجديد ندرك بوضوح ما ينتصنا
ومن واجبنا ان نطالب به . فالطالبات التي تصر عنها في اعمالنا
لا تمسك مفاهيم ولا يمكن ان تثير الدهشة . ان ما يمكن ان يbagتنا
وبريعنا في عين الوقت هي الحقيقة الثالثة ، وهو غياب الاسلوب
المتحيز . وهذه هي ميزة عامة في كل الاعمال الادبية تقريرا .
وفيما عن ذلك ، كان واقع الحال ليس متناقض كلها ، كما
يمكن ان يظن احد ما ، فنحن في الواقع لا نختل كرسين بل اسا
نعيش في مكاننا فحسب . ومن المفروري جدا ان تكون فصلا في هذا
المكان ، لكن تزيل المخاوف ونؤمن تسديد الدين . لكننا
بحاجة الى ذلك لثبت اسط العقاقير البشرية ، مكتوبة في كل
اعمالنا : نحن بشر ، بشر عاديين ، نحتاج الصداقة والرائحة
والاخوة . فلو توفر لنا كل هذا ، فلن يتضور جسدن جراء
ولا روحنا ظناها ولدق قلبنا كل القلوب : حينها يزول عننا كل ما
هو غير عادي .

هذا ما عبر عنه الكتاب الجزائريون المسلمين في مؤلفاتهم ،
وقد لاقت تعاطفا واسعا في طريقها بل وفضلا اكبر لاطلاع على
المزيد . كثيرون هم من يسألون لم لا تكتب بالعربي ، لكننا لم
نعلم اللغة العربية بعد ، وان لم يجحب عنا حق الكتاب بالفرنسية ،
فإن الناس سيظلون متخلفين ازاء اعمالنا فاللين : كيف يمكن لعرب
ان يكتب بالفرنسية ؟

ترجمة : عصام عبد اللطيف

لهم كل هنا الاهتمام ولماذا ذلك الا زهدنا التوفع ؟ ينبع هنا
الاهتمام دون شك من الحقيقة ، بان الناس كانت مستعدة لان
سمعتنا ، وانها كانت تتوقع شهاداتنا ناصحة ومخلصة . ويفسر
ازدهار الادب ب حاجتنا الماسة لاطفاء شهادة كاملة وحقيقة ، اهتمان
الحقيقة الجزائرية حية كما هي وبكل جوانبها ، ازالة سوء
الفهم وتفخيض العمل عن كل ضمير هي بعجة عدم الاطلاع او عدم
المعرفة بواقع الدور

.... نجد كل هنا في مؤلفات جبريل اوديسى ، البرت كادوس ،
ادموند برو ، بوليس روبي ، روزفلدر ، كلود دي فريمنفيل ، رينيه
جين كلوت ، مارسيل موسى وعمانويل روبلير .

لكن هذه البيبة الفربية اليانا ، والتي لا تنشر فيها على نحيز
او حقد ، تبقى رغم كل شيء غريبة عننا : انها - لنقل - بيبة
مجاورة ليشتا ، لكن حدودا مشدودة تفصلنا عن بعض .

اننا نجد فيها عطفا اتجاه السكان الاصليين بل حتى مشاور
الصادقة احيانا ، لكن السكان الاصليين غالبا ما يغلبون في تلك
البيبة وان انتدراهم في هنذا الجانب او ذالى ، فيليس ذلك .
الاديب المعني ، اذا لا يعتبر هذا التقى عزيزا اديبا يدعو للاسف ،
بل ان ذلك ببساطة من المخالف الجزائرية المجزنة

... ان اهم نتاجنا واسهرا تحتوي جوهر شهادتنا ان نثر
عليها في كل مكان ، صريحه و مباشرة ومتاهرة ، وعبر عنها دوما بكل
اخلاص بهدف النأي على الانسان . وكل يتحدث عما يعرفه او شاعده
او ما كان يشعر به ، ولكن يتأكد من صدق حديثه ، حمل كل كتاب جزءا
المجرة ، ثم دراما سياسية مع العرب الاهليه ، والصفوط الادارية
منه .. من ذاته . ولكن ونظرا لكون القصص هي واحدة ابدا
الحالات الدرامية : صراعات اجتماعية ، تتم عنها البطالة اى
ولكنها قد عولجت من زوابا متعددة . فاننا نتف بواجهة نفس
والموافق غير الانسانية اتجاه الاتمام القومي ، وصدر عن الجهل ،
والتي تكون بقياسا الصور الأخرى التي يحاول كل نفسه بها
مصدر كل الشرور التي نعاني منها .

فالشاهد الذي بازاز يصادف المؤس اينما حل ، حتى اثيرى
علينا جوع الناس : جوع المدن المطوفة بسكانها وجوع المجالس
العطشى . ذلك هو الموضوع الموضع في « البيت الكبير » (محمد ديب -
باريس ١٩٥٢) والذي نصادقه بصيغة اهل مجاهدة في « ابن القبر »
(مولود فرعون - باريس ١٩٥٤) ، كما في « الجبل المنسى » (مولود
ماصيري - باريس ١٩٥٦) و « نجمة » (كاتب ياسين - باريس
١٩٥٦) ... انه الجوع الذي يحرم من النوم ، وهو الجوع ايضا ،
الذي يدعى للتأمل والتفكير ذلك ما يقوله مثل شمسى . وهذا التفكير
بالذات هو الذي يدفع بالانسان اللغة الى الحفاظ والثبت بشمور
الباء الانساني ، ليتفقد بذلك صحته الخلقية بعيث يستطيع التول ،
كما قال احدى شخصوص محمد ديب : « من الممكن ان تكون الناس



رسائل أدبية

هذه رسائل أدبية وفنية ونفسية وجهها الكاتب الإيطالي الراحل ، البيتو لوشاني ، إلى عدد من الكتاب الأراхين .

عزيزني دكتور :

قرأت كتابك وكانت ما زالت صبيا ، فاحببته لأنها كانت حارة ، بارعة التصوير ، إنسانية ، مفعمة بالحساسية إلى الإصلاح الاجتماعي . لذا ، هنا أنا أصابيك . اذكر محبتك الأولى للقراء . لقد شعرت بذلك الحبة وعبرت عنها عبرا رائعا ، لأنك حين كنت طفلًا عشت بين القراء .

لما كنت في العاشرة من عمرك ، أخذت تشتعل وتعمل ، كان أبوك مودعا في السجن ، من جراء دين في رقبته . ومن أجل مساعدة والدتك والأطفال الصغار الصغار اشتغلت من الصباح المبكر إلى حلول الليل في عمل لافعل الصبح الذي تلمع به الأذنية . كانت أسرتك كلها تقضي أيام الأحد في السجن ، لرافقة والدك في محنته ، وهناك تفتحت عيناك بانساع للتقط ضروب المشاهد المحرنة جميعا .

هذا هو السبب في أن روایاتك كلها مفعمة بالناس القراء الذين يعيشون في ظروف مرعبة من شفف

العيش . هؤلاء هم المغضبون المضطهدون الذين استفت عليهم عطفك ومشاركتك الوجدانية . وفي قبالتهم يشخص المغضبون الذين وصفتهم بقلم مغموم في المغب والساخنة ، القلم الذي شفرته الكاوية تستطيع أن تقطع البرونز .

سکروروچ هو واحد من شخصوك ، في (شجرة عيد الميلاد) . يأتي الثناء من السادة الإجلاء لزيارتة في مكتبه ، قال أحدهما : (في هذا الفصل الاحتفالي ، من المتحسن ، ياسيد سکروروچ ، إن نمد أيدينا بعض الاعانة البسيرة إلى الفقراء والمحرومين .. فماذا نعتبرك وفي أي صنف من الأصناف ؟)

أجاب سکروروچ : لا تعتبرني شيئا ... ارحب بي ان اترك وحيدا ، انا لا ابتهج ولا افرح بعيد الميلاد ، كما لا استطيع ان ابعث الفرح في نفوس الناس العاطلين عن العمل . انا اعمل لمساعدة اصلاحات الاحداث والسجناء ، ان ذلك يكلف كثيرا ، ومن هم في حالة تامة يستطيعون ان يلوذوا بتلك الملاجيء . بعضهم لا يستطيع ، وبعضهم سيموت قريبا .

يقول سکروروچ في هذا الشأن : (اذا كان لابد ان يعودوا فليعودوا ليقلعوا من قاضي السكان . هذه ليست مشكلتي ، يكفي الانسان ان يدرك مشاغله . فلا يتدخل في مشاغل الآخرين .) هكذا قدمت بطلك سکروروچ ،

أن العملية الانقلابية بدأت توا . إن المجتمع الاستهلاكي الفنى ، الذى يستخدم مصادر الثروة في العالم ، لا بد له من تقليص صناعته واستهلاكه ، ليعود مرة أخرى إلى فترة الركود .

وبين هذه المزعجات والتوترات والمشكلات ، تبقى مبادئك ، عزيزى دكتر ، قابلة للتطبيق ، فيما لو توسمت واقتربت ، تلك المبادئ التي قدمتها بحرارة ، مع شيء يسر من العاطفة المتأجحة ، والتي تلعنى السى : محبة القراء ، لا لأفراد قلائل معينين ، بل لكل الشعوب ، التي تبدى بصورة فردية أو اجتماعية ، فعلينا اذن ان تتوحد وتتصامن وتماسك . أما المحبون الذين يستخدمن مثل المسيح ، فينبغي لهم بدون تردد ، وبكل أخلاص ومحبة ان يحتضنوا تلك الشعوب .

التضارسن :

نحن في زورق واحد مليء بالناس من مختلف الاجناس ، اجتمعوا معاً في بحر عاصف . اذا كان لنا ان نتجنب الصدمات الجادة ، فهذه هي القاعدة : الكل من أجل واحد وكل واحد من أجل الجميع . اضفطوا على ما بجمعكم وانسوا ما يفرقكم .

عزيزي مارك توين :

حينما كنت صبياً كنت واحداً من كتابي المحبوبين . مازلت انذكر مفارقات (توم سوير) التي كانت مفارقاتك عندما كنت في مبكراً . لقد اعدت سرد بعض قصصك مئة مرة . ولاسيما تلك القصص التي تتحدث عن قيمة الكتب . سالتك بنت صغيرة عن ذلك الامر فاجبتهما ان للكتب قيمة لا تقدر بثمن . ومع ذلك فاسمار الكتب مختلفة ، وفوانيد المزرلية ، تبعاً لحجمها وسمكها وتأثيفها وتجلدها ، مختلفة كذلك .

ولما قلت لطلابي : اتنى - ساروي لكم قصة اخرى من قصص مارك توين ، اخذتهم سورة من الفرح شديدة . ولكنني اخشى في ابريشتي ان يتعرض الناس الى هزة عنيفة لأن المطران يستشهد بمارك توين . علي ان اوسع المقارنة يختلفون كما تختلف الكتب . بعضهم كالشحور التي تحلق عالياً فوقنا ، حاملة رسائل مهمة . وبعضهم كالبلبل التي تسبح بحمد الله بطريقة مدهشة ، وبعضهم ليسوا سوى طيور جد صغيرة فقيرة ، وهي تترافق في أسفل أغصان الشجرة الكهنووية محاولة ان تفسر وتبرر عن فكرة غريبة في موضوع عظيم .

عزيزي توين :انا واحد من النوع الاخر ، لذلك فساكون مسروراً ببساطة ، حينما انذكر ما قلته ذات يوم : (الانسان اكثر تعقيداً مما يبدو . ان كل شخص بالغ ليس رجلاً واحداً بل ثلاثة رجال متميزين) . وقد سئلت (كيف يكون الامر كذلك ؟) فاجبته : (خذ بنظر الاعتبار اي رجل يدمن جون . ففي شخصيته نجد جون

رجالاً مشغولاً بالمال والاعمال وحسب . ولكنه حين يتحدث الى شبح شريكه الرااحل ، ماري ، يستمع الى مرثاه حزينة ، الشبح يصرخ : (الاعمال : كانت الانسانية محظ أعمالي . السعادة العامة اعمالي . الاحسان ، الرقة ، الصبر ، عمل المرحوم ، جميعاً هي من اعمالي . لماذا امشي بين الجموع الحاشدة ، من اخوانى البشر ، وعيينى منكفستان الى أسفل ، دون ان ارفعهما الى أعلى ، الى النجم المبارك الذى هدى الرجال الحكماء الى المزل الفقير ؟ الا توجد بيت فقيرة اخرى ، سيقودنى ضوء النجم اليها ؟

ها هي مئة سنة قد مضت على الوقت الذي كتبت فيه هذه الكلمات . مستغرب لو عرفت كيف عولج الفقر والظلم اللذان استنكرتهما كل ذلك الاستنكار . دعني احدثك مباشرة . في قطرك وفي افتخار اوربا الصناعية ، تحسن مركز العمال كثيراً . ان قوتهم تجد نفسها في عددهم . وهم يستعملونها .

كان الاشتراكيون القديامي معتادين على سرد قصة مفادها : كان الجمل يمشي في عرض الصحراء وكان خفاجه يدوسان على جبات الرمل ، مما حدا به الى القول : (ها أنا احطم كل شيء كل جبة رمل ، كل الرجال) . في نسخة من النصر عارمة .

سمحت جبات الرمل بخطيم انفسها ، ولكن ريح الصحراء ، الريح المرة ، ما لبثت ان ثارت مواللة صارخة (هيا ، يا جبات الرمل ، تعالى ، تجمعوا ، - تناصروا ، تعاضدوا ، تكونون جميعاً متدينين . سهاقب ذلك الوحش وندفنه في كومة كبيرة من الرمل !) ان العمال الذين كانوا ذات يوم ، متفرقين متشتتين ، كانوا ثم جبات الرمل ، قد انتظموا وتوحدوا ، في تقبات ، تستطيع ، ولا شك ، ان تدعى بحق انها كانت السبب الرئيس في رفع مستوى العمال معاشياً ، وفي التقدم الحاصل في رفاهيهم النسبية .

وفي الدول الفنية ، اليوم ، جيوب كثيرة للفقر والحرمان وعدم الاستقرار والقلق . فالكثيرون من العمال ، بعيدون عن مصادر اعمالهم بسبب البطالة ، او هم في ريب من مستقبل اশغالهم . ثم انهم ، في اغلب الاحيان يشعرون كأنهم يعاملون معاملة وسائل الانتاج وليس كجزء رئيس من الانتاج . اما البحث الجنوبي المصور عن الثروة والفنى ، واستعمال الاشياء غير الضرورية ، بطريقة مخولة ، فهي تستهلك الضروريات نفسها : كالهواء النقي والماء الصافى ، والهدوء والسلام والراحة . ثمة مخاوف كثيرة ومزعجات عديدة . فالقياس الى عامة الناس ، فان الجمل في الصحراء الذي يجب ان يواجه ويدفن لا يمثل مجرد الرأسمالية ، بل ان (النظام) باسره يجب ان يقلب رأساً على عقب عن طريق الثورة . في حين ان الاخرين من الناس يعتقدون

الاول اي انجل الذي يتصوره هو بالذات ثم تجد جون الثاني اي الرجل الذي يتصوره الناس الاخرون ، ثمن جون الثالث الرجل كما هو ٠ ٠ ٠

ان فيما قلته اشيء الكثير من الصدق . نأخذ مثلا جون الاول . ان اخذنا صورة جماعية ، يبدو فيهاانا ، فيما هو الوجه الطيف الذي اتعلّم اليه اول مرّة ؛ اكره ان اقول ذلك . ولته وجهي أنا . ولانا نحب انفسنا جيًّا جداً نفضل انفسنا على الآخرين . ولما كنا نحب انفسنا الى هذا الحد ، فانا نرکز على النقاط الجيدة عندها ونقل من شأن النقاط الرديئة ، وهكذا تختل موازيين القيم ، بالقياس اليها .

في هذا ما فيه من الكفاية عن جون الاول . لنتظر الى جون الثاني . اتصور ، ياعزيزي توبين ، ثمة امراء هنا ! جون هذا يريد من الناس ان يعجبوه به ، وربما يتزعّج لان الناس يتتجاهلونه او يقولون من شانه . لا بأس في ذلك . لكننا ينبغي الا نقالي في كل الحالتين . قال السيد الناصري : الويل لكم ان جلست في احسن المقادير في الكنيس او دفعت الناس كي يتحنوا لكم في الاسواق الكبيرة ، او ان تفلتوا كل شيء في مستطاعكم من اجل ان تكونوا في مرأى من الناس وموضع اهتمامهم . اما اليوم شأنه سيقول : (ان انت ثلم النجاح والجاه ، بتدافعتم مع الآخرين ، لخرجوه من طريقكم ، اما بان تضعوا نفسكم في موضع رعاية الآخرين ، او في مساعيك الدائنة على ان تجدوا اسماءكم منشورة في الصحف .) فالويل لكم .

في بعض الاحيان ان كلمة (الويل) تلك لا تعنى العذاب الالهي ، بل مجرد كلمة اذداء . الانسان قد يشبه حمارا ارتدى جلد اسد ، حتى صرخ الجميع (انظروا ، اخذروا الاسد !) ففر الرجال والحوش امام (الاسد) هاربين مولولين . الا ان الريح هبت ، فانتزعت جلد الاسد من ظهر الحمار ، فاذا بالجميع يرون امامهم الحمار بالذات . فهم الناس عليه غاضبين ، واجبروه على حمل اقبال باهظة .

افتضوا ان نقىض ذلك حادث افترضوا ان الناس ينظرون اليكم نظرة سوء ، فما انت فاعلون ؟ للناصري بعض ما يقوله بهذا الشأن : (جاء يعني المدآن ، وكان زاهدا في الطعام والشراب . قالوا : فيه من من الشيطان . وجاء ابن الانسان ، فأكل وشرب ، كما يفعل سائر البشر ، قالوا : انه سكري ، شره وصدق لامة الناس والخطأ .) فاذا كان ذلك الانسان لم يحظ برضى الناس جميعا ، افكونا من الاهتمام الشديد ، اذا لم نكن نحن ايضا نحظى بذلك الرضا .

غاريقون كروستوف مارلو :

ما كنت صبيا قرأت مسرحيتك (التاريخ المأساوي

للدكتور فاوستوس) . ان المسرحية حقا مأساوية كالحادة مظلمة . كما يتجلّى ذلك كلّه في شروط العقد البرم بين فاوست والشيطان ، ومن تلك الشروط : يتخلى فاوست عن روحه للشيطان لقاء اربع وعشرين سنة من الحياة . وفي نهاية تلك المدة سيكون الشيطان ممنوحا السلطات الازلية لكي يتسلّم فاوست ، بمحده وروحه ، باسمه ودمه وبكل ما يملك ...

قلت لنفسي بعد انتهاء المسرحية : (كان مازلتو شاعرا معجبا ، يعرف كيف يعرض كل ما هو مرعب ومخيف ، ولكن الم يكن الشيطان احق والطيب مجنون لا بأس امام مثل ذلك العقد) ٤

واليوم استطع ان اجيّب : (بلى ، كان الطيب مجنونا والشيطان احق . ولكن لحسن العظ . العقد لم يوجد قط . غير ان بعضهم قاطعني في هذه التعلقة قائلا : من حسن الحظ ان الشيطان لا وجود له . لا افترض ان التكرار الحديث لوجود الشيطان ذو اهمة خاصة للك . لقد كنت تميل انت الى تكرار وجوده . اتن كنت قد تفهمتني جيداً ، طوال الاربعمائة سنة المنصرمة . انا اسف جدا على ذلك .

ان تشارل بودلي كان مثلث شاعرا . كما كان مثلث بعيدا عن التقوى والابيان . ومع ذلك ارى ان اذكر مكانه الشيدان نجاحا هي في جعل الناس يستقدون بعدم وجوده . ان الشيطان هو من الشخصيات الرئيسية في التاريخ ومع ذلك فهو يحاول ان يمر بهدا اعتراف دون ان يكون معروفا ، وان يجعل الناس على عدم الاعتقاد بوجوده ؛ حتى يستطيع ان يستمر في شخصيته وتمرده وثورته . وقد نجح في ذلك بعض الشيء . . . إن مسألة وجود الشيطان او عدم وجوده مشير للاستغراب . الرئيسة : ففي المهد التقديم ثمة شيء مشير للاستغراب . وبينما في اديان الشرق التقديمة تلورت ناسطير الشيطان بحيث احتلت زاوية كبيرة منها ، اذا بالشيطان لا يجد ~ محلـا يذكر في المهد التقديم . لعل كاتب ذلك المهد كان يخشى من تشويه التوحيد ، او اثناء الثقاقة الرسمية او تزييف مشكلات الشر . ان فكرة الشيطان باختباره رواجا خبيئا ، نصبا ، محتالا ، قد وضعا الفنانون نصب اعينهم . ومع ذلك ، ثارت يا مارلو لم تحب هذه المكرة ولذلك دفعت بفاوست الى براثن ميفستوفيليس في آخر الامر ، على افسد من شيطان غوته ، الذي يقع عز نفسه في شرك الخديعة . بعد ان جاءه . وعمل كل ما يستطيع عمله من اجل تطمئن رغباته واماله في الشباب والعن المديد . وهنا يشتغل غضب الشيطان ، فيأخذ بتلبيب فاوست ، حتى يكاد يجهز عليه ، لولا تدخل الحشود المألهة من الملائكة التي تهبط من السماء الى الارض ، لتنقض فاوست من عاتبة السوء . عند ذاك يسقط في يد الشيطان فيحرث : (الروح التي وعدت

من امثال قائد الجوقة غببتو ، والطائور الاسود والبغاء . ساقدم لك بعض النصائح لستقبلك صبياً كفت ام شاباً . لا تضربني بعمر قتك ، لاني لست مستعداً لانهني النهاية التي حلت بالمسكين (كركت) الشوارع . ألم تلاحظ انتي لم اذكر الجنسية بين مشاوريك . حين تعقبك القطة ، طرقت على باب بيتها طرقاً شديداً ، نظرت اليك من الشباء ، وقد اتفق لونها كالشمع : ورفضت ان تفتح الباب خوفاً عليك من انشطة المشقة .

لا يجب ان يعامل المرء صبياً ما على هذه الشاكلة ، ولا سيما حين يدخل فترة العمر (الصعبة) بين الثالثة عشرة وال السادسة عشرة . انتظر قليلاً : انها ستذرن صعبه عليك وعلى مدرسيك ، فانت لم تعد طفلنا ، ومن هنا ، فستكره معاشرة الاطفال وكتبهم والاعابهم . المم تبلغ مبلغ الرجولة بعد ، لذلك فتشعر بسوء الفهم وعلم الغهم من قبل البالغين الى حد الرفض . ستندو بسرعة جثمانها وهذا امر متعب وستشعر فجأة بطرول ساقيك وذراعيك ، وبصوتك المتغير على نحو غير بـ . غير متوقع . شتشعر بحافر قوي لتوكيـد نفسك وتثبيـتها . ستكون معارضـاً لبيـنكـ من جهة ، فيـ الـ بـيـتـ والمـدـرـسـةـ ، وـ منـ جـهـةـ أـخـرىـ سـتـنـدـفـلـلـلـانـخـراـطـ بـعـصـابـاتـ منـ الـعـصـابـاتـ . سـتـطـالـبـ بـالـاسـتـقلـالـ عـنـ عـالـتـكـ ، وـسـتـطـلـعـ إـلـىـ اـزـارـكـ ، مـغـبـطـاـ بـقـبـولـهـ ، مـعـتمـداـ عـلـيـهـ . سـتـصـبـحـ اـسـبـابـاـ . ايـ انـكـ سـتـخـاصـ ذـائـكـ وـمـشـاعـرـكـ وـاحـاسـيـكـ مـنـ الدـاخـلـ لـاـكـشـافـ اـشـيـاءـ جـديـدةـ ، سـتـشـهـدـ اـنـتابـةـ مـبـثـقـةـ مـنـ دـخـيـلةـ نـفـسـكـ كـمـاـ سـتـجـدـ فـيـ نـفـكـ حـاجـةـ لـاـحـلامـ الـيـقـظـةـ وـالـعـاطـفـةـ وـالـانـفـعـالـ . انـ الشـيـابـ بـيـنـ السـابـعـةـ عـشـرـ وـالـعـشـرـينـ ، لـابـدـ اـنـ يـصـدـمـواـ بـحـجـرـ عـرـةـ ، وـهـمـ ، فـيـ طـرـيقـهـ اـنـسـ التـحرـرـ وـالـاسـتـقلـالـ . اـنـهـمـ سـيـاـجـهـوـنـ مـعـضـلـةـ الـيـامـ وـالـفـكـرـ الـحرـ ، فـيـ الـمـارـسـ وـالـمـارـازـ وـالـمـارـجـ وـالـمـارـالـ . الشـكـوكـ كـثـيرـ وـلـاشـكـ .

يقول باسكال : اـنـجـنـ لـاـنـعـرـفـ كـلـ شـيـءـ عـنـ كـلـ شـيـءـ اـنـاـ اـعـرـفـ اـشـيـاءـ كـثـيرـةـ عـنـ نـفـسـيـ وـلـكـنـ لـاـ اـعـرـفـ كـلـ شـيـءـ . فـاـنـاـ لـاـ اـعـرـفـ بـالـفـيـطـنـ مـاهـيـ حـيـاتـيـ ، ذـكـرـيـ : حـالـةـ صـحـيـ . فـكـيـهـ ، يـمـكـنـ اـنـ يـتـوـقـعـ مـنـيـ اـنـ اـعـرـفـ كـلـ شـيـءـ عـنـ هـذـاـ الـكـوـنـ العـظـيمـ ، عـنـ الـعـلـةـ الـاـرـلـيـ ، الـكـائـنـ الـاـسـمـيـ ؟

عزـبـيـ يـبـنـوـشـيوـ : هـنـاكـ جـمـلـاتـ مـشـهـورـاتـ مـنـ الشـيـابـ ، اـزـجـيـهـمـاـ لـكـ . يقول لاـكـورـدـيـرـ : (لـذـنـ لـيـاـنـ) ذـكـرـةـ رـئـيـسـ تـفـعـلـ فـعـلـهـ بـالـقـيـاسـ لـيـكـ .) وـبـرـولـ كـلـيـمـنـصـوـ (اـنـهـ يـقـدـ اـحـدـهـ) مـسـابـ الـاـكـارـ عـدـيـهاـ ، لـكـنـ يـدـافـعـ عـنـهاـ بـحـرـارـةـ وـهـذـهـ نـصـيـحةـ لـاـزـدـيـداـ لـكـ اـبـداـ .

التـوـلـيـعـ : الـبـيـنـوـ لـوـشـيـانـيـ

رـئـيـسـ اـسـاقـفـةـ الـبـيـدقـيـةـ

تـرـجمـةـ : يـوسـفـ عـبـدـ السـيـعـ أـرـوـوتـ

بـهاـ .. سـرـقـتـ منـيـ بـالـتـصـبـ وـالـاحـتـيـالـ .) وـمـهـماـ يـكـنـ مـوـقـفـ مـيـفـيـسـوـفـيـاسـ مـنـ الـحـقـيـقـةـ وـالـرـيـفـ ، فـاـنـ الـاـمـرـ الـوحـيدـ الصـحـيـحـ هوـ هـوـ ذـكـرـ المـحـالـ الـخـبـيـثـ .. وـمـعـ اـنـ هـنـاكـ قـصـصـ كـثـيرـ مـنـ الـشـيـطـانـ ، وـبـاـعـهـ مـنـ الـمـرـدـةـ وـالـفـيـلـانـ ، فـاـنـ هـذـهـ القـصـصـ ، عـلـىـ الـتـحـقـيقـ لـيـسـ قـصـصـ حـقـيـقـيـةـ . ذـكـرـ اـنـ الـقـصـودـ مـنـهاـ هوـ اـسـتـخـلـاـصـ الـعـبـرـ وـالـدـرـوـسـ الـاـخـلـاـقـيـةـ . وـمـعـ ذـكـرـ ، فـاـنـ اـمـتـالـ تـلـكـ الـكـتـبـ مـقـرـؤـةـ ، اـلـىـ حـدـ الـاعـتـقـادـ بـالـهـاـنـدـاـنـ لـتـأـثـيـرـ فـيـ سـوـادـ الـنـاسـ الـبـيـطـاطـ الـذـيـنـ كـانـواـ مـسـتـعـدـيـنـ لـلـلـيـامـ بـاـيـ شـيـءـ ، مـهـماـ يـكـنـ خـارـقاـ ..

كيفـ يـمـكـنـ اـنـ نـفـسـرـ كـلـ هـذـهـ الـاـمـرـ ؟ اـنـاـ لـاـ نـسـتـطـعـ اـنـ نـجـيـبـ عـنـ هـذـهـ السـؤـالـ بـالـاـنـتـرـاضـ الـخـاطـيـ، الـذـيـ مـفـادـهـ ، اـنـ الـخـبـيـثـ يـفـعـلـ فـعـلـهـ فـيـ الـنـفـوـسـ الـبـيـسـيـطـةـ . الـسـهـلـةـ الـاـقـتـاعـ ، وـمـنـ ثـمـ تـفـعـلـ تـلـكـ الـنـفـوـسـ اـسـمـرـةـ الـلـاـوـهـاـمـ وـالـخـرـافـاتـ وـالـاـسـاطـيـرـ . فـيـ رـايـيـ ، اـنـ الـجـوـابـ الـمـقـنـعـ يـتـوـزـعـ عـلـىـ الـوـجـهـ الـآـتـيـ : تـقـبـلـ الـكـتـابـ وـتـعـلـقـهـ بـكـثـيرـ مـنـ (الـوـقـائـعـ) الـمـرـعـومـةـ دـوـنـ نـدـيـقـهـ ، كـمـ كـانـ يـتـوـجـبـ ذـلـكـ عـلـيـهـمـ . وـسـهـوـلـةـ تـصـدـيقـ النـاسـ مـاـ يـلـتـشـونـهـ ، فـيـعـزـجـونـ الـحـقـائقـ بـالـخـيـالـ ، بـحـيـثـ يـعـودـ الـفـصـلـ بـيـنـهـمـ مـتـغـدـراـ . لـاسـبـ سـاـيـكـوـلـوـجـيـةـ مـرـضـيـةـ ، بـحـيـثـ يـرـىـ الـنـاسـ الـإـحـادـيـاتـ بـمـقـارـنـاـتـ خـرـافـيـ سـطـحـيـ ، بـدـلـاـ مـنـ اـنـ يـرـوـهـاـ ، عـلـىـ حـقـيـقـهـاـ ، بـنـظـرـةـ عـلـمـيـةـ مـوـضـوـعـيـةـ .

كـتـ فيـ السـابـعـةـ مـنـ سـنـيـ قـرـاتـ مـفـارـاتـكـ اـولـ مـرـةـ . رـبـمـاـ لـاـ تـصـوـرـ كـمـ كـتـ مـسـرـوـرـاـ بـتـلـكـ الـفـارـاتـ وـكـمـ مـرـةـ اـعـدـتـ قـرـاءـتـهـاـ . لـقـدـ تـعـرـفـتـ فـيـكـ عـلـىـ شـيـءـ مـنـ نـفـسـيـ . دـيـ فـيـ بـيـئـتـكـ رـايـتـ بـيـئـتـيـ . لـقـدـ كـتـ مـعـتـادـاـ اـنـ تـدـهـبـ فـيـ السـاحـةـ الـرـئـيـسـيـ فيـ الـمـدـنـ لـتـرـصـدـ دـنـوـمـ الـعـرـابـاتـ وـهـذـهـ مـاـ كـتـ اـفـلهـ اـنـاـ اـيـضاـ . كـتـ تـسـلـلـ بـيـنـ النـاسـ . وـنـقـلـ بـرـجـسـاتـ . وـنـضـعـ رـاسـكـ تـحـتـ الـفـطـاءـ قـبـلـ اـنـ تـتـنـاـوـلـ بـعـرـعةـ مـنـ دـوـاءـ مـقـيـتـ ، كـمـ كـتـ اـفـلـ .

كـتـ اـنـاـ اـيـضاـ اـتـورـتـ فـيـ شـتـىـ صـنـوفـ الـعـرـالـ . فـيـ طـرـيقـيـ مـنـ الـمـدـرـسـةـ وـالـيـاهـ ، باـسـتـخـدـامـ كـرـاتـ الـلـجـ فيـ الشـتـاءـ وـجـمـعـ الـكـفـ فـيـ كـلـ فـصـلـ آـخـرـ . كـتـ اـتـجـهـ الـكـثـيرـ مـنـ الـفـرـيـاتـ وـاـكـيلـ اـمـثالـهـ لـلـاـخـرـيـنـ ، دـوـنـ حـرـاجـ . بـيـكـاءـ ، وـاـنـاـ فـيـ طـرـيقـيـ اـلـىـ الـبـيـتـ . لـانـ اـلـوـ شـكـوتـ حـالـيـ ، لـامـ اـهـلـيـ ماـ بـدـاـ بـهـ الـاـخـرـوـنـ ، وـهـذـهـ اـمـرـ اـكـيدـ لـمـ يـكـنـ كـلـكـ لـيـتـطـرـقـ اـلـيـهـ .

وـالـاـنـ هـاـ اـنـتـ تـعـودـ ، لـمـ تـعـدـ تـكـلـمـ مـنـ مـفـحـاتـ اـنـسـابـ . مـلـ مـنـ شـاشـةـ الـتـلـفـزـيـونـ ، وـمـعـ ذـكـرـ ، اـنـتـ لـمـ تـغـيـرـ مـاـ زـاتـ صـبـياـ كـمـ اـنـتـ سـابـقاـ . بـيـنـماـ كـبـرـتـ ، حـىـ لـاجـدـ نـفـسـيـ مـلـىـ الـجـانـبـ الـثـانـيـ مـنـ السـيـاجـ ، عـلـىـ مـاـ يـقـالـ . وـمـنـ ثـمـ ، لـمـ اـعـدـ اـسـتـطـعـ اـنـ اـعـرـفـ فـيـكـ ئـىـ نـفـيـ تـكـنـيـ اـسـتـطـعـ ذـلـكـ بـالـقـيـاسـ مـاـ لـيـشـ بـهـ اـنـشـاءـ .