هل تؤمن بالأشباح؟

قراءات في كلاسيكيات القصة القصيرة

ممدوح رزق



الطبعة الثانية

هل تؤمن بالأشباح؟

قراءات في كلاسيكيات القصة القصيرة

ممدوح رزق

الطبعة الثانية
ميتا للنشر والتوزيع 2026

© 2026. جميع الحقوق محفوظة.

تم اختيار هذا الكتاب كمرجع دراسي لطلاب قسم اللغة الإنجليزية بجامعة الأقصى 2022

يجلس عمرانا إلى الطاولة

متشوقين للحديث.

عظامنا المشتركة قد تدثرت بثياب جديدة

وثمة وريد مشترك

ينبض على ظهور أيدينا.

وكم نشبه بعضنا

حين يبكي كلانا

في نهاية قصصه.

تيد كوزر

امتنان لعشرة أشهر من المتعة

كان يُفترض أن يكون عنوان هذا الكتاب "ترويض العزلة"، وأن يكون إهداؤه إلى "فرانك أوكونور"، وأن تشتمل هذه المقدمة على قراءات للمزيد من القصص القصيرة؛ سواء للكُتّاب الذين تضمن الكتاب مقالات عن أعمالهم، أو لكُتّاب آخرين ضمن دراسة أشمل لتاريخ القصة القصيرة .. لكنني، وبعد فترة طويلة من التفكير، اتخذت قرارًا بهذا التغيير .. أردت أن يكون الكتاب تتويجًا منفردًا لواحدة من أجمل فترات حياتي، والتي قضيتها في اختيار قصة قصيرة كل أسبوع من الكلاسيكيات، والكتابة عنها لموقع "الكتابة" الثقافي .. بالتالي سيكون لـ "ترويض العزلة" استقلاله عن هذا الاحتفاء الخاص، على أن يصبح "هل تؤمن بالأشباح؟" أحد مراجعه الأساسية، سواء ظل جزءًا واحدًا أو تعددت أجزاؤه، وهو ما أتمناه دون شك .. الشكر والتقدير للصديقين الشاعرين: محمد أبو زيد، وإيمان السباعي، محرريّ موقع "الكتابة" لجهدهما في نشر القراءات بانتظام بدءًا من الثلاثاء 20 يناير، وحتى الثلاثاء 20 أكتوبر 2015.

قطتك التي تستطيع العناية بنفسها

تُعتبر قصة "رجل عجوز على الجسر" لإرنست همنجواي، ترجمة لؤي عبد الإله، هدية مثالية لمن أراد التعرّف على تطبيق عملي لواحد من أكثر المفاهيم الكلاسيكية المهيمنة للقصة القصيرة: "سرد مكثف، يركز على شخصية هامشية منعزلة، داخل حدث صغير ومهمل، يدور في مفترق طرق" .. المعنى الذي أعاد فرانك أوكونور صياغته برونق مختلف في كتابه الشهير "الصوت المنفرد": (القصة القصيرة لم يحدث أن كان لها بطل قط، وإنما كان لها بدلاً من ذلك "مجموعة من الناس المغمورين")[1].

في هذه القصة لدينا كل شيء: شخصية هامشية منعزلة "رجل عجوز على جسر، كان يعتني بمجموعة من الحيوانات" .. حدث صغير ومهمل "إجباره على التخلي عن الحيوانات، وترك البلدة بسبب القصف المدفعي" .. مفترق الطرق "الجلوس بين مدينة لا يمكنه الرجوع إليها، ومدينة لا يعرف أحدًا فيها، بين حياة وحياة أخرى" .. تتحدد هامشية الرجل العجوز وانعزاله في كونه مجرد راعٍ للحيوانات، وليس زعيمًا ملهمًا أو قائدًا عسكريًا مثلًا . حتى إنه لا يعتنق أي موقف سياسي . كما يتشكل الحدث الصغير والمهمل وفقًا لواقعة

[1] الصوت المنفرد / فرانك أوكونور، ترجمة: د. محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993

أضخم وهي الحرب .. لكن مفترق الطرق لا يتعيّن في حدود الاتجاهات البائسة التي تحاصر رجلًا عجوزًا، عليه الهروب من الاشتباكات المسلحة فحسب، بل في مرارة الاختيار الصعب الذي لا بد أن يخضع لحتميته: أن يظل جالسًا في مكانه حيث يُبقي على احتمال العثور على حيواناته، أو على الأقل معرفة مصيرها، مع ما في ذلك من خطر مؤكد، أو التحرك بعيدًا كضرورة تقضي على هذا الاحتمال، ليس بمقدوره الاستجابة إليها.

كان يمكن لهمنجواي أن يُسلّم دفة القصة ليدي العجوز، أي أن يجعلها تدور على لسانه فيكون هو الراوي الذي يتكفّل بتنظيم تفاصيلها، لكنه أعطى هذه المهمة ـ بتلقائية لا تخلو من جبروت الصنعة ـ إلى شخص آخر .. إن الرجل العجوز ليس في حاجة لأخذ دور المحرّك الأساسي للقصة، حيث تشغل حكايته بؤرة السرد، ولكن الراوي الآخر هو من يحتاج إلى ذلك الحوار الذي دار بينه وبين العجوز عن الحيوانات .. همنجواي أراد لهذه التجربة أن تمثله، فلم يكن ذلك الراوي سوى همنجواي نفسه، المراسل الحربي لـ "اتحاد صحف أمريكا الشمالية" في الحرب الإسبانية .. أراد همنجواي ـ الذي أتذكر الآن صورة له وهو يداعب قطته ـ لكل واحد منا أن يكون كذلك .. أن ترى حياتك الهامشية المنعزلة من وراء النظارة الطبية ذات الإطار الحديدي التي يرتديها الرجل العجوز، وأن تستعيد ما كل

ما أُجبرت على التخلي عنه . ربما بمعاونة من العزاء الناجم عن التشارك في الحسرة . مثلما فعل الراوي حتمًا وهو يستمع للعجوز دون أدنى كشف، بل وربما بتعمّد للإخفاء وراء ستار مقصود من اللامبالاة .. همنجواي لن يدفع الراوي للإفصاح عن هذا التوحد مع العجوز، بل سيجعله . بمنتهى البساطة الخبيثة . يُفكر في أن حقيقة كون القطط تستطيع العناية بنفسها، هي كل ما تبقى عند الرجل من حظ حسن .. الراوي الذي يسترجع في هذه اللحظة قطته المشابهة لكل القطط التي تحمل أرواحنا، ونفقدها دون مبرر في حروب لا تخصنا، وسيأتي وقت لن تستطيع فيه أن تعتني بنفسها.

كي لا تضيع بحّة الحلق

"لا يعرف الإنسان قيمة ما يمتلكه إلا بعد فقدانه" .. قصة "المسجلة" للكاتب الإيطالي دينو بوتزاتي، ترجمة سمير القصير، لا تريد إثبات ولائها للعماء الخادع، الراسخ في تلك الحكمة التقليدية السمجة حتى لو بدا أنها تحاول ذلك.

بوتزاتي يغرز دبوسًا من الدعابة في البالون الأسود المسمّى بالقيمة؛ فهو لا يريدك أن تتأمل دليلًا جديدًا على ما يسمى بتناقضات النفس البشرية، أو النظر في مُعطى مكرر عن التبدّل الغريب للمشاعر مع تقلبات الزمن، حتى إن الإحساس الدائم بالنقص وبعدم الرضا مهما تغيرت الأحوال يمثل انتقاصًا من قدر هذه القصة لو اعتُبر أن تلك هي الدلالة التي تريد التركيز عليها.

بوتزاتي يأخذك للتفكير في ذلك الاحتمال الذي يفترض عدم وجود ما يُطلق عليه القيمة المستقلة والثابتة، وإنما يوجد وهم يدّعيها؛ هناك فقط مواد للاستغلال تتوقف "ضرورتها" على مدى صلاحية الاستخدام أو التوظيف، وقابلية وجودها النفعي لتنفيذ مهمة أو تحقيق فائدة أيًّا تكن. تكمن الدعابة إذن في الإحساس بالمساواة غير المقبولة بين "البشر" و"الأشياء" الناجمة عن خضوع ما نظنه "قيمة" لهذا المعيار الغرضي .. كأن بوتزاتي يرسم مشهدًا من القلق الكوميدي

الماكر، يُفترض به أن يخلق نوعًا من عدم الاعتراف بالتماثل الذي سينتهي إليه بين الكائنات كافة دون استثناء من حيث كونها قابلة للاستعمال؛ مجرد كيانات لا يمكن قبولها في عالمنا إلا بقدر ما ستؤديه لنا من استفادة، وما ستصده عنا من أذى.

ما يزيد الأمر استفزازًا، وبالضرورة يساهم في توسيع حقل الجدل داخل هذه القصة، هو أن بوتزاتي يمتد بالاستخدام نحو الفن، وتحديدًا الموسيقى، رغم هيمنة اليقين بسموّها وانفصالها عن التوظيف النفعي؛ هو يجعلها تشبه أي أداة أخرى تُستَعمل لغرض؛ فالروعة الصافية لمعزوفات الأنقياء الإلهيين لا تمثل في لحظة ما سوى مهمة تُنفّذ وفائدة تُحقَّق، لكنها في لحظة أخرى ستصير مجرد نتاج لمجموعة من البلهاء الرجيمين الذين يثيرون الغثيان .. حتى بورسيل، وباخ، وموتسارت، وبالسترينا لا يمكن قبولهم في عالمنا إلا بقدر استفادة وقتية، جمالية أو نفسية ربما، غير محمية بالخلود، وقد يجيء وقت يتحولون فيه إلى أذى ينبغي التخلص منه .. في المقابل، قد لا تستمر الجيفة المزعجة اللامبالية كمصدر للعذاب بل يمكن أن تصبح سعادة بعيدة لا يمكن الوصول إليها؛ يتحدد ما نحسبه "قيمة" إذن وفقًا للملاءمة.. لقدرة عناصر متعادلة على مساعدتنا للفوز برهان أو دفعنا لخسارته.

لكن ربما يشير لنا بوتزاتي من مكان آخر .. كل شيء هو موسيقى تستحق أن تُمنح الخلود، ولكن هناك ما يقودنا لعدم الانتباه؛ حتى

الضجة العادية المقلقة، لا فرق بينها وبين ما نتصوره أعظم المقطوعات في حالات معينة .. لذا علينا ألا نكتفي بالإنصات . لو كان الإنصات في حد ذاته باستطاعتنا حقًا . بل علينا أن نساعد كل ما هو عابر على البقاء أيضًا بأي شكل؛ ألا نهمل الأصوات المألوفة لعالمنا حتى المملة والمؤلمة منها؛ فربما تحمل عند استعادتها إمكانية للذة غير مسبوقة، مثلما كانت تحمل حياتها وعدًا بالفناء .. كأن الاسترجاع يُعيد بعث الأصوات في هيئة مغايرة تستلزم الاكتشاف.

ربما بوتزاتي يدرك أن في ذلك النوع من التوثيق مشقة تجعله فعلًا نادرًا واستثنائيًا للغاية؛ من هنا كان الامتنان للمسجلة التي حافظت على ما أصبح أكثر جمالًا وأهمية، وأكثر تمنعًا بالطبع، من معزوفات بورسيل، وباخ، وموتسارت، وبالسترينا .. المقطوعات التي أصبحت تنويعات للحفر في الجرح المشتعل بالذنب.

أحب التفكير في أن دينو بوتزاتي تعمّد زرع تحريض خفي في هذه القصة على أن نترك المسجلة "أي مسجلة" تعمل، ليس أثناء ما نعده أحداثًا مهمة، بل بحرص أكبر بينما تدور وقائعنا اليومية البسيطة، التي نعرف تمامًا أنها أكثر ما يقتلنا.

أن تخلق قانونًا صارمًا للتعاطف

لا يرجع اختياري لقصة "وفاة موظف" لأنطون تشيخوف، ترجمة أبو بكر يوسف، إلى ما تحظى به من شهرة طاغية في تاريخ القصة القصيرة عامةً، وفي تاريخ تشيخوف بشكل خاص، رغم أنه من الطبيعي عدم إهمال قصة تمتلك هذه المكانة البارزة عند تفحّص ذاكرة القصة القصيرة .. طموحي هنا يتجاوز الوقوف عند حد التذكير بالدوافع التي ساهمت في حصول "وفاة موظف" على هذا الخلود، إلى الكشف عن المكوّن الكاريكاتوري الخاص بي، المضاد للحالة الكاريكاتورية المعروفة لهذه القصة.

كانت "وفاة موظف" من ضمن القراءات المبكرة جدًا التي بدأتُ من خلالها التعرّف على البصمات القصصية للآخرين، ولم يخطُ تأثيرها حينئذ خارج المساحة الدلالية التقليدية التي جعلت منها درسًا حتميًا في العبودية .. لكن قراءتها الآن تقطع بحسم أي خيط محتمل للتعاطف بيني وبين تشرفياكوف، بل على العكس؛ تجذبني نحو نوع من الانحياز لـ"بريزجالوف".. بعد سنوات طويلة من القراءة الأولى لم يتبقَّ عندي من صورة الموظف أكثر من المبالغة التي رآها تشيخوف جديرة بعصره، بينما تحوّلت الشفقة القديمة إلى الجهة المناقضة ـ حيث لا ينبغي أن يحدث ذلك وفقًا للمعنى السائد ـ أي إلى الجنرال.

ما هو المبرر الذي يقف وراء اكتشاف منطق غير عدائي في ردود الأفعال المتطورة عند بريزجالوف تجاه ما أصبح سلوكًا سخيفًا ومهينًا لتشرفياكوف؟ هل هو الفهم المختلف لما يُسمى بـ"العبودية"؟ أم الفكرة المغايرة عن الدعابة الكاريكاتورية؟

إن القارئ لا يحتاج لجرعة زائدة من التروّي المحايد حتى يتساءل: ما الذي كان يمكن أن يفعله الجنرال أكثر من هذا كي يثبت للموظف عدم الاستياء من عطسته؟ وما الذي كان ينقص الموظف حتى يقتنع بذلك؟ هذا الاتجاه من التساؤل لم يكن غائبًا عن تشيخوف، كما لم يكن غائبًا عنه أيضًا أن المبالغة تفسدها حتمًا مثل هذه الأسئلة؛ المغالاة غير المعقولة التي تحاول أن تخلق قانونًا صارمًا للتعاطف .. في أفضل الأحوال ربما لم يكن تشيخوف يرغب في أن يُتخذ موقف سلبي من الجنرال، لكنني لا أتصور أن رهانه الأساسي في القصة كان مركزًا على الدفاع عن مسالمته أمام سماجة الموظف.

قد يكون الدليل على ذلك مثلًا ما كتبه ضياء نافع في موقع "كتابات":

"إن أساس هذه القصة يكمن في نكتة كانت تتردد في أوساط المسرحيين الروس آنذاك، وهي أن أحدهم أراد أن يسخر من رجل متنفذ كان موجودًا في أحد المسارح فوطأ على قدمه وكأنما حدث هذا بشكل عفوي، واعتذر منه، واستمر بزيارته والاعتذار منه يوميًا، وفي

نهاية المطاف غضب هذا الرجل وفهم أن هذا العمل كان متعمدًا للسخرية منه، وطرد الفاعل شر طردة. وهناك حادث آخر سمعه تشيخوف عندما كان في مدينته تاغنروغ (حيث ولد وأنهى المدرسة ثم انتقل للدراسة في جامعة موسكو)، وخلاصة هذا الحادث هو انتحار موظف عندما أحالوه إلى المحكمة بتهمة (خرق الانضباط)، أي الإساءة إلى موظف أعلى منه، وقد حاول ذلك الموظف أن يعتذر — ولعدة مرات — ولكن دون جدوى، وهكذا وجدوه وقد شنق نفسه منتحرًا."

في هاتين الحادثتين ـ بافتراض صحة هذا الأساس ـ لا وجود للغرابة؛ تعمّد السخرية في الواقعة الأولى، والانتحار في الثانية.. لكن الغرابة تكمن في مواصلة الاعتذار دون رغبة في التهكم بل بإيمان حقيقي بالذنب، وبالطبع تكمن كذلك في أن تموت نتيجة لهذا دون أن تُنهي حياتك بنفسك. هذا هو المشهد الكاريكاتوري الذي شيّده تشيخوف، وإذا كانت غرابته لا تتمنى بالفعل الإجابة على الاستفهامات الرصينة ـ وهذا حقها بالتأكيد ـ فبالضرورة لن يكون بوسعها في المقابل أن تحرم التعاطف داخل القصة من تبديل مساره مع مرور الزمن .

هناك ما لا يجب أن نغفله في "وفاة موظف" .. كأنها رسالة تتجاوز التاريخ والدعابة والشفقة، وتهدم في الوقت نفسه الأسوار المحتملة

حول تعريف العبودية؛ تشيخوف يريد أن يبقى موت تشرفياكوف أمام عيوننا دائمًا .. ليس لأنه انتحر أو فقد حياته فوق كنبة، بل للتذكير بالنهايات المذلة المشابهة كافة، التي تتم في الخفاء داخل كل منا، ونحن لا نزال على قيد الحياة .

نَسْخ البرد

"هذه ـ على حد علمي ـ أول مرة يظهر فيها الرجل الصغير في القصص، الأمر الذي يحدد ما أعني بالقصة القصيرة أحسن مما تحدده أي مصطلحات أخرى قد أستعملها فيما بعد...".

لكن نيكولاي جوجول قدّم في "المعطف"، ترجمة عبد الواحد اليحيائي، ما يتجاوز هذه الكلمات التي كتبها فرانك أوكونور في "الصوت المنفرد" .. أكاكي أكاكيفتش لم يؤسس فحسب للملامح التي ستتحوّل فيما بعد إلى جذور رئيسية لطبيعة "الشخصية" في فن القصة القصيرة، بل كان تأسيسًا للقصة القصيرة نفسها؛ إذ لم يكن مجرد رجل صغير يتعرض للظلم، بل كان يعمل نسّاخًا يؤدي عمله بحب شديد يتخطى الحماسة العادية .. كان بتعبير جوجول: "يعاين عالمًا متناغمًا، وكانت المتعة تبدو على وجهه كله"، ولا أعتقد أن القصة القصيرة تحتاج، إذا ما تجسدت في صورة بشرية وأرادت أن تُعبّر عن نفسها، إلى ما هو أكثر من ذلك .. الاحتفاء بعدم الاختلاف، التطابق، الوجود الذي يتساوى في عدم الأهمية مع أي كيان آخر مهما بلغت حدة التنافر.

القصة القصيرة حينما انبعثت من خلال أكاكي أكاكيفتش ـ الذي نُسخ اسمه أيضًا من اسم أبيه ـ كأنها كانت تحفر وعدًا في التاريخ بأنها

ستكون احتفالًا أبديًا بالأقدار المتماثلة، وبمقاومة هذا التماثل .. كيف تكون مجرد شيء مكرر لا يحمل قيمة استثنائية تنقذه من القهر، وكيف يمكن لك أن تحاول التحرر من هذا؟

كان بمقدور جوجول أن يختار مهنة أخرى لتلك الشخصية الذليلة التي عاشت حياة من الاحتقار المحكم وانتهت بموت مهين، ولم يكن ذلك سيبعدها عما أرادت أن تنجزه، أو بالأحرى أن تضع ركيزة له .. لكن جوجول أراد أن يمنح هذه الشخصية ما يشبه روحًا إلهية يمكنها أن تشملنا جميعًا .. كأن أكاكي أكاكيفتش كان ينسخ مع أوراق وظيفته شخصياتنا التي هي نسخة منه .. كانت القصة القصيرة تخاطبنا من خلاله، ليس باستخدام حقيقته الإنسانية التي لا تختلف عن أي "ذبابة تطير في مكتب الاستقبال"، بل بدرجة أكبر من خلال عمله وهو النسخ .. "القصة القصيرة" هي بطلة "المعطف" مستخدمةً اسم أكاكي أكاكيفتش ووظيفته.

هل يقودنا هذا إلى أن "الشخصية المهمة" كانت نسخة من أكاكي أكاكيفتش مثلًا؟

ربما أجاب جوجول عن هذا السؤال حين كتب:

"العدل يضطرنا إلى القول إنه بعد رحيل البائس أكاكي أكاكيفتش شعر (الشخصية المهمة) بما يشبه الندم. المعاناة تتعبه وفي قلبه الكثير من الدوافع الجيدة، ولأن رتبته كثيرًا ما تمنعه من الظهور على حقيقته،

فإنه حالما ترك مكتبه، بدأ التفكير في أكاكي أكاكيفتش. ومنذ ذلك اليوم كان أكاكي أكاكيفتش، الذي لم يستطع تحمل التوبيخ الرسمي، يتكرر في عقله كل يوم تقريبًا. التفكير في أكاكي أكاكيفتش شغله إلى حد ما، وبعد أسبوع عقد العزم على إرسال أحد موظفيه للتقصي عما يمكن عمله فعلًا لمساعدته، وذهل عندما قيل له إن أكاكي أكاكيفتش توفي فجأة من الحمى. أنّبه ضميره، واكتأب باقي يومه ذاك. ولرغبته في نسيان الموضوع بطريقة أو بأخرى، والتفكير بعيدًا عما حدث، قرر زيارة منزل أحد أصدقائه حيث سيجتمع هناك بأصدقاء آخرين، وأي شيء أفضل من ذلك؟ سيكون الجميع من نفس رتبته، ولن يشعر بالحاجة إلى تقييد نفسه ومحادثاته وتصرفاته".

إنني أرى في هذه السطور دليلًا قويًا على أن مهنة النسخ كانت مقصودة؛ إذ كان بوسع جوجول التغاضي عن ندم "الشخصية المهمة" ومعاناته بين الدوافع الجيدة في قلبه ورتبته التي تمنعه من الظهور على حقيقته .. إن الأمر لا علاقة له بالتعاطف، أو بتخفيف الشعور بالإدانة أو بالكراهية تجاه "الشخصية المهمة" التي ساهم توبيخها في قتل أكاكي أكاكيفتش، وإنما له علاقة بالتطابق .. أي شخص قد يظهر في حالة مشابهة لما يبدو عليه شخص آخر في أي لحظة، وسيكون هذا بالتأكيد جزءًا منه.. جانبًا مخفيًا، مقموعًا، تمنعه الأحكام المذلة من الإفصاح عن ذاته.

لماذا لا نفترض أننا نخضع طوال الوقت لنفس المزاج المأساوي بصيغ متنوعة حد الخداع المعتم؟ السخرية المتبجحة غير المحتملة التي كان زملاء النسّاخ يحاصرونه بقسوتها هي إقرار بما يجابهونه من مهانة .. يخطر في بالي الآن أنه لو تيسّرت الأحوال ـ بما يشبه المعجزة التي لا يمكن تصديقها ـ لأكاكي أكاكيفتش، وأعطاه العالم ما هو أكثر من معطف جديد، كأن ينال نفس المنصب الذي تشغله "الشخصية المهمة" مثلًا؛ كيف سيكون تصرفه أو رد فعله تجاه هذه "الشخصية المهمة" لو تبدلت أحواله إلى النقيض، وانهار به السلم الوظيفي ليجلس على نفس مكتب النسّاخ المحتَقَر، وجاء إليه كي يشكو سرقة معطفه؟

يوجد برهان آخر على أن أكاكي أكاكيفتش لم يكن مجرد تشييد لما سيتحوّل إلى إشارات جوهرية لـ"الشخصية" في فن القصة القصيرة، بل كان هو فن القصة القصيرة نفسه: لم يجعله جوجول في حاجة إلى طعام يسد به جوعه، أو إلى عاطفة امرأة يحبها دون أن تشعر به، أو حتى إلى ارتقاء مهني يرتفع به إلى مكانة أعلى .. كان كل ما يحتاجه هو معطف .. كأن القصة القصيرة تثبّت إيمانًا في بداية الذاكرة بأنها رغبة في العثور على هامش الدفء .. الحد الأدنى من أمان مراوغ .. حلم بالحماية التي يمكن الانكماش وراءها .. ربما ستشعر أحيانًا أنك

امتلكتها، ولكنها ستُسرق منك بسهولة لم تكن تتخيلها، لدرجة أن الشكوك لن ترحمك في أنها كانت بحوزتك فعلًا.

بالعودة إلى النسخ: يتجلى ظاهريًا أنها حالة عقابية تلك التي ينتقم خلالها شبح النسّاخ من الموظفين العموميين بسحب معاطفهم من فوق أكتافهم .. لكن يبدو لي الأمر أكثر من مجرد تعويض؛ الشبح لم يكن يبحث عن معطف يناسبه بعدما فقد معطفه في الحياة، ولكنه كان يخرج في الحقيقة من داخل كل فرد رأى هذا الشبح أمامه، وأخذ منه معطفه .. بموت أكاكي أكاكيفتش تحوّلت جثته إلى نسخة يرى فيها كل شخص نفسه عاريًا .. لا شيء يستطيع وقايته .. مرآة ذاتية تتمعن بواسطتها في بردك الخاص .. بموت أكاكي أكاكيفتش تحوّل شبحه إلى صورة للاطمأنينة المشتركة، الحتمية، رغم كل المعاطف الثقيلة المتوهمة.

إضاءة الجوع

الألم لا يخلق الغربة بين الشركاء في حياة واحدة .. الألم يكشفها ..
لماذا إذن لاحظت هي أن الرجل يبدو عجوزًا في الليل داخل هذه اللحظة تحديدًا؟ ولماذا لاحظ هو أنها تبدو عجوزًا أيضاً في اللحظة نفسها؟

ليس هناك أقدر من وقت الإذلال ـ خاصة لو كان مفاجئًا مع محاولة إخفائه ـ لمواجهة ما يصعب رؤيته ربما في زمن آخر .. إن النظرة العامة للتعاسة تضم الذين ينتمون إلى العالم نفسه من القهر داخل إطار شامل؛ يصبحون كيانًا كليًا، تغيب بين حدوده الفروق والاختلافات لصالح الحقيقة المفروغ منها .. لكن للشعور بالمهانة خصوصية قد تسبق الشراكة نفسها، وقد تعثر على ما يدعمها حينما يصبح الفرد جزءًا من حياة تتعامى عن الجوهر الشخصي، احتفاءً بالهم الجماعي.

مشهد "المطبخ" في قصة "الخبز" لفولفغانغ بورشرت، ترجمة رشيد بو طيب، يقول لنا إن هناك عزلة تفصل بين المدفونين في موت واحد، تجعل أحدهم يتحرك في غفلة من الآخر .. هذه العزلة ليست ناجمة عن الموت ذاته، وإنما هي أساس أزلي، مهيمن، فيما قبل سقوطهم داخله، وكل ما فعله الموت هو تقديم المساعدة على التحديق في عيني العزلة الدمويتين.

إننا نستطيع ـ لو أنصتنا جيدًا ـ أن نستمع إلى التساؤلات المتطايرة دون صوت داخل الفراغ المكتوم لهذه القصة، والتي تبدو أشبه بذبح خاطف، يمرق في صمت وسط ظلام ثقيل:

ما الذي منع الزوج من المصارحة؟ كيف لم تشعر الزوجة بما عجز عن الإفصاح به؟ ما الذي حال دون تدفق الإحساس بالشفقة من قلب الزوجة إلى سطح اللحظة التي اكتشفت فيها ادعاء زوجها، بحيث لم يتجسّد هذا الإحساس في تصرّف بالغ الوضوح؟ لماذا اتسم رد فعل الزوجة بشيءٍ من الجمود ـ رغم الشعور بالشفقة ـ بالتزامن مع التفكير في أن زوجها يكذب عليها بعد تسع وثلاثين سنة من الزواج؟ هل كان استياؤها يرجع بدرجة أكبر إلى أن الكذب كان ناجمًا عن لحظة ضعف لم يسمح لها الزوج أن تشاركه فيها؟ هل لأنها اكتشفت أنها لم تتمكن وحدها من الفهم؟ هل لأن هذه اللحظة جعلتهما يتعرفان على بعضهما كأنما يلتقيان للمرة الأولى صدفة؟ هل لأن كلًا منهما أيقن فجأة، وعلى نحو غير مسبوق حين نظر في وجه الآخر، بمدى اقتراب رفيقه من الفناء؟ هل لأن الغموض غير الرحيم للماضي تجلى أمامهما الآن كاملًا وعاريًا كما لم يحدث من قبل؟ أين التوحد في الألم إذن الذي كان لا بد أن يجعلهما ـ خاصة بعد كل هذه السنوات ـ شيئًا واحدًا؟

علينا أن نلاحظ النبرة التي تتحدث بها إلينا هذه القصة، وأن نتتبع الإيقاع الذي ينظّم حركتها .. هناك تضافر محكم بين الليل والصمت والبرد والعتمة والخبز .. هذه العناصر لا تمثل غطاءً سميكًا من الوحشة يستحوذ على السرد فحسب، وإنما ينبغي التأكيد على أن كل عنصر منها يتدخل في الوقت المناسب الذي يخصه داخل القصة، فيحدث تناغم بين الصوت والأداء .. هذا التناغم يؤدي إلى حالة من السيولة المختلسة تتوافق مع فعل الاختلاس الذي مارسه الزوج نفسه؛ حالة تشبه المراقصة الواهنة لموسيقى الجاز مع الذهول اليائس أمام الوهم، حتى أنك تكاد تسمع "Blue in Green" لـ مايلز ديفيس (Miles Davis) في خلفية النص.

لنتأمل مثلًا كيف "تحركت" يد الزوجة فوق السرير لتكتشف غياب زوجها، وكان هذا ما يفسر لديها ازدياد حدة "الصمت" .. كيف رأت فتات "الخبز" فوق الطاولة مع شعورها بـ"البرد" القادم من البلاط .. كيف رأى كل منهما الآخر عجوزًا في "الليل" أكثر مما يبدو في النهار مع تنبيه الزوجة له بأن مشيه حافيًا سيصيبه بـ"البرد" .. كيف أطفأت الضوء لتحصل على "العتمة" التي ستحجب عنها رؤية طبق "الخبز" .. كيف "قالت" لنفسها إنه حينما يكذب تشعر بـ"البرد" .. كيف حاولت بعد أن أعطته شريحة إضافية من "الخبز" أن ترى زوجها من جديد تحت المصباح، كأنها تريد مقاومة أخيرة لـ"العتمة".

التناسق البارع بين النبرة: (التفكير والتحدث ووصف الشعور)، والإيقاع: (عمل الجسد وانتقاله من مكان لآخر وتوجه البصر نحو مواضع منتقاة للرؤية) .. إن سيطرة هذه العلامات "الليل والصمت والبرد والعتمة والخبز" على القرارات المتناغمة للصوت والأداء تكشف عن الحرص . فائق الحساسية . عند بورشرت على تنسيق العزلة .. كيف يفعل ذلك؟ إنه يُكسبها صفة البداهة حينما يدفعها للمرور بمثل هذه السيولة، وفي الوقت نفسه يجعل من هذه البداهة واقعًا مهملًا لا يُرى . رغم انسيابه العادي . نتيجة حدوثه مختلسًا في ظلام بارد.

هل هو خبز حقًا؟ هل الموضوع يتعلق بالبؤس المعيشي أثناء الحرب العالمية الثانية؟ ربما .. لكن ربما لن يكون شاقًا على أي منا أن يتلفت حوله ولو لمرة واحدة؛ أن يعيد النظر في كل الأشياء التي يتقاسمها بالتساوي مع من يعيشون برفقته دون أن يكفيه ما يُفترض أنه نصيبه منها .. أن يفكر . ولو لمرة واحدة فقط . هل ما يُعطى لنا عادل أصلًا من قبل أن نكون مجبرين على اقتسامه؟

ربما هو أمر شاق بالفعل.

صعود الظلام

لو كان جيدًا لجسدك أن يسيطر عليه فجأة كائن مجهول، مخفي تمامًا، يتحكم في أشياء وأمور حياتك كافة؛ هل تفضل أن يكون هذا الكائن منبعثًا من هلاوسك الذاتية وجنونك الخاص، أم تتمنى لو كان له وجود مستقل لا يخضع لهذيانك الباطني، وإنما يتحرك وفقًا لإرادته الغامضة من أجل هدف لا يتعلق بك وحدك، ولا يدركه أحد غيره؟

في الحالة الأولى، الأمر ربما يرتبط بحياتك أكثر مما هو قائم على دوافع خارجها؛ الرعب المستند إلى تاريخك، والذي سيرسم بالضرورة صورة نهايتك التي لن تشبه نهاية أخرى .. ربما محاولة للهروب من غرفة تعذيبك السرية، أو انتقام من وجودك لا يتخطى الحدود التي تكفلت ذاكرتك الشخصية بتعيينها وتثبيتها كمصير.

في الحالة الثانية، سيصبح المخلوق الغامض نتيجة لتدبير سري أراد أن يضع حدًا لميوعة العالم؛ إنقاذ الحياة من طبيعة "المابين" التي لا تتحرك نحو الخلاص، ولا تصل بالوجود إلى دماره الأخير .. سيكون هذا الكائن ـ رغم عدم القدرة على الإحاطة الحسية به ـ بمثابة فضح طال انتظاره للأفكار والنوايا المختزنة في الضمير الكوني.

هناك لذة ما في التيقن من أن الكائن الهلامي لا يستهدفك وحدك، وإنما هو كابوس جماعي يتحكم في أقدار البشر .. إذا كان العالم

فوضى أزلية من التجسيدات الملغزة، فإن المخلوق الأثيري هو خروج بالمشيئة المختبئة وراء هذه التجسيدات من عماء الغيب إلى ضوء الواقع. حتى لو لم تكن هناك أجوبة أو إيضاحات، وظلت المسألة محتفظة بمراوغتها الرمزية الشرسة؛ فعلى الأقل ستعطي حركة هذا المخلوق الأثيري ـ بوصفه نقيضًا للطبيعة المألوفة ـ إمكانية غير مسبوقة لتحرير الهواجس والمخاوف اللاواعية التي تسكن أجسادنا .. قد تنطوي تلك الحركة على احتمالات أكثر قوة للاقتراب من الجذور البدائية للعالم.

هذا ما حاولت أن تفعله حكايات الجنيات، والعفاريت، والأجسام التائهة في الفضاء بحسب ما جاء في قصة "الهورلا" لـ (جي دي موباسان)، ترجمة محمد فري، والآن ينبغي لرسول هذه الحكايات أن يؤدي مهمته، ويحول هذا الخيال إلى حقيقة؛ إما أن يقودنا نحو نوع استثنائي ـ إعجازي ربما ـ من المعرفة، أو يعجل بإنهاء الأمر كله .. أن يساهم بتأثير من قدراته الخارقة في القضاء على الحقارة البطيئة للجحيم .. ينبغي له تدميرنا في أسرع وقت ممكن لو كان يسعى لتحقيق هذه الرغبة.

أراد موباسان في قصة "الهورلا" أن يصل بما يمكن أن نطلق عليها العناصر الأساسية للحياة إلى أعلى درجات نقائها، وذلك لا يعني سوى أن نتعرف على الوجوه الناصعة لحقيقتها المرعبة؛ ما انتهت إليه

التأثيرات الشيطانية لمكونات الوجود المبنية على قواعد الطفولة: الأحلام، المخاوف، تصورات اليقظة، الوساوس، الأصوات، المشاهد البصرية، وتخيلات الظلام.

موباسان أراد أن يعيد كل شيء إلى مكانه الصحيح، أو على نحو أدق إلى طبيعته الأصلية؛ لذا كلف "الهورلا" بهذه المسؤولية: أن يزيح الأوهام المثالية، والادعاءات المضللة القامعة للتجليات والظواهر الصافية للقلق واليأس، ويرتفع بالمرض إلى سطح العالم باعتباره الواقع الفعلي للحياة. موباسان لم يكن يطلب منا سوى أن نشاركه الإنصات إلى الضوضاء الكامنة في السكون الثقيل المعتم، حيث يمكن بواسطة الارتعاشات القديمة التي لم تخبُ بعد لأرواحنا أن تُخلص سواد الدنيا من الغبار الملون الذي لا يهدأ تراكمه.

من قرأ كتاب "ما الأدب؟" لجان بول سارتر ربما يتذكر الملاحظة الهامشية التي كتبها عن "الهورلا"؛ حيث أشار سارتر إلى تغير أسلوب موباسان، الذي خسر نتيجة انطوائه على نفسه القدرة على إثارة قرائه" :فليس للجنون والموت والتاريخ قواعد فنية خاصة بها".2ويبدو أن في تلك الملاحظة إشارة لرصد "عدم الالتزام" المفاجئ الذي أصاب موباسان وأبعده . كما رأى سارتر فيما يبدو . عن "السياق الموضوعي" الناجح لمشروعه القصصي.

---

[2] **ما الأدب؟ . جان بول سارتر / ترجمة: د. محمد غنيمي هلال . الهيئة المصرية العامة للكتاب 2000.**

ربما تبين سارتر في هذا النص نوعًا من التجريد المنعزل، ورفاهية متحررة من التاريخ والحياة، وتعاليًا أرستقراطيًا على الجمهور .. هذا بالضبط ما كنت أقصده بالغبار الملون الذي لا يهدأ تراكمه؛ إن سارتر يمثل الانضباط الأخلاقي للسلطة حين تراقب سلوكًا معاديًا لنظام من القيم لا مجال للتفاوض مع ألوهيته. الكتابة هنا لا يجب أن تكون موضوعًا للشك أو للتأويل، بل ينبغي أن تكون سلاحًا في حرب مقدسة ضد مجموعة من التعبيرات الشائعة مثل "العنصرية، الظلم الاجتماعي، واستغلال العمال" .. إذا لم تكن كذلك فهي مجرد ارتكاب خائن.

نستطيع أن نخوض جدالًا ـ لا يخلو حتمًا من روح الدعابة ـ حول الحرية والمعاني والمثل الإنسانية، ولكنني في جميع الأحوال لا يمكنني إدانة سارتر؛ إذ ليس من السهل بالتأكيد على أي أحد أن يحطم بيديه ما يمتلكه من محسنات الصوت، التي من الحتمي استخدامها عند الإنصات إلى الضوضاء الكامنة في السكون الثقيل المعتم.

قبل الاختفاء من الشاشة

هذه القصة تشبه الرمال المتحركة .. الخطوة الأولى تقودك إلى رسالة كتبها شاب يحلم بالتمثيل إلى واحدة من ألمع النجمات في تاريخ السينما العالمية، ليطلب منها مساعدته على الظهور في الأفلام، مستعينًا بأدائه في أحداث شغب نقلتها كاميرات الأخبار. هوس الشاب بأن يكون ممثلًا سينمائيًا جعله يتعامل بلامبالاة مع ما أصابه من أذى؛ إذ لا يوجد ما يعادل أهمية تحقيق حلمه، حتى لو كان كسرًا في الجمجمة.

الخطوة الثانية ستهبط بك نحو حالة مضادة؛ فيليكس أوتريا يقول لجريتا جاربو: "انظري .. هنا تحدث الدراما الحقيقية .. هنا يوجد الممثلون الحقيقيون الذين لن يكونوا نجومًا، وتدفعهم الهستيريا السياسية لدفع ثمن بقائهم بعيدًا عن شاشة السينما، حتى أولئك الذين لا علاقة لهم مطلقًا بالأمر".

الخطوة الثالثة ستغوص بذهنك داخل العمق الكوميدي للقصة .. الطاقة التهكمية الهائلة المتدافعة من فراغات الرسالة، والتي ربما اعتبر الشاب أن توجيهها إلى النجمة الشهيرة نوعٌ من لفت النظر، أو تمرير الدعابة بواسطة أكثر الطرق هزلًا .. إنه لا يحلم بالتمثيل بقدر ما يحلم بإدراك طبيعة الفيلم الذي يلعب فيه دورًا لا يخصه .. الطبيعة

الأبعد من مجرد وحشية بوليسية، أو استبداد سلطة، وإنما تلك التي تتوالى فوق شاشة العرض الأكثر اتساعًا: الحياة التي نتقن ـ رغمًا عنا ـ أداء شخصياتنا لإنجاحها .. اللذة الخفية التي ربما هناك من يستمتع بتدفقها نتيجة حدوث الفيلم بهذه الكيفية .. غرض مجهول يتحقق بفضل تعاقب أزلي لا يهدأ لمن يدخلون ويخرجون، دون أن يُطلق عليهم أبدًا "ممثلون عظام" كأقل تقدير.

ما الذي يدعم هذه الخطوة، وأعني العمق الكوميدي داخل الرمال المتحركة للقصة؟ السند الأول منطقي، ولا شك أن الدعابة تتطلب ضمن احتياجاتها أحيانًا القياس على قاعدة منطقية لتتفجر قدراتها بشكل كامل: من أجل الحصول على فرصة لعرض مواهبك التمثيلية، أنت غير مُجبر على الانتظار حتى تتواجد بالصدفة وسط أعمال شغب، وتؤدي دورًا ما أمام كاميرات الأخبار ثم تُكسر رأسك .. هناك حتمًا أكثر من طريقة معروفة وآمنة يمكن لمن يحلم دائمًا بالظهور في السينما أن يحاول من خلالها تحقيق حلمه.

السند الثاني فني، وتُشكله اللمسات الماكرة لوليم سارويان في قصة "عزيزتي جريتا جاربو"، ترجمة ممدوح رزق: فلنراقب مدى حرصه على أن يؤكد فيليكس أوتريا لجريتا جاربو بأنه لا علاقة له بالإضراب وعدم اهتمامه بالأحداث الثائرة .. لم يفعل ذلك مرة واحدة، بل تكرر هذا التأكيد على نحو يدعو للاقتناع بروح التهكم المراد تثبيتها .. سارويان

يقف في زاوية غير مرئية من تغطية النشرة الإخبارية لأعمال الشغب ويضحك؛ هو يومئ مبتسمًا كذلك في خلفية الرسالة لجريتا جاربو، كأنه يخبرها بأن فيليكس أوتريا له علاقة بما هو أكبر من الإضراب.

أنا أيضًا قمت بخدعة في هذه القراءة .. أعطيتُ عن قصد يقينًا بوجود تدرّج لنزول الخطوات داخل الرمال المتحركة في هذه القصة، وذلك ليس صحيحًا .. فعلتُ ذلك من أجل تفحص ما قد يُعتقد للوهلة الأولى أنها مستويات مختلفة للتأويل، ولكن جميع الخطوات هي في الواقع خطوة واحدة .. غوص فوري مباشر تتطابق معه كل الأشياء.

أن تكون مهووسًا بالتمثيل في السينما لدرجة التغاضي عن كسر رأسك، هو ما يعني بالضبط أن تريد معرفة طبيعة الفيلم الأصلي المسمّى بـ "العالم"، والذي تلعب فيه دورًا لا يخصك كي تمنح لذة خفية وتحقق غرضًا مجهولًا، دون حتى أن تكون نجمًا .. كأنك حينما ستكون بطلًا ذات يوم أمام جريتا جاربو في مشهد ما، ستعرف بالضرورة مَن الذي يدور هذا العرض الأبدي لصالحه، ومَن الذي ينبغي أن يرضى عن أدائك بلا أي مكافأة .. كأنك حينما ستكون بطلًا في ذلك المشهد، ستعثر أخيرًا على تعويضٍ عن عدم معرفتك بأي شيء.

دخول المسرح

تصف لنا الآنسة بريل في البداية كيف أخرجت معطفها من الخزانة ظُهر ذلك اليوم، ونفضت عنه المسحوق المضاد لعثة الملابس، ثم فركته بالفرشاة مما أعاد الحياة لعينيه الحزينتين .. تخيَّلت أن هاتين العينين تتساءلان عن التغير المبهج الذي طرأ عليهما في تلك اللحظة.

تعود الآنسة بريل في منتصف القصة لوصف الأشخاص الذين يأتون كل أحد إلى المنتزه بالطريقة نفسها: كأنهم آتون من غرف صغيرة حالكة الظلام، أو حتى من خزائن مغلقة.

بعد عودة الآنسة بريل إلى بيتها مذبوحة بحوار مهين بين عاشقين سخرا من معطفها، وعندما أعادت المعطف إلى الصندوق وأطبقت عليه الغطاء؛ تهيأ لها أنها تسمع شيئًا ما يصرخ.

نعم، كانت تسمع صرختها، أو ربما صرخة كل الأشياء القديمة الوحيدة (بحسب ما اتفق العاشقان في وصفها) التي أخفقت في استرداد الحياة .. استعادة الشعور بالوجود الذي لا يعني أكثر من الخروج إلى منتزه كل أحد، والاستماع إلى أنغام الفرقة الموسيقية، واستراق السمع إلى أحاديث الغرباء، وشراء قطعة من الكعك في طريق العودة إلى المنزل حيث يمكن أن يحدث الفرق الكبير: أن تجد بداخلها الهدية الصغيرة "حبة اللوز" .. هذا الفرح الصغير الخافت

جعلته كاثرين مانسفيلد في قصة "الآنسة بريل"، ترجمة خلف سرحان القرشي، قابلًا للتطور؛ إذ دفعت الآنسة بريل لاكتشاف أن الأمر أشبه بمسرحية .. ممثلون، أو معاطف بمعنى أصح، تتحرك أمام سماء مرسومة كلوحة خلفية، وكل كائن له دور في خلق التشويق الذي لا يمكن الاستغناء عنه (سيفتقد الممثلون الآخرون الآنسة بريل لو غابت عن موعد حضورها إلى المنتزه يوم الأحد) .. فكرة يمكنها أن تمتد ذهنيًا نحو أكثر الحالات روتينية وكآبة لتمنحها لونًا جديدًا ومذاقًا مختلفًا.

لكن الحياة لا تسمح حتى ببقاء ذلك الخاطر ـ رغم أنه مجرد خاطر ـ إنها تعاقب هذا النوع من الاكتشافات على نحو فوري، كأنه شكل من أشكال المتع المحرمة .. لكن العقاب الفوري لا بد أن يكون بارعًا في تنظيم القهر بما فيه الكفاية؛ إنه يسمح بقدر من الاستغراق في الإيمان بإمكانية خلود الفكرة، أو على الأقل استمرارها لمدى يتجاوز الحيز الذي انبعثت بداخله .. يقود النشوة المفاجئة نحو التحول إلى يقين: تشعر الآنسة بريل أنها تنتمي بالتأكيد إلى مشهد أوسع من الحدود الضيقة لعالمها، وأن كيانها الضئيل المهمل يمثل أهمية في حقيقة أكبر، يتشارك معها الآخرون في البرهان على واقعيتها.

الحياة ستترك هذا التفاؤل الدافئ يهيمن بثقله العاطفي، مما سيدفع الآنسة بريل للبكاء تأثرًا بالتوحد الغنائي السعيد الذي تخيَّلته وشيكًا

بين البشر في المنتزه على نغمات الفرقة الموسيقية .. لن يكون هناك جزاء ملائم يفوق استماع الآنسة بريل ـ أثناء غنائها دون صوت ـ إلى الحوار بين الشاب والفتاة وهما يتهكمان على مظهرها.

هذه ليست مسرحية .. لو أنها كذلك لكان بوسع الممثلين الخروج على النص بأي طريقة، وهذا لا يمكن أن يحدث .. لو أنها كذلك لكان الأمر برمته غير حقيقي، وهذا خطأ حتمًا .. لا يوجد ما يمكن تخيله، أو تعديله، أو التحرر منه، وهنا تأتي قيمة التذكير: أن تأخذ ضربة على رأسك حتى يعود إليك صوابك .. لكن هذا لا ينبغي أن ينطلي عليك أيضًا؛ الحياة هي التي تخلق الخواطر الممتعة، وهي التي تزرع الإيمان بخلودها، لذا هي تعرف تمامًا كيف تخدم اللذة الناجمة عن تثبيت علاقتك بالغرف الصغيرة حالكة الظلام والخزائن المغلقة.

ماذا لو كانت مسرحية فعلًا ولكن بحتمية مضادة لما تصورته الآنسة بريل؟ مسرحية تلائم المعاطف القديمة؟ ما هي الأدوار التي تناسب أشياءَ باليةً ملقاة في أماكن ضيقة ومعتمة؟ ربما ضاعت أعمارنا في استخدامات لم تكن لائقة بما كنا في احتياج إليه حقًا .. ما كان يرتدينا ـ بوصفنا معاطف ـ وما كنا نحاول حمايته لم يكن تلك الأحلام المراوغة التي طالما اعتبرنا أنفسنا جديرين بتحقيقها، وإنما كانت بدائل فاشلة وخبيثة تركتنا منسيين في صناديق، لا يُجدي مع وحشتها أي مسحوق مضاد للعثة .. هي مسرحية فعلًا، ولكنها قد لا تنفع سوى

للقراءة، كالصحيفة التي كانت الآنسة بريل تقرأها للسيد العاجز، الذي لو قُدّر له الموت فلن يُلاحَظ ذلك.

الوصول إلى الكابوس

ربما كان كافكا مدركًا للاستفهامات التي يمكن أن يخلقها المنطق: هل كان الرجل الريفي مجنيًا عليه ويريد أن يأخذ حقه؟ .. هل ارتكب ذنبًا ويرجو الاعتراف؟ .. هل كان مظلومًا ويسعى لإعادة محاكمته؟ .. هل كان مُعاقَبًا ويبتغي تخفيف العقوبة؟ .. هل كان يريد الإبلاغ عن جريمة لا تخصه؟ .. لكن كافكا يعرف أن هذه الاستفهامات، مهما كانت بديهية، هي بالنسبة له أقل أهمية أمام حتمية القانون نفسه؛ لذا فإنه لن يجيب عليها أبدًا.

إن ما يعنيه هو وجود القانون وحقيقته وغرضه .. ما يعنيه هو احتياجك القهري إلى القانون .. الشهوة الغريزية ربما التي تجعلك تُضيّع حياتك كلها انتظارًا للحظة المثول أمامه، أي لحظة معرفته .. لحظة أن يُلبي الأغراض الجوهرية التي لا يمكن تعيين سواه من أجلها .. لكن عن أي قانون نتحدث؟ هل هو القواعد التي تهدف إلى تنظيم سلوك الأفراد في المجتمع وتكون مصحوبة بجزاء توقّعه السلطة العامة على المخالف عند الاقتضاء، كما تقول "ويكيبيديا"؟

هذا التعريف قد يكون هو الدافع الأزلي لخلق التساؤلات المنطقية؛ لذا فليس هذا هو "القانون" الذي يقصده كافكا في قصة "أمام القانون"، ترجمة خليفة دسوقي .. هو يتفحص القانون الأكثر اتساعًا ومراوغة

وتوحشًا من إمكانية التعريف؛ الذي لا تؤسسه يقينيات حاسمة، ولا تنظم حركته مشيئة أخلاقية مفهومة، ولا يسعى لتحقيق أهداف يمكن استيعابها .. هذا ما لا يجعلني أنظر إلى القصة باعتبارها إجراءً روتينيًا بين "رجل" و"قانون"، بل كلحظة ذروة وجب حدوثها ولم تحصل .. وصول الحاجة إلى خلاص نهائي بدرجة مخيفة إلى أقصاها .. ليست مجرد مشكلة ينتظر الرجل أن يحلها القانون من أجله؛ بل هو استفهام أبدي لا شروط له، تتضاءل أمامه الاستفهامات البديهية الأخرى كافة .. لغز ذاتي يأخذ شكل الحقيقة: أنت تعرف أن عليك الوصول إلى القانون .

هذه هي الحقيقة التي لم تنجم عن واقع خارجي بل عن ظلامك الداخلي: يضحي الرجل بكل "الأشياء التي كان قد زوّد نفسه بها" لرحلته هذه، وبكل شيء يملكه مهما علت قيمته رشوةً للحاجب .. تتجمع كل "خبرات سنوات حياته الطوال" في رأسه عند نقطة واحدة .. الأشياء التي زوّد نفسه بها وخبرات سنوات حياته هي التي خلقت القانون؛ خلقت تصوّره للقانون . فالبوابة التي أراد الرجل الدخول إلى القانون منها تبين أنها معدة له وحده . وبالضرورة خلقت كيفية الخضوع . المفروغ منه . لأحكامه .. إذا كانت الأشياء والخبرات هي مكونات لظلامك الداخلي، فما هي طبيعة القانون الذي ستخلقه إذن؟

تلك هي المسألة: عليك أن ترضخ إلى نظام ملتبس، كان يجب على تجاربك ـ كأنها حصيلة ناجحة ـ أن تُجبرك على تشييده، دون أن يكون بوسعك تشريحه كمعرفة مؤكدة .. القانون ظن شخصي لا يتطابق مع ظن آخر، ستموت قبل أن تتحقق من صحته، أو تراه حتى مجسدًا في صورة مغايرة.

لكن لماذا هو رجل ريفي؟ ألم يكن من الممكن أن يكون رجلًا فقط؟ لماذا أخذ الحاجب سمة السادة العظماء للدرجة التي جعلت الريفي يتوسل إلى البراغيث التي كانت تحط على فرو ياقته؟ ما الذي تحقق في القصة نتيجة استخدام كافكا للفكرة التقليدية عن انسحاق الهامش أمام سلطة المركز؟

ربما تحقق هدفان؛ الأول: عدم إهمال هذه الفكرة والحرص على حمايتها من الضياع أثناء تفحص ما هو أكثر اتساعًا ومراوغة وتوحشًا من حدودها الشائعة، حيث إنها ـ ببساطة ـ صحيحة تمامًا رغم كل شيء .. والثاني: هو إضفاء قدر من الواقعية على ما يمكن أن يُعد تشكيلًا فائق الغرائبية للنص؛ كأن كافكا، بشكل أو بآخر، لا يريد التنازل عن التأكيد على كون الأمر حقيقيًا جدًا رغم طبيعته غير المعقولة.

كتب ريكاردو بيجليا في مقاله "فرضيات حول القصة القصيرة"[3] (ترجمة: محمد عبد النبي)" :يروي كافكا القصة السرية بوضوح وبساطة، ولكنه يروي القصة المرئية خلسةً، إلى الدرجة التي يحوّلها معها إلى شيء مُبهم ومُظلم".

هكذا تحولت قصة الرجل الريفي بالفعل إلى حالة من الغموض المحكم من حيث الاستفهامات المنطقية حول رغبته في المثول أمام القانون .. إن القصة السرية التي رواها كافكا بوضوح وبساطة ليست سوى كابوس دارت أحداثه داخل جسد الرجل الريفي . ربما استغرقت عمره كاملًا . والذي أُرغِم تلقائيًا، بدافع من أسس قامعة خفية لا سبيل لمقاومة إغرائها . كالوهج الذي لا يقطعه خمود المتدفق من داخل البوابة . على خلق ما يُسمى بالقانون، مستخدمًا أوهامًا وخيالات ستجعله كيانًا غير معروف، يستعبد صاحبه دون أن يُرى أبدًا.

ستتكفل الأمنيات المثالية التي تتجسد في صورة حَجَبة القانون، ذوي القوة الباطشة، بمنعك حتى النهاية من المرور إليه، وإدراك أنه شيء لا وجود مستقل له .. فلنلاحظ أن البوابة كالعادة مشرعة، كأنها وعد تحميه الرغبات بخلود الاحتمال، الذي يُبقي الرجاء في القانون، وهو ما يعني الرجاء في الحياة ذاتها .. تريدون أن تعرفوا شيئًا عن القصة المرئية التي رواها كافكا خلسة؟ آخر ما رآه الرجل الريفي قبل موته .

---

[3] كتب مملة . 1 أغسطس 2011

الواقعي وليس الكابوسي . هو ذلك الحاجب بينما يُغلق بوابة القانون، التي تبين أنها كانت مُعدة له وحده.

الأصوات

تقنية الكتابة التي سأقوم بتشريحها الآن عند فرجينيا وولف لا تتعلق بقصة "البستان"، ترجمة فاطمة ناعوت، فحسب، وإنما تغطي تقريبًا جميع القصص القصيرة التي قرأتها لها حتى هذه اللحظة. أيًا يكن المدخل الذي تبدأ به فرجينيا وولف قصتها ـ سواء كان حركة واقعية أو متخيلة، أو وصفًا مشهديًا، أو تحليلًا ذهنيًا ـ فإنه لا بد أن يكون دافعًا لفوران غير منضبط من اكتشاف العلامات، والذي يأخذ (ظاهريًا) طبيعة عشوائية منفصلة عن بداية القصة؛ رصدٌ غائم قد يبدو مرتجلًا لإشارات مكانية أو نفسية أو مستدعاة من الذاكرة، ليس محكومًا بعلاقات نسقية مع مدخل القصة أو ما سيتبعه مما يمكن أن نطلق عليه نقاط ارتكاز ناجمة عنه أو تنتمي إليه.

إن القصة عند فرجينيا وولف يمكن أن تكون، على هذا النحو، تجسيدًا للصراع بين الشذرات اللاشعورية، أو تحريرًا لأصوات الهذيان التي يمكن الاعتقاد للوهلة الأولى أنها مخالفة للوعود المنطقية التي خلقتها اللحظات الواعية داخل السرد. هل ينبغي أن نتذكر الآن "الذهان الهوسي الاكتئابي"، والأصوات التي كانت تسمعها فرجينيا وولف وتحدثت عنها في رسالة انتحارها؟

لكن الهياج غير المنتظم لمراقبة العلامات لا ينفصل عن بداية النص، بل هو نابع من مشيئة غير معلنة لحتميتها. إن التأمل المبهم والتلقائي للإشارات . الباطنية أكثر من كونها معطيات لواقع خارجي . يحقق صلات مع ما يمكن تصوّره تجليات مدركة ناشئة عن تلك البداية، لكنها صلات خاضعة لسياق كابوسي يُراوغ التفسيرات والروابط المعقولة. فرجينيا وولف تعود في قصتها إلى المدخل الذي بدأت به بشكل أو بآخر؛ إلى نقاط الارتكاز الناجمة عنه أو التي تنتمي إليه، كأنها تُذكّر بوجود اللحظات الواعية، أو بضرورة الوعود المنطقية التي تلزم الهذيان كي يتجسد.

في قصة "البستان"، يمكن التعرّف على وحشية التنافر بين الجملة التي قرأتها ميراندا في كتابها بينما كانت مستلقية داخل البستان: "هذا البلد في الواقع هو أحد أركان العالم، نعم، ضحكة البنات تبهج على نحو أفضل"...، وبين توبيخ المعلمة الغليظ لأطفال المدرسة أثناء ترديدهم جدول الضرب وضرب أحدهم فوق مفصلات أصابعه حتى تدميها، وكذلك الولد الصغير (ابن راعي البقر) الذي يجمع ثمار التوت الأسود ويجرح إبهامه بالأشواك بينما المفترض أن يكون في المدرسة، ونحيب العجوز الثمل، والعظات النكدة، والنساء البائسات اللاتي يؤدين صلاة شكر في الأبرشية. كل شيء في الواقع يكذّب هذه الجملة، أو على الأقل يُشكك في صلابتها، لكن ميراندا الغافلة في بستانها تغفو

داخل حلم يحوّل كل حقيقة بائسة إلى محرّك لتأكيد البهجة المتخيلة التي قررها الكتاب.

بينما كان الأولاد يرددون جدول الضرب، وبينما كانت المعلمة توبخهم وتضرب أحدهم حتى ينزف، كانت ميراندا تشعر كأن الأرض تحملها، كما لو كانت ورقة شجر أو ملكة، أو كما لو كانت تطفو فوق صفحة البحر والنوارس تصرخ من فوقها في السماء. صيحة الرجل السكران جعلتها تشهق بنشوة غير عادية؛ إذ بدا لها أنها تسمع الحياة ذاتها. الترانيم والأجراس والصلاة في الكنيسة، كل ذلك أصبح بمثابة حفل زفاف لميراندا. كانت مستغرقة فيما بين النوم واليقظة بما يسمح لها بإدراك الوقائع والعناصر المحيطة بجسدها، وتمريرها إلى الحلم لإكسابها التوهج المناقض لطبيعتها الأصلية.

كأن فرجينيا وولف تركز على فكرة أن الحضور الأساسي للبستان ـ وفقًا لإرادة الجملة المدونة في الكتاب الذي كانت تقرأه ميراندا ـ لا يوجد إلا في داخلها، وبالتالي سيكون مصيره التحطم عند لحظة الإفاقة (إفاقة الوعي المحتملة في لحظة قادمة من عُمر ميراندا، وليست الإفاقة من غفوتها الحالية داخل البستان)؛ إذ لن يُسمح له بأن يوجد كعالم حقيقي. لنلاحظ كذلك السخرية المتدفقة من المقارنة بين المهازل التعيسة التي تحاصر ميراندا في غفوتها، وبين "التأخر عن موعد

الشاي" باعتباره خطأً لا يجوز، أو ربما حتى انتهاكًا لسلطة المجتمع الفيكتوري الصارم التي تُقدس هذا الموعد.

لكن، بما أننا نتحدث عن سلطة المجتمع الفيكتوري؛ لماذا لا تكون إغفاءة ميراندا ـ على نحو مضاد للتأويل السابق ـ هي إعادة إنتاج لعلاقتها بأصوات المعلمة والأطفال، وبالولد الصغير ابن راعي البقر، وبنحيب العجوز الثمل، وبالعظات النكدة، وبالنساء البائسات اللاتي يؤدين صلاة شكر في الأبرشية؛ حيث يمثل كل هؤلاء الحياة التي حُرمت منها نتيجة أحكام هذا المجتمع؟ ربما كان حلم ميراندا هو الاندماج والتوحد بتلك الحياة، حيث يوجد البستان الحقيقي الذي لم يتشكّل في الكتاب.

أفكر في أنه ربما لو كان الأمر في يد كاتب آخر، لاستبعدت قصة "البستان" هذا الفوران غير المنضبط من اكتشاف العلامات الذي أخذ (ظاهريًا) طبيعة عشوائية منفصلة عن البداية، أي لحظة إغفاء ميراندا في البستان. ربما لن يجد مبررًا للرصد الغائم الذي قد يبدو مرتجلًا للإشارات المكانية ـ داخل حلم ميراندا وخارجه ـ واللامحكوم بعلاقات نسقية مع مدخل القصة أو ما سيتبعه مما يمكن أن نطلق عليه نقاط ارتكاز ناجمة عنه أو تنتمي إليه. أيُّ شذرات لاشعورية كانت تريد فرجينيا وولف تجسيد صراعاتها؟ وأيُّ أصوات هذيان كانت تسعى لتحريرها في قصة "البستان"؟

إن فرجينيا وولف تعتمد على رؤية العلامات كفضاء نصي لتسرّب وتحوّل نصوص في نصوص أخرى. بهذا، ربما تكون الإشارات المكانية أبعد من أن تكون مجرد "أشياء واقعية"، بل هي نصوص يقع كل واحد منها عند ملتقى مجموعة من النصوص الأخرى؛ يعيد قراءتها ويؤكدها ويكثفها ويحولها ويعمقها في الوقت نفسه، مثلما تخبرنا فرضية التناص عند باختين. أي أن الهياج غير المنتظم للمراقبة لدى فرجينيا وولف مشغول بكيفية صياغة التحولات المتتالية للرموز النابعة من بداية القصة.

التأمل المبهم التلقائي يقصد تفحص التجليات الناشئة عن تلك البداية، وطريقتها في قراءة التاريخ .. تاريخ اللحظات الواعية حينما تخضع لسياق كابوسي. كأن النظم المنطقية هي المسؤولة عن إيقاظ شهوة التناص، وهو في قصة "البستان" (أي التناص) يبدو متجهًا إلى الطبيعة قادمًا من قراءات فرجينيا وولف المبكرة، وفي مقدمتها كتب أبيها.

في هذا الجزء من رسالة لصديقتها فيتا ساكفيل، يمكن العثور على ما نستطيع تسميته بجوهر الفضاء النصي الذي تنقلت عبره الآثار المتغيرة لوعي فرجينيا وولف في سبيل التفكيك والتجاوز: "هل تتخيلين في أي بيئةٍ نشأتُ؟ لا مدرسة أقصدُ إليها؛ أقضي يومي مستغرقةً في التأمل وسط تلالٍ من كتب أبي؛ لا فرصة على الإطلاق لالتقاط ما

يحدث خلف أسوار المدارس: اللعب بالكرة، المشاحنات الصغيرة، تبادل الشتائم، التحدث بالسوقية، الأنشطة المدرسية، وأيضًا الشعور بالغيرة "!

هل كانت كتب أبيها سر تحوّل "الأشياء" إلى "نصوص"، خاصة مع الانتماء إلى أسرة شديدة المحافظة .. لن أضع علامة استفهام.

فرجينيا وولف استخدمت ميراندا في البحث عن لاوعي الجملة التي قرأتها في الكتاب، والمختبئ في النظام الدلالي لمكونات البستان القائم على ذاكرة معرفية عن البلد الذي هو أحد أركان العالم. حينما فعلت ذلك، كأنها كانت تقرأ اللاشعور الذاتي وتحاكم التاريخ المتناثر في جسدها. لنقرأ هذه الفقرة: "وهي راحت تقتفي أثر الخطوط التي خلّفها الرجال والعربات والطيور، والرجل الراكب، على أرض القرية، إلى أن بدوا جميعًا كأنما يُجرفون للخارج في كل اتجاه، جرفتهم دقة قلبها".

كأن ميراندا ـ تحت وطأة الخوف من السلطة الصارمة للمجتمع، والذي تمثّل في دقة قلبها ـ كانت تزيح من داخلها الكائنات التي تحمل الحياة الحقيقية المحرومة من التوحد بها، حيث يمكن لعيون هذا المجتمع التي تراقبها بشكل أو بآخر أن ترصد وجودهم في حلمها.

فرجينيا وولف كانت تقتفي أثر أصوات الهذيان، أي كانت تحاول تحريرها من قمع الوعي، وهو ما ظهر في هذه القصة كمرآة للتناص.

إذا كانت مقاربتي للعلامات كفضاء نصي لتسرّب وتحوّل نصوص في نصوص أخرى لها ارتباط بأفكاري عن نزع الفواصل وتحويل العالم إلى نص هائل، فإن هذا التناول للعلامات يرتبط أيضاً بـ "تيار الوعي" الذي اجتمع في صدارته تاريخيًا جيمس جويس، وهنري جيمس، وفرجينيا وولف. وإذا كان هناك من وضع يده على اتفاق بين تداعي الذاكرة ومرض "الذهان الهوسي الاكتئابي" مثل الكاتب توماس كاراماجنو4؛ فإنني أجد إغراءً في وضع التناص باعتباره تفاعلًا نصيًا يحدث داخل نص واحد (بحسب جوليا كريستيفا) كتعريف آخر لنشوة الكتابة، وللبقاء كذلك في السرير أيامًا طويلة دون فعل أي شيء.

[4] **Caramagno, Thomas. (1992). The Flight of the Mind: Virginia Woolf's Art and Manic Depressive Illness. Berkeley, CA: University of California Press.**

انطفاء الموعد

يقدم جيمس جويس في قصته "سوق أرابي"، ترجمة إقبال التميمي . وهي من مجموعته القصصية "أهالي دبلن" . تجربة هوس صبي بأخت رفيقه في اللعب، ورغبته المحمومة في أن يُحضر لها شيئًا من سوق "أرابي" الخيري بعد أن أخبرته بعدم استطاعتها الذهاب إليه، لكنه يفشل في ذلك.

على المستوى الواقعي، أقيم سوق "أرابي" الخيري في دبلن عام 1894 عندما كان جويس في الثانية عشرة من عمره. ويمكن تصوّر أن انطفاء الأضواء داخل القاعة كان ليكون أقل قسوة على مشاعر الولد، لولا أن عشقه لأخت رفيقه كان متوهجًا حقًا بما هو أعتى من مجرد المراقبة والتتبع؛ فقد كان اسمها يقفز إلى شفاهه في لحظات الصلوات والتضرع بطريقة لم يفهمها هو نفسه، وكان يبكي ويضم كفيه معًا حتى ترتعشا وهو يتمتم: "أيها الحب... أيها الحب"، كأنه يتوسل لإلهٍ أن يخلصه من معاناة شوقه إليها.

لهذا احترقت عيناه بالعذاب والغضب؛ إذ استمدت آلام هزيمته شراستها من روعة الحلم الذي تحطم، وهو لم يكن يتعدى إحضار هدية لحبيبته من السوق الخيري؛ أدرك حينها أن هناك قدرًا أكثر

سطوة من رغبة صبي في إسعاد فتاة، وكان من الحتمي الخضوع لظلامه.

ربما علينا أن نفكر في حدة التأثير الذي مارسه حديث الصبية الصغيرة (التي كانت تبيع الزهريات في السوق الخيري) مع شابين، وضحكها معهما، على عمق الإحساس بالغضب والمرارة لدى الولد. بدا هذا المشهد كأنه تجسيد لحلم الصبي ولكن في سياق لا يخصه؛ إذ ظهر وكأن الحلم يتحقق للغرباء؛ فالصبية الواقفة على باب الكشك كان ينبغي أن تكون أخت رفيقه في اللعب، وكان يجب أن يأخذ هو مكان الشابين.

هذا هو الموعد الذي كان يُفترض أن يتم، ولكنه حدث مع أشخاص آخرين أمام عيني الصبي الذي لم ينجح حتى ـ كأقل تعويض ـ في الحصول على هدية لحبيبته من السوق. لنلاحظ كذلك أن "نبرة الشابة لم تكن مُشجّعة"؛ أي أنها، فضلًا عن إبدائها رفضًا استباقيًا غير معلن للتفاهم حول تخفيض قيمة أي من سلعها بما يناسب النقود القليلة التي يحملها الولد في جيبه، تبدو أيضًا وكأنها تؤكد له ضمنًا عدم قدرته على بلوغ تلك الغاية من البهجة الشعورية التي تتشاركها مع الشابين.

في "نظرية السرد"[5] يقترح واين بوث تمييزًا بين ما يسميه "الكاتب الضمني (implied author) "وبين السارد "المشخص أو غير المشخص، الكلي المعرفة أو المحدود، الأهل للثقة أو غير الأهل للثقة"؛ فالكاتب الضمني يختلف عن الكاتب الحقيقي.

في قصة "سوق أرابي"، ربما لن نصادف غموضًا بين الكاتب المنتج للنص والمنظم للمحكي في كليته (جيمس جويس)، وبين السارد الذي يبدو أنه يحكي و"يدرك" الأحداث داخل النص (الولد الصغير)؛ ولكننا بالتفكير في مقولة "أصوات الكاتب" عند بوث، سنعثر على جويس بشكل ضمني في مكان آخر داخل القصة.

ليس هناك ما يمنعني من اعتبار الشابين ـ عند اندماجهما في ذات موحدة ـ بمثابة "أنا ثانية" لجويس، لكنها نقيضة للصبي؛ "أنا حلمية" ناتجة عن الكاتب الضمني وليست مطابقة للسارد، وتمثل ما كان يريد أن يكون عليه جيمس جويس في سن الثانية عشرة، والذي بدا كأنه طُرد من مشهد كان مُعَدًّا له.

---

[5] **نظرية السرد: من وجهة النظر إلى التبئير ـ جيرار جينيت وآخرون / ترجمة: ناجي مصطفى ـ منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي / الطبعة الأولى 1989**

لماذا أغلقت النافذة يا "مونرو"؟!

استدعى هيكتور هيو مونرو العناصر المطلوب كافة لنسج خدعة مرعبة: رجلٌ مرهق الأعصاب، على استعداد تام للانهيار؛ فتاةٌ تحكي مأساة لا تخلو من الغموض؛ امرأةٌ تنتظر عودة موتى من رحلة صيد؛ نافذةٌ مفتوحة على ظلام الليل ("لن يمر منها سوى الأشباح إذن")؛ كلبٌ وأغنية ("وما أدراك ما أهمية الكلب والأغنية عندما نتحدث عن قصة رعب!").

لكن، لو أنني كاتب قصة "النافذة المفتوحة"، ترجمة د. زياد الحكيم، فلن أفكر أبدًا في كتابة العبارة الأخيرة: "كانت تجيد عند الحاجة اصطناع قصص مثيرة دونما إبطاء"؛ إذ تُعد بالنسبة لي بمثابة قرارٍ اتخذه مونرو بإغلاق النافذة التي فتحها. هل هي عبارة زائدة؟ بالتأكيد؛ فهي لم تُنتج إضافة هامة لحقيقةٍ أمكن استنتاجها بسهولة. هل أحدثت تأثيرًا ضارًا على ما يُفترض أنه جوهر القصة؟ لقد حوّلت الخدعة في نهايتها إلى مجرد "مقلب" عادي، وهنا ينبغي توضيح الفرق الذي أراه قائمًا بين الحالتين:

إنك لا تستطيع أن تختطف أحدًا إلى حكاية عن بشر يغرقون في أرضٍ طينية إلا إذا كنت تعرف ما الذي يعنيه ذلك؛ إلا إذا كنت قد رأيت جسدك في زمن سابق يغرق أمام عينيك في تلك الأرض.

أيضًا، لا تستطيع أن تشيّد قصة عن مطاردة مجموعة من الكلاب لرجل ما، واضطراره للبقاء ليلةً في قبر مفتوح بينما الكلاب تنبح وتكشر وتزبد فوق رأسه، إلا إذا تصورت نفسك داخل تلك التجربة الوحشية.

الفتاة الهادئة لم تضع دبابيس في المقاعد كي تُغرَز في أجساد الجالسين، ولم تدهن مقابض الأبواب بالصمغ حتى تلتصق بها الأيدي؛ إنها تتخيل حكايات حدثت لها شخصيًا بالفعل في عالمها السري. يتحقق في العبارة الأخيرة وبقوة الانطباعُ بوقوف الأمر عند حد الأكاذيب الشيقة، أو المكائد العادية التي يمكن أن يُدبرها الصغار.

لكن ما فعلته الفتاة الهادئة ليس كذلك؛ إذ لا تتطلب الأكذوبة الشيقة أو المكيدة العادية ترتيبًا حكائيًا حاضرًا طوال الوقت للأحداث الوهمية المفزعة. تقوم الفتاة بما هو أبعد من مجرد الاصطياد الشائع؛ إنها تدفع بالآخرين نحو حياتها المخبوءة، أو تحاول أن تمتد بتلك الحياة من الظلام إلى الواقع، وهو ارتكاب لا ينبغي أن يكون مصطنعًا، أو مشروطًا بحاجة مباشرة مثلما حاولت العبارة الختامية أن تُؤكد.

إن جاهزيتها الدائمة، وقدرتها على الاستعمال الفوري للوقائع المختلفة في تخيّل كوارث محكمة، دليلٌ على أن هناك بالفعل حياة غير مرئية

تقود قراراتها. هل تصلح معيشة الفتاة مع عمتها وزوجها ـ ليست هناك أي إشارة إلى والدَيها في القصة وكان هذا جيدًا جدًا ـ هل تصلح كتفسير لتلك الحياة المخبوءة؟ ربما، وحينئذ ليس من الخطأ التعامل مع الحكايات المختلقة كأمنيات، أو كإعادة إنتاج انتقامية للواقع، ولكن بحرص بالغ على عدم تحويل الاحتمال إلى يقين.

في فيلم The Open Door المأخوذ عن القصة، بدا جليًا بشكل بائس مدى إيمان مخرجه جيمس روجان بدلالة السطر الأخير؛ إذ ـ فضلاً عن خطيئته باستبدال الليل بالنهار ـ جعل شارلوت ريتشي (التي أدت دور الفتاة) تُنهي الفيلم بنظرة خبيثة، وابتسامة مقترنة بعضّة خفيفة للشفة السفلية؛ الأثر التقليدي الذي يجب أن يظهر على وجه أي بنت صغيرة وضعت دبوسًا في مقعد أو دهنت مقبض باب بالصمغ!

لكنني شخصيًا ـ بعدما أفرغ من كتابة القصة دون العبارة الختامية لمونرو ـ كنت سأمنع ريتشي من الابتسام على الإطلاق؛ بالطبع كنت سأمنعها من التجهم أيضًا، وسأحرم عينيها من أي مكر، وسأُبقي شفتها السفلية في مكانها. كنت سأجعلها تنظر إلى الكاميرا بوجه محايد، فارغ من الانفعالات، كفتاة انتهت للتو من حكاية عادية؛ كنت سأجعل ملامحها تقول للجميع دون صوت: "هذا هو عالمي الحقيقي، البديهي، وكان يجب أن تتأكدوا من وجوده بأنفسكم".

الإيهام بالرعب

لا يطرح إدغار آلان بو إدمانَ الخمر كتفسير ثابت لـ "الجرائم الوحشية" المتعاقبة التي يحكيها الراوي فيما يشبه الاعتراف؛ إنه يقدمه كنوع من المسايرة الهازئة للمنطق، التي توفر للسرد ما قد يمثل احتياجاته الضرورية من الجسور الآمنة والمعقولية. لكنه، بتلازم مضاد، يؤسس تهكمًا ضمنيًا تجاه أي تصوّر يمكن اعتباره قانونًا للدوافع والتأثيرات.

ربما يكون إدمان الخمر إحالة تلقائية ومقصودة لاستدعاء الواقع إلى القصة من حياة "بو" نفسها، ولكنني أنظر إلى هذا الاستدعاء كابتسامة ساخرة تلمع وسط ضباب غامض، لتقطع الخيوط المقترحة كافة بين المبررات والنتائج. يتحدث الراوي بوضوح عن روح الانحراف، والنوازع البدائية، واقتراف الإنسان للآثام والحماقات لمجرد خرق القانون؛ ميل النفس الدائم لتهشيم طبيعة ذاتها حتى في أحسن حالات وعينا، وهي رغبة لا يسبر غورها، وبالتالي فهي ليست مشروطة بأي نوع من الإدمان.

لكن لم يكن ذلك هو الشكل الوحيد لتهكم "بو" من التفسيرات الثابتة، بل كان هناك أداء آخر ربما أقل تجسّدًا، ولكنه أكثر حدة. يتجلى هذا الأداء في الانتقال اليسير للراوي من "جريمة" إلى أخرى

بطريقة تبدو ظاهريًا منفصلة عن المحاكمة النفسية التي تسبقها. هذا التتابع البسيط للفظائع المرتكبة تتحدد غرابته الكوميدية بفضل القوة الوصفية للرعب والندم تجاه الحادثة الفائتة.

كأن "بو" يستخدم الرعب والندم ـ وبشكل متصاعد ـ في التمهيد لكل حادثة مقبلة، الأمر الذي قد يجعلك تشعر بعدم التصديق، وهذا هو الجوهر الفريد في أسلوب عمل "بو"؛ إنه يفاجئك حتى مع امتلائك بالتوقع، كأنه يقول لك ـ وبصوت يتعمده بعيدًا للغاية ـ ما هو أكثر من أن "الجرائم" مجرد أحداث حتمية ستقع بصرف النظر عن أي ذاكرة؛ إنه يخبرك أيضًا بأن "الجرائم" ليست فظائع كما تبدو (وهذا ما جعلني أضع دائمًا لفظة "الجريمة" بين قوسين)، وأنه لا ينبغي عليك أن تصدق مشاعر الرعب والندم كليًا.

أعتقد أنه لن يكون تصرفًا طائشًا من جانبي لو كتبتُ أن "بو" يسخر من مشاعر الرعب والندم، وهو ما سيمتد بالضرورة نحو ما ذكر أنه "الصورة الكريمة للإنسان". سأتمادى وأقول إنه يعرف جيدًا أي لذة تكمن في ارتكاب الفظائع... إنه اعتراف خبيث إذن.

ساعدت السطور الأولى لقصة "القط الأسود"، ترجمة مها فهد الحجيلان، على التكهن، لكنها لم تكن استشرافًا لوقائع محددة، وإنما أرادت ترسيخ التنبؤ برعب مبهم وغير منضبط. وهنا يمكن توسيع "حبكة القدر" عند تزفيتان تودوروف بما يتوافق مع سردية ذاتية مخبوءة

في ظلامها الخاص، تعيد إنتاج عذابها في مقابل الملاحم الكبرى التي كان يُطبّق تودوروف قاعدته عليها.

لكنني، رغم التهكم من المنطق، لا يمكنني تجاهل الاحتمال الذي يضع تندّر زملاء الراوي على رقة قلبه في طفولته كأساس للحبكة التي قمت بتوسيعها. هذا الأساس يمكنه حقًا تبرير كل ما حدث . بالنسبة لي على الأقل . فضلاً عن أنه يُبقي للقصة "حبكة" بالمعنى الشائع؛ إنه يساعد على تعيين تأويل انتقامي، ليس من حضور الزملاء داخل "القطط" فحسب، ولا من القطط نفسها باعتبارها الولع القديم المتسبب في التندر، بل من الذات التي تحمل نفس فضائل القطط : "رغبة النفس الدفينة لتهشيم طبيعة ذاتها".

لكنني لا أستغرب أبدًا أن "بو" مرّ على تلك التفصيلة بشكل عابر تمامًا، كأنها ملاحظة إضافية مكانها الهامش، مع إشارة أخرى بدت كحكمة تقليدية غير مهمة عن خسة الصداقة وضعف الوفاء عند الجنس البشري. كان يمكن لكاتب آخر أن يستثمر . كالعادة . هذا الماضي إلى أن يشبع من عقد الأواصر بين تعذيب القطط وقتلها من جانب، والمشاهد البائسة للطفولة من جانب آخر. لكن "بو" وجد كنزه في مكان آخر؛ إنه يصل بالعلاقات المألوفة (حتى لو ترك علامة واهنة على صحتها) إلى درجة من الشحوب المقارب للاختفاء التام،

كي لا يكون هناك قانون، وكي يبقى الاستشراف كحقل منزوع الحدود لتكهّنٍ لا نهائي بالغموض، وليس برعبٍ يمكن للعقل ترويضه.

أجد أن الوقت قد حان لحكاية شخصية:

المكان :حجرة معيشة مغلقة.

الزمان :بعد منتصف الليل، منذ خمس عشرة سنة تقريبًا.

الحدث :أجلس ممددًا أمام التلفزيون، وقطتي "ساندرا" مستغرقة في النوم على الأريكة بجواري.

ليس هناك مجال الآن لشرح عشقي للقطط، بل ربما لا يوجد أي مجال أصلًا يحتمل هذا الشرح. فجأة، ودون أي أسباب منطقية، تركت عيناي الشاشة واتجهتا نحو "ساندرا" لتتأملا ضعفها الناعم، والرقة المسالمة والغافلة لجسدها الضئيل... تخيلت نفسي أنهض وأُحضر سكينًا من المطبخ، ثم أنهال بها على ذلك الكائن النائم الذي يحمل هذه الصفات... دون أي أسباب منطقية!

كنت أشعر بمتعة عظيمة ناجمة عن هذا التخيل، حتى أنني اضطررت لترك حجرة المعيشة والتوجه إلى السرير كي لا أحقق حلم اليقظة هذا.

لم تكن هذه هي المرة الأولى، بل تعودت على وجود هذا التخيل مع كل قطة أمتلكها بدرجات قوة متفاوتة. ما تفسير هذه المتعة؟

نعم... كان زملائي في الطفولة يتندرون على طباعي التي تحمل نفس فضائل القطط، ولهذا ينبغي أن نسترجع تعبير "بو" : "رغبة النفس

الدفينة لتهشيم طبيعة ذاتها ..." .. نوع من الانتحار الآمن. ربما هذا ما يبرر أيضًا سخريتي من مشاعر الرعب والندم. لكنني ـ رغم سطوع هذا التأويل الانتقامي ـ سأتجاوزه متحركًا مع "بو" نحو عدم الحسم؛ لماذا؟ لأنني لا أستبعد مطلقًا حدوث هذا التخيل "الممتع" كما هو، حتى بعد طفولة مختلفة وصفات ذاتية مغايرة تمامًا.

بالعودة إلى التكهن، فلننتبه إلى هذا الاستشراف الداخلي: لم يحمل القط الثاني ـ الذي بدا كأنه إعادة تجسّد لروح القط الأول من خلال البقعة البيضاء على صدره التي تأخذ شكل المشنقة ـ لم يحمل توثيقًا لـ "جريمة" الراوي تجاه القط الأول فحسب، وإنما نبوءة بمصير الراوي نفسه... كأن الراوي حينما شنق القط الأول كان يشنق نفسه: "رغبة النفس الدفينة لتهشيم طبيعة ذاتها".

نحن إزاء وجود أشبه بسلسلة وحشية من التناسخ؛ لا تُسلّم كل نسخة نفسها لنسخة أخرى، بل تحدد مصيرها قبل انتقالها إلى تمظهر جديد ينطوي على تاريخها. هذا ما جعل توسيع "حبكة القدر" إجراءً مُلهمًا بالنسبة لي، ليس فقط لأنه بهذه الكيفية يلتزم بالحرص على الغموض داخل لعبة الاستشراف، بل لأن هذا التوسيع سيحوّل الحبكة في نهاية القصة إلى "حبكة مفتوحة" لن تنتهي بوجود الراوي داخل الزنزانة في انتظار حبل المشنقة، وإنما ستمتد إلى خارج النص...

نحو كل من ورطته القصة في التخيل، والذي لن يصبح مجرد "تخيل" بل تفحصًا شاملاً لماضٍ شخصي مطابق بشكل ما لماضي الراوي.
سوف تمتد الحبكة إلى البصمة المحفورة في الوعي (كالتي على صدر القط) وتدمج بين ذاكرة تهشيم الطبيعة الذي نفّذته بنفسك، ومصيرك الناتج عن هذا التهشيم... أيُّ زنزانة تجلس فيها الآن؟ وأيُّ حبل مشنقة تنتظره؟

استعادة الموت

يجمع لويجي بيراندیلو في قصته "الحرب"، ترجمة د. زياد الحكيم، بين مسافرين داخل قطار ـ وهو المعادل الأكثر سطوة للقدر ـ لنتبين أنهم يمثلون حالات متباينة من علاقة الآباء بالحرب. ينشأ جدلٌ بين تلك النماذج حول امتلاك المصيبة الأفدح: أهو الذي أخذت الحرب ابنه الوحيد، أم الذي أخذت ولديه الاثنين؟

لكن الأب الثالث يقتحم النقاش برؤية أخرى؛ إذ يقدم تبريرًا للسعادة والرضا تجاه موت ابنه في الحرب، ويتلخص هذا التبرير في أن الإنسان إذا مات شابًا دون أن يعاني من قبح الحياة ومللها وتفاهتها، ومن مرارتها الناتجة عن خيبة الأمل، فهذا أمرٌ جدير بالامتنان لله! نكتشف هنا أن الآباء الذين أخذت الحرب أبناءهم لديهم استعداد تام للجوء إلى فكرة "التضحية من أجل الوطن" كحماية نفسية من ألم الفقد، سواء كان مؤقتًا أو دائمًا.

بدا الأب الثالث (الذي مات ابنه) ممثلاً لهذه الفكرة من خلال استعراضه للانفعالات التي أراد أن تُظهره كرجل قوي يؤمن بما مات ابنه من أجله، ولا يرتدي ملابس الحداد، ولديه القدرة على وصف السعادة التي شعر بها الابن قبل الموت؛ لأن حياته ستنتهي كما تمنى.

الأم التي ذهب ابنها الوحيد إلى الحرب ولم تجد ما يعزيها، استغرقت في حديث الأب المتماسك عن الابن الذي مات بطلاً من أجل وطنه دون ندم، لتتحول مشاعرها معه من الحزن إلى سرور اشتد مع تهنئة المسافرين للأب الشجاع. إن بيراندیلو يؤكد هنا العنف الساحر والقوة التأثيرية الباطشة للكلمات الكبرى مثل: "التضحية من أجل الوطن"، "البطولة"، و"الخلاص المبكر بشرف من قسوة الحياة"؛ لدرجة أن الأم لم تجد في حديث الأب عزاءً فحسب، بل إن الاستغراق ذهب بها إلى ما يشبه الغياب أو حلم اليقظة الذي خدّر شعورها السابق بالحسرة : "خُيل إليها أنها قد دخلت فجأة عالمًا لا عهد لها به".

يصف بيراندیلو عودة الوعي إلى الأم بـ "كأنها تستيقظ من حلم ..." كأن الكلمات الكبرى ليست أكثر من غيبوبة مبهجة لا يمكنها أن تمحو الألم، بل بدا في هذه اللحظة أن استخدامها كتضليلٍ له وهروبٍ منه كان تعميقًا لبشاعته. تواجه الأم ـ بعد إفاقتها من سُكر الغناء للوطن ـ الأبَ بالسؤال عاريًا من الأوهام؛ السؤال الصحيح الوحيد الذي يجب تخليصه من الألوان الزائفة كافة: (إذًا، فقد مات ابنك حقًا؟).

انخرط الأب في العويل مع انهيار السدود التي حاول أن يبنيها من الوقاحة الخبيثة للغة، وتحطمت صلابته الظاهرية أمام سؤال المرأة المتجرد من البطولة والتضحية وفداء الوطن وكل هذا الهراء الدنيء. إن

المرأة لم تكن تقصد إزالة الأوهام . رغم حدوث ما يشبه إفاقة مباغتة للأب تشبه استيقاظ الأم . وإنما كانت تستفسر عن مصير ابنها الذي أخذته الحرب. رغم يقينها البديهي، كانت تتأكد من وجود شيء هناك اسمه "الموت"؛ شيء يمكنه حقًا أن يحرم البشر من بعضهم بعد أن وجدت دليلًا أمام عينيها على صحته، دليلًا لم ينجح إنكاره في نهاية الأمر... هذا هو موضوع المرأة، أو حياتها بشكل أدق، حيث لا يمكن أن تعنيها أي خرافات أخرى.

يقارب بيراندیلو الحرب بما يشبه "الزيادة الأيقونية" في استراتيجية الرسم؛ فكما تحدث بول ريكور في "نظرية التأويل"[6] ، يُعاد بناء الواقع على أساس أبجدية بصرية محدودة، وهذا ما يعطي التقليص والتصغير القدرة على منح الأكثر من خلال التناول للأقل. كان القطار في قصة "الحرب" مسرحًا ملائمًا لـ "زيادة معنى العالم" بالإمساك به في شبكة علاماته المختصرة، والتي تمثلت في استحضار حاملين لوجهات نظر مختلفة أو مواقف متعددة حول فقد الأبناء.

هذا الجهد الأساسي الذي شرحه ريكور لمقاومة "الاتجاه التناقصي" في الرؤية اليومية (صورة الظل عند أفلاطون)، أراد بيراندیلو بواسطته أن يخلق صورة نقية لمعنى الحرب منزوعة من تفسيرات السلطة؛ المعاني

---

[6] ريكور، بول .(1989) .نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى (ترجمة: سعيد الغانمي). القاهرة/بيروت: المركز الثقافي العربي.

التي تعتمد في تثبيت الإيمان بقداستها ـ مثل الرؤية العادية المقابلة للرسم ـ على تحييد الخصائص، وتعمية الحواف، وتظليل أوجه الفروق.

كأن الحرب تحوّل البشر إلى كتلة غائمة تتحرك نحو هدف واحد؛ قطيع ضبابي يتماثل أفراده داخل قطار عليهم الاستسلام لمشيئته، وهو ما يبرهن عليه استعدادهم للجوء إلى فكرة التضحية من أجل "الوطن" كحماية نفسية من ألم الفقد، ودهشتهم من انخراط الأب في العويل بفعل سؤال المرأة بعد حديثه الشجاع عن بطولة ابنه الميت.

تكدُّسٌ مُخزّن من الأرواح المتعاقبة التي لا ينبغي لها أن تمتلك إرادة مستقلة، وإنما يجب أن تتباهى بحقيقة أن الجدوى الأصلية لوجودها تكمن في انتظار موعد شحنها إلى أمعاء "الوطن" كي يبقى خالدًا.

لكن بيراندیلو يقاوم "التآكل البصري" لمشهد الحرب، ويعيد إلى البشر المرايا التي سُرقت منهم حتى يشاهد كل كائن موته الخاص؛ الموت الذي أرادت الحرب أن يكون مطموسًا، جزءًا من قربان جماعي، ومبتورًا من ذاكرته الحقيقية.

التحوّل إلى طيف

يروق لي تخيل حالة خاصة من العشق السري لدى الرسام العجوز "بيرمان" تجاه الرسامة الشابة "جونسي" في قصة "الورقة الأخيرة"، ترجمة د. زياد الحكيم .. ما الذي يمنع السكير الذي تجاوز الستين، ويعمل موديلًا للفنانين، ولم يرسم بعد رائعته التي يتحدث عنها كثيرًا، أن يحب المحتضرة المصابة بالالتهاب الرئوي، التي تَعُدُّ عبر النافذة أوراق اللبلاب المتساقطة، موقنة أنها ستموت عند سقوط الورقة الأخيرة؟

لم يقدم "وليام سيدني بورتر" أي دليل ملموس على هذه الحالة، ولكن يكفيني مثلًا أن يخاطب بيرمان صديقة الرسامة المحتضرة "سو" قائلًا: "أنتِ مجرد امرأة كغيرك من النساء"، أو أن يقول لها: "لا أطيق أن أكون في مكان تكون فيه الآنسة جونسي مريضة" .. نعم، ربما تحتمل العبارة الأخيرة انسياقًا لحقيقة كشف عنها بورتر عن الرسام العجوز؛ بأنه مُسن، شرس، يسخر من الضعف البشري في أي شخص، وهو ما يدفعه بالضرورة لكراهية الوجود داخل حيز يائس من الهشاشة.

لكنني أجد نفسي مدفوعًا لعقد صلة بين موقف بيرمان من النساء الذي أوضحته عبارة "أنتِ مجرد امرأة كغيرك من النساء"، وشعوره تجاه الضعف البشري .. كأن هذا الشعور هو حصيلة تراكم من هزائم

الماضي التي انتهت إليها علاقة الرسام العجوز بالمرأة، لذا فسخريته من الضعف البشري ليست سوى انتقامه من الذاكرة وهي تتأمل حضورها في الآخرين .

لكن احتقار الضعف ليس مقاومة الحاضر للماضي فحسب، وإنما محاولة لحماية هذا الحاضر من أن يكون امتدادًا للذاكرة؛ وأعني بذلك أن تتسبب رسامة شابة اسمها جونسي في إعادة خلق الهزائم القديمة، وترسيخها كبصمة أزلية لا سبيل لمحوها، وفي الوقت نفسه تثبيتها كيقين خالد لن يحتفظ بمرارته السابقة، وإنما ستصير آلامه حينئذ أكثر وحشية .. هذا ما سيؤدي إليه عشق بيرمان لجونسي، ولهذا كان يجب أن يظل مكتومًا، وكان ينبغي أن يدافع الرسام العجوز على نحو أعنف عن "ضعفه البشري" بالسخرية من "الضعف البشري".

للوهلة الأولى، بدا كأن بيرمان لم يعثر طوال حياته على الإلهام المنتظر الذي يقوده لرسم رائعته التي ظل يتحدث عنها، حتى توصل إليها أخيرًا حينما عرف أن حياة الرسامة الشابة معلقة بها .. يسهل القول هنا إن الدافع الإنساني "إنقاذ حياة كائن من الموت" هو أقوى حافز للفن، لكنني ـ على أساس الصلة التي تخيلتها بين الرسام العجوز وجونسي ـ أرى في رسم بيرمان لورقة لبلاب بديلة للورقة الأخيرة التي سقطت، مما جعل الرسامة الشابة تسترد الحياة؛ أرى فيه عثورًا على حالة العشق المثالية التي كان يبحث عنها الرسام العجوز طوال حياته

.. الوجود الذي يتجسد هذا العشق بداخله محميًا من الهزائم البديهية للماضي.

حقق بيرمان برسم ورقة اللبلاب الأخيرة نوعًا من الخلاص تمثّل في تمرير مشاعره لجونسي . وهو اتصال أعمق من الفكرة الظاهرية عن المخاطرة أو التضحية من أجل الآخر . دون تورط في اعتراف مباشر كان سيدفع ثمنه ربما مثلما حدث في علاقاته السابقة .. لذا فالرسام العجوز أنقذ ذاكرته بقدر ما أنقذ الرسامة الشابة، ووضع حدًا للمصير الحتمي الذي كان دائم التعقب لخطواته .. رسم ورقة اللبلاب الأخيرة كان اللحظة التي لم يكن يحتاج فيها بيرمان للسخرية من الضعف البشري؛ إذ إنه . ربما لأول مرة . كان في أمان من ترصّده.

أي اختلاف يمكن تحديده بين علاقة الرسام العجوز وجونسي، وما يمكن تصوره من علاقات بيرمان السابقة التي لم تَقُدْه لرسم رائعته؟ هل هو الفرق بين التصريح والكتمان؟ هل هو الرغبة في الحصول على غنيمة ما؟ هل هو التهديد بالفناء؟

في صورة "حب مكتوم" من كتاب "شذرات من خطاب في العشق" لرولان بارت، لم يتمكن "فرتر" . الذي كان يرسم كثيرًا في السابق وبشكل جيد . من إعداد صورة "شارلوت"، بل توصل إلى وضع خطوط طيفها؛ فسقط أسير الطيف: ("فقدت القوة المقدسة والمحببة

التي كنت بواسطتها أخلق من حولي أناسًا")[7] .. بيرمان كان بإمكانه أن ينجز رسومات كثيرة، ولكن رائعته لن تكون من بينها؛ ربما لأنه لم يجرب الكتمان، وبالتالي كان ينتظر غنيمة ما.

كان الرسام العجوز يحتاج إلى التهديد بالفناء للوصول بالعشق إلى الطيف، أي إلى النموذج المتجرد الذي لا يُصرح بالحب، ولا يطارد الامتلاك .. ورقة اللبلاب الأخيرة كانت هي طيف جونسي .. روحها . بما أن حياتها ستنتهي مع سقوط هذه الورقة . التي لن يحوزها بيرمان أبدًا .. لنتذكر عبارة بورتر المؤكِدة لتحول الرسامة الشابة مع مرضها إلى روح: "المرء الأشد توحدًا في العالم يتحول إلى مجرد روح عندما يستعد للقيام برحلته البعيدة التي يلفها الغموض".

لكن بيرمان مات إثر رسم ورقة اللبلاب الأخيرة .. كأنك إما أن تتعذب بـ "ضعفك البشري" نتيجة هزائم الماضي، أو تفقد حياتك حينما تحاول إنقاذ ذاكرتك من لعنة الرغبة .. كأن الحياة والرغبة شيء واحد لن يبقى إذا ما قررت تحويله إلى طيف .. هذا ما يجعل تساؤلي الأخير ضروريًا بطريقة أو بأخرى: لو لم يمت الرسام العجوز بالالتهاب الرئوي، وعاش ليرى شفاء جونسي من المرض نفسه؛ هل كان سينتظر غنيمة ما تتجاوز إنقاذ حياتها؟

---

[7] شذرات من خطاب في العشق / رولان بارت . ترجمة: د. إلهام سليم حطيط، حبيب حطيط. سلسلة إبداعات عالمية، الطبعة الأولى . الكويت 2000

امتلاك السوط الخامد

في قصة "وردة إلى إيميلي" لوليم فوكنر، ترجمة عبد السلام إبراهيم، نواجه حدة الانفصال الهزلي بين العالم الذي يكوّن الآخرون تفاصيله المتوهمة عنا، والحياة الحقيقية التي ننتمي إليها، والتي هي أقرب إلى واقع سري مخبوء تمامًا، لا يمكن إدراكه مهما حاول المشاركون في حصارنا تجاوز حدوده.

لا يشكّل البشر يقينًا عن الآخر . خصوصًا غير المتورط في خطواتهم الجماعية . من الأفكار والعواطف والاستفهامات فحسب، بل إننا نراقب مع فوكنر كيف تبني تلك الركائز موضوع الزمن عند هذا الآخر: كيفية مرور الوقت داخل عزلته، وتأثير الذاكرة في حركة الانتقال عبر مراحل العمر المختلفة، والنتائج المحسومة التي لا بد أن ينتهي إليها مصيره .. لكن هناك زمنًا آخر تُشكّله ركائز أخرى مغلقة على نفسها؛ وجودٌ كامنٌ في نطاق من العماء، مستغرقٌ في حقيقته غير المكتشفة .. الوقت الآخر الذي تحكمه ذاكرة معادية، وحركة بعيدة عن التصورات والقرارات المتطفلة التي تحفر في الخارج معرفة زائفة عن أجسادنا.

كانت الإشارة الأقوى للانفصال حاضرة بالنسبة لي في تلك الجملة فائقة البراعة والذكاء التي كتبها فوكنر عندما اقتحم المعزّون غرفة الدور

العلوي بعد موت الآنسة إيميلي، ووجدوا "الرجل نفسه يرقد في السرير" .. ستمر القراءة العادية على هذه الجملة بوصفها معلومة عن "هومر بارون"، تؤكدها الزينة الرجالية المغلفة بطبقة من الفضة التي أخفى الصدأ حروفًا حُفِرت عليها؛ وهو نفس الطقم الذي اشترته الآنسة إيميلي من محل الجواهر، والمكتوب على قِطَعه كافة الحرفان (H.B)، أي أول حرفين من هومر بارون.

لكن فوكنر كان باستطاعته أن يكتب "كان هومر بارون يرقد في السرير"، خصوصًا أن سنوات طويلة جدًا قد مرت منذ المرة الأخيرة التي رأى فيها الناسُ بارون عندما فتح الخادم الزنجي للآنسة إيميلي باب المطبخ له .. هذه السنوات الطويلة أكدتها سطور كثيرة من السرد عن حياة الآنسة إيميلي لم يُذكر خلالها أي شيء عن بارون، وهذا ما كان يجعل من المنطقي لفوكنر أن يكتب: "كان هومر بارون يرقد في السرير".

لكن فوكنر بتعبير "الرجل نفسه" أراد تثبيت فكرة أن ما رآه المقتحمون لغرفة الدور العلوي لم يكن جثة الرجل الذي قتلته الآنسة إيميلي والذي رفض أن يتزوجها فحسب، بل كان أبوها حاضرًا أيضًا في عظام بارون .. الأب الذي حرمها من الزواج طوال حياته، ورفضت تصديق موته لثلاثة أيام متتالية حتى انهارت أخيرًا، فقاموا بدفنه على عجل .. كان الأب بالنسبة للآنسة إيميلي هو الرجل

الوحيد في حياتها بعد أن منع أي رجل آخر من العبور إليها، ولهذا لم تحتمل الآنسة إيميلي فقدانه، وهي الحقيقة التي لم يكتشفها الآخرون عنها إلا بعد موت أبيها.

(الرجل نفسه يرقد في السرير) .. لم يكن الأب وحده هو الحاضر في جثة بارون؛ كان هناك أيضًا الحبيب الذي هجرها واعتقد الناس أنه سيتزوجها، وهناك جميع الشباب الذين طردهم أبوها . لنتذكر اللوحة: إيميلي بجسدها الأهيف وملابسها البيضاء في الخلف، وأبوها بملابسه الداكنة المعتمة في مقدمة الصورة، ممسكًا بسوطه ومواليًا ظهره لابنته.

توحُد هؤلاء الرجال في الجثة التي رآها المقتحمون لغرفة الدور العلوي لا يجعل لعبارة "كان الرجل نفسه يرقد في السرير" معنى مضاعفًا وحسب، بل يمنحها الثقل السحري الذي تغطي وحشيته النص كاملًا .. رأى المعزّون "رجلًا"، أي رأوا الوجود الذكوري في حياة الآنسة إيميلي محتشدًا في صورته المختزلة النقية .. أين يكمن هذا النقاء تحديدًا؟ .. يكمن في كونه مقتولًا .. إنه الانتقام من "الرجل" الذي لم يمنح الآنسة إيميلي الوردة التي كانت تريدها، وقتلٌ للوجود الذكوري الذي خضعت حياتها له.

كان وجود هومر بارون بهذا الشكل بمثابة تعيين لرمز مهيمن أكثر من كونه حضورًا لجثة رجل أُكتُشِفت في نهاية القصة .. وجد المقتحمون أيضًا . إضافة إلى حالة العناق عند الرجل . شعرة طويلة

رمادية على الوسادة الثانية ..كانت الآنسة إيميلي طوال هذه السنوات تعانق جثة بارون، وجثة أبيها، والحبيب الذي هجرها، والرجال الذين لم يُسمح لهم بأن يدخلوا حياتها.

علينا استعادة كيف رفضت الآنسة إيميلي تصديق موت أبيها .. ربما كان ذلك معالجة للذاكرة، أي تصحيح الماضي بما يدفع الحياة للحدوث مرة أخرى بطريقة مغايرة، وربما تقديرًا لذكرى "القوة الذكورية" التي حاولت الآنسة إيميلي أن تمتلكها بعد أن أخفقت في الحصول على الرحمة من هذه القوة . لنسترجع كيف كانت تُعامِل الآخرين بجفاء أعمق من كونه راجعًا لغرور أرستقراطي يتمسك برفاهية مجد زائل.

الاندماج مع فحولة راضخة لفنائها في غرفة مُعدّة لليلة "عُرس" .. امتلاك سوط أبيها بعد أن أصبح خامدًا .. ربما النوم مع جثة الرجل هو الرغبة في الامتزاج مع ظلام الذاكرة، والاحتفال به كعالم حقيقي سري يخص الآنسة إيميلي وحدها رغم كل شيء، ومنفصل عن الحياة التي تصوّرها البشر .. الناس الذين سيعودون، بعد ترك غرفة الطابق العلوي، لنسج الأفكار والعواطف والاستفهامات التي تخلق أزمنة . يقينية . عن آخرين لا علاقة لهم بها.

تحطيم المرآة

يقودنا التأويل الأوديبي لقصة "الأفعى" لجون شتاينبك، ترجمة رقية كنعان، إلى حلم عصابي يعيد فيه الطبيب الشاب فيليبس إلى أمه قضيبها الذي حُرمت منه؛ "الثعبان المجلجل الذكر"، أي نزع أبيه من مكانه في قمة السلطة البطريركية الناجم عن امتلاكه لموضوع القضيب، وصعوده هو ـ الابن ـ لشغل هذا الموقع بوصفه صاحب "الثعبان"، ومالك العضو الذي لم يعد قصيرًا مقارنة بعضو أبيه.

لم ينجح الطبيب في قتل الماضي رغم كل الحيوانات التي يقضي عليها انتقامًا من رغبة الأم في أبيه، والرجوع بها إلى "ما قبل الكبت الأساسي" عند فرويد، أو مرحلة التصوّر النرجسي لقدرته على منحها الاكتفاء؛ لهذا كان لا بد له أن يقابل ـ رمزيًا ـ التوجه الأصلي لـ "الليبيدو" في صورته النقية بعد فشل مقاومته.

يلتزم فيليبس برغبة المرأة التزام الطفل برغبة الأم، والتي تأخذ شكل المدلولات الكنائية في تعويض نقصانها، مما يدفعه للتماهي بموضوع هذه الرغبة ـ عبر وسيط ـ يتجاوز من خلاله التهديد بالخصاء، ويتخلص من المجاز الأبوي الأبعد من مجرد امتلاك قضيب.

الطبيب فيليبس، رغم رغبته في مضاجعة أمه، يشعر بالخوف من أبيه؛ فيحاول الوصول إلى حل وسط مع التحريم: "يمكنك أن تأتي وتنظري

إليه بدون أن تملكيه" .. لكن رغبة الأم ـ التي يتماهى معها الابن ـ هي استكمال موضوع نقصانها نهائيًا بالحصول على قضيب ابنها للأبد، ووضع حد لاحتياجها إلى قضيب الأب: "أريده أن يكون لي".

يشيّد الطبيب فيليبس جدارًا لاواعيًا من التبرير الأخلاقي أمام شعوره الواعي بمقاومة المتعة والقضاء على الحياة/ الرغبة/ الشهوة المتبادلة بين الأب والأم/ شهوة الابن في الاستئثار بالأم ـ "يمكنه قتل ألف حيوان لأجل المعرفة، ولكنه لا يقتل ولو حشرة من أجل المتعة" ـ لذا يخلق الحلم العصابي مجالًا كاشفًا يواجه من خلاله الابن فيليبس أمه "المرأة التي تريد امتلاك الثعبان الذكر".

هذه المواجهة تُخرج رغبة الابن من اللاشعور إلى الوعي لتزيح التبرير الأخلاقي، وتجسّد أمامه حقيقة اللذة التي تصاحب انتقامه بقتل الحيوانات من خلال تفحص الشغف الناجم عن مراقبة التهام الثعبان للفأر .. الشغف الذي كان من المنطقي أن يحرص الطبيب على إخفائه بالتقزز من التأثيرات الشبقية للالتهام على ملامح المرأة.

لكن الحقيقة ينبغي في لحظة المواجهة أن تُعالج؛ أي يجب إخماد الدوافع "الذكريات" السيئة المسؤولة عن القتل بكيفية آمنة، ولهذا حدث ذلك التوحد بين الابن والقضيب في صورة الثعبان "موضوع الرغبة عند الأم"، وفي المقابل تم إحلال الطبيب في جسد الفأر أيضًا.

هذا الانقسام للابن بين الثعبان والفأر كان من شأنه تحقيق الهدفين المتناقضين للرغبة عند فيليبس: إنهاء حرمان الأم من القضيب، وفي الوقت نفسه تلقي العقاب نتيجة شعوره بالذنب بعد استجابته المحرمة "مضاجعة الأم".

نلاحظ في القصة أن الطبيب يشرح للمرأة ـ بطريقة روتينية ـ تجاربه العلمية التي يقتل من أجلها الحيوانات طمعًا في إثارتها، بينما كان نظرها مركّزًا عليه هو، وإذا كانت عيناها بدتا وكأنهما لا تريانه؛ فذلك لأنها كانت ـ أي المرأة ـ خاضعة لتخيل المستقبل القائم على بُعد لحظات والذي سيجمعهما.

نلاحظ كذلك لغة الحوار التي استخدمتها المرأة مع فيليبس حول الثعبان: "أيها الذكر الذي تحدثت عنه؟ (برقة)" .. "أنت متأكد من أنه ذكر؟" .. "سأتركه هنا ولكني أريده أن يكون لي، أريد أن أجيء إلى هنا وأنظر إليه وأطعمه، وأن أعرف أنه لي".

يواجه الطبيب رغبة المرأة في الثعبان الذكر بحيل دفاعية لتفادي استكمال المشهد ـ وهو يمضي قدمًا في إنجاحه ـ تبدأ بالتحذير من لدغ الثعبان، مرورًا بالتهكم اللاذع لحرصها على مراقبة التهام الثعبان للفأر، وشعوره بالصدمة وأنه لأول مرة يرتكب خطأً بوضع جرذ في قفص الثعبان ـ رغم أنها ليست المرة الأولى التي يفعل فيها ذلك استجابة لطلب شخص أو آخر لرؤية هذا الموقف ـ وحتى اقتراحه

الغاضب للمرأة بأن يضع قطة بدلًا من الفأر إذا كانت تريد أن تشاهد قتالًا حقيقيًا يُحتمل أن تفوز فيه القطة وتقتل الثعبان.

تمثل هذه الحيل الدفاعية طريقًا مقطوعًا سلفًا لتفادي "المضاجعة" المنتظرة، ومحاولة لطرح الصراع "قتال بين الثعبان والقطة" كبديل للاستسلام "التهام الثعبان للفأر" قد ينتهي بإفساد الخطيئة لو فازت القطة، وهذا ما يفسر شعور فيليبس بالأسف تجاه الجرذ لإدراكه حتمية العقاب، ولكنه في النهاية يمتثل لشرط المتعة: القتل.. أي يدفع الثمن بنفس الطريقة التي يقضي بها على الحيوانات، بما يضمن التطهر من الإثم، وفي الوقت نفسه استمراره ومعاودة ارتكابه؛ حيث الفأر ـ لاحظ عدم دفاعه عن نفسه ـ هو القربان الذي يُقدّم للثعبان "موضوع رغبة الأم" بدلًا من "فيليبس" نفسه.

شعر الطبيب الشاب بإثارة ممتزجة بالغثيان أثناء عملية القتل؛ يقول : "إنه أجمل شيء في العالم"، ثم يقول: "إنه أكثر الأشياء فظاعة في العالم " .. المضاجعة المحرمة / الذنب .. يسأل فيليبس المرأة بعد استرخائها بكسل: "كان حمّامًا عاطفيًا، أليس كذلك؟ .." كأنه يوجّه إليها اللوم بوصفها المسؤولة عن إجباره على إشباع رغبتها وتعويض حرمانها، وفي الوقت نفسه يطمئن على اكتفائها.

يمكن الانتباه كذلك إلى ممارسة تعويضية يؤديها حضور الأب داخل الفأر بالتزامن مع وجود الابن؛ هذا الحضور يمثل اقتراحًا للاعتذار عن

الخطيئة بإعادة الأب "كهدف جنسي" للأم، يتشارك مع الابن داخل الطقس الشهواني في لحظة الالتهام؛ أي التخلص منه .. قتل الأب أثناء التكفير عن الذنب المرتَكَب ضده.

سيبدو في السطور الأخيرة كأنما القصة تقوم بتصفية اشتباكاتها بالوصول إلى تضادها الناصع؛ إذ يتحدث فيليبس بوضوح عن علاقة ما حدث بـ "رموز الجنس السيكولوجية" التي قرأ كثيرًا عنها، وأنه وحيد جدًا، لا يفهم، وربما عليه أن يقتل الثعبان، ثم في النهاية يتجوّل الطبيب في البلدة بحثًا عن المرأة التي لم يرها مرة أخرى إلى الأبد.

لم يعد هناك مجال للحيل الدفاعية بعد التهام الثعبان للفأر، وهو ما جعل شتاينبك يكشف بواسطة فيليبس عن صلة "رموز الجنس السيكولوجية" بالطقس الشبقي الذي تم بينه وبين المرأة.

سيتطور هذا الانهيار للحيل الدفاعية مع بحث الطبيب عن المرأة؛ مما سيعيدنا إلى المحاولات كافة التي أراد فيليبس أن يتحاشى من خلالها "المضاجعة" التي حدثت، لتتجلى حقيقة هذه المحاولات بوضوح كوسائل فاشلة للهروب من رغبة الطبيب في المرأة .. من تواطؤه مع شهوتها، ومن استمتاعه بالخضوع لأوامرها الشبقية .. هذا ماجعله يبحث عنها ـ كنتيجة مناقضة في الظاهر لنفوره منها ـ بعد أن اختفت بانتهاء الحلم العصابي.

هذا الاختفاء النهائي هو تمثيل للانفصال الحتمي بين الابن "الطبيب فيليبس" وأمه "المرأة صاحبة الثعبان الذكر" الذي يرفضه الابن؛ إذ يحاول استرداد ذاته من "مرحلة المرآة" بحسب جاك لاكان؛ أي مقاومة إدراك أنه موضوع مستقل عن أمه، ومجابهة العبور من "الخيالي" إلى "الرمزي" حيث التعرّف على الفراغ في الآخر.

ما قبل الكبت الأساسي

↕

الثعبان (القضيب)/ الأم ← الابن (الليبيدو) ← الفأر (الذنب)/ الأب

↕

المرآة

إن النمط المنعزل والصارم لحياة الطبيب الشاب فيليبس . لننتبه إلى سريره العسكري مثلًا . كحيز مغلق على تجارب قاتلة تحت دوافع علمية، من شأنه أن يقوم بتحويل غريزة التدمير . غير المقنّعة في اللاشعور . إلى آلية لمحو الواقع "الصور الخارجية بالنسبة للذات" سعيًا وراء استرجاع "الأنا الكاملة"؛ أي العلاقة الثنائية الاندماجية مع الأم حين لم يكن هناك رمزٌ مبتورٌ عن الأنا .. الرجوع إلى الاستغراق في المتخيل طمعًا في هيمنة تامة على صورة الجسد.

الخوف من "البيض"

لم يخلق فشل الأب في استخدام البيض لتسلية الضيوف الذين يقصدون مطعمه استفهامًا عن هذا الفشل في حد ذاته لدى الابن "الراوي"، بل خلق استفهامًا حول ضرورة وجود "البيض" من أساسه. إنه لا يتساءل عن الأسباب التي تمنع البيض من الاستجابة لرغبة الأب في التحوّل إلى شيء ممتع يُرضي الآخرين ويساعد على الصعود في الحياة، وإنما يتساءل عمّا وراء استمرار البيض في المجيء أصلًا.

هذا التجاوز للإخفاق في تحقيق الغاية ـ والذي أنتج حالة غاضبة من الصراخ والارتعاش والعويل عند الأب تجاه حتمية البيض نفسها ـ لا يجعل قصة "البيضة" لشيروود أندرسون، ترجمة عبد اللطيف غسري، تقف عند حدود التعرّض لفكرة الوعود المهزومة التي يمكن أن تنشأ عن طموح ما، وإنما تمتد لنزع الجدوى عن الافتراضات المضادة كافة التي يمكن تصورها.

إن شيروود أندرسون يواجه ـ من خلال الابن ـ موضوع الحضور نفسه للحياة، لا وظيفتها المعطلة أو غرضها المقموع؛ إذ يبدو الاستفهام عن "البيض" كصراع صامت مع وجود العالم ذاته .. ليست المشكلة في مغامراته التي يخوضها الآباء مثلًا، والتي يمكن أن تنجح في مكان وتفشل في مكان آخر، بل في حضوره الذي يبقينا أسرى لفكرة

المغامرة نفسها .. هو يتفحص بالضرورة موضوع الاستمرارية . أي بقاء الخضوع . في اللحظة نفسها التي يتأمل خلالها أزليته.

إنك لو بدأت في سرد حكاية ما . ولتكن قائمة على إضاءة نوع من الاختزال لتاريخ عائلي . بنبرة واثقة، وترتيب حاسم، ومعرفة مستقرة، ثم أنهيتها بتساؤلات عن ضرورة وجود "البيض" واستمراره؛ فإن هذه الاستفهامات ستكون منطقية حتى لو لم تكن للحكاية علاقة بالبيض.

أتصور أيضًا أن ثقة النبرة، وحسم الترتيب، واستقرار المعرفة للاقتصاد النصي، هو ما سيجعل التساؤلات الختامية أكثر شهوانية؛ ستبدو كانفجار غير متوقع للنظام الحكائي لا يمكن مقاومته رغم الخفوت الظاهري الذي يميزه، وهذا ما يدركه شيروود أندرسون تمامًا.

تبدو الاستفهامات التي انتهت بها قصة "البيضة" بالنسبة لي كتوتر ما بعد حداثي داخل شكل من الأنماط الكلاسيكية؛ إذ إن تخطي هاجس "اللذة" . أي اكتساب الشيء للقيمة وفقًا لتنفيذ المتعة المرجوة من استعماله، واستبعادها منه عند خيبة الأمل . لصالح "حقيقته" كشأن غامض، يعادل عندي مساءلة الافتراضات المسبقة بكامل تناقضها عند جاك دريدا؛ أي التحرر من الرضوخ للغائيات، وإحباط التوقعات .. شجاعة التوتر مقابل الخوف من "البيض".

تضليل الوحدة

في كتابه «القراءات المتصارعة ـ التنوع والمصداقية في التأويل» ناقش «بول آرمسترونغ» علاقة الفرضيات بالفهم الأدبي عند «ليو سبيتزر»، والتي تحدث عنها في كتاب «علم اللغة والتاريخ الأدبي» حيث أكد أن هذا الفهم: «لن يتم بلوغه بالتقدم التدريجي من تفصيل إلى آخر، لكن باستباق الكل أو التكهن به .. لا يمكن أن يُفهم التفصيل إلا بوساطة الكل، وكل تفسير للتفصيل يفترض مسبقاً فهماً للكل»[8] .. هذا ما يدفعني للتأكيد على أهمية الافتراضات التي قد يبدو مسارها العكسي معاديًا حد التطرف لما يُعتقد أنه استنتاج بديهي لنظام محسوم، مُدرَك الترتيب، وواضح المدلولات .. إن قوة هذه الافتراضات تتجلى على نحو أكثر شبقًا وحدة كلما استغرق النص في هويته الظاهرية المسالمة، وأصواته المحددة والمألوفة.

ماذا لو افترضتُ أن قصة « بوليسلوف» لمكسيم جوركي، ترجمة زيد الشهيد، سلسلة من الأكاذيب السردية التي تؤكد حالة إنكار لدى الراوي الذي يحكي القصة وفقًا لخطاب صديقه؟ .. ماذا لو تصورتُ أن القصة قد حدثت بطريقة مضادة تمامًا؟ .. هناك استفهام من المنطقي أن يُطرح بدايةً عن ضرورة أن يُحيل الراوي القصة إلى صديق

---

[8] القراءات المتصارعة ـ التنوع والمصداقية في التأويل/ بول آرمسترونغ ـ ترجمة وتقديم: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة 2009

له كي يسردها من خلاله باعتباره بطلها .. ما الذي كان سيتغيّر لو أن الراوي قد سرد الحكاية بوصفه بطلها؟ .. هل هو التقديس المفرط للواقعية ذلك الذي دفع جوركي لتوثيق الأمر كما حدث بالفعل، بصرف النظر عن التطلب الفني، أم أن هناك مسافة ما كان يجب أن يتركها الراوي بينه وبين القصة؟ .. مساحة انفصال استباقية، وربما غير ملحوظة، يؤسس من خلالها الراوي ـ قد يكون جوركي نفسه ـ عدم انتماء الحكاية إليه .. إثبات تلقائي بأنه مجرد وسيط محايد بيننا وبين البطل الحقيقي للقصة .. هذا الاحتمال يسانده عدم الثقة في الأصل الواقعي للحكاية ـ لو كان موجودًا حقًا ـ وكذلك غياب المبرر النصي ـ كما سبق وأشرتُ ـ لعبارة البداية: "يومًا ما حدثني صديق لي قال".

بتتبع هذا الافتراض سوف تنتظم الخطوات التأويلية داخل القصة بهذه التحولات المناقضة: ليست هناك جارة بولندية غريبة الأطوار اسمها تيريزا، بل اخترعها الراوي "المختبئ" مثلما قام باختراع الصديق الذي ألصق الحكاية به .. تيريزا المتوهمة كانت هي السبب المنطقي الذي يلزم الراوي للحصول على رسائل حب من فتاة لها وجود فعلي، يمكنه في المقابل أن يكتب ردودًا لها كعاشقَين تقليديَين .. التركيز على القبح المخيف لمظهرها الخارجي ولسلوكياتها هو ترسيخ لهاجس التبرؤ من العلاقة؛ إذ إن هذه السمات ستقطع على الفور، ودون جهد، أي صلة أو ارتباط بين البطل واحتياجه لحضورها .. تشكّل هذه

الملامح الباعثة للاشمئزاز .كما قرر الراوي . حاجز صد مضمونًا، ينفي بداهة فكرة «اختراع» فتاة بهذه السمات، بل على العكس يمثل النفور عامل تقوية لوجودها ككيان غير متوهم .. كأن جوركي يشيّد حماية مضاعفة لشاب اختلق فتاة يمكنها أن تذيب وحدته بالعاطفة عن طريق الرسائل التي يكتبها بنفسه، ولها من الخصائص الجسدية والطباعية ما يلزم لهروبه من مطاردتها، إمعانًا في إخفاء الألم الذي تتطلب إزالته وجود هذه الفتاة.

لنتأمل عبارتها إليه: «أنت تبدو شابًا مرغوبًا فيه» .. هكذا يمكن تضليل الوحدة، أي عدم الاعتراف بوجودها عن طريق تخيّل كائن يتولى إعادة إنتاج مَن تخيله في صورة أخرى .. صورة الشريك في قصة حب .. الفتاة المتوهمة تخلق شخصًا حقيقيًا إذن وليس خياليًا؛ فبوليسلوف هو السارد الذي اختلق تيريزا كي يستقبل رسائل بوساطتها، ولهذا فالبطل كان يكتب تلك الرسائل لنفسه، مدعيًا تحقيق أمنية فتاة وحيدة، موجودة حقًا، بينما هو في الواقع يحاول التخلص من جحيم شخصي وراء حجاب سميك .. "كتبتُ الرسالة مليئة بعبارات الحب والوله واللطف كما لو كنتُ أتمنى أن أكون أنا بوليسلوف، ومن أية فتاة تردني هذه العبارات، إلا تيريزا".

لو أردنا أن نضع تلخيصاً لهذا الاشتباك سيكون كالآتي: شخصية تكابد الوحدة، تخترع صديقًا .. الصديق يخترع فتاة .. الفتاة تخترع

الشخصية الأولى بكيفية مغايرة فيتحوّل إلى كائن مختلف "عاشق ومعشوق".

نهاية القصة تتسق بشكل ما مع بدايتها فيما يتعلق بالاستفهام الذي ينبعث بقوة من حالة مبهمة: ما هي الشبهة التي أودعت تيريزا بسببها السجن؟ .. إن الإيمان بحتمية توثيق الواقع منذ البداية ـ لو كانت القصة نسخة مطابقة تمامًا للواقع بالفعل ـ كان يفرض بالضرورة الكشف عن طبيعة الشبهة التي قادت الفتاة إلى السجن، وأتصور أن في ذلك أهمية، سواء على المستوى الواقعي أو النصي .. لكن ما حدث بدا لي كمحاولة عاجلة لإنهاء الأمر .. وضع حد سريع للوهم .. التخلص من الذاكرة التي تحتوي هذا الماضي بأي طريقة، دون رغبة في تفسير شيء .. «لا بد أنها ماتت» .. كأن الراوي يدفن هذا الجزء من الزمن بلا اعتبار للكيفية التي يفعل بها ذلك .. «تيريزا» تدخل السجن وتموت .. هكذا فقط .. أسئلة كيف ولماذا لا تعنيه هنا .. الفتاة المخترعة أنجزت مهمتها في منح الراوي «بوليسلوف» ما كان في حاجة إليه: أن يستقبل رسائل حب من فتاة، وأن يكتب ردوداً لها .. "هكذا أشعرُ أن ثمة بوليسلوف يحيا في مكان ما. لا أعرف أين. وهكذا أستطيع التواصل في الحياة فتصبح عندي أقلَّ صعوبةٍ، وأقلَّ فظاعةٍ، وأقلَّ حدّة".

دعابة الغموض

لا يمثل تكرار عبارة بعينها . كأن يكون عنوان القصة هو جملتها الختامية مثلًا، ولا سيما لو كانت صياغتها تقارب الطبيعة الظاهرية للحكمة أو القول المأثور . طريقةً لضمان التفكير في شكل اختزالي لحقيقة ما، أو ثبات التركيز على معنى تمت تصفية المعرفة التي يؤكدها إلى أقصى درجات نقائها المختصر فحسب، بل قد يمثل التكرار أيضًا تحريضًا على الخطو داخل خدعة.

إن التساؤل الذي يمكن أن يخطر في الذهن عند الانتهاء من قراءة قصة "أبو الهول بلا سر" لأوسكار وايلد، ترجمة زياد الشهيد، . وسيكون بديهيًا حقًا . هو: هل "أبو الهول" بلا سر فعلًا؟

إن أبسط مستوى من البحث عن «أبي الهول» سينتج إقرارًا دامغًا بغموضه، حيث تُعدّ الكثير من المعلومات الخاصة بتكوينه وتمثيله وتسميته أقرب إلى التكهنات. فلماذا اختار أوسكار وايلد كائنًا متخمًا بالأسرار ليعيّنه نموذجًا للوضوح؟

إن توظيف هذا المثال بمدلول عكسي، أو بإحالة مناقضة للتوقع، يقود القصة إذن إلى الاتجاه المضاد لسطور نهايتها: كانت حياة السيدة آلروي غامضة بدرجة لا يمكن تصوّرها، وما استئجارها للغرفة إلا لسرٍّ أبعد ما يكون عن مجرد الرغبة في أن تتخيل نفسها بطلة.

إن استخدام أوسكار وايلد بهذه الكيفية المعارِضة يخالف ما يمكن أن نطلق عليه «التاريخ الشائع للرمز»، ويخلق تاريخًا أدبيًا مغايرًا يعتمد على استعمال وايلد الخاص لهذا الرمز؛ حيث «تشير كلمات العمل الأدبي باستمرار إلى الإنسان الذي اختارها» بحسب كليانث بروكس في مقابلة عام 1975. وهنا أشعر بضرورة اقتراح تطابق بين الراوي وأوسكار وايلد؛ إنني أريد استدعاء صفة "الكاتب" للراوي التي لم تتجلّ على نحو حاسم، وإن بدت القصة خالية تمامًا من احتمالات الرفض لهذه الصفة.

يقول الراوي لصديقه في بداية حوارهما: «المرأة التي نعنيها هي التي تُحَب لا التي تُفهَم»، وهذا ما يجعل عبارة «لكنها في الواقع مثل (أبو الهول) بلا سر» في نهاية الحوار كذبةً يريد الراوي بواسطتها التأكيد لصديقه بأن غموض المرأة الميتة التي أحبها أكثر وحشية مما يمكن تخيله.

إذا توفر لدينا قبولٌ بالتفسير المخادع للراوي بأن السيدة آلروي كانت مولعة برغبة أن تبدو غامضة، فإن الغموض سيظل قائمًا، بل وسيزداد ثقلًا عند الاستفهام حول حقيقة الدوافع التي تقف وراء هذا الولع. أوسكار وايلد لم يطرح افتراضات لمحاولة إضاءة الظلام الممتد وراء التبرير المباشر؛ حيث لم يكن مهمومًا بإذابة الوهم، وإنما كان حريصًا على ترك الفضاء غير المحدود الذي يتطلبه الخيال دون تقليص أي

جزء منه، وهذا ما جعل الراوي يبدو كأنه ينسج حكاية أكثر من كونه يخوض محادثة.

بدأت القصة مع قرار أوسكار وايلد استخدام «أبي الهول» بهذا الشكل، وبالتالي تحوّل الحوار من مادة خطابية بين صديقين إلى نص قائم على توتر الكذبة الختامية حول كون «أبي الهول» بلا سر، وكأن أوسكار وايلد يراهن على الكتابة عن الغموض أكثر من محوه في الواقع.

بدت الكذبة الختامية أقرب إلى دعابة لم يُكشف عن رد فعل صديق الراوي تجاهها، وهذا أيضًا لم يكن أوسكار وايلد معنيًا به؛ فقد كان يريد منح المرأة ـ وليس السيدة آلروي تحديدًا ـ صفة الغموض الأزلي، الذي ستظل أسراره حاضرة في التاريخ كغموض «أبي الهول» تمامًا.

الضحك

يتناول فيودور دوستويفسكي نموذجًا شائعًا: «الشخص الذي يهزأ الآخرون من شكله المضحك»، لكنه لا يسير به في الطريق المتوقع، بل يأخذه نحو نسقٍ مضاد؛ إن الراوي في قصة "حلم رجل مضحك"، ترجمة نرمين جمعة، ليس «أكاكي أكاكيفتش» في قصة "المعطف" لنيكولاي غوغول، ولا «أيونا بوتابوف» في قصة "الشقاء" لأنطون تشيخوف؛ إذ لا يمثل التعاطف مركزًا لهويته، بل على النقيض، يعتبر كونه مضحكًا حقيقةً أساسية يدركها ذاتيًا أكثر مما يستوعبها الساخرون منه.

ليس هذا فحسب، بل إنه يتعامل مع هذه الحقيقة كمعادل للكرامة؛ أي أن تجاهلها يُعد دافعًا للغضب، حتى إن عزة النفس التي تمنعه من الاعتراف بها تساهم في شعوره بالعذاب نتيجة عدم قدرته على التأكيد للآخرين بأنه مضحك بالفعل. هذا التوحد مع الواقع الذي يُستخدم ضده أبعد ما يكون عن الرغبة في الحماية من الألم أو التعايش مع المهانة، بل هو أقرب إلى الامتزاج بطبيعة أكثر طغيانًا من سماته الشخصية وعلاقة البشر بغرابتها: اندماجٌ بحقيقة أكبر للعالم، أكثر اتساعًا من حدود تعاسته الخاصة، وتوحّدٌ مع قناعة كاملة بعدم استحقاق الحياة للاهتمام.

هذه المعرفة أدت إلى ترسيخ اليقين عند الراوي بأنه هو الوجود نفسه؛ جعلته الحقيقة معنىً أو جوهرًا يتخطى فرديته، وهذا ما أعطاه إمكانية التخلص من حواجز الزمان والمكان ليصبح كينونة مطلقة. تحوّل حضورُه إلى بدايةٍ للعالم . حيث لم يوجد شيء قبله . وبالتالي فإن انتحاره هو نهاية هذا العالم.

يمكن تصوّر أن النجم الصغير الذي كان يتأمله في السماء الحالكة هو الاستدعاء الماورائي للمعرفة التي يحملها الراوي كي تَحلّ في كونيتها؛ لهذا كان النجم سببًا في أن يتخذ القرار بإطلاق النار على نفسه، فالتخلص من الجسد سيحرر الحقيقة ويمنحها النقاء التام اللازم لتحقيق التماهي المنطقي مع الكون.

مع ذلك، فإن دوستويفسكي يعرف أن استغاثة طفلة لإنقاذ أمها يمكن أن تربك أكثر الحسابات صلابة، ولكنه لا يكشف عن هذا بشكل مباشر. إن الراوي في سلوكه العنيف تجاه استنجاد الطفلة البائسة لا يعبّر فحسب عن محاولة إثبات عدم اكتراثه بالدنيا بأحقر أسلوب ممكن، بل يدافع أيضًا من خلاله . وبدرجة أقوى . عن هشاشة هذا اليقين بعدم الاكتراث؛ سعيًا للانتقام من الإغراءات التي يمكن أن تقضي على هذا الإيمان، خاصة لو تمثّل هذا الإغراء في طفلة متضرعة تصرخ بيأس مرتجف تحت المطر الليلي: "أمي الحبيبة!".

إن إذلال الراوي للطفلة دليل ضعف أكثر من كونه إشارةً إلى تأكيد محسوم، وهذا ما سيفسر شعوره بالخزي بعد العودة إلى شقته. أنجزت الطفلة مهمتها، ولم يعد الراوي هو "الوجود" الذي سينتهي بنهايته، بل سيستمر ـ من خلال الطفلة المهانة ـ بعد موته، ولهذا سيستبدل الانتحارَ بالحلمِ بالانتحار.

لم يأخذ النجمُ الذي كان يتأمله الراوي في السماء الحالكة الرجلَ المضحك إلى العدم ـ الحالة الكونية التي تعادل بعد الموت حالة عدم الاكتراث في الحياة ـ كما كان يُفترض، بل أخذه إلى «اليوتوبيا»؛ المدينة الفاضلة التي يعيش الجميع داخلها في سعادة قصوى، مشيّدة على الاتساق الفطري، والتناغم مع الطبيعة، وانعدام الكراهية والإثم. حقق هذا المكان التوحد الطفولي بين كائنات لا تفرقها ديانات أو ضغائن، وتشملها براءة التآلف مع الحب الكوني الذي يستمدون منه الفرح.

كان الراوي في الحلم هو صاحب الإثم الأول، وعلى إثره تناقل سكان هذه الأرض الخطيئة كعدوى الطاعون حتى صارت مكانًا للعذاب (القوانين، الديانات، الحروب...)؛ هكذا تحولت السعادة بالنسبة لهم إلى حلم لا يمكن تصوّره بعدما كانوا يعيشونه بالفعل.

إن قصة "حلم رجل مضحك" لفيودور دوستويفسكي تستطيع أن تقودنا بقوة باتجاه هذا الاستفهام الماكر: أين يكمن الضحك حقًا؟

في سمات الراوي الشخصية التي لا تقتصر فقط على مظهره؟ .. في عدم اكتراثه؟ .. في إيمانه بحقيقة كونية؟ .. في شعوره بالعار؟ .. في حلمه بأرض مثالية يتسبب وجوده في إفسادها؟ .. في إيمانه بالنضال ضد الشر والتبشير بإمكانية بناء السعادة (ستكون أولى خطواته العثور على الطفلة البائسة)؟ .. في تصديقنا بأنه لا يكذب ويعني ما يقول بالفعل؟ .. في تصديقنا بجدوى هذا الإيمان أصلاً؟

كأن دوستويفسكي يتفحص دائمًا حقيقة موازية :من لديهم القدرة على ارتكاب أبشع الرذائل، على استعداد دائم لتخيل أكثر الأحلام الطفولية براءة، حد السذاجة المفرطة.

"بابا همنجواي" الذي ينقذ القطط

إن ما يمكن أن يكون محفزًا للتفكير في قصة "قطة تحت المطر"، لإرنست همنجواي، ترجمة موسى الحالول . أكثر من استخدام القطة التي تحاول حماية نفسها من المطر كمعادل رمزي للمرأة التي تفتقد الشغف في حياتها . هو السمات التي أسبغها همنجواي على مالك الفندق.

ربما لن نصادف معاناة في التعامل مع القطة التي تواجه المطر كتجسيد لروح المرأة التي تعذبها لامبالاة زوجها، ورغبتها في الحصول على تغييرات مؤثرة تنقذ عالمها من الضجر؛ قد يكون الحرمان من الأطفال سببًا أساسيًا لهذه الأزمة . وهو احتمال غير مستبعد . يدعم دلالتَه بقوة وصفُ المرأة لاحتياجها إلى القطة: "أريد أن يكون لدي قطة صغيرة كي تجلس على حِجري وتقرقر عندما أمسح بيدي عليها".

لكنني أرى أن التفحص المتمهل لتفاصيل مدير الفندق التي أحبتها الزوجة سيقودنا إلى نطاق ذهني أكثر توترًا من هذا الترميز البسيط؛ فمالك الفندق كان: "متقدمًا في السن .. طويلًا جدًا .. ذا وجه ثقيل ويدين كبيرتين .. جادًا .. وقورًا .. مستعدًا لإسداء الخدمات"

لماذا لا نتأمل أيضًا هذه العبارات التي صاغها همنجواي لتشكيل علاقة المرأة بهذه السمات: «أحبت طريقته الجادة في تلقي أي شكوى»، «أحبت طريقة إحساسه بمنصبه كمدير للفندق»، «أحبت وجهه العجوز الثقيل ويديه الكبيرتين»، ثم: «بهذا الشعور تجاه مدير الفندق فتحت الباب ونظرت إلى الخارج»؟

إن الرجل بهذه التفاصيل وهذا السلوك لا يمثّل مجرد موقعه الوظيفي كمالك لفندق، أو حتى طبيعته الإنسانية كشخصٍ مهذب ومراعٍ للآخرين فحسب؛ بل إنه يمثل تحققًا أبويًا يتجاوز الحضور الأبوي التقليدي إلى فكرة الأبوة المطلقة، القدرية، العارفة بالأسرار، المستجيبة، المانحة بيديها الكبيرتين .. الأبوة المخلّصة، التي نتوقع دائمًا أن نعثر على عطاياها المنقذة حينما نفتح بابًا ما وننظر إلى الخارج.

كان الرجل مالكًا ومديرًا لشيء أكبر من فندق توقف فيه زوجان أمريكيان، وكان في أبوته عمقٌ ذكوريٌّ غامض، ربما جعل من تدخّله في اللحظة المناسبة لتصحيح خطأ ما انتزاعًا شهوانيًا للمرأة نحو تحرر عابر، ما ورائي كخيال أو حلم، لا يتصل بواقع محكوم أو حقيقة يمكن التأكد من وجودها.

يفترض أحد التحليلات النفسية لشخصية همنجواي أن السلوك الذكوري المبالغ فيه الذي هيمن على حياته ـ والمرتبط برغبته في أن يكون أكثر رجولة من أبيه ـ كان بمثابة إخفاء للمكوّن الأنثوي النشط

في شخصيته ("الأدب")، والذي يمثّل توحده مع اهتمامات أمه الفنية؛ هذه الحالة التي فسرها كارل يونغ بأنه "كلما زاد التعبير عن (الأنيموس / الجانب الذكوري) في قناع الشخص / الواجهة الاجتماعية، دلّ ذلك على قوة (الأنيما / الجانب الأنثوي) المكبوتة بداخله".

ربما يروق لتأويل ما اعتبارُ أن قصة "قطة تحت المطر" تعد افتضاحًا للجانب الأنثوي المكبوت في شخصية همنجواي، وذلك بالاستناد إلى ما قد يبدو انحيازًا لمشاعر المرأة، وتعاطفًا مع رغبتها في النجاة من السأم. لكنني عند استخدام هذا التحليل النفسي في قراءة القصة أجد أن الأمر لم يتوقف عند فرضية التأويل هذه، بل أتصوّر أن "قطة تحت المطر" كانت ـ في المقابل ـ دعمًا لليقين الذكوري لدى همنجواي عن ذاته؛ كانت ترسيخًا لموضوع الأبوة داخل هذه الصلابة الذكورية .. الأبوة التي لا تُسلّم حكمتها بطريقة مباشرة، أو تكشف عن تنظيمها للعالم على نحو واضح، بل تتحرك كمشيئة عليها أن تبقى لغزًا.

أن تكون «أبوة القدر» التي يمكن أن تتجلى أحيانًا كفيض طائش من العدوانية الفظة (كما كانت تتصف شخصية همنجواي)، وفي أحيان أخرى كاحتواء غيبي مبهم، يستوعب تعاسة الآخرين، ويقدر على محوها أو تخفيفها دون حاجة لأن يبدو قريبًا .. إنه همنجواي الذي

أطلق لحيته بشكل كامل، وكان يفضِّل أن تشير إليه زوجاته، وكذلك أصدقاؤه، باسم "بابا".

إن "نقاء اللغة" لم يكن جوهر السحر الذي ميّز الأسلوب السردي عند همنجواي، بل براعة ترتيب هذا النقاء. كان همنجواي يتحرك في تكوين المشاهد قابضًا على ادعاء محكم من اللامبالاة الظاهرية، قد تصل إلى مستوى الحياد البارد الذي لا يقصد إثارة عاطفة محددة أو إثبات فكرة معينة؛ لكنه في الواقع كان ينسج الصور، ويشيّد الروابط فيما بينها بالكيفية التي تجعل منها عتبات مروّضة لاستفزاز ذهني يصعب التراجع عن الاشتباك معه: الورطة الممهدة التي يقود الدخولَ إليها غيابُ المجاز، والتركيزُ على عبارات دالة، وتكرارُ كلمات منتقاة، واستدعاءُ خلفيات بصرية ملهمة خادمة على تتابع المشاهد، وتجفيفُ الحوارات إلى تعاقب متقطّع من الوخزات القلقة، بحرصها على عدم توفير الإشباع، وتسكينُ تلك الحوارات في الأماكن الداعمة للارتباك المتصاعد وراء الهدوء المرئي.

الوحشة

يعمل «أيونا بوتابوف» حوذيًا؛ أي أنه شخص تحتم على حياته أن تُفنى بين صنوف عديدة من الغرباء الذين تحملهم زحافته كل يوم، وتجوب بهم الشوارع لتنقلهم من مكان إلى آخر. ربما لو وجّه أحدٌ ما ـ بشكل عابر ـ سؤالًا لهذا الحوذي داخل رتابة الأحوال العادية عن رؤيته لطبيعة البشر لأجاب دون تردد، بابتسامة متحسرة وصوت منكسر، وربما مع هزة رأس متيقنة، بأنهم متغطرسون، قساة القلوب، ولا يبالون بمشاعر الآخرين.

لكن هؤلاء هم البشر الذين سيحاول الحوذي نفسه أن يحصل منهم على التعاطف حينما يموت ابنه؛ المواساة التي لا تعني أكثر من مجرد الاستماع لتفاصيل مرض الابن ووفاته وجنازته، وإظهار ـ ولو بشكل زائف ـ الحزن اللائق بالفاجعة.

إن بوتابوف ليس مجرد إنسان مُعذَّب تضاعفت آلامه بالحرمان من العزاء بعد فَقد ابنه، ولكنه أيضًا إنسان عادي تتراجع خبرته بالحياة في أوقات المصائب؛ فيتوقع حدوث معجزة، واثقًا من أن تحققها أمر بديهي للغاية. يكمن العذاب إذن في أنه لا يوجد بشر آخرون سوى هؤلاء الذين تُفنى حياة الحوذي بينهم، لذا فإنه مجبر دائمًا على محاولة

انتزاع ما هو في أشد الاحتياج إليه من داخل كائنات أبعد ما تكون عن امتلاكه.

ليس أمامه سوى أن يقاوم صلابة خبرته بالبشر، وأن يتحرك بسلوك مضاد لما تؤكده المعرفة الراسخة في أعماقه عن طبيعتهم. إذا كان الحوذي على استعداد لقبول أي نوع من المنطق في خسارة ابنه، فعلى الأقل؛ لماذا لا يكون الحصول على التعاطف مع خسارته حدثًا منطقيًا أيضًا رغم كل شيء؟ هكذا يفكر الحوذي المضطر إلى التحرك باتجاه هؤلاء الذين لا يعرف سواهم، وهنا يمكنك أن تعرف قيمة حيوان كالحصان أكثر من أي وقت آخر.

هل من الممكن تفادي التفكير في أن «أيونا بوتابوف» واحد من هؤلاء البشر الذين يمكنهم في لحظة ما أن يتسموا بالغطرسة وقسوة القلب واللامبالاة بمشاعر الآخرين؟ من يستطيع الجزم بأن السلوك المعبّر عن هذه الصفات يقتصر على مظاهر نمطية ثابتة غير قابلة للاتساع، تتضمن عدم منح العزاء لأب مات ابنه منذ فترة قصيرة؟

إن بوتابوف يمكنه أن يتسم ـ داخل أزمة لا تخصه ـ بأي من الخصال التي يمكن وصفها تلقائيًا بالرذائل، دون أن يحرم أحدًا من فضيلة المواساة.

أتذكر الآن ما كتبه «فرانك أوكونور» عن قصة "الشقاء" لأنطون تشيخوف، ترجمة أبو بكر يوسف، في كتابه "الصوت المنفرد":

«عملاء سائق العربة العجوز أناس مثلنا تمامًا. أناس مشغولون، مغلفون في اهتماماتهم الخاصة. وإذا كانوا قد كسروا قلب الرجل العجوز من الوحدة، فإن ذلك ما قد نفعله نحن أنفسنا».

بدا لي هذا الرأي في الماضي البعيد مجحفًا حد الحماقة المسرفة: حكمٌ سخيف، غير عادل، ولا يمكن تعميمه. كنت موقنًا تمامًا ـ كما يليق بولدٍ صغير يخطو خارج طفولته ـ بأنه من المستحيل أن يأتي اليوم الذي أمارس فيه هذه الوحشية التي ارتكبها الركاب ضد الحوذي العجوز. لكنني الآن ـ بعدما واصلتُ الحياة متجاوزًا هذا الماضي ـ لا أزال أحصد التأكيدات المتلاحقة على أنه داخل الجحيم يمكن لأي سلوك أن يكون وحشيًا بطريقة أو بأخرى، مهما كانت دوافعه، أو مهما خفي أثره، أو بلغت قوة انتمائه إلى أي خرافة أخلاقية يمكنه التحصّن بها.

فضيلة الزمن الشخصي

في قصة "ديمتريو" لخوليو رامون ريبيرو، ترجمة نادية جمال الدين، يتحدث ماريوس كارلن عن صديقه الروائي ديمتريو فان فاجن الذي ترك يوميات تُنسب للسنوات الثماني التالية لموته؛ قال ماريوس إن ديمتريو تُوفِّيَ بطريقة غامضة في حانة، وأنه تتبع التواريخ المستقبلية المدوّنة بدقة في المذكرات للتأكد من صحة أحداثها وفقًا لديمتريو، فاكتشف أنه لم يخطئ أبدًا.

"عند ذلك ازدادت حيرتي، كما أن النتائج التي أمكنني استخلاصها كانت قليلة. فمن الواضح أن ديميتريو قد تُوفِّيَ في 2 يناير عام 1945، ولكن المؤكد أيضًا أنه في عام 1948 حضر مراسم دفن إرنستو بانكلوس، وأنه في عام 1949 كان بالمتحف الوطني بأوسلو، وفي عام 1951 تعرّف على ماريون في فريمان ورُزِق منها بطفل. لقد تم التحقق من كل ذلك بالفعل".

ثم نقرأ تفسير ماريوس كارلن للنتائج التي أسفرت عنها تحرياته:

"إن دوامنا الداخلي لا يمكن تعريفه ولا قياسه ولا تأجيله. فمن السهل أن نعيش أيامًا في دقائق والعكس، دقائق في أسابيع. فكما هو معلوم، فإن حالات التنويم المغناطيسي كثيرة، أو حالات شدة الإثارة أو النشوة التي يسببها الحب أو الخوف أو الموسيقى أو الحمى

أو المخدر أو التدين الشديد؛ ولكن ما لا أستطيع إدراكه هو: كيف ينتقل هذا الدوام الداخلي إلى حيز الفعل؟ وكيف يتوافق زمن كل فرد منا مع الزمن الشمسي؟ إن التفكير في أكثر من شيء خلال الثانية الواحدة أمر معتاد، ولكن الأكثر تعقيدًا هو القيام بذلك في المدة نفسها. والمؤكد أن ديمتريو فان فاجن قد قام بأشياء كثيرة خلال زمنه الشخصي، وهي أشياء لم تتم في الزمن الحقيقي إلا فيما بعد. كما أن هناك أشياء كثيرة فعلها وما زالت لم تتحقق بعد؛ فنجده مثلًا يصف في عام 1954 رحلة إلى الهيمالايا يفقد خلالها أذنه اليسرى نتيجة التجمد. أو دون أن نبتعد كثيرًا، يشير إلى اليوم ـ وهو العاشر من نوفمبر عام 1953 ـ إلى قيامه بزيارة لبيتي، وهو ما لم يحدث بالطبع لا في زمني ولا في الزمن الشمسي. ولكن اليوم لم ينتهِ بعد وكل شيء محتمل الحدوث؛ فهو لم يحدد في يومياته الساعة، كما أنها لم تشر بعد إلى الثانية عشرة ليلًا، أو لعله قد أجّل الزيارة دون تدوين هذا في يومياته. ما زالت هناك دقيقة باقية. أقر بالشعور بنَفَاد صبري بعض الشيء حتى إن ربع الساعة الشمسي الذي استغرقته كتابة هذه الصفحات قد بدا لي طويلًا بلا حدود. ولكن لا يمكنني بالطبع أن أخطئ، فأحد ما يصعد الدرج .. خطوات تقترب .. ساعتي تشير إلى الثانية عشرة ليلًا .. طَرق على الباب .. إنه ديميتريو، هنا!".

إن ما يحكم القصة ـ بالنسبة لي ـ ليس علاقة الروائي الميت بيومياته مثلما يبدو للوهلة الأولى، بل ما تمثله تلك اليوميات للصديق الراوي الذي يحاول تفسيرها؛ وكأن ماريوس كارلن يستخدم المذكرات المستقبلية التي تركها صديقه ديمتريو فان فاجن للإشارة إلى أرقٍ ذاتي بتغييب الموت.

إن اليوميات تضمن للراوي البقاء حيًا ـ على الأقل ـ حتى زيارة الروائي الميت لبيته، وبذلك فإن القصة يتركز همها الأساسي على هاجس الخلود عند الصديق، أو سعادة الحصول على تأكيد ـ حتى لو كان قائمًا على أدلة غامضة ـ لاستمرار وجوده في العالم إلى وقت معلوم.

في ضوء ما سبق، سيتحوّل اللقاء في نهاية القصة بين ماريوس كارلن وديمتريو فان فاجن إلى معجزة خلاص حقيقية تضع حدًا للموت؛ فهي لا تثبّت فقط وضعيتك ككائن على قيد الحياة في تلك اللحظة، بل تجعل من إمكانية مواصلة الحياة ـ فعليًا ـ بعد وفاتك شيئًا عاديًا يمكن تحقيقه.

لكن على جانب آخر، فإن محاولة صديق الروائي تفسير صحة المذكرات المستقبلية، وإرجاعها إلى سهولة أن نعيش أيامًا في دقائق، ودقائق في أسابيع، وأن ديمتريو قد قام بأشياء كثيرة في الزمن الشخصي لم تتم في الزمن الحقيقي إلا فيما بعد بكيفية مجهولة؛ فإن

في محاولة التفسير هذه إلهامًا يتجاوز الروائي الميت وصديقه واليوميات.

إنها تحريض على التمعّن في الوجهين النمطيين للحياة والموت بصورة عكسية: فما بدا أنه ـ ظاهريًا ـ الحياة، لم يكن في الواقع سوى الموت، أما "الخيال" فهو الجزء الحي الوحيد في هذا الموت؛ الجزء الخالد الذي ـ ربما كنوع من التحرر ـ يتحوّل إلى واقع أبدي، حين ينقلب الموت إلى حياة غائبة عن العالم. إن لقاء ديمتريو هو ـ إذن ـ وصول أمنية ماريوس في التعرّف على الحياة الحقيقية إلى حيز التنفيذ.

الحرب

في قصة "المفقود" لأرنولف أوفرلاند، ترجمة سميرة أحمد السليمان، لا يعني رجوعك المفاجئ من الحرب بعد الاعتقاد بموتك سوى أن الحياة ستصبح بالنسبة لأمٍّ وابنتها أكثر عذابًا. فالذي عاد من الحرب لم يرجع إلى زوجته وطفلته التي كبرت، بل إلى بطالة وغلاء وعالمٍ يدبّر أفراده أمورهم بشق الأنفس.

إننا ـ بقدر بسيط من تعمّد الإنصات ـ بمقدورنا الاستماع لأصوات الحرب في خلفية الحوار الثقيل بين الزوجة والزوج العائد بعد سنوات طويلة: آلات القتل، وصرخات الألم والاحتضار، بل بوسعنا أن نتنفس رائحة الموت داخل صدوع المحادثة العسيرة بينهما .. الكلمات المقتضبة الحذرة التي تستكشف استكمالًا بائسًا لحياة ماتت، وإعادة تكوين علاقات جديدة بين أشخاص فقدوا عالمهم، وتحتّم على أشباحهم البدء في تعايش مظلم.

إن الحرب بإمكانها أن تُنهي عالم بشرٍ لا يزالون على قيد الحياة؛ إذ تضع الانفصال كطبيعة مهيمنة للعلاقات بين أولئك الذين احتفظوا بصلاتهم السابقة، وتفرض الغربة بين من أعاد القدر تجميعهم في المكان نفسه. ذلك الحيز المغلق الذي شهد تباعدهم، وأصبح بعد تلك السنوات أثرًا ثابتًا، لا يوثق فوق جدرانه التحوّلات القاسية التي

ضاعفت أعمار هؤلاء الذين دمرت الحرب دنياهم فحسب، بل يختزن الاستمرار البديهي للحرب داخل بيت لم يعد من الممكن أن يعيش أفراده كما كانوا في الماضي.

الحرب لا تنتهي؛ إذ يتحوّل الأحياء الذين عبرت هذه الحرب فوق أجسادهم ودُفنوا تحت الأنقاض التي تركتها إلى آلات قتل بديلة لتلك الوحوش المعدنية التي صمتت مؤقتًا .. كوابيس متحركة تتصارع على شكل معتم من الوجود وجدت نفسها مرغمة على ابتلاعه، بعد أن أصبح تقاسمها للحياة ورطة مجحفة، وعبئًا لا مفر من الرضوخ لمسايرته انتظارًا للحظة التحرر من وحشيته.

يصبح العالم استكمالًا للألم والموت؛ فتبدو الحروب العسكرية كأنها نوع من الرحمة للتخفيف من آلام حروب أخرى يحكمها الدمار الاجتماعي الذي ترتعش لغة التخاطب بين ضحاياه بالحسرة، والتخوّف المكتوم، والجفاء اليائس للعاطفة.

إن الحياة حينئذٍ . لو جاز لنا أن نضع تعريفًا لها . فلن نجد أكثر ملاءمة من الكلمات الأخيرة في هذه القصة:

"هل سوف أنام هنا؟" سأل هو.

"نعم.. في الداخل ننام أنا وإتي".

الاحتمالات المتساوية في حياة البهائم

لا تقصد الطبيعةُ المهيمنة للارتباك والانزلاق داخل الانقطاعات المفاجئة من الحوار في قصة "جميل فمي، عيناي خضراوان" لجيروم ديفيد سالنجر، ترجمة بسام حجار، القيامَ بوظيفةٍ إرجائية؛ أي تأجيل الوصول إلى دلالات محسومة باعتبار الفراغات إحالات متتابعة وغير مستقرة للهذيان. بل إن سالنجر يضع «الطيش» كحضورٍ راسخ، متشبع، ومكتفٍ بذاته، وما يقود إليه ليس غائبًا، بل فائضًا بوضوح كمتنٍ صادم.

تتجلى فوضى اللغة كسياقات متصارعة؛ إذ يمكن ملامسة حدود البنية التي تتقاتل الكلمات العشوائية داخل ظلامها. سالنجر يجعل من غياب اليقين الحواري حالة عضوية، لا تشير إلى استنتاجات أبعد من القرارات السردية التي يتضمنها شكل المحادثة بين الزوج والصديق الذي تنام الزوجة في سريره.

يصبح تجاور الاحتمالات بديلًا للعلامات؛ حيث يمكن للزوج أن يكون على وعي بوجود الزوجة في سرير صديقه أثناء المحادثة الهاتفية، حتى لو كانت تفاصيلها تشير ظاهريًا إلى الاتجاه المضاد. الأمر نفسه ينطبق على المعلومة الكاذبة التي أبلغها الزوج لصديقه في النهاية بأن

زوجته قد عادت بالفعل إلى البيت، بينما كانت لا تزال نائمة في سرير الصديق.

قد يكون هذا الوعي لدى الزوج بوجود زوجته عند الصديق . وهي معرفة تدعمها قطعًا خبرة الزوج بزوجته التي كشف الحوار مع الصديق عن تلخيص وافٍ لها . فرصةً تم انتهازها لممارسة الارتباك، وليس مجرد قاعدة منطقية لتفجيره؛ رغبةً لدى الزوج في التحرر من علاقته بزوجته (بصرف النظر عما تفعله الآن، حتى لو كانت نائمة مع صديقه) بواسطة الهذيان، أما المعلومة الكاذبة فلم تكن سوى تطويرٍ لهذا الهذيان.

الاحتمالات كذلك تمتد إلى الصديق الذي قد يكون شعوره بالضيق ناجمًا عن الذنب، وهو ألم ستعمّقه بقوة المعلومةُ الكاذبة التي سيخبره بها الزوج عن عودة زوجته النائمة بجواره الآن. ربما يكون الجفاء ناجمًا كذلك عن تأكّد متزايد من كونه ضمن قائمة «الأوغاد» الذين لا يتمالك الزوج نفسه من البحث عنهم في الخزائن اللعينة كل مساء حين يعود إلى المنزل، والذين يحتمل أن تكون زوجته قد خبأتهم: صبيان خدمة المصاعد، صبيان الدكاكين، ورجال الشرطة .. كأن الصديق يواجه بوجوده داخل هذه اللائحة من عشاق الزوجة مأساته الضئيلة داخل حطام بشري هائل.

الزوجة التي تشعر بنفسها كأنها كلبة من أعلى رأسها حتى باطن قدميها، يسمع الصديق من زوجها أنها الفتاة مدعية الثقافة، الأكثر تخلفًا على قيد الحياة والجديرة بالشفقة، التي عندما تكون مهتاجة تنط على أول وغد يدخل إلى المطبخ، مؤكدًا أنها لا تحتاج إلا لوغد كبير لا يفتح فمه، فقط يدخل عليها من حين لآخر فيضاجعها ثم يعود ليواصل قراءة جريدته. الزوج ـ المحامي الذي خسر قضية للتو ـ يخبر صديقه الذي يبدو أنه لا يعرف من هي "مدام بوفاري" بأنه خِرَع، وكأنه يقول لصديقه: "أما أنت فالوغد الكبير الذي تحتاجه زوجتي، والتي قد تكون نائمة بجوارك الآن!".

إن الاحتمالات المتساوية تجعل من طلب الزوج الحضور إلى الصديق في هذه اللحظة التي توجد فيها زوجته داخل سريره نوعًا من التلويح بالإيذاء الخبيث، أو اللعب المتعمّد بالأعصاب، سينتهي مع رفضٍ متوقع من الصديق لحضور الزوج إلى بيته. من يمكنه أن يستبعد بإيمان تام وبيقين مطلق أن الزوج كان يشك في وجود زوجته في سرير صديقه أثناء مكالمتهما الهاتفية؟ ومن يمكنه أن يستبعد بنفس الإيمان التام واليقين المطلق أن صديق الزوج كان يشك في معرفة صديقه بهذه الحقيقة؟ لا أحد يستطيع إغلاق هذا الباب السحري الذي فتحه سالنجر ببساطة قاسية.

هذه الاحتمالات ليست افتراضات متوارية تنتظر إشارات محفّزة ينبغي تتبع مساراتها وتأويل العلاقات داخل النظام السردي الذي تخضع له، وإنما هي أقرب إلى النتائج البديهية المتساوية الكامنة كخلفية معلنة للطيش الذي ينسجه سالنجر ببراعة. أنت لا تحتاج للذهاب بعيدًا خارج النسق اللغوي الذي يعيّن الإمكانات كتعويض لشفرة لا احتياج لها، وهو ما يلائم دعابة لا ينبغي أن يفسدها التخمين.

سالنجر يخبرك على لسان صديق الزوج بأنهم جميعًا بهائم .. في أعماقهم هم جميعًا بهائم .. لذا مهما كانت مشاعر الغضب والتوتر والحسرة، ومهما كانت نيويورك عاهرة وشلة العصابيين فيها ينبغي مفارقتهم، لا تصدق أن تلك المشاعر تريد الذهاب بك إلى أمر أكثر أهمية مما يبدو؛ إنها مجرد دعابة تخص أولئك الذين يشعرون أنهم بهائم في أعماقهم.

سالنجر لم يخلق حوارًا، وإنما ابتكر إيهامًا فاتنًا بالحوار، كأن هناك شخصيات تتحدث بالفعل عن مشكلة ما، في حين أن وجودهم أقرب إلى الفقاعات أو الوخزات الشاحبة التي تخطو داخل الدعابة لتنجز إيقاعها الخاص وتتلاشى، ثم تعاود الظهور لتؤدي مهمتها قبل التبخر النهائي.

مقابر الطيور

في قصة "الكناري" لكاثرين مانسفيلد، ترجمة رقية كنعان، رأت ربة البيت في إحدى الليالي حلمًا بغيضًا، وحينما ذهبت إلى المطبخ لتشرب كأسًا من الماء، بدا لها من خلال النافذة كأن الظلام يحدّق في الداخل؛ هذا الظلام الذي يتجسس على فزعها كان هو أيضًا ذلك الشيء العميق الذي يقبع في الأسفل تحت الغناء العذب المرح للكناري، ومن ثمّ عرفت أنه الحزن.

المسمار الكبير على يمين الباب الأمامي لم يكن من الممكن لربة البيت أن تنزعه، حيث كان قفص الكناري الميت معلقًا؛ فقد بدا الكناري كأنه مات بداخلها، وشعر قلبها بالخواء كما لو كان قفصه. تحب ربة البيت التفكير في أن الكناري كان هناك دائمًا ـ حيث يوجد المسمار ـ حتى بعد زمنها؛ فأحيانًا تسمع الجيران يقولون: "لا بد أنه كان هناك قفص يتدلى من هنا"، وكان هذا يريحها؛ إذ تشعر أنه لم يُنسَ تمامًا. قلبها كان معلقًا على هذا المسمار، وكان يعيش بداخله الطائر الذي قال لها في الليلة الشتائية التي رأت خلالها الحلم البغيض: ("حلوتي! حلوتي! أنا هنا يا ربة البيت! أنا هنا!")، فشعرت بالراحة لدرجة أنها أوشكت على البكاء.

كان الكناري يمثل وجودًا أعمق من مجرد الحضور المناقض لقسوة رجال ربة البيت الثلاثة الذين يصفونها بـ "الرثة الهزيلة"؛ إذ لم يكن الرفيق الصغير المثالي المتعاطف الذي يضفي بغنائه البهجة على الحياة الموحشة لصاحبته وحسب، بل كان الكيان المخبوء لربة البيت، الذي لم تملك الفرصة لتكشف عنه .. الحقيقة التي لم يرغب أحد في معرفتها. لم يكن الكناري مجرد كائن مسالم ملائم لتخفيف بشاعة الوحدة، أو لمنح المواساة تعويضًا عن جفاء الآخرين، بل كان أقرب إلى الذات الطفولية لربة البيت التي يمكنها التغلب على الأحلام الكريهة، وعلى الظلام حين يحدق فيها ويتجسس عليها من نافذة المطبخ في الليالي الشتائية. غير أن موت الكناري بدا انتصارًا محتومًا لذلك الظلام؛ وهو ما كان يكمن تحت غناء الطائر، وما كانت تدركه ربة البيت عند الاستماع إليه.

تقول ربة البيت: "والآن قد ذهب. لن أملك طيرًا آخر بعده، أو أي حيوان أليف من أي نوع. كيف يمكنني؟" .. لو كان الكناري مجرد أداة مضمونة للعزاء لما أكدت ربة البيت عدم قدرتها على امتلاك أي حيوان آخر بهذا التساؤل الاستنكاري: "كيف يمكنني؟"؛ فربة البيت حينما يموت كيانها المخبوء، وتضيع حقيقتها التي لم يرغب أحد في معرفتها ولن تعود أبدًا، لا يمكنها أن تستعير كيانًا آخر أو حقيقة أخرى، ولن يكون بوسعها أن توجد في ذات بديلة .. لم تعد ربة

البيت تملك سوى أن تترك المسمار الكبير على يمين الباب الأمامي لكي يتذكرها الناس، كأنه شاهد قبر.

القصور التي لم تكتمل

ربما كان روديارد كبلنج يدرك أن العاطفة لا ينبغي أن يكون لها الصوت الأعلى في قصة "حكاية محمد دين"، ترجمة بدر الدين حامد الهاشمي، وأن على السرد أن يبقى محتفظًا بالهدوء الصلب لنبرته، حتى عند الوصول إلى موت طفل كان يبني من الزهور والأغصان الذابلة وقطع الزجاج المكسورة والريش قصورًا عظيمة وبنايات فخمة. لم تكن هناك ثغرة للانفعال؛ إذ إن الاستسلام لهذا الإغراء السهل كان من الممكن أن يتجه بالقصة نحو منطقة الشفقة، وهو ما كان كبلنج حريصًا على تجنبه. إن الراوي لا يصف علاقته بـ "محمد دين"، الابن الصغير للخادم، الذي تمنى الحصول على كرة البولو، وقضى أيامه في التقافز واللعب بين شجيرات الحديقة معتزلًا الناس بلا صاحب ولا رفيق؛ بل يتحدث طوال الوقت عن علاقته بذاته المتمثلة في هذا الطفل السمين .. صورته التي ربما غادرها منذ وقت طويل ولم يتمكن من العودة إليها، أو التي ربما لم يستطع أن يعيشها ولن يسمح له الزمن بدخولها.

وإذا كان وصف الطفل بالانعزال فيه شيء من الغرابة، أو على الأقل من عدم الشيوع، فإنه لن يكون كذلك لو تصورنا أن كبلنج أراد لـ "محمد دين" أن يكون هو نفسه الراوي على نحو تام. يمكنني تخيل

المشاهد الواقعية المحتملة للصداقة التي ربما تكون قد نشأت بين كبلنج والطفل الهندي والتي وثقتها القصة، لكنني أميل إلى عدم استبعاد فرضية أن "محمد دين" الحقيقي كان له أصدقاء بالفعل، وأن كبلنج تعمّد محو هؤلاء الأصدقاء في القصة ليخلق توحده مع الطفل .. أراد أن يعطي "محمد دين" عزلة؛ ولكن أي عزلة؟ هل هي عزلة كبلنج الطفل، أم عزلة كبلنج السيد الأوروبي، أم العزلة الممتدة كحياة كاملة؟ لنراقب جيدًا طبيعتين متمازجتين داخل القصة: طبيعة الاستعماري، الذي حينما يكون كاتبًا لا يتجاهل سرده التأكيد على كونه المالك وصاحب الأمر والنهي، الذي يعامله الخدم باحترام فائق، ويفرحون بكرمه، ويستعطفونه طمعًا في المغفرة عند ارتكاب الأخطاء. أما الطبيعة الأخرى فهي تلك التي جعلت هذا السيد يعطي صدفة البحر . المنقطة بالألوان الزاهية التي عثر عليها . للطفل ليصنع بها شيئًا جميلًا خارقًا للعادة، وهو ما بدأه "محمد دين" فعلًا حينما قام بالتخطيط فوق التراب لقصر عظيم طوله ياردتان وعرضه ياردة واحدة. ربما كان بين هاتين الطبيعتين علاقة صراع أو تعايش، لكنهما في جميع الأحوال تجسدان حقيقة ممكنة أبعد من مجرد رجل قوي يحتضن طفلًا ضعيفًا بروح لديها حدود شعورية صارمة تقف عندها كي لا تخسر الهيبة؛ فالطبيعتان تصوران حالة رجل وحيد يريد التسلل خارج تاريخه.

لننتبه أيضًا إلى هذا الدال: ظل "محمد دين" يلعب ويبني القصور والبنايات، ولكن حينما أعطاه الراوي صدفة البحر ليصنع بها شيئًا جميلًا، أصيب الطفل بالحمى ثم مات قبل أن يُكمل القصر الذي كان سيستخدم الصدفة في بنائه. كأن صورة الراوي ـ حينما أراد التدخل لضمان انتمائها لذاته ـ كان ينبغي أن تتمزق، وكان عليها أن تضيع عند محاولته العودة إليها أو دخولها للمرة الأولى. لم يكن الراوي هو من أعطى "محمد دين" صدفة البحر، بل الطفل المقموع أو الغائب لدى الراوي هو مَن أعطاه هذه الصدفة؛ لا لكي يلعب "محمد دين" بها بدلًا منه بعدما تحتم عليه العجز عن ممارسة ذلك بنفسه، بل ليحاول ذلك الطفل المقموع أو الغائب لدى الراوي أن يبني القصر فعلًا، ولكن باستخدام اليدين الصغيرتين لـ "محمد دين".

هنا كان يجب على تاريخ الراوي أن يطفئ تلك الأمنية التي أضاءت بخفوت داخل عتمته الخاصة، وكان على الراوي أن يلتزم ـ في مواجهة هذا الألم ـ بالاستمرار في كتم صوت العاطفة والتمسّك بالهدوء الصلب الذي هيمن على نبرة السرد؛ ليس لأن ذلك جانبٌ جوهريٌ من طبيعة السيد الأوروبي الذي يجب عليه الاكتفاء بكلمات باردة كـ "الانزعاج" و"حدث ما كنت أخشاه" للتعبير عن مشاعره تجاه مرض طفل وموته، بل لأن اليأس الذي شعر به الراوي تجاه نفسه ـ فضلاً عن ضرورة إخفائه ـ أكثر عنفًا من أن يُكشَف عنه كانفعال معلن.

إن قصة "حكاية محمد دين" قد تبدأ بالفعل بعد موت الطفل وتخيُّل مشهد لم تتضمنه القصة، ربما راهن كبلنج خلاله على قوة التساؤل الذي من الوارد أن ينجم عنه: الراوي يقف أمام مخطط القصر فوق التراب الذي مات "محمد دين" قبل أن يتمكن من بنائه مستخدمًا صدفة البحر المنقطة ذات الألوان الزاهية التي أعطاها له ... ما الذي سيفكر فيه الراوي خلال تلك اللحظة؟

الاستعباد .. أو تاريخ البلاغة

ظل تشيخوف حيًا لأن جوليا فاسيليفنا لم تمت... لأن التساؤل المشدوه لوالد الأطفال لم يخسر خلوده: "أيعقل ذلك؟! أن يتسم إنسان بكل ذلك الضعف والاستسلام؟! لماذا لم تعترضي؟! لِمَ كل ذلك الصمت الرهيب؟! أيعقل أن يوجد في هذا العالم النابض بالظلم والأحقاد والشراسة إنسانٌ بمثل سذاجتك وخضوعك؟!".

لم تكن مربية الأطفال تعرف أن تعذيبها كان مجرد مقلب أراد أبوهم أن يعطيها درسًا من خلاله، لكن شكرها له على غشه ونهبه مالها كان هو الدرس فعلًا. أعطت جوليا فاسيليفنا الأب "الحكمة الأزلية" حينما ردت على سؤاله عن سبب الشكر بأنه "في أماكن أخرى لم يكونوا ليدفعوا لها شيئًا البتة".

في قصة "الساذجة"، ترجمة أبو بكر يوسف، من المستبعد في تصوري الشعور بعدم التصديق تجاه أي من الشخصيتين: المربية المسكينة التي كانت أضعف من أن تتصدى للظلم وتدافع عن حقها، وصاحب العمل البرجوازي الذي ظل يُقطّع بمنتهى القسوة من لحم المربية بإعصار بارد من الخصومات الظالمة، ليجعل راتبها في النهاية 11 روبلاً بعد أن كانت مستحقاتها 80 روبلاً. حتى الإحساس الذي قد يتملكنا بالمبالغة أظن أنه لن يصمد طويلًا أمام التفكير في ثبات

الاستغلال الطبقي مقابل الاختلافات البديهية لصوره وتجلياته المتطورة عبر الزمن؛ وهو الاختلاف الذي يحفّز طوال الوقت دوافعنا للتساؤل حول العلاقة بين المعرفة والسلطة والإرادة الفردية والوعي الجماعي... كأن للتاريخ حتمية ما، ذات وجود متغيّر، تحافظ دائمًا على توجيه السلطة للمعرفة الانتقائية ـ التعتيمية بالضرورة ـ وصياغتها على مستوى اللغة كرموز مقدسة.

هذا ما جعل والد الأطفال في القصة "رب" عمل بالمعنى الإلهي؛ أي يحق له أن يفعل ما يشاء دون حساب، وجعل كذلك من مربية الأطفال "خادمة" بالمعنى العبودي التي عليها طاعته ولا يحق لها مناقشة مشيئته. التعتيم هنا لا يتعلق بالحقوق والواجبات كما قد يُستنتج للوهلة الأولى ـ وهو اليقين السطحي السائد الذي تبدأ منه الخطوات عادة نحو تحقيق "العدالة"، دون النظر إلى الأساس الوهمي الذي يُرسِّخ هذا اليقين ـ بل ينبع قبل كل شيء من معيار القيمة وتراتبية العمل: مَن لديه الحق في فرض نظام أو قانون، أو في منح امتيازات لعمل ما ونزعها من آخر، أو في وضع مهنة ما بمرتبة تفوق أخرى؟

يحاول خطاب السلطة دائمًا ـ ربما أكثر مما تؤديه الممارسات غير الخطابية ـ أن يخلق واقعًا مفروغًا منه يجب تصديقه والاستسلام لأحكامه؛ وهي طبيعة مجازية قائمة على مسلمات تجمع بين التقاليد

والأعراف الاستهلاكية، وبين الاحتمالات المتناقضة والملتبسة لها، والتي يسهل عليها إنتاج حالات متباينة وطاغية من الجدل الضبابي والصراعات المشوشة. هناك إرادة ما وقفت وراء تشكيل الذات التي تحملها جوليا فاسيليفنا؛ حصار متجذر من الزيف البلاغي . وهو ما كان موضوعًا أساسيًا عند تشيخوف في أعماله التي تناول خلالها بتهكم فاضح خضوع البشر لأنماط وقوالب كلامية مدمرة لإنسانيتهم . وكذلك من الطقوس المتعددة للقهر النفسي والجسدي... لم يكن غريبًا إذن أن تتسم "جوليا" بكل هذا القدر من الخنوع الذي أجبرها على قبول مهانة أخذ ما سمح به "سيدها".

هذه الذات . كتوثيق لمشهد جمعي . تحرضنا على اقتفاء أثر الهيمنة التي تُحرك الوعي العام، وتُلزمه بالانخراط فيما هو مُقدّر ومفروض ومَرضيّ عنه؛ ليس الانخراط فحسب، وإنما بشكل أعمق: التعايش معه لدرجة التوحد، والشغف برتابة تفاصيله وأحداثه، والتمسّك بعلاقاته، والخوف من الانفلات خارج أطره التقليدية، والدفاع عن استمراريته. التحرر هنا يبدو حلمًا عسيرًا أو معجزة غير قابلة للتحقق، وهذا ما جعل "جوليا" تأخذ الظرف الذي يحوي راتبها كاملًا غير مصدقة أن حديث والد الأطفال كان مجرد خدعة... هذا ما جعلها تتلعثم وهي تكرر الشكر، بينما سيتردد طويلًا . ربما أطول مما يمكن أن نظن .

صدى المقولة الأخيرة لراوي القصة: "حقًا، ما أسهل سحق الضعفاء في هذا العالم!".

السكر المتساقط على الأرض

في واحد من أكثر عروضه الكوميدية إبهارًا، قدم الفنان الأميركي "لويس سي. كي."[9] فقرة عن المواعدة، تحكم خلالها على تلك اللحظة التي تقرر فيها المرأة بداخلها السماح للرجل بمضاجعتها، بينما لا تكون لديه أدنى فكرة عن هذا القرار؛ فيواصل محاولاته المضحكة لإثارة إعجابها، مُظهرًا حالة من الفوضى غير المتماسكة وانعدام الشخصية . مثل حروف ملاحظات طلب الفدية المقصوصة من مجلات عدة . يخلط خلالها بين أنواع مختلفة من الرجال، يتبادل تقمصهم ثوانٍ معدودة لكل واحد منهم؛ "كقضيب أعمى في الفراغ، يدفع في اتجاهات لا متناهية، ويأمل في إيجاد شيء ثمين بمكان ما".

يخبرنا جي دي موباسان في قصة "ندم"، ترجمة مسعود عمشوش، بأن هذه اللحظة ليست مجرد تجربة من ضمن تجارب الحياة، أو ذكرى قد تتشابه مع ذكريات أخرى، بل من الممكن أن تكون الكابوس الأعمق الذي يجعل من العمر بأكمله . مهما كانت خبراته الأخرى . ليس أكثر من خيبة ثقيلة.

يكتشف الأب "سافال" بعد إتمام عامه الثاني والستين أنه أضاع فرصة مضاجعة حبيبته السيدة "ساندرز" في شبابهما أثناء نزهة في إحدى

---

[9] لويس سيكيلي المعروف مهنيًا باسم لويس سي.كي. حائز على جائزة ايمي للكوميديا الارتجالية، كاتب تلفزيوني وسينمائي، منتج، مخرج، وممثل.

الغابات الصغيرة، نتيجة الخوف من رد فعلها . رغم كل علامات القبول التي أبدتها له . خاصة أنها زوجة صديقه الذي كان مستغرقًا في النوم فوق العشب في ذلك الوقت. السيدة ساندرز تخبر سافال . بعد أن ذهب إليها كي يضع حدًا للشك الذي عذّبه طوال حياته . بأنها كانت تعرف أنه يحبها، وأنها كانت ستعطيه ما يشاء لو طلب منها ذلك أثناء تلك النزهة القديمة في الغابة. أدرك سافال أنه كان قريبًا من السعادة ولم يُمسك بها، فذهب في تلك الليلة إلى المكان نفسه الذي أضاع فيه تلك الفرصة ليبكي.

لماذا ليست هي مجرد تجربة حينما تخفق يمكن أن تنضم تلقائيًا إلى مخزون الهزائم العادية؟ هل لأن هذه الرغبة تحديدًا تُعدّ . خاصة طوال فترة عدم إشباعها . الأساس الجوهري للحياة، الذي تتضاءل بجواره أي أمنيات أخرى؟ بل ولأنها حينما تتحقق قد تملك القدرة على معالجة الجروح التي لا تنتمي ظاهريًا إليها، أو تجعلها . حينما تفشل . عاهات أشد مرارة؟ لماذا ليست مجرد ذكرى قد تتشابه مع ذكريات أخرى؟ هل لأن آلامها . خاصة مع الوعي باستحالة أن يعطي الزمن احتمالًا لتعويضها . تجعلك توقن، وأنت على عتبة الموت، أنك لم تدخل العالم أصلًا، وبالتالي لم تكن حياتك أكثر من حمولة بائسة من الحرمان؟

لننتبه جيدًا إلى قطرات السكر السائل التي كانت تتساقط من أصابع يدي السيدة ساندرز وهي تخبر سافال بالحقيقة... لقد فات الأوان ليلحق بهذا السكر المهدر!

إن ما يبدو عجيبًا ومضحكًا أن خوف الإنسان من الحصول على تأكيد بأنه أضاع فرصة ثمينة لن تُعوَّض كتلك، قد يجعل من اللقاء بين سافال وساندرز حدثًا جيدًا لو تم بطريقة عكسية. لنتخيل مثلًا لو أنها أخبرته . على الأقل . بأنها لم تكن تحبه، ولم تكن لتسمح له بملامستها في تلك النزهة القديمة؛ ما الذي كان سيشعر به سافال حينها؟ ربما كانت آلامه ستبقى كما هي، مستقرة على حالتها قبل هذا اللقاء دون تطور، بل يمكن أيضًا أن تكون معرفته بعدم حبها له سببًا في منحه نوعًا من التصالح المستسلم مع هذه الآلام؛ تعطيه رؤية محكمة اليأس ومتفهمة للماضي، باعتباره قدرًا لم يسمح له بامتلاك ما يمكن خسارته من الأساس. ربما كان بمقدور سافال أن يعثر على شيء من العزاء في تلك الليلة بدلاً من الذهاب للبكاء في المكان نفسه الذي شهد هزيمته... ربما كان العزاء حينئذ أكثر رحمة من الندم... ربما.

رؤية العمى

لا تكتفي قصة "إيفلين" لجيمس جويس، ترجمة ناظم مزهر، . وهي إحدى قصص مجموعة "أهالي دبلن" . بمواجهة الإشكاليات الاستفهامية الناتجة عن هذه الحقيقة المحتملة: أن يصبح التحرر من النمط البائس للحياة، الذي ضاع ماضيك داخل عتمته، خيارًا شاقًا حينما تحصل على فرصة لتحقيقه.

تفحص القصة أيضًا كيفية استدعاء ذكريات انتقائية لتبرير التمسّك بهذه الحياة؛ ليس لأنها تمثل في حد ذاتها أسبابًا منطقية للاستمرار في التعاسة، بل لتفادي الصدام مع الخوف الذي يعدّ الدافع الأصيل لهذا التمسّك. تسترجع إيفيلين . وهي على حافة الوداع لقسوة عالمها . كيف بدا على والدها التقدّم في السن، وكيف سيفتقدها حين ترحل؛ فتتذكر اللحظات التي كان خلالها لطيفًا، وكيف جلس يوم مرضها عند سريرها ليقص عليها قصصًا من الخيال ويحمص لها خبزًا على نار الموقد. تستعيد خروجهم في نزهة إلى التلال، حيث ارتدى والدها قبعة أمها ليثير الضحك في قلوبهم، وتتذكر العهد الذي قطعته على نفسها أمام أمها قبل وفاتها بأن تحيط هذا البيت بأقصى ما تستطيع من رعاية.

هذه المحرضات المتعددة للبقاء قد لا تمتلك . خاصة مع وجود مهانة طاغية في البيت والعمل . القوة اللازمة للصمود أمام الوعد بحياة أخرى سعيدة ينتظر أن يحققها الهروب مع حبيبها فرانك... العالم الجديد الذي تنشده في بوينس آيرس، حيث التعويض المستحق عن التضحيات المحزنة التي لم تمنحها سوى الشعور بالضياع. لكن ربما هناك في القصة ما يشبه الحكمة: الحياة التي لم تُختبَر حتى الآن . مهما كانت الإشارات التي تدعم مثاليتها . تظل مجهولة، وليس هناك ما يضمن طبيعة المفاجآت التي تخبئها؛ فالإذلال داخل وجود مُجرَّب ربما يكون أكثر رحمة من وجود غامض لم يتم التأكد من كونه مسرحية غنائية بعد.

لكن جويس لا يحوّل هذه الحكمة إلى يقين، بل يتعامل معها كظلام بديل لذلك الذي تضيع حياة إيفيلين بداخله. إن الورطة المحكمة ليست مجرد اقتناع بأن الخبرة أكثر أمانًا من المغامرة، ولا بأن في الماضي ما يستحق التخلي عن الأحلام ومواصلة التضحيات من أجله، بل تكمن صلابة المأزق في عدم القدرة على رؤية أي شيء.

لنتأمل كيف وصف جويس نظرة إيفيلين بينما كان فرانك يناديها ويشير إليها كي تعبر الحاجز وتلحق به نحو الباخرة : "لا تُفصح عيناها الجامدتان عن نظرة حب أو وداع، وليس فيهما أي نوع من الرغبة في شيء" .. كان بمقدور جويس أن يستجيب لإغراء التراجيديا

المبتذل .كما يحدث غالبًا في لحظات كهذه . ويجعل من نظرة إيفيلين تجسيدًا ختاميًا للصراع المأساوي بين الواجب والعاطفة، لكنه أعطى هذه النظرة نوعًا من العمى المجازي .. كان جمود العينين هو التحجر المرافق لعدم القدرة على الإبصار، الأكثر شراسة من مجرد الاستسلام المحسوم لأمر واقع.

جعل جويس نظرة إيفيلين تخبرنا بأنها لا تعرف ما هو الواجب وما هي العاطفة، رغم جميع الصور التي تدعي الوضوح وتبدو ظاهريًا كأنها لا تخفي أشباحًا في صدوعها... لا تعرف ما هو الماضي الذي عاشته . مع الذكريات كافة التي يمكن الوثوق في الحنين إليها . ولا ما هو المستقبل الذي تعجز عن العبور إليه؛ لا تعرف ما الذي يجب أن تريده، ولا ما ينبغي ألا ترغب فيه، حتى لا يزيد ظلام العالم.

كأننا نتناقش في موضوع "الحب"

أتصور أن هناك استفهامًا قد يكون مُلهِمًا في قصة "تلال كالفيلة البيضاء" لإرنست همنجواي، ترجمة خالد عبد الرحمن العوض... هذا الاستفهام ربما يمثّل المحرّك الأساسي لتأويلها: هل من الضروري معرفة أن الفيل الأبيض حيوان نادر؟

حسنًا، بالنسبة لي سيكون من الأفضل امتلاك هذه المعلومة، ولكن عدم الوعي بها لن يكون مُعطِّلًا عند التركيز في ما هو أهم . باعتقادي . من وصف المرأة للتلال بأنها تشبه الفيلة البيضاء؛ وهو تأكيدها للرجل بأنه لم يرها من قبل. هذا التأكيد يعطي . دون حاجة لتفسير . إيحاءً بأنها تتحدث عن كائنات ثمينة ليس من اليسير رؤيتها، للدرجة التي دفعت المرأة لإصدار حكم قاطع كأنها تمتلك الحقيقة، وهو ما سيحاول الرجل التشكيك في صحته، رغم حالة اللاجدية الظاهرية التي بدأ بها الجدل... يقول الرجل إنه ربما رآها من قبل، وإن ما تدعيه المرأة ينقصه الإثبات. قطعًا، هذا الحوار لا يدور حول "الفيلة البيضاء".

تبدو المرأة ممزقة داخل هذه الورطة الوحشية: رفضها إجراء عملية إجهاض، أمام رغبتها في إرضاء الرجل بإجراء هذه العملية لتحافظ على حبه لها. حينما تُصدِر المرأة حكمًا قاطعًا بأن الرجل لم يسبق له

رؤية الفيلة البيضاء من قبل، فكأنها تبعث إليه برسالة رمزية تخبره من خلالها ـ دون إفصاح ـ بأنه لم يجرّب من قبل بالتأكيد الورطة الوحشية التي تتمزق بداخلها الآن.

لكن ينبغي علينا في الوقت نفسه عدم الاستهانة بذلك التشكيك الذي بدا عابرًا من الرجل في صحة هذا اليقين الذي قررته المرأة... كأن الرجل يخبرها ـ من خلال رسالة رمزية مقابلة ـ بأنها لا تعلم أنه يختبر مأزقًا شرسًا، يكمن في صراع (ربما لا يمكنه الكشف لها عن تفاصيله) بين رغبته الاضطرارية في أن تُجري العملية، وبين مشاعره تجاهها والتي لا يريد أن يخسر إيمان المرأة بصدقها.

لندقق في هذه العبارة الهامة التي قالتها المرأة، والتي أراها مفصلية للغاية: "أعرف، ولكن إذا أجريتها وحدث أن قلت لك بعد ذلك مرة ثانية إن الأشياء تشبه الفيلة البيضاء، فهل ستحب ذلك؟" .. نلاحظ هنا أن المراة استبدلت "التلال" بـ "الأشياء "عند تشبيهها بالفيلة البيضاء، وهذا الانتقال من التخصيص إلى التعميم يستهدف الإشارة إلى المكابدة الكلية للمرأة في علاقتها بالرجل، والتي تتجاوز مسألة "الإجهاض"... كأن المرأة توجّه إليه هذا السؤال: "لو تم التخلص من هذا الألم (التلال التي تشبه الفيلة البيضاء)، هل سوف يمكنك إدراك آلامي الأخرى (الأشياء التي تشبه الفيلة البيضاء)؟" .

لا يجب بالطبع تجاهل الدلالات الساطعة لمكان القصة وزمنها: "داخل محطة للسكك الحديدية، في انتظار قطار"... لكنني أتصور أيضًا أنه لا ينبغي الاكتفاء بالمعطيات السهلة للمكان والزمن: الترتيب الغامض لأحكام القدر، والمسارات القهرية للحياة، والحتمية المذلة لما يبدو أنها اختيارات قاسية عند مفترق الطرق.

لنفكر جيدًا في هذا الهاجس: ربما تحاول قصة "تلال كالفيلة البيضاء" أن تخبرنا بأنه لا توجد محطة للسكك الحديدية بل ادعاءٌ لوجودها، كما لا يوجد قطار قادم بل تخيّل له... ربما تحاول القصة أن تخبرنا . على نحو عكسي تمامًا لتلك الدلالات الساطعة . بأنه لا يوجد ترتيب، ولا مسارات، ولا حتمية اختيار؛ بل هناك إيهام بأننا ننتظر، وبأننا نقرر الطريق من بين ضروريات إجبارية، وبأن شيئًا ما ينتقل بنا من مكان لآخر.

رأى الناقد الأيرلندي فرانك أوكونور في كتابه "الصوت المنفرد" أن في قصة "تلال كالفيلة البيضاء" ميلًا إلى طمس التضاد الحاد الذي ينبغي أن يوجد بشكل مثالي بين القصة والمسرحية، حيث يتجه العنصر المسرحي في القصة لفقدان تأثيره الكامل لأنه موضوع في نفس أسلوب طريقة القصص .. بدت المحادثة في نظر "أوكونور" أشبه بمحادثة الشاربين أو مدمني المخدرات؛ لكنني أرى أن ما غاب عن فرانك أوكونور هو أن التعتيم . الذي قصده همنجواي . على "الطريقة

التي حدث بها الأمر" (أي البُعد الموضوعي والملزم للقالب المسرحي عند أوكونور) يرجع إلى حرص جوهري لدى همنجواي على تثبيت حقيقة ضمنية، وهي أن "الإجهاض" ليس القضية المركزية، بدليل أن كلمة "الإجهاض" نفسها لم تُذكر خلال القصة.

القضية المركزية قد تكون النزاع الوجودي بين شخصيات مغلقة على جحيمها الخاص . رغم الجسور المحتملة . والتي ترضخ لاعتقادها بانفصال الآخر عن هذا الجحيم، خاصة حينما يتعلق الأمر بالعلاقة بين الرجل والمرأة. إن توتر الحوار في القصة، والذي اتخذت هيمنة التكرار فيه أحيانًا طبيعة تقارب الهذيان . "محادثة الشاربين أو مدمني المخدرات" بتعبير فرانك أوكونور . هو تجسيد اللغة لعنف هذا النزاع؛ الأثر البلاغي الناجم عن اشتباك شهواني غامض يتعمّد إخفاء أفكاره وانفعالاته أكثر من كشفها.

هنا تبدو قصة "تلال كالفيلة البيضاء" كتوظيف لافت يوثّق استخدام همنجواي تقنية "الجبل الجليدي" بكيفية تقودها نحو حالة من التجريد، وذلك عن طريق تحويل الحوار ("الجزء المعلن من الجبل") إلى مساحة منكمشة... نقطة ضئيلة مكثفة، تكاد تكون مقطوعة الصلة عن تاريخها وعن التدبيرات المفسِّرة التي أدت إلى تكوينها. كأن همنجواي يُعيد إلى التعقيد المراوغ بين الرجل والمرأة بدائيته؛ الإمساك بجذوره الأزلية داخل الحاضر، ومن ثمّ استشراف وجوده الأبدي. لم

يُشكّل هذا التوظيف توافقًا مع مكان القصة وزمنها فقط ("داخل محطة للسكك الحديدية، في انتظار قطار")، وإنما ساهم هذا الاستخدام للارتباك التجريدي في خلق تعريف ـ قد يكون لائقًا حقًا ـ للمواجهة بين الرجل والمرأة حينما يتحدثان عن "الحب".

التفاوض مع القدر

للوهلة الأولى، بدا أن الآنسة "ميدو" قد حصلت ـ بواسطة البيانو وغناء فتيات المدرسة برفقتها ـ على ما يشبه مساحة كونية خارج مأساتها الشخصية، أتاحت لها (استغلالًا لدرس الغناء) قيادة العالم نحو التوحد مع آلامها.

بعد استلام رسالة انفصال من خطيبها، تقوم الآنسة ميدو بتدريب الفتيات على مرثاة مؤلفة من التنهد والنشيج والأنين والصراخ، دفعت بعضهن للبكاء... لكن هذه المرثاة ستتبدل إلى أغنية مبهجة بعد استلام الآنسة ميدو رسالة أخرى أثناء الحصة، يتراجع خلالها خطيبها عن قرار الانفصال.

في قصة "درس الغناء" لكاثرين مانسفيلد، ترجمة نجوى نجاتي، يبدو الأمر أكثر تجاوزًا لمجرد حيز من المواساة أو التحرر التعويضي؛ شيء يتخطى ضباب الحدود الفردية استعملته الآنسة ميدو لكسب غنيمة قد تكون أكثر ما يحتاجه إنسان يكابد تعاستها، وهو التضامن الجماعي ـ خاصة لو كان غنائيًا ـ مع يأسها الحاد... العزاء الذي سيتحوّل بعد لحظات إلى مشاركة في السعادة.

إن توظيف درس الغناء كان أقرب لامتلاك نطاق لازمني أتاح للآنسة ميدو اللعب بالزمن الواقعي؛ فغناء الفتيات الصغيرات كان عودة

تخييلية بمأساتها إلى الخلف، أي حيث لا تزال في مرحلة عمرية يمتد أمامها مستقبل يختزن وعدًا باستدراك هذه المأساة. كانت الآنسة ميدو في الثلاثين وخطيبها "باسيل" في الخامسة والعشرين، وكانت خطبتهما معجزة بالنسبة لها... أعاد غناء الفتيات للمرثاة الآنسةَ ميدو لتصبح واحدةً منهن: فتاة صغيرة آلامها ليست نهاية العالم.

هذا الرجوع بالزمن لم يكن قاصرًا على اكتساب الآنسة ميدو لحياة الفتيات الصغيرات فحسب، وإنما كان درس الغناء طريقًا لعبورها نحو ماضيها الشخصي أيضًا. بمساعدة المرثاة، حصلت الآنسة ميدو على استرداد خيالي جعل من لحظة التعاسة هذه مجرد حدث ينتمي إلى البداية، وسيتحوّل بالضرورة إلى دافع لخطوات بديلة تسير بحياتها نحو نسق آخر لا ينتهي بها إلى اليأس الذي يفتتها الآن.

لكن ـ ولن يكون هذا غريبًا ـ ربما يكون اختيار الآنسة ميدو لهذه المرثاة تحديدًا لتدريب الفتيات على غنائها بالتزامن مع مأساة انفصالها عن خطيبها، وحرصها الصارم على أن تؤدي الفتيات الأغنية بانضباط تعبيري تام لانفعالاتها؛ ربما يكون هذا الاختيار بمثابة إغلاق لباب الكون بعد خروجها منه... إطفاءً لأضواء العالم الذي طردها من رحمته.

ربما لم يكن درس الغناء استعارة متوهمة لحياة الفتيات الصغيرات تساعد الآنسة ميدو على ترويض آلامها حينما تكون واحدة منهن،

بل على العكس؛ ربما كان طريقة لكي تجعل حياتها هي حياتهن، وأن يصبح التنهد والنشيج والأنين والصراخ أسسًا حتمية لقدر الفتيات أيضًا، ولا يمكن تغيير المصير الذي سينتهي إليه. كأن الآنسة ميدو كانت تقول لنفسها أثناء درس الغناء: "إذا لم يكن لي حظ من السعادة، فلا ينبغي أن يكون لأحد من بعدي حظ منها". وقد يكون تبرير هذا التفكير في وعيها أنه ليس نتيجة رغبة في هيمنة بؤسها على الآخرين، بل نتيجة إدراك حقيقة الطبيعة الظالمة للوجود، التي لا يمكن الهروب من طغيانها.

بعد استلام رسالة أخرى من خطيبها يخبرها من خلالها أن تنسى ما قاله عن الانفصال في رسالته السابقة، ستفتح الآنسة ميدو باب الكون الذي سبق وأغلقته؛ ستضيء العالم من جديد، وتعطي الفتيات قَدَرًا مختلفًا ومصيرًا مغايرًا بواسطة أغنية أخرى تليق بسعادتها.

إن كاثرين مانسفيلد في هذه القصة تمرر ما يشبه وثيقة منغّمة عن الذات الأنثوية في حالاتها المتبدلة: الأمل، الحب، اليأس، التحرر، السعادة... حتى يبدو "درس الغناء" كأنه لا يتعلق بالآنسة ميدو وفتيات المدرسة على نحو خاص، بل برحلة المرأة عبر الزمن، وكيف لهذه الرحلة ـ في علاقتها المرتبكة بالوجود ـ أن تشتبك فيها حالاتها النكوصية والاستشرافية عبر الآخرين، كمحاولة للتصالح مع لحظات الواقع التي لا تمر بسلام.

الأيادي البيضاء للخطيئة

يثبّت جي دي موباسان في قصته "تهور" صياغة تنبؤية لبداية العلاقة بين زوجين؛ فالتمهيد العاطفي الذي يؤسس لحياتهما يتضمن وعدًا بالمسار الذي ستخطو هذه العلاقة بداخله. يكشف موباسان على نحو واضح عن العوامل التقليدية التي تخلق الانجذاب بين الرجل والمرأة، والتي تنبع بداهتها الغريزية من ارتباطها بالطبيعة... رجل أحب فتاة لأنها جميلة، والفتاة أحبت الرجل لأنه غازلها؛ تلك هي المعادلة التي يطرحها موباسان على نحو مباشر، حيث يكتسب الاندفاع الشعوري فورانه التلقائي بفضل قوة الشغف الذي يوحّد بين هذه المشاعر والجمال الرومانسي الحاضر في المكان الذي تتحقق بداخله المعادلة: "كان يخلط بين الوله الذي ولّدته فيه تلك الفتاة، وبين الشعور الغامض والقوي الذي يبعثه في روحه وقلبه وشرايينه ذلك النسيم المحمّل بالملوحة والحيوية، والمفعم بأشعة الشمس وموجات المحيط".

الطبيعة إذن ـ السحر المهيمن الذي يترسخ كمشاهد بصرية محفزة، ويمتد كقرارات حسية تنشأ على إثرها العلاقات بين الرجال والنساء ـ هي الضرورة التي تخلق الرغبة: "لأنه من الطبيعي أن تحب الفتيات الشبان الذين يقولون لهن الكلمات الرقيقة العذبة " .. جعلت الطبيعة

من وجود الرغبة حقيقة معتادة، نتجت عن استجابة لاحتياج عفوي لامتلاك الجمال المحرّض طغيانه خارج الجسد.

موباسان بهذه الصياغة لـ "طبيعة الحب"، كموضوع حتمي مرتبط بـ "رومانسية الطبيعة المشهدية"، أعطى لشرح الكيفية التي كوّنت الصلة بين الزوجين بُعدها الاستشرافي؛ فـ "الطبيعة" ستجعل حياتهما تصل ذات يوم إلى مرحلة الملل وانطفاء الرغبة، نظرًا لأن هذه هي الحالة "الطبيعية" التي يجب أن تمر بها أي علاقة بدأت على نحو "طبيعي" مثل علاقتهما... موباسان لن يخبرك أن الطبيعة كاذبة ولا ينبغي تصديقها، وأننا نجيء إلى العالم وبداخلنا جوع عظيم لا يخمد إلى الإيمان بوعودها رغم كل البدايات والمصائر المتطابقة؛ بل يكفي موباسان أن يبدأ قصة بين حبيبين بطريقة عادية تمامًا، ويتنقل تدريجيًا بين أحوالها المنطقية المتتابعة ليمرر إليك هذا المعنى.

حينما يقرر الزوجان ـ لإنقاذ حياتهما من الضجر والتقزز، وإيقاظ نار الحب من جديد ـ الذهاب إلى أحد المطاعم الكبيرة لتمثيل دور عشيقين، سيبدوان كأنهما يشتركان في اقتناع ضمني بالفهم "البودليري" للحب: "اللذة الوحيدة والقصوى للحب تكمن في اليقين بإتيان الشر. الرجل والمرأة يعرفان منذ الولادة أن الشر مكمن كل لذة " .. سيحاول الرجل أن يتقمص دور الزوج الخائن، أما الزوجة فكأنها تريد أن تكون "مدام بوفاري" أخرى، دون أن يعلن موباسان

عن هذه المصافحة مع شارل بودلير وجوستاف فلوبير بشكل صريح؛ كانت باريس كمكان للقصة فضاءً شهوانيًا موحيًا، يلائم هذه الحفلة الفرنسية الخارجة عن الزمن.

يمكننا الوعي بالعمق المونولوجي للحوار بين الزوجين اللذين تحولا إلى عشيقين مصطنعين يحاولان إعادة التوهج إلى حكايتهما الباردة؛ حيث لا يبدو الديالوج بينهما مجرد اشتباكات لسانية تستهدف أن ينجز كلاهما الغرض من موقعه، وإنما كانت المحادثة أقرب إلى التأثيرات الطافية للصراعات التي يخبئها الحوار الداخلي عند كل منهما... كأن ديالوجًا آخر غير مسموع يدور تحت غطاء المحادثة الظاهرية بينهما عن الخطيئة. هذا الحوار غير المدرك هو نزاع مستتر بين المونولوج السري الذي يحدث داخل الرجل ومثيله عند المرأة، أما المحادثة المسموعة فكأنها حصيلة مرتبكة من الآثار المتغيرة للديالوج الداخلي لدى كل منهما.

ما طبيعة هذا الحوار؟ الرجل والمرأة يسترجع كل منهما تاريخه الشخصي بمعزل عن الآخر، يستجوبه، ويحاول أن يكتشف سُبلًا مختلفة لإعادة الدخول في العلاقة بواسطتها من أجل النجاة... يتفحص كل منهما المفاهيم العامة والأفكار المتبدلة حول الحب والشهوة والطهارة والدنس، ويتأمل التجارب السابقة . حتى التي توقفت عند حدود الانشغال الذهني بالخبرات الأخرى للعواطف

المحرمة. كل منهما يعيد تقييم الماضي، ويحاكم الأطر المطلقة التي تتحرك الأجساد وتتفاعل وفقًا لإرادتها، كما أن كلًا منهما يحاول العثور على ممر جديد ومضمون داخل الظلام يساعده على تجاوز الخسائر الفردية التي تتجلى في تعاسة الآخر... المحادثة المعلنة بين الزوجين هي إذن أشبه بجدل الأصداء الخارجية للأصوات الباطنية المتجابهة داخل كل منهما.

لكن هذا المونولوج الداخلي عند الرجل والمرأة، حينما يحضر كصدى ملموس، يكافح لتكوين يقين عن موضوع الرغبة، ويسعى في الوقت نفسه لمحوه... أقنعة من استدعاءات اللغة تريد التلاحم لتشكيل معرفة حاسمة عن المتعة، ولا تتوقف عن تفتيتها.

ما يظهر من كلمات المرأة تحديدًا في الحوار المكشوف مع زوجها يعطي فكرة عن المونولوج الداخلي الذي يدور بداخلها في تلك اللحظة؛ حيث يبدو موقفها داخل المحادثة الواضحة كأنه صدى خارجي لصوت صراع باطني بين "الأنا" و"الهو"... نزاع "فرويدي" بين الزوجة والعشيقة.

ربما يفكر موباسان في الطبيعة على هذا النحو: الخيال الرومانسي الذي يبدأ بالبحر والسماء والشمس، سوف يذوب ذات يوم في سائل أصفر شفاف داخل كأس الشمبانيا التي تشرب منها زوجة تحاول أن تكون عشيقة لزوجها... أن تكون عشيقة لكل الرجال

الذين لم تعرفهم، من خلال هذا الرجل الذي كانت له عشيقات كثيرات. الطبيعة تستخدم الذين يجب أن يظلوا عميانًا من البداية وحتى النهاية.

محاضرات أ. د. عصام شحادة لطلاب قسم اللغة الإنجليزية بجامعة الأقصى من كتاب "هل تؤمن بالأشباح؟" . قراءات في كلاسيكيات القصة القصيرة.

عن قصة "سوق أرابي" لجيمس جويس

https://youtu.be/RDpYot28FhI

عن قصة "الشقاء" لأنطون تشيخوف

https://youtu.be/BuqchkGTWkQ

عن قصة "وردة إلى إيميلي" لوليام فوكنر

https://youtu.be/1UR-Uqh5xbY

عن قصة "الحرب" للويجي بيراندللو

https://youtu.be/-x8Q-HxXVBU

عن قصة "الآنسة بربل" لكاثرين مانسفيلد

https://youtu.be/J3x1oVJ1caQ

حوار قسم اللغة الإنجليزية بجامعة الأقصى مع الكاتب ممدوح رزق

حوار أجراه أ.د. عصام شحادة مع الكاتب والناقد المصرى ممدوح رزق لصفحة قسم اللغة الانجليزبة بجامعة الأقصى حول قصة وليام فوكنر "وردة إلى إيميلي"، و كيف شكلت القصة علامة بارزة فى الوعى الأمريكى الأدبى.

لماذا اخترت هذه القصة للكتابة عنها؟

. لجدارتها بالتحليل ضمن مشروعي النقدي عن كلاسيكيات القصة القصيرة سواء بالنسبة لكتابات وليام فوكنر أو لتاريخ القصة بشكل عام .. تكمن هذه الجدارة بشكل أقوى في التوعّد الخفي للغة الذي دبّره فوكنر حتى يصل بالقصة إلى مشهد اقتحام غرفة إيميلي بعد موتها .. هو واحد من أروع مشاهد القصة القصيرة بالنسبة لي، ولا يرجع هذا إلى مكوّناته الصادمة فحسب، وإنما أيضًا إلى ما يمكن تسميته بالغفلة الخبيثة المصطنعة التي جهّزت منذ بداية السرد لاكتشافه.

كيف وجدت أسلوب وليام فوكنر؟

. يعتمد أسلوب فوكنر على المراكمة الكاشفة للمعطيات السردية، ولكنها ليست مجرد تمرير عفوي لمعرفة واضحة من التفاصيل والأحداث الضرورية، وإنما تتميز هذه المراكمة بخاصيتين أساسيتين ..

الأولى: إنها تقوم على التكوين الوصفي الذي يخلق إيقاعًا متزنًا من النبرات المحايدة .. يدمج هذا الإيقاع بين الملامح المتنامية للقصة وإحالات مخاتلة، غير معلنة، تتصاعد تدريجيًا في توحّد صامت، كأنما تشيّد بنية سرية من الصراخ المكتوم داخل الفراغات، لن تكشف عن نفسها إلا عند اقتحام حجرة إيميلي بعد دفنها واكتشاف ما تبقى من جثة هومر بارون في سريرها، ولهذا فالقصة ليست رصدًا مجرّدًا لمشاهد انتقائية بل بديلا إيحائيًا للواقعية المفترضة لهذه المشاهد .. الخاصية الثانية: إن هذه المراكمة لا تعتمد على التعاقب المنطقي للأحداث، وهذا يؤدي إلى التداخل بين الأزمنة، حيث تستدعي اللحظة ما تنطوي عليه من لحظات أخرى باعتبارها مُساهِمة في تشكيلها أي مستمرة في الحدوث، لا ينقطع وجودها، ومستشرفة لما تنشأ عنه ولما تمتد إليه، وهذا ما يمنح القصة طابع الحلم، أي ذلك الزمن الداخلي الذي يمتلك ترتيبه الخاص أو مشيئته الذاتية داخل التاريخ.

"وردة الى إيميلى" تعبر عن روح عصر الإعمار بعد انتهاء الحرب الأهلية الأمريكية ما هو منظورك؟

. حسنًا؛ إذا كان من الممكن قراءة القصة ـ كما يحدث أحيانًا ـ في ضوء المقاومة الاستعلائية "القاتلة" عند البيض الجنوبيين لمتغيرات ما بعد الحرب، وتمسّكهم الانتقامي بالسيادة الزائلة أمام الحقوق والحريات التي حصل عليها السود في حماية الشمال، وإذا كان من

الممكن قراءتها على نحو مناقض في إطار التعاطف مع الجنوبيين البيض بعد تضاعف المأساة الاجتماعية نتيجة "الخيانة السوداء"، فإنني أعتبر القصة متخطية لذلك .. إن الأمر لا يتعلق بالازدراء أو الشفقة تجاه أثر سياسي ما أو تحولات طبقية معيّنة، بقدر ما يرتبط بالكيفية الغامضة التي تنتج بها الأوهام أجسادنا عبر الزمن، ومن ثمّ تحدد المسارات الحتمية لخطواتنا المخذولة، غير المتوقعة، حتى أثناء ما نفترضه صراعًا مع بداهتها .. الأكاذيب القهرية، الأشبه بالقبور ـ التي تتخذ أحيانًا شكل البيوت الأرستقراطية ـ حيث تتعفّن الأرواح في ظلامها الذي لا يمكن انتهاكه .. يتعلق الأمر بأن الثمن يُدفع دائمًا، مهما حدث، كحياة كاملة دون نقصان.

كيف تعقب على قصة "وردة الى إيميلى" كعمل فنى يتراوح بين الرمزية والحداثة والحنين الى الماضى و التطلع القلق نحو المستقبل؟

ـ أود الإشارة أولًا بصورة مختصرة إلى أن "الكلاسيكية" المقصودة في مشروعي النقدي الذي تضمن تحليل قصة "وردة إلى إيميلي" ليست حكمًا جماليًا، أو تصنيفًا ثقافيًا، وإنما رؤية ذاتية للتاريخ، غير متورطة في الاختزال أو التقييم أو الانحياز، لكنها لا تستبعد الاشتباك مع ما يُنظر لها أحيانًا كسمات للأدب الكلاسيكي .. لهذا لا أجد مانعًا في منح صفة "الحداثة" إلى القصة من زاويتين: الأولى تتعلّق بالأسلوب نفسه، حيث الاقتصار على الضرورات اللغوية، الإشارية، المقتضبة،

التي تتجنب الاستطرادات الحكمية الشارحة، أو التبريرات المقحمة، أو الفضح التقريري للدوافع والأحكام والانفعالات الوصفية، بمعنى آخر ثمة استبدال لليقين البلاغي بالتكتّم المراوغ الذي يتودد إلى كل الاحتمالات .. الزاوية ثانية ترتبط بمقاربة فوكنر لموضوع "الحنين إلى الماضي"؛ فهو يضعه في نطاق التشريح والاستجواب، لا التأكيد على مفهوم مطلق، وما يبرهن على ذلك طبيعة الاستخدام الرمزي في القصة: التكوين الجسدي لإيميلي .. متعلقاتها الشخصية .. منزل العائلة من الداخل والخارج .. اللوحة التي تناولتها في قراءتي للقصة، والتي يمكن لهذه السطور التي أستعيرها منها الآن أن تضيء تجاوز الحنين لقالبه الرومانسي المجرّد إلى محاكمته، لا كوعد مهدر فحسب، بل كمستقبل مغدور به أيضًا:

"كانت (الآنسة إيميلي) طوال هذه السنوات تعانق جثة (بارون)، وجثث أبيها، والحبيب الذي هجرها، والرجال الذين لم يُسمح لهم أن يدخلوا حياتها .. علينا استعادة كيف رفضت (الآنسة إيميلي) تصديق موت أبيها .. ربما معالجة للذاكرة أي تصحيح الماضي بما يدفع الحياة للحدوث مرة أخرى بطريقة مغايرة .. ربما تقديراً لذكرى (القوة الذكورية) التي حاولت (الآنسة إيميلي) أن تمتلكها . لنسترجع كيف كانت تعامل الآخرين بجفاء أعمق من كونه راجعاً لغرور ارستقراطي يتمسك برفاهية مجد زائل . بعد أن أخفقت في الحصول على الرحمة

من هذه القوة .. الاندماج مع فحولة راضخة بفنائها في غرفة معدة لليلة (عُرس) .. امتلاك سوط أبيها بعد أن أصبح خامدًا .. ربما النوم مع جثة الرجل هو الرغبة في الامتزاج مع ظلام الذاكرة .. الاحتفال به كعالم حقيقي، سري، يخص (الآنسة إيميلي) وحدها رغم كل شيء، ومنفصل عن الحياة التي تصورها البشر .. الناس الذين سيعودون بعد ترك غرفة الطابق العلوي لنسج الأفكار والعواطف والاستفهامات التي تخلق أزمنة . يقينية . عن آخرين لا علاقة لهم بها".

هل تعتقد بموت إيميلى ماتت حقبة تاريخية تتمثل بقيم الجنوب وانتصار العلم على التقاليد؟

. موت إيميلي هو محرّض للتفكير في القيم نفسها بشكل عام .. في سرها الغيبي الذي يسبق تاريخ ما، أي في وجوبها المتغيّر الذي يستعمل حيواتنا كتدليل للموت .. أيضًا فكرة "انتصار العلم" لا تعادل دائمًا بالنسبة لي انتصارًا "بشريًا"، ولكنها ملهمة للتساؤل عن كلمات كالهيمنة والأخلاق والخلاص مثلًا .. حول الفروق الممكنة بين "التقاليد" و"العلم" .. هل هذه الفروق حقيقية بالفعل أم أنها ظنون لغوية تستهلك ما تُصدّقه، ولا تتوقف عن رسم وجوه متبدّلة للسلطة القيمية بحسب تعريفها الفردي أو لدى جماعة ما في حقبة محددة.

ماذا نتعلم من قصة وليام فوكنر، و كيف نستطيع أن نعمل مقاربة مع واقعنا؟

. ربما تلخص هذه الفقرة من مقالي عن القصة ما يمكن أن يجيب على هذا السؤال: "لا يشكّل البشر يقيناً عن الآخر . خصوصاً غير المتورط في خطواتهم الجماعية . من الأفكار والعواطف والاستفهامات فحسب بل إننا نراقب مع (فوكنر) كيف تشيد تلك الركائز موضوع الزمن عند هذا الآخر: كيفية مرور الوقت داخل عزلته، وتأثير الذاكرة في حركة الانتقال عبر مراحل العمر المختلفة، والنتائج المحسومة التي لابد أن ينتهي إليها مصيره .. لكن هناك زمن آخر تُشكّله ركائز أخرى مغلقة على نفسها .. وجود كامن في نطاق من العماء، مستغرق في حقيقته غير المكتشفة .. الوقت الآخر، الذي تحكمه ذاكرة معادية، وحركة بعيدة عن التصورات والقرارات المتطفلة، التي تحفر في الخارج معرفة زائفة عن أجسادنا".

موقع "الكتابة" . 29 أكتوبر 2019

المحتويات

. امتنان لعشرة أشهر من المتعة 4

. قطتك التي تستطيع العناية بنفسها 5

. كي لا تضيع بحّة الحلق 8

. أن تخلق قانونًا صارمًا للتعاطف 11

. نَسْخ البرد 15

. إضاءة الجوع 20

. صعود الظلام 24

. قبل الاختفاء من الشاشة 28

. دخول المسرح 31

. الوصول إلى الكابوس 35

. الأصوات 40

. انطفاء الموعد 47

. لماذا أغلقت النافذة يا "مونرو"؟! 50

. الإيهام بالرعب 53

. استعادة الموت 59

. التحوّل إلى طيف 63

. امتلاك السوط الخامد 67

. تحطيم المرآة 71

. الخوف من "البيض" 77

. تضليل الوحدة 79
. دعابة الغموض 83
. الضحك 86
. "بابا هنجواي" الذي ينقذ القطط 90
. الوحشة 94
. فضيلة الزمن الشخصي 97
. الحرب 101
. الاحتمالات المتساوية في حياة البهائم 103
. مقابر الطيور 107
. القصور التي لم تكتمل 110
. الاستعباد .. أو تاريخ البلاغة 114
. السكر المتساقط على الأرض 118
. رؤية العمى 121
. كأننا نتناقش في موضوع "الحب" 124
. التفاوض مع القدر 129
. الأيادي البيضاء للخطيئة 132
. محاضرات أ. د. عصام شحادة لطلاب قسم اللغة الإنجليزية بجامعة الأقصى من كتاب "هل تؤمن بالأشباح؟" . قراءات في كلاسيكيات القصة القصيرة 137
. حوار قسم اللغة الإنجليزية بجامعة الأقصى مع الكاتب ممدوح رزق 138

ممدوح رزق

كاتب وناقد ومترجم مصري

ولد في (المنصورة) 1977

رئيس تحرير مجلة "الناقد" الثقافية.

ترجمت نصوصه إلى الإنجليزية والفرنسية والإسبانية.

يقوم بتدريس القصة القصيرة في ورشته للكتابة الإبداعية.

شارك في تحكيم العديد من جوائز القصة القصيرة.

شارك في العديد من الملفات الثقافية بالصحافة العربية.

تولى تحرير العديد من الأقسام الأدبية والثقافية في صحف ومجلات مصرية وعربية.

ألقى العديد من المحاضرات حول الكتابة والنقد الأدبي بمؤتمرات ومراكز ثقافية مختلفة.

ينشر ترجماته في المطبوعات الثقافية العربية.

ينشر قراءة نقدية شهرية بجريدة "أخبار الأدب" المصرية.

اختيرت قراءاته وأبحاثه النقدية كمصادر للعديد من الدراسات الأكاديمية .

كُتبت العديد من الدراسات والقراءات النقدية عن أعماله.

اختيرت قصته القصيرة "اللعب بالفقاعات" ضمن المجموعة القصصية "أصوات معاصرة" لدارسي اللغة العربية (طلاب المستوى المتقدم)، غير

الناطقين بها، كنموذج للقصة العربية المعاصرة والصادرة عن مطبعة جامعة جورج تاون الأمريكية 2023.

اختير كتابه "هل تؤمن بالأشباح؟" عن كلاسيكيات القصة القصيرة كمرجع دراسي لطلاب قسم اللغة الإنجليزية بجامعة الأقصى 2022.

تمت الاستعانة بأعماله القصصية كنماذج تطبيقية في بحث .نوعية الحياة وعلاقتها بالإبداع الأدبي في ضوء العوامل الكبرى للشخصية (دراسة مقارنة بين الريف والحضر) والذي حصل به الكاتب المسرحي عماد مطاوع على درجة الماجستير في علم النفس البيئي . من كلية الدراسات العليا والبحوث البيئية بجامعة عين شمس عام 2021.

اختارت مؤسسة "أدب" السعودية ترجمته لمختارات الشاعرة الأمريكية لوسيل كليفتون ضمن مشروعها التوثيقي للترجمة على شبكة الإنترنت.

رشحت دار الحضارة روايته "الفشل في النوم مع السيدة نون" للجائزة العالمية للرواية العربية "البوكر" 2014.

ينشر نصوصه ودراساته في الأدب والفلسفة والسينما والتحليل النفسي والمسرح والفن التشكيلي والتاريخ الثقافي في العديد من الصحف والمجلات والدوريات والملاحق والمواقع الأدبية.

عضو شبكة آمون للباحثين في الأدب والسينما.

اختير الشخصية العامة لمحافظة الدقهلية بمؤتمر أدباء مصر في الأقاليم 2019

تم تكريمه بمهرجان "أيام بلقاس الثقافية" 2019.

كتب:

. طريقة أخرى لتخبئة السر / مقرر ونصوص ورشة القصة القصيرة المنعقدة بالتعاون بين مركز أركادا ومؤسسة أوان 2026

. أطياف العرّاب / مختارات قصصية . دار عرب للنشر والتوزيع 2026

. سيميائية المكان والذاكرة المستبعَدة / مقاربة في البلاغة الإدراكية للقصة القصيرة المصرية الحديثة . دار ميتا للنشر والتوزيع 2026

. كيف تختفين / مختارات شعرية "فيكتوريا تشانغ . لوسيل كليفتون . راي آرمانتروت" / ترجمة . دار عرب للنشر والتوزيع 2026

. جريجور سامسا مطاردًا ظلاله / مقالات في السينما . دار ميتا للنشر والتوزيع 2025

. الغرابة في القصة القصيرة / مقرر ونصوص ورشة الكاتب ممدوح رزق . دار عرب للنشر والتوزيع 2025

. الغضب الروائي / قراءات نقدية . دار ميتا للنشر والتوزيع 2025

. القصة الرسائلية / مقرر ونصوص ورشة الكاتب ممدوح رزق . دار عرب للنشر والتوزيع 2025

. زهرة لنفسي / قصة لليافعين . دار ميتا للنشر والتوزيع 2025

. كيف يخلق الخيال النقدي نصًا شبحيًا؟ / الدراسة النظرية والنموذج التطبيقي . منشورات الناقد 2024

. كل ما خفي عنك / مجموعة شعرية . دار عرب للنشر والتوزيع 2024

. الشكل العادي للجنون ... ويوميات أخرى / يوميات . دار ميتا للنشر والتوزيع 2024

. اقتناص الوهم البصري في القصة القصيرة / مقرر ونصوص ورشة الكاتب ممدوح رزق . دار عرب للنشر والتوزيع 2024

. بانتومايم / قصص قصيرة . دار ميتا للنشر والتوزيع 2024

. شعرية التناثر / قراءات في القصيدة العربية . دار عرب للنشر والتوزيع 2024

. وهم الحضور / مذكرات الكادر الضال "الجزء الأول" . دار ميتا للنشر والتوزيع 2023

. انشطار الحكايات العابرة / قراءات في القصة القصيرة العربية . دار عرب للنشر والتوزيع 2023

. الشرط التراجيدي / مقرر ورشة الناقد ممدوح رزق . دار ميتا للنشر والتوزيع 2023

. أرسم رواية أبي / قصة للأطفال . دار عرب للنشر والتوزيع 2023

. قانون اللعبة / مسرحية . دار ميتا للنشر والتوزيع 2023

. الشر عاريًا / دراسة مقارنة بين يانيس ريتسوس ورينيه ماغريت . دار ميتا للنشر والتوزيع 2022

. سماء القبو / قصص قصيرة . دار عرب للنشر والتوزيع 2022

. دكتور باركمان ومستر ويبستر "كيف نقل ستيفنسون القضية من بوسطن إلى لندن" / دراسة نقدية . مؤسسة أبجد للترجمة والنشر والتوزيع بالعراق 2022

. وصية كلنكسر / نص الحِداد الأزلي . دار عرب للنشر والتوزيع 2022

. الغفلة والإدراك / مدخل تفكيكي لفلسفة شوبنهاور . دار ميتا للنشر والتوزيع 2021

. أحلام اللعنة العائلية / متوالية قصصية . دار عرب للنشر والتوزيع 2021

. مكائد القص / مقرر ورشة الكاتب ممدوح رزق . دار ميتا للنشر والتوزيع 2021

. قراءات في الرواية العربية . دار ميتا للنشر والتوزيع 2021

. قشرة الطلاء الصغيرة / مسرحيات في فصل واحد . دار عرب للنشر والتوزيع 2021

. استراقات الكتابة . دار ميتا للنشر والتوزيع 2021

. كتمثال يحدّق في حائط / مجموعة شعرية . دار عرب للنشر والتوزيع 2021

. مطاردة الغياب / قراءات نقدية . دار ميتا للنشر والتوزيع 2021

. مقتل نجمك المفضّل / نوفيلا . دار عرب للنشر والتوزيع 2021

. ولقلبي سواده الفاتن / قصص قصيرة . مؤسسة أبجد للترجمة والنشر والتوزيع بالعراق 2021

. نقد استجابة القارئ العربي / مقدمة في جينالوجيا التأويل . دار ميتا للنشر والتوزيع 2019

. المطر في كارمينا بورانا / قصص قصيرة . دار ميتا للنشر والتوزيع 2019

. تشارلز بوكوفسكي .. ما وراء اللعنة، وقراءات نقدية أخرى . دار عرب للنشر والتوزيع 2019

. جرثومة بو / نوفيلا . دار عرب للنشر والتوزيع 2018

. إثر حادث أليم / رواية . الهيئة المصرية العامة للكتاب (سلسلة إبداعات قصصية) 2017

. خيال التأويل / قراءات نقدية . مؤسسة نور نشر الألمانية 2017

. هل تؤمن بالأشباح؟ / قراءات في كلاسيكيات القصة القصيرة . دار ميتا للنشر والتوزيع 2017

. هفوات صغيرة لمغيّر العالم / قصص قصيرة . منشورات بتانة 2017

. خيانة الأثر / الدراسة الفائزة بجائزة المقال النقدي بالمسابقة المركزية للهيئة العامة لقصور الثقافة 2016 . دار ميتا للنشر والتوزيع 2016

. عتبات المحو / مقالات في النقد التطبيقي . دار عرب للنشر والتوزيع 2016

. دون أن يصل إلى الأورجازم الأخير / قصص قصيرة . مؤسسة المعبر للثقافة والإعلام 2015

. بعد صراع طويل مع المرض / شعر . دار عرب للنشر والتوزيع 2015

. فأر يحتفل بخطاب الحقيقة / مسرحية . دار عرب للنشر والتوزيع 2015

. الفشل في النوم مع السيدة نون/ رواية . دار الحضارة للنشر 2014

. مكان جيد لسلحفاة محنطة / مجموعة قصصية . سلسلة حروف (الهيئة العامة لقصور الثقافة) 2013

. الخبراء في الحياة / مسرحية من فصل واحد . دار ميتا للنشر والتوزيع 2013

. عداء النص / مقالات نقدية . دار حروف منثورة للنشر الإلكتروني 2013

. صندوق الذكريات / مجموعة قصصية للأطفال . دار عرب للنشر والتوزيع 2013

. خلق الموتى / رواية . سلسلة إبداع الحرية 2012

. قبل القيامة بقليل / مجموعة قصصية . دار عرب للنشروالتوزيع 2011

. سوبر ماريو / رواية . دار ميتا للنشر والتوزيع 2010

. بعد كل إغماءة ناقصة / نصوص . دار المحروسة للنشر والخدمات الصحفية والمعلومات 2009

. السيء في الأمر / نصوص . دار أكتب للنشر والتوزيع 2008

. رعشة أصابعه .. روح دعابة لم تكن كافية لتصديق مزحة / نصوص . مكتبة معابر الإلكترونية 2004

. جسد باتجاه نافذة مغلقة / مجموعة قصصية . سلسلة أدب الجماهير 2001

. احتقان / مجموعة قصصية . سلسلة إبداعات (الهيئة العامة لقصور الثقافة) 2001

. انفلات مصاحب لأشياء بعيدة / مجموعة قصصية . مطبوعات إقليم شرق الدلتا (الهيئة العامة لقصور الثقافة) 1998

كتب مشتركة:

. كتاب "أوكسجين" الثاني . محترف أوكسجين للنشر 2023

. كتاب "أوكسجين" الأول . محترف أوكسجين للنشر 2022

. موسوعة القصة العربية المعاصرة بالإسبانية / ترجمة: حسين نهابة . مؤسسة أبجد للترجمة والنشر والتوزيع 2022

. يوم واحد من العزلة / مجموعة قصص قصيرة جدًا مع كتّاب عرب . دار فراديس للنشر والتوزيع 2013

. الكاتب وتحديات اللحظة الراهنة / دراسات مؤتمر اليوم الواحد لاتحاد الكتّاب مع نقاد مصريين 2012

. النمو بطريقة طبيعية / مجموعة قصصية مع كتّاب مصريين . دار ملامح للنشر 2009

. العامية كنز الإبداع / دراسات الملتقى الثاني للمّة بيت العامية المصرية مع نقاد مصريين 2009

. ملامح وعرة / ديوان شعر مع الشاعرين السوري (عبدالوهاب عزاوي)، والعراقي (صلاح حسن) . اتحاد كتّاب الانترنت العرب 2005

أفلام:

. قصة فيلم (مكان في الزمن) / روائي قصير . إخراج: نواف الجناحي 2019/ عُرض في مهرجانات دولية عديدة وفاز بجائزة لجنة التحكيم بمهرجان الداخلية السينمائي الدولي في عُمان 2022، وجائزة النخلة الذهبية للفيلم الخليجي الروائي القصير بمهرجان أفلام السعودية 2023

. قصة وسيناريو فيلم (إخفاء العالم) / روائي قصير . فناني أفلام اسكندرية المستقلة / إخراج: محمد صبري 2012

. سيناريو فيلم (من أجندة الخيانة) / روائي قصير . بالاشتراك مع المخرجة الإماراتية (منال بن عمرو) / مجموعة دبي للأفلام . إخراج: منال بن عمرو 2008 / شارك بمهرجان الخليج السينمائي 2008

. كتابة وإخراج فيلم (بازل) / موبايل . شارك بمهرجان القاهرة لأفلام الموبايل 2008

جوائز:

. جائزة مؤسسة ناجي نعمان الأدبية بلبنان تكريمًا عن الأعمال الكاملة 2022

. جائزة مجلة "العربي" الكويتية بالتعاون مع إذاعة مونت كارلو الدولية 2018

. جائزة المسابقة المركزية للهيئة العامة لقصور الثقافة عن المقال النقدي (خيانة الأثر) 2016

. القائمة القصيرة لجائزة (ساويرس) في القصة القصيرة عن مجموعة (مكان جيد لسلحفاة محنطة) 2015

. جائزة اتحاد كتّاب مصر 2014

. جائزة نادي القصة 2013

. جائزة رابطة الأدباء العرب 2013

. جائزة (أحمد بوزفور) المغربية في القصة القصيرة 2013

. جائزة شبكة المنصورة الإخبارية في القصة القصيرة 2012

. جائزة دار ملامح للنشر في القصة القصيرة 2008

. جائزة ملتقى مدد في الشعر 2007

. جائزة منتدى جريدة شروق الإعلامي الأدبي في القصة القصيرة 2006