

الخطوت المنصر

مقتال في الفضة الفصيرة

تأليف

فرانك أوكونور

ترجمة

الكتور محمود الزبيعى

١٩٨٣

مكتبة الشيف
شارع احمد عيسى شفاعة

library4arabs.com/16

الْقِوَّتُ الْمُنْفَرُ

مَقَالَاتٍ فِي الْفِضَّةِ الْفَصِيرَةِ

- تَالِيفُ

فَرَانِكُوكُونُورُ

تَجْمَعَةُ

الدُّكْنُورِ مُحَمَّدِ الرَّبِيعِ

library4arabs.com/16

الضوت المنفرد

متلازم في البضم الفضيحة

116

library@arabia@imvnpb

library@rajb.com/bib

library@rdb.com.hk

library4@gmail.com/v13

Digitized by srujanika@gmail.com

library4annbae@gmail.com

library437@263.com/w3

library437a1b.com/w3

Digitized by srujanika@gmail.com

University Arabia Comity

Digitized by srujanika@gmail.com

Digitized by srujanika@gmail.com

المحتوى

مقدمة

- هاملت وكيشوت

٢ - مسائل ريفية

٣ - ابن العباس

٤ - أنت ومن قبلك

٥ - في مرحلة العدل

٦ - مؤلفة بحث عن موضوع

٧ - الكاتب الذي ذهب بعيداً

٨ - مكان نظيف وحسن الإضاءة

٩ - ثمن المحررية

١٠ - رومانتيكية العنف

١١ - فتاة عند باب السجن

خاتمة

The image contains a large number of small, faint watermark-like text elements scattered across the page. Each element consists of the text "librarianshare.com/v3" in a light gray or white font, rotated diagonally at approximately a 45-degree angle. The text is repeated numerous times, creating a pattern that covers most of the page area.

• إن الصوت الأبدى ملهم الآماد اللاحقة يرعنى

باسكان

هذه خمسة كتب لكتاب :

T H E L O N E L Y V O I C E
B Y
Frank O'Connor

مقدمة

و بالطبع أ لقد كان في هذا المكان يوماً ما رجل بدعى « نيد ساليفان »، وقد حدث له شيء غريب في ساعة متأخرة من إحدى الليالي ، وهو قادم في طريقه فالى رود ، من « دار لامن » .

مكذا كانت تبدأ القصص حتى على عهدى . لقد كان فن القصص في مراحله الأولى فناً شعرياً كالشعر والمسرح ، وإن لم يكن مهماً إذا قيس بهما لما كان ينقصه من إحكام الصنعة . ولكن القصة القصيرة نجح في حديث مثل الرواية . ومعنى هذا أنها تمثل موقفنا من الحياة أحسن مما يمثله الشعر أو المسرحية . والقصة القصيرة مثل الرواية في أنها لا تبدأ بـ « يا للعجب ! » ، فالصنة التي اكتسبتها كل منها إنما كانت ناجحة لعصر تقدى على . ونحن نعرف بميزات القصة القصيرة كما تعرف بميزات الرواية فيها يتعلق « بمقولة » كل منها .

ولست أعني بذلك مجرد التشابه مع أحدات الواقع – ذلك التشابه الذي يجده في تقرير صحي – وإنما أعني الحديث المتصور الذي يخرج إلى الوجود في نطاق هذا التشابه . وهذا كما سرى عشرات الطرق للتعبير عن « هنا الشابة » ، وربما بلغ عددها عدد الكتب في النظام أنفسهم . ولكن نجاهل الواقع لاتبصير له ، فلا يوجد تبرير لأن نقول مثلاً « وعند هذه النقطة أصبح سلوان الشخصية معنى تماماً » .

تخلى القصة القصيرة منذ البداية عن حيال الفن الشعبي ، الذي يفترض فيه القاص موافقة الجمهور الجماعية على ارتجالاته البالغة الغرابة ، من مثل « وقد حدث له شيء غريب في ساعة متأخرة من إحدى الليالي ». إنها تبدأ وتستمر

على أداء وظيفتها كفن خالص قصد به إلشاع مستوى القارئ الخاص ...
المترحد .. الناقد ..

ومع هنا فقد عملت القصة القصيرة منذ بداياتها الأولى بطريقة مختلفة تماماً عن طريقة الرواية . ووصف هذه الطريقة المختلفة - مهما كان صعباً - هو مهمة الناقد الأساسية .

هناك عبارة مشهورة لترجنيف تقول : « لقد أتبنا جميعاً من تحت معطف جوجول » . ومع أن هذا القول ينطبق على القصص الروسي أكثر مما ينطبق على القصص الأوروبي فإنه يمثل حقيقة عامة . وحين نقرأ قصة « المعطف » الآن ممزولة عن سياقها التاريخي فإنه لا تبدو شديدة التأثير . وكل ما فعله جوجول في هذه القصة تحقق بكثرة منذ أيامه ، وتحقق على نحو موجود في بعض الأحيان . ولكتنا حين نقرأها مرة أخرى في سياقها التاريخي ، وصدقين أذهاننا بقدر ما نستطيع عن كل القصص التي استلهمنا قصبة المعطف ، ندرك أن ترجنيف لم يكن مبالغأ حين قال « لقد أتبنا جميعاً من تحت معطف جوجول » .

إنها قصة « نسخ » ، فغير يسخر من تقافته زملاؤه ، وقد أصبح معطفه القديم مهلاً للدرجة رفض معها خبطه السكري أن يضع فيه مزيداً من الرقح ، إذ لم يدفعه أى مكان يمكن أن تلتتصق به رقعة . وبتزوج « النسخ » ، أكاكى أكاكيفتش بشدة لجرد احتمال هذه النفحات الباهضة . ونتيجة لظروف طارئة سعيدة يجد نفسه قادرآ على شراء معطف جديد . ويجعل منه هذا - لمدة يوم أو يومين - رجلاً جديداً ؛ إذ أنه بعد في الحياة الحقيقة ليس أكثر بكثير من مجرد معطف . ثم يسرق المعطف منه ، فيذهب إلى رئيس الشرطة ، وهو رجل مرتش ، فلا يحصل منه على نتيجة ، ويذهب إلى شخصية أخرى ذات نفوذ لا تريد على أن تسبه وتهده . ولما كانت الإهانة مع الحسران أكثر مما يتحمل ، يعود إلى البيت ... ويموت . وتنتهي القصة بوصف غريب لشبحه

وهو يبحث عن العدالة التي لم تعن - مرة أخرى - بالنسبة «النساخ»، مسكن صغير أكثر من معطف دافئ.

إلى هنا وتنتهي القصة، وحين ينسى الإنسان كل ما أتى بعلمه من قصص مثل «موت الموظف المدفن»، لتشيكوف، فإنه يدرك أنها لا تشبه شيئاً قبلها في عالم الأدب. إنها تستخدم الطريقة البلاغية القديمة التي تستعمل أسلوب «البطولة الساخرة»، ولكنها تستخدمها في خلق قالب جديد، لا هو هزلي ولا هو بطولي، ولكنه شيء بين بين .. شيء ربما تجاوز كلبهما في النهاية. وهذه - على حد على - أول مرة يظهر فيها الرجل الصغير في القصص، الأمر الذي يحدد ما أعني بالقصة القصيرة أحـنـ ما تحدـهـ أـيـةـ مـصـطـلـحـاتـ أخرى قد استعملـهاـ فـيـاـ بـعـدـ. إنـ كـلـ شـيـءـ فـيـ شـخـصـيـةـ أـكـاكـيـ أـكـاكـيفـشـ - من غرابة اسمه إلى غرابة وظيفته - ييلو في حالة وسط، ومع هذا فإن تلك الغرابة قد تحولـتـ - على نحو ما - على يد جوجول :

«قطـعـ عـنـدـمـاـ كـانـتـ السـخـريـاتـ أـكـبـرـ بـكـثـيرـ مـنـ أـنـ تـحـتـمـلـ، عـنـدـمـاـ كـانـواـ يـجـذـبـونـ ذـرـاعـهـ، وـيـمـنـعـونـهـ مـنـ الـاسـتـمـارـ فـيـ عـمـلـهـ، كـانـ يـعـرـبـ عـنـ لـهـ قـائـلاـ : دـعـونـيـ وـشـائـيـ ! مـاـذـاـ تـهـيـنـنـيـ ؟ـ». وـكـانـ ثـمـةـ شـيـءـ غـرـيبـ فـيـ الـكـلـمـاتـ، وـفـيـ النـغـمةـ الـتـيـ تـقـالـ هـاـ. كـانـ فـيـهـاـ رـتـبةـ تـبـرـ الرـحـمـةـ، حـتـىـ إـنـ شـابـاـ حـدـيثـ الـعـهـدـ بـالـعـلـمـ، كـانـ قـدـ سـعـحـ لـنـفـهـ أـنـ يـسـخـرـ مـنـهـ مـقـلـداـ الـآـخـرـينـ، تـوقـفـ فـجـأـةـ كـمـاـ لوـ كـانـ قـدـ طـعنـ فـيـ قـلـبـهـ. وـمـنـذـ ذـلـكـ يـوـمـ بـدـاـ كـلـ شـيـءـ لـهـ وـكـانـ يـتـغـيرـ، وـيـظـهـرـ فـيـ ضـوءـ جـديـدـ. بـدـاـ كـانـ هـنـاكـ قـوـةـ غـيرـ طـبـيعـةـ تـدـفـعـهـ بـعـيـداـ عـنـ الصـاحـابـ الـذـيـنـ كـانـ قـدـ تـعـرـفـ عـلـيـهـمـ : وـرـحـبـ بـصـحـبـهـمـ اـعـقـادـاـ مـنـ فـيـ حـسـنـ تـرـبـيـتـهـمـ وـتـهـذـيـبـهـمـ. وـبـعـدـ ذـلـكـ يـوـمـ طـوـيلـ، وـفـيـ لـحظـاتـ بـهـجـتـهـ الـعـظـمىـ، كـانـ يـتـصـبـ أـمـامـهـ شـيـعـ «الـنـسـاخـ»، الصـغـيرـ الـمـتوـاضـعـ بـصـلـعـةـ رـأـسـهـ، وـكـلـمـاتـهـ الـتـيـ تـقـطـعـ الـقـلـبـ : دـعـونـيـ وـشـائـيـ ! مـاـذـاـ تـهـيـنـنـيـ ؟ـ». وـمـنـ خـلـالـ هـذـهـ الـكـلـمـاتـ الـتـيـ تـقـطـعـ الـقـلـبـ كـانـ كـأـنـماـ يـهـنـفـ بـهـ صـوتـ آـخـرـ،

«إنني أخوكم !» . ويختفي الشاب المسكين وجهه في يديه ، وكم ارتعش مرات كثيرة بعد ذلك في حياته ، مدركاً القدر العظيم من عدم الإنسانية في الإنسان ، ومدركاً القدر العظيم من القسوة الوحشية التي تكمن مستخفية تحت قناع الأدب المثقف المصنوع . ويا للدهشة ! إنها توجد حتى في الشخص الذي ينظر إليه العالم على أنه «جنتلمن» ، وعلى أنه «رجل شريف» .

ما على الإنسان إلا أن يقرأ هذه القطعة بعنابة ليدرك أن عشرات من القصص بقلم ترجيف وبسان وتشيكوف وشيرود أندرسون وجيمس جويس لم يكن من الممكن أبداً أن توجد بدونها .

وإذا أراد الإنسان بدليلاً يصف به معنى القصة القصيرة فمن الصعب أن يجد أحسن من نصف الحملة الوحيدة الثانية «وممنذ ذلك اليوم بدأ كل شيء له وكأنه يتغير ، ويظهر في ضوء جديد» ، وإذا أراد عنواناً بدليلاً لهذا العمل فقد يختار «إنني أخوكم !» . والذى فعله جوجول بشجاعة وذكاء أنه جرد من «النساخ الصغير» ، مستخدماً أسلوب «البطولة الساخرة»، شخصية أخرى تمثل المسيح المصلوب ، حتى إنه بخلافنا الرعب حينما نصلح لوقف ما حين تذكر الشبه بين هذه الشخصية وشخصية المسيح .

ذلك شيء لا يمكن أن تزديه الرواية . وهناك أسباب لا أقطع بها تجعل من الرواية بالضرورة نسقاً من توحيد المروية بين القارئ والشخصية . والإنسان لا يستطيع أن يؤلف رواية عن «نساخ» باسم مثل أكاكى أكاكيفتش ، يحتاج إلى مجرد معطف جديد ، أكثر مما يستطيع أن يؤلف رواية عن طفل يدعى تومي تومبكتور ، سقط منه «بنس» في «بالوعة» . ولا بد أن يمثل واحد على الأقل من شخصيات الرواية القارئ في بعض نواحي فكرته عن نفسه . الصبي الخامع ، أو التاجر ، أو الحالم ، أو المثالى الذى لا يفهمه أحد . وعملية التعرف هذه تقود دائماً إلى بعض الأفكار عن مفهوم الحياة السوية ، وبعض الصلات مع المجتمع ككل ، سواء كانت صلات عداء أم صلات صداقة . إن الناس

يعتبرون غير أسماء يُقدّمون ما يحيطون محاولات مثل هذا الشخص لكي يوجد في العالم الذي يعده عالماً سرياً ، وأسماء يُقدّمون ما يساعدونه على الوجود في مثل هذا العالم . وفي هذا الحال لا يوجد البطل فقط ، وإنما يوجد شبه البطل ، ونصف شبه البطل . وأستطيع أن أذهب إلى الحد الذي أقول فيه إنه بدون فكرة المجتمع السوي هذه فإن إنتاج الرواية غير ممكن . وأنا أعلم أنه توجد أمثلة للرواية تعارض هذا ، ولكن لي أن أقول إن هذا الرأي صحيح تماماً . إن « بطل الأبطال » لا يظهر على مسرح العمل إلا إذا كان المجتمع قد أدار به ارتباك شامل .

ولكن هذا غير صحيح بالنسبة لقصة « المعطف » ، كما أنه غير صحيح بالنسبة لمعظم القصص التي سوف أناقشها . هنا لا يوجد شخص يستطيع القاريء أن يتعرف فيه على نفسه، اللهم إلا إذا كان ذلك الشخص المهوول الخائف الذي هو المؤلف نفسه . كذلك لا يوجد قالب اجتماعي يستطيع المرء أن يرتبط به وبعتبره مجتمعاً سرياً . لقد انتهينا في مناقشاتنا للرواية الحديثة إلى الحديث عنها على أنها رواية بدون بطل ، والحق أن القصة القصيرة لم يحدث أن كان لها بطل فقط ، وإنما لها بدلاً من ذلك « مجموعة من الناس المغمورين » ، وأنا أستعمل هذا التعبير غير الجيد لأنني لا أجد أجود منه . هذه « الجماعة المغمورة » تغير شخصيتها من كاتب إلى كاتب ، ومن جيل إلى جيل ؛ فقد تكون الموظفين العسومين عند جوجول ، أو الخدم عند ترجميف ، أو العاهرات عند باسان ، أو الأطباء والمدرسون عند تشيكوف ، أو الريفيين عند شروود أندرسون ، وهي دائماً تبحث عن خرج .

وصاحت : « لاني حتي ولو مت فلاني سأدفع عنك » . وقد كان تصمييمها عميقاً للدرجة ارتعش معها كل جسدها ، وبرقت عيناهما ، وجمعت قبضتها ، وأعلنت : « لاني إذا كنت ميتة ، ورأيته يصبح مثل شخصاً شاحجاً لا معنى له فلاني سأعود من الموت . لاني سأسأل الله أن يعطيي هذه الأمينة . لاني

سأتحمل أي ضربة تقع على في سهل أن يسمح لابني بأن يعني شيئاً من أجلنا معاً». وبعد توقف متعدد سارت المرأة نحو غرفة ابنتها، وأضافت في غموض: «ولا تدعه يصبح جناباً، ولا ناجحاً».

كان هذا النص من كلام شيرلود أندرسون، وأندرسون هنا يكتب كتابة ردية نسبياً، ولكن من الممكن أن يكون هذا الكلام لأى كاتب قصة قصيرة آخر. ما الذى حاولت أن تهرب منه البطلة؟ ما الذى تريد لابنتها أن تهرب منه؟ المزاجية؟ وماذا يعني ذلك؟ إنه لا يعني هنا مجرد الفقر المادى، مع أن هذا غالباً من سمات «جماعات النام المغدورين»، ويبدو أنه يعني في النهاية المزاجية التى يفرضها مجتمع بلا حدود، مجتمع لا يوفر أهدافاً ولا أجوبة. إن الجماعات المغدورة ليست مغمورة لاعتبارات مادية فحسب، وإنما من الممكن أن تكون مغمورة أيضاً لغياب بعض الاعتبارات الروحية، كما في حالة القس «والقس الفاسدين»، في قصص ج. ف. باهارز الأمريكية.

يوجد في القصة القصيرة دليلاً على الإحساس بالشخصيات الخارجة على القانون، التي تهم على حواجز المجتمع، والتي ترمي ببعض الأحيان إلى شخصيات من أمثال عيسى وستراتوس وموسى، حيث تكون «كاريكاتيرياً»، وصدقى لها. وليس عيناً أن توجد قصص قصيرة مشهورة تحمل عناوين من مثل «ليدى ماكيلت حى متنسك» و«ملك الوهاد لبر»، وعلى العكس من ذلك قصة «أكوليتة وسط أيرلندا». ونتيجة لذلك يوجد ضمن الشخصيات الغالبة للقصة القصيرة شئ لا نجد له كثيراً في الرواية. إنه الواقع الحال باستثنائه الإنسان. والحق أننا نكون أصدق لو قلنا إننا إذا كنا نعيد قراءة رواية أثيرة لدينا تنساً للألفة فإننا نجد أنفسنا تجاه حالة مناقضة تماماً لمنطقة لثلاث ونحن نقرأ القصة القصيرة. إن القصة القصيرة أقرب إلى الحالة التي يكتبهما قول بسكال: «إن المصمت الأبدى طنه الآماد الالتبالية يرعنى».

لقد اعترفت بأنى لا أدعى أنى أفهم الفكرة فهماً كاملاً. إنها أوسع بكثير من أن يرتادها كاتب يصرس بالتاريخ والنقد، معتمدًا على إحساسه

الداخلى فقط ، ولكن ما عندي من الدلائل على صحتها ، بصفة عامة ، يجعلنى لا أستطيع تجاهلها . وعندما تناولتها لأول مرة كنت قد لاحظت مجرد التوزيع الخرافى الغريب لكل من الرواية والقصة القصيرة . وقد بدا لي أن كلا من روسيا القيصرية وأمريكا الحديثة قادرة على إنتاج الروايات العظيمة ، والقصص القصيرة العظيمة ، بينما بدت إنجلترا ، التى يمكن أن تنسى دون مبالغة وطن الرواية ، هزيلة في القصة القصيرة . ومن ناحية أخرى فإن بلادى (أيرلندا) التي أخفقت في أن تنتج رواياتي واحداً ، أنجبت أربعة أو خمسة من القصاصين يعلون في رأي من كتاب الدرجة الأولى .

وقد عزوت هذه الفروق ، تردد شديد ولكن على نحو صحيح إجمالاً كما أعتقد الآن : إلى الاختلاف في النظرة القومية إلى المجتمع . في أمريكا ، كما في روسيا القيصرية ، يمكن أن تدل العبارة الآتية على موقف المفكرين من المجتمع «ربما يُفْعَل شيء»، وفي إنجلترا «لابد أن يفعل شيء»، وفي أيرلندا «لا يمكن أن يفعل شيء» . وربما نظر الشاب الأمريكى من جيلنا ، والشاب الروسي من جيل ترجيف ، إلى المستقبل بقدر من الاستخفاف إلى مدى النجاح والتفوز ، بينما لا شيء سوى الحظ التعمى يمكن أن يحول بين الشاب الإنجليزى وبين بلوغ هذا النجاح . أما الشاب الأيرلندي فإنه حتى يومنا هذا لا يتوقع شيئاً سوى سوء الفهم ، والسخرية ، والمحور ، وذلك تماماً ما نراه عند مؤلف «أهل دبلن» . وبلاحظ القارئ أنني أغفلت غرنسا التي أعلم عنها قليلاً ، كما أغفلت ألمانيا التي يظهر أنها لم تجد لنفسها مكاناً متميزاً في حقل القصص . ومنذ ذلك الحين رأيت شواهد جديدة تجمع لدى مني بأن هناك شيئاً من الحقيقة في التقسيم الذى قمت به . لقد رأيت الأيرلنديين وقد غلبهم على أمرهم كتاب القصة القصيرة من الهند ، وهناك شواهد كثيرة على أن هؤلاء الآخرين ، وقد وصلوا إلى درجة من الاحترام النبى . بدأوا يجاهدون هذا الموقف من كتاب جزر الهند الغربية من أمثاله

سموبل سلفورد

من الواضح أن كلا من الرواية والقصبة القصيرة ، مع أحدهما تستمدان من نفس المتابع ، تستمدان بطريقة مختلفة تماماً ، وأنهما قالبان أدبيان متميزان. والفرق بينهما ليس فرقاً في القالب ، مع أنه توجد بينهما فروق كثيرة من حيث القالب كما سرني ، بمقدار ما هو فرق أيديولوجي . ولا أعني بطبيعة الحال أن كتابة القصة القصيرة مستفادة في المستقبل على الاسكيدو والمنود الأميركيين ؛ فإن لدينا ، دون أن نذهب بعيداً ، كثيراً جداً من الجماعات المغمورة . وأعتقد اعتقاداً قوياً أننا يمكن أن نرى في القصة القصيرة اتجاهها عقلياً يجذب جماهير الجماعات المغمورة على اختلاف الأزمنة كجماعات الشحاذين ، أو الفنانين ، أو المثاليين الذين يستشعرون الوحدة ، أو الحالمين ، أو القسسين الفاسدين . إن الرواية ما زالت ترتبط بالفكرة التقليدية عن المجتمع المتحضر ، وعن الإنسان بوصفه حيواناً يعيش في جماعة ، كما هو موجود بوضوح عند جين أوستن وترولوب ، ولكن القصة القصيرة تبقى بحكم طبيعتها الثابتة بعيدة عن الجماعة ، ورومانسية ، وفردية ، ومتأنية .

كذلك تختلف القصة القصيرة عن الرواية من حيث الشكل . ومن الممكن أن نعبر عن الفرق بينهما ابتداء بأن نقول إن القصة القصيرة قصيرة ، وذلك ليس صحيحاً بالضرورة ، ولكنه كافٍ كفرق عام . إن الروائي إذا أخذ شخصية ووضعها في وضع معارض للمجتمع ثم سمح للشخصية ، نتيجة لاصراع بينها وبين المجتمع ، أن تتغلب عليه ، أو يتغلب هو عليها ، فقد قام بكل ما يتوقع منه . ويشكل عنصر الزمن هنا أكبر ميزة له ، والنمو التاريخي للشخصية أو للحوادث كما نراه في الحياة يشكل قالباً جوهرياً . وإذا أهمل الروائي ذلك فلنما يهمله على مسئوليته الخاصة . لكن لا يوجد لدى كاتب القصة القصيرة شيء من هنا ينظر إليه على أنه قالب جوهري ، لأن إطاره الذي يرجع إليه لا يمكن أن يكون الحياة الإنسانية برمتها ، وهو لا بد أن يختار دائماً الزاوية التي يتناولها منها . وكل اختيار يقوم به يحتوى على إمكانية قالب جديد ، كما أنه يحتوى على إمكانية إخفاق كامل .

رسائـل فـيـح عنـصـر الاـختـيـار هـذـا بـالـإـشـارـة إـلـى قـصـيـدة لـبـراـوـنـجـ. إنـكـلـ قـصـيـدة مـنـ غـنـائـيـاتـه الدرـامـيـة العـظـيمـة روـاـيـة قـائـمة بـذـائـها ، ولـكـنـها ضـغـطـتـ فيـ لـحـظـةـ وـاحـدـةـ مـنـ الـأـهـمـيـةـ الفـريـبةـ .. ليـولـيـ حـيـماـ يـقـبـضـ عـلـيـهـ وـهـوـ يـتـسـلـلـ عـائـدـاـ إـلـىـ المـقـرـ الدـينـيـ فـالـصـبـاحـ الـبـاكـرـ ، وـأـنـدـيرـادـيلـ سـارـتـوـ حـيـنـ بـسـلمـ قـيـادـهـ إـلـىـ دـورـعـاشـقـ مـطـيعـ ، وـرـئـيسـ القـسـسـ وـهـوـ بـمـوتـ فـيـ كـنـيـسـةـ الـقـدـيسـ بـرـاـكـدـ . وـعـاـنـ حـيـاةـ بـأـكـلـهـاـ لـابـدـ أـنـ تـخـشـدـ فـيـ بـضـعـ دـقـاتـقـ فـلـانـ هـذـهـ الدـقـاتـقـ لـابـدـ أـنـ تـخـتـارـ بـعـنـيـةـ حـقـيقـيـةـ ، وـأـنـ تـضـاءـ بـنـورـ سـاـوىـ ، ذـلـكـ النـورـ الذـيـ يـعـكـنـاـ مـنـ التـفـرـقـةـ بـيـنـ الـمـاضـيـ وـالـحـاضـرـ وـالـمـسـتـقـبـلـ كـمـاـ لـوـكـانـتـ هـذـهـ الـأـزـمـنـةـ جـمـيـعاـ مـائـةـ مـعـاـ . فـبـدـلاـ مـنـ روـاـيـةـ فـيـ خـمـسـائـةـ صـفـحةـ عـنـ دـوقـ فـيـرارـاـ ، وـزـوـجـيـهـ الـأـوـلـيـ وـالـثـانـيـ ، وـمـوـتـ الـأـوـلـيـ الـفـرـيـبـ ، نـجـدـ لـدـيـنـاـ خـمـسـيـنـ يـيـتاـ فـقـطـ يـصـفـ الدـوقـ فـيـهاـ زـوـجـهـ الـأـوـلـيـ وـهـوـ يـتـفـاوـضـ عـلـيـ زـوـاجـ ثـانـ . وـالـأـيـاتـ الـأـوـلـيـ مـنـهاـ تـجـمـعـ دـمـاءـنـاـ :

وـتـلـكـ زـوـجـيـ الـرـاحـلـةـ مـعـلـقـةـ عـلـىـ الـحـائـطـ
تـرـنـوـ كـمـاـ لـوـكـانـتـ حـيـةـ .

وـلـيـسـ هـذـاـ هـوـ الـقـالـبـ الـجـوـهـرـيـ الذـيـ تـعـطـيـهـ لـنـاـ الـحـيـاةـ . إـنـهـ قـالـبـ عـضـوـيـ .
شـيـءـ يـبـعـدـ مـنـ حـادـثـةـ وـاحـدـةـ ، وـيـسـعـ الـمـاضـيـ وـالـحـاضـرـ وـالـمـسـتـقـبـلـ .
هـنـاكـ قـصـةـ مـرـجـعـةـ فـيـ بـعـضـ الـكـتـبـ الـمـكـتـوبـةـ عـنـ بـارـنـيلـ تـحـكـيـ مـوـتـ طـفـلـ
لـهـ يـيدـ عـشـيقـتـهـ كـيـنـيـ أوـشـيـ ، حـيـثـ يـحـومـ هـوـ حـولـ الـمـتـرـلـ مـرـتـبـاـ كـالـشـيـعـ ، يـيـناـ
يـتـقـبـلـ وـبـلـيـ أوـشـيـ ، الـزـوـجـ الـمـطـيعـ ، تـعـازـىـ الـمـوـاهـبـ بـأـدـبـ . وـعـندـ ماـ تـقـرـأـ
هـذـاـ يـصـبـعـ غـيرـ ضـرـورـيـ أـنـ تـقـرـأـ قـصـةـ غـرـامـ بـارـنـيلـ الـمـنـفـرـةـ ، وـنـهاـيـتـهاـ التـرـاجـيـدـيـةـ .
إـنـ الـمـأسـةـ مـوـجـودـةـ ، وـلـاـ يـنـقـصـهـ سـوـىـ كـاتـبـ مـثـلـ بـرـاـوـنـجـ أوـ تـرـجـيـفـ لـيـكـبـهـ .
إـنـ عـلـىـ الـقـصـاصـ أـنـ يـبـحـثـ دـائـمـاـ عـنـ وـجـوهـ أـخـرـىـ فـيـ الـوـجـهـ الذـيـ يـقـبـلـ الـمـجـمـعـ
مـنـ حـيـاةـ الـفـرـدـ تـمـكـنـهـ مـنـ كـشـفـ فـحـوىـ ذـلـكـ الـوـجـهـ . وـعـلـىـ هـذـاـ فـكـاتـبـ الـقـصـةـ
الـقـصـيـرـةـ يـخـتـلـفـ عـنـ الرـوـاـيـيـ ، وـلـابـدـ أـنـ يـتـازـ عـنـهـ كـبـيرـأـ كـاتـبـاـ وـفـنـانـاـ ، وـرـبـماـ وـجـبـ
أـنـ أـخـيـفـ أـيـضاـ ، بـنـاءـ عـلـىـ الـأـمـلـةـ الـتـيـ اـخـرـتـهـ ، وـيـتـازـ عـنـهـ كـاتـبـاـ مـسـرـحـاـ .

لأن هذا العنصر على ما أظن صلة بالقصة القصيرة . إن قصة بربيرية من قصص ج. د. سالنجر بعنوان « فمى جميل وعيناى خضراء وان » تعكس ذلك المنظر من حياة بارنيل بطريقة مدهشة . إنها قصة زوج خلوع يسأل تليفونياً أعز صديق له عن زوجته التي تأخرت في الخارج ، دون أن يشك في أن الزوجة موجودة في فراش أعز الأصدقاء هذا . وبسرى « أعز الأصدقاء » عنه بطريقة جافة معدة ، وأخيراً يتصل الزوج المخلوع مرة أخرى ، ذلك الرجل الطيب الذي خجل من اعتقاده المتسرع ، ليقول إن زوجته عادت إلى المنزل ، مع أنها كانت لاتزال في الفراش مع عشيقها .

إن الإنسان قد يكون روائياً عظيماً كما كان ترولوب فيما أعتقد ، ومع ذلك يكون ضعيفاً جداً ككاتب . ولست أقطع ، ولكني أفضل أن يكون الروائي « دراماً » ضعيفاً ، وأشك في أن الرواية يمكن أن تحمل مثل المنظر الذي اقتبسه من حياة بارنيل ، ومن قصة ج. د. سالنجر . ولا أعرف كاتب قصة قصيرة كان ضعيفاً ككاتب اللهم إلا شبرود أندرسون ، كما أني لا أعرف كاتب قصة قصيرة على الإطلاق لم يكن لديه إحساس درامي . وقد يعني هذا الكلام أي شيء إلا ما قد يبلو فيه من إطاره للقصة القصيرة ، ذلك لأنه من السهل جداً على كاتب القصة القصيرة أن يبالغ في « الفنية » . وقد أتفق همنجواي فن تناول اللحظة المهمة إلى حد أننا ننتهي عنده أحياناً بلحظات « مهمة أكثر من اللازم » ، وبمعلومات أقل من اللازم . وسأحاول أن أشرح ذلك من واقع قصته « تلال مثل الفيلة البيضاء » . إن الإنسان إذا فكر في هذا العمل ، كرواية ، فإنه يراه قصة حبيبين - رجل وامرأة - تبدأ في الانهيار عند ما يغرى الرجل بخريفها من المسئولة - المرأة أن توافق على عملية إجهاض ترى أنها خطأ . ومن السهل أن ينفع هذا التصور في مفهوم الرواية . هو أمريكي . وربما كانت هي الإنجليزية . ومن الممكن أن تكون للرجل مسئوليات أخرى فعلاً . زوجة وأولاد في مكان آخر على سبيل المثال ، وربما كان للمرأة نوع من التربية الأخلاقية . أو تكون ، وهي تفكير في مولد الطفل ، تحت تأثير الواقعها أن عائلتها وأصدقائها سوف يقعون في حواره في محاجتها

ويختار همنجوای مثل براوننج في «دوقى الراحلة» حلقة واحدة مختصرة من هذه القصة الطويلة المعقدة ، ويرينا العاشقين عند محطة جانبيه في أوروبا بين موعد قطار وآخر ، كما لو كانا منتبئن رميا عن بيتهما وأصدقائهما . وهم يتخذان في هذا الحال قرارا كان قد بدأ فعلا يؤثر على حياتهما الماضية ، وسيؤثر قطعا على مستقبلهما . نحن نعرف أن الرجل أمريكي ، ولكن هذا هو كل ما نعرف عنه ، ونستطيع أن نحسن أن المرأة ليستأمريكية ، وهذا هو كل ما نعرف عنها . ويسلط الضوء بشدة على ذلك القرار الوحيد بالنسبة للإجهاض . إنه الإجهاض ، كل الإجهاض ، ولا شيء غير الإجهاض . ويفرض علينا نحن أيضا أن تكون قضاة في هذا القرار ، ولكن على مستوى تحريري . واضح أننا إذا علمنا أن للرجل مسؤوليات في مكان آخر فسوف يزداد تعاطفنا معه قليلا ، وإذا علمنا أنه لا مسؤوليات لديه فسوف تكون أقل تعاطفا معه مما نحن عليه . ومن ناحية أخرى فإنه سيزداد فهمنا للمرأة إذا علمنا ما إذا كانت ترفض الإجهاض لأنها تعتقد أنه خطأ أخلاقي ، أو ترفضه لأنها تعتقد أنها بقليل من سيطرتها على الرجل . إن الضوء يسلط بصورة رائعة ، ولكنه ضوء يعشى العيون . ونحن لانستطيع هنا أن نرى في الظل كما كنا نستطيع ذلك في «دوقى الراحلة» : كانت تملك قلبا ، ماذا عساي أن أقول ؟ ، تفرجت بسرعة ، وينفعل بسهولة . لقد أحبت كل شيء نظرت إليه ، ولقد طافت نظرتها بكل مكان . لذا ينبغي أن أقول إن قصة همنجواي فيها ذكاء ، ولكنها هزلة . لقد حرّكت فينا غريرة الحكم الأخلاقي ، ولكنها لم تحرك فينا الخيال الأخلاقي ، كما تحركه «السيدة مع الكلب الدمية» ، التي بعدنا فيها المؤلف بكل المعلومات الميسرة ، التي تمكنا من تكوين رأي حول سلوك هذين العاشقين . إن عدم الإحكام النبی في الرواية يسمح للمؤلف بأن يعطي لشاعره مجالا غير محدود ، وأن يعني أحيانا وبالروايات ، حتى الصعاف منهم : يعنيون بصوت مرتفع واضيع في أحيان كثيرة ، خناه يستغرق بمجموعة منه الفصول مجتمعة . لكن نغمة الغناه لا توجد غالبا في القصة القصيرة على الرغم من كل متابعتها الغنائية .

ذلك هو الفرق بين الأقصوصة والقصة الطويلة القصيرة الذي يمكن أن يجده الإنسان عند ترجيف ، ويعتمد هذا الفرق بالضرورة على مقدار المعلومات التي يشعر الكاتب أنه لابد أن يمد القارئ بها ليتمكن خياله الأخلاقي من أداء وظيفته . إن هنجرؤ لم يعط القارئ معلومات كافية ، وعندما اشتكت السيدة العاقلة مدام موباسان من أن ابنها جيء بيدأ قصصه بسرعة أكثر من اللازم ، ودون تمهيد كاف لها ، كانت تشتكى نفس الشكوى .

ولكن الأقصوصة كما كتبها موباسان ؛ حتى كما كتبها تشيكوف في فترة مبكرة ، تمثل أحياناً قالباً غير ناضج . وقد يصل عدم النضج هذا إلى الحد الذي يكون فيه الكاتب عرضة للخطأ الفاحش ، ونادراً ما تكون الأقصوصة حি�نتد أكثر من حكمة ، أو قصة طويلة قصيرة مجردة من معظم تفاصيلها . ومن ناحية أخرى فإن قالب الأقصوصة ، كما هو موضع في « دوقي الرحالة » وفي « تلال الفيلة البيض » ، قالب معقد بشكل متزايد ، وقد ضل عشرات من كاتب القصة القصيرة في مطاهاته .

هناك ثلاثة عناصر رئيسية في القصة : العرض ، والنمو ، والعنصر المسرحي . ونستطيع أن نوضح العرض بالمثال التالي : « كان السيد فورتسكيو محاماً في مدينة أكس الصغيرة » ، وهو يقولنا : « وذات يوم أخبرته مسر فورتسكيو أنها على وشك أن تتركه إلى رجل آخر » ، والعنصر المسرحي يقولنا : « لا يمكن أن تفعل شيئاً كهذا » . وعلى كاتب القصة القصيرة في الأقصوصة المسرحية أن يجمع بين العرض والنحو . وأحياناً يبدو أن العنصر المسرحي مهدد بالانهيار تحت ثقل العرض المتكلف كما لو قلنا : « قال جون فورتسكيو إنني كمحام أستطيع أن أقول لك إنك لا يمكن أن تفعل شيئاً كهذا » .

إن البهاء النادر في « تلال مثل الفيلة البيض » إنماأتي من المهارة التي اطرح بها هنجرؤ جوانب العرض غير الضرورية ، أما ضعف القصة فقد أتى ، كما ذكرت ، من أن معظم « هذا العرض ليس مما يمكن الاستغناء عنه بحال .

ومن الجائز أن يكون ترجميف هو الذي اخترع الأقصوصة المسرحية ، ولكنه إذا كان قد فعل ذلك فإنه سرعان ما يدرك مخاطرها فعاد في قصصه الأخيرة ، حتى القصص المختصرة من مثل « صور قدمة » ، إلى القصة الطويلة القصيرة .

والشيء المثالي بطبيعة الحال أن يجد القارئ بالقدر الكاف من المعلومات دون زيادة أو نقصان . وهنا ، مرة أخرى ، تختلف القصة القصيرة عن الرواية ؛ لأنه لا يوجد على ما يبذلو طول تقليدي يؤثر على قوة الروائي في أن يمدنا بكل ما يحتاج إلى معرفته . ويبدو أن مثل هذا لا ينطبق على القصة القصيرة إطلاقاً ، فمورياسان غالباً ما كان يبدأ سريعاً جداً ؛ إذ كان عليه أن يتبع في حدود ألف كلمة ، وأوفلاهرتي يتركنا أحياناً نحس إنما أن قصصه قد تجاوزت حد الطول المعتول ، أو أنها ليست طويلة بشكل كاف ، بينما لا تترك فينا قصص بابل ، ولا قصص تشيكوف ، هذا الإحساس . ويستطيع بابل في بعض الأحيان أن يتبع من قصصه في أقل من ألف كلمة ، ويستطيع تشيكوف أن يدبر قصة قد تصل إلى ضعف ذلك العدد مائتين مرة .

ومن الممكن أن يقول الإنسان عن ذلك عموماً إن طول الرواية هو الذي يحدد قالبها ، أما القصة القصيرة فإن قالبها يحدد طولها . ولا يوجد ، ببساطة ، أي مقياس للطول في القصة القصيرة إلا ذلك المقياس الذي تتحممه المادة نفسها . وما يفسدها ، لاحالة ، أن تخشى حشوأ لتصل إلى طول معين ، أو تبتغي أنتقص إلى طول معين . وأخشى أن أقول إن القصة القصيرة متأثرة ، بشكل خطير ، بأفكار عمرى الصحف فيما ينبغي أن يكون عليه طولها (يقال لي ، كما يقال لمعظم كتاب القصة القصيرة ، إن أحداً لا يهم بقراءة أي شيء يزيد طوله عن ثلاثة آلاف كلمة) . وكل ما أستطيع أن أقوله ، نتيجة لقراءة ترجميف وتشيكوف وكاثرين مانسفيلد وكاثرين آن بورنر وآخرين ، إن مصطلح قصة قصيرة تسمية خاطئة في ذاته . فالقصة العظيمة ليس من الضروري أن تكون قصيرة على الإطلاق ؛ وال فكرة الشائعة عن القصة القصيرة من أنها فن صغير

فكرة خاطئة بالضرورة . إن الفرق بين الرواية والقصة القصيرة أساساً ليس فرقاً في الطول . إنه فرق بين القصص الحالص والقصص التطبيق . ودفعاً للبس أقول إني لا أحاول أن أغض من شأن القصص التطبيق . وكل ما هنالك أن القصص الحالص أكثر فنية . ولست على يقين إلى أي حد يفضل الفن على الطبيعة ، كما إني است على يقين من الطريقة التي يضبط بها هذا الفرق إذا أمكن ضبطه على الإطلاق [رأى دمترى موسكى] . حين حاول التفريق بين الروايات والقصص الطويلة القصيرة التي كتبها ترجنيف ، أن القصة الطويلة القصيرة تسقط الحديث عن الأفكار العامة التي كانت شائعة في رواية القرن التاسع عشر الروسية . وقد حاولت أن أقرب هذا إلى إحساساتي الخاصة الغامضة عن الموضوع فتوصلت إلى أن هذا مجرد طريقة أخرى للقول بأنه لم يكن يقصد أن تكون الشخصيات أهمية عامة في القصة الطويلة القصيرة . ففي قصة رائعة كقصة « بيونين وبابورين » يبدو أن الشخصيتين الرئيسيتين ليست لهما أهمية عامة على الإطلاق ، مع أن ذلك ضروري فيما لو كانتا شخصيتين في رواية . وقد ظهرتا في رواية مثل « قبل الموعد » ولمسا قدر لا يأس به من الأهمية العامة تجعل القارئ مضطراً إلى الانحياز إلى إحداهما . إننا لا نتحاز إلى المدافع غير الشرعي عن الحرية الإنسانية ، كما أنا لا نتحاز إلى الشاعر الذي يتحدث كثيراً عن أشياء تافهة . إننا نتعاطف معهما ونفهمهما ما في ذلك شئ ، ولكنهما يظلان عضوين في جماعة مغمورة لا يستطيعان الدفاع عن أنفسهما .

وحق في قصة « مبارزة » لتشيكوف ، هذه القصة القصيرة للعجبية التي تفوق كثيراً من روايات ترجنيف طولاً ، تبدو الشخصيات محدودة جداً وغريبة جداً ، بحيث لا تسمح بأي نوع من التعديم الحقيقى ، مع أن المحادثات العامة مشتركة في كل مكان فيها . ونحن ننظر إلى ليفسكى وناد زهدا فيلورفنا ، كما ننظر إلى بيونين وبابورين ، من الخارج ، بتعاطف وفهم . ولكننا نحس مع ذلك بأن مشكلاتهم هي مشكلاتهم هم ، وليس مشكلاتنا . إن

الذى يقدمه لنا ترجميف وتشيكوف ليس خصوصية القصة القصيرة بالمقارنة إلى توسيع الرواية ، بقدر ما هو ذلك القالب الفنى الحالى الذى أملته ضروراته الخاصة أكثر مما أملأه ما يلائمنا .

هذا ليس كسابكه كما قلت . إن الرواية فن شعبي عظيم مثل المسرحية فى العصر الإليزابيثى . وهى ملية بأوشاب الفن الشعبي ، ولكن لها ، مثل المسرحية الإليزابيثية ، كياناً عضوياً يوشب الفن الحالى ، كالقصة القصيرة ، باستمرار أن يفتقده . لقد حاولت مرة أن أصف صراعي الخاص مع هذا القالب قلت : «إن أجىالا من أصحاب الأساليب المهرة ، من تشيكوف إلى كاثرين مانسفيلد وجيمس جويس ، قد حددوا القصة القصيرة بشكل لم تعد تحتمل معه صوت الإنسان الذى يتحدث » . وهناك كتاب كان لديهم نفس الشعور غير المريح حتى في القرن التاسع عشر . كان لشكوف ، ذلك الكاتب الروسي العظيم ، والوحيد الذى لم تترجم أعماله بما فيه الكفاية ، واحداً من هؤلاء .

و واضح من العدد الضئيل الذى ترجم من قصصه أنه أراد أن يكون للأدب كيان عضوى . وقد حاول أن يحيى القصص الشعبي حتى يكتنأ أن نسمع صوت الإنسان الذى يتحدث . إن لدى القاص الشعبي وسيلة واحدة للاحتفاظ باهتمام قارئه ، هي تكليس حادثة على حادثة ، ومفاجأة على مفاجأة ؛ ذلك لأن جمهوره . كالطفل الذى ينصل إلى قصة فى وقت النوم ، يستطيع أن يفهم بعض جمل فحسب فى وقت واحد ، و ذلك بعكس القارئ الذى يستطيع أن يحفظ بعديد من التفصيات فى ذهنه مرة واحدة . لقد قال شيخ من قصاصين القصص الشعبي مرة ، وقد جاء من يقرأ له بعض قصصى : « ليس فيها إبداع كاف » . ولا شك أنه كان سعيداً بإبداعاً كافياً . يرضيه فى قصة لشكوف ، المتجلول المسحور ،

كما أن لشكوف الميل الشعبي للتطرف . لقد أراد أن يكون الناس

أحياء مكتمل الحياة ، فعندما يكونون سكارى أرادهم شديدى السكر ، وعندما يقعون في الحب لم يهمه أن يكونوا شديدى الحرص . إن عبارة « ليدى ما كبرت حى متسلك » لا ينقصها الوضوح كعنوان ، فالبطلة ، وقد أحقرها الوجد ، تقتل حمها أولاً ، ثم الوريث الذى سيرث معها ، وأخيراً ، في عملية تحطيمها لنفسها ، تقتل عشيقها . إننى أعتقد أن صديق القاص الشعبي الشيخ كان سيعرض شفتيه إعجاباً عند ذلك ، ولكنى لا أتصور خيبة أمله فى قصة « السيدة مع الكلب الدمية » حيث لم يقتل أحد على الإطلاق . إننى أكاد أسمعه يبكي . إنه لم يكن ليستطيع أن يقصها على جمهوره في كوخه الصغير ، دون إضافة حادثتين خياليتين ، وحادثى قتل ، وشبح واحد على الأقل .

غير أنه لو كان ذلك كل شىء لكان ليسكوف مجرد كبلنج روسي . ولكنى أفتر ، على حد فهمى ، أنه يوجد شبه بسيط بينه وبين كبلنج ، هذا فيما عدا المشابه السطحية ، وفيما عدا الميل إلى التطرف ، وتناول العمل على شكل حلقات . وأعتقد أن كبلنج تناول الأشياء السطحية التى تتعمى إلى فن القصص الشفوئى دون إضافة ذلك الإحساس بالماضى الذى يفسر أشد أنواع مبالغتها جموداً . وصف كبلنج في قصة مشوقة جداً له الحدواد الأصليين لتمرد أيرلندي في القوات البريطانية في الهند ، وهو يغنى أغنية « ليس الأخضر » ، أمام تمثال المسيح المصلوب ، مع شارة موضوعة على قلنسوته وقت صلاة « الأنجلوس » . ولكنه جعل ذلك مبتداً ، على عادته ، فوضع المسيح المصلوب ، و« الأنجلوس » ، وشارات الرأس على قدم المساواة مع تشويه الأبقار ، ومع أغنية التمرد الأيرلندي كما تقضى المحمائص الأيرلندية الأصلية . وذلك خطأ لم يكن ليسكوف ليقع فيه . ولن نجد ، لأول وهلة ، سوى القليل الذى تميز به « الليدى ما كبرت » لليسكوف من قصة « لاف أو وين » ، ولكنك تستطيع أن تضع الأولى في قصص « الملحة النثرية » دون أن يلاحظ عليها أى نبوء ، على حين أنك لن تجد أحداً بضم

الثانية موضع الأولى دون أن يلاحظ أن الكلمات التالية : « I'm dyin , Egypt » . إنها قطعاً لغة الحالات .

إن ليسكوف له أهمية لأنّه يحدد بحق الفرق في النظرة بين نموذجين من البشر ، لا بين رجل إنجليزي « محافظ » ، ورجل « عمال » . ويؤثر كبلج ما هو عضلي إذا كان يفيده التوصل بالعنف ، وإذا كان العنف مدعماً بمحادث السلب المتكررة ، بينما ليسكوف يحب ذلك لذاته . كان الجلد شيئاً مرحاً بالنسبة لكل من ترجيف وتشيكوف . أما بالنسبة لترجميف فلأنه أحسن بأن التاريخ قد حكم عليه بأن يأخذ دور الحالد ، وأما بالنسبة لتشيكوف ، الذي كان خليداً بعد ، فلأنه أحسن بأن كل ضربة سوط كانت موجهة إلى ظهره . أما بالنسبة لليسكوف فيحسن أن نواجه الحقيقة ، وبدون تحامل ، فنقول إنه وجد أن كل أعمال الخسارة كانت مشوقة إلى حد كبير . لقد كان الجلد بالنسبة له اختباراً للتحمل كأى اختبار آخر ، كما أن التعامل عنده كان جوهر الذكرة . إنه ربما دافع عن العذاب لنفس الأسباب :

« لقد ضربوني ، علقة ، شنيعة للدرجة أنني لم أستطع بعدها أن أقف على قدمي » . وحملوني إلى والدى على قطعة حصير . ولકنى لم أتضيق لذلك كثيراً . لكن الذى خذلنى حتى كان الجزع الأخير من كلامى ، والذى حكم على « بان أرکع على رکبى » ، وأدرج الأحجار في الحديقة . لقد شعرت بالضيق لذلك حتى إننى ، بعد تفكير يالس أدرته في ذهنى حول كيفية وجود مهرب من مشكلنى ، قررت أن أتحرر » .

تلك وجهة نظر غريبة يمكن أن نجدها في مكان آخر في قصص ليسكوف ، وهي شيء من خواصه تماماً . فمثلاً حين أضاع بطل قصته « المتوجول المسحور » ، أموال رئيسه في القمار أدرك أن العقوبة الوحيدة التي تناسب هذا الذنب هي الجلد ، لذلك ذهب إلى رئيس خافض الرأس :

« قال الرئيس : ماذا تريده الآن ؟

قلت : أضربي « علقة ساخنة » على آية حال يا ميدى » :

هذه ليست السخرية التي نجدها في أسلوب « البطولة الساخرة » ، كما أنها ليست تخطيطات انحراف جنسى . إنها تطابق المنظر العجيب في « الحور نال » بوجون ، عندما طلبت منه عشيقته ، وقد خانته ، أن يضر بها ، لأنها شعرت بأنى ذئب معين بالنسبة لسلوكها ، بقدر ما كانت تعرف بالغريزة أن جوجون سيستريح بعد ذلك . إنها جزء من السيكلولوجية الصبيانية البدائية التي تظهر عند لورنس في قصته « تذاكر من فضلك ! ». ولا يوجد شيء يقال عنها صراحة بين المتحضرين . إنها حقيقة من حقائق السيكلولوجية الصبيانية البدائية ، لكنها تعنى أن ليسكوف كان صادقا غالبا فيما يتصل بها ، بينما الأحرار والإنسانيون من أمثال ترجيف وتشيكوف كانوا خطئين .

قرأت منذ عشرين سنة قصة من قصص ليسكوف تسمى « اللاذع » ذكرتني في الحال بقصة تشيكوف المسماة « إلى الطبلاء ». وقصة تشيكوف قصة تراجيدية لهندرس متحضر يحاول مع زوجته وعائلته أن يقدموا ما في وسعهم لل فلاجين المتأخرین من حولهم . ولكن المهندرس بهذا يجلب على نفسه احقارهم ، ويطرده حقدتهم من منزله . أما قصة ليسكوف فتلور ، على قدر ما أذكر ، حول مدير مصنع إنجليزي متحضر في روسيا يفرض بدل عملية الحلة البربرى عقوبات سخيفة لا خطأ منها . ولكن الفلاجين ، الذين كانوا قد رجعوا أن الرجل الإنجليزي سوف يعاملهم كأب ، ويضر بهم أحياناً عندما خطئون ، يترجعون اتزجاجاً شديداً عندما يؤمنون بمجرد التوقف في « الركن » . وأخيراً ، وفي يأس ، يحرقون منزل الرجل الإنجليزي عليه : إنها نفس القصة ، لكنها هذه المرة تروى من الداخل . ونستطيع مرة أخرى أن نتعادل حول ذلك إلى ما لا نهاية دون أن نقترب من حل . والفارق الأamentalى أن ليسكوف ، بفلوه المتألف ، يقنعنا بأنه يعرف الفلاجين ، بينما تشيكوف ، ذلك الطيب التقىيس الذى نحاول أن نساعدهم من الخارج . ليست لديه يساعده آية موصولة

لمعرفة الطريقة التي تسير عليها حكومهم . ومع أنه روسي تماماً فهو غريب في عالم ليسكوف وجوجوبن . إنني لا أحب هذا العالم : ولكن ليسكوف ، بالنسبة لأنشياء معينة ، هو الأكثر فنية .

إن المعركة قد اتجهت ضد التقليديين لأسباب ذكرتها في الفقرات الافتتاحية من هذا الفصل . إن الشكل نفسه حديث ، ومن الممكن أن نعطي فناً بدايأً كفن المسرح دفعة جديدة في طريقه لكي يصبح أكثر « جماهيرية » ، ولكن التجربة في القصة تجري في الأغلب الأعم في الاتجاه المضاد . ومع أن ليسكوف يتساوى مع تشيكوف في عظمته ككاتب ، هنا إذا قبل الإنسان رأى التقاد الروس ، فإنه عملياً غير معروف خارج روسيا . ولكلنج ، وهو قصاص برائع له بعض ميزات ليسكوف ، تأثير قليل خارج البلاد التي تتكلم الإنجليزية ، وبصعب ، حتى في داخلها ، أن تستخرج من أعمال أي قصاص جاد أن كاناً مثل كبلنج كان له وجود على الإطلاق . وحتى في بلاده نفسها لا أثر له على لورنس وكوبارد وبرتشيت .

أما في أيرلندا فيستطيع الإنسان أن يستخرج بالتأكيد أثره على إديث سومرفيل ، ومارتن روس ، مؤلفي مجموعة « المتذوب القضائي الأيرلندي المقيم ». وتاريخ عملهما في بلادهما ذاتها عبارة عن درس عمل في الطريقة التي تطورت بها القصة . وكتاب « المتذوب القضائي الأيرلندي المقيم » ، ولتخبر عنواناً عاماً لجموعات القصاصات التي تبدأ بقصة « بعض تجارب متذوب قضائي أيرلندي مقيم » ، من أطفال الكتب التي أعرفها . كانت إديث سومرفيل تلمنذدة تدرس الفن في باريس ، وقد وقعت تحت تأثير الطبيعيين الفرنسيين كما يمكن أن يرى من قصتها « شارلوت الحقيقة ». وكان جورج مور ، وهو واحد من طبقة ملاك الأرض الأيرلنديين ، تلمنذداً يدرس الفن أيضاً ، وقد وقع كذلك تحت تأثير الطبيعية . ومن الممكن أن تقارن قصته « موسلين » بقصة « شارلوت الحقيقة ». ولكن الشبه يتبع عند هذا الحد :

فعد ما يكتب روس وسومرفيل قصصاً فإنها بنسیان كل ما تعلمه من الطبيعين الفرنسيين ، ويبدو أنها كانا يكتبان يقصد المتعة فحسب . ولكن جورج مور لم ينس شيئاً من ذلك ، ويمكن أن يرى عليه تأثير فلوبير وزولا والكونكورتس ، وحتى ترجيف ، في أبسط نواحي قصصه في مجموعة « الحقل غير المروث » .

إن التضاد بين هذين الكتابين تضاد غير عادي . وقد أعدت قراءة « المنصب القضائي الأيرلندي المقيم » على فرات ، ولمدة أربعين سنة ، لمجرد الاستئناف به . إن القصص التي به غريبة وصادفة وبسيطة ، وفيها شيء من ميزات قصص لiskوف . إنها قصص الهواء الطلق والخيل والحيوانات والناس الذين بينهم وبين هذه الأشياء ألفة . ونوع المرح الذي فيها من النوع المتنوع العنيف الذي أتذكره من كتب الأطفال في صبائ . وتأتي لحظة المرح القصوى عندما يكسر منظار البطل ، أو عندما يضع قدمه في « البارومتر » . ويفوق عدد المصائب التي تحدث في الاحتفال الزراعى المحلي كل الظنون ، حيث تجف نافرات المياه ، وحيث يملأها الخدم الشاردو النهن بماء الليمون :

« إنه إذا كان المدف ، كما أعتقد ، خداع الخيل لكي تصدق أن هذا نوع ماء ، فقد كان ذلك فاشلاً تماماً ، لأن الخيل أدركت في الحال أنه كان حيلة خطيرة ، وقد تم ذلك دون شعور أو مبالغة . أما إذا كان المدف تسلية الجمهور تسلية متبوعة ، فلا شيء يمكن أن يكون أكثر نجاحاً . إن كل أنواع الرفض عرضت بنجاح ، فحاول حصان أن يتسلق القضايا إلى حيث المكان العام لوقف الجمهور ، وتوقف حصان آخر تماماً في لحظة حرجة ، ثم عاد فتارجح ورجم في ذعر إلى نقطة البداية ، بينما صاحبه معلق في رقبته مثل « الميدالية ». وخطا ثالث في مهارة ، وبروح مرحة غير معتادة بين الخيل .. خطأ يرتكب فوق شجيرات « التيرز » ، وخاض في عصر اليسون بهدوء شجاع بين موجات الإعجاب » .

إن الشك يساور الإنسان في الحكم الذي أصدره على هذه القصص عندما يسأل نفسه عن موضوعها . يوجد هناك حفاظ صوت وجل بتصدّع ، أو صوت امرأة . وهذا يتطلب جمهوراً . ولكنك إذا أبعدت الجمهور فماذا يتبقى لك ؟ لا شيء يثبت أمام التحليل بكل تأكيد . أز عجني منذ سبع قراءة قصة تسبي و بيت هارنجتون » ورحت أحاللها . وقد تكشفت لي عن قصة مضحكه تحفل بها قصة أشباح . وكانت النتيجة شبيهة بحادثة رديمة عند « مزلقان » : يأتي عمال تنظيف المداخن إلى بيت « المتذوب القضائي المقيم » . ولأنه يعرف ما يجعله هنا التنظيف فإنه يترك البيت هو وعائلته في ذلك اليوم . وكانت العائلة قد رفضت من قبل إعارة سليمها الطويل بخار مرّ لها . وتذهب الأسرة لزيارة عائسين تدبران مزرعة ل التربية الدجاج ، وتجدهما أخيراً في مزاد عام في « بيت هارنجتون » ، وهو بيت مدير منجم كان قد انتحر . إن إحدى العائسين تعزف على البيانو ، بينما يقف بجوارها رجل يلبس قلنسوة بخار . وبينما كان « المتذوب القضائي المقيم » يشتري سلماً طويلاً ليعبر بخاره كذا طلب إذا بابه الصغير يختفي . وتعترف العائس أنها رأته عبر الحقول مع رجل يلبس قلنسوة بخار .

و واضح لأقل الناس ذكاء عند تلك النقطة أن الرجل الذي يلبس قلنسوة البخار هو مدير المنجم الميت ، وأنه ينوى شرًا بالابن الصغير « المتذوب القضائي المقيم » . وينفذ الطفل دون ضرر يلحقه سوى كسر عظمة ترقوته . وهنا يكتشف « المتذوب القضائي المقيم » أن السلم الذي اشتراه لتوه ثلاثة شلنًا لم يكن سوى سلمه هو نفسه . لا توجد في قصة كهذه أية علامة على أنها عمل فني ، فليس لها إطار ذهني ، وهي لا شيء حين تدرس تحت ضوء النهار البارد . إنها تحتاج إلى شموع وضوء نار ، وتحتاج فوق ذلك إلى جمهور خصب الذهن . ولكن حين يتحول الإنسان منها إلى قصة جورج مور « المسماة » التي ينبع إلى الوطن ، في مجموعة « الحقل غير المزروع » ينتزع أن قصة جورج

مور لا تحتاج إلى نار ولا إلى ضوء شموع ، ولا إلى جمهور سواه . إنها قصة بسيطة لساقي في نيويورك يعود إلى أيرلندا ليسترد صحته فيقمع في حب فتاة أيرلندية . ويقف في طريق استقراره معها شكه في حياء جرائه . وفظاظة قيسن الحى . وينسل يوماً عائداً إلى نيويورك مدفوعاً بذكرى مناقشات حرة ومخلصة في أمريكا . ونزاه كلما فكر في أيرلندا في نهاية القصة فكر في الفتاة التي خلفها لجين عالمها ووحدته ، فتكتب ذكرياته حدة جديدة . قارن بين الذكاء المادى المتعاطف عند مور في هذه الفقرة ، وبين تهلاط التلميذة القوية في فقرة عند سومرفيل وروس : « في داخل كل إنسان توجد حياة صامتة غير متغيرة لا يعرفها أحد إلا هو . وكانت حياته الصامتة غير المتغيرة هي ذكرياته عن مرجريت ديركن . لقد نسى غرفة ، البار ، وكل ما يتعلق بها . والأشياء التي رأها أكثر وضوحاً كانت جانب المضبة المخض ، والبحيرة الندية والخلافاء حولها . والبحيرة الكبيرة على المدى ، وخلفها الخط الأزرق للمرتفعات المتدلة » .

هنا لا يوجد تعلم . لا يوجد سوى شيء من التقابل البسيط . إن اتجاه القصة مجرد نحط ، نحط للحياة الإنسانية كما مارسناها جميعاً . حين إلى الوطن ، وإفادة من الوهم . ثم حين جديد تشه التجربة . إن هذه القصة صفاء القصة القصيرة الحالص باعتبارها مضادة للأحداث . وهي لاتمت بصلة خط إلى قصة « بيت هارنجتون » . وربما أحبتها أو كرهتها ، وفكرق المعاشرة عن القصة القصيرة تجمع أشياء متناقضة بعض التناقض ، ولكنها مكتملة كنظام في . أنها تعرض قالباً فنياً منقحاً تنقيح ، السونيت ، وتعرض شيئاً آخر أكثر أهمية للمهتمين بال غالب ، وهو أنها تحدد الطريق الذي سلكه القصة القصيرة الأيرلندية . ومع أنني أعتقد أنك ستجد في مقابل كل نسخة من مجموعة ، الحال غير المروث ، مائة نسخة من مجموعة ، المذوب الفضلي الأيرلندي المقيم ، فإن الأدب الأيرلندي سلك طريقة مور ولم يسلك طريقة سومرفيل وروس .

ينبغى حقاً أن يعزى إلى مور الفضل الذي يعزى حالياً إلى حواريه العبد جوبس . وعلى الرغم من أن عمل الرجلين قد اختلف في تطوره اختلافاً عظيماً؛ إذ أذعن مور لحبه للجدل بينما أذعن جوبس لتجربته مع القالب ، فإن القصص الأولى في « أهل دبلن » تستمد كثيراً من مور . كذلك أعتقد نفس الشيء فيما يختص بقصص أيام أو فلاهرتي ، مع أنه من السهل القول بأن فلاهرتي ربما لم يقرأ مور قط . إن قصصه على الأقل تبني عن هذا . لكن بينما يقع أو فلاهرتي في رواياته في أخطاء لم يكن مور ليقع فيها قط ، يتضاد في قصصه القصيرة أخطاء كان من المؤكد أن يقع فيها مور . وإذا أراد الإنسان أن يكتب بحثاً للبرهنة على أن الرواية ليست قالباً أيرلندياً مختلفاً لقصة القصيرة ، ثم اختيار أعمال أو فلاهرتي للتدليل على نظريته ، فلن يكون هذا أسوأ اختيار يمكن .

إن الموضوع عند أو فلاهرتي هو الغريرة لا الحكم . وقد تخصص الشاعر بـ راج داسل قائلاً : « إن أو فلاهرتي أوزة عندما يفكـر ، وعقرى عندما سـر ». وأحسن قصصه تناول الحيوانات . وكلما اقتربت شخصياته من الحيوانات كان موقفاً في تناولها . ولأن مور مولع بالحدائق فإنه لم يستطع في « الحنين إلى الوطن » ، أن يتجاهل أن سبب الهجرة عموماً هو محض السأم من ديانة مسلطة . وقد استطاع أو فلاهرتي ، لطبيعته البريئة ، أن يتجاهل في قصة مثل « ذاهب إلى المنفى » كل شيء معاً دافعاً طبيعة التي نفسه - حالة أشياء لا بد أن تتحملها جميعاً مثل الحب والموت . ويستطيع الإنسان أن يتصور نوع الخلط الذي كان سيفعله جورج مور في مثل « الأوزة الخرافية » لأو فلاهرتي . وهي قصة من جمادات القصص القصيرة الأيرلندية العظيمة . إنها قصة أوزة صغيرة ضعيفة حوطها اعتقاد صاحبها في الخرافات إلى شيء مقدس في قرية أيرلندية . وقد جمعت الأوزة ثروة عظيمة ، وأدارت رأس صاحبها ، حتى قرر راعي الكنيسة الخاتمة أن يقضى على هذه العبادة ، فرمى أحلاف القرية الأوزة الصغيرة المسكينة بالحجارة حتى الموت . إن هذه القصة من

حيث جوهرها ، هي تاريخ الديانة كله . وهي تتطلب جورج مور أو أناثال فرنس أو نورمان دوجلاس ، ولكن لأن أوفلاهرتي يشعر أكثر مما يفكر ، فإنه لم يسمح أبداً لظل السخرية أن يفسد خطورة الموضوع . وصحيح أنها تضحك بصوت أعلى مما أضحكنا به مور أو دوجلاس ، ولكننا في نفس الوقت تتأثر . وأخيراً فإن الانطباع الذي يترك في أذهاننا شيء ، على نحو ما ، بالانطباع الذي تحدثه قصة تروجينيف « براي بازهين » . إن الصمت الأبدى لهذه الآماد اللامائية يرعبني .

ولو كنت أعلم من الأدب الأمريكي ما أعلم من الأدب الأيرلندي لأحسست أنه ينبغي علىَّ أن أشير إلىَّ أنْ « ونسبرج أوهيو » لشبرود أندرسون تمثل بالنسبة للأمريكيين ما تمثله « الحقل غير المحروث » بالنسبة للأيرلنديين . إن التاريخ نفسه ، ١٩١٩ ، يحمل من الأهمية ما يحمله تاريخ « الموجود على غلاف كتاب مور » . إن الاشتراك في الحرب العالمية أو جعل الأمريكيين يحسون لأول مرة منذ الحرب الأهلية بأنهم معزولون وأنهم معلومون النظير ، وأنهم أهل بشاشة . وقد حولهم عدم الرضا الذي بعثته فيهم إلى جيل من الناس موضوعين في غير أماكنهم ؛ فهم ليسوا في وطنهم لا في أمريكا ولا في أوروبا . كان شبرود أندرسون في سنة ١٩١٩ علامة على بداية إحساس ذاتي جديد ، وكان فتر جرالد في سنة ١٩٢٠ يصف رجوع الجيوش ، والمضاهفات الجديدة التي كان يسبها ذلك . وبعد سنتين من ذلك التاريخ كان همنجواي وفوكنر يخاطران للأدب الجديد .

عندما قلت إنني لا أعرف شخصاً يتصف بالعظمة قصاصاً ولا يتصف بما كاتبها استثنى أندرسون ، الذي لم يبدأ الكتابة حقاً حتى كان في الأربعين من عمره ، وإن كان لمجموعة قليلة فحسب من الكتاب مثل روبيه الواضحة لما يمكن أن تؤديه القصة التصيرة . لقد ميز جماعته المغمورة بشكل مؤكّد وقاطع ، وهم الحالمون المتردون في الغرب الأوسط . إن وحدتهم أعمق وأكثر

مأساوية من وحدة القساوسة عند جورج مور ، أو كتبة الحسابات عند جويس . ولعل ذلك لأنهم ينحدرون ، مثل أندرسون نفسه . من طبقة لديها ثقة بنفسها .. رجال و ساء أ��اء لا يعرفون ماذا يعني أن يكون الإنسان مغلوبًا على أمره منذ ولادته . ومن الممكن أن تفقد مقارنة مشوقة بين « إيفلين » بلويس . و « مغامرة » لأندرسون ، فكلتا هما تتناول النساء الحساسات اللاقى « وضعن على الرف » لسبب أو آخر . إن إيفلين متظاهرة الذهب مع الرجل الذي تحب إلى بيونس ايرس ، ولكن عندما تكون السفينة على وشك الرحيل تتركه وتهرول عائدة - مغلوبة - قبل أن تبدأ على الإطلاق . وليس هندمان ، التي انتظرت بدون أمل عودة الرجل الذي أحبت . تخلع ملابسها . وتخرج إلى الشارع لعرض نفسها على أول رجل تقابل . لكن يتصادف أنه رجل عجوز وأصم . ولم يقل شيئاً سوى « ماذا ؟ » « ماذا تقولين ؟ » . لذلك عادت إلى ليس إلى المنزل ، وذهبت إلى الفراش . وبذلت تعاول ، وقد أدارت وجهها إلى الحائط . أن تواجه الحقيقة بصرامة . وهي أن كثيراً من الناس لا بد أن يعيشوا ويموتوا منفردين حتى في وسبرج . إنها لحظة رهيبة بالنسبة للأمريكي حين يتحول تفاؤله الواضح إلى يأس مساوي له في الوضوح . إن شخصيات أندرسون تفهم موقفها البائس جداً ، للدرجة يجعلني أحياناً أسأئل نفسي : أليست هذه في الحقيقة أمثلة ، لالمعاناة السلبية ، التي أصر يتس على أنها ليست مادة للفن ؟

إن الكلمتين الرهيبتين « وجد » و « متوحد » ترددان في كل قصة تقريباً من مجموعة « وسبرج أو هيرو » . وتصبحهما كلمة أخرى هي « يدان » ، يدان تعتدان من أجل اتصال إنساني لا وجود له . ومع ذلك فإن هذا الاتصال نفسه هو الخطير الرئيسي ؛ لأنك حين تتزوج فإنك تُسلّم لمستويات الجماعة المغورة . ولا أمل للمتزوجين إلا في أن ينقلوا حلم التزوب إلى أطفالهم . هنا الخطير هو موضوع القصة الجميلة المسماة ، الكتاب غير المختبر عنه ،

وهو كذلك موضوع قصة أخرى متأخرة أضعف من هذه هي « التعاقد ». والأمثل المثال إلى الأطفال هو موضوع الاطفال: قصص أندرسون وهي « الموت ». في هذه القصة يترك جد جورج ويلارد لابنته ، وذلكر لعدم الثقة في زوجها ، ثمانمائة دولار تكون « باباً عظيمًا مفتوحًا لها » عندما يأتي الوقت الذي تهرب فيه ، وعندما تهرّب إليزابيث بدورها تدخله ليبيه « باباً عظيمًا مفتوحًا » لابنها جورج . وتخفيه بعد أسبوع من زواجهما في حائط عند أقدام سريرها ، حيث يقع في نهاية القصة مدفوناً .. غبيًا ومنسياً .

لقد تعلورت القصة القصيرة الأمريكية عن ذلك الكتاب الصغير العجيب . وقد عالج الأمريكيان القصة القصيرة ببراعة تجعل الإنسان يستطيع القول بأنها قابلة في قومي . لقد ذكرت سيداً واحداً من الأسباب التي أعرف لامتياز القصة القصيرة الأمريكية ، لكن توجد بطبيعة الحال عدة أسباب إلّا ذلك . منها أن أمريكا آلة بجماعات من الجماهير المعمورة . وهذا اللطف العجيب الذي يلقاه الغريب من الأمريكيين ، والذي يوجد جنباً إلى جنب مع القسوة الأمريكية التي يلقاها كل الناس ، إنما هو لطف أناس تاه أسلافهم في مجتمع لا صداقة فيه . وهم يدركون أن المجتمع الصديق هو الاستثناء لا القاعدة . إن غرابة السلوك ، التي هي دم حياة القصة القصيرة ، غالباً ما تكون تخلصاً من نوع غريب من حياة الأسلاف .. نوع بعيد جداً وقديم جداً .

من بين قصص تلاميذى الأمريكيان الكثيرة أذكر قصة كتبها تلميذ يهودي أكثر مما أذكر قصصي نفسها . وهي تدور حول امرأة تحمل حانوت « خردة » في نيويورك ، حيث يسرق ابنها قطع النقود من « الخزانة » ليتفقها على لحوه الخاص . وذات يوم عاد الآبن ليجد « الخزانة » مكسورة ، وأمه فاقدة الوعي . كان قد كرم نفسها ييد يهودي آخر تعرفت عليه . وحين حاول أن يستدعي الشرطة اعتراها غضب محظوظ وصرخت : « أليس شافاً بما فيه الكفاية أن يكون لمس برونيوم المسكينة ابن هو أهون قدر حتى يرسل لها في

طلب الشرطة؟ . . . « وبعد ذلك ، وقد انتهت القصة ، أقلعت عن السرقة من « الخزنة »

ولعلك تقول : هؤلاء هم اليهود ! . ولكن هذه القصة ليست مجرد قصة يهودية إلا بالقدر الذي تعتبر به أعزب قصص ساروبيان مجرد قصص أمريكية ، أو قصص كاثرين آن بورتر مجرد قصص زنجية أيرلندية . إنه صوت من عوالم أخرى شبيه بصوت ذلك « النايك » في قصة « المعطف » لجو جول الذي يصرخ « لانى أخوكم ! » .

ذلك هي . كما يخيل إلى « أهمية قصص ج . ف . باوارز . إنها ليست عنصرية بالرغم من أنها لو حكمنا بناء على الاسم فلا بد وأن يكون السيد باوارز أيرلندياً أكثر مني . ويتناول أحسن هذه القصص القدس ، والذين سيصيرون قسساً . هؤلاء الداخلون في مجتمع المال ، مع أن المال قد ترك بصماته القوية على الكنيسة التي يتعمون إليها . لقد اكتشف باوارز جماعة مغورة أصلية ومزعجة مثل جماعة ساروبيان الأمريكية ، ومثل أهل الفن الفاسدين عند ديلاكاثر ، والرومانتيكيين الفاسدين عند أندرسون . ومرة أخرى يخيل إلى أنني أسمع ، عبر الوحدة التي تفصلني عنهم ، صوت « النايك » عند جوجول يصرخ « لانى أخوكم ! » .

إن التدوير الكامل لكتاب القصة الأمريكيةين المحدثين ، في أثناء عملية الكتابة ، هو ج . د . سالنجر . وليس ذلك لأنه طور القالب نفسه كما لم يفعل أحد منه تشيكوف ، ولا لأن قالب القصة القصيرة يظهر عليه كما هو عليه بالتحديد ، أي ما ينافي الرواية . ولكن ما يجعله نموذجياً هو أنه على الرغم من أن موضوعه هو التفرد الإنساني فإن تفرده خاص بدلًا من أن يكون عاماً . صحيح أنه قام بمحاولة جريئة لكتب تعاطفنا بخلق شخصيات هم نتاج للزواج الأيرلندي اليهودي المشتركة ، وهذه « التوليفة » هي أشد الجماعات المغورة التي يستطيع أن يتصورها الإنسان تغيراً ، ولكنه على الرغم من ذلك لا توجد

لديه ، جماعة مغمورة ، ولا توجد محاولة لجعل التفرد الشخصي موضوعاً .
إن كل شخصياته هي شخصية هاملت ، فرااكرى جلاس رجل مكتمل ، وهو
شخصية ناجحة جداً ، من حيث الظاهر ، في وظيفة تجارية يبلغ التناقض عليها
مداه وهي التليفزيون . وعلى الرغم من ذلك فهو منعزل في عالمه الخاص كأى
مراهن . ويبدو كذلك أنه لا يسكن ، ولا يقول أشياء تافهة كما يفعل بعضاً ،
ولا يعود مع سكريبرته إلى شقتها . ويبدو الإنسان أن يعلم كيف يفعل ذلك .

ومن الممكن أن يرصد الإنسان التطور في أعمال سالنجر . ففي أجمل قصصه
المبكرة ، من أجل أيام - مع الحب والبذاءة ، وهي قصة رائعة إذا كان
هناك قصة رائعة على الإطلاق ، تعيد محادثة مع طفل إنجليزي وقع جندياً أمريكياً
مسكراً في الخارج إلى صوابه . وفي قصة « يوم رائع لسمكة الموز » لا تفند
مثل هذه المحادثة سبورجلاس من الانتحار . وفي قصة « فراني » تأتي فتاة
على حافة الانهيار العصبي إلى مبارأة في الكلية لتقابل شاباً تحبه ، ثم تنهر
قواتها في « دورة مياه السيدات » ، ولا تفعل سوى أن تتلو « يا مسيح
أرحني ! ». لقد واجهنا بالفعل ، من ثلاث قصص فحب ، صعوبة
نقدية خطيرة . عندما تظهر فراني ينقسم طلاب الكلية ومدرسونها حول
سؤال هو هل هي حامل أم لا . ولم يكن هذا ضعفاً من جانب المؤلف ،
ولا فرط ذكاء من جانب القراء ، ولكنه كان وعيًا نقدياً حقيقياً من جانب
القراء ، إذ لم تكن هناك دوافع كافية وراء القصة . وقد عولجت هذه النقطة
علاجاً وافياً في القصة التالية ، « زووي » التي حاول فيها زاكرى جلاس
أن يعالج انهيار اخته ، إذ يبدو أن زووي مثل فراني ليس له وجود حيواني .
أهذا هو ما كان يحاول القراء الأصليون أن يعلوا به القصة حين انقسوا
حول حبل فراني؟ إن الحبلحقيقة من حقائق حياة الحيوان ، وقد كانوا ،
دونوعي ، على وعي بأن ذلك كان مفروضاً .

ويوجد في قصة فراني خدعاً ، إن لم يكن مقدراً مباشرة ، أنها ورجلها

عشيقان ، أو أنها ، على الأقل ، قد داوما الصبية لمدة عام . ويبدو أنه لم يكن قد اتضح للشاب أنها كانت باردة جنسيا . صحيح أنها تألف من الطعام الحيواني ، ولكن لا توجد دلالة على أنها تدلراً الاتصال الحيواني . إن فراني ، على حد ماؤرى ، تعافى أزمة خلقية دون شعور بالمعنى الخلقى . إن سببها تجريدى تماما ، ولاصلة له بأى ضعف روحي في نفسها ، ولا بأية جذور يمكن أن تكون لهذا في طبيعتها الحيوانية . ويصبح هذا أشد وضوحا في القصة الطويلة التابعة الجميلة الصنع . إن زوجي في الثامنة والعشرين ، وهو مثل ناجح في تمثيلية تلفزيونية هو نفسه يخترقها . ومن المسلم به أنه ، في مثل سنه ، ليس جاهلا تماما بالنواحي الجنسية . وهو باحث عن الله مثل فراني ، ومثل أخيه المتوفى سيمور . ولكتنا لأنجده أن بعنه عن الحقيقة الخالدة يؤثر مطلقا ، ولو مرة واحدة ، على حياته الجنسية ، أو على وجهة نظره بالنسبة لعمله . إن عدم الرضا الروحي لم يدفعه إلى ترك وظيفته ليبدأ عملا آخر ربما يشبه روحيا . إن الشك الوحيد الذي يخامرني بالنسبة لعائلة جلاس هو أنه يبدو أنهم كاملون بالفعل ، وما هو كامل لا يمكن إلا أن يذبل .

لقد قيل لنا إن الرواية ماتت . وأنا على يقين من أن بعضهم قد قال نفس الكلام بالنسبة للقصة القصيرة . وأخشى أن يكون هنا القول غير ناضج . وأنا أكثر استعدادا لقبول القول بأن الشعر والمسرح قد ماتا . و يجب الا أكون شديد التحمس حتى فيما يتصل بهذا ، ولكن ينبغي أن أكون مستعدا للتسليم بما لما كانا فيه بذاته فإن قضيتهما تحتاجة إلى دفاع . غير أن الرواية والقصة القصيرة تطوير جزئي ل قالب في بدائي ليتفق مع الحياة الحديثة ، ليتفق مع الطباعة والعلم والبيانات الخاصة . ولا أدرى أية إمكانية أو سبب للحلول شيء آخر محلهما ، إلا إذا حدث تحول عام في الثقافة ، وحلت محلها حضارة الدهماء . وأفترض أنه لو حدث هذا فستنضطر جميعا إلى النهاية إلى الأدبية ،

أو إذا لم تسع حضارة الدهماء، فللي سراديب الموتى وإلى الكهوف . ولدى
إحساس بأنه حتى هناك سيرى أكثر من عايد قابضا على نسخة بالبة من رواية
« كبراء ونحافل » أو على « القصص القصيرة لأنطون تشيكوف » .

٢١ يوليو ١٩٦٢

هاملت وكيشوت

لعل كتاب «صور أدبية لرجل رياضي»، أعظم مجموعة تصوير فصورة كتبت على الإطلاق. ولم يعرف أحد مدى عظمتها في الوقت الذي كتبت فيه، أو الأثر الذي سيكون لها في خلق قالب فني جديد. لقد اكتسبت شهرة غامضة لما يفترض أن يكون لها من أثر على حملة تحرير العبيد في روسيا، ولكن هذا لا علاقة له بميزها ككتاب. إنه ليس دعاية ولكنه فصص. ومعنى هذا أنه ليس حلا، في شكل فني، لأية مشكلة اجتماعية، ولكنه حل لصراع الخاص بالمؤلف. وهذه النقطة واضحة منذ القصة الأولى، خور وكاليتش.

كان ترجميف، كرجل، مشكلة خاصة وضيقها دائما في أعماله. لقد أحس أنه شخص ضعيف لا تأثير له، وهو لم يكن كذلك، وأنه محجوب إعجاباً شديداً بالناس العلميين. وقد عالج هذا في مقال نقدى مشهود عن هاملت دون كيشوت، تناول فيه نفسه على أنه عاملات، وغنى أغاني الإعجاب بكيشوت، ذلك الرجل المجنون الذى قام بكل ما فى العالم من أعمال، بينما كان كل ما فعله هاملت المفكر أنه قد بنى جسده. وقد حاولت في كتاب «مرآة في الطريق» أن أحيل واحدة من قصص ترجميف «قبل الموعده»، وأن أوضح الصعوبات التى أوقع فيها نفسه، عندما حاول أن يفترض الحقيقة الموضوعية على ذلك التزوج الثنائى. كان المثال الذى رسم عليه بطل قصة «قبل الموعده»، إنساروف، شاعراً، ولكن ترجميف ما كان من الممكن أن يعتقد أن رجلا عمليا يمكن أن يكتب الشعر. لذا كان من المفترض أن يكون

انساروف في الرواية مجردًا من أي ذوق أدبي . ولكنه عند كتابة الرواية وجد أنه من المستحيل كذلك أن يصور إنساناً مجردًا عن الشعر كلية ، لذلك فإننا عندما نلتقي بانساروف نجد أنه يترجم أغانيات وتاريخها بلغاريًا . ثم يحاول ترجميف . وقد أدرك خطأه ، أن ينطلي على آثار ذلك عن طريق جعل بعضهم يقول إن الترجمات ليست جيدة تماماً . ولكن الشعور القديم يتضجر ، ويصرخ بانساروف بخيته : « إيلينا ! إن عندنا أغانيات رائعة روعة أغانيات الصربين . لكن انتظري فـأتـرجم لك واحدة منها » . ذلك شيء كثيـراً ما أقوله أنا نفسي عن الشعر الأيرلندي في القرن الثامن عشر . وأعتقد أنني كنت مصيـباً حين قلت إنه ربما كانت هذه اللغة لغة شخص ليس هو نفسه شاعراً . ولكنها بالتأكيد ليست لغة شخص مجرد من النطق الشعري . ومع ذلك فإن إيلينا تخبرنا بعد عشرين صفحة من هذا بأنه لا هي ولا انساروف بهتان بالشعر .

قصة « خور وكالبتش » مثال كامل لنفس المشكلة . خورفظ ، وقوى وذكـى . وعملى . خلق من لاشـى ، عائلة من الصبيان الظرفاء وثروة لا يأس بها . وكالبـتش حالم يعزف على البـالـاكـا . وهو يعرف القراءة ، وخور لا يعرفها ولم يستطع ترجميف ، بساطة ، كإنسان ، أن يتصور أن شخصاً ذكـياً وعملياً مثل خور يحتاج إلى أي شيء على الإطلاق يتعلمه من الكـتب . ومع ذلك فإن ترجميف ، وهو عقل من أكثر العقول دهاءً في تاريخ الأدب ، يفضح نفسه ، ويبلـسو مثل تلميـد صغير كلما تناول هذا الصراع الشخصـي . كان هناك خور في الحياة الحـقـة . وقد أتعجب به ترجمـيف ، وأرسل له نسخـة من القـصـة ، قـرـأـها خور بـفـخر لـكـل زـوارـه . وـمعـنى ذلك أن ترجمـيف زـيف نفسيـته عندما تـناـول مشـكـاته الشـخصـية .

والقصـة أساساً مشـوـقة فـنـا ، لأن التشـويـق القـائم عـلـى تـسلـسل الأـحـدـاث عـنـوـ تمامـاً . وـعـنـ نـزـى بـولـبـونـ المـالـكـ الأـبـلـه لـكـل مـنـ خـورـ وكـالـبـتشـ . وـنـدرـكـ

أنه بينما سمع كالبيتش لنفسه أن يستغله سيده فإن خور أكبر من أن يختاره . والطريقة التي يستخدمها ترجميف طريقة تقوم على المقابلة بدلاً من الطريقة القصصية القديمة - المقابلة بين الرجل الحالم والرجل العملي . ومهما أنسى . استخدام هذه الطريقة من جانب الكتاب المتأخرین فإن ترجميف يستخدمها دائمًا بطريقة فنية . وهذا يعني فحسب أنه عندما يترك القاصي طريقة السرد فإنه يتحول إلى استخدام وسائل كاتب الترجمة الصاف السبط . من السخرية المسرحية والمقابلة .

والقصة الثانية « يرمولاي وزوجة الطحان » أكثر إمتناعاً بكثير . تقع أربينا ، الجارية التي تعمل خادمة لزوجة مالك أرض غني ، في حب رجل قصير يدعى بتروشكا ، وتشتت له تزوجه . ولكن سيدتها التي يقول عنها زوجها مالك الأرض لأنها « ملاك في صورة إنسان » ، تفضل خادمتها غير متزوجات . لذا فعندما تظهر علامات الحمل على أربينا ، ذلك التزوج الشانه لنكران الجميل ، يرسل الرجل القصير إلى الجيش ، ويشرى طحان عجوز تکد حرية أربينا فيزوجها . وتواصل أربينا ، في وحدتها وشقائها ، قصة حب لها مع متلاف يدعى يرمولاي . وهو واحد من رجال الغابات المتوجهين .

هنا يصبح التكبيل الذي يستعمله ترجميف تقنياً إلى الحد الذي يخدع فيه اهتماماً ، فبركر الفعل كله في أحداث ليلة واحدة . لقد أخبرنا عن ليلة الرواى التي قضاها في القنص مع يرمولاي ، وعن وفاة الطحان عندما يبحث الرجالان عن مأوى ، وعن هرب زوجة الطحان لتحدث بعض دقائق مع يرمولاي . وأخيراً يتذكر القاص حكاية نكران الجميل المزينة التي كان قد حكمها له سيد أربينا السيد زفوكوف زوج « الملاك في صورة إنسان » . وتشمل بالشخصيات المهمتين حقيقة ، أربينا وبتروشكا ، منفيين في بضعة سطور من المحادنة العرضية بين الرواى ويرمولاي :

، وهل تعرف الرجل القصير بنروشكا؟

تعنى بيتر فاسيليفتش؟ طبعاً أعرفه.

أين هو الآن؟

لقد أرسل ليكون جندياً.

و صمتا فترة.

وسألت يرمولاي أخيراً:

إنها لا تبدو في صحة جيدة.

لا أظن ذلك، اسمع، غداً سنلعب بعض الألعاب الرياضية.

لدينا هنا جوهر القصة القصيرة الحديثة، نظوبر ترجميف الرائع لما اكتشفه جوجول. وهنا أكرر أن هذا الاختراع الفي قد ابتدأه الكتاب المتأخر ون حتى إنه لا يؤثر علينا الأثر الذي لا بد أن يكون قد أثره في معاصرى ترجميف. إن تركيز قصة حياة كامامة في تجارب وتعليقات خاصة بعض الأذىاء العرضية اختراع استعمل بكثرة، لدرجة أن ميولى الخاصة تتوجه إلى إغباء ذلك، وإلى حكاية القصة كما حكبتها هنا مرتبة حسب وقوع الحوادث، وبدون تسميق وتزويق. وأنخيل أن هذه تماماً هي الطريقة التي كان يقصها بها ترجميف الناضج. غير أنه من الممكن أن يعجب الإنسان، في سياقها التاريخي، بطريقتها الجريئة التي تطرح فيها القصة بالمعنى المسرحي، وكيف أن كل المعاناة الإنسانية تطفو في لحظات فحسب فوق ذلك التي من الأشياء التي لا علاقة لها بالموضوع، كأنها نفس صوت الجماعة المغمورة. ومع ذلك فقد كانت هذه طريقة عجيبة عند روبرت براونفنج، ويستطيع الإنسان أن يقرأ «يرمولاي وزوجة الطحان»، جنباً إلى جنب مع «دوقي الراحلة»، ويلاحظ كيف أن كل منها تلقى ضوءاً على الأخرى، حتى في التغير المفاجئ. المقصود في نهاية كل منها. فبكاد يسمع صدى عباره «اسمع، غداً سنلعب بعض الألعاب

الرياضية » في عبارة ، وعلق بابتيون قائلاً : « كلا ، سذهب معـا .. معـا هذا يا سيدى ! إن ترويـص فرس البحر ، الذى يظن شيئاً تادـأ ، صـبهـلىـ من البرونـز كلـوـسـ أوفـ انـسـبرـك ». ويـبـدوـ أنـ الشـخـصـيـاتـ ذـائـهاـ تـعـكـسـ كـلـ مـنـهـاـ الأـخـرىـ : أـرـيـناـ ، وـالـلـوـقـةـ ، وـبـرـوـشـكـاـ ، وـفـرـابـانـدـولـفـ ، وـالـسـيدـ زـفـرـكـوفـ ، وـالـدـوقـ ذـلـكـ الـأـنـانـىـ الـبـارـدـ الـذـىـ يـخـمـدـ كـلـ هـذـاـ الحـبـ الـبـرـىـءـ وـالـرـقةـ .

ولـكـنـ هـنـاكـ قـصـصـ أـكـثـرـ دـلـالـةـ حـتـىـ مـنـ هـذـهـ القـصـصـ ، وـذـلـكـ مـثـلـ القـصـصـ الـلـتـينـ أـعـجـبـ بـهـماـ هـنـرىـ جـيـسـ إـعـجـابـاـ شـدـيدـاـ ، وـهـمـاـ «ـ المـغـنـونـ »ـ ، وـ«ـ بـرـارـىـ بـيـزـهـىـنـ »ـ . تـصـفـ «ـ المـغـنـونـ »ـ مـسـابـقـةـ غـنـاءـ فـيـ حـانـةـ رـيفـيـةـ ، وـتـصـفـ «ـ بـرـارـىـ بـيـزـهـىـنـ »ـ مـجـمـوعـةـ مـنـ أـرـبـعـةـ فـتـيـانـ يـرـعـونـ خـبـوـلـمـ فـيـ الـأـلـيلـ عـلـىـ شـاطـئـ نـهـرـ فـيـ الـبـرـارـىـ ، حـيـثـ يـقـطـعـونـ الـوقـتـ بـسـرـدـ قـصـصـ الـأـشـباحـ . هـذـاـ مـاـ يـبـدوـ أـنـ القـصـصـ تـصـفـانـ عـلـىـ الـأـقـلـ مـنـ النـاحـيـةـ السـطـحـيـةـ . وـلـكـنـ الـحـقـيقـةـ أـنـ القـصـةـ الـأـوـلـىـ تـصـفـ قـوـةـ الـفـنـ فـيـ إـضـافـةـ مـعـنـىـ لـعـالـمـ لـاـ مـعـنـىـ لـهـ ، وـتـعـاـمـلـ الـثـانـيـةـ مـعـ عـدـمـ مـعـنـىـ الـحـيـاةـ نـفـسـهـ ، وـمـعـ رـعـبـ الـرـوـحـ الـإـنـسـانـيـةـ الـمـفـرـدـةـ مـعـ الـطـيـعـةـ .

وـلـعـلـ نـاـشـرـاـ أـمـرـيـكـيـاـ أـوـ إـنـجـلـيزـياـ مـنـ أـيـامـ تـرـجـيـفـ كـانـ سـبـرـخـىـ عـنـ هـاتـينـ الـقطـعـتـينـ أـكـثـرـ مـاـ يـرـخـىـ عـنـ الـقطـعـتـينـ السـابـقـتـينـ ، لـأـنـهـ لـمـ يـكـنـ لـيـجـدـ صـعـوبـةـ فـيـ وـضـعـ اـسـمـ هـمـاـ . إـنـهـ كـانـ سـيـعـرـفـ عـلـيـهـماـ فـيـ الـحـالـ كـفـالـتـينـ ، مـثـلـ الـمـقـالـاتـ الـتـىـ كـانـ يـكـتـبـهاـ هـازـلتـ ، وـكـانـ سـيـشـرـهـماـ تـحـتـ عـنـوانـ «ـ أـغـانـ رـيفـيـةـ »ـ ، أـوـ «ـ قـصـصـ أـشـباحـ »ـ . وـالـشـىـءـ الـذـىـ لـمـ يـكـنـ لـيـسـتـطـعـ أـنـ يـفـهـمـهـ هـوـ صـفـنـاـ هـمـاـ بـأـنـهـماـ «ـ قـصـصـ »ـ ، لـأـنـ القـصـصـ بـالـنـسـبـةـ لـهـ كـانـتـ سـتـعـنـىـ القـصـصـ الـتـىـ يـغلـبـ عـلـيـهـاـ تـشـويـقـ التـسـلـسلـ . وـقـدـ أـلـفـ تـرـجـيـفـ بـيـسـاطـةـ تـشـويـقـ التـسـلـسلـ هـذـاـ ، وـوـضـعـ مـكـانـهـ الصـفـةـ الـثـانـيـةـ لـلـمـقـالـةـ أـوـ الـقـصـيـدةـ .. وـقـدـ سـمـعـ فـيـ آخـرـ «ـ بـرـارـىـ بـيـزـهـىـنـ »ـ يـعـودـةـ تـشـويـقـ التـسـلـسلـ لـلـحـظـةـ عـنـدـمـ اـعـتـقـدـ بـولـ ، أـكـثـرـ الـفـتـيـانـ الـأـرـبـعـةـ رـجـولـةـ ، أـنـهـ سـمـعـ صـوتـ زـمـيلـ غـرـيقـ يـنـادـيهـ مـنـ أـعـمـاقـ النـهـرـ . وـلـكـنـ تـرـجـيـفـ يـلـقـىـ حـتـىـ هـذـاـ فـيـ الـفـقـرـةـ الـأـخـيـرةـ عـنـدـمـ يـخـبـرـنـاـ يـنـاـ اـنـتـهـىـ إـلـيـهـ مـصـبـ بـولـ فـيـ الـحـقـيقـةـ :

« من الحزن أنني لا بد أن أضيف أن بافالوشكا تفي نهايته هذا العام . إنه لم يغرس ، ولكنه قتل بالسقوط من على حصانه . وأأسفا ! لقد كان شخصية رائعة » .

إن التغير المفاجئ هنا مثال كامل لفن ترجميف العالى : « إنه لم يغرس ، ولكنه قتل بالسقوط من على حصانه ». كان في استطاعة جوجول أن يستخدم قصص الأشباح الخالية هذه بنفس الجودة التي استخدمها بها ترجميف ، ولكنه لم يكن ليستطيع أن ينام الرغبة في أن يضيف اللمسة الأخيرة التي ترسل الرعدة في أوصالنا . ولم يكن هذا هو نوع الرعدة التي أرادها ترجميف ، رعدة الأطفال يجلسون حول النار في ليل شتاء يفكرون في الأشباح والأرواح ، بينما الرياح ت呜 حول الكوخ الصغير ، وإنما كان رعب الرجل الناخصج أمام غموض الحياة الإنسانية .

وقد عاد ترجميف في قصصه الأخيرة إلى القالب الأول الذي كان قد استعمله ، قالب القصة الطويلة القصيرة . ولأننا نحتاج احتياجاً شديداً إلى مصطلح لها فربما وجب أن نتجاهل المعانى الحازمية المحسوسة لكلمة *nouvelle* لوصف الرواية القصيرة ، أو القصة الطويلة القصيرة . ومن السهل إدراك الفرق بين التاليين ، ولكن وصفه أصعب من ذلك بكثير . وعندما نتناول الفرق بين الرواية القصيرة ، أو القصة الطويلة القصيرة ، وبين الرواية تبرز صعوبة أخرى .

إن « بيرولاي وزوجة الطحان » أقصوصة ، أو conte إذا كنت تحصل المصطلح الفرنسي . ومعنى هذا أن كل السرد قد يذكر في حادث واحد فرد عن طريق خلط حوادث عدة سنوات في حادث ليلة واحدة بمساعدة تكثيث « الارتداد » ، والقصص غير المباشر . ومنه الطريقة خطيرة إلى حد بعيد إلا إذا استخدمناها فنان مدقق جداً ، لأن التأييف بين المرض والبيو لا يبلل القارئ ويجده فحسب ، ولكن ربما كان الكل أيضاً شيئاً مختلفاً تماماً عن

بمجموعة الأجزاء ، وذلك كما في قصة من قصص مو باسان ، مأناقتها ، حيث نجولت قصة صغيرة مؤثرة إلى مهزلة غير مناسبة . ولو كنت مأكتب قصة يرمولي وزوجة الطحان ، كما ذكرت فإني كنت مأتفق قالب القصة الطويلة القصيرة ، وأبدأ منذ البداية بأريانا ، وأضف تجاربها مع زوجة زفركوف ، هذا ، الملائكة في صورة إنسان ، وأنبع اليأس الذي قادها إلى علاة حب مع بروشكا . ثم أحاول أن أصف كيف أن زواجها من رجل عجوز غير إنسان حولها إلى عشيقه عارضة لخلاف مثل يرمولي .

لكنه كان ينبغي في نفس الوقت أن أسأل نفسي عما إذا كانت القصة يمكن أن تتمكى مطلقاً بهذه الطريقة . وميزة قالب الأقصوصة أن كل شيء ينتهي قبل أن تبدأ القصة الأصلية . ومهما كان نوع أريانا وبروشكا في الحياة الحقيقة ، ومهما كان نوع الصراع الذي تحمله في وجه مصيرها ، فإن مصيرها كان قد تقرر فعلاً ، وهذا هو موضوع قصة ترجيف . وإذا أخذت شخصيتها في الاعتبار فلا بد أن أسأل نفسي عما إذا لم يكن بعض الضعف بينهما مستولاً عن مصيرها ، وعما إذا كانت تفاصيل صراعهما ضد المصير من الأهمية بحيث تبرر وصفي لها . والسؤال هو عما إذا كنت ، على وجه التحديد ، سأحوال الاهتمام عن الأنانية الفاسدة التي كانت ستعكم عليهما بالفشل والتفرد على كل حال ، عما إذا كانت - « دوقي الراحلة » يمكن أن تروى على الإطلاق من وجهة نظر الدوقة . وإذا حاولت أن أكتب القصة بهذه الطريقة فإني سأخطو فعلا خطوة في الطريق إلى الرواية :

لكن هذه الطريقة هي التي اختارها ترجيف ، لكتابته القصص فيها تبني من حياته . وحتى على فرض أن مجموعة قصصه الطويلة القصيرة لم تكن لتكون كتاباً جميلاً مثل « صور أدبية لرجل رياضي » ، فإنها كانت ستحتوي على ثلاث روايات هي « الساعة » ، و « بيونين وبايورين » و « صور قديمة » . إن السبب الذي من أجله ناقشت هذه الأعمال على أنها قصص ، لا محل لها

روايات، يوضح صعوبة تحديد الفرق بين القصة الطويلة القصيرة وبين الرواية. والمشكلة تردد سواء بإضافة وجة نظر الناشرين والجمهور . كان يعتقد في العصر الفيكتوري الإنجليزي أن الرواية عبارة عن قصة في ثلاثة أجزاء، وفي مائة ألف كلمة . أما في وقتنا الحاضر، حيث صبر الناس أقل ، وحيث تكاليف النشر أغلى ، فإن الطول المقبول هو مئانون ألف كلمة . وسيقول لك أي ناشر إن الجمهور لا يلتفت إلى أي شيء يزيد عن هذا . لقد قال السيد إ.م. ف. فورستر الذي يعرف عن ذلك أكثر من أي منا « وربما ذهينا إلى الحد الذي نضيف فيه أن الحد ينبغي ألا يقل عن خمسين ألف كلمة » . وروايات جورج سيمونون ، التي يقبلها الجمهور الفرنسي على أنها روايات ، كلها في حوالي ثلاثين ألف كلمة ، ولكنها عندما تترجم إلى الإنجليزية تنشر عادة في جزئين ؛ لكنه يزداد شبهها بالروايات الحقيقة . والذي أعني به هنا هو أن الرواية ليست قالت أدبياً فحسب . إنها أيضاً تقليل . وينبغى في مناقشتنا للفتاوى أن نحذر من أن ندع التقليل يقتحم في المناقشة .

إن روايات ترجيف ليست طويلة ، وتکاد دائماً تتحقق في الوصول إلى المائتين ألفاً المقدسة . ولعل هذا هو السبب في أن السيد فورستر قلل من العدد المحدد ؛ إذ أنه من غير المعقول أن يستثنى من تعريفها واحداً من أعظم الروائيين . إن قصص ترجيف الطويلة القصيرة نادراً ما تكون قصيرة . وهي لا تلائم بسهولة جامعى المختارات من القصة القصيرة . غير أنني أظن أنني على حق حين أقول إن رواياته روايات ، وإن قصصه الطويلة القصيرة قصص قصيرة منها . كانت الصعوبة في تحديد الفرق بينهما . لقد قام دمترى مرسكى ، وواضح أن هذه المشكلة المعيبة قد أزعجه ، بتحديد واضح للفرق عندما أشار إلى أن القصص الطويلة القصيرة لا تشتمل على المحادثات المسهبة عن الأفكار العامة ، التي تبعث على السأم في أحيان كثيرة ، والتي توقعها الجمهور الروسي من الرواية الحاد . وكانت قد كتبت ، قبل أن أقرأ مرسكى ، قائلة

إن الفرق يتجلى في أن الشخصيات في القصة التأريخية القصيرة لم يكن يقصد
أن تكون لها أهمية عامة بخلاف شخصيات الروايات . ولعل هذه طريقة
أخرى للتعبير عن نفس الشيء . وإذا كان ذلك كذلك فإني أظن أن هذا
التعبير أكثر دقة . وعلى كل حال فإن تشكيف الذي كان قصاصاً صريحاً
وبسيطاً كان لديه اتجاه لتقدير هذه المناقشات المرهقة حول الأفكار العامة في
قصصه ، ولكن هذا لم يجعل منها روايات . قصة « مبارزة » ، التي تبلغ
حد كثيرون من الروايات طولاً ، مليئة بهذه المناقشات ، ولكنها تظل بساطة
قصة قصيرة . ولعلني كنت أهتم بهذه النقطة لأنها في نفس الوقت تتلاءم مع
وجهة نظرى في الفرق بين الرواية والقصة على أنه فرق بين الشخصيات التي
تعامل على أنها شخص ممثلة لغيرها ، وبين الشخصيات التي تعامل على أنها
منبودة ، ومنفردة متوحدة .

تلك هي الطريقة التي أحدد بها الفرق بين رواية مثل « الآباء والبنون »
و بين قصة قصيرة رائعة مثل « بيونين وبابورين » . يستعمل ترجيف في
كتابهما التماذج التي وجدناها في « خوروكاليتش » ، وهو قبل الموعد ،
فكل قصة تمثل الصراع بين الرجل العملي والرجل الحالم ، بين كيشوت
و هاملت كما كان سيقول ترجيف . بابورين في القصة القصيرة رجل عملي .
و هو ابن غير شرعى لعائلة طيبة كان قد حمى و آوى شويرا فقيراً عجوزاً
هو بيونين . وهو يعمل جزءاً من الوقت كتاباً عند امرأة وصفت على أنها
جلة الراوي ، وهي في الحقيقة أم ترجيف ذاتها . ترسل هذه المرأة عدداً
لها إلى المتن لأنها لم يخلع قبعته بنشاط كاف لتعييدها (اعتقاد ترجيف أن يرى
الزائرتين من النافذة التي جلسَتْ لدبها أمه عندما كان يأتى ضحاياها الماسكين
يلقدموها فروض احترامهم قبل أن يذهبوا إلى الجيش أو إلى المتن) ، ويحتاج
بابورين على ذلك ، ويفصل .

ويقع الحدث التالي بعد سبع سنوات . لقد التقط بابورين بطة أخرى

هرجاء ، فتاة يتبسم من علاقة طيبة اعتزم أن يتزوجها تدعى موسى بافلوفنا . ولكن موسى تصبح بدلاً من ذلك عشيقة لصديق عديم القائلة من أصدقاء الرواى . وبعد اثنى عشرة سنة يقابل الرواى بابيورين وموسى بافلوفنا مرة أخرى . لقد مات بيوغين ، وموسى الذى نبذها عشيقاً أتقنها بابيورين مرة ثانية وتزوجها . وقد أرسل بابيورين إلى سيريريا سجينًا سياسياً ، وتبعته موسى . وعندما مات هناك استرثت هي في عمله من أجل الثورة . امرأة مخلصة ، ولكن منابع المرح جفت في داخلها .

كان من الممكن بسهولة أن تكون هذه القصة الرائعة ، وهي واحدة من روائع القصص العظيمة ، موضوعاً لرواية كاملة الطول . ولكنها ، كاعمالها ترجيف ، لم تبدأ حتى في أن تكون رواية على الإطلاق . وربما قلت مع مرسى إنما كان ذلك لأنها ليست موزعة على الطريقة العادلة للرواية الروسية . وقد أحى رأفي الشخصى في أنها ليست رواية لأنه ليست لها عمومية الرواية . وتمثل الشخصيتان في العنوان الصراع الأساسي عند ترجيف بين الفعل والشعر ، ولكنه ليس من الممكن أن يتعرف القارئ على نفسه في أيٍّ منها . إنها جد خاصتين . وجed غريبتين . وينبغي أن أصل إلى حد القول بأنهما مضحكتان . إن شعور القارئ هو نفس شعور الرواى :

«أثار في بابيورين شعوراً بالعداوة امتنج به لفترة ما . على كل حال ، شيء قريب من شعور الاحتراام . أو لم أكن خاففاً منه؟ إنني لم أنج من خوف منه حتى عندما كانت القسوة الحادة لسلوكه معنى في البداية قد اختفت . ولا حاجة إلى القول بأنه لم يكن لدى خوف من بيونين . إنني حتى لم أحترمه . لقد نظرت إليه ، دون أن أطف المسألة كثيراً ، على أنه «بلياتشو» ، ولكنني أحبيته من كل روحي » .

إن بابيورين واحد من أعظم الشخصيات التي صورت في الأدب . وعندما قابلت أخيراً رجلاً يشبهه في الحياة الحقيقة وجئت نفسى تماماً مع

المشاعر التي صورها ترجيف يمتهن الروعة . احترام ؟ نعم . إعجاب ؟ ربما . لكن تعرف على النفس فيه ؟ مستحيل . ويتأمل الإنسان فحسب عاليًا كأن مصيره تحت أي حكومة سوف لا يكون قائمًا بنفس المدرجة .

قام السيد إدموند ولسن في مقالة له عن « ترجيف والقطرة التي تمنع الحياة » بتحليل قصة طويلة قصيرة جميلة أخرى هي « الساعة ». ومع أن تحليلاته ذكية فإنها لا توضع فحسب ضعف خط خاص من النقد الأمريكي ، وإنما تووضع نوع سوء الفهم الذي يحدث عندما يعالج القصة القصيرة ناقد عظيم متعدد على فن الرواية . كتب السيد ولسن :

« في هذه الحكاية العبرية تهدى إلى الرواية ساعة من أبيه في العداد . وهو موظف فاسد فقد وظيفته لكنه ما يزال دائمًا يضع « البودرة » على شعره إن سعيد بالهدية في البداية . ولكن ابن عم له . كان والله قد أرسل إلى سيبيريا لنشاطات مهيبة وآراء ثورية . ي Finch الساعة بعناية ، ويعلن أنها قديمة ولا قيمة لها . وحين يعلم أنها أهداه للصبي من أبيه في العداد يخبره بأنه ينبغي ألا يقبل هدايا من مثل هذا الرجل . إن الرواية يبعد ابن العم هذا . وت تكون بقية القصة من محاولاته التخلص من الساعة بذاتها أو إعطائها لأحد . ولكنه دائمًا . تحت خط عائلة أو إعجابه الذي لا ينطلي . بها . يضطر إلى استرجاعها من جديد . ماذًا تمثل هذه الساعة ؟ النظام الاجتماعي القديم ؟ فساد روسيا القديمة ؟ الأب والأب في العداد لصان ؟ . وال الساعة بوضوح مسروقة مع أن الصبي لم يدرك ذلك . وأخيراً تنتهي من حياتهم عند ما يرمي بها التأثير القوى الذهن إلى النهر في مقابل أنه هو نفسه كاد يسقط ويغرق . »

ولعل السيد ولسن قد نعمق إلى قلب مقصود ترجيف في هذه القصة الطويلة القصيرة المحببة . وهي قصة خفيفة إلى جانب « بيربن وبابورين » : ولكن مع صرح عجب يندر جداً عند ترجيف « أنا أتنى لو لم يفعل »

إذ أنى لا أحب أن أتصور أن الشىء الذى يبدو أنه متحرك من الداخل فحسب
 متتحرك حقيقة من الخارج بالرعبه فى نفس درس ما ولا أظن أن ترجيف
 أراد ذلك ؟ لأن أول شىء ينبعى أن يلاحظه الناقد أن لدينا ، مرة أخرى ،
 كبشوت وهامت مجتمعين فى ذلك الصبي الأكبر الآخرين اللطيف ، دافيد ،
 والأصغر الأكثر شاعرية ، أليكس ، الذى يروى القصة . وهامت ،
 كما هي العادة عند ترجيف هو الذى يعتمد على غيره . وتحكى القصة حب
 دافيد لريسا الصغيرة الضعيفة التى يصاب أبوها « بجلطة » ، ينتج عنها أنه
 يخلط بين الألفاظ فى كلامه ، والى لها اخت صغرى صاء بكماء . ومن
 محاجر عيني دافيد المحبة ترى محاولة ريسا البطولية معايدة قريبتها اللذين
 لا حول لهم . وقد رویت قصة الحب السحرية هذه فى نعمة حزن شخصية
 متزايدة جعلت الرواى ، الذى يحب دافيد حقاً ويعجب برجولته وشجاعته ،
 هو نفسه هامت الذى يتردد عند كل قرار تافه .. رویت بعبلة وقحة فى ثوب
 ساعة ، ساعة رخيصة ، شىء عادى جداً إلى درجة أنه يبدو من المستحيل
 أنه يمكن أن يخلق صلة ما بين هذه الشخصيات المعقولة . أما بالنسبة لاختفاء
 السيد ولسن للساعة من حياة الشخصيات فإنه تجاهل حقيقة هي أن الرواى
 أتى قصته بما يأتي : لكن في « درج » سرى يمكتئ تحفظ ساعة قديمة فضية
 فيها ورود مرسومة على وجهها ، اشتريتها من باائع يهودي متوجول إذ
 رأته يشبهها بالساعة التي أهديت لي مرة من والدى في العداد . ومن حين
 إلى حين ، عندما أكون وحدي ، ولا أتوقع أى إنسان ، أخرجها
 من صندوقها ، وحين أحملق فيها أسترجع أيام شبابى : وفيق هذه الأيام
 التي انتهت دون عودة .

هل هو حقاً « النظام الاجتماعى القديم » ، ذلك الذى يحتفظ به الرواى
 في « درج » مكتبه ؟ وهل من الممكن أن يكون قياد روسيا القديمة هو ذلك
 الذى يتكلكاً عنده ؟ لا بالتأكيد . إن اللرس الذى يعلمه ترجيف ، على قدر

ما يتخيله الإنسان معلماً لأى شيء على الإطلاق ، هو ما تعلمه هذه الأبيات
البالغة في تصويرها « الكاريكاتيري » والتي نسخ منها :

« كن طفلاً خيراً ولطيفاً ،

ودع ذلك الذي سيكون ذكياً ،

يفعل أشياء نبيلة ، لا أن يحلم بها طول النهار ،
ومن ثم يجعل الحياة ، والموت ، وذلك الأبد الواسع ،
أغنية واحدة عظيمة حلوة » .

ولعل قصة « صور قديمة » أعظم قصص ترجميف . ولو أنني كنت
أجيب عن سؤال غبي يقول « ما أعظم قصة في العالم؟ » فربما وقعت عليها
حفا . إنها ليست مسلسلة ، ولكنها ليست على وجه الدقة قصة قصيرة على
طريقة الشخص في « صور أدبية لرجل رياضي » . لقد كتبت بعفوية على
طريقة « الذكريات » ، والقراءة الفاحصة فحسب هي التي توضح كيف
أنها مؤلفة بتعن . وهو موضوعها القرن الثامن عشر الذي أحبه ترجميف .
وهو مثل من خلال شخصيات زوجين عجوزين يوضحان كل ما ارتأى
ترجميف أنه رائع في ذلك القرن الرائع . وهذا موضوعان بمحة ومرح .
ويمكن هنا أن يجلس الإنسان مستمعاً بحكاية أخرى مثل حكاية جوجول
« أصحاب الأملاك التخلفون » ، مع صور بوب وجون الرائعة للزوجين
العجوزين البارعين . ثم يموت الرجل العجوز . وفجأة يعدق جو القصة كله
في ذلك المنظر المعجز الذي لم يكن من الممكن أن يكتبه أي كاتب قصة آخر
في العالم . إن الطرف العائلي الصغيرة في القسم الأول تتكرر ولكن ملحة
نکاد تكون غير طبيعية :

« وصاحت فجأة : أليكسيس ! لا تخفي ! لا تفارق عينيك ! هل تنائم ؟
ونظر العجوز إلى زوجته قائلاً : لا .. لا ألم .. لكنه من الصعب .. من الصعب
أن أتنفس » . وبعد فترة صمت قائل « مالانيا . إذن فقد مرت الحياة .

هل تذكرين عندما قررتنا؟ أى زوجين كنا؟ . نعم كنا يا زوجي الوجه
الثالث أليكسيس . صوت الرجل مرة أخرى . « مالا يأبهني ،
هل ستقابل مرة أخرى في العالم الآخر؟ » . « أنى متأصل لله من أجل ذلك
يا أليكسيس ! . وانفجرت المرأة العجوز بالدموع . « هنا ، لا تبكي يا صاحبة .
ربما يعلم الله الذي عذر شبابا من جديد . ومرة أخرى س تكون زوجين
لطيفين ! » . « سيعملنا شبابا يا أليكسيس ! » . وقال أليكس سيرجيتش
« كل شيء ممكن عند الله . إنه يفعل الأعجوبة العظيمة . ربما يعلمك عاقلة ..
هناك بخيالي . لقد كنت أمزح . دعني أقبل يدك » . « وأنا أقبل يدك » .
وقبل العجوز أن يد كل منها الآخر في وقت واحد .

وبعد أليكس سيرجيتش يزداد هدوءا ، ويغوص في النهار . ولاحظته
مالا يبافلوفنا بخان ، وطردت الدموع من هدب عينيه بأطراف أصابعها .
واستمرت حالة هناك لمدة ساعتين . تساءلت المرأة العجوز في همس
مظهرة الفراحة . ونظرت في تلاصص من خلف أريكة المدى وقف في
باب كالعمود دون حراك ، معلقا بإمعان في سيده الذي يتبعه .
ساعات : هل هو نائم؟ ، وأجبت مالا يبافلوفنا أيضا في همس : « إنه
نائم » . وفجأة فتح أليكس سيرجيتش عينيه وغمض « يا صاحبي الوقفة .
يا زوجي الكرونة . سأخت على قدميك الصغيرتين بكل حب وإخلاص .
لكن كيف أنهض؟ دعني أشر إليك بعلامة الصائب » . واقتربت مالا يبا
بافلوفنا ، انتبهت ... لكن اليد التي كان قد رفعها سقطت على الاحفاف
في ضعف ، وبعد لحظات كان أليكس سيرجيتش لاشيء » .

يوجد فصل منفرد في « الجنونكورت جورنالز » نقاش فيه أصدقاء
ترجيف من القرنين ، فاويز والكتاب الآخرون من جماعته ، فكرة
مؤداها أنه لم يكن أحد منهم مطلقاً في حالة حب ، ومع ذلك أنصتوا بامتعاجل
إلى ترجيف وهو يخبرهم كيف أنه هو كان في حالة حب مع جارية ،

لقد ظنوا أن ذلك شيء غريب، وربما لم يظنوا ذلك بنفس المستوى من الغرابة
لو أنهم كانوا قد فرعوا صور قديمة .

وفجأة يفلت ترجييف بمحاف إلى مايلوح كأنه استطراد كامل يتعلق
بحوزى يعمل عند رجل عجوز ، وهو عبد له موقف مشكوك فيه كان لابد
أن يعاد أخيراً إلى مالكه الشرعي . وقد هدد بأنه سيقتله إذا أعيد إليه ، ولم
يعر أحد تهديدات المازح الصغير اهتماما ، حتى قتل سبده فعلا في يوم من
الأيام . وقد أرسل إلى المناجم ليقضي بقية أيامه هناك . « كانت أرقانا
جميلة عزيزة لكن كفى منها ! ». وتنتهي القصة . إنه ليس كل القرن
الثامن عشر فحسب ذلك الذي عبر عنه في تلك القصة المعجزة ، ولكنه كل
ترجييف كذلك . وقليل هم هؤلاء الكتاب الذين كانت لديهم المادة الضرورية
من الإنسانية مثاماً كانت لدى ترجييف .

مَسَائِلُ الْفِيَّةِ

كان أ. د. كوبارد يقول إنـ إذا كان سيخـرـجـ كتابـ مختارـاتـ منـ القصصـ التـصـيرـةـ فإنـ مهمـتـهـ ستـكونـ مهمـةـ سـهـاـةـ ؛ـ إـذـ أنـ نـصـفـ الـكتـابـ سـيـكـونـ منـ تـشـيكـوـفـ ؛ـ وـالـصـفـ الـآخـرـ منـ موـبـاسـانـ .ـ هـكـذـاـ كـانـ شـهـرـةـ موـبـاسـانـ عـنـدـ ماـ كـانـ كـوـبـارـدـ فـيـ شـابـاهـ ،ـ لـكـنـىـ أـشـكـ فـيـهاـ إـذـ كـانـ كـنـلـكـ مـوـبـاسـانـ .ـ الـآنـ .ـ

وقد عمل جوستاف فلوبير ، الذي كان قد يقـامـقـرـباـ لـعـمـ موـبـاسـانـ ، مستشارـاـ أـدـيـاـ لـابـنـ أـخـيـهـ ، وأـمـدـهـ بـتصـانـيـعـ غـالـيـةـ سـجـلـهـاـ موـبـاسـانـ أـخـرـاـ فـيـ مـقـدـمـةـ ،ـ وـبـيرـ وـجـونـ ؛ـ وـجـعلـنـىـ أـرـىـ ،ـ فـيـ كـلـمـةـ وـاحـدـةـ ،ـ النـاحـيـةـ الـىـ يـخـلـفـ فـيـهاـ حـصـانـ عـرـبـةـ وـاحـدـ عـنـ خـمـسـينـ حـصـانـ آخـرـ قـبـلـهـ أوـ بـعـدـهـ ؛ـ وـهـذـاـ مـلـخـصـ آخـرـ عـبـارـةـ نـقـلتـ إـلـىـ شـبـابـيـ مـنـ كـاتـبـ آخـرـ مـنـتـازـ يـكـبرـنـيـ مـنـاـ ؛ـ إـذـ قـالـ لـىـ لـيـامـ أـوـفـلـاهـرـتـ فـيـهـاـ بـعـدـ وـإـذـ كـنـتـ تـسـطـعـ أـنـ تـصـفـ دـجـاجـةـ تـعـبرـ طـرـيـقـ فـأـنـتـ كـاتـبـ حـقاـ ؛ـ وـلـمـ يـنـفـعـنـىـ هـذـاـ بـشـىـءـ ،ـ وـلـاـ أـسـطـعـ حـتـىـ الـيـومـ أـنـ أـصـفـ حـصـانـ عـرـبـةـ وـلـاـ دـجـاجـةـ .ـ

أمـكـنـ لـفـلـوبـيرـ قـبـلـ مـوـتـهـ بـقـلـيلـ أـنـ يـشـيدـ بـقـصـةـ موـبـاسـانـ (ـبـولـ دـىـ سـوـيفـ)ـ عـلـىـ أـنـهـ رـاثـةـ .ـ وـهـىـ كـنـلـكـ .ـ إـنـهـ قـصـةـ طـوـيـلـةـ قـصـيرـةـ عـنـ (ـ حـمـولةـ عـرـبـةـ)ـ مـنـ فـرـنـسـيـنـ مـسـافـرـةـ أـيـامـ الـاحتـلـالـ الـأـلـانـيـ بـعـدـ حـرـبـ سـنـةـ ١٨٧٠ـ .ـ كـانـ مـنـ بـيـنـ الـمـسـافـرـيـنـ بـغـيـ اـسـمـهـ بـولـ دـىـ سـوـيفـ أـوـ روـلـ بـولـ ،ـ وـقـدـ كـانـ بـعـيـدةـ النـظـرـ إـلـىـ الـحـدـالـالـىـ زـوـدـتـ فـيـهـ نـفـسـهـ بـزـادـ الـطـرـيـقـ .ـ لـنـاـ فـلـانـ رـفـاقـهـ فـيـ السـفـرـ ،ـ الـذـيـنـ كـانـوـاـ قـدـ أـهـمـلـوـاـ فـيـ اـتـخـاذـ مـثـلـ هـذـاـ الـاحـتـيـاطـ ،ـ وـالـذـيـنـ كـانـوـاـ

قد سحروا بها في البداية لانقطاع مهنتها ، اضطروا إلى أن يكونوا مؤديين عموماً عنها بداعى الطمع . وفي الطريق أوقف الأمان العربية . ولم يسمحوا لها بالمرور حتى تسلم البغى نفسها للضابط الألماني . لأن البغى كانت ثلاثة لوطنها حقيقة فقد رفضت .

هذا كله حسن جداً . ولكنه يعطى رفاقها في السفر . وهم مضطرون لاستعمال حجج قوية مع الفتاة الساذجة لإغرائها بالموافقة . وكانت أقوى الحجج . لأنها كانت مباركة من جانب الكنيسة ، هي وجهة نظر ، أخت الرحمة ، التي عبرت عنها بقولها ، إن الفعل الذى يستوجب اللوم فى نفسه قد يتحول إلى فعل يستحق التقدير لاختلاف الدافع الذى يدفع إليه ، . وهذه قاعدة مسيحية حولها يتسرب إلى شعر رائع فقال :

، إن ضوء الأضواء يتوجه دائمًا إلى الدافع لا إلى الفعل
وظل الظلال يتوجه دائمًا إلى الفعل فحسب ، .

وتضحي بول دو سويف بنفسها مدفوعة بأعلى الدوافع من أجل مصاحة الجماعة ، وذلك مثل الأب جوتشر في قصة « دوديت » والكونيسة كاثلين في مسرحية يتس . وفجأة تحول الجماعة من « ضوء الأضواء إلى ظل الظلال » ، وتبليها جانبًا بعد أن استقلتها . وحين تواصل العربة سيرها يعامل رفاق السفر الفتاة المسكينة باحتقار صريح . وهم لم ينسوا في هذه المرة زادهم ، بينما نسيه هي في محنتها . ويأكلون أمامها دون حياء ، بينما تجلس هي بينهم تبكي جوعها ومهانتها .

تلك قصة رائعة ولا شك ، ولكنها قطعاً ليست مبهجة . ليست القصة التي تجعلك تفكك بطريقة أحسن في نفسك ، وفي إخوانك الرجال . وبالرغم من ذلك فهي رائعة . فحتى هنا في أول قصة منشورة له يأتي موباسان أمامنا متسلحاً ب موضوعه الخاص ، وهو الجماعات المغمورة جنسياً في القرن النابض عشر الأولي . لقد عالجه آخرون من قبل ولا شك ، ولكنه كان الرجل

الذى طبعه بطبعه . الرجل الذى ربط نفسه علاته بالبغايا ، وبالفتيات ذات الأطفال غير الشرعين . لقد عوّل هؤلاء « كنكة » قبيحة حقاً ، حتى أرساهم هو كموضوع حقيق ، نكتة من نكات قاعات الموسقى ، والصحف المهزالية التي عرفت الحقيقة الكامنة وراء تفاصيل العصر البراق . حتى حين يختلف الإنسان مع موباسان لإصراره على تلك « النكتة » القيسورة ، كما كان يفعل كثيراً ، فإنه يختلف معه لتجاهله رؤيته الخاصة في الحياة ، تلك الحقيقة التي جاء إلى الحياة ليوضحها . ولعل حياته نفسها كانت مثلاً ؛ لأنّه ما كاد يبلغ الشهرة حتى حطمه الزمن الذي اجتاز كل الجماعات المضورة التي كتب عنها . وتلك هي ، كما قال أرنولد ، مأساة الشاعر الحقيقي : « إننا نسير إلى مانعنى به » .

ذلك هو موضوع موباسان المفضل ، وقل الموضوع الذي ملك عقله إن شئت . وقصصه العظيمة جميعاً تعامله . فقصته « بيت تيلير » مثلاً التي تدلّى رائعة حقاً ، وتفوق كثيراً في روّعتها « بول دى سويف » تتناول بيت دعارة في فِيكماب . وهو بيت الدعارة الوحيد في المدينة . يتزعّج المواطنون المحترمون الذين يتقابلون هناك ليلاً عندما يجدون أن بيت الدعارة مغلق ، وعليه عبارة تقول : « مغلق بمناسبة العشاء الرباني الأول » . وأعتقد أن هذه هي الشرارة الحقيقة التي أشعلت النار في خيال القصاصين . ويبين أن « المدام » ، المسافرة لحضور « العشاء الرباني الأول » ، لابنة اختها في قرية ريفية ، رأت أن تأخذ منها أعضاء بيت الدعارة الخمسة حتى تقبيهم كما قد يتعرضون له من ضرر . وتصبح النسوة الخمسة موضع إثارة في القرية . ويغري جمال الريف ، وصلة العشاء الرباني شخصيات البغايا المسرفة في العاطفية ، ويدركهن بشبابهن وبراءتهن ، فيظهرن سلوكاً مهذباً من النك ، الذي تصحبه الدموع . وبخطب قيس الإبراشية ، وهو في من أصغر واحدة منهـن ، خطبة قصيرة بإطراء لإيمانـهن وعطـفـهن ، وتنـهيـ القـصـة بـعـودـهن

إلى فيكامب وارتياح وحماس زبائن هناك . إن «المدام» والفتيات على نفس المستوى من السرور بالعودة إلى الديار ، لأن كل واحدة تشعر بأنها تحت من العفة بأعجوبة .

إن التعريف العام للفصحية « بول دى سويف » مسألة لا أترها . أو أترى إلا أترها . ولكن الشعور المؤقت بالخلاص من حسية العفة شعور يشترك فيه على ما أظن أشد الرجال والنساء احتشاما . وذلك شيء فيه وبالغة بالطبع ، ولم يكن مواسان ليستطيع أن يقاوم طائف المبالغة في إحداث التأثير . إن خطاب القس ، مثل لاهوتية « أخت الرحمة » في « بول دى سويف » ، يقع على نقطة تكررت مرة بعد مرة حتى أجبرت تلسيذ قصة قصيرة غبيا مثل أن يسأل عما حدث لحسان العربة . إنني آخر إنسان على وجه الأرض يتمنى أن يطأ منه التعرف على حسان العربة ، ولكنني أتوق إلى إشارة بسيطة يمكنني من التعرف على القس أو على الراهبة . ومع ذلك فإن قصة « بيت تيلير » عمل فني عظيم وشرق مثل صور « تولوز - لونريك » بيت الدعاارة التي تشهده إلى حد كبير .

وتتسى كل من قصة « بيت تيلير » و « بول دى سويف » والقصة الجميلة « قصة فتاة الحقل » إلى مجموعة صغيرة من القصص كتبت تحت التأثير المباشر لفلوبير . وهى قريبة من طريقة فلوبير في التوسيع الزوى ، توسيع الرواى ، الذى أجدده غالبا فى بعض الأحيان كما فى الفقرات الافتتاحية من « بول دى سويف » الذى يمكن أن تكون جميلة جدا في رواية من ثمانين ألف كلمة . لكن مواسان بذلك بعد موت فلوبير بقليل يكتب للصحف الأسبوعية بانتظام بطريقة يضحي فيها بالأسلوب من أجل العنصر القصصى . وبما أن العنصر القصصى وبما كان نوعا من الأسلوب فإنه من الأدق أن نقول فإن الأسلوب يضحي به من أجل الأحداث .

وعلى الرغم من أننى أجد أسلوب الشخص المبكرة بالغ الصنعة فإننى

أشد ترداً بكثير على كرازة القصص المتأخرة . وإذا كان لي أن اختار بين ما هو زائد عن الحد وما هو أقل من المطلوب فإني أختار ما هو زائد عن الحد . حتى مدام دى موباسان التى لم تكن ناقدة عظيمة اشتكت إلى ابنها من أنه يبدأ قصصه بسرعة شديدة ، ومن غير تحضير كاف . ويبدو لي أن هنا صحيحا تماماً . فموباسان يعبر عن معنى قصته المرأة تلو المرأة دون أن يقتضي بأن الشخصيات التى يعبر عن المعنى من خلالها كان لها وجود على الإطلاق . إن العمل الفنى ، كالمناقشة الفلسفية ، ليس زائداً فحسب عن مجرد المعنى ، وإنما هو بحكم طبيعته ذاتها مختلف عن المعنى . إن معنى القصة القصيرة يتدى إلى الحكاية الأساسية ، وهى أن بيت الدعارة مغلق بمناسبة ، صلاة العشاء الربانى الأول ، وكان من الأفضل ، بالنسبة لما يهم به الناقد الأدبى ، أن يخنق ذلك في المهد . وأنت لا تستفدي منى قصة « بيت تيلير » إذا عبرت عن المعنى القائل بأن أتنى الناس فى صلاة العشاء الربانى الأول عن البغایا . إنك لاتبدأ حتى فى لمسه ، لأن سطح القصة القصيرة كالاستنتاجة ، تلخص به مئات من الانطباعات التى لاصلة لها على الإطلاق بالأحدوثة .

ولعل هنا هو السبب فى أنه لا شيء من القصص المتأخر لموباسان يترك في نفس الانطباع الذى تركه قصة « بيت تيلير ». وفي نفس الوقت توجد مجموعة كاملة من القصص لها نفس النوع من الجاذبية بالنسبة لي . إنها جميرا تتناول كلف موباسان بالجماعة المغمورة التي نصب من نفسه متعدداً باسمها . خذ مثلاً مجموعة قصص مثل « في الغابة » و « نزق » و « رحلة ريفية » التي تتناول موضوعاً واحداً . في « رحلة ريفية » تتصل أم وابتها : وهمما تفضيان اليوم في رحلة مع الأب وخطيب الفتاة ، بعامل تمجيديف . وبعد عام عندما يعود أحد عامل التمجيديف إلى نفس المكان يجد الفتاة هناك مع زوجها الثقيل . وفي « في الغابة » تخرج فتاة عفيفة إلى موعد غرامى مشترك ، وتتوغل صديقتها مع صاحبها في الغابة ليتمكنوا من اتصال حقيقى ، ولكن عندما يحاول صاحبها

هي أن يفعل معها نفس الشيء تهرب . ويترجان ويعيشان حياة لا يأس بها ، وبعد سنوات ، عندما يتقدم بها السن ويسلامن العيش ، تعود الزوجة بزوجها إلى الغابة حيث حاول الإيقاع بها ، وتبصره على الاتصال بها . ويقبض عليهما لهذا السلوك الشائن . وتدافع الزوجة عن نفسها أمام العدة ، وهو رجل معقول ، فيرى القضية . وفي « نزق » تكتشف زوجة شابة ، متزوجة زواجاً سعيداً ، أن الحب يهرب من بين يديها في رتابة ومسؤولية الحياة الزوجية ، فتجعل زوجها يأخذها إلى مقهى حقر ، حيث أخذ فعلاً كثيراً من عشيقاته . ويتظاهران بأنهما غير متزوجين ، وأنها في الحقيقة تخون زوجها حتى ولو كان ذلك معه هو . وفي وقت الغداء تجعل زوجها يخبرها عن النسوة الأخريات اللائي أخذهن إلى هناك . وتلقى بذارعيها حول رقبته وتقول وهي جالسة : « نعم ، لا بد أن ذلك كان مسلياً جداً على أي حال » .

ليس من الضروري أن تكون ناقداً أدبياً لكي ترك أن موباسان ، كأي كاتب آخر عندما يتعب ويأخذ في تكرار نفسه ، أو عندما يكون في أوج قوته ولا يزيد على تكرار نفسه ، يكتب نفس القصة مرة بعد أخرى ؛ وأحسن النسخ ولاشك هي الأولى ، لأن ما في « رحلة ريفية » ليس المعنى فحسب ، بل وجمال النهر ، والغابات ، وغناء الطيور الذي يحولنا عن المعنى : وفقد قصته « في الغابة » بالنسبة لي على الأقل ، باعتقال الزوجين العجوزين وما كتبتها المضحكة من أجل السلوك الشائن . إن لدى موباسان من المعلومات السيكولوجية ما يمكن لحمله يترك أن المرأة التي تعرض في الواقع لما تعتقد أنه كان يقصها في حياتها السابقة من الحب تموت قبل أن تعرف بهذا ؛ والاعتقال وسيلة واحدة فحسب من الوسائل الخشنة التي استخدمها ليجعل المعنى أكثر وضوحاً فيما يتصل برجل الأعمال المتعب ، وزوجته الحائنة الأمل ؛ ولكن المعنى ليس معنى خبيساً ، وربما كان هناك عناء في صياغته ، ولكن لا عناء في فهمه . إن الإمام الفن موجود طول الوقت في القصص الثلاث ،

وهو المخوف عند النسوة جميعاً ، وحتى عند النسوة الصالحات القبيبات :
ما فقدن في الحياة . وكذلك الدفء ونشاط الشعور الحيواني بين الجماعات
المغدورة ، الذي يعرفونه من مسافة بعيدة ، أو في لمحات .

شاهدت في إحدى الليالي في شارع من شوارع دبلن منظراً فريداً بين
أفاق وبغى تحطم مشروعهما الصغير ، أمله في بيت وأملها في زوج .
وشينا شيئاً خلعت البغى قطع الملابس القليلة التي كان قد اشتراها لها ;
ورمتها عند قدميه ، ووقفت ترتعش في هواء الليل البارد . ونظرت حولي
فجأة قرأت فتاة جميلة كانت تشاهد المنظر أيضاً : وأدركت أنها كانت
يساطة أهم شخصية في المجموعة . كان على وجهها نظرة أستطيع أن أصفها
فحسب بأنها « نظرة نشوة » . إن موباسان كان سيعين هذه الفتاة إلى مترها .
وموباسان جيد بنفس الدرجة حينما نأى إلى القبيبات اللائي لم ين أطفال
غير شرعيين ، وحينما نأى إلى الأطفال أنفسهم . نصف قصة « أب سيمون » ،
وهي من أوائل قصصه وأطفالها ، طفلاً صغيراً غير شرعي تسوقه تعبيرات
زملائه في المدرسة بأنه لا أب له إلى حالة الانتحار . وينقذه حداد القرية
من إغراف نفسه ، ثم يوافق ، وقد أدرك شعور الطفل بالقص ، على أن
يصبح أباً له . وهذا حسن ، ولكن إلى أن يكتشف الأطفال أن الحداد ليس زوج
والدة سيمون . حيث يتذمرون في مضاييقه من جديد . وينذهب سيمون بمنتابه
مرة أخرى إلى الحداد الذي يتزوج الأم حرضاً على أن يجعل من المسألة شيئاً
ذا فائدة . إنها قصة لطيفة ، وعاطفية متطرفة إذا شئت . ولكنها تعب ، كما
كان موباسان يخاف أن يفعل في أكثر الأحيان ، عن تعاطفه الحقيقي مع
جماعته المغدورة .

وهناك أشياء لا يخبر بها الإنسان كل الناس ، ولا يخبر بها محامياً أو قسيساً
كل إنسان يفعلها ، وكل إنسان يعرفها ، ولكنها لا تذكر إلا إذا لم يمكن
تفاديها . إن كلمات الأب الذي يموت هذه في « الموتوتس الأب والابن »

تعبر عما يسمى على ذهن موباسان ، وعن مشكلته . ولذلك فهو يكتب قصة أخرى طاردة من منذ أن فرأتها . أصبح « هوتوت » العجوز عشيقة لفتاة مسكونة أتجهت منه طفلا . ويعرف بذلك لاسه وهو على فراش الموت ، وبوضوح الآبن أن يزورها ويصلها . ويفعل « هوتوت » الصغير ، وهو ابن علّق ، هذا ، وتصبح عشيقة له بدورها . هذا أقبح موضوع من الممكن أن يتصوره كاتب ، ولكن لأن موباسان كان متغلا به فقد تحول عنده إلى قصة جميلة .

عند ما يسمح موباسان للإلهام أن يسيطر عليه فإنه يكتب كتابة جميلة ، وذلك كما يحدث في قصة متأخرة كقصة « يفني » . وهي عن ابنة بغي يفرض عليها أن تدرك أنها لابد أن تصفع بعياً هي الأخرى . وكذلك قصة « موتشي » التي كانت ذاتاً تغرين إغراء لا يزيد عن إلا إغراء « بيت نيلير » . وهي تدور حول متشردة اتصلت خمسة شبان من عمال التجديف الذين كانوا يرتادون بين كثيراً (عمال التجديف في قصة « رحلة ريفية ») . وقد أصبحت عشيقة لهم واحداً بعد الآخر . حتى إذا أصبحت جلي لم يكن لدى أحد أية فكرة عن يكون أباً الطفل . وقد وافق الرجال الخمسة بشجاعة على تبني الطفل على الشيوع : ثم تجهض موشي ، ولا تتعزى عن الطفل ، الذي كان سيمثل بالنسبة لها كل آبائه المختلين الخمسة ، إلا حين يعزبها الشبان بأن يعلوها بأنهم سيعطونها غلاماً آخر . كيف يستطيع الإنسان أن يدافع عن مثل ذلك الموضوع المستحيل ؟ . ومع ذلك فإن موشي ، على ازدرائياً المتواحسن والمفرد لكل مستوى أخلاق مقبول ، رائعة في بابها الخاص .

ومع ذلك فقصص موباسان ليست مرضية . وعلى الإنسان أن يقارنه بشيكوف ، حيث لا يوجد آخر يقارن به ، وعندئذ سيفضي هو بهذه المقارنة . وسيضار كذلك بالمقارنة حتى بترجمة الذي لم يكن متفرغاً للفصل . وقد يتساءل شخص مثل نو معرفة متوسطة بالفرنسية إذا لم يكن قد ترجم

ترجمة خاطئة ، وينتوى لو يستطيع أن يقرأ ترجمة إسحاق بابل إلى الروسية التي وصفها في إحدى قصصه . لقد ترجمت هذه القصص بصفة رئيسية للرجال المتقدمين في السن ، الذين كانوا يشعرون أنهم في حاجة إلى مزيد من الإثارة الجنسية . وقد كشف الكاتب الأمريكي لسيرة موباسان الذاتية فرنسيس ستيفنجلير عن حقيقة مذهلة ، وهي أن خمساً وستين من قصصه التي جابت أمريكا ليست لموباسان على الإطلاق .

لكن هنا نفسه جزء من السبب الذي يجعل عمله غير مرض بشكل حاد . إن منابع إلهامه جنسية . والجنس منبع خطر الإلحاد ؛ لأنه يصبح متناقضاً بسهولة . والقصص والروايات التي كانت في أصلها احتجاجاً عاطفياً على استغلال الجنس وامتهانه تصبح بسهولة مجرد طريقة أخرى لاستغلاله وامتهانه . والرجل الذي يختار الجنس كمنبع للإلهام كمن يirth بيناً للدعارة ؛ فقد يستعمله بالطبع ليجعل حياة موظفيه أسعد وأحسن ، ولكن من الممكن دائماً أن يستعملهم لتفعله ومنتعم الخاصة . وهل وجده خمار حساس لم يدرك الخطر في الإسراف في الشراب إسراها يصرفه عن المهنة ؟

وهذا هو ، على وجه الدقة ، ما كان يفعله موباسان في الحانب الأكبر من حياته . لقد كان فناناً موهوباً ، وشخصيته ضعيفة وعادية تماماً في الوقت نفسه . ولم يكن متأكلاً أبداً بعد موت فلوبير أى جوانب نفسه يتبنى له أن يعرض . وإلى جانب ما أسماه السيد ستيفنجلير « عالميته الصاعدة » مع دوقاته ، وبخته ، ورحلاته البالونية ، كان هناك جانبه العادي الذي ظهر في أغلب الأحيان . وهذه مسألة أجد من الصعوبة انتقادها . إن خسران التجارة ليس هو الذي يشغل بال الخمار الحساس ، ولكن الانقطاع الذي يعلم أنه لا بد أن يصاحب ذلك . كيف يستطيع شخص أن يصف الناس المستغلين ، إذا لم يكن واحداً منهم ، اللهم إلا إذا أصبح واحداً من المستغلين ؟ . لقد قال مورياك ، أم تراه مارتيان ، آخر كلمة في الأدب المكتوف عندهما قال إن

الإنسان قد يعالج أى شيء . ولكن عليه أن يصفي النبع والمنبع ليس صافياً إطلاقاً عند موباسان . وكلما تقدمت به السن أصبح أكثر تلوناً . ويتسرب التلوث من خلال التهافت المجنون . والإدراك المفاجئ أن هذه ليست قصة مثيرة فحسب . ولكنها يمكن أن تكون قصة تثير الضحك عندما يبارح النسوة الحجرة . وحتى قبل ذلك إذا كان من نفس طينة الرجال . لقد عرف بيرنر . ذلك التحليل ، ضد الخلابة ، الخطر الحقيقي للتحليل الجنسي بالنسبة لرجل الأدب قاتلاً :

« لكن وأسفاه . إنه يجعل كل ما في الداخل فاسداً .
وبحسب المشاعر .

لكن حتى بيرنر . مع كل معلوماته عن نفسه . لم يفهم مطلقاً الأعمق الذي يمكن أن يغوص إليها الكاتب . إنه ليس تمجيد المشاعر فحسب . إنه ليس التهافتة التي تتبع حكاية قصة قنطرة بعد العشاء فحسب . إنه انحراف القوة الحالية حتى تصبح هدامه . وحتى يتتحول الفعل الجنسي نفسه إلى نوع من الاغتيال . وأى إنسان يرغمه إحساسه بواجبه الاجتماعي على الاستماع إلى راوي شاذٍ حقيقة للقصص القنطرة يعرف تماماً كيف تكون النار المفتوحة للمذنبين .
كان عنصر الانحراف هذا عند موباسان موجوداً منذ البداية . إن العيب الحقيق في « بول دى سيف » ليس في أنها مبالغ فيها ، أو أنها تكيبة . وإنما في أنها ليست على الإطلاق . كما قد تبدو . نسخة أخرى من « إكسير الأب جوتشر » أو « الكوتيسية كاثلين » ، قصة الشخص الذي يضحي بنفسه من أجل الجماعة ، ولكنها قصة امرأة لها اتصالات جنسية مع رجل من واجهاه أن تقتله . لقد حل الاتصال الجنسي محل الاغتيال . وهو من وجهة نظرها ، ومن وجهة نظر موباسان . انحراف . إن الحب والموت ، الغريزة الخالقة والغريرة المدamaة . قد أخذ كل منها مكان الآخر .

وهذا الموقف أشد وضواحاً بكثير في قصة أخرى هي « مودموازيل

فيق » التي تشبه « بول دى سويف » ، كما أشار السيد ستيف جمولير ، إلى حد سمع فيه لقوم يتتجون فيلما سينمائيا من واحدة منها أن يلقوا بها الأخرى للحصول على قصة منسجمة . في « مودموازيل فيق » تقطن مجموعة من الضباط الألمان ، الذين عاملوا رجالا بتوحش وسادية ، فهراً بشرعون في تحطيمه . ويقررون استحضار جماعة من البغايا من « روين » يقضون الليل معهن . وتصل الفتيات الخمس . وتكون إحداهن من حظ ماركizer ويلهيلم فون إيرياك ، ذلك الضعيف الخبيث الذي يعرف عند زملائه بمودموازيل فيق . والمركيز محب للألم ، فحين يقبلها ينفتح الدخان في وجهها ، وأخيراً بعضها حتى يسيل منها الدم . ويشرب الألمان نخب انتصارهم على الفرنسيين ، وعلى النساء الفرنسيات . وتقول هي هانجة « لأنني لست امرأة ، لأنني بغي ، وهذا كل ما يستحق البروسيون » . ويضر بها المركيز ، وتطعنه هي في رقبته بسکن صحراء ، ثم تهرب في الظلام والمطر .

إن كل مقاومة القرويين حتى الآن هي مقاومة قيسس الإبراشية الذي أني أن يسمع بحرس الإبراشية أن يدق . ويا أمر القائد الألماني ، عقاباً لاعي ، أن يدق الحرس تحية بخنازة المركيز ، ويستسلم قيسس الإبراشية بين دهشة الناس . والسبب في ذلك أنه آوى الفتاة الوطنية في برج الحرمن . وعندما يذهب الألمان يعود بها القيسس إلى « روين » ، وتعود هي إلى بيت الدعارة الذي ينقذها منه أخيراً وطني آخر من نفس مستوى القيسس . ويقال لنا إنه « أحبها أولاً لفعلها التبليل » ، ثم « أعزها لذاها ، وتزوجها ، وجعل منها سيدة ، سيدة محترمة كآخريات كثيرات » .

« قصة جيدة مجلجلة » ، كما يقول موزع دور النشر الإنجليزي . ولعله يحسن أن يتركها الإنسان عندها الحد . ولكن كما أن « في الغابة » ، و « ترق » صدئ « لرحلة ريفية » كذلك فإن هذه صدئ « بول دى سويف » بطريقة تبني عن أن لازمة من لوازم المؤلف بدأت عملها . والثانية الغريب فيها أن

لها مغزى أخلاقياً يعبر عنه في تلك الحملة الأخيرة ، ولكنها تلك الأخلاق المقلوبة رأساً على عقب . إن البغایا في القصة لا اعتراض لها على الاتصال بالألمان الذين يغدقون عليهم . ويقلن ، وهن في الطريق إلى القصر ، « إن هذا كلام ضمن العمل اليومي » . وهذا دون شك لتسويغ بعض الأسرار ، ووخر الصغير المستمر . إن كلمة « ضمير » مستعملة من موباسان ، كلمة تستحق الملاحظة . وبخاصة في هذا السياق . ويبدو أنه يريد أن يقول إنه بالرغم من عدم وجود خطأ في البناء ، فإنه يصبح إثماً ثميناً حين يمارس لمعنة الألمان . ويدركني الهدف الأخلاقي عند موباسان ، إذا سميت « هذا أخلاقاً » بالقصص المرحة التي يرويها الناس في شمال أيرلندا عن طوائفهم المذهبية . وتلك القصة تذكرني بقصة فتاة شمال أيرلندا التقية التي قالت لحبيبتها معنفة وقد عادت من زهرة معه : « لو كنت أعلم أنك ستصرفني يوم الأحد ما سمح لك أبداً بأن تفعل الشيء الآخر معى » . لكن إنسان شمال أيرلندا يعلم عادة أن هذه قصة مضحكه . وموباسان لا يعلم .

انظر مثلاً إلى القصة الغريبة « سرير رقم ٢٩ » ، وهي مرة أخرى مجرد امتداد لموضوع « بول دي سويف ». في هذه القصة يصبح ضابط شاب وسيم عثيقاً لبغي تسمى إدما . وتفرق الحرب بينهما . ويبحث الكابتن ، الذي استحق نوطاً لبطولته ، عن المرأة التي فقدها ، في كل مكان . وعندما يجدها في سرير يستنشق عمومي ، يجدها تختضر من مرض تناسلي انتقل إليها من الألمان ، وأعادته هي لهم مضاعفاً . ويثور الكابتن شاعراً أنه جعل أضحوكة كتبته ، ولكن لا رما لا يتعريها ندم . إنها تعلم أنها أثبتت لنفسها أنها تحب وطنها بنفس مستوى ، وإن لم يكن بمستوى أعلى . ومع أنه قد أعطى نوطاً فقد قتلت هي عدداً أكبر من الألمان . وتموت في اليوم التالي شاعرة ، على ما يبدو ، أنها جان دارك أخرى . وأن شخصاً ما يتبين أن يمنحكها نوطاً .

حضا ، لم يصف موباسان سلوك إدما على أنه نبيل ، ولعله رأى أن ذلك

نم يكن صروريًا . ومرة أخرى تأق إلى ذهني أحلوة من شمال أيرلندا . إنها هذه المرة عن غلام صغير في فراش الموت « لقد دعا بطلته الصغيرة ، ونقر عليها نقرتين أو ثلاثة . ثم قال : ليذهب البالا إلى الجحيم . وأخله الله . أوه ! لقد كان موتنا جميلا » . وبنفس الشعور يستطيع الإنسان أن يقول إن موت إرمًا كان موتنا جميلا .

ويبدو لي أن الإنسان يستطيع أن يرى بوضوح في هذه القصة أكثر الأشياء التي يجعلني غير مستريح « لبول دي سويف » ، (ومودموازيل فيه) . لقد اخittelت عند موباسان الدافعان الغريزيان ، الخلاق والهدام ، اللذان يمكن التمييز بينهما بوضوح عند معظم الناس ، وأصبحا فاسدين . وعندما أصيابه الحزن أخيراً كانت الكراهية المدama للألمان أحد عناصر هذا الحزن :

« كتب خادمه الخاص يقول . في الساعة الثامنة من ذلك المساء استيقظ وقال لي فجأة وهو يرتعش « هل أنت على استعداد يا فرانكو ؟ » . إننا ذاهبون . لقد أعلنت الحرب . وأجبت بأننا لن نذهب حتى صباح اليوم التالي . وصاح منهداً لعدم موافقتي على خطته . ماذا ؟ إنك تراخي ، وعندما تكون المسألة مهمة يجب أن تصرف بأسرع ما يمكن . أنت تعرف أننا اتفقنا دائمًا على أن نذهب معاً عندما يأتي وقت الثأر من بروسيا . أنت تعلم أننا لا بد أن نأخذ بثأرنا . وسأخذ بثأرنا » .

لكتنا نقرأ هذا . وليس علينا الله ، بطريقة مختلفة تماماً عن الطريقة التي تقرأ بها قصة موت إرمًا . هنا شيء أكبر من مجرد مسكين حطمه مرض تناصلي . إنه نهاية عبرة ، عبرة الإنسان الذي عاش حياة الجماعة الجنسية المغمورة في زمانه ، ومات موتها ، من أجل أن يكتب قصة هذه الجماعة . وذلك حتى نهاية أيامه الأخيرة المرعبة في المصحة العقلية حيث سجل الطيب أن « السيد دي موباسان يرتد إلى الحيوانية » - وإننا نصبر إلى ما نتغنى به . منذ سنوات طويلة مضت كتبت قصة رجل أيرلندي متوفى ، وهي قصة حقيقة كما وقعت ، وبغي فرنسي كاتا يسكنان حجرة في فندق في باريس .

كان الرجل لم يستمتع بالنوم ليلة مديدة من طويل : لذا فقد أضاء النور عندما ألغفت البغي ، وبدأ يقرأ محنتارات من قصص موباسان كان قد اشتراها لتوه . وعندما أيقظها الضوء بدأت . لدهشته . تناقش القصص بمعروفة ومشاعر حقيقة ، وتدافع عن موباسان ضد انتقاداته التي كانت كثيرة لأنّه كان أيرلنديا . واستمرت تقول : « لقد كان يعرفنا . لقد كان يفهمنا ». وجادلها الرجل الأيرلندي الذي لم تكن لديه المعرفة الكافية ليدرك أن موباسان عرفه هو أيضاً . وبين هذان الشخصان اللذان نجات عنهما الحياة مستيقظين لمدة ساعات يتجاذلان حول كاتب واحد لم يكن قد تخلّى عنّهما ، بل تعاطف معهما . وفهمهما ، وبنّوا واحداً منهما حتى النهاية . عندما كتبت القصة سميتها « قصة بقلم موباسان ». ولعله يصح . بنفس المستوى . أن أسمّيها « مرثية لموباسان » ، فليس هناك كاتب عظيم يمكن أن يكون قد أمل في مرثية أحسن منها .

ابن العَبْد

لم يكتب كتاب مرضٍ عن أنطون تشيكوف بعد . وليس هذا مذار دهشة . إن تشيكوف ضحية لسوء الفهم المتخمس أكثر من أي كاتب قصة قصيرة آخر . يمتحن بأسباب خاطئة كلها . ويقتل بطرق كان سيدعى لها . لقد كان رجلاً صعباً في كل من الأدب والحياة ، صعباً ومرأوغًا . ومن الصعب أن تصفه بأي حكم إيجابي ، فيما عدا أن دريفوس كان ساذجاً ، أو أن مرتبات المدرسین الروس كانت أقل من اللازم .

ولابد أنه كان صعباً دائماً . ويوجد بالفعل في شبابه تناقض في طالب الطب ذي الروح المرحة الذي يكتب قصصاً أقل تهذيباً في بعض الأحيان من أن تساعد أسرة تبدو على أنها كانت أقل من أن تستحق المساعدة . ويشير أنه ليس لدى أحد كلامة طيبة يقولها عن أبيه القاسي . ولا يظهر أن الأخرين الذكين كانوا أحسن من ذلك بكثير . ومن أكثر أحكام تشيكوف إيجابية عن نفسه ما قاله في سنة ١٨٨٩ عند ما كان في التاسعة والعشرين . وكان قد وصل فعلاً إلى درجة تستحق الاعتبار من خصيصة النفس . فبطريقة موضوعية متميزة اقترح عمارة على صديقه سيفورين أن الأخير ينبغي أن يكتب قصة عنه : « قصة عن شاب ، ابن رقيق من أرقاء الأرض . كان يوماً ما مساعداً في حانوت ، وصبياً في « جوقة » ، وتلميذاً ، وطالباً جامعاً . تربى على نفاق الأكابر ، وتقبيل أيدي القسيس . تقبل أفكار الآخرين دون سؤال . عبر عن امتنانه لكل لقمة خبز تناولها . شاب جلد مراوا وتكراراً . ذهب ليعطي دروساً حافى القدمين » . اشتغل في شجار في الشارع . عذيب الحيوانات .

أحب الذهاب إلى أقربائه الأغنياء لتناول الغداء . سلك سلوكاً منافقاً نحو الله والإنسان دون أدنى عذر سوى أنه كان على وعي بعدم قيمته . هل تستطيع أن تكتب قصة عن الطريقة التي اعتصر بها هذا الشاب شخصية العبد من نفسه قطرة قطرة ؟ . وكيف شعر وهو يستيقظ ذات صباح أن الدم الذي يجري في عروقه دم حقيق ؛ وليس دم عبد ؟ .

هذا الخطاب المشهور الرهيب من صنع رجل أكثر من أن يكون على معرفة عادلة بنفسه . رجل متواضع بشكل غير معقول ، ومغدور بجهون ، كما يعتقد الذين كتبوا سيرة حياته . وهكذا اعتقاد سيفورين . وهذا الناقض جزء من المشكلة أيضاً . ومن الممكن أن يكون كلامها صحيحاً . ومن أعظم الأشياء في إنتاجه أنها نستطيع أن نرى فيه مرحلة مرحلة الطريقة التي اعتصر بها شخصية العبد من نفسه .

لكن كلاً من المشكلة والحل . كما عبر عنهما تشيكوف . واضح جداً . وليس عجياً أن أحداً لم يحاول حتى أن يحلهما بطريقه قصص تشيكوف . إن العبودية التي تصح عن طريق الاستخدام الصحيح للرجلة لا تلي في الحقيقة إلى خلوه على أعمال تشيكوف . والمشكلة الحقيقة التي يحلها تشيكوف أعمق بكثير من هذا . لأنها طبيعة كل من العبودية والرجلة . ونحن جميعاً نظن أننا نتركها في أنفسنا وفي الآخرين . لكن هل نحن ندركها حقيقة . أم أنها نترك فحسب صوراً تقليدية مبسطة جداً لها ، على طريقة دستور الشرف عند التلميذ الممثل في بعض الأقوال من مثل « واش قدر » ، و « شاب راثع » ؟

لقد وَجَهَ إلى السيد ستيفنولير نقداً على استعماله ، حسبما اعتقد هو ، قالاً تقديراً مُعَدّاً حين قارنت تشيكوف بموباسان . لكن ماذا يستطيع الناقد أن يفعل ؟ . وقد يفترض أن أرسطوفان وقع في نفس الخطأ حينما قارن بين أسلخلوس ويوربيديس . ويعتقد أن أرسطوفان كان أحمق . وحتى الفرز

الثامن عشر كان كل رجل إنجليزي مثقف يقرأه ترجمة شكسبير و جونسون .
 وكل رجل فرنسي مثقف بين رأسيه وكورفي
 وهذه مسألة لا يمكن تقادها بالنسبة لتشيكوف و موباسان ، لأن تشيكوف
 كان متأثراً بعمق ، ولسنوات عدة ، بموباسان ولأنه لم يكن يكتشف جماعة
 مغمورة لنفسه خاصة ، فقد استولى على جماعة موباسان . وحاول أن يعالجها
 بطريقته الخاصة . ونستطيع أن نراه يفعل ذلك في قصة « فتاة الكورس »
 التي كتبها عندما كان في الرابعة والعشرين . إن فتاة الكورس . وقد استلقت
 نصف عارية مع حبيبها كولباكوف ، تفتح الباب لزوجته . وينجني كولباكوف
 بينما تخبر زوجته فتاة الكورس أنه يبحث عنه لسرقة خمسينات دينار من محل
 عمله . ليشتري هدايا لفتاة الكورس على ما يedo ، ولكن تحول زوجة
 كولباكوف بينه وبين السجن فقد أنت تطلب ردها . إن فتاة الكورس الصغيرة
 لم تحصل منه مطلقاً سوى على قطع « الشيكولاتة » . ولكنها . وقد تأثرت
 بأحزان وغضب سيدة تعدّها سيدة محترمة ، تسلم إليها بعض الخل الصغيرة
 التي تملك . وعندما ظهر كولباكوف من المخبأ . ظهر لا ليقبل أقدام فتاة
 الكورس . ولكن ليقرع جبهته في غضب لاعتقاده بأن سيدة محترمة مثل
 زوجته قد تنزلت إلى درجة تطلب فيها المعروف من امرأة ساقطة . ومع تغير
 قلب الذي حوله من لا شيء إلى رجل فظ خرج شاحناً ، بينما انفجرت فتاة
 الكورس الصغيرة المسكونة بلموع الغضب والحب .

إن الشيء الغريب في هذه القصة أنها على وجه التقرير ترجمة مباشرة
 لقصة موباسان « بول دي سويف » ، مع أن تشيكوف كان قبل ذلك بستة
 قد حذر ماري كيسيليف من أن الناشرين الروس سيكتشفون في الحال أي
 سرقة لمواضيعات موباسان . كذلك يمكن أن تكون قصة « زوجة الصيدلي »
 سنة ١٨٨٦ ، بعد ذلك بستين ، من قصص موباسان . يقرر خياطان حربيان
 أن يوقفا صيدلي الحي المتزوج من زوجة جميلة . كان الزوج نائماً . وقد قدمت

لهم الزوجة ما يعادل أربعة بنسات من أقراص روح النعناع . ولذلك يطيل الحديث معها طلباً بعض خمر الصيدلية . وبعد ذلك . عندما أغلق مستودع الأدوية مرة أخرى . فرر أحد الضباط أن يعود ويكمel غزوه . ولسوء حظه كان الصيدلي هو الذي استيقظ هذه المرة . وكان على الضابط أن يرضي بما يعادل أربعة بنسات أخرى من أقراص روح النعناع . ويفيد أن تشيكوف يريد أن يقول : إن الحياة هكذا ، أحياناً رغبة عاطفية . وأحياناً أقراص روح النعناع .

في سنة ١٨٨٦ كان تشيكوف يكتب قصصاً على طريقة موباسان ، حيث يلاحظ هنا التقابل أكثر من المقارنة . إن موضوع « العرافة » هو نفس موضوع « زوجة الصيدلي » ، ولكن لدينا هذه المرة سادن الكنيسة بدلاً من الصيدلي . وهو ، كزوجته . عضو في إحدى منظمات الكنيسة . ويعتقد السادن . بسبب اعتقاده في الخرافات ، أن المشردين الذين يأتون إلى بيته يخضرون معهم مؤامرات زوجته مع الشيطان . وقد أعطى الاتصال بالكنيسة الموضوع هنا أهمية جديدة . وتأكد خزعبلات الزوج الحامدة بطريقه عجيبة حميا خيبة الأمل الجسيمة عند الزوجة .

كذلك لدينا في قصة أخرى في نفس السنة « الجنائز » موضوع يمكن أن يكون له بصفة عامة ما يوازيه عند موباسان . تتحكي قصة موباسان « الخبز الملعون » كيف أن بغيًا تدعى آنا صارت على أن يتم زواج اختها المستقيمة روز في شقتها المهرجة . وعندما طلب من العريس الذي يتمتع بنوع من حضور البديهة . أن يعني غنى أغنية غير مناسبة على الإطلاق عن « خبز البغاء الملعون ». وتنتهي القصة بالأب المخمور يلتقط الأغنية ويعنيها أيضاً . أما قصة تشيكوف الجميلة فتصف والدآ مروراً حنبلياً يحاول أن يعقد صلة . كما قال ، لابنته المتوفاة ، البغي ماشا ، كما ذكرها في المواقف التي أعطاها للقس . ويحتجج القس بنظره وحشية لأنه ينظر بهذه النظرية غير الدينية لطفلته الميتة . ولكن حتى

بینما تقام الصلاة فعلاً يستمر الرجل العجوز التي الغي يدعو الله أن يذكر
، أمه الراحلة البغى ماشا .

إن كل مشاركتنا الوجданية في قصبة موباسان تتجه إلى البغي . ولا نستطيع
إلا أن نختقر زوج اختها وأباها . لكن يتحول عطفنا كله تقريباً عند تشيكوف
من البغي إلى أبيها العجوز الأعمى في عنجهيته التي وصلت حداً لم يخطر معه
مطلقاً على بال أنه ربما كان هو الذي يستحق صلاتنا لا ابنته . عند هذه النقطة
من تشيكوف يعمق شعورنا بالعدالة إلى الحد الذي يشمل تأثيره فيه الشيء غير
العادل كما يشسل الشيء العادل . وعندما نبدأ ندرك أن موضع الخطأ ، بشكل
جزئي ، هو عدم المقدرة الإنسانية ، أساساً ، على التفاهم . وتتوقف المأساة ،
على نحو من الأشخاص ، عن أن تكون مأساة العدالة وعدم العدالة تماماً ، مأساة
المجتمع وجماعته المغمورة ، وتصبح مأساة الفرد الإنساني . وتصير فكرة
الجماعة المغمورة كلها ، في الحال ، أوسع وأكثر ثراء .

إن كاتب سيرة تشيكوف يستطيع في يسر أن يضع يده على تلك السنة ،
عامه السادس والعشرين ، ويقرر أنه كان العام الذي أرسى فيه في نفسه أعمق
الشقاء الإنساني ، وأنه بعد ذلك صار شخصاً مختلفاً ، وكائناً من نوع مختلف .
وهناك قستان ممتازتان رهيبتان تدلان على ذلك هما « الشقاء » و « الذين
هم عالة على الغير » . تتناول « الشقاء » ، وهي واحدة من أشهر قصصه ،
سائق عربة عجوزاً فقد ابنه . وهو يحاول أن يخبر بذلك علاءه الأغنياء
المشغولين عن مصيبته . لا أحد منهم يمكن أن ينتبه الوقت . لذا فإنه في
ساعة متأخرة من الليل يذهب إلى الحظيرة ويخبر حصانه العجوز . وفي
« الذين هم عالة على الغير » لا يستطيع رجل عجوز منذ الآن أن يتفق على
حصانه العجوز وكلبه ، فيحضرهما إلى ساحة الشخص الذي يشتري الحيوانات
عندية الفائلة ويعملها . وعندما يرى جشتهما تصعدان بوداعه إلى الحمالة

يعرض هو جبهة للطفلة . إنه لم يحدث قط في تاريخ الأدب وصف التفرد الإنساني بمثل العاطفة التي في هاتين القصتين .

لكن فهو في عمله لم يتضمن فحسب من إدراكه للتفرد الإنساني كعنصر في الجماعة المفسورة ، وإنما يوجد كذلك سبر أخلاقي عميق لطبيعة الذنب نفسه . ويستطيع الإنسان أن يرى هذا من مقارنته بين قصة « الشقاء » وقصة كاثرين مانسفيلد « حياة مباركر » التي هي تقليد لها . فقدت مباركر حفيدةها الصغيرة وهي مليئة بأحزانها ، ولكنها عندما تحاول الحديث عنها إلى مستخدمتها لا يزيد على أن يقول « أرجو أن تكون الخنازرة قد نجحت » ، ثم يوجه النقد إليها لأنها ومت علبة من الكاكاو فيها ملء ملعقة صغيرة . لا يوجد سبر أخلاقي عند كاثرين مانسفيلد . إن مستخدم مباركر قاس بلا قلب ، ويستطيع كل قارئ لقصة أن ينضم بقلبه إلى الاشتراك منه . ولكن علام سائق العربية العجوز في « الشقاء » ، أناس مثلنا تماماً . أناس مشغولون . مختلفون في اهتماماتهم الخاصة . وإذا كانوا قد كسروا قلب الرجل العجوز من الوحدة فإن ذلك ما قد نفعله نحن أنفسنا .

أذكر أنني قرأت من سبع قصص من أكثر قصص تشيكوف تميزاً .
قصة لا أستطيع أن أجدها الآن . ولكنها لابد أن تكون قصة مبكرة .
وأستطيع أن أخمن أنها كتبت في وقت ما حوالي هذه الفترة . إنها ترويج
لموضع موباسان . في إحدى الليالي المطيرة ذهب شاب لزيارة عشيقته . وهي
امرأة متزوجة غالباً ما يتغيب زوجها . وبعد أن جعل التاكسى ينصرف يفتح
له الزوج ، مما يرعبه . ويقدم بعض الاعتذارات ، ويقف في الخارج باسماً
تحت المطر يمسكاً بيافة الزهور التي أحضرها . وأخيراً ، ولكن يختفي من
المطر ، تقدم إلى النافذة تخرج الزوجة من حجرة النوم . وتصبح قائلة إنها كانت في

انتظاره . وبعد أن يقوم بزيارته يخرج من جديد مارأً بالزوج ، وهو في حالة حرج تزيد عن حرجه في أى وقت آخر

لકأننا بالنسبة إلى ثلاثة أرباع القصة نقرأ بوكاشيو أو وباسان ، وننتظر سرور بالغ الخدعة التي يستغلب بها العاشق أو العشيقة على الزوج المخدوع الغير . ولكن كأنما التي ت Shi'ko夫 فجأة بيده فيها ورفض أن يستمر في اللعب . لا ، إن الزوج ليس غيوراً ، والزوجة ليست محروجة . إن العاشق هو الذي ينصرف ببرغوث في أذنه ؛ لأنه رجل عادي وساذج . حقاً إنه لم ينظر أبداً إلى الحياة الزوجية بهذه الطريقة . إن Shi'ko夫 لم يهاجم الحياة الزوجية أبداً . إن ما فيه من الرومانسية أكثر بكثير من أن يفعل ذلك . وهو يعلم أن الحياة الزوجية ربما تتطلب صفات خبرة عظيمة من الشجاعة والإخلاص . ولكنه لا يحب الترييف ، ولا يحب الالامبالاة . ويبدو أنه يشعر في هذه القصة إلى أن الزوجة امرأة رديئة . ولكن السبب في ذلك لم يكن ليقول به أى داعية أخلاق قبله ، ذلك النسب هو أنها لا تبالي . وتنكيل القصة كما أذكرها غير محكم ، وغير مؤكد ، ولكن الموضوع نفسه أصبح من الموضوعات الأساسية عند Shi'ko夫 حتى النهاية .

فيالتاريخ بدأ عمله كله يتغير تحت ضغط فكرتين متسلطتين . سلط فكرة الألم الصغير كتبغض للألم الكبير ، وسلط فكرة التفرد الإنساني . وظهر عنده مقياس جديد للخبر ، ومعه جماعة مغمورة جديدة من الأطباء والمدرسین ، وأحياناً من القيس . ويمثل المدرسوں والأطباء قطبي رؤية Shi'ko夫 للمستقبل ؟ فالطباء يستطيعون أن يخلصونا من كابوس الألم والمعاناة التي تفرضها الطبيعة على الإنسان ، ويستطيع المدرسوں أن يساعدونا على النهوض من ليل الحرافات والجهل . وكانت الطائفتان كلتاهمَا في مجتمع روسيا القيصرية نصف البربرى مهضومة الأجر بوحشية ، أو مستغلة بشكل يدعى إلى الحigel .

وسع أن أكثر اتهامات تشيكوف وحشية لعاملة روسيا الفيصرية المتقفين
تدور حول القيس ، فإنها يمكن أن تصبح بنفس الدرجة بالنسبة إلى الطبيب
والمرس في ذلك الوقت . والستة مرة أخرى ، ويجب أن يلاحظ الإنسان هذه
الحقيقة . هي سنة ١٨٨٦ . والقصة تسمى « كابوس » ، وهي تصف شاباً
ذا روح اجتماعية عالية يسمى كيونين يتصل بالقيس المحلي عازماً على أن يأخذ
مدرسة الكنيسة تحت رعايته . ويُكاد القيس ، وهو رجل ثقيل الظل ،
أن يضطهد كيونين بزياراته وعلمه بشرب الشاي . ومع ذلك فعندما يزوره
كونين لا يعرض عليه ولو فجأة من الشاي . ويشكره كيونين . وهو حتى
في ذلك . إلى الأسقف ، مع أنه في تلك المرحلة يكون القارئ اللامع قد
أدرك فعلاً أن القس يموت ، بمعنى الكلمة ، من السغب . وحتى كيونين
ذو الروح الاجتماعية العالية يدرك ذلك أخيراً ، مع أنها نعلم تماماً أنه لن
يفعل شيئاً من أجراه ، « يعيش الأب أفرانى على ثلاث روبيات شهرياً . ويمكن
لأمرأة القس بروبية أن تحصل لنفسها على قميص نوم ، وتستطيع امرأة الطيب
أن تستأجر امرأة لغسل الملابس » .

وإحساس تشيكوف الخاص بالعدالة مكنه في معظم الوقت من السيطرة
على الغضب الذي أحس به لاستغلال الأطباء والمربيين . وقد كتب في سنة
١٨٨٧ قصة « الخصوم » ، وهي قصة طبيب المحلي الذي يتربّع عن ابنه الوحيد
الراقد على فراش الموت زوج يعتقد أن زوجته تخضر ، بينما هي في الحقيقة
تتأمّر فحسب لخروجها من البيت حتى تهرب مع عشيقها . وواضح أن تشيكوف
يتعاطف كلية مع الطبيب ، ولكنه لا يستطيع أن يقاوم احتجاجه ضد كرامته
الطبيب الوحشية للزوج . يقول « سيمير الزمن ، واستتفق أحزان كبير يلوف
(الطبيب) ، ولكن وجهة النظر الحائرة التي لاتليق باللقب الإنساني لن
تفتنى . بل مستمرة مع الطبيب حتى يوم موته » . لكن يبدو لي أن
تشيكوف نفسه استسلم في قصة « الخندب » ١٨٩٢ ، لفكرة جائرة غير

لائقة بالقلب الإنساني ». ويبدو أنه أدرك ذلك ، لأنها القصة الوحيدة له التي كذب فيها وخادع . كأى كاتب إنسانى آتىهم بحق باستغلال موقف تتطلب منه اللياقة العامة أن يلزم الصمت بالنسبة له . في تلك القصة تقع « وجهة طيب ذئب » في حب رسام من رسامي المجتمع (هو في الحياة الحقيقة صديق شيكوف ليقتبان) . وتقوم بعملية « وصاية » على زوجها البريء أمام أصدقائها الفنانين المشبوهين . وعندما يموت زوجها ميتة بطولية ، وهو ينتص السم من حلق طفل . تدرك عندئذ فقط أنه كان عالماً مشهوراً طوال الوقت ، محترماً من زملائه . وخيراً ألف ألف مرة . في اللغة الإنسانية العادبة ، من المشبوهين المأفونين الذين بذلك حياهم محاولة إرضاعهم .

من الواضح أن هذه الحادثة أطلقت في تشكوف انفجاراً أكبر من أن يسيطر عليه ، وفجرت معه جرحاً نظراً إياه هو على أنه ذهن العبد الكامن في نفسه — الاعتدارات والتماخر والترييف ، ومع أننا من طينة أدنى فقد تكون أقلد على فهم هذا منه . والمدى كان يحاول أن يقوله ، وقد قال أوضاع منه بكثير في « مبارزة » ، التي كان قد كتبها في العام السابق لهذه ، أنه لا يهم في الحقيقة أن امرأة الطبيب كانت تحون زوجها ، ولكن المهم ، والمهم باستمرار ، أنها كانت غيبة ، غير مبالغة ، وأنها استخلصت روح « الوصاية » ، وسمحت للآخرين أن يستخلصوها ، بالنسبة لرجل لا يقارنون إليه في رفعته . وبشوه غضب تشكوف المدف الحقيق ، لأنه ليس من الضروري في حقيقة الحياة أن يكون الأساندة والعلماء ثقلاء الظل إلى الحد الذي صورهم هو عليه . وقد عرف حتى عن أهل الفن أنهم ياترون من الأدب عندما يدخل الحجرة طيب عظم .

ولكن الهدف واضح في « مبارزة »، ويصبح أشد وضوحاً حين ينصح فن تشكوف . فتحن غير ملعونين بسبب ذنوبيا الكبيرة التي تتطلب شجاعة وأخلاقاً : ولكن بسبب ذنوبيا الصغيرة التي يمكن بسهولة أكثر أن تخفيها

عن أنفسنا ، وأن نقر فيها مائة مرة في اليوم حتى تستعبدنا كما يستعبدنا الكحول أو اشتراطات . وبسبب هذه الذنوب ، وبسبب تسامحتها المتساهم معها ، تخلق لأنفسنا شخصية مزيفة ، شخصية تعتمد على الذنوب الكبيرة التي تقادنا أقراها ، متجراهلين كلية شخصيتها نفسها التي تكونت حول الذنوب الصغيرة التي لا يتعرف عليها ، من الأنانية والطبع الحاد ، وعدم الصدق ، وعدم الولاء . ولنست هذه هي الأخلاق كما قد يدركها أي إنسان من حين أوستن إلى ترولوب .

يسقط موضوع الشخصية المزيفة على أعمال تشيكوف الأخيرة . ويبدو أنه هو نفسه كانت قد تملكته هذه الفكرة . وقد وصف جوركى في المقالة الجميلة التي كتبها عن صديقه المتوفى حيلة تشيكوف في السماح للناس أن يتكلموا بشخصيتهم المفتعلة قترة ، وعندئذ يقاطعهم سؤال يهدف إلى إظهار الشخصية الحقيقة . زاره مرة ثلاثة نساء ، وأخذن يتحدثن بمحدية عن الحرب بين اليونان والأتراك ، ذلك الموضوع الذي لم يكن يعلمن عنه شيئاً . حتى سأل تشيكوف سؤالاً يتعلق بصنع الحلوي فبدا أنهن كن فيه خبرات . وفي مناسبة أخرى بدأ مدرس كان يزوره في بعض المهر المدعى ، وبعد أن استمع تشيكوف إلى شطحاته التي سؤالاً واحداً شائقاً حول مدرس آخر في المحب يضرب التلاميذ . وحيثند أصبع المدرس ، في دفاعه عن زميله القلق المثقل بالعمل ، كما هو عليه فعلنا في الحياة، ذكياً وإنسانياً ورجلاً متازاً . ولم يضغط تشيكوف في نقهته للناس مطلقاً على الأشياء الواضحة الخطيرة . قال عن صحي معين « إنه شخص موهوب جداً . كتاباته دائماً عالية وإنسانية ... حلوة . إنه يدعوزوجته « ياحسقاء » أمام الناس ». وقال في آخر « إنه يعرف كل شيء ». إنه يقرأ كثيراً . لقد أخذ ثلاثة من كتبى ولم يعودها أبداً ». والإنسان يلاحظ عنده دائماً الآلام الصغيرة ، والمادة الأولية لشخصية المزيفة .

إن موضوع الشخصية المزيفة ليس بعيداً على الإطلاق في أعماله . وهو

يتناوله في بعض الأحيان كافية، الخطاب • (١٨٨٧) برقية عجيبة ، وروح مرحة . يشكو الشهاس ليسيوف إلى قيسس سكير مطرود من وظيفته بداعى الأب أنسناس من سلوك ابنه بيونر الذى لم يجمل الصيام فحسب ، وإنما يعيش فى الإثم مع امرأة متزوجة . وبما أن الغلام خارج عن حكم ليسيوف فإن الرئيس الكتسي فيدور أورلوف على خطاباً ممتازاً ليرسل إلى ابن العاصي: يقول: «أنت مسيحي اسماء». ولكنك كافر في طبيعتك الحقيقة . حبـر وـشـرـير كـلـ الـكـفـارـ الـآخـرـينـ . وأـكـثـرـ شـرـأـنـ الـحـقـيقـةـ؛ لأن هـؤـلـاءـ الـكـفـارـ الـذـينـ لاـعـرـفـونـ المـسـيحـ ضـائـعـونـ جـهـلاـ ، يـسـاـءـلـ أـنـتـ ضـائـعـ منـ حـبـثـ إـنـكـ مـعـ مـلـكـيـتـ لـكـتـرـ المـسـيحـ ضـائـعـونـ جـهـلاـ ، يـسـاـءـلـ أـنـتـ ضـائـعـ منـ حـبـثـ إـنـكـ مـعـ مـلـكـيـتـ لـكـتـرـ فـانـتـ تـهـمـلـهـ ، خطـابـ مؤـثرـ جـداـ اـبـتـهـجـ لهـ ليـسيـوـفـ . ولـكـنـ القـسـ السـكـيرـ العـجـوزـ الـذـيـ اـسـتـمعـ إـلـىـ الـإـمـلـاءـ اـتـحـىـ بـهـ جـانـبـاـ . وـرـجـاهـ الـأـبـرـسـلـهـ قـائـلاـ: «تعلم أنه سيجرح شعوره يا شهاس» . ولكن ليسيوف لم يكن يمنع من التباهى أمام ابنه بالأسلوب الرائع للرئيس الكتسي . وعلى كل قبل أن يضعه في المظروف أذى فملاحظة من عنده تقول: «لقد بعثوا إلينا بعثش جديد . إنه أكثر مرحًا بكثير من القديم . إنه رابع في الرقص والخداثة ، ولا يوجد شيء لا يستطيع أن يفعله ، ولذلك فإن كل فتيات جوفاً وفسكي بعنونات به» . ثم أرسله الشهاس غير مدرك كلياً أنه أفسد كل التأثير للمهيب الخطاب الرئيس . وحسن جداً أنه أفسده ، كما يشير تشيكوف ؛ لأن ما حدث هو أن الشخصية المزيفة للشهاس سقطت جانباً للحظة ، وجعلتنا نرى الشخصية الحقيقة . ولم يقدر أحد الشخصية المزيفة سوى القيسس العجوز السكير الذي أصبحت حياته ولا أمل فيها ولا نظام إلى الحد الذي لم يبق له فيه شخصية مزيفة أو صحبة .

وفي قصة «مبارزة»، التي يمكن أن تعتبر رواية من حيث الطول، يأخذ تشيكوف هذا الموضوع بمجدية رائعة . ليفيسكي عالة على الضافة يعيش مع

امرأة يخترها ، أما هي ، ناذر هذا فيلوروفنا ، فقد خفضت نفسها بعلاقاتها للتقدمة مع أهل الحى . ويعرف ليفيسكي مالا تعرفه : أن زوجها ميت ، وأنها أخبرأت موقف يكمن فيه أن يتزوجا . وبدلًا من ذلك يدبر للهروب منها ، ويخاول أن يفترض تقوداً من صديقه الطيب سامولينكو . ولكن سامولينكو نفسه في ضائقة مالية فيضطر إلى الاتجاه إلى صديق آخر هو العالم فون كوردين . وقد كان فون كوردين مفquiaً لسخرية ليفيسكي وناذر هذا السخيفة من العلم والعلماء . وقد عرف السبب الذى من أجله يريد سامولينكو المال ، وأدرك بكرامة واضحة تماماً ما يعتزم ليفيسكي أن يفعل به . الملك فقد رفض أن يفرض المال لسامولينكو إلا إذا أخذ سامولينكو ضماناً من ليفيسكي بأنه سيأخذ ناذر هذا معه . والذى جعل من فون كوردين شخصية عجيبة أنها تصبح بسرعة على وعي بأنه ليس إلا صورة أخرى لليفيسكي ، تماماً كما أن قاضى التحقيق فى « البرية والعقارب » ليس إلا صورة أخرى للقاتل مراسكونكوف ، وأنه هو وليفيسكي فى الحقيقة صور لتشيكوف نفسه - الفنان الذى هو علم أيضًا . والحركة التى حوربت بين الرجلين هي فى الحقيقة معركة فى روح المؤلف نفسها ، كتلة التى حدثت بين رسام المجتمع والطيب فى « الخندب » .

ووصف الطريقة التى اضطر بها ليفيسكي أخيراً أن يدرك شخصيته المزيفة أبدع قطعة أعرفها فى كتابة تشيكوف . تعتمد الشخصية المزيفة كلية على الأكاذيب الصغيرة . والخدع الصغيرة ، وكل الذنوب الصغيرة ؛ إذ أن ليفيسكي غير قادر على مستوى إنهم كبير واحد قد يجعل كل صعابه يجعله وجهاً لوجه أمام شخصيته الحقيقة . وهو أولاً يرى خلاصه فى أكتنوبية صغيرة ضرورية ستطلقه حرأً فى حياة جديدة ، ولكن مع تجمّع الصعاب عليه ، ومع بداية يأسه ، يدرك أن أكتنوبية واحدة ليست كافية ، لأنها تنزل إلى حالة من العبودية الأخلاقية يجعل كل أكتنوبية فيها الأكتنوبية الأخرى ضرورية .

« ولكي يذهب لابد أن يكذب في الحقيقة على ناذر هذا فيلوروفنا ، وعلى ذاتيه . وعلى رؤساته في العمل . ثم لمكي يكتب مالا في بيتسبرج لابد أن يكذب على أمه ويخبرها أنه فعل قد أتى علاقته بناذر هذا فيلوروفنا . ولن تعطيه أمه أكثر من خمسة وسبعين . خذنا فإنه كان فعل قد خدع الطبيب ، لأنه سوف لا يكون في موقف يمكنه من إعادة التعود إليه خلال فترة قصيرة . وأخيراً عندما أتت ناذر هذا فيلوروفنا إلى بيتسبرج كان لابد أن يجتمع إلى سلسلة من الخداع ، صغيرة وكبيرة ، حتى يتخلص منها . ومرة أخرى هناك دموع ، وملل ، وجود يُشَأْزَ منه ، وتدم . ولذلك فلن تكون هناك حياة جديدة . خداع ولا شيء ، أكثر من ذلك ... وللمكي يقفز إلى الموضوع من أحد الجوانب ولا يرتكب أكاذيب المخزية كان عليه أن يتجنب على نفسه موقفاً متوجهاماً لا مصالحة فيه . أن ينهض مثلا دون أن يقول كلمة ، ويجلس قبته وينطلق في الحال دون تعود أو شرح . ولكن ليفيسيكى شعر أن هذا مستحيل بالنسبة له » .

إن هدف القصة كله يترك في السطر الأخير القاسى الذي وضعت تحته خطأ . ليس ليفيسيكى ، في منطق الأخلاق المسيحية ، قادرآ على ارتكاب إثم كبير . ولكن الآلام الصغيرة التي يرتكبها طول الوقت أكثر هلماً ، وبلا حدود ، لما يمكن أن يفعله أي إثم كبير ، لأنه يستطيع أن يكتبها من عقله الواقعى ، وبغضى معتقداً في نفسه أنه رجل شريف ، رجل مثقف ، متحرر وإنسانى ، بينما هو في الحقيقة ليس حتى مجرد آدمي طيب . وهؤلاء الذين لا يشعرون بأهم عرضة للذنب الصغيرة فحسب هم الذين يستطيعون أن يسخروا منه . أما تشيكوف الذى يتعجب بذلك ضميره الخاص فلم يفعل . وقد أدرك من خلال الطبيب ساموليسكى – وهو مفتاح كل القصة – أن ليفيسيكى وناذر هذا فيلوروفنا مهما ارتكبا من ذناء فلأنهما أساساً أناس طيبون . وهذا أفضل ، دون وجه للمقارنة ، من آلاف التافهين الذين يحيطون بهما .

وعندما يهدى ليفيسكي بالموت في مبارزته مع فون كوردين ، عندها فقط
يمت�能 أن يصعد ويصبح أكثر من مجرد آدمي طيب . وأعتقد أن تشيكوف
هذا يزيف علم النفس ، لأن بعنة الخبر العلوية ليست شيئاً يتوقعه الإنسان
من رجل عاجز عن ارتقاب الإتم الكبير . ولكن تشيكوف ، بطبيعة الحال ،
لا ينافش صراعاً وجواناً في العالم الخارجي بين رجل يسمى ليفيسكي ورجل
يسمى فون كوردين فحسب ، ولكنه ينافش صراعاً في نفسه بين الرجل العبد
والرجل الآخر . بين القصاص والطبيب . الصراع الذي وصفه قبل ذلك
بستين مع سوفورين . كان تشيكوف فناناً وعانياً معاً . ولكن أيهما لم يرضه
شكل كامل ، إذ أن فون كوردين . مع أنه مثل تشيكوف نبيل وصادق
ومجتهد . كان به نوع من المخون أكثر مما في ليفيسكي . كان شيوعياً جاء
قبل الأول . رجل يتم بالغاية أكثر من الوسيلة . كان قادراً على أن يقوم
بأعمال خيرة . ولكنه . كما شعر الشهاب الريثار ذو الطبيعة الخيرة الذي يمثل
الدبابة الأرثوذوكسية ، كان لا يستطيع أن يعمل سوى الأعمال الخيرة .
وسيتحول كل شيء ، فعله عن هدفه الصحيح بعدم إنسانيته هو .

إنها أقدم مشكلة في تاريخ الجنس الإنساني . المشكلة التي بين الوصية
الأولى والوصية الثانية . وهي مشكلة رفض المسيح قصداً أن يناقشها . لقد
أدركها الشهاب عندما قال إن « الإيمان بدون العمل شيء ميت » . ولكن
العمل دون الإيمان ما يزال أسوأ ، فهو مجرد ضياع وقت ، ولا شيء أكثر
من ذلك . وهذه هي النقطة التي يتركها عندها تشيكوف ، ذلك الكاتب
العظيم القريب تماماً من الشيوعية روحياً ، كما أدرك ذلك النقاد الروس ؛
لأن الشهاب ، في لحظته التدويرية ، يقول ما أشار إليه المسيح حين رفض
أن يناقش أيهما أكثر أهمية : « واجبنا نحو الله ، أم واجبنا نحو الجار . إنهما
شيئان متداخلان . وإن عبادة الله التي لاتنحتم علينا أن نعمل أعملاً خيرة ،

و عمل الأعمال الخيرة دون اعتبار الله الذي هو وحده يعطي أعمالنا الخيرة قيمة قيمة - جانبان من جوانب الخطأ بنفس الدرجة .

ولابد أن يعطي تحليل أفكار تشيكوف . التي يوجد منها قليل يحبه بعناية فائقة الرجل الذي كان فنانا عظيما ، أى فكرة عن مجده الكامل . لقد كان مجده واسعا، وواسعا لأنه شعر بأنه مهما كانت حياته حزينة فإنها كانت ماتزال جميلة . لكن الإنسان لكي يقدر حياته حق قدرها لابد أن يكون حرا . حرا لا من أنواع الاستبداد الخارجي مثلثة في الآباء القساة والرسمين الذين هم بلا قلوب فحسب . ولكن من أنواع الاستبداد الداخلي أيضا ، من الغضب والأناانية واللعن . وقد احتفظ بنواته الوحشية العارضة للشخصيات التي كانت مستعبدة بشكل كامل من الداخل والخارج إلى الحد الذي لم تر معه الحياة إطلالقا - «الليفشكون» بلا أمل في الخلاص .

وأول وأحسن هذه القصص بالطبيعة هي «موت الموظف المدني» . في هذه القصة يغتصب موظف رسمى مرءوس . في المسرح . على صلة موظف مهم ب مجلس أمناء . ويحاول أن يشرح له - إلى أن يموت من الأس بعد ذلك بقليل - أنه لم يقصد إهانته . وأشد من ذلك وحشية بكثير قصة «ربابة روستيلد» ، والشخصية الشريرة فيها شخصية ياكوف إفانوف ، صانع التوابيت الذي له زوجة لم يحبها أبدا . ونهر بجوار بيته لم يصطدم فيه أبدا . وتوايت ياكوف إفانوف أنواع . صناديق صغيرة أنيقة يحاول أن يحضر فيها بفظاظة سلالات وأجناسا وطبقات . ومن هذه الأنواع أيضا كل ما ترك في «الرجل في الصندوق» ، وهي واحدة من ثلاث قصص رائعة كتبها تشيكوف عام 1898 مستعملا «تكتيكا» جديدة خالصها . يصف فيه ، مجرد وصف ، مجموعة من الأصدقاء يلقون قصصا تبع منها أفكار عامة . والصندوق الذي فيه بيليكوف واحد من توايت ياكوف إفانوف . وبيليكوف رجل لم يشا أن يفعل أى شيء إلا إذا وجد لائحة حكومية تسمح

له لذلك فهو يترك الفتاة التي ربما تزوجها، وربما أنقذته . كل ذلك لأن براها نركب دراجة . وتلك مسألة لم تتصورها أية لائحة حكومية . والفرق بين القصتين الأخيرتين وبين « موت الموظف المدني » أن تشيكوف حين تقدم به السن يدرك أن هؤلاء الأشخاص العاديين . باثائهم الصغيرة المائمة . لا يفرضون أنواعهم على أنفسهم فقط : بل يفرضونها كذلك على الآخرين .

« ملك المدينة كلها تحت إصبعه . ونسوتنا لم يقمن بمسرحيات خاصة في أيام السبت خوفا من أن يسمع بها . والكهنة لم يجرءوا على أكل الاحم أو لعب الورق في حضرته . وقد وصلنا تحت تأثير قوم مثل بييليكوف إلى حالة الخوف من كل شيء في مدینتنا لمدة العشر سنوات أو الخمس عشرة سنة الأخيرة . هم خائفون أن يتحدثوا بصوت مرتفع . خائفون أن يرسلوا رسائل . خائفون من اتخاذ أصدقاء . خائفون من قراءة الكتب . خائفون أن يساعدوا الفقير ، أو أن يعلموا الناس القراءة والكتابة » .

وعندما اقتربت نهاية تشيكوف نفسها ، ومع الإحساس النامي بخصوصية الحياة الإنسانية وجمالها . كان هناك أيضا إحساس تام بضرورة الاستحواذ عليها . إنها فترة أحلى ملاهي ، « بستان الكرز » . وجموعة القصص التي يبتوا أنها تتدبر على حافة الموسيقى ، وهي ملأى تماما بالشعر الحالص . وفيها هنا وهناك نوع عجيب من الرومانسية المقلوبة . الرومانسية كما قد تبدو لعالم لاهوت في لحظة إبداع : ولم يتوقف تشيكوف عن تأكيد أهمية الإمام الصغير ، ولكنه بدا كثيرا وكأنه يقول كلمة طيبة في حق الإمام الكبير ، الإمام الذي يتطلب شخصية وثباتا في المدف . وكانتا كان هذا الرجل القدسى الذى كان يعطينا طول حياته أن نكون مجتهدين ، وأن نحترم الأطباء والمدرسین ، وأن نعتبر أقرباءنا وأصدقاءنا ، كأنما كان يضيف في يأس : « ولكن إذا لم يجعلكم هذا تحبون الحياة »

أكثر ، إذن كونوا بحق الله سبعين . وفي قصة « عن الحب » ، وهي واحدة من ثلاث قصص رائعة من سنة ١٨٩٨ ييلو مداععاً عن الإمام الكبير إذا ثبت حتاً أنه الطريق الوحيد إلى التخلص من وجود غير محتمل . يصف واحداً من مجموعة من الأصدقاء الذين يناقشون أفكاراً عامة : وهي شخصية اعتبرها كاتب سيرة حياة تشيكوف دافيد ما جار شاك شخصية تشيكوف نفسه ، حباً صامتاً له مع امرأة متزوجة ، يتصرف فيه كلّاهما بمحض كامل ، ولأسباب وجيهة جداً ، وذلك حتى النهاية الكاملة التي يفترقان فيها . ثم يدرّك أنّهما قد ضيّعا حيائهما . وقد لخص العاشق ذلك بطريقته الخاصة قائلاً :

« أنا أفهم أنك عندما تُحب فلانك إما أن تبدأ في تفكيرك في هذا الحب ، من أعلى نقطة ، مما هو أهم من السعادة أو عدم السعادة ، من الذنب أو الخير في معناهما المقبول . أو أنك يجب ألا تفكّر على الإطلاق » .

وربما قال برأ翁 نج بتلك الفكرة العاطفية ، أو يتسىء الذي قال لي مرّة « إن البعث الأخلاقي يكسر القانون الأخلاقي دائمًا » . والذي يكشف هنا عن الشخص الأخلاقي . أو عن الكاتب الثري في مقابل الشاعر ، هو تحديد أعلى نقطة ، بأنها ، التي هي أهم من السعادة أو عدم السعادة . إنك قد تطلب العثاء ، ولكنك لابد أن تدفع الثمن . وقد تفعل ما ييلو صحبها بالنسبة لك كحلّ أخير ، ولكنك لابد أن تتقلّ مسؤوليتك في هذا العالم ، وفي العالم الآخر .

وفي نفس السنة التي كتبت فيها قصة « عن الحب » ، تناول تشيكوف الموضوع مرة أخرى فيما يمكن أن يسمى أجمل قصة قصيرة في العالم ؛ وهي « السيدة مع الكلب » . وهي تعليق على موضوع « الحندب » . وتدور القصة حول سيدة شابة متزوجة من موظف رسمي ثقيل ، تقابل رجلاً متزوجاً على شاطئ البحر . وتصبح عشيقة له . وهي تعاقب مثل بطلة « الحندب » ، ولكن ييلو ذلك

لأنها ، هنا ، لم تترك زوجها كلية . ويدو أنها هي وعشيقها ، مثل ليفيسكي .
تتصهمما التقدرة على اقرار الدب الأكبر الذى يعنهم في عن الآلة
، ثم ناقشا موقفهما مدة طويلاً مخالجين التفكير في كيبيه النحاس من
ضرورة التخو والخداع والمعيشة في مدينتين مختلفتين . وفي كوهما
لم يلتقيا منذ مدة طويلة . كيف يحطممان هذه الأغلال التي لاتطاق .

ويشير تشيكوف إلى أن ذلك سهل بالمعيشة معاً وتحمل التتابع . عبر
أنه . لكنه نصف رجلاً -ناول دانماً أن يكون منصفاً ، بمعنى أن بلاحظ
الإنسان أن كلام القصرين كتب قبل أن يلتقي بالمرأة التي تزوجها . كيف
كان سيشعر لو عاش أطول ؟ مسألة لا يمكن أبداً أن نعرفها .

ولدى إحساس مؤكداً أن قصة «الأسقف» التي كتب في السنة السابقة
لسنة وفاته مثل «جناز» موزار الأخير . احتفال بمونه هو نفسه . يكافع
الأسقف ، وهو صبي فقير رقى إلى مكان مرموق في الكنيسة . مع واجبه ،
مع أنه ينهاي كل ليلة بفعل الألم ، كما كان ينهاي تشيكوف نفسه . ويفكر
في الماضي ، في شبابه . وكل شيء يتذكره تتغير هيبته . ومع ذلك فهو
يبي رجلاً وحيداً ، وحيداً كسائر العرب العجوز الذي مات ابنه . وكالرجل
الذى اضطر إلى التخلى عن حصانه وكلبه . وجاءت أمه لتزوره ومعها ابنته
أخته . ولكن أمه ماتزال تناديه «عظمتك» ، واضعة حواجز اجتماعية كبيرة
بينه وبين الاتصال الإنساني الوحيد الذى يستطيع أن يأمل فيه . ولا يستطيع
أن تخلى عن التساؤل عما إذا كانت أم تشيكوف لم تزعجه يوماً مخاطبة له
؛ «يا دكتور». إن الشخصية الرائقة التي بنتها نفسها بسبب ابنها المشهور
تنهاي قبيل وفاته فحسب . ومن جديد تدعوه بأسمائه المجردة التي دعنه بها عندما
كان مجرد صبي صغير لا يستطيع أن يزور أزرار «بنطاونه» . إنه التأكيد
الأخير لإيمان تشيكوف بالحياة - متعدد ومحزن ، محزن بلا حدود؛ ولكنه
جميل ، ويتجاوز طاقة أعظم فنان .

أَنْتَ وَمَنْ عَيْرُكُ ؟

عندما نأتي إلى القصة القصيرة أشعر دائماً بخرج خاص في مناقشة أعمال روبيارد كبلنج بجانب أعمال قصاص مثل تشيروف وموباسان . حرج أجد من الصعب شرحه . ولو كنت أكره قصصه لكان شرح ذلك أسهل كثيراً ، ولكنني لا أكرهها . لقد قرأتها بإعجاب حقيقى ، ولكنني في نفس الوقت لا أستطيع الكف عن التفكير في أنه إذا كان تشيروف وموباسان كاتبين حقيقيين فإن كبلنج ليس كذلك . ومن ناحية أخرى إذا كان كبلنج كاتباً حقيقياً فواضح أنه يوجد عيب ما فيهما . وينخيل إلى أنني كنت سأشعر بنفس النوع من عدم الارتياح لو كان على أن أقارن شعره بشعر كيتس وشيلل . لقد أمعنتى بعض قصائده متعة عظيمة . ولو كنت بسبيل جمع متختات شعرية لأحسست حتى أنه ينبغي أن أهتم بها ، ولكن ، مرة أخرى ، إذا كان ما كتب كيتس وشيلل شعراً حقيقياً فـ كبلنج إذن ليس شاعراً على الإطلاق . ويستطيع الإنسان أن يخلص من تلك المشكلة الخاصة بطرحه جانبها موضوع الفرق بين الشعر والنظم ، مع أن هذه مسألة لم أستطع أنا نفسي أن أسر أغوارها على الإطلاق . وكل ما أستطيع أن أقوله إن صلات الفن القصصي عند كبلنج بالفن القصصي الحقيقي هي ، فيها يليو لى ، نفس صلات شعره بالشعر الحقيقي .

لكنى إذا لم أستطع أن أحدد ذلك فربما استطعت أن أشرحه بمناقشة قصة مشهورة من قصصه . وهى مشهورة بحق لأنها رائعة روعة واضحة . وأعني بهذه القصة قصة « البستانى » . وهى نصف العلاقة بين عمة وابن

أخيها - هيلين ومايكل تيريل . فمايكيل ابن أخي عبر شرعى لأنهى هيلين المتوفى ، وأمه ابنة صبيط صف متقاعدة . وقد كان من الصعوبات عما كان أن يتزوج أخو هيلين هذا النوع من النساء . وبصراحه ليس حين يكون في السادسة من عمره بأن ينادى هيلين « يا أمى » عند النوم . وإذا كانا منفردين . وفي العاشرة يدرك أنه ابن غير شرعى . ويحاول أن يكتو بذلك بقناع مقبول . وفي الثانية عشرة ، عندما يصاب بارتفاع في درجة الحرارة يهرف متهدلا عن بيته غير الشرعية إلى أن تهدئه عمنه بأن تعدد أنه « لاشى » على ظهر الأرض أو من ورائها يمكن أن يفرق بينهما .

إلى هنا لا يمكن أن تكون الأمور خيراً من ذلك . ثم يقتل مايكيل ، وبعد سنوات تزور عمنه قبره . وفي الطريق تقدصلة مع السيدة سكار سوورث ، التي تكسب شيئاً من المال على جانب الطريق بتصوير القبور لأقرباء الموتى . ثم تأتي السيدة سكار سوورث إلى حجرة هيلين في منظر قصير رائع ومؤثر جداً ، وتبوح بكل ماعندها : إنها لا تصور قبور الحرب من أجل المال ، ولكن لتزور قبر حبيبها . وأنه زارته ثانية مرات بالفعل ، وتشعر الآن أنها لا تستطيع أن تزوره مرة أخرى حتى تفضي إلى إنسان ما يعادي كان يعنيحقيقة بالنسبة لها . وتخرج وقد فهمت خطأ انزعاج هيلين وأساهما .

عندما زارت هيلين المقبرة في الصباح التالي شاهدت بستانياً منحنياً على أحد القبور . وسألها البستانى عن قبر من تبحث ، فأجابت : « ليفتانت مايكيل تيريل ، ابن أخي » . وقال البستانى بتعاطف لانهاد له : « تعالى معى ، وسأريك أين يرقد ابنك » . إن « البستانى » قطعة أدبية عظيمة .. من أعظم القطع الأدبية تأثيراً ، وأنا لم أقرأها قط إلا وأحسست برغبة في البكاء . ومع ذلك فهناك شيء ما يجعلني غير مستريح إليها . وبما أنني لست غريبا تماماً عن الوسائل التي يستعملها القصاصون فقد فكرت ، بطبيعة الحال ، فيما إذا كان سبب هذا هو ذلك « البستانى الشمالي » ، وهو المعادل الأدبي للجوجة

المساوية ، وهو يهرج ظاهري يقدم عمداً عند المرحلة التي يكون القارئ فيها متأثراً بعمق شديد ، لويتبغى أن يكون متأثراً بعمق شديد ، لدرجة أن أى تعليق من المؤلف يعتبر خالفة للذوق الجيد . ولا شك أن القصة تكون أجود كثيراً بآقصاءه « الرجل الشهادى » ، ولكنني لا أستطيع أن أكفر عن التفكير في أنه هو نفسه ليس سبباً بل علامه على شيء زائف في القصة ، وأن الهرج الزائف في القصة القصيرة ليس أكثر من نتيجة لكل الخطوات المزيفة التي خططها المؤلف فعلاً .

وأستطيع ككاتب أن أقدم سندًا قوياً جداً لقالب القصة القصيرة كما كتبها كلنجل . أستطيع أن أقول إن هذه هي قصة التفاق الذي عصف بحياة طفل بريء ، وإن من المناسب أن يكون قالب القصة، على ما ينبغي ، هو التفاف الخارجي لكل التفاق . وذلك حتى اللحظة العالية التي يواجهه فيها بالله ويتحطم . ولكنني حقيقة لا أعتقد في كلمة واحدة من ذلك . وقد وجدت نفسي بدلاً من ذلك أعبد كتابة الفضة على النحو الذي يمكن أن يكتبها عليه تشيكوف أو موباسان ؛ وذلك لأرى فحسب ما يمكن أن يحدث . فلو أني بدلاً من البداية التي بدأ بها كلنجل قائلاً « عرف كل إنسان في القرية أن هيلين تيريل أدت واجبها بعلمهها كله ، وبالابن التعس لأنجبها الوحيد – الأمر الذي لا يدانيه شيء في الشرف » ، لو أني كتبت : « كانت هيلين تيريل على وشك أن تلد طفلاً غير شرعي » . وبدلًا من السخرية اللطيفة في « وأخذت المهمة على عاتقها بليل عظيم ، مع أنها كانت في تلك الوقت مهددة بمرض رثوي كان قد اضطرها إلى الذهاب إلى جنوب فرنسا » كتبت « ولكن تلد الطفل كان عليها أن تنتظاهر بأنها كانت تعاني من مرض رثوي ، وأن طيبتها أمرها بالذهب إلى جنوب فرنسا » . لو أني فعلت هذا لما بدا لي أن الموضوع . وهو الجزء الأساسي في القصة . قد تأثر كثيراً بالتغيير . ولكن ما يحدث في المعالجة الفعلية هام جداً . فالإنسان يتحرك من عالم « البستانين »

السماوين والحوقات السماوية، الذي يبدو فيه أن ضول كل إنسان ثنا عشر قدماً . إلى عالم عادى يبدو فيه الإنسان خمسة أقدام وعشر بوصات : ويبدو فيه أن ولادة طفل غير شرعى ليست فعلاً ملهمًا من أفعال الأمة . ولكنها تجربة مرعبة ومهينة . ويدرك الإنسان أن هيلين تبريل . لكي تأدى بالطفل معها إلى الوطن . تحاول إظهار نفسها على أنها امرأة ذات موقف بظوى . ستة أقدام على الأقل . ويتغير في الحقيقة محور القصة كلها . وتصبح الأم . لا الإبن ، هي الموضوع . ويستطيع الإنسان أن يرى أن الإبن لا يحرم من حب الأم فحسب ، بل إن الأم قد تحرم من عطف ابنها . وقد يعني ذلك بالنسبة لها أكثر مما يعني بالنسبة له . وسواء أكان المنهج صحيحًا أم خطأً من الناحية الفنية فإن التزيف يتناقض مع نفسه . لذلك فإن القاريء بدلاً من أن يجد عقله مشتاً « بالبيانين » السماوين يغرس بالمشاركة في تجربة إنسانية حقيقة هي وجود طفل غير شرعى في عالم يمكن أن يوصف فيه الأطفال بشكل جاد بأنهم « غير شرعيين » .

إنني إذا استطعت أن أوضح عيب تناول كبلنج « للستاني » ، فإني أستطيع أن أضع يدي على عييه ككاتب . لكن لا يمكن مجرد الإشارة إلى أن إنساناً آخر كان من الممكن أن يكتبه بطريقة أحسن . والذى يظهر من إعادة الكتابة أن كبلنج لا يحتفظ بعينه مفتوحة على الموضوع . حقاً إنه لا يفكر أبداً في تلك الأم وهذا الإبن ، ولكنه يفكر في الجمهور . وفي التأثير الذى يستطيع أن يؤثر به على هذا الجمهور . ومعنى هذا أنه لا يفكر في بصفى الفردية كقارئ وحيد ، أجلس في بيته بجوار مدفأة الخاصة ومعى كتابى ، منفصلًا ، وناقداً ، ولدى اتجاه إلى أن أرفض أى نهجم على مشارعى باعتباره اعتداء على خلوتى . إننى بصفى العامة كعضو في « جمعية الشبان المحافظين » واحد من يمكن استئنافهم إلى مشكلات عامة من مثل « هل يجب على الأم أن تعرف ؟ » . ولكننى كقارئ خاص لا أنهى مطلقاً اعترفت أم لا

لأنني أريد أن أعرف في الحال أي أم هي ، وماذا لديها لتعرف به ، ولمن ، وما التائج المتوقعة . وأكون مستعداً تماماً إلى الميل إلى إحدى الناجتين ، على حسب المخالق وقدرة الرجل الذي يقررها . وبعبارة أخرى لو أذكربنـجـ كتب هذه القصة كمثل للتضحية الذاتية لأم ، وكانت بالنسبة لي على نفس الوضع الذي هي عليه الآن .

هذا المنهج الخطابي ، هذا الإحساس بالقارئ الخاص على أنه جمهور . ينبغي ، مهما كان الثمن المبذول من ممتلكات الفن ، أن يتزل إلى مستوى الدموع أو الضحك أو الغضب ، هنا المنهج من خصائص كبلنـجـ . وهناك مثال أكثر غلظة في قصة معروفة له تسمى «لاف أو ويمين» . والمناسبة محاكمة ضابط يدعى رافز قتل الرجل الذي غوى زوجته . ويستعيد مالفانـي ذكرى غاو آخر والنتيجة الثقيلة التي انتهت إليها . يلاحظ مالفانـي ، وهو معاز بجيش بلاك تايرونـزـ ، أن الرجل الذي يسميه لاف أو ويمين يحاول أن يدفع بنفسه إلى الموت في عملية حربية . إن لاف أو ويمين يعني وخزات الصغير من ذكرى امرأة التي يحبها جانباً متعرف فيها على باسم دبامونـزـ آن بيرـلـزـ . ويدرك مالفانـي كذلك أن لاف أو ويمين يعني من مرض سري ، وأنه لن يعيش طويلاً . وعندما كان الرجل الذي يموت محمولاً في «الشاوار» من التي تظنه رآها تدخل بيتاً للدعارة ؟ رأى دبامونـزـ آن بيرـلـزـ نفسها ، وبقوة غاضبة التي بنفسه من العربية وتبعها :

« سأله دبامونـزـ آن بيرـلـزـ : ماذا تفعل هنا ؟ أنت الذي سلب مني متعنى بوجلي من خمس سنوات مضت . الذي حطم راحتي ، وقتل جسми ، ولعن روحي من أجل أن يرى كيف تكون هذه الأشياء . هل دلتـكـ تجربتكـ فيها بعد على أيام امرأة أعطـتـكـ أكثر مما أعطـيـتكـ ؟ ألم أكن لأموت من أجـلـكـ ؟ هل كنت يا عيسـىـ ؟ أنت تعلم هذا يا رجل . إذا كانت روحـكـ الكاذبة سـرـىـ حقيقة واحدة في حياتـهاـ على الإطلاق فأنت تعلم ذلك ، »

وقال لاف أووين وقد تذكر تعليميه الباهظ الثمن «إنى أموت باهصر - أموت». وأجابت ديموندرز آن بيرلز عارضة عليه صورها : مت هنا ، وذلك شىء أسرع له يقوله . ثم أخرجت ديموندرز آن بيرلز ، وهى مثل كل يوماترا حقيقة . غدارة ؟ ، وماتت من «أجله ومعه» . وقد دفنا معا في قبر واحد ، شكرأً لطيب عطوف ، وبشعائر دينية كاملة - طبقاً للكنيسة الإنجيلية بطبيعة الحال .

إن كل شىء في هذه القصة غير المعقولة ينبع مباشرة من المليودراما الفيكتورية . ولا يكفى أن نقول إنه يوجد عند ديكتر وداردى منافل محربة مثل هذه تقريباً؛ لأن ذلك يئى كد فحسب ما نعرفه فعلاً من أن الرواية والقصة القصيرة قالبان أدبيان مختلفان . وأن الرواية يمكن أن تحمل قيداً لا تحملها القصة القصيرة . فالرواية . من بين القالبين . أكثر بدائية . إنها أصلق بحكايات الأطفال التي يستطيع الإنسان فيها أن يعد لحادية خيالية بجملة واحدة مثل «ومن ترى تظن أن الدب الصغير البني اللون رأى عندما كان ماشياً في الطريق ؟». والمنظر الخاص بمثل الحادية الأخيرة في قصة كيانيج يمكن أن يعد له في الرواية في فصل تلو فصل حتى يقاد إلى أن يطلب منظراً عاطفياً مجتنا . ولكن القصة القصيرة لا تسمح بمثل هذا الإعداد . والحقيقة أنه لا يمكن أن يقاد قارئ القصة القصيرة لتوقع أى شئ . فالقصة القصيرة تمثل صراعاً مع الزمن . زمن الرواية . إنها محاولة للوصول إلى نقطة ما من الإشراق ، يتضاع فيها الماضي والمستقبل على نحو متساو . والأزمة في القصة القصيرة هي القصة القصيرة نفسها ، وليس مجرد التبيجة الختامية المنطقية لما قد سبق كما في الرواية . وقد يذهب الإنسان إلى أبعد من ذلك فيقول إن ما يسبق الأزمة في القصة يصبح نتيجة لهذه الأزمة . ويكون هنا ما حدث فعلاً ، فلا بد أن يكون ما سبقها بالضرورة . لقد كان تشيكوف أعظم قصاص على الإطلاق وجده على قيد الحياة ، ولكن على يقين من أنه

كان من الممكن أن يدفع بأى طفل صغير ذكى إلى الجنون . لذا فإنه عندما تضطرني مسؤوليَّتى كأب إلى أن أسلِّي الأطفال الصغار فإننى أقرأ لهم دائماً كتاب «الغابة» لـ كبلنجز .

ويبدو هذا الوعى بالجمهور في قصص كبلنجز الهزلية مثلاً، بطريقة غريبة، بالرغبة الجنونة في «المقالب». إن «القلب» يتطلب جمهوراً . وينبغي ألا يندفع فحسب . بل ويبدو كأنه يندفع . وكلما كان الجمهور الذى يتقلب على المقاعد أكبر كان «القلب» أشد تأثيراً . وذلك أيضاً من خواص قصص الأطفال، وخاصة قصص فرانك رتشاردز الموضوقة للمدارس . والذى كان كبلنجز . فيما أرى . الخاتمة الوحيدة . وليس من العدل أن نستنتج أن قصة القرية التي قررت أن الأرض مسطحة، نموذج لقصص كبلنجز؛ لأنها أقل من مستوى في قصة «خيبر فوق الماء» . ولكن وضع هذه القصة يمثل صورة طبق الأصل لإنتاج كبلنجز إلى الحد الذى تستحق فيه شيئاً من العناية .

«ففرض شخص ملتو خطير يسمى هاكللى فى قرية إنجليزية غرامه ظالمة بسبب القيادة الخطيرة للسيارات على مجموعة من الناس المهين بينهم صحفى ، ورجل استعراضات فنية . وعضو برلمان . وبخاصة الصحابي أنفسهم لحبك مهزلة ضخمة ، مصممة لتجعل قرية هاكللى تبدو مضحكة أمام كل العالم . وقد عمل الصحفى فى الدعاية السبعة ، ورجل الاستعراضات الفنية فى تثبيطية قروية تقرر أن الأرض مسطحة ، وتوج عضو البرلمان المهزلة بإغراء كل أعضاء البرلمان لكي يغنو أغنية رجل الاستعراضات الفنية عن هاكللى .

«وحينئذ ، ويكون فارق حربى ، أو خوف من الناخبين ، أو رغبة في الحكم ، أوأمل في الربح ، غنى أعضاء المجلس بأعلى أصواتهم وأخفتها ، وهم يهزون أجسامهم . ويدكون الأرضى بأقدامهم المتflexة . غنو أغنية القرية التي قررت أن الأرض مسطحة»، أولاً لأنهم أرادوا أن يفعلوا ذلك ،

ونابا . وهذا هو الحال المرعب في الأعنة . لأنهم لم يستطيعوا أن يتوقفوا
لم يستطيعوا لأى اعتبار .

هذا بالطبع وصف لحوس حماعي . ولكنه أيضا هوس في نفسه
ومن المؤكد أن كبلنجز لم يتوقع منا أن نصدق أن أعضاء البرلمان البريطاني
محتاجون إلى حمام ، وأن أقدامهم متفرخة . ولكن هذا فحسب قالب للهوس
أكثر حدة من ذلك القالب المقدم في «لاف أو وين » وفي «الستاني»
والقصص الثلاثة جميعا تجاوز مقدرة القارئ العادي على الضحك أو على
الدموع . إنه إذا كان لديه يصعب على الإلحاد فإنه يجب أن يتوقف عند
نقطة ما ويسأل نفسه قائلا « مادا يحاول كبلنجز أن يفعل بي؟ » .

ويسلمي ذلك إلى ناحية ضعف أخرى في هذه القصص ربما كانت
أشد خطرا . ليست المسألة أن كبلنجز لا يتحدث إلى بصفته الخاصة كفارى
خاص فحسب ، ولكنه أيضا لا يتحدث إلى بصفته الخاصة كمؤلف خاص .
إن كل كتاب القصة العظام الآخرين يتحدثون إلينا بصوت إنسان متوحد .
كما لو أنا كنا غرباء ، وكما لو أنهم كانوا يعتنون عن تقضيهم علينا .
ولكن كبلنجز يتحدث دائما كما لو كان هو نفسه واحدا من مجموعة «الطيبة
الرابعة العليا» أو «الفرسان الائنا عشر» (المكتشون) ، التي تقف معارضة
لجماعة أخرى من تلاميذ المدارس التابعة للبلدية ، أو الزنوج ، أو اليهود ، أو
الراسكيز . وهو يتوقع مني أن أنضم إلى جماعته أيضا . وهو في الحقيقة
يقترب إلى مشيرا ضمنا إلى أنه بما أنني رجل ذكي فلا يمكن إلا أن أنتسب
إلى هذه الجماعة ، ولكنني لا أنتسب إليها . والشيء المسلم به عن قرب لديه .
وهو أنني واحد من الصياغ ، يضايقني .

إن لكبلنجز غراما حقيقيا بالجماعات السرية . ويتصل هذا بالتأكيد بالألم
الذى عاناه في طفولته عندما أرسله أبواه ليقيم في إنجلترا مع عائلة أذاته .
لقد كان إدموند ولسن أول ناقد يشير إلى أهمية تلك القصة الصغيرة المؤلمة
«بابا بلاك شيب» . في هذه القصة يبعث طفلين ، بانثى وجودى . إلى

أرض الوطن بن الهند حيث يتركان مع عائلة تتكون من ثلاثة أفراد ، العم هارى . والعمة روزا . وابنها هاري . و تكون جودي عمل عطف ، ولكن العمة روزى وهارى يتآمران ل يجعل حياة بانش نعمة . وبعد موت العم هارى يضرب بانش وبهان بكل الطرق الممكنة . وهو يبعث به إلى المدرسة حتى مع الزنوج واليهود ، ويبدو أنه يعتبر ذلك خطأً أسوأ من الموت ، وهو يحرم من الكتب التي يعتبرها المهرب الوحيد من الحقيقة التامة . وعندما يبدأ العم يصبه . ويوقع الأشياء التي لا يستطيع أن يراها ، يكون السادس عشر جديداً لضربه . وأخيراً عندما تعود أمه بخل منها بانش الصغير ، ويرفع ذراعيه ليُردد ضربة متوقعة . تلك هي الحادثة التي روتها كبلنج في ترجمته الذاتية بالضبط . وتنهي القصة بطريقة الكورس السماوى المعتادة عند كبلنج : « عندما تشرب الشفاه الصغيرة بعمق من ماء الكراهية الأجاج ، ومن الشك والأس . فإن كل الحب الذى في العالم لن يزيل هذا الإحساس ، مع أن هذا ربما يقول الأعين المظلمة إلى الضوء لفترة ، ويعلم الإيمان حيث لا يوجد إيمان » .

ذلك أيضاً هوس ، والمناقشة حوله ليست مجده . ليس مجدياً أن يحب الإنسان بأنه عندما اشتكتى من معارفه في المدرسة لأن بعضهم لم يكن نظيفاً ، وبعضهم كان يتحدث بهجة خاصة ، وكثيراً منهم كان يرمى قبته ، وكان فيهم يهوديان وزنجي . ليس مجدياً أن يخاف بأن الحالة كان من الممكن أن تكون أسوأ من هذا ، وأنه لو كان قد اتخذ أصدقاء له من بين الأطفال اليهود والزنوج لعلم حقيقة مامعني أن تشرب بعمق من ماء الكراهية الأجاج . والشك والأس . وليس مجدياً أن يشرح الشيء الواضح من أن ضعفه كإنسان ربنا جرى إلى الوراء خلف الأحداث التي روتها ، ولعله كان وهو طفل صغير ثقيلاً إلى حد بعيد . إن الموس مسألة لانتاقش ، والطفل المخروح الإحساس دائمًا طفل مخروح الإحساس .

وبحسن لكي تفهم كبلنج أن تقرأ قصة «بابا بلاك شيب»، ثم تقرأ قصة أو اثنين من «ستوكى وشركاه». وهذه القصص، من حيث إنها ترجمة شخصية، استمرار لقصة بانش الصغير. وقد تبدو المدرسة المعيبة كتب عنها فظيعة جداً بالنسبة لبعض الناس؛ وتبدو الظروف على نفس المستوى منسوء مع ظروف «بابا بلاك شيب». ولكنه من الواضح أن كبلنج لم يفكر قط في ذلك. وأنه كان سعيداً سعادة كاملة بذكريات أيام المدرسة. لماذا؟ لأن الفرض لأنه لم يكن وحده في المدرسة. والشيء الوحيد في العالم الذي لم يستطع أن يواجهه هو أن يكون وحده. يقول، على العكس من بنس، واحد في المجتمع الذي تضم ستوكى وماك نيرك. وقد استطاعوا، مثل الصحفى ورجل الاستعراضات الفنية وعضو البرلمان في «الفريدة» التي قررت أن الأرض كانت مسطحة، أن يوحّدوا «مقالب» منتفعة لأعدائهم. استطاعوا أن يقتلوا قطة ضالة ويتصوّرها بأرضية عبر نوم غرمائهم، واستطاعوا أن يضطهدوا الصبيان الذين كانوا أصغر منهم سنًا. وبيلو أن كبلنج لا يشتئي شيئاً أكثر من ذلك. وقد أعاد رواية ذلك كله دون حياء. ليس هذا فحسب وإنما يفخر ومحور. لقد أحب أن يشعر، رجالاً وصبية، بصرور الانتصار.

ومن الواضح أن ذلك يروض شيئاً عميقاً جدأ في نفسه، شيئاً وصل إلى حد أعمق بكثير من مجرد حنين الطفل الصغير العادى إلى أن يكون متعذراً به. وأعتقد أن ذلك كان عذم قلة كاملة منه على مواجهة الأزمات منفرداً، وأن ذلك كان شيئاً جاء من تربيته كعضو صغير في جماعة مستعمرة. ذلك الإحساس بأن الإنسان لم يكن وحده مطلقاً، أو على الأقل ينسى أنه يكون وحده مطلقاً. وبيلو لي أن هذه كانت مشكلة كبلنج الحقيقة. لقد جعلته غريبة كاتبة القصة القصيرة يختار الهند مسرحاً لأحسن أعماله. وكان من المناسب أن يكون هناك من يتحدث باسم جماعة المغسورة. جماعة

المتعمقين البريطانيين الذين كانوا أبداً مفردين ، و كانوا كادجبن في أحيان
كثيرة وأحياناً مثالين ومصححين بالقصيم . ولكتهم في الواقع لم يكونوا
جماعة معمورة حقيقة على الإطلاق . كانوا متسلطين دائماً ، أو مكداً
على الأقل اختار التحدث باسمهم أن يعتقد ؛ لأن نقطة الضعف هذه في
شخصيته جعلت من السهل عليه أن يصف الناس الذين كانوا مفردين .
وإلى جانب هذا لم تسع لهم ظروفهم أن يكونوا مفردين لأنهم يعيشون
وسط جماعات غريبة معادية ستمررهم إذا حدث أن تركوا مفردين .
وتهب دائماً مدارسهم وفرقهم وطبقاتهم وأجناسهم لتجاهيلهم من لاحاسفهم
الضروري بالوحدة . وربما ترك الإنسان وحيداً عند كلنج في بعض الأحيان
فترة كافية فحسب لأن تسع له بالاتجار ، أو باتفاقه على « الراسكيز »
أو الزوج ويعذبه عذاباً وحشياً ، ولكن هذه دائماً حادثة شنيعة ، وسيجتمع
اصدقاؤه عاجلاً أو آجلاً ليقوموا به بمحازة عسكرية مؤثرة ويصلوا عليه
صلادة المحازة حسب تعاليم الكنيسة الإنجيلية . وأى شيء غير ذلك سوف
يكون شيئاً غير معقول . إن بشن في قصة « بابا بلاك شيب » مهمل تماماً
مثلما أن فانكا الصغير في قصة تشيكوف الجميلة مهمل . ولكن بينما يوجه
فانكا الخطاب اليائس الذي كتبه إلى وجده في القرية ، فتعلم أنه لاأمل له ،
يتفقد بشن فيما يمكن أن يسميه المؤلف « في الوقت المناسب » ، تتفقد هذه شخصية
حربية معروفة باسم انفرايريل صاحب ، وتصبح في اتز عاج « الله ! إن الفتى
ليكاد يكون أعمى ! ». إن تشيكوف ، الطيب ، يستطيع أن يواجه الحقيقة ،
وهي أن الفتى يصابون بالعمى ويختونون باليأس ، وكلننج لا يستطيع

هذا الإحساس بالجماعة جعل الاعتقاد في الإحساس الفردي بالوحدة
يكاد يكون مستحيلاً على كلننج وقرائه . وحين يظهر ، يظهر دائماً مقنعاً
بعض الأفعة الغربية ، مثل تلك القطعة الحية الميتة في « سفر مورو وباي
جوكر الغريب » ، أو مثل هرقل الذي قتل هاميل في « نهاية الطريق » .

وعندما يجتاز على كيلنج أن يتحرك في اتجاه تشير إليه بحركه دائمًا في اتجاه بو . فعندما يتهم أحد الضباط ظلماً بأن له صلات جنسية مع زوجة رجل شرس يدعى برونزيرت تعلم كل طاقة الجماعة السرية لمنع الخدم المندوب من أن يشهدوا زوراً . وعندما يرضا شاب مرذول من الطبقة الدنيا وهو الذي أقيمه كل شيء بغضونه عندما يطلب مساعدًا في أحد البنوك ، فإن رئيسه فقط لا يتنزه عليه فحسب ، ولكنه يزيف له شهادات من البنك الذي كان قد فصل الشاب الشرير منذ وقت بعيد . ويذهب إلى حد أن يدفع له مرتبه من جيشه الخاص . لأن كيلنج ليس « رئيسًا لجمعية حتى الأمهات غير المتزوجات على الاعتراف » فحسب ، ولكنه أيضًا سكرتير لـ« الجمعية الأخرى من « الماسونين » « والخانبيت » إلى « الأموال الخيرية لدفن الموتى بالأمراض السرية » . وجمعية « الدفاع عن الشركاء الأبراء في الزفاف » . كل إنسان يتذكر . كل إنسان يسرع إلى الإنقاذ . وينخل إلى الإنسان أنه يسمع دائمًا وقع أقدام « الفرقة الثانية عشرة » (المكتسحون) آتية لتفقد البطل من مقلود هو أسوأ من الموت على يد الزوج واليهود « والراسكيز » . وطاحب كرجل ضعيف ، أن أعتقد أنه ليس الله يحب من فوق يرعاف ، ولكن « الفرقة الثانية عشرة » تحفظني . كذلك . وأعرفه ، كإنسان ناضج ، أن كيلنج كذاب وملعون .

ولعل هذا كان أمراً لا بد منه في مجتمع مستعمر مثل الهند في القرن التاسع عشر ، ولكنه يحتوى على نقاط يميز كيلنج في الحال عن كل كاتب قصة عظيم آخر . إنه لا يستطيع أن يكتبه عن الوضع الوحيد الذي يحبه لأن يكتب عنه القاص ، وهو الإحساس الإنساني بالوحدة . إنه لم يقل قط مع بكليل « إن العصمت الأبدي لهذه الآماد الانهائية يوحى » .

في مرحلة العمل

يعتبر جيمس جويس محظوظاً لخلصه من ضرورة نشر مختارات من قصصه أو مجموعات قصصه . إن مجموعة القصص الجديدة ، كمجموعة القصائد الجديدة ، شيء قائم بنفسه ، تلخيص التجربة الكاتب في وقت معين . وهذه التجربة تهانى من قطعها بكتب أخرى ، أو لزدحامها مع كتب أخرى . إن مجموعات « المقل غير المحروث » ، و « ونسبرج أهيرو » وإنجلترا وطن إنجلترا ، و « وربابة السلاك » و « في وقتنا » ينبغي أن تقرأ نفسها كوحدات ، ويفضل أن تقرأ في طبعات شبيهة بالأصول . وكذلك ينبغي أن تقرأ « أهل دبلن » ، وتفرد لها على هذا النحو بعد سبأا من أسباب شهرتها المستمرة .

لقد نجا جويس من مصير كتاب آخرين لأنه توقف عن كتابة القصص بعد نشر هذه المجموعة . لماذا توقف ؟ إن من أمارات الاضطراب في النقد « الجويسي » في عصرنا أنه لا أحد ييلو أنه يرى حتى أهمية هذا السؤال ، فضلاً عن أنه يحاول الإجابة عنه . ومع ذلك فهذا بالتأكيد سؤال واضح تماماً . كان جويس قصاصاً أحسن بكثير منه شاعراً ، ومع ذلك فهو لم يتوقف عن كتابة الشعر الغنائي بعد « تشالمير ميزيك » . وقد نقع حقيقة كثيراً من أعماله السابقة . فلماذا لم يكتب قصة أخرى بعد قصة « الميت » ؟ هل كان ذلك لأنه شعر بأنه لم يكن قصاصاً ، أم لأنه اعتقد أنه فعل كل ما يمكن أن يفعله في هذا القالب ؟ إنه من الصعب أن تصور قصاصاً حقيقياً مثل تشيكوف ، وقد جرب بهجة العمل الرائع الكامل ، يتوقف عن القصة

القصير نهائياً ، كما أنه من الصعب تصور كيتس متوقفاً عن الشعر الغنائي .
ذلك سؤال ينبغي أن تقدم عليه مجموعة « أهل دبلن » جواباً ، وأنا أزعم
أنها فعلت ذلك .

من الواضح أنه يوجد اختلاف كبير في الشكل بين قصص أول المجموعة،
و بين قصة « الميت » في آخرها . ومع أن المجموعة ربما لم تطبع حسب نظام
كتابتها بالدقة فإنها تشرح أربع، وربما خمس، مراحل على الأقل من تطور
كاتب قصة قصيرة . فالمجموعة الأولى من القصص يمكن أن يطلق عليها
مودر في مجلة بحق أنها « صور أدبية ». ونصف القصة الأولى منها، « الأختان »،
اختين عجوزين جاهلتين لفسيس عالم حرم من وظائفه الدينية بسبب بعض
أنواع الآثار العصبي . إن المقصود من القصة ما يزال خافياً على ، بينما
لا يوجد شك بالنسبة للمقصود من قصة « مواجهة » ، التي يقابل فيها صبيان
هاربان من المدرسة شخصاً مصاباً بالشلل الشمالي . ونصف القصة الثالثة
فهي صغيراً يذهب إلى معرض ملاهٍ يسمى « أرابي » ليعود بهدية لفتاة قلبها ،
وهي اخت صديق له ، ولكنه يصل بينما المعرض يغلق أبوابه .

تبعد كل هذه القصص أجزاء الترجمة ذاتية من الطفوحة المبكرة .
وكان من الممكن بسهولة أن تضمن آية واحدة منها في رواية الترجمة الذاتية
التي كتبها « صورة الفنان شاباً » ، هذا إذا لم تكون هذه القصص فعلاً أجزاء
من المسودة المبكرة لهذه الرواية التي تعرف « بيطل ستيفن ». وبغض النظر
عن أسلوب « التقابل » البسيط جداً عند جيسن في قصة « مواجهة » ،
والذي أصبح في صورة أكثر تفصيلاً ، واحداً من أساليب جوين المفضلة ،
بغض النظر عن هذا فإن القصص مهمة أساساً لأسلوبها . إنه الأسلوب الذي ابتدأ
بولتر باتير ، ولكنه صنع بدقة بعد ذلك على مثال أسلوب فلوبير . إنه أسلوب
تصويري عالٍ . أسلوب قصد به فصل القارئ عن الحدث . وهو يقدم ا

بدلاً من هنا سلسلة من صور الحوادث الموصوفة التي قد يقبلها أو يرفضها ، ولكنه لا يستطيع أن يعدّ لها لتناسب حالته الخاصة أو بيته . إن الفهم ، أو الغضب ، أو الحشو الذي يلتفنا في الحدث ، ويجعلنا نراه في لغة من شخصيتنا الخاصة وتجربتنا الخاصة ، أمر ليس مطلوباً .

وذهبت في إحدى الأمسيات إلى حجرة الخلوس الخلفية التي مات فيها القس . كانت أمسية مطيرة ، مظلمة ، لم يكن هناك صوت في البيت . ومن خلال أحد مربعات الزجاج المكسورة سمعت المطر يرتطم بالأرض ، ولابر الماء المستمرة تترنح في الأمرة المبتلة . وبرقت تحت ناظري بعض المصايب البعيدة أو النواقد المضاءة . أو إليك هذا من نفس القصة : « أعطني الحجرات العالية الباردة الحالية الكثيبة حرية . وذهبت من حجرة إلى حجرة مغنايا . ومن النافذة الأمامية رأيت أصحابي يلعبون تختي في الشارع . وصلني صراخهم ضعيفاً وغير متميز . ونظرت إلى البيت المظلم حيث تسكن معتمداً بجهتي على الزجاج الرطب » .

إن كلمات « رطب » صفة لزجاج ، و « مظلم » صفة للبيت كانت ستبدو كلمات عادية تماماً عند أي كاتب آخر من ذلك الزمن . ولكن استعمال الاثنين معاً على هذا النحو في جملة واحدة يدل على إنسان ولد ذا أسلوب . كل كلمة في هذه القطة صحيحة . وحتى النقص في علامات الترقيم في « الحجرات العالية الباردة الكثيبة » ، وهي مزيج من الصفات التي كان سيسعى كاتب قليلون لأنفسهم باستعمالها ، حتى هذا محسوب حسابه . وتلك المجموعة نفسها تكاد تكون مصنوعة بشكل تجربى : لأن الطفل صغير جداً فإن أول شيء لاحظه أن الحجرات عالية ، ثم فكر في البرد ، ووصله بالحجرات نفسها ، ثم أدرك أنها باردة لأنها خالية . وأخيراً تأقى الصفة العاطفية « كثيبة » ، التي تصف الانطباع الكامل لهذه الصفات . لكن

لأن الانطباع كامل وسريع لانه لا توجد علامات ترقيم ، كما يوجد مثلاً في « أمنية مطيرة ، مظلمة » .

و تستطيع أن تدور كما تشاء حول عبارات مقابلة لهذه العبارة فلن تجد منها من الصفات التي تنتج تأثيراً متشابهاً ، ولا أية طريقة لقراءة القطعة من شأنها أن تنتج تأثيراً مخالفًا . وهذا الاستعمال للكلامات بطريقة غير التي استعملت بها من قبل في الإنجليزية ، باستثناء باتير ، استعمال لا يصف التجربة ، وإنما يضاعفها على قدر الإمكان . ولعله حتى لا يهدف إلى مضاعفتها ، بقدر ما يهدف إلى أن يضع مكانها منها من الصور . هو حلم بلاغي . إذا أردت . وقد كان جويس تلميذاً من تلاميذ علم البلاغة . وبينما كان يقصد من وصف التجربة عند ديكتر أو ترولوب وصل القارئ بها . وجعله يشعر بما يفترض أن المؤلف أو الشخصية تشعر به ، فإن وضع تنظيم لغوي مكان التجربة قصد به ترك القارئ حرراً ليشعر أو لا يشعر ، تماماً كما يختار ، مادام يدرك أن التجربة نفسها قد تحولت بشكل كامل . والنتيجة أن قراءة قصة مثل قصة « أرابي » لاتشبه تجربة إنسان يقرأ ، بقدر ما تشبه تجربة إنسان يستعرض كتاباً مصوراً جميلاً .

إن قصص « أهل دبلن » منظمة بالأخرى على طريقة الشاعر الذي يرتب قصائده غنائية في ديوان لتوافق نموذجاً موجوداً في ذهنه . ولكن يوجد أيضاً ، كما قلت ، نموذج لتسلسل تدريجي واضح . وتوجد في وسط المجموعة عدة قصص لا بد أن تكون قد كتبت بعد قصة « الاختناق » وقبل قصة « الميت » . هذه القصص قصص طبيعية خشنة جداً عن حياة الطبقة الوسطى في دبلن ، موضوعة إما في قالب ملهأة البطولة الساخرة ، أو في قالب القابل . فمن قالب الأول قصص مثل قصة « فارسانة » ، التي تصف باهتمام حاد القلق المزلي لمتلقين حول سؤال هو هل سيكون أحدهما قادراً على ابتزاز بعض

المال من عثيقته الخادمة الصغيرة ، ومثل قصة « الطين » التي تصف « آنسة » عجوزا تعمل في مغسل ، وتابع بمجموعة من الكوارث الصغيرة التي تهدد بتدبر احتفالها بمناسبة « الماولوين » في بيت ابن أخيها المتزوج . وفي المجموعة الأخيرة توجد قصة « النظرا » ، وهي عن « نساح » سكير من ديان ، يسامه حاصل العمل علينا باسان خاد ، فبنتهم هو بحاجة ابنه الصغير الشقي الذي أهمل النار حتى اندلعت . وقصة ، « سحابة صغيرة » ، وفيها يواجه شاعر غير ناجح بصحفي ناجح . لدببه إحساس يكفيه لأن يترك دبلن في الوقت المناسب . إنها قصص صغيرة قبيحة ، مما اعتذر لها ، ولكنها في إعادة تشكيلها لجماعة مغمورة كاملة ثبت أن جويس كان في وقت ما كاتب قصة قصيرة أصلًا ، يتمتع بروية خاصة فريدة .

وأهم حتى من ذلك أن يلاحظ أنه يوجد في هذه القصص تطوير للمخترعات الأسلوبية التي يجدها الإنسان في القصص المبكرة . لقد قمت بالفعل بتحليل أول فقرة من قصة « الفارسان » في كتابي « مرآة في الطريق » ، ولكن من الغروري أنتناولها هنا أيضًا .

« كان مساءً أغسطس القائم الدافئ قد هب على المدينة . ودار في الشوارع هواء دافئ نوعا ما – ذكرى الصيف . وكانت الشواوع ، وقد أغلقت محالها لراحة الأحد ، تموج في حاجز مرح الألوان ، وقد لمعت المصايد كلؤوم ضوء من ذراً أعمدها الطويلة فوق النسيج الحلى تحتها ، والذى أرسل في هواء المساء القائم الدافئ ، مغيراً في ذلك الشكل والتلون بدون انقطاع . زيفياً غير متغير وغير منقطع » .

في هذه الفقرة الحميمة نرى تطوراً عجيبة للأسباب التخرى في القصص المبكرة . وليس المسألة فحسب في أن الصفات مختارة بعناية تبلغ حد التكلف الشديد (الأعمدة الطويلة) ، ولكن في أن بعض الكلمات تكرر عن عمد ،

عادة بنظام مختلف نوعاً ، وأحياناً في قالب مختلف نوعاً ، وذلك لتجادى لعطاء القارئ إحساساً بمجرد التكرار ، وفي الوقت نفسه تثبيت الأنثر المغناطيسى للتكرار في ذهنه . ومن الطرق الذى يفعل بها هذا تكرار الاسم في نهاية جملة كمسند إليه في الجملة التالية . « شارع ... الشارع » . ولكن الكلمات الأساسية هي « دافع » ، « قائم » ، « غير متغير » ، « غير متوقف » . ونفس الطريقة مستعملة في فقرة أخرى من نفس القصة لنصف عازف في كيلدار ستريت :

« نقر الأوتوار دون مبالغة ، ناظراً بين الفينة والفينية بسرعة في وجه كل قادم جديد ، وناظراً إلى الماء بين الفينة والفينية ، وبملل أيضاً . وبدت قيثاره كذلك دون مبالغة إلى الحد الذى سقطت فيه أغطيتها حول ركبتيها ، بدت منهكة كأعين الغرباء ، وكبدى صاحبها . وعزفت يده ببررة خافتة لحن : « سكونا ، أو موبيل » بينما اندفعت الأخرى ببررة عالية بعد كل مجموعة من النغمات .. نغمات اللحن الذى ترددت عميقه ومتللة » .

لابصر جويس فحسب على أن يرينا المنظر كما رأه هو تماماً عن طريق استعمال « كلمات فلوبير المناسبة » ، وإنما يصر كذلك على أن نفسها كما أحسها هو عن طريق الزرج المعتمد ، المخاب مع ذلك بعنابة ، للكلمات الرئيسية من مثل «لامبالاة» ، «يد» ، «بملل» ، «نغمات» . هذا النوع من الكتابة «اللغزية» يعتبر شيئاً جديداً تماماً في التأثر الإنجليزى ، سواء أكان ذلك لمصلحة الأدب أم لا . ولحساسى الخاص بالنسبة لقيمتها أن أسلوب الكتابة التصويرية مبرر تماماً كما في الفقرة الأولى ، ولكنه ضعيف بصورة لا تغفر حين يتسع ليشمل التعبير عن الحالة النفسية كما في الفقرة الثانية . ويدركنى تشخيص القيثار عارية ومتعبة من أصابع الرجال العابثة ، يذكرنى على نحو ما بالشحوم الذى يبدأ ينعقد حول قطعة ممتازة من لحم الصان ، لو لا هذا الشحوم . إن صحفاً معينة في الأدب يحسن أن تقدم باردة ، وقد تؤخذ هذه على أنها تتضمن كل

الأوصاف المادية ، وأخرى ، وهي التي تحصل بالعواطف والحالات النفسية ، يتبعى أن تأتى إلينا وهي تتضمن سخونة .

وأهم هذه القصص هي تلك التي أزعجم أنها آخر مجموعة من أمثلة يوم العليق في حجرة الاجتماعات ، « نعمة » ، « البيت » ، مع أنه ربما اعتبرت الأخيرة بحق متنسبة ، مرة أخرى ، إلى نموذج مختلف من القصة . و تعالج إحدى المصرين الأولين ، وهو ما من أسلوب البطولة الساخرة ، السياسة الأيرلندية بعد بارنيل ، و تعالج الثانية الكاثوليكية الأيرلندية . تتجمع في قصة « يوم العليق » مجموعة من طالبي الأصوات والاتباع في انتخابات محلية في المقريض المرشح الوطني متظاهرين أن يدفع لهم مال ، أو مؤمين على الأقل في زجاجة من البيرة من « بار » المرشح . ويأتي واحد من اتباع بارنيل ويمضي . ويرى السيد هتشى ، وهو أكثر المجموعة ثرثرة ، أن إخلاصه لبارنيل مشكوك فيه لدرجة أنه قد يكون جاسوساً بريطانياً . ثم يصل الغلام بزجاجات البيرة ، وترتفع روح الجماعة . وعندما يعود جوهتز ، وهو من أتباع بارنيل ، يحيونه بحرارة إلى درجة أن السيد هتشى ينادي باسم « جو » . وهذه الطريقة تجدها فيما بعد مكروه تكريراً هائلاً في « بوليسيس » . وفرقعت ثلاث سدادات واحدة بعد الأخرى . وقد تم تحريكها بالطريقة القديمة وهي تحمية الزجاجات . وقرأ جو مرثيته التي أعدها في الرئيس التوفى . وتمثل سدادات الزجاجات الثلاث كما أشرت في موضع آخر الطلقات الثلاث فوق قبر البطل . والمرثية هي « البديل المزيف للحن الجنائزي » . وتلك هي البطولة الساخرة في أقسى حالاتها . في قصة « فارسان » يبدو أن أعظم ما يمكن أن يطلب من امرأة عاشقة ، كما يفترض الخيال الأيرلندي ، هو جديه على سبيل المدية ؛ وفي « يوم العليق » يبدو أن أعظم احترام يمكن أن تقدمه أمة هابطة لقائد متوفى هو فرقعة السدادات من بعض زجاجات من البيرة ، جاءت عن طريق خيانة كل شيء حارب من أجله ذلك القائد .

الاتقى بجدّ صعوبة، كما قلت، في تخيل مجموعة القصص الأولى في «أهل دبان» منقوله إلى صفحات «صورة الفنان شابا»، فهو يستطيع الإنسان أن يتصور «يوم العليق» منقوله إلى تلك الصفحات؟ . لدينا في منظر يوم عيد الميلاد في «صورة الفنان شابا» موضوع «يوم العليق»، ولكنه مبالغ يعنف يقترب من المؤس . ومن المستحيل تخيل نقل «يوم العليق» إلى هذا الإطار، كما أنه من المستحيل تخيل «أهل دبان» وقد استبدل منظاً يوم عيد الميلاد يوم «العليق في حجرة الاجتماعات» . لقد وصل جويس فعلاً إلى مفترق الطرق . لذا أخرج بعض المواد المعينة من قصصه، وارتكب فعله هذا بخطأ جسماً بالنسبة لقصاصن . لقد جرد جماعته المغدورة من استقلالها .

ويبدو هنا شيئاً أكثر مما هو عليه في الحقيقة . فقد يجعل القصاصن جماعته المغدورة تعتقد وتحقول أشياء غاضبة، وهذا بشكل جزئي ما يجعلها جماعة مغدورة . إن الأفاقين عند جوركى، والفلاحين عند تشيكوف، وأصحاب الحرف عند ليسكوف يعتقدون في أشياء من شأنها أن تسلم تلميذًا صغيراً إلى الجنون . ولكن هذا لا يعني أنهم ليسوا مساوين لنا أو أحسن مننا من الناحية الذهنية . إن لهم مهارة وجكسة خاصة بهم . وهذا مالا يملكه شخصيات قصة «نعمـة» . في هذه القصة نرى جلال الكنيسة الكاثوليكية كما يظهر عند ما ينعكس على الطيبة المتوسطة الدنيا في دبان . وتعتمد القصة طبقاً لكلام أخرى جويس، ستانيسلوس، على موضوع الكوميديا الإلهية، مبتدئة في الجحيم، وهو المرحاض الواقع تحت الأرض في مشرب عمومي، مرتفعاً إلى الأعراف، وهو سرير المرض في بيت من بيوت الضواحي، وأخيراً إلى الجنة في كنيسة جاردن سريت . هذا الكلام معقول بما فيه الكفاية؛ لأن جويس كان أديباً متعمقاً، وقد أحب، في أعماله المتأخرة على الأقل، أن يلعب اللعبة الأدبية المعروفة من اعتماد كتبه على أساطير ونظريات هامة،

حتى أن نصف متعة القارئ يأتي من اكتشاف المشابه . وهذه اللعنة لها ميزة عرضية هي أن القارئ الذي يتعلمه الكاتب يكون عرضة لحساب المؤلف دارساً أدبياً عن طريق الخطأ .

يكون السيد كيرنان الرحالة التجارى ، عندما تقابله أول مرة ، قد سقط من السلم إلى مرحاض في مشرب عام . ويرقد هناك فاقد الوعي ، وقد قطعت قطعة من لسانه . وتبدو السلطة الزمنية ، في شخص رجل شرطة ، مستعدة لكي تقوده إما السجن . ولكن السيد باوار ينقذه ، ويأتي به إلى البيت بدلاً من ذلك . ويقرر أصدقاء السيد كيرنان ، لصلحته الروحية ، أنه لا بد أن يتضمن لهم في فترة يتأملون فيها . للذالك يجتمع حول سريره السيد كنجهام والسيد باوار والسيد مكوى والسيد فوجاري ، وقد ناقشوا أولاً الساعة الزمنية في شخص رجل البوليس الذي كاد يقبض على السيد كيرنان ، وهي مسألة محضة كما اتفقا . ثم ناقشوا القوة الروحية في شخص كل رجال الكنيسة الذين عرفوهم أو سمعوا عنهم ، ولا بد أن يعرف الإنسان بأنهم سمعوا عنهم من بعيد ؛ لأن كل المناقشة كانت على مستوى الفولكلور . وأخيراً حضر الرجال الأربعة مع صديقهم الأسماك صلاة في كنيسة جار دنر ستريت ، حيث استمعوا إلى عظة من القس المجزوي الشهير الأب بوردون . وقد تكلم الأب بوردون عن نص أعرف بأنه نص صعب : « لذا جعلوا لأنفسكم أصدقاء بعيداً عن جشع الآثم ، حتى إذا تم استقبلوكم في مساكن أبدية » . وقد اعتبر الأب بوردون هذا النص « نصاً لرجال الأعمال ورجال المهن » ، ولكنه ، مهما يكن ، من الواضح جداً أن الأب بوردون يعرف عنه القلر الذي يعرفه السيد كنجهام عن تاريخ الكنيسة تماماً ، وهو ملعون كله .

« قال السيد باوار : سمعت كثيراً أنه (ليو الثالث عشر) كان واحداً من أعظم المفكرين في أوروبا ، أقصد يغض النظر عن كونه باباً . »

قال السيد كتتجهام : هكذا كان إن لم يكن أعظمهم على الإطلاق وقد كانت شارته كبابا ، كما تعلم ، « راحة على راحة ، نور على نور » .

قال السيد فوجيرى بشغف : لا. لا. أعتقد أنك مخطئ هنا . أقدر كان : « راحة في الظلام ضياء في الظلام » .

قال السيد مكوى : أى نعم ظلام .

قال السيد كتتجهام بتأكيد : لقد كان : « راحة على راحة » ، وكان شعار سلفه بيوس الناس : « صليب على صليب » ، لكنى يتضاع الفرق بين بابورتها .

إن جويس ناين الكنيسة الذى يكاد يكون « جزويت » في موقف يسمح له بأن يسخر بهم جميعا . إن كلًا من جوركى وليسكوف أو تشيكوف لم يكن ليسخر من ذلك . إن جماعة جويس المغמורה لم تعد مغسورة بفعل الظروف ، ولكن بسخرية جويس نفسها .

أنى على يقين من أن ستانيسلوس جويس قدم بصدق وصف أخيه لأهمية القصة ، لأنه من الواضح تماماً أن سقوط السيد كبرنان على سلام المرحاض يمثل سقوط الإنسان ، والشىء الذى لا تستريح إليه أن ستانيسلوس أعطى كل التوضيح ، لأنه يبدوا واضحًا بنفس النسبة أن السيد كتتجهام ، والسيد مكوى ، والسيد فورجارت ، والسيد باوار ، يتلذون الأربعه المبشرين بالإنجيل ، مع أن ذهنى يضطرب حين أفكر في محاولة الوصول إلى مبشر إنجليل يشبه كلًا منهم ، وإلى صفات الإنجليليين في أسمائهم وشخصياتهم . ولا أفهم التضاد المتنقى بين السلطتين الزمنية والروحية ، أو مناقشة النازد الخبيرة والشريرة في كل . ولكن يبدو واضحًا أن هذه هي القصة الإنجليلية ، حكىت بلاغة أهل الطبقة الوسطى في دبلن ، وصغرت عن طريقهم إلى درجة المهزلة ، كما أن قصة البطل صغرت عن طريقهم إلى مهزلة في قصة « يوم العليق في حجرة الاجتماعات » .

وقصة « الميت » ، آخر قصص جوبيس ، مختلفة تماماً عن كل القصص الأخرى . وهي أرضًا أشد تعقيداً منها بكثير . وليس من السهل دائمًا أن ترى ما إذا كانت تمثل حلقة بعينها ، مع أنه من السهل تماماً أن ترى أنها تمثل شيئاً ما . والنظر هو المدخل الرائق المستوى عند الآنسات موركان ، وهن مدرسات موسيقى عجائز في جزيرة بوشار . ومن الواضح أن القصة ليست أكثر من تقرير عمما حصل فيها . وذلك فيما عدا النهاية عندما يعود جبريل كوزوي وزوجته جريتا إلى حجرتها في الفندق ، حيث تنهار ، وتخبره بقصة حب برينة من أيام الشباب بينها وبين فتى السابعة عشرة في جالواي ، كان قد مات من أثر زواجة برد بسبب وفوفه تحت نافذة حجرة نومها . لكن هذا النظر الأخير يلدو لا علاوة له من حيث الظاهر فحسب ، لأنّه في الواقع هو القصة الحقيقة . وكل شيء أدى إليه كان ببساطة مقدمة بمطروطة بإمعان .. سلسلة من الموضوعات التي تتلاقي فرائها جميعاً في حجرة الفندق .

وهو القصة ، في بيت مضاء حيث دافق في متصرف الليل والمائع ، صورة للحياة نفسها . ولكن كل حادثة وكل كلام بكلاد يحدث صدعاً فيها . ومن خلال هذا الصداع تدرك حضور الموت كله حولنا . مثل ذلك عندما يقول جبريل إن جريتا « أنفقت ثلاثة ساعات خالدة أترندي ملابسها » ، والعمرات قلن لها لابد أن تكون « هالكة حية » ، وهو تعبير أيرلندي يدل بعمقية على كل من الحياة والموت . وقد أيقظ الدفء والمرح فكرة الحب والزواج مرات عدة ، ولكنها كانت تخر صريحة كل مرة بتعبر أو حادثة . فمفتح القصة تماماً يقول جبريل للخادمة للي لهم سيحضرون عرسها قريباً ، ولكنها ترد الإهانة بوحشية فاتحة : « إن رجال اليوم جميعاً مجرد متسلقين ، وماذا يكتنفهم الذين ينالوه منك » . والموضوع الأساسي للقصة ، يهدف إيجاد كل الرحيلات إلى الأموات ، هو أن الجليل الجديد ليس لديه ساحة الآخرين العجوزين ، وأن المغنين الشبان (كاروسو مثلاً)

لا ينتبهون أن يغنووا على مثال من الحودة كما كان يغنى بعض الصداحين الإنجليز الذين ماتوا من ذمن . وتنغى عمّة جبريل فعلاً أغنية « لابسة للعرس » . وأكثنها مجرد امرأة عجوز فصلت من وظيفتها في جوقة الكنيسة المحلية .

ويذهب جبريل نفسه بالعاطفة نحو زوجته ، ولكن عندما يعودان إلى حجرة ما في الفندق تكون الإضاءة معلقة ، وتنطلي عاطفته أيضاً عند ما تخبره بقصة حبها مع فتى ميت . وسواء أكان السبب هو اشتجار جبريل مع الآنسة أفورز ، التي تريده منه أن يقتضي إجازته الصيفية . بداعي قومي ، في غرب أيرلندا (حيث كانت روجته قد قابلت الفتى) ، أم كان مناقشة الرهبان الذين يفترض أن يناموا في أكفانهم ، لذكرهم ب نهايتهم الأخيرة ، أم كان ذكريات المجنين القدامي والأقرباء القدامي ، سواء أكان هذا أم ذاك فإن كل شيء دفع جبريل نحو تحال الشخصية النهائية الذي تختفي فيه الأشياء الحقيقية من حولنا ، ونكون فيه وحدنا كما سنكون على فرُش موتنا .

أكثنه من السهل بما فيه الكفاية أن ترى من قصة « الميت » لماذا توغل جويس عن القصص . لقد سيطرت عليه واحدة من رغباته الرئيسية وهي تنقيح الأسلوب وال قالب . والقصة القصيرة منسوجة بحدود ضيقة لا تسمح بمثل هذا التوسيع . والشيء الذي هو أهم بكثير من هذا أنه يتضاعف تماماً من قصة « الميت » أن جويس قد بدأ بالفعل يفقد رؤية الجماعة المغمورة التي كانت موضوعه الأصلي . صحيح أنه توجد لمسات صغيرة منها هنا وهناك ، كافية لقطات « فريدري مالتز وأمه » - السيدة العجوز التي وجدت كل شيء جميلاً ، « معبر جميل » ، « وبيت جميل » ، « منظر جميل » ، « سك جميل » . لكن جبريل لا يتنسى إليها ، ولا جريتنا ، ولا الآنسة أفورز . لأنهم ليسوا أفراداً ولكنهم شخصيات . ولم يكن جويس قادر أبداً على أن يتعامل من جديد مع هؤلاء ، أناس تحدد هوياتهم بواسطة ظروفهم . وهروبه شخصياً إلى « ترسني » التي أعطته إحساساً مبكراً بهويته كان قد تسبب في

شحوبهم من ذهنه ، أو ، لكنني نعبر عن ذلك بصورة أدق ، كان قد تسبب في ظهورهم من جديد في أزياء مختلفة تماماً . وذلك شيء معرض دائماً لأن يحدث لفلاسفة على عندما تضعه في جو عالمي . وسترى شيئاً من ذلك نفسه يحدث عند د . ه . لورنس ، وا . إ . كوبارد . وليس ذلك دائماً ، كما أأمل أن يفهم قرائي . على حسابنا أو على حسابهم .

ولاشك عندي أننا لو كنا نملك خطوطه من القصة القصيرة التي سماها جويس « يوم السيد هنتر » ، التي كتبت على أنها واحدة من مجموعة « أهل دبلن » ، لرأينا تلك الطريقة في مرحلة العمل فعلاً ؛ لأنها أصبحت أخيراً « بوليسيس » . وأفترض أنها كتبت ، بطريقة « نعمة » و « يوم العليق في حجرة الاجتماعات » . وصفها بطريقة البطولة الساخرة أيام في حياة باائع من دبلان مثل السيد كرفان . بكل المصائب الصغيرة لتلك الحياة وبكل انتصاراتها . وأظن أنها انتهت بفخار ، حيث طلب باائع بضائع حديثة أو أدوات مكتب بما يوازي عشرين جنيهاً . ولكن السيد باوم في بوليسيس ليس السيد هنتر . إنه ليس عضواً في آية جماعة مغمورة ، أيرلندية أو يهودية . كانت ستطعن شخصيتها بفقدان بضعة أشياء ضرورية . إن السيد باوم فقد أشياء ضرورية قبل هذا . إنه رجل ذكاء عالٍ ، قادر على التأمل بكل وضوح ، وإن كان ذلك بدون انتظام ، في موضوعات متعددة للدرجة عظيمة . وهو في الحقيقة بوليسيس ، ويستطيع أن يبلغ أي شيء بلغه سلفه العظيم . أما بالنسبة لزوجته المستعصية فإنها ليست بینياوب فحسب ، ولكنها الأرض نفسها . وعشيقها بلازر بولان هو الشمس التي تتوهج وتغلى أبداً . لماذا لا يهتم شراح جويس دائماً إلى الشيء الواضح ؟ لكن ما علاقة هؤلاء الضخام بكورلي ذي الورقة المالية من فئة الجنيه ، ولينيهان وطريق البازلاء الصغير الفقير الذي يمتلكه ؟

وحتى هؤلاء حين انتقلوا إلى صفحات بوليسيس وفنجانز وبلك عانوا ببعضهم . لأنهم أيضاً تخلوا عن دورهم في « الكوميديا الطارئة » .

وربما تحدث مارتن كتتجهام في «أهل دبلن» عن «راحة على راحة وصلب على صليب»، ولكن منَّ من الذين يقرؤونه في حلقة العالم الآخر في يوليسيس يستطيع أن يتصور أن مثل هذه الشخصية المختلطة ترتكب مثل هذه الأخطاء الطفولية؟

ومهما يكن من السرور الذي يبعثون فينا بتناسخ أرواحهم فمن الواضح أنه لا علاقة لهم بعالم كاتب القصة القصيرة ، الذي يجب أن يخلق مأساة من طبق بازلاء ، وذجاجة من بيرة الزنجيل ، أو من ضياع طرد من فطائر الفواكهقصد استعماله في احتفال «المالوين». ولا يوجد لديه شيء يفعله أمام عظمة روحية مثل عظمة هذه الأشياء سوى أن يتخى في تواضع .

مُؤْلِفَةٌ تَحَبُّ مُوْضُوعًّا

تمثل كاثرين مانسفيلد بالنسبة لي شيئاً غير عادي في تاريخ القصة القصيرة. كانت امرأة على قدر من الذكاء، ولعلها كانت على قدر من العبرة. وقد اختارت القصة القصيرة قالياً خاصاً بها، وغالباً بمحاربة فائقة. ومع ذلك فإنها كتبت قصصاً، في غالب الأحيان، أقرؤها وأنسأها، وأقرؤها وأنسأها. وتجربتي مع قصص القصاص الحقيقين، حتى عندما لا تكون هذه القصص من المرجة الأولى. أنها تركت عندي انطباعاً عميقاً. ربما لا يكون انطباعاً كاملاً، وربما لا يكون حتى انطباعاً دقيقاً، ولكنه عادة انطباع عميق ومستمر. إنني أذكر هذه القصص بالطريقة التي أذكر بها الشعر؛ وأنا لا أذكر قصص كاثرين مانسفيلد بهذه الطريقة. لقد كتبت بمجموعة صغيرة من القصص عن موطنها الأصلي نيوزيلندا من المسام به، أنها رواية. وبما كانت رواية فعلاً، ولكنني أجده نفسي أنسى حتى هذه القصص، وأكتشفها كما لو كانت عملاً لكاتب جديد.

وربما كانت القضية بالنسبة لي، وبالنسبة للناس الذين هم من جيلي، أن إنتاجها حجبته أسطورتها عنها، كما حدث لإنتاج روبرت بروك. والإنتاج عادة أقل وضوحاً بكثير من الأسطورة. إن قصة الفنانة الموهوبة الخلقة، ذلك الخلوق الناري، التي تتزوج من رجل غبي ليست لديه قوة الخيال الخالق، تستمر، وتستمر بقوة كبيرة حقاً، لدرجة أنه يكون على المرأة أن يذكر نفسه دائماً أن القصة إلى حد كبير أنها هي من خلق ذلك الرجل الغبي الذي ليست لديه نفسه قوة خيال خالقة. وقد أحست غالبيتنا، من

الذين كانوا شباناً عندما كان « الجورنال » مازال يظهر ، بكراهية سريعة لجون مدلتون موري . وأظن أن بعض المرأى التي ظهرت تحمل الاحتضان بعد موته كانت من فعل أشخاص كانوا قد أخذوا أسطورة كاثرين مانسفيلد بمحبة أكثر من اللازم . وفي ذلك الوقت استمر موري ، ذلك الرجل الذي كانت لديه قدرة مفرطة على المقابل ، ينشر رسائلها التي ظهر أنها نصوصه بصورة أرداً من الحقيقة .

من الواضح أن هناك بعض الحقيقة في تلك الأسطورة ؛ لأن موري نفسه كان يعتقد فيها ، ولأن الأثر الذي يتركه « الجورنال » والرسائل في خيال الإنسان يبقى . ومع ذلك فإن لدى إحساساً بأنه كان غير منصف لنفسه ، حين نشر الكتاب ، وكان منصفاً لزوجته أكثر من اللازم . ولا بد أنه كان هناك جانب آخر للقصة لم يظهر بعد من ركام الزمن . لقد أخبرني أحد قاء أو روى ولها أنماً كما أنا يظنهان على أن كلاً منها أقل اهتماماً بالآخر من اهتمامه بالنسخة التي أهدى كل منهما الآخر بها .. وهذه نقطة ضعف . عقوبة بشكل كاف بالنسبة لكتابين شابين كانوا معاً يحبان الأدب ، مع أنه لا أحد يستخلص ذلك مما كتب أى منهما .

وقد صورها فرانسيس كاركوس ، بعد مغازلة له معها ، على أنها « مقلدة ضارية » ، وصورته هي كاريكاتير ياباني قصة « أنا لأنكalam الفرنسية » على أنه قواد . ذلك عبث أطفال مؤذ ، وسوق إذا أردت ، ولكنه شيء مسجل بعناية من أسطورة . وربما قبل إن موري أساء إلى زوجته ، بخلق الأسطورة ، أكثر مما أحسن إليها ، لأنه ياخفاًه أن يصف ، بله أن يؤكده ، عنصر الضعف في شخصيتها ، أخذ المعجزة الحقيقة في تطورها كفتنة .

لاني ، لذلك ، إذا ألححت على ما يظهر لي على أنه عنصر الضعف فيها فإن ذلك يكاد يكون عن تجربة . إن معظم إنتاجها يبدو لي على أنه إنتاج امرأة ذكية ومدللة وخبيثة . ومع أنني لا أعرف أى شيء يمكن أن يتخذ

دليلًا على أنها كان لها تجربة في الشفاعة الجنسي ، فإن المرأة والجثث وحشى عنصر المدم في حياتها وفي إنتاجها يجعلنى أتساءل عما إذا لم تكون لديها مثل هذه التجارب . وما هو خارج عن الخدأن تبالغ في أهمية قصص الحب والقدرة المعلوقة عندها ، والى ربما كان ما يزال لدينا شيء تعلمه منها . ولكن فكرة « التجربة » التي بروزت بها هذه القصص هي جبلة طبق الأصل للمرأة التي لديها اتجاهات شفاعة جنسية ، والى تحسد الرجال ، وتعتقد أن امتياز خيالهم المطلق راجع إلى المخواة الزائدة التي يفترض أنهم قادرؤن بواسطتها على إشعاع شهوتهم الجنسية . إن ذلك هو المتعلق المغواط لكتاب نيرجينيا وولف « حجرة المرء الخاصة » ، وما على الإنسان إلا أن يفك في تهاليل إيميل دكتسون أو جين أو سبن لحرية الناجر المتوجل ليدرك كم هو غلوط هذا المقطع . والمشكلة بالنسبة للتجربة بالمعنى الذي بحثت عنه كاثرين مانسفيلد هي أنها عن طريق كونها وعيًا ذاتيًّا تصبح هزيمة ذاتية . إن العبرة تنظر دائمًا وراء التجربة إلى الفائدة التي تستخدم فيها . وقد غيرت التجربة نفسها طبيعتها في مرحلة العمل ، ولم يعد الاهتمام بأمور الناس يعني النضج ، وإنما يعني نوعاً من المراهقة المستمرة .

« قبعت قبالتها كالقطة المتوجحة . وأعجبت بجوارب الذهبة المربوطة تحت الركبة بشرايط مضفرة ، وبعذائني الأسود الموشى بفرو أبيض ، بمجردة في ذلك تماماً من شخصي ، لكم ينوت آثمة ! ونغازلنا كحيوانين متوجهين » .

إذا كانت كاثرين مانسفيلد قد كتبت هذا حقاً بعد أحد تهكماتها الغرامية ، وقد كان هذا ماتقصنه دائمًا بطريقة أو باخرى ، فإن النسخة التي كانت تكتبها تساوى التجربة ، ومن الممكن أن تتبع فحسب وجهة نظر دائمـة من المعرفة التي تتحقق وراءها عليه نضج عاطفي كامل . وأحياناً أشك فيما إذا كان مدللوني مورى قد عرف حقيقة ما كان يكتب حينما روى بمحاذية

عظيمة قصة حبهما . أقرباً إليها بأنه ينبغي أن يشاركها مسكنها ، واستعملها لأهم عائلته عندما كانت تقول « طبت مساء » ، الأمر الذي اضطره إلى أن يدعوها بمناسفليد ، وقولها ، « لماذا لا تخلني عشيقة لك ؟ » . كان رجلاً ساذجاً . لقد كان هو الرجل الذي قال في مكان ما بسذاجة تامة إن لورنس كان يحب زوج فريدا بالقدر الذي كان يحب به فريدا نفسها . لكنه من المؤكد أنه كان عليه أنه يعرف أن كاثرين مانسفيلد في علاقتها كانت تخذل موقف الرجل منذ اللحظة الأولى .

هناك صفة مفقودة في كل ما كتبت كاثرين مانسفيلد تقريراً ، حتى في قصصها الشيوخية ، وتلك الصفة هي القلب . وحيثما ينبغي أن تجد القلب في كتابتها تجده العاطفية المفرطة ، وهي الصفة التي تناسب الظاهر الحسن فيها يبدو ، وتناسبه في المرأة المتحررة أكثر مما تناسبه في أي مكان آخر . والعاطفية المفرطة في الأدب تعنى التزييف دائمًا ، لأنه سواء أكان الإنسان يدرك الكتب أم لا يدركه فإنه دائمًا على وعي بأنه على مشهد منه .

وقصة « أنا لا أنكلم الفرنسي » مثال جيد على هذا . وهي معبرة بشكل عام وصفاً حراً لقاء كاثرين مانسفيلد الأول مع فرانتسيس كاركوس . وكما يكره نفسه يسلم بالتشابه . إنها تصف فتاة حساسة حالية تأتي إلى باريس في شهر عسل محروم من شخص هو « ابن أمه » . ولأنه لا يريد أن يؤذى الوالدة فإنه يترك الفتاة هناك في رعاية صديقه القواد ، وهذا مستمد من كاركوس ، ويتركها الصديق القواد بدوره ، وقد وجد أنه لا حاجة به إليها .

قصة صغيرة مؤثرة . وإذا أمكن للإنسان أن يقرأها بطريقة مباشرة ، كما يقال لي هكذا ينبغي لائل هذه القصص أن تقرأ ، فإن عواطفه تتصرف إلى البطلة التي يلاحظ يحب كل لمحه من لمحاتها ، وكل دمعة من دموعها . ولكن كيف يقرأها الإنسان بطريقة مباشرة ؟ أول سؤال أسأل نفسي هو كيف تنسى هذه الخلوقه الملائكيه أن نصبح عشيقة لأى إنسان ، دع عنك

مثل عشيقها الأثافي البشع ؟ هل لأنها بريئة براءة تامة ؟ ، لكن إذا كان الأمر كذلك فلماذا لا تفعل ما كانت ستفعله أى فتاة بريئة لدبها نقود في كيسها ، حين تكتشف أن الرجل الذي وثق به تركها في مدينة غريبة ، وتعود في القطار التالي ؟ ربما لا تعود إلى والدتها ، ولكن إلى بعض الأصدقاء القدامى على الأقل . أليس لديها ييت ؟ ألا أصدقاء ؟ إنه لا شيء بمحاب عنه هنا من الأسئلة الضرورية التي ينبغي أن تجيب عنها القصة القصيرة . والحق أنني عند ما قرأت القصة بطريقة مباشرة ، وكانت لا أعرف شيئاً عن حياة المؤلفة ، شعرت فحسب بأنها تكلفت غير مفروضة تماماً . والآن ، وأنا أعلم ما أعلم ، لا أجد لها أكثر إرضاداً بكثير . هل كان من المفترض أن يقرأها موري ، الذي قدمتها إليه كاثرين مانسفيلد أولاً ، بطريقة مباشرة ؟ . كتبت إليه تقول : « لكنني آمل أنك ترى (وطبعاً سري) أنني لا أكتب بطريقة مهنية ». وبيدو أنه لم ير هذا . ولأنه رجل حساس جداً فلعله وصل حقاً إلى حد الدهشة من عدم حسليمة امرأة يمكن أن تبعث إليه بمثل هذه القصص لتحصل على موافقته .

ولكن الذي يشطئ عن هذه القصص أكثر حتى من عنصر الزيف هو الشعور بأنها كتبت جمِيعاً في المني .. ولا أعني بهذا مجرد أنها كتبت بقلم نيوزيلاندي عن ألمانيا وإنجلترا وفرنسا ، وهي ثلاثة بلاد بكلٍّ أى واحد منها لشغل فصاص طول حيوانات عددة . إنما أعني أنه لا توجد إشارة إلى جماعة مغيرة حقيقة ، جماعة ليست تحكم طبيعتها نفسها في حاجة إلى صوت واضح . إن الطبقات الدنيا عند كاثرين مانسفيلد ، كما هي عند دكتر ، عبارة عن مجرد أناس يقولون « شمسية » بدلاً من « شمسية » « وتكيد » بدلاً من « توكيده » . وحين قرأت القصص كلها مرة أخرى مررت بنفس الصدمة التي مررت بها منذ ثلاثة عاماً مضت حينما أتيت إلى

قصة «حياة ماباركر» ووجتنى أهتف: «آه، إذن فهذا هو ما كان مفروضاً .
إذن فهذا ماتعنيه كل القصص القصيرة» .

هذه القصة ، مثل معظم إنتاج كاثرين مانسفيلد ، متأنقة تأثراً مباشرةً بشيكوف الذي اتجهت دائمًا إلى أن تصل نفسها به منذ أن دست على إرث تقليداً فاحشاً لقصة تشيكوف الشهيرة عن المربيّة الصغيرة المتّعة التي تصل إلى حد خنق الطفل الذي يستمر في الصراخ . إن «حياة ماباركر» تقليد العمل على نفس المستوى من العظمة هو قصة «شقاء» ، وفيها يحاول سائق عربة عجوز ، وقد فقد ابنته ، أن يبيث حزنه إلى عجلاته ، وأنجيراً يتزل إلى المطرية ، وبيته إلى حصانة الصغير . تختلي «ماباركر» أيضًا ، وقد فقدت حفيدها ، بأحزانها . ولكنها عندما تحاول أن تبتليها إلى صاحب العمل لا يزيد على أن يقول : «أرجو أن الحنارة كانت ناجحة» .

عند هذه النقطة أتوقف دائمًا عن القراءة لأنّكر قاتلاً : «والآن ، يوجد هنا خطأ لم يكن تشيكوف ليتركه» . ولست في حاجة إلى أن أستمر حتى أصل إلى النقطة التي يعنف فيها صاحب العمل ماباركر لأنّها ألت بعلقة صغيرة من الكاكاو كان قد تركها في علبة . لقد عرف تشيكوف أن القسوة ليست هي التي تكسر قلب الإنسان الوحيد . إن المأسى ليس صاحب العمل عند ماباركر ، وإنما هو كاثرين مانسفيلد ، وليس هذا هو المثال الوحيد في أعمالها لقصة التي تفسدها جرأتها . والقصة في نفس الوقت مؤثرة ، لأن ماباركر عضو أصيل في جماعة مغمورة ، لا لأنّها عجوز وفقيرة ، فهذا لا صلة له بال موضوع إلى حد كبير ، بقدر ما لأنّها ، مثل المدرسون والقسّس عند تشيكوف ، ليس لها أحد يتكلّم باسمها .

من المتفق عليه بصفة عامة أن التغيير الأساسي في إنتاج كاثرين مانسفيلد حدث بعد موته أربعين شومي في الحرب العالمية الأولى . ويبدو أن ذلك كان أول صلة بينها وبين الحزن الشخصي الحقيقى . وقد كان رد الفعل

عندما عذبتني ، بل مبتورة . كتبت في « جوز نالها » : « أولاً لدى ياعزيزى أعمال سأقوم بها عن أجلنا معاً . وعندئذ سأقى بأسرع ما أستطيع » . وقد كشفت عن هذه الأشياء عندما سئلت لماذا لم تتحرر : « إن لدى واجباً أقوم به لوقت الحبيب عندما كان كلانا حباً . أريد أن أكتب عنه . وقد أراد هو مني ذلك . لقد ناقشت هذا في حجرة صغيرة في الطابق العاوى في لندن . قلت : إننى سأكتب على الصفحة الأولى فحسب : إلى أخي ليسيل هيرون بيتشارب . حسن جداً . سيحدث ذلك » . كل هذا بطبيعة الحال حركات مسرحية طائفة بطريقة كاثرين مانسفيلد . ولكن هذا لا يطعن في إخلاصها . ولقد ثمت هذه الحركات على كل حال ، وتمت بروعة .

لقد كانت دائماً متعلقة بأخيها ، مع أن هذا بالنسبة لي ، ولا أزال أتحدث من وجهة النظر الشريرة ، ليس كافياً لشرح العنف في حزنها ، ذلك الحزن الذي حدا بزوج عاطفى وطبيعي مثل مورى إلى أن يسرع عائداً من جنوب فرنسا ، خجلاً من نفسه لتفكيره في صبي ميت كفريم له . ومرة أخرى أنساء عم إذا كانت الاتجاهات الحريرية الرجولية فيها جعلتها تغار من أخيها ، ولا يوجد شيء غير طبيعي في هذا : من الممكن أن تحب امرأة أخاكها حباً شديداً . ومع هذا تغار منه الامتيازات التي يبدو أنه يستمع بها . وطبيعي أن الغيرة لا يمكن أن تبقى بعد الموت ؛ لأنها بمجرد أن يزول الامتياز ، حقيقة أو متخيلة ، وبصبح الأخ الحبيب مجرد اسم على حجر قبر ، لا يكون للإرادة المكافحة عقبات تقمع نفسها بها ، ويأخذ مكان الغيرة الإحساس بالذنب » الإحساء بأن إنساناً أنكر على أخيه مثل هذه الميزات الصغيرة التي كانت له ، إلى درجة التوهم أن المرء هو السبب في موته . كل هذا يقع في نطاق حقل التجربة الإنسانية العادلة . إن النطرف في رد الفعل عند كاثرين مانسفيلد هو الذي يغير في .

وأحسن إحساساً مؤكداً أن شيئاً من هذا ضروري لشرح التغير المائل

الذى حدث فى شخصيتها وإنماجها ، وفوق كل شئ فى إنماجها ، لأن التغير هنا لا يهدى أنه تطور طبيعى أو هبتها على الإطلاق ، وإنما هو قلب كامل لها . وهو فى الحقيقة شىء بنتيجه الأزمة الدينية أكثر بكثير مما هو شبيه بنتيجه الأزمة الفنية . وهو ، كنتيجه كثير من الأزمات الدينية الأخرى : يترك الناقد محترسا وغير راض . « هل امتنع عن الشرب بسرعة ؟ » سؤال لابد أننا سألناه أنفسنا من وقت لآخر فيما يتعلق بأصدقائنا . وكان للأزمة أن تنتهى ، بالنسبة الكاثولين مانسفيلد المرأة ، بشعرة فونتانبلو الكاثوليكية ، وتتصبح هذه حجر الزاوية في أسطورتها . أما بالنسبة للكاثولين مانسفيلد الكاتبة فإن هذه تبدو حركة متطرفة وبطولية وغير ضرورية على الإطلاق . وليس بأحد حاجة إلى أن يتم ذكر لي أن هذه وجهة نظر محدودة ، وأنه ليس من شأن ناقد الأدب أن يقرر أي فعل بطولي ضروري وأيها غير ضروري . إنه لابد أن يفعل ذلك بنفس الطريقة إذا أراد أن يكون مختلفاً لمستوياته المعاصرة .

ويبدو لي أن مأساة كاثولين مانسفيلد هي ، من الداخل ، المأساة التي لم يمكن تشيكوف قط من ملاحظتها من الخارج ، مأساة الشخصية المزيفة . هذه المرأة الذكية الجريئة المسيرة كانت على خطأ من البداية إلى النهاية . وقد أدركت ذلك بنفسها في آخر حياتها . كتبت عن نفسها تقول ، وقد دل على شخصيتها أنها فعلت ذلك بصمهير المفرد الغائب : « لقد عاشت ، منذ أقدم وقت تستطيع أن تتذكر ، حياة هي صورة طبق الأصل تماماً للحياة المزيفة » . وشكايى بالنسبة لأسطورة جون مورى هي الآتية : إنه لم يعط أية إشارة إلى الشخصية المزيفة ؛ لأنه أحب كاثولين مانسفيلد . ومن ثم فإنه بما القصة الحقيقة المؤثرة للبائعة الصغيرة الصفيحة التي صنعت من نفسها كاتبة عظيمة في سوق الأدب . وينبغي أن يقارن الإنسان بين جملتها هذه وبين القطعة التي اقتبسها من خطاب تشيكوف إلى سيفورين :

« هل تستطيع أن تكتب قصة عن الطريقة التي انتصر بها هنا الشاب شخصية العبد من نفسه قطرة قطرة؟ . وكيف شعر وهو يستيقظ ذات صباح أن الدم الذي يجري في عروقه دم حقيق « وليس دم عبد؟ ». إنني أتصور أن هذه هي الطريقة التي كانت تحب كاثرين مانسفيلد أن توصف بها ، ولكن موري لم يكن ليتحمل أن يرى مقدار العبودية الموجودة في المرأة التي أحبها .

وصراع بين الشخصية المزيفة والشخصية المثالية واضح جداً في بعض القصص . وليس أوضح في أي مكان منه في الكتاب الثاني ، الذي تعرف فيه الشخصيات جنباً إلى جنب في « أنا لا أنكلم الفرنسي » و « الافتاجة » . تسيطر الشخصية المزيفة التي تجعلها أساساً الإرادة ، على القصة الأولى ، وتسيطر على الثانية شخصية مثالية بطلية تخدم بانهيار الإرادة الكامل . وهي ليست الشخصية الحقيقة لأن هذه لا تظهر كاملاً على الإطلاق . ونتيجة للصراع عندها يكون رد كاثرين مانسفيلد على نشاط إرادتها الطاغية المفروض عليها متناقضاً ، تماماً خالصاً . وتنسب هذا التأمل لأسباب واضحة إلى تأمل تشيكوف ، وهو أقل كاتب كان يتلعل من الكتاب الذين عاشوا على الإطلاق . ييد أن عدم فهمها للفنان العظيم الذي نسبت نفسها إليه كان جانباً ضرورياً من تأملها .

« كم هو كامل ذلك العلم »، يليداته وشخصوه وبويضاته ، كم هو كامل بشكل لا يصدق . هناك السليم والبحر وشكل الزنبق ، وهناك أيضا كل الشيء الآخر . والتوازن كلام هو دقيق (وليس تشيكوف) . إنني لا أقبل واحداً منها دون الآخر »..

ويستطيع الإنسان أن يتخيّل التخنج المخرج الذي كان سيجي به تشيكوف هذا الفيوض العائش . إن تلليله ، تأمل الطيب الذي يحب أن يسلم النفس لموت مريض كان قد اجتهد حتى الموت محاولاً إنقاذه ، كان شيئاً

مختلفا تماماً عن تأمل كاثرين مانسفيلد . وإذا كان قد أسلم نفسه كرجل عاقل فلم يكن ذلك أبدا لأنه لم يقاد كرجل أحمق .

حاولت كاثرين مانسفيلد أن تخزج الشخصيتين في قصة واحدة هي « حفلة الحديقة » . وفضلاها هنا أهم حتى من نجاحها في تخصيص كقصة « الافتتاحية » ، حيث تبقى إحدى الشخصيتين معلقة . ويظهر أن جزءاً من جرأتها جاء نتيجة لوردها على الحياة التي لا « الدف » لها بالنسبة الشابة غبية في المجتمع الرئيسي في نيوزيلندا ، وخلال الأزمات الدينية كان ولا بد أن يكون القبول الكامل غير المستقل لهذه الحياة جزءاً من كفارها . يسيطر في القصة على حفل الحديقة الذي يقيميه آل شيرميدان جو الموت المفاجئ لخوذى يعيش أمام بيتهما ، ولا تزيد لورا الشابة للحفل أن يتم ، وقد حاولت أن تقنع عائلتها بالغائبتها ، ولكن مسعها يحيط باستمرار ، وتحول عنه حتى من جانب آخرها الحبيب لوري .

« قال لوري : يا لها يا لورا ! أنت تبدين رائعة ، ما أجملها قبعة » .

قالت لورا بصوت خافت : أهي كذلك ؟ وابتسمت لوري . ولم تخبره بعد كل ذلك » .

وفي المساء ذهبت لورا ، بناء على اقتراح أمها ، إلى كوخ الحوذى بالفأرة من بقایا الحفل . كانت لديها حقيقة شكوكها في « هل ستمر المرأة المسكونة بذلك ؟ » ، ولكنها استطاعت أن تتغلب على هذه الشكوك دون صعوبة كبيرة . لقد تحطم التأثير ، بالنسبة لقارئ واحد على الأقل ، الذي حاولت كاثرين مانسفيلد أن تصل إليه تماماً . وفي اللحظة التي تتحرك فيها من عالمها المثالي « بديدانه وشصوصه وبويضاته » إلى العالم الحقيقي ، حيث تستيقظ الطاقة النقدية ، تفسد كل شيء بعدم حساسيتها . وذلك تماماً الخطأ نفسه الذي ارتكبه في « حياة ماباركر » . فــى شعر عرضى يمكن أن يوجد هناك في الفرق الموسيقية والسرادقات والقطائز والقبعات ، التي يوجد منها

الكثير ، أي شعر ييلو في الخشونة الحالصة عند هؤلاء الذين يستمتعون بها : والدوق جرمانتز على الأقل يعلم طليق تظر منه ، فقد أصر على عدم سماع خبر موته صديقه لم حتى لا يفسد حفلة . ويشعر الإنسان أنه لاشيء يمكن أن يتضرر من آل شيريدان .

وهذا هو السبب في أنه لا يوجد اتصال بالحياة الحقيقة على الإطلاق في أحسن القصص النيوزيلندية . التقى السيد انطوني البرس في كتابه الممتاز عن حياة كاثرين مانسفيلد صحفة مشرقة بقلم ف . س . برتشيت يقابل فيها غياب الريف الحقيق من قصة « عند الخليج » بنكهة روسيا القديمة في قصة تشيكوف « الوهاد » . ولكن السيد البرس أخطأ فهم ملاحظة السيد برتشيت تماما عندما أجاب بأن هذه الصفة غائبة من قصة كاثرين مانسفيلد لأنها غائبة من نيوزيلندة . والرد الحقيقي على السيد برتشيت ، الذي ربما يعرفه هو أكثر من أي شخص آخر ، هو أنك لكي تقدم أي ريف حقيقي في قصة « عند الخليج » فإليك تكعون مقدماً للتاريخ ، ومع التاريخ ستأتي الحكم والإرادة والنقد . إن الطلم الحقيقي لهذه القصص ليس نيوزيلندة ، وإنما هو الطفوقة . وقد كتبت مع الرجاء وتنويم الطافات النقدية بشكل كامل . وهذا أكثر وضوحاً في « الأفتاحية » في الحلقة التي يقطع فيها البستان الأيرلندي بات رأس البطة ليسلي بذلك الأطفال . ويندفع الجسم بلا رأس في الحال إلى بركة مياه البط . إنه يكاد يكون من المستحيل على أي كاتب آخر أن يصف هذا المنظر دون أن يروعنا . ومن الواضح أنه أزعج كاثرين مانسفيلد الناقلة والمترزة حيث لاحقها خلال السنين . ولكنها سمحت لكيزريا الفتاة الصغيرة برعشة واحدة قصيرة فحسب .

« صاح بات : انظر . ووضع الجسم فبدأ يمشي مع دفقة دم واحدة حيث كانت الرأس . وببدأ يسير بعيداً دون حس نحو الشاطئ المنحدر المؤدى إلى البركة .. كان ذلك قمة العجب .

وصرخ بيب : أترى هذا ؟ أترى هذا ؟ وجرى بين الفتيات الصغار
جاذبها « مراياهن ». وصرخت إيزابيل : أنها مثل القاطرة الصغيرة . إنها
مثل قاطرة السكة الحديدية المضحكة . لكن كيزيَا اندفعت فجأة إلى بات ،
وألقت ذراعيها حول ساقيه ، وضربت برأسها ركبته كأشد ما تستطيع .

وصرخت : ضع الرأس مكانها . ضع الرأس مكانها .

ذلك ، عندي ، منظر من أروع المناظر في الأدب الحديث . فمع أنني
أهمت نفسي كثيراً بالتفزز السريع الوبيل ، وبالكراءة التي تصل إلى حد
المرض ، لما هو قبيح وفاس فلاني أستطيع أن أقرأ هذا المنظر كما لو كان من
أعظم الأحداث بهجة في يوم سار ، ولم يستطع كاتب طبعي أبداً أن يؤثر
في مثل ذلك التأثير . وأظن أن السبب في ذلك هو أن كاثرين مانسفيلد
لاتلاحظ المنظر وإنما تتأمله . هذه جنة عدن قبل أن يأتى الخجل والإحساس
بالذنب إلى العالم . وهذا أيضاً ما أعنيه تماماً عندما أقول إن أزمة كاثرين
مانسفيلد كانت دينية أكثر منها أدبية :

هذه القصص العظيمة هي رواية كاثرين مانسفيلد ، ويمكن مقارنتها ،
على طريقتها الخاصة ، بتفاذه بروست إلى عالم ما وراء الشعور . لكن لابد
أن يسأل الإنسان نفسه لماذا كانت رواية ، ثم يسأل ما إذا كانت تتمثل
كشفاً أدبياً كان من الممكن أن تطوره وتستغلها كما طور بروست كشفه
الخاص واستغله . إنها رواية لأنها تكشف عن آية إساءة أحسّ أنها أساءت بها
إلى أخيها ، محاولة لإعادته إلى الحياة حتى يمكن أن يعيش هو وهي إلى الأبد
في عالم خلقته لهما معاً . لقد خرجا ليفعلا شيئاً لم يفعل أبداً من قبل ، وليفعلاه
بطريقة لم تستخدم مطلقاً من قبل ، طريقة لها صلة بطريقة الحكايات التحريفية .
ولو كان عالم الطفولة مثلاً وصف من خلال ذهن أي واحد من الأطفال
فإن ذلك كان سيجعل منه عالم ذلك الطفل الخاص المعين ، ويجعله معرضًا
للزمن وللخطأ . ومن ثم فإن المشاهد الوحيد يكون إنساناً مثالياً لم تتحقق بالنسبة له

أنكادا التهير والشر والصواب والخطأ . وليس فقط أن القصة تتغل دون كل من شخصية إلى أخرى ، بل أنه ، كما في القصص المترافية ، تتحدد الأشياء التي لا تكلم كأى إنسان : تقول القطعة فلوري في قصة « عند الخليج » : « شكر الله ، إن الوقت يتأخر . شكر الله ، إن اليوم الطويل قد انتهى » . ويقول الطفل الرضيع : « ألا تحب الأطفال ؟ . ألا تجني ؟ » . وتقول الأحراش : « نحن أشجار يكتبه ، نرتفع في الليل ، ملتبسين مالا نعرف » . هذا بينما أصوات بيريل الجبلية ، التي تصف كم بدت بدعة ذات صيف على الخليج ، ليست أكثر بعدها عن الحقيقة أو قربا منها ، من أصوات لندا بيرنل وزوجها .

هذه القصص أفعال سحر مقصودة وواعية . إنما الكاتبة تحاول أن تدخل الحجرة حيث يرقد حبيبها ، وتحاول أن تكرر معجزة لازاروس . وبهذه الطريقة يمكن أن يصل إنتاجها بإنماط كتاب آخرين مثل جويس وبروست الأذين ، بالرغم من طرقتهما المختلفة والأكثر عالمية ، كانوا يستخدمان أيضا منها سحرها في الأدب ، بمحاولتها جعل الصفحة المطبوعة ليست وصفا لما قد حصل ، ولكن بديلًا لشيء قد حصل . حادثة كما تبدو في عين الإله . عملية خلق خاص ..

أما ما إذا كانت كاثرين هانسفيلد قادرة على الإطلاق على استغلال نقاطها الخاصة إلى عالم السحر فمسألة أخرى . وأظن أنها هنا تقرب من فلسف . س . بروتيت أمام قصة « على الخليج » ، ومن قلقي الخاص أمام كل هذه المجموعة من القصص : لأنها تستمور في الشعوب من ذهني مهما تعددت قراءتي لها . هل هي حقا أعمال فنية كان من الممكن أن تسبب في إنتاج أعمال فنية أخرى ، وتتبع قانون وجودها الخاص ؟ أم هي تمثيل سطحي لفعل هو عملية استشهاد متعددة - تحطيم هو تنبأين لنفسه الذي تصد به تحطيم الشخصية المزيفة التي كانت كاثرين هانسفيلد قد بتها نفسها ؟ . أما إذا كانت تمثل

الأولى فقد كان لا بد لكاثنرين القديمة إذن أن تأتي في قلب مهما كان مصنف .
لأنها لم تكن تستطيع إذن أنها تهرب تماما إلى نسخة سحرية لطفولتها ، ولكان
عليها أن تعالج قصة حبها القنورة وخيانتها وقساوتها . وتتوجد إشارات
مغربية للطريقة التي كان يمكن أن يحدث بها هذا . ويبدو أنني في قصص
« الفتاة الشابة » . و « بيات الكولونيل المنافق » أرى تطوراً لروحها المرحة
دون ظاظتها . ولكن الموت جاء مسرعا . ونستطيع في النهاية أن نعتمد
فحسب على الأسطورة التي خلقها زوجها عنها ; والتي وضعتها إلى الأبد
بين « ورثة الشهيرة التي لم تتحقق » .

الكاتب الذي ذهب بعيداً

مع أن القصة القصيرة لا تدور بالذئبة لى قالباً إنجلزيها فإنه كان لأنجذبها
قصاصان عظيمان في شخصي د. ه. اورنس و ا. اي. كوبارد . وأنا
معجب بكليهما للدرجة تعانى است على يقين تماماً أنها أفضل . إنني في
بعض حالاتي أفضل اورنس . وفي أخرى أفضل كوبارد .

إنهما نموذجان جد مختلفين ككتابين ، وإن كانا معاً قد انحدرا من
الطبقة العاملة الإنجليزية . وقد كلّه كلّ منها خجلاً جداً من ذلك ، على طريقة
الناس الذين نشأوا في مجتمع طبق متحفظ . أما كوبارد فيبدو أنه لم يسيطر
قط على إحساسه بالنقض ، واستمر طول حياته ينظر بجوع إلى مسرات
حياة الراء ، بينما يعطي لورنس الإحساس بأنه كان يحاول دائماً أن يؤكد
نفسه أنه سيطر على إحساسه بالنقض .

هنا تفرق طريقتاهم . كان كوبارد فناناً متأيناً وخجولاً ، متأيناً
أكثر مما ينبغي في بعض الأحيان . بينما كان لورنس فناناً بالغريزة وغير مبال .
وقد وثق حين كانت تتقدم به السن في غرائزه أكثر مما وثق في حكمه ،
ومن المقطوع به أنه وثق بغرائزه الأكثر مما ينبغي بكثير . لذا فقد كانت لديه
موهبة عالية لم يشارك فيها أى قصاص إنجلزي ، ولا سيما كوبارد المتحفظ ؛
كانت لديه المقدرة على الدخول الكامل في العالم الطبيعي الذي مثله تمثيلاً
سحرياً بالمعنى الحرفي للكلمة . إنه لم يفعل ذلك عن وعي أو يقصد ، كما فعلت
كاثرين مانسفيلد في «الافتتاحية» ، وليس لديه شيء من الملاحظة الدقيقة
التي يستطيع بها كوبارد أن يبني منظراً طبيعياً . عندما يصف كوبارد

الأغنام المندفعة في فقرة مثل : « كان صوت كل الأقدام الراكضة مثل الرخة العابرة . وحين ضفت في بعضها كفيلق جامد ، وهي تundo ، لم يمكن تمييز أي شيء سوى آذان الأغنام السود ترقص كالملوچ الداكن في نهر متدفع من اللبن » . عندما يفعل ذلك فكل شيء عنده بجازى . ونعلم أن كوبارد لا بد أنه احتفظ بكراسة دون فيها التعبير ساعة ملاحظة المظار . ولكن لورنس كتب بدون مشقة ، وبسرعة ، أو بنوع من الاختزال كما يبدو في أول جملة من « الطلاوة من الثنائي » : « كان على الأرض شمع رقيق هش . كانت السماء زرقاء ، والربيع باردة جدا ، والهواء صافيا » .

وكانت فكرته عن الطبيعة متأللة تماماً لما وصفه بين عمال مناجم الفحم في قريته الأصلية : « ومع هذا فكم رأيت من عامل منجم فحم ، واقفاً في حديقة بيته الخلفية ، ناظراً إلى وردة بنوع من التأمل الغريب البعيد ، الذي يدل على وعي حقيقي بأنه في حضرة الحمال . إنه حتى ليس لاعجابة ، ولا سروراً ، ولا بهجة ، ولا شيئاً من تلك الأشياء التي لها جنر غالباً في غريرة الملك . إنما هو نوع من التأمل الذي يكشف عن فنان مبتدئ » . إن الفقرة التي اقتبستها من كوبارد كانت ستوصف ، من الوجهة التي استعمل فيها لورنس الكلمات ، بأنها « تملكية » ، بينما كانت فقرة لورنس نفسها ستوصف بأنها « تأملية » . إن كوبارد أراد أن يأخذ المنظر إلى بيته بميزه ، ويحتفظ به ، حتى يستعمله فيما بعد . بينما أراد لورنس أن يفقد نفسه فيه حتى إنه عندما يظهر من جديد في عمله فيما بعد يظهر على أنه حدث طبيعي .

وليس هناك شك في أنها أشد تأثيراً في تناول الطبيعة ، ولكن القصة بطبيعة الحال لها جانب آخر . لقد نظر كوبارد ، في أعماله المبكرة على الأقل ، إلى المنظر الطبيعي كما لو كان شخصاً ، ونظر لورنس إلى الشخص كما لو كان ، أو كانت ، جزءاً من منظر طبيعي . فعندما وصف في أعماله المبكرة لم يستورد ، ووصف نفسه صبياً وعائلاً ومحارفه ، عندما فعل ذلك سرّج وصف الناس

فـ ظروفهم التواضعة تماماً ، وتلك هي جماعته المغسورة ، بوصف الطبيعة ؛
ومن ثم وجد الآيات مطابقـة وحدة رائعة . ومع ذلك فإن الوحدة ، حتى في هذا
المكان ، وحدة من نوع مهتر . في « أبناء وعشاق » يصف والديه ، وهما
الوحيدان اللذان تعمقا في لورنس ، يصفهما بثبات كامل . وهما من أكثر
الشخصيات بقاء في الذهن في القصص الإنجليزـي . وعندما يبعد عنـهما إلى
ماريام وعائلتها فإن الصورة تضطرـب اضطراباً كبيرـاً . وعنـهما ينتقل إلى
تتجهـام وكلاـرا دوز يفقد كل إحساس بالحقيقة .

إن التأمل حسن جداً بالنسبة لزهرة ، ولكنه لا يفيد بالنسبة لرجل أو امرأة .
وعندما هجر لورنس جماعته المغسورة ، وكتب عن معارفه في إنـدونـس ، وكتب
أخيراً عن الإيطاليـن ، والمنـود ، وأصحاب الملـاين الأمرـيـكـان ، فإنه كتب
عن ناس لم يروـهم مطلقاً في اتصالـهم بتجربـته الصوفـية مع الطـبـيعـة . لذلك ظهرـ
في إنتاجـه صراعـ حقيقي بين الشخصـيات وخلفـيتها الثقـافية . إن الشخصـيات
ليست متنـاسبـة مع خلفـيتها الثقـافية ، ولورـنس إما أن يـتهمـ بها ، أو يـقومـ
بـمحاـولة بـطـولـية ليـجـعـلـها تـشـعـرـ بأـنـها مـتنـاسبـة . من هـذا الـصراعـ ، الذـى يـوجـدـ
في لورـنس نفسه بـطـبـيعـة الحالـ أـكـثـرـ ما يـوجـدـ فيـ الحـيـاةـ ، يـنـبعـ اـورـنسـ الذـيـ
الـذـى لاـصـلةـ فـيـ بـهـ إـطـلاقـاً كـجـرـدـ كـاتـبـ . إـنـى سـعـيدـ إـذـ أـعـرـفـ أـنـهـ مـنـ الـفـرـضـ
أـنـهـ كـانـ نـيـاـ خـيرـاـ ، وـأـنـهـ سـبـبـ رـاحـةـ وـتـنـوـيرـاـ لـكـثـيرـينـ ، وـأـكـنـ روـايـاتـ بـعـدـ
« الطـاوـوسـ الأـيـضـ » وـ« أـبـانـاءـ وـعـشـاقـ » تـبـلـوـ لـغـيرـ قـابـلـةـ لـاقـرـاءـةـ كـاتـبةـ .
وـأـسـطـيعـ فـيـ نفسـ الـوقـتـ أـنـ أـقـرـأـ القـصـصـ القـصـيرـةـ مـتـاخـرـةـ بـعـدةـ زـائـدةـ :
وـيـشـيرـ هـذـاـ إـلـىـ فـارـقـ بـيـنـ الـرـوـاـيـةـ وـالـقـصـصـ القـصـيرـةـ لـمـ يـرـدـ عـنـدـ أـىـ كـاتـبـ آخـرـ
مـنـ درـستـ ، وـلـذـاـ فـانـيـ أـرـيدـ أـنـ أـبـحـثـ بـصـورـةـ أـعـقـمـ .

من الجوانـبـ الـتـيـ أـثـرـ فـيـهاـ حـلـسـ لـورـنسـ بـالـطـبـيعـةـ فـيـ إـنـاجـهـ مـنـ أـولـهـ إـلـىـ
آخـرـهـ الـأـهـمـيـةـ اـنـتـيـ عـلـقـهاـ عـلـىـ التـغـرـيزـ كـعـارـضـ للـعـقـلـ الـوـاعـيـ وـالـإـرـادـةـ ؛ وـذـلـكـ
جـانـبـ آخـرـ مـنـ القـصـلـ الـذـيـ فـصـلـ بـهـ بـيـنـ التـأـملـ وـالـعـالـمـ . وـذـلـكـ هـوـ الشـيـءـ

الذى يدين به أروسو الذى أكد إيمانه بالرجل الطبيعي . إن قصة مثل قصة « بنات القدس » تعتبر مقاومة صريحة بين طرفيتين من الحياة ، الطريقة الطبيعية والطريقة المصنوعة . تتزوج واحدة من بنى القدس ، بمحنة ، رجلاً غنياً ، وهو في الوقت نفسه على شيء من التوحش من الناحيتين العضوية والذهنية ، وتتزوج الأخرى ، وهي الصغيرة اوبيزا . عامل منجم تغسل له ظهره بعد عممه اليومي .

ذلك هو الموضوع الذى لاحق أورنس بالطبع بقية حياته . ولا بد أن يدرك الإنسان هنا ، كما في « عشيق البدى تشاتلى » ، ما فيها من نعمة طبيعية عالية . كان كل من كوباردو ووردنس مثالاً من المجتمع الطبى . وكانت طريقة لورنس في الانتقام أن يصف نفسه في الفراش مع سيدة متعمدة شابة ، وأن يعرضها للإهانة العضوية في عملية الاتصال الجنسي . إنما كان هذا نوعاً من الآراء المقدسة الذى يبدو شائعاً بين الجماعات المغورة الأخرى ، مثل الزنوج في الولايات المتحدة . لكنه إذا كان أورنس قد انتقم من عائلة القدس ، فإنه قد فعل ذلك كقصاص لاكتفى ؛ فلما توجد محاولة لجعل عائلة عامل المنجم تبدو مثالية في غير ما يحمل ذلك . ولا توجد محاولة لجعل عائلة القدس تبدو كاريكاتيرية . ويبدو موت أم عامل المنجم هنا ، وهو من أعنق الأشياء ، تأثيراً عند لورنس ، وقد ضل عن مكانه الملائم في « أبناء وعشاق » ، حيث يضيع موت الأم بلا أمل ؛ لأن المزاج مهمتهم اهتماماً مسيناً يستجهام وكلارا دوز .

لكن هناك شيئاً أكثر غرابة من هذا في القصة ، وهو الأهمية التي يعلقها لورنس على الاتصال العضوى الفعلى . فالذى حطم بالفعل شعور اوبيزا بالانفصال عن عائلة عامل المنجم هو غسلها اظهور هذا الفرد ، حيث لا يمكن للألم الميتة أن تفعل ذلك . وفقرة « وتبخر شعورها بالانفصال ، وتوقفت عن انسحابها من الاتصال به وبأمه » فقرة بسيطة جداً ، ولكنها ملائى بالأهمية .

وفي الحق أن الموضوع هو نفس الموضوع الذى نجده في قصة « ابنة تاجر

الحيول ، حيث ينقد طبيب شاب فتاة حاولت أن تتحرر في بركة متغيرة ، ويجريها من ملابسها . ويتحققوا . ثم يكتشف أن ليس الأمر فقط أنها تحبه ، بل إنه يحبها كذلك . وقد يقول الإنسان إنه طبيب شاب عجيب جداً . لكن هذا عروض كاذبة ما يكون وضوحاً في قصة « الرجل الأعمى » :

« قبضت يد الرجل الأعمى على كتف الرجل الآخر وذراعه ويده . وبذا كانه يسيطر عليه في القبة النافعة المتنقلة . وقال أخيراً بده : « أنت تبدو شاباً » .. ووقف المحامي بكلاد يتلاشى ، وهو غير قادر على الإجابة . وكسر موريس : « يسلو رأسك ناعماً كما لو كنت شاباً ، وكذلك يداك . المسعني ، هل تفعل ؟ والمس أثر جرحى » . وانتقض برني في ثورة ، ومع ذلك فقد كان تجت تأثير الرجل الأعمى ، كما لو كان منوماً تنويمًا مغناطيسياً . ورفع يده ، ووضع الأصابع على أثر الجرح ، وعلى العينين الجريحتين . وفجأة غطاهما موريس بيده هو . وضغط بأصابع الرجل الآخر على أحقانه المشودة ، مرتعشاً في كل عصب من أغصانه ، ومتعبلاً بخفة وبيطء . يق على ذلك دقيقة أو دقيقتين : بينما وقف برني كما لو كان مشيناً عليه ، فقد الوعي ، وسجيناً . وفجأة حرك موريس يد الرجل الآخر من على جبهته . ووقف حسداً بها في يده . ثم قال : يالي ! سيرى كل هذا الآخر الآن ، أليس كذلك؟ . سيرى كل هذا الآخر الآن » .

ويستطيع الإنسان أن يقلل مدى امتياز القصة كلها عن طريق واحد هو عزل فقرة بهذه دراستها . إن ما يطلب موريس من برني هو اعتداء على الخصوصيات يساوى الاغتصاب . وهو اغتصاب من نوع غير طبيعي ؛ لأنه بهذه الطريقة فحسب يمكن للناتية الخاصة أن تتحطم ، وتخل المعرفة الحقيقة محل مجرد المعرفة . ومع هذا فإن هذه القصة تشارك في شيء ، مع بقية القصص التي ناقشتها . فالآرمـة في جميعها هي لحظة اتصال شخصي . حتى إن واحدة منها تسمى « المسي » . وفي كل مناسبة يوجد شعور بسورة :

حادة يشبه ذلك الشعور الذي يأقى إلى الإنسان عندما يلمس فرو حيوان غريب أو طائر . ويتبع هذا بتحطيم للذاتية الخاصة والاتصال على مستوى أعمق .

وأهم حتى من هذا أن هذا الاتصال يصطدم بالجنس عند نقطة سابقة لنقطة التمييز الجنسي . ويوجد لذلك في « الرجل الأنثى » ما يمكن أن أصفه فحسب على أنه عنصر شذوذ جنسي قوى . ويظهر هذا أكثر وضوحاً في الرواية المبكرة « أبناء وعشاق »، حيث الصلة بين بول مورييل ، وزوج عشيقته كلارا دوز صلة شذوذ جنسي واضحة ، معتمدة على المكان المشترك لكلاهما . وبعد أن اتصلا عضوياً ، عن طريق الشجار ، أصبحا صديقين حميمين . ولكتها واضحة أيضاً في قصص مثل « ظلان الربيع » و « جيمي والمرأة اليائسة » . لقد افتقست فعلاً في كتاب آخر إلى الدروة المرعية للفضة الأخيرة التي ينبع فيها الشذوذ الجنسي أكثر مما ينبع في أي شيء آخر كتبه لورنس :

« كان لديه إحساس قوي بوجود ذلك الشخص الآخر حولها . وسرى ذلك إلى رأسه كشروب روحي حرف . ذلك الرجل الآخر ، على نحو عميق غامض ، كان حاضراً فعلاً حضوراً عضوياً — الزوج . تحركت المرأة في وجهه . كانت متزوجة منه زواجاً يائساً . وذهب ذلك إلى دماغ جيمي كالنهر الصرف . أي الاثنين سيستسلم أمامه استسلاماً أعظم ؟ المرأة أم الرجل زوجها ؟ » .

هذا هو الموقف الذي وصفته « بالثالث غير الطبيعي » . حالة حب يتفاوض فيها الزوج ، أو شخص آخر يشغل مكان الزوج ، عن خديعته من أجل المتعة الشاذة التي يستمدّها من صلاته غير المباشرة بـرجل آخر . ولا أعني بالصلات الصلات النفسية ، وإنما أعني الاتصال العضوي الفعلى ، وعن بعد ، بـرجل آخر . ظهر هذا أولاً ، على ما أعلم ، عند دستيوفسكي ، ثم عند لورنس ،

ثم في « المفيون » بلويس، وله أصداؤه في دوسيس . في هنا الجزء تبدو مشاعر بلوم نحو بلازير بونلان غامضة ، هذا إذا وضعتنا المسألة وضيقاً مخفقاً .

لكن ما القضية خلفها ؟ إنني لم أقتنع مطلقاً بأن الكلمة « شلود جنس » تعبّر عمّا أعنيه بالنسبة للورنس . وأشعر أن الإنسان لا بد أن يقوم بتمييز حقيقته بين الكتاب الآخرين الذين استخدموها ، المثلث غير الطبيعي » . يتصل الجنس عند لورنس من بعض الوجوه بتجربة الصوفية مع الطبيعة . ويبدو أن هذه التجربة تأتي بشكل يكاد يكون كاملاً من الاتصال العضوي ، وتمثل مرحلة تطور طفولية قبل التحديد الفعلي للجنس . بهذه الطريقة يستطيع الإنسان أن يشرح الإشراق العجيب الذي يصور به والديه الالذين يتصلان به اتصالاً حتمياً ، وعلم اليقين النبغي في وصفه لعائلة مريم ، وصفه وصفه لآل داويسين الذين لا بد أنه فرض حقه حرفاً عليهم في الاتصال بهم .

وبواسطه الإنسان أن يكتب كتاباً كاملاً عن استعماله لكلمة « اتصال » نفسها . وهي تشغل جزءاً كبيراً في أعماله المتأخرة المتنبطة ، التي يقرر فيها بقوّة كيده أن التحجر الذي أنتجه الثقافة الحديثة قد جعلنا غرباء عن الطبيعة ، عن طريق جعلنا نتفادى العمل العضوي الشاق ، ونعمل المنزل اليومي ، الذي أحب لورنس أن يقوم به . لكن الإنسان قد يذهب إلى أبعد من ذلك فيقول إن فكرة لورنس عن الصلة بين الرجال والنساء لم تذهب قط أعمق من المرحة الحسية ، عند ما يعتدّى على خصوصية الإنسان العفوية من قبل الوالدين ، وعند ما يعانق الأطفال أحدهما الآخر ويضرّ به دون تمييز . وصف لمدللون موري مرة كيف قابل هو وجوردون كامبل لورنس وفريدا فازلين من أعلى التل في تشوليبرى ، وقد عانق لورنس ذراعه اليمنى في حمالة ، وبذلت فريدا سعيدة . وقد أحب لورنس عن أسللة موري بسرور مؤكدة قائلاً : « لقد زعمت أني لست مثل تولستوى » . كان لورنس رجلاً لا يستطيع أن يعتقد

في عواطفه إلا إذا تضمنت اتصالاً عضوياً حقيقياً، فورية أو ضئلاً من أعمق نوع.

ذلك هو الاتصال العضوي خلائق قصة جديدة مثل قصة «تذاكر من فضلك» . في هذه القصة تحملت شخصية في غربة أتوبيس ، اسمها آني ، وقد هجرها مفتش أتوبيس اسمه ، وهذا شئ له دلاله ، جون توماس ، تحشد المجلات الأخرىيات اللائي أعمان من جانب المفتش نفس الملاماة ، و ذلك لتلقينه درساً . وقد تأبى غالبية الفتيات في حالة حوسن ، ولكن آني ، التي خرجت طالبة دماء ، تصرّه « بايزيم » حزام تمثيل ، وعندما تأسد الفتىات في سخريّة لبخثار واحد فنهن بخثار آني ، وأيّست هنالك سخريّة في اختياره ، لقد أحبته آني وجعلته يحبها ، كما جعلت الفتاة الطيبـت يحبها آني ، « ابنة تاجر الخيوـل » ، والذي لم يوضـع ، ولكنه ضمن في القصـة ، هو ابـنة قـسـوة آني العضـوبـة تـالـتـي يـحـبـها جـوـن تـوـمـاس ، وـهـوـ بـالـطـبعـ سـيرـدـاـماـ ذـلـكـ إـنـ عـاجـلاـ وـإـنـ آـجـلاـ . وـآـنـيـ تـعـرـفـ ذـلـكـ ؟ لأنـهاـ مـثـلـهـ لـدـسـهاـ اـتـجـاهـ عـمـيقـ لـاقـسوـةـ الحـسـبـةـ . ولـكـنـهاـ تـجـعـتـ فـيـ تـحـطـيمـ الـحـمـودـ الـعـضـوـيـ الذـيـ رـبـاـ كـانـ قدـ تـسـبـبـ فـيـ بـقـائـهاـ وـبـقـاءـ جـوـنـ تـوـمـاسـ مـنـفـصـلـينـ .

وفي قصة لطيفة أخرى تسمى « شـشـيونـ وـدـلـيـلةـ » يعود زوج عنيد بعد سبع عـدـيـدـةـ إـلـىـ زـوـجـهـ وـابـنـهـ الـذـيـنـ كـانـ قدـ هـجـرـهـماـ . هيـ الآـنـ تـدـبـرـ مـشـرـبـاـ فيـ مـكـانـ مـنـزـلـ فـيـ دـيـمـونـ . وـقـدـ رـفـضـتـ أـنـ تـعـرـفـ بـأـنـهاـ تـعـرـفـ عـلـىـ الإـلـاـقـ . وـتـوـأـتـهـ ؛ يـسـاعـدـهـ بـعـضـ الـخـنـودـ ، وـتـلـقـيـهـ عـلـىـ جـانـبـ الـطـرـيقـ . لـكـنـ يـفـكـ وـثـاقـهـ وـيـعـودـ إـلـىـ الـمـشـرـبـ حـيـثـ تـرـكـ الـبـابـ مـفـتوـحـاـ لـهـ . إـنـهـ هوـ وـبـطـلـ قـصـةـ « تـذاـكـرـ مـنـ فـضـلـكـ » . قـدـ أـكـدـاـ رـجـولـهـماـ بـإـدـراكـ أـنـ العنـفـ الذـيـ استـعملـ معـهـماـ هوـ مـجـرـدـ جـانـبـ آـخـرـ مـنـ اـتـصـالـ الـحـبـ ، مـثـلـ حلـكـ لوـبـيزـاـ الـظـهـيرـ عـاـمـلـ الـنـجـمـ ، وـلـمـ يـرـقـيـ رـيدـ لـأـثـرـ جـرـحـ الرـجـلـ الـأـعـمـىـ . إـنـهـ نـمـوذـجـ غـرـيبـ لـلـنـفـسـ . نوعـ أـكـادـ أـجـدـ مـنـ الـمـسـحـيـلـ مـنـاقـشـتـهـ ؟ لأنـيـ لاـ أـسـطـيعـ أـنـ أـدـركـ

أين يفترض أن يتحقق تحطيم السلية والجحود . وأين يبدأ الخلط المهدم للغرائز المدamaة والخالقة الذي لا حظته عند موباسان . وبالرغم من ذلك فهو نموذج نفسي حقيقي تماماً ، وليس مقتصرأ بحال على الطبقة العاملة التي كانت تأخذ هذا كشيء مسلمة ، في أيام صباى على الأقل ، « الرجل لا يحبك أبداً حتى يخربك » هذا تعبير لأمرأة عجوز أتذكره بوضوح جداً من أيام طفولتى ، مع أنه صنعني حينئذ ، ويصلمني الآن .

ولكن ما يتبع أن يقال عن هذه التخصص المبكرة الجميلة هو أن ما يعطيها حرارتها ومرحها على وجه الدقة هو ذلك الاتصال العضوى فيها . ويمكن للإنسان أن يقول إن الاتصال العضوى يحمل شيئاً قوياً بما نعرف بالإحساس الدينى . فعن طريق اللمس تتقبل قذارة جارنا وروائحه ومضايقاته وقسوته كما تقبلها المسيح ، لكي يقرر لها بسبب هذه الأشياء نفسها . ولكن هذا معجزة . وكل هذه التخصص قصص معجزات ، كما أدر كل مسرحيات ينس ذات الفصل الواحد مسرحيات معجزات . ولا بد أن ضيف أن المعجزات ليست موضوعاً ملائماً للمعالجة في قالب واسع ، فهي يحكم طبيعتها ذاتها موضوعات إكاتب المسرحية ذات الفصل الواحد ، أو لكاتب القصة القصيرة ، وإليست الروائى على الإطلاق . ويتكون أن نسامع ، في قمة حرارة القصة الصغيرة ، مع الرجل الأعمى غير الكامل عضويًا ، الذي يحتاج إلى أن تتحسن آثار جروحه حتى يتغلب على وحدته ، لكن الإنسان عندما يجد فصلاً كاماً لا من روایة شخصاً لوصف رجل بذلك معلنة رجل آخر ، كما يجد الإنسان عند لورنس ، فإن قمة الحرارة تصبح هوساً ، والهرس نفسه يتزل بسرعة إلى حالة الملل . وفي الرواية كما في الملحة ، يفضض الغبش المشرك كل شيء .

إن تبع كاتب القصة القصيرة الذي توقف عن أن يكون كاتب قصة قصيرة أصبح شيئاً آخر مغرياً ، بالنسبة لكاتب قصة قصيرة آخر على الأقل . وقد توقف جويس تماماً كما قلت ، ثم استأنف عمله بأشياء مدهشة ، هي

ترجمة ذاتية ، مكتوبة في أسلوب منفتح باطراد ، تحررت فيه الجماعة المغمورة لقصة القصيرة لتصبح شخصيات من الميثولوجيا القدิمة . أما لورنس الفنان الحدسي ، فلم يتوقف مطلقاً عن القصص ، ولكن صفاتها تغيرت : وقد كان أسلوبه دائماً ، كأسلوب معظم الفنانين الحدسيين ، سريعاً ومؤكداً ، مع أنه في سرعته قد يستعمل كثيراً الروابط ليبدأ بها جملة ، وعلامات التعجب اينتها . وقد أصبح الأسلوب في إنتاجه الأخير مثيراً لاغتيظ بما فيه من « واوات » ، وتكرار « لكن » و« كذا وكذا » ، وهو على أن ، كما أصبح يحييناً علامات التعجب ، والكتابة ذات البخط الثقيل ، وجنباً إلى جنب مع هذا كانت شخصياته تتغير ، كما كانت شخصيات جويس ، من الجماعة المغمورة في وسط إنجلترا ، إلى شخصيات رمزية في المجتمع الإنجليزي : الصحافة ، والوردات وزوجاتهم ، ورجال الأعمال الأغنياء ، وأصحاب الملابس الأمريكية وعابలاتهم . فعشيق اللبدى شاترلى ليس إلا عشيق لويزا في « بنات القدس » ، مع إسقاط كل إحساس بالأمر الواقع . وهذا التغير غير مسموح به في قالب الرواية ؛ فالرواية ، منها كان مبالغة فيها ، لا بد فيها من إحساس بالأمر الواقع . وغياب الإحساس بالأمر الواقع من القصص القصيرة ، والطويلة القصيرة ، يقترب بها بالتدرج من حالة الحكايات ، يقترب بها من بوشكين وبو ، ويبتعد عنها عن تشيكوف وموباسان . إنها حكايات ممتازة . وهذا الإحساس بالمعجزة الموجود في أعمال لورنس منذ البداية ، وفي قصصه ، يتصمنها من أن تصبح مجرد تلرييات على السحر . ولكن ليست هناك مستويات يمكن أن تطبق عليها من المستويات التي تطبق على تشيكوف وموباسان .

« أنا نظرني » في ظني أن بعض أسباب التغير في إنتاجه يمكن أن تعزى إلى تربيته الإنجليزية ؟ . يوجد عند لورنس وعند كوبارد شعور بعدم الاكتفاء الاجتماعي يجعل المهمـا حرصاً ، أكثر قليلاً مما ينبغي ، على الهروب من بيتهما . وهمـا يفكـران كثيراً في الحالـال الحالـال لأنـ يكون للإنسـان دخل

مستقل . وقد استطاع لورنس أن يقنع مرويده بأن الشيء الوحيد الذي بهم
به فعلا هو فاعلية الجنس التي تلطف من السلبية والحمدود . ولكن ذلك كان
واحداً من الانتصارات الكبيرة للفق حكايات ؟ لأنه في الحقيقة أحب
الطبقية والمال أكثر من معظم الناس ، وكان الجنس عنده مجرد طريقة مناسبة
للسخرية من عدم المساواة التي فرضت عليه بهكم مواده . ولاشك أنه كتب
جاد استنكر عبادة المال ، ولكن من ذا الذي يقرأ قصة « رابع الخصان
المزار » دون أن يتسمى في انتقام : كم ، بالضبط ، سيجمع الصبي الصغير
المختل الأعصاب عن طريق ركوب حصانه المزار ، وتصور رائجي السباقات
التقليدية . ولابد أن يكون سان خريسيوس أو فازيزى ذا عقلية تقديرية قبل
أن يلحق به تيميس ، ولاشك أن موته الطفل عذاب ملامهم تماماً ، ولكن
السؤال الذي يكون مشكلة هو لماذا يكون هو لا عائلته الذي يعاقب . ولكن
ثمانين ألف جنيه في نفس الوقت ، وهي ثلاثةمائة ألف دولار بتغيير التقاد
في تلك الفترة ، تعويض مناسب . والشك الوحيد الذي عندي هو فيما إذا
كان بو لم يكن ليكتب تلك القصة في كتابه « حكايات الفوضى والخيال ».
والشيء نفسه صحيح بالنسبة لقصة « السيدة الجميلة » ، التي تعرف فيها
أم مسيطرة لنفسها ، وبصوت مرتفع في المساء الطلق ، بارتکاب جريمة قتل ،
غير واعية بأن أنبوبة « بالوعة » تحمل قصة جريمتها لأذني ابنته أختها ،
سيسيلا ، التي تقرر أن تحدد مكان الجريمة نفسها عن طريق الحديث في
أنبوبة البالوعة ، مقلدة صوت هنري الابن « البكري »، الذي يفترض أن العمة
قد قتلته . هذا فلسفياً جداً ، لكن فهو حقاً كذلك ؟

من الواضح أن لورنس ، مثل جويس ، كان هارباً من الجماعة المغمورة
التي تربى وسطها . وتمثل قصص من مثل « الأميرة » ، « المرأة التي
ذهبت بعيداً » ، هروبه الخاص من الحياة المأساوية والمهنية في إسترود ،
وهي دبلن لورنس . أما ما إذا كان إلى واحد من المروجين ضروريًا أو مفيداً
فذلك شيء لا نستطيع ، تخمين النتائج لا تعرف الظروف الحقيقة ، تحدده.

مكان نظيف وحسن الإضاءة

لابد أن ارتأت همنجواي كان من أول حواري جويس . ومؤكدا ، على قدر ما أستطيع أن أؤكد ، أنه كان الكاتب الوحيد في زمنه الذي درس ما كان جويس يحاول أن يفعل في ثر « أهل دبلن » ، وصورة الفنان ثاباً « ليستخرج طريقة لاستخدامه . لقد استغرقني سبع التعرف على « تكنيك » جويس ، ووصفه بشيء من الاهتمام . وعندما أدركت أنه كان عديم الفائدة بالنسبة لأى غرض من أغراضي . ولم يسعني إلى ذلك ، على قدر ما أشرف ، أى ناقد . لكن همنجواي لم يسبقني فحسب ، بل زنه كان ذو وظف ذاته تماماً لحرباه ، وصنع منه شيئاً لا يأس به .

لقد وصفت بالفعل في « مباحثي المجموعة » أهل دبلن « خصائص ثر جويس في كتابه الأول هذا . وأ يكن جويس احتفظ بعض نظورات هذا الثر الأساسية ليستعملها في رواية ترجمته الذاتية . والقطعة التي اقتبسها منها في كتابي « مرأة في الطريق » لشرح التكنيك تصلح أغراضي هنا كآية قطعة أخرى :

« لمس جمال الكلمة اللاتينية الناعم ظلام الماء لمسا ساحراً ، لمسا أرق وأكثر إغراء من لمس الموسيقى ، أو لمس يد امرأة . أحمد جهاد أذهانهم . مر خيال المرأة ، كما ظهر في قلادس الكتبة ، صامتنا خلال الظلام . عود مكسو برداء أبيض مع حزام متسلق صغير وتحف كعود الغلام . سمع صوتها خفيفاً وعالياً كصوت الغلام ، سمع مرجعاً من جوقة بعيدة الكلمات الأولى من المرأة التي نفذت خلال كآبة أول ترنيمة من تراتيم العاطفة ، وصاحتها : وأنت أينما كنت يسوع أخليل (*Et tu cum Jesu Galilaes eras*) — لمست كل

القواب وتحوات إلى صوتها ، مشرقا كالنجمة الشابة ؛ مشرقا في وضوح أشد . وبجود الصوت الكلمة المنورة بخفوت أشد . ويموت النغم » .
يبدو لي ، كما قلت ، أن هذا تطور « للكلمة المناسبة » عند فاوير . الكلمة المناسبة لل موضوع لا للقارئ . وهي تفرض على القارئ ظاهر الموضوع الدقيق بطريقة الشرح التصويري ، كما تهدف كذلك إلى أن تفرض عليه حالة المؤلف الدقيقة . وعن طريق تكرار الكلمات الرئيسية ، والعبارات الرئيسية من مثل « لمس » ، « مظلم » ، « امرأة » ، و « يمر » تجعل حركة المحادثة النثرية تطوى ، وكذلك صفات الإغراء والتقوّج والمفوية التي تميزها عن الشر ، والتي تهدف إلى وصل المؤلف بالقارئ في إدراك مشترك للموضوع ؛ وتضع مكان ذلك سلامة من الطقوس اللفظية التي تهدف إلى إثارة الموضوع كما يفترض أن يكون . وهي تهدف في مراحتها المنطرفة إلى انتقال الصورة بالحقيقة . إنها حلم البلاغي .

و حين تعرف صورة الفنان شاباً على حقيقتها تدركه على وجه الدقة من أين أنت افتاحية همنجواي الجميلة لقصته « في بلد آخر » .

« في الخريف كانت الحرب دائماً هناك ، ولكننا لم نذهب إليها فيها بعد . كان الجو بارداً في الخريف في ميلانو . وحلت الظلامة جد مبكرة ، عند ذلك أضيئت المصاصيع الكهربائية ، وكان النظر في وجهات الدكاكين على طول الشارع سارا . كان هناك صيد كثير معلق خارج الدكاكين ، وقد كسا الثيج فراء النعالب ؛ وعصفت الريح بذيلوها . وعلق الغزال ياسا وثقيلا وفارغا ، وهبت الطيور الصغيرة مع الريح . قلب الريح ريشها . كان خريفا باردا . وهبت الريح منحدرة من الجبال » .

هناك ! لقد أدركت كم كانت باردة وشديدة ربيع ذلك الخريف في ميلانو . أليس كذلك ؟ ولم يكن ذلك مثلا ، أليس كذلك ؟ ، وألم تكن حتى كثيرا الاهتمام ابتداء فقد علمت شيئا أو شيئا مهما جدا ربما جهلتها لولا ذلك . وأقول

- 1 -

مع أن جويس كان أهم شخص أثر في هنجوای ، ومع أن الإنسان
يستطيع أن بعد جويس حتى في حلقات جميرة عند هنجوای ، . مثل
وضع المكمل بعد الفعل مباشرةً علنما يقتضي الاستعمال إما أن يسبق الفعل
أو أن يأتي بعد المفعول به ، وذلك كما في عبارة « حسب بسهولة عجيبة
الخطة السوداء ». مع كل هذا لم يكن هو صاحب الأثر الوحيد فيه . كان
لغير ترود ستين وتجاربها مع الآلة أيضاً بعض الأهمية . وقد قصدت بهذه
التجارب ، وهي إعادة تجربة غير محفوظة على نحو ما ، أن تنتفع بتبسيطها
لتكتنิก النثر مثل تبسيط القوالب التي تتجدها في إنتاج بعض الرسامين
المحدثين . كان خطوطها ، وهو تهجين صلرخ لخطا جويس الأسماى ، جمهل
حقيقة أن النثر فن غير خالص تماماً . وأى فن يبر منتميز عملياً من الناحية
الشكلية عن مذكرة صادرة عن إدارة حكومية هو فن غير خالص بالضرورة .
إن الصطريح « نثرى » يفهم منه التنم ، مع أنه في الحقيقة ينبغي أن يكون
له معنى ضمني في المعنى التسليل المصطلح « شعرى » .

هذه الطريقة الأدبية ، كما يستخلصها من جواي ، مؤلعة من النبض والتكرار . وهي ضد ما تعلمناه في أيام الدراسة . لابد تعنمنا أن نعتبر من الخطأ تكرار الاسم ، وشرح لنا كيف تفادى ذلك باستعمال الضمائر ،

والمرادفات . لقد أسلم ذلك إلى خطأ آخر «أوار» التنويع المطيف . . .
ويمكن أن يسمى خطأ طريقة هنجواي «التكرار الظريف» . وهو يستعملها
أشد ما يمكن إنقاذه في قصة «النهر الكبير ذو القلبيين» .

«لم تكن هناك أحراش في جزيرة الصنوبر . وقد ارتفعت جذوع الأشجار
في استقامة ، أو مائل كل نحو الآخر . كانت الجذوع مستقيمة بنية الاون بدون
فروع . كانت الفروع مرتفعة فوق ذلك ، وتشابك بعضها ليكون ظلاً سميكاً
على أرض الغابة البنية الاون . وكانت هناك مساحة عارية حول أخدود الأشجار .
كانت بنية الاون ناعمة تحت الأقدام حين مشى عليها «ناك» هذه المساحة
هي التحام أرض أوراق الصنوبر منتهي وراء اتساع الفروع العالية . كانت
الأشجار قد نمت طويلة ، والفروع قد تحركت عاليه ، تاركة في الشمس تلك
المساحة العارية التي كانت مرة مقطعاً بالظلال . وأبتدأ نبات الرحم المطيف
على حافة هذا الامتداد من أرضية الغابة .

انزاق «ناك» على ظهره ونام في الظل . نام على ظهره ونظر إلى أعلى
أشجار الصنوبر . ارتأحت رقبته وظهره وأضيق منطقة في ظهره حين
تمدد . أحس إحساساً طيباً بالأرض تحت ظهره . نظر إلى السماء من خلال
الأغصان ، ثم أغلق عينيه . فتح عينيه ونظر إلى أعلى مرة أخرى . كانت
هناك ريح عالية فوقه في الأغصان . أغلق عينيه مرة أخرى ونام » .

ذلك جزء من تجربة أدبية ساذجة ومتعددة بشكل غير عادي . بدأ
هنجواي فيها يصنع بالثر صورة أخرى لمرحلة صيد في أرض شجرية .
وهي مبنية على ثروة لغوية ضئيلة من بضع عشرات من الكلمات مثل «ما» ،
«تيار» ، «جدول» ، «شجرة» ، «فروع» ، «ظل» . إنها توسيع
لماطريقة التي أشرت إليها في «صورة الفنان شاباً» . وهي تأخذ
في الاعتبار «أنا لينيا باورايل» لحويد من بعض الوجوه ، مع أنها عموماً
أشد شبهاً بتجربته في «الإنجليزية الأساسية» . والشيء التزوب أنني عدت

مع عشرات من الأمراء كان الشبان ، وهم أناس عرقو هنجرؤى أحسن مما عرفه بكثير . ولم يلاحظوا مطلقاً هذه الطريقة . وربما كان هذا ما أقصد إليه هنجرؤى وجويس ، وربما أقرؤهما أنا بطريقة خطأ ، ولكن لا أعرف أية طريقة أخرى لقراءة النثر . وأحسن بأنني متاكداً تماماً من أنه حتى جويس نفسه كان سيرى أن « النهر الكبير ذو القلبيين » محاولة لجعل حلمه البلاغي سوقياً .

وعلى كل فقد حق هنجرؤى شيئاً أحسن مما حتف أستاذه حين أدرك أن نفس النكتيك تماماً يمكن أن يطبق على الأجزاء المسرحية في القصة ، ولذلك تكرار الكلمات والتعبيرات الأساسية في هذه الأجزاء يمكن أن يتبع تباعياً مثابها ، وتأثيراً مغناطيسياً مشابها . فعل حين يكتب جويص : « بينما اندفعت اليد الأخرى بنعم بطئ ، بعد كل مجموعة من النغمات .. نفاثات اللحن التي ترددت عميقه ومدبلة » يكتب هنجرؤى : « ينبغي الانفعل شيئاً ، خلقاً لفترة طويلة جداً . لا . لقد كنا هناك لفترة طويلة جداً . قال جون : اللعنة ! طويلاً جداً . لا فائدة من فعل شيء ، لفترة طويلة جداً » .

هذا شيء جديد في فن القصص ، وهو جديرو بالاعتبار على نحو مفصل . ويوجد مثال صريح لذلك في قصة « تلال مثل الفيل البيض » . وهي قصة يحاول رجل فيها أن يقنع عشيقه بأن تخهض نفسها . وهناك كلامات أساسية معينة في الحوار من مثل « بسيط » ، وتعبيرات أساسية من مثل « لا أريدك أن تفعل ذلك إذا لم تثنائي » :

« قال الرجل : حسناً ، إذا لم تريدى ذلك فلن تضطرني إليه . لن أجبرك على فعل ذلك إذا لم تريدى ذلك . لكنني أعلم أنه بسيط جداً . – وأنت حقيقة تريدى ذلك ؟

– أعتقد أنه أحسن شيء يمكن أن يفعل . لكن لا أريدك أن تفعليه إذا لم تثنائي حقاً .

- وإذا فعلته ستكون سعيداً . وستعود الأشياء كما كانت ، وستحبني ؟

- أنا أحبك الآن . أنت تعلمين أنني أحبك .

- أعلم . لكن إذا فعلته فسيكون اطيفاً من جديد أن أقول إن الأشياء مثل الفيلة البيضاء ، وستحب ذلك .

- سأحبها . إنني أحبها الآن ، ولكنني فحسب لا أستطيع أن أفكر فيها .
أنت تعلمين حالى عندما أكون قلقاً .

- وإذا فعلته لن تكون قلقاً أبداً ؟

- إنني لا أتفق بالنسبة لذلك لأنه بسيط جداً .

- إذن فسأفعله لأنني لا أهتم بنفسي .

- ماذا تقصددين ؟

- أنا لا أهتم بنفسي .

- حسناً ، أنا أهتم بك .

- نعم . لكنني لا أهتم بنفسي . وسأفعله . ثم يصبح كل شيء اطيفاً .

- إنني لا أريدك أبداً بفعليه إذا كنت تشعرين بهذا الشعور .

إن مزايا مثل ذلك الأسلوب وعدم مزاياه تكاد تكون متساوية بالتساوي . والمرة الرئيسية واضحة ، وهي أنه لا أحد يمكن أبداً أن يحس بأنه يقرأ بالصدفة مذكرة حكومية أو تقريراً مختبراً عن محاكمة . وإذا كان جوته صادقاً في قوله إن الفن فن لأنه مختلف للطبيعة فذلك فن . ويوجد حتى عند أصحاب الأسلوب من المجددين تماماً من المدرسة القصصية القديمة صراع يظهر كثيراً في بداية القصة ، وذلك قبل أن يستطيع المؤلف أن يفعل ذلك . عملاً ليس قصصاً ، وتحصل القصة إليه . ويظهر ذلك على شكل فقرة أو أكثر من النثر المتردد مثل ضبط النغم في الأوركسترا . ولكن عنصر الأسلوب عند منتجواه يفصل الجملة الأولى عن أي شيء ليس بقصص . لذا غنى ترن عالية وواضحة مثل الموسيقى التي تقطع الصمت . تبدأ قصة «الأثر الذي»

نبر جنيف بالكلمات التالية : « يقول مثل فونسي إن صياد سمك جاف الملابس ، وفاتها ميل الملابس يكونان متظراً حزيناً ». لم يكن لها ميل إلى الصيد أبداً . وتلذت ببداية متسللة بما فيه الكفاية بأسلوب ذمنه . وتبدأ قصة « ناعس » لتشيكوف بكلمة مفردة هي « ليل » ، وهي أكثر دلالة مع أنها متذلة قليلاً . أما أول جملة في « في باد آخر » فهي تعبر افتتاحي كامل مصوّغ بشكل كافٍ لكي يلكر القارئ في نفسه ، دون أن يجعله يذهب ليرى ما إذا كان الباب الأمامي مغلقاً : « في الخريف كانت الحرب دائماً هناك . ولكتنا لم نذهب إليها فيما بعد » . وعندما يختتم همتجوای قصة تقول ، بنفس الطريقة ، « انتهت » ، دون أن تعطينا الإحساس بأننا قد تكون أشرنا نسخة معيبة .

أما علم الميزة الواضحة لهذه الطريقة فهي أنها تمثل إلى طمس التضاد الحاد الذي ينبغي أن يوجد بشكل مثال بين القصص والمسرحية ، وهذا القالبان اللذان يتالفان منهما فن القصص . وينبغي أن تكون الأولى ، من الناحية المثالية ، ذاتية ومقنعة ، والأخرية موضوعية وملزمة . في إحداثها يقدم القصاص للقارئ ما يعتقد أنه حديث ، وفي الأخرى يدلّ له على أن هذه في الحقيقة هي الطريقة التي حدث بها . وينبغي العنصران دائمًا متوازنان تقريرياً في القصة الجيدة . وفي قصة همتجوای يتوجه العنصر المسرحي المقددان تأثيره الكامل ، لأنّه موضوع في نفس أسلوب طريقة القصص . يبدأ الحوار ، وهو عنصر المسرحية الثاني ، في الانطمام ، وتصبح المحادثة أشبه بمحادثة الشاربين وملئى المخدرات ، أو انتخوصفين في « الإنجليزية الأساسية » . في قصة جوبيس « نعمة » تطبع سخرية المؤلف محادثة الرجال في حجرة المريض بنفس الطابع الخفيف الكتبـ . ولكن الإنسان يستطيع أن يتجاوز عن ذلك هناك على أساس أن المدف ساحر . ولا يوجد مثل هذا العذر للمحادثة في قصة همتجوای .

ويمكن بطبيعة الحال أن تقول إذا أردت: إن العنصر المسرحي فيها مضمون أكثر مما هو معبّر عنه ، وإنه انتفع بما فيه الكفاية أن الرجل لا يحب الفتاة ، وعلى كل حال فقد أشار إلى ذلك بقوله : « أحبك الآن » ، « أحبه الآن » على مسافة قريبة جداً . ويمكن أن تقول إن الفتاة نفسها تعرف ذلك . وهي تتعرض للتفسحية طفافتها الذي لم يواله بعد من أجل الرجل الذي تشعر بالتأكيد أنه سيرتكها . ولكن الحوار الذي يفهم به شخصان ، أو يحاولان التفاهم به ، مفقود . ولعلنا هنا ، على ما أظن ، نلامس نقطة ضعف عند كل من جويس و هستجوه . ولا بد أن الحوار يبدو غالباً غير ضروري بالنسبة للبلاغي ، حيث يعرف طرقاً عبقرية كثيرة لتفاديها .

و ليس معنى هذا أن هستجوه قد أخذ بلاغته معه إلى السوق كما فعل جويس . والحقيقة أنها إذا استثنينا قصة « النهر الكبير ذو القابين » ، وهي في الواقع تصوير كاريكاتيري بطريقة أدبية ، فلا يجد هناك كثيراً من هذه التجربة عنده مطلقاً . كان كاتباً عملياً لا باحثاً . وقد أخذ عن الباحثين من أمثال جويس وجرترود ستين ما شعر أنه يحتاج إليه فحسب . وفعل ذلك بروح خبير أمريكي في فن المقدرة ، يدرس اختبارات مجموعة من العلماء ، ليكتشف كيف يستطيع أن يختصر ثانية أو اثنتين من الزمن اللازم لتحريرك « عتلة » . وعندما تقارن القطعة التي اقتبسها من « صورة الفنان شاباً » بالقطعة التي اقتبسها من « في بلد آخر » تستطيع أن ترى أن جويس يدع نظريته الخاصة تجري معه ، بينما يستعمل هستجوه منها بالدقة القدر الذي يحتاج إليه ليخلق الأثر الذي يريد .

والحقيقة أنه لا يوجد ، من وجهة نظر نكتيكية خاصة ، كاتب آخر في القرن العشرين مسعّ بنفس هذا المستوى البرائعي . كان يستطيع أن يأخذ حادثة ، أية حادثة مهما كانت ضئيلة أو تافهة ، وبهذا بقدراته ككاتب إلى شيء يقرؤه الإنسان من ثلاثة سنة ، ويستطيع أن يقرأه اليوم بإعجاب

وممتعة . ويمكن أن يرى الإسقاف مقدراته على نحو أحسن عندما تكون المادة جد ضئيلة ، وعندما يكون عليه أن يعتمد على مقدراته ككاتب . فليبيه هناك شيء في « كما يقول لك الوطن » (Che Ti Dice La Patria) لم يكن من الممكن أن يلاحظه بنفس الترجمة صحيحاً يكتب تقريراً عن رحلة سريعة في إيطاليا أن يقول بعضهم ، وهو شاب قبيح في مطعم مشبوه : « إن الرجال الأمريكيين لا يساوون شيئاً » . ويختصرها رجل شرطة سفيه من أجل خمسين ليرة . هذا هو كل شيء . لكن ليس هناك صحيحاً كان من الممكن أن يعطينا نفس الإحساس بعنصر الحياة الشريرة في إيطاليا في ذلك الوقت . وعندما ينبع هنجواي وصفه لها بعبارة أخيرة جامدة فلنها تظل متهدية : « من الطبيعي أنه لم تكن لدينا في مثل تلك الرحلة القصيرة فرصة لترى كيف كانت الأمور بالنسبة للبلد أو للناس » . وموضوع قصة « خمسون عظيمًا » من أكثر الأمور التي يودها قلب الكاتب كآبة ، ولكن القصة نفسها بطل من الممكن أن تعاد قراءتها .

لكن مشكلة هنجواي الحقيقة تكمن في أنه كثيراً ما يضطر إلى الاعتماد على عدته التكتيكية الرائعة لينطوي مادة تافهة أو مثيرة . وتفسر قصصه في غالب الأحيان بـ « تكتيك يبحث عن موضوع » . وبالمعنى العام للأكلمة لا يوجد موضوع لدى هنجواي . ويلدي فوكنر رغبة شديدة في التجارب التكتيكية ليست مختلفة عن رغبة هنجواي . وهو ، مثل هنجواي ، يعبر عليه دائماً في مقاهي باريس مع نسخة من « الارتفاع » ، ولكنه يحاول في الحال أن يفرسها في « بلاد يوكاتاباتوفا » . ودعنا نسلم أنها في بعض الأحيان تبدو وكأنها غير مناسبة هناك ، مثل قبعة باريسية على رأس امرأة من نساء « سفويز » . لكننا إذا لم تحب القبعة فإننا نستطيع على الأقل أن نخرج بشيء من المرأة إلى تحفيتها تلك القبعة . ومن ناحية أخرى فإن هنجواي رجل موضوع دائماً في غير موضعه ؛ إذ ليس لديه مكان يجذب إليه كنزه .

هناك أوقات يشعر الإنسان فيها أن منجوأى ، مثل شخصية قصته «مكان نظيف وحسن الإضاءة » ، يخاف أن يمكث في البيت مع موضوع « ويجد الإنسان داعماً في قصصه البيئة المميزة لأمنقى ، ولقطع المخطة ، وللحجرة الانتظار ، أو لعربة السكة الحديدية . أمكنته نظيفة ، ومضايحة إضاعة حسنة ، وبجهولة الشخصية تماماً . وتنظر الشخصيات ، وهي بجهولة المدية بنفس المستوى ، فجأة من الظلال حيث كانت متوازية ، وتمثل دورها الصغير ، وتفضي مرة أخرى في الظلال . وعلى الإنسان أن يدرك بطبيعة الحال أن هناك سبباً تكتيكياً قوياً جداً لهذا . إن القصة القصيرة ، التي تحاول دائماً أن تميز نفسها عن الرواية ، والتي تضادى أنه تنتهي إلى التسلسل الزمني البطري للحوادث ، حيث تمتاز الرواية ، ببحث كل ذلك عن نقطة خروج الزمن يمكن أن يرى منها الماضي والمستقبل في وقت معاً . لذا فإن متظاهر عربة النوم في قصة « كناري لشخص واحد » يمثل نقطة ما يزال الزوج والزوجة عندهما مسافرين معاً مع أنهما بمنفصلان : « كنا عائدين إلى بازيس لتأخذ مسكنين منفصلين » . ومنظر محطة السكة الحديدية في قصة « ظلال مثل الفيلة البيض » . يمثل نقطة حيث الإجهاض الذي لا بد أن يغير كل شيء بالنسبة للحبيبين كان قد اتفق عليه فعلاً ، مع أنه لم ينفذ بعد . وتنظر القصة إلى الخلف ، وإلى الأمام . إلى الخلف ... إلى الأيام التي قالت فيها الفتاة إن الظل كانت مثل القibleة البيض ، وكان الرجل سعيداً بذلك . وإلى الأمام ... إلى مستقبل كثيّب سوف لا تستطيع أبداً أن تقول فيه شيئاً مثل ذلك مرة أخرى .

لكن مع أن هذا صحيح تماماً فإنه يرغمنا على أن نسأل عما إذا كان التكتيك يحدد غالب القصة القصيرة حتى يتزل بها إلى فن صغير بالضرورة . إن أي فن حقيقي هو بالضرورة زواج بين أهمية المادة وأهمية المعالجة الفنية ، لكن كم من أهمية المادة يمكن أن يتر من خلال مثل هذا الإحكام الفني الصعب ؟ ماذا حدث للعنصر المألوف فيها ؟ إذا كانت هذه الفتاة جميع ليست أمريكية

فما جنسيةها؟ هل لها والدان في إنجلترا أو أيرلندا أو استراليا؟ وهل لها إخوة أو أخوات أو وظيفة وبيت تعود إليه إذا ما قررت ، بالرغم من كل الضرورات ، أن يكون لها هذا الطفل؟ . والرجل؟ هل يوجد سبب إنساني قاهر يجعله ينفي أن يحس بأن عملية الإجهاض ضرورية؟ أم أنه مجرد مهمل بطبعته؟ .

أعرف ، مرة أخرى ، الأوجبة الظاهرة لكل تلك الأسئلة . إن هدف همنجواي هو أن يقمع مجرد معلومات مثل التي أطلبتها ليركز اهتمامى على الشيء المفرد المقام الذى هو الإجهاض . وأعرف أن همنجواي متاثر بالتعبيرين الآلان ، كما أنه متاثر بمحويس وغير تزود متبين ، وأنه يقلل أو يكبر من هاتين الشخصيتين حتى تصلا إلى الأدوار التي يمكن أن تلعبا في مأساة تعبيرية ألمانية (الرجل) (Der Mann) ، (المرأة) (Die Frau) ، ومشكلتهما في المأساة نفسها (الإجهاض) (Das Fehlgebaren) . لكنى لابد أن أسلم ، مع احترامى ، بأننى لست ألمانيا ، وأنه لا تجربة لدى عن الرجل أو المرأة أو الإجهاض في صيغتها التى هي معرفة بالعلمية .

وأسلم بأنه توجد عيوب في هذه الطريقة . إنها كلها تجربة تاماً . لا أحد يبدو عند همنجواي مطلقاً أن له وظيفة أو مسكن ، إلا إذا كانت الوظيفة أو المسكن تناسب النسق الألماني لأمهاء الأعلام . يبدو كل إنسان كأنه في إجازة مستمرة ، أو يحاول الحصول على الطلاق ، أو كما قالت في « تلال كالفيلا البيض » : « هنا كل ما نفعل ، أليس كذلك؟ نخرج على الأشياء ، ونجرب مشروبات جديدة ». وحتى في فصص « ويسكونسن » تأتي الوظيفة كعملية إنقاذ عندما ينجو أبوه ثالث ، من المتابعة لمدة ساعة ، أو ساعتين ، يياشر فيها مهمته كطبيب .

وحتى الجماعة المغمورة التي يكتب عنها همنجواي تتجدد منتصلا بالترفيه أكثر مما هي متصلة بالعمل ، فهي جرسونات ، وسقاء ،

وملائكون ، وملوكيو حيوان ، ومصارعو ثيران ، وما أشبه ذلك . في قصة « عاصمة العالم » يأكلون جرسون ذو روح أعلى من وظيفته ، يموت في حادث يقلد فيه مصارعة الثيران . وأرى هذه القصة هزيمة أكثر مما أراها محنة . وفي القصص المتأخرة تطور اللقى العصبي من صيد السمك والفنص إلى سباق الخيل ، والملائكة ، ومصارعة الثيران ، وفنص الحيوانات الكبيرة . وحتى الحرب تعالج على أنها نسلية وترفيه عن الطبقات التي لا عمل لها لأنها ثرية . ولا توجد فضيلة واحدة في هذه القصص تناقض عملياً إلا الشجاعة الحسانية ، التي هي فضيلة نظرية من وجهة نظر الناس الذين ليس لديهم دخل مستقل ، وهذه الصفة ، فيما عدا في الحرب ، تطبيق عملية ضليل . وتتجه الطبقات الدنيا ، حتى في الحرب ، إلى النظر إليها بشيء من السخرية . إن بطل الفرقة نادر ما يكون بطللا في نظر هذه الفرقة .

ومن الواضح أن الاهتمام بالشجاعة الحسانية عند فونجواي مشكلة شخصية مثل اهتمام ترجيف بأنه عديم التأثير ، ويتبين أن يدرك ذلك ويسقط من الحساب كما هو ، هذا إذا لم يخرج المرء من قراءته بانقطاع مشوه بشكل مضحك للحياة الإنسانية . في قصة « حياة فرنسيس ماكومبر القصيرة السعيدة » يهرب فرنسيس من أسد ، وهو شيء سيفعله أغلب الناس المعقولين إذا ما ووجهوا بأسد ، وتخونه زوجته في الحال مع المدير الإنجليزي لحملة فنص الحيوانات الكبيرة . وكما نعلم ، فإن الزوجات الفضليات لا يعنين بشيء في الأزواج سوى قدتهم على التعامل مع الأسود . لذا فنحن نستطيع أن نتعاطف مع الزوجة المسكونة في مشكلتها . ولكن ماكومبر أصبح فجأة في اليوم التالي رجلاً ذا شجاعة نادرة حين ووجه بجاموسه . وحين تدرك زوجته أن وظيفة كريستينا انتهت ، وأنها لا بد أن تكون في المستقبل زوجة عفيفة ، تطلق الرصاص على رأسه . ومع هذا فإن العنوان يدعينا مع تأكيد مريح بأن النصر ما يزال في جانب ماكومبر ، لأنه بالرغم من تهديده

المؤلمة فقد تعلم أخيراً الطريقة الوحيدة للاحتفاظ بزوجته خارج فراش الرجال الآخرين .

إنك إذا قلت إن القيمة النفسية لهذه القصة قيمة طفولية فإنك تضيع كلمات جيدة . وهي تساوى كهزلة قصة « عشر ليال في مشرب » ؛ أو آية قصة أخلاقية من العصر الفيكتوري يمكن أن تذكرها . ومن الواضح أنها معالجة لشكلة شخصية ليست لها آية مشروعية على الإطلاق بالنسبة للأمثلية العظمى من الرجال والنساء .

لعل الوقت مبكر جداً لوصول إلى آية نتائج بالنسبة لإنتاج همنجواي : والوقت مبكر بالتأكيد في ذلك بالنسبة لشخص مثل ينتهي إلى الجيل الذي أثر عليه همنجواي أعمق تأثير . في بعض الحالات المتساغة أجده نفسى أفكرا في المكان النظيف حسن الإضاءة على أنه نوع من المسرح ، الذى يظهر عليه أبطال وبطلات راسين ، متغرسين من الاتصال بالأشباء العادية ، ومستهرين في مناقشاتهم الثمينة لا اعتبره راسين أهم شيء . وبالنسبة لبقية الوقت أسائل نفسى فحسب هل تكتبه همنجواي الواقع هذا هو في الحقيقة تكتبه يبحث عن موضوع ، أم أنه تكتبه يتفادى الموضوع بعناء ، ويبحث فى قلق طول الوقت عن مكان نظيف حسن الإضاءة ، حيث يتتجاهل فى راحة كل صعوبات الحياة الإنسانية ؟

شِنْكُرْتِيَّة

من أشد الأشياء إيلاماً فيها يتعلق بالقصة القصيرة ذلك الحرص من جانب أحسن كتابها على المروب منها . إنها فن متوحد . وهم أيضاً متوحدون . ويبعدوا أنهم دائماً يحيثون عن صحبة ، عما وابن المروب من الجماعة المغورة التي تفخروا فيها الحياة بالنسبة لنا . وإن توقيف جويس عن كتابة القصة القصيرة ، هكذا ببساطة . ومشى د . ه . لورنس في طريق ، ومشى كوبارد ، الزعيم الآخر للقصة القصيرة الإنجليزية ، في طريق آخر . ولكتبهم جميعاً كانوا يحاولون المروب .

وما لاشك فيه أنه كان لديهم جميعاً الشيء الكثير مما يهرب منه . وقد قمت فعلاً بالتعليق على المشابه بين لورنس وكوبارد . كان كلامهما من الطبقة العاملة الإنجليزية ، ورفض كلامهما ذلك بطريقه أبناء الطبقة العاملة الإنجليزية . كان فقر كوبارد أشدّ اسوداداً من فقر لورنس ؟ حيث إنه لم يحصل على أي قدر من التعليم إلى أن أصبح شاباً ، ومع هذا التعليم حصل على فرصة المrob التي يتعينها . لقد أحبّ أكسفورد قادماً جديداً إليها ، كما أحبّها آرنولد . ولكنه ذهب إلى هناك موظفاً كتايناً لا طالباً في الجماعة . إن الصفة التي وصف بها فيتس « كيس » من أن « وجهه وأنفه مضغوطان على واجهة زجاجية لدكان حلوى » ، مع علظتها ، تصف كوبارد بالنسبة لي . لقد مرّ بطفلة فاسية وهو في التاسعة من عمره ، حيث عمل صبياً عند خطاط في وابت تشابيل . وقد وصف ذلك في مجموعة من قصصه سبي نفسه فيها جوني فلاين ، وهو الاسم الذي عرف به في آخر رات حياته بين عائلته وأصدقائه :

توجد في هذه القصص نفحة رحمة من الألم والرثاء للنفس ، كما يتجلّ ذلك في دعاء الطفل حين يقول : « يارب اجعله الابلة يعطيي بنسا ، بنسا فحب ، اجعله يعطيي بنسا . من فضلك يارب . آمين ». ولم يستجب الدعاء ، وأظن أن فلاين لم يسمع لالرب ، ولا الطبقة العليا في المجتمع الإنجليزي مطلقاً لهذا السبب . وأصبح دعاء الطفل فيها بعد دعاء الكاتب الناضج في قصة « النعم » ، من أجل الأمان الشخصي ، والحرية الشخصية .

« الحقيقة لا يأس بها ، والأدب لا يأس به ، ولكنني أعيش على « البدريج » فحسب . إن المسألة ليست الحرمان نفسه ، ولكنها الأشياء التي يجعلك الحرمان تفعلها . إنه يجعل الإنسان يفعل أشياء من الواجب الآسود فعلها . إنه يجعله شحيحاً . إنه يجعله يحس بأنه شحيح . إنني أقول لك : إنه إذا شعر بأنه شحيح ، وفكّر على أنه شحيح ، فإنه يكتب كتابة شحيحة . هذه هي المسألة » .

ليست هذه هي المسألة ، ولا أظن أن ذلك جعل كوبارد يكتب كتابة شحيحة على الإطلاق . هذا مع أنني مررت في حالة غضب من كتاب ودي له ، سببت اهتمامه بالمال « عقدة التخل بدون عمل ». وعلى كل حال فلا أظن أن الإنسان يستطيع أن يفهم إنتاجه دون أن يأخذ ذلك في الاعتبار . وقد اشترك في الشيء الآخر ، الاهتمام بالحرية الشخصية ، مع الكثيرين من أبناء جيله ، الذين انحدروا من العصر البورجي ، وعاشوا معيشته بصورة جزئية . كان كوبارد جورجيا بنفس الطريقة التي كان بها روبرت فروست ، وإدوارد توماس ، وإدموند بلنلن ، وعشرات آخرون من الذين كانوا جورجين . وقد شاركهم ولو عهم بالحرية الشخصية ، الحرية من المسؤوليات ، والحرية من التقاليد ، وبخاصة التقاليد الجنسية ، والحرية من الواجب نحو الدولة والكنيسة ، وفوق كل شيء الحرية من طغيان المال . لقد كان ذلك رد فعل صحيحاً

و ضروريًا ، كما أن الإحساس بالمسؤولية الذي يكاد يكون متطرفةً في إنتاج س . ب . سنو في أيامنا هذه و دفعه صحي و ضروري .

كان قليل جدًا من المال في تلك الأيام كافيًّا لكي يتفرغ الكاتب للعمل الحاد . كانت هناك ما تزال صحف أدبية يمكن أن تدفع جنيهاً عن المقالة النقدية . وكان من الممكن أن يعيش الإنسان الأعزب فترة لا يأمن بها بجنيه . ولم يكن الكتاب الشبان شديدي الواقع بالأرانب والدجاج البرى ، على الرغم من المعجبين بها في الأزمنة الأخيرة . لكنه كانت توجد دائمًا طواحين خالية ، أو عوامات في نهر التيس ، وكان الإنسان يستطيع أن يستأجر كونخا إليزابيثا جمبلا (بدون ماء أو كهرباء) ببضعة جنيهات في السنة . وكان بناح الإنسان أحسن منظوري في العالم في تلك القرى الإنجليزية التي كانت قد ماتت منذ جيلين ، كما كانت تناح له حرية شخصية تعتبر بديلاً كافياً للحياة في الحى الالاتي . وقد استأجر كوبارد كونخا ، وعاش في الحمام ، وقام برحلات مشياً على الأقدام في أوربا . لقد كان صاحب أسلوب صاف ، وكان من الممكن أن يكون ثروة من كتابة كتب الرحلات المحبوبة . فكتاباً « السيد ليتفوت والجزيرة الخضراء » و « رومي » من الممكن أن يجعل الرجل الأيرلندي يحن دائمًا إلى الوطن ، كما أن مجموعة قليلة من الكتاب أضفوا مثلما أضفوا من الفخار على إيطاليا :

« القمر لامع و مكتمل ، لكن لم يكن يبدو أنه يغى ، الحاج . ليس للسماء تألق . كانت هناك فحسب حركة داكنة لجسم أرجوانى . وقد هددت كل الجنات الشرفية في جهة ليجورن بسحابة تشبه عشرة آلاف جبل في الانساع والارتفاع ، وكانت تشدق كل بضم دفائق برعاد لا يحدث صوتاً . لكن « الفيلات » البيض على البحر تألفت بلا مبالغة في خصوص القدر . وقد وقفت الأشجار اللطيفة ، والزيتون ، والنخيل بلا حرائش . وكنت تتعرف على المياه فحسب بازديداً الأبيض يتغير حول الصخور . ومن محطة جائحة على طرف أمكن لييمش أن يرى في النقاء تحته : كان هناك جبل لغسيل ممدوذ

عبر الفناء ، وكان على الجبل سروال مقلوب معنق لكي بمحف . حكم كانت الحيوان يضاهي ! وقد انعكس على الحائط ظل مصباح قديم فارغ موضوع فوق باب ، انعكس واضحاً وكثيناً على حائط قريب بواسطة ضوء مصباح الشارع . كانت الساعة التاسعة والنصف ، مع أن ساعة الميدان كانت تشير فحسب إلى الرابعة إلا ربعاً . وبدت المدينة خالية بدون حياة ، بدون حوت ، صامتة كالحجر ، حتى تحرك القطار مرة أخرى . عندها بدأ السروال يهتز بهف على الجبل بفعل دفعه دفع مفاجئ ، وكان ظل المصباح على الحائط يتوجه رائحاً غادياً .

في مجموعات القصص المبكرة ؛ وخاصة في « الكاب الأسود » (١٩٢٣) وفي القصة الرائعة « ربابة السمك » (١٩٢٥) يخالق الإحساس بالحرية الشخصية شعوراً بالوطن ينظر إليه نظرة جديدة تماماً ، ويخلق حتى الشعور بأن القالب نفسه يعالج بطريقة جديدة . وينظر معظم القصاص أولاً إلى القصة القصيرة على أنها تقليد يغيرهم ، تقليد تشيكوف ، وتقليد موباسان ، وتقليد بلوييس في أمريكا في هذه الأيام . وهم يخلقون تقاليد خاصة بأنفسهم عند ما يتطور إنتاجهم فحسب . وقد عرف كوبارد تشيكوف وموباسان في فترة متأخرة ، ولكنه لم يستقر مطلقاً على تقليد دون آخر ، أو لم يستقر في الحقيقة على أي تقليد ، سوى حاجته الخاصة إلى الإمساك بتلايبق القاريء وجعله ينصت .

وبحالة من حيث القالب متتفوق نتيجة لذلك . وأستطيع أن أقول إنه أعظم من أي مجال قصاص آخر . وهناك قصص ، مثل قصة « حقل الخردل » يمكن أن تعتبر نديرياً على طريقة تشيكوف ، وهناك قصص أخرى تشير إلى موباسان ، وتنبيه قصص أخرى يبدو أنها قصص شعبية مثل قصص هاردي . ويمكن أن تعتبر قصة « عند بئر لابان » نسخة نثرية لروبرت فروست ، بينما تعتبر قصة « السيد لينفروت في الجزيرة الخضراء » مجرد وصف خاطف

لمرحلة على الأقدام في أيرلندا كان من الممكن أن تظهر في مجلة رحلات . توجد مقدمة في إعلان الناشر عن قصة « السيدة ذات العيون السود » ١٩٣٧ لا بد أن يكون قد كتبها كوبارد نفسه ، بفكا هنها التي لا تحتمل ؛ لأنه يعرف بوضوح شديد وجهة نظره بالنسبة لفن القصص : « ظهرت قصصه في كل الصحف والمجلات . من الصحف الموجهة إلى الطبقة العليا ذات الهراء التي تشبه الخناfers ، إلى تلك الموجهة إلى أصحاب الرءوس الصغيرة الوضيعة ، كل هؤلاء سواه ، بالنسبة لهذا الكاتب ». إنه من السخرية أن مؤلف مثل هذه القصص لم يصبح مشهوراً على الإطلاق . غير أن هذه الجملة ، بكل الأحكام الصادقة عن أهداف الكاتب ، لا توضح مجال كوبارد فحسب ، بل ونواحي قصوره كذلك .

ويمكن للإنسان أن يتبع شعوره بالحرب حتى على نحو أحسن في تفضيله للكيف ، أو كما تُعنى الكلمة بالنسبة للرسام ، في تفضيله للهندسة . وكان هذا يعني عملياً بالنسبة لكوبارد أنه كلما دخل شخص مطعماً أو عربة سكة حديدة فإنه يتبع أن يكون هناك شخص أو شيء يلاحظه ، حتى وإن جول هذا الشخص عن اهتماماته الخاصة ، فربما زار المستشفى حيث تختصر حبيبته ، أو السجن حيث ينتظر ابنه الوحيد الإعدام ، ولكنه إذا كان لديه شيء من كوبارد فإنه لا أن يستطيع أبداً يقاوم اهتماماً مؤقتاً بوجل عجوز ذي واع باشرب . ذلك صحيح تماماً ، وفي حسود تجربة كل إنسان ، في بعض الفصاعف العصبي يسوقنا إلى أشياء سارة غير مرتبطة بالوضوء حتى عندما نتوقع ما نعرف تماماً أنه نهاية العالم بالنسبة لنا .

ويعني هذا من الناحية الفنية أننا أكثري نكتب قصة تشبه أحسن ما كتب كوبارد فعليها أن نحمل معنا كراسة ، وندوّن تفاصيل كل لحظة اهتمام وسرور ، كمنظر بيت ربي من الخارج ، أو تأثيرات الفساد ، أو الانطباعات التي تختلفها الشخصيات العابرة بلغتها الواقعية . ثم علينا أن ندخل هذه الملاحظات

فـ نـسـيـجـ أـيـةـ قـصـةـ يـنـصـادـفـ أـنـ تـكـبـهـ ،ـ وـذـلـكـ لـتـجـهـ كـلـ فـقـرـةـ لـتـكـوـنـ عـمـلاـ فـنـيـاـ كـامـلاـ مـثـلـ الـفـقـرـةـ الـتـىـ اـتـبـسـتـهـ مـنـ «ـ مـطـارـدـ الـأـوزـةـ الـمـوـحـشـةـ »ـ .ـ

وـ الـأـمـرـ كـمـ كـاـ قـالـ وـيـهـانـ وـهـوـ يـلـاحـظـ شـجـرـةـ الـكـافـورـ الـحـيـةـ فـأـوـيـزـيـاـنـاـ :ـ «ـ أـعـرـفـ أـنـيـ لـمـ أـكـنـ لـأـسـطـيـعـ أـنـ أـفـعـلـ ذـلـكـ »ـ .ـ إـكـنـيـ أـعـنـقـدـ أـنـ هـذـهـ هـىـ الـطـرـيـقـةـ الـتـىـ كـتـبـتـ بـهـ قـصـصـ كـوـبـارـدـ الـعـظـيمـ الـمـبـكـرـةـ .ـ فـ هـذـهـ قـصـصـ يـتـحـولـ سـطـحـ الـقـصـةـ دـائـمـاـ بـحـدـةـ .ـ لـحـاتـ الـمـاذـارـ الـرـيفـيـةـ .ـ وـ اـخـتـفـافـ الـمـحـدـيـثـ عـنـ طـرـيـقـ التـسـعـ ،ـ وـأـسـماءـ الـقـرـنـ وـالـنـاسـ الـغـرـيـةـ ،ـ وـلـافـاتـ الـدـكـاكـينـ الـدـاـةـ عـلـىـ الـجـهـلـ ،ـ وـحـىـ الـلـلـاحـظـاتـ الـمـدوـنـةـ فـيـ دـفـتـرـ الـزـوـارـ فـيـ الـخـانـاتـ الـرـيفـيـةـ .ـ وـأـنـاـ عـلـىـ يـقـيـنـ مـنـ أـنـ كـوـبـارـدـ سـيـجـلـ بـالـفـعـلـ شـيـئـاـ شـيـئـاـ بـلـاحـظـاتـ دـفـتـرـ الـزـوـارـ حـيـثـ «ـ سـجـلـ الـرـضـمـاـ الـبـالـغـ مـنـ قـسـمـ الـرـوـافـعـ فـيـ سـكـةـ حـدـيدـ لـندـنـ وـكـذاـ وـكـذاـ »ـ ،ـ وـحـيـثـ شـكـرـ رـجـالـ شـرـطـةـ بـالـإـسـتـورـ قـائـلاـ »ـ لـيـسـ بـالـكـرـمـ الـفـنـيـلـ أـنـ تـرـضـيـ وـاحـدـاـ وـثـلـاثـيـنـ شـرـطـيـاـ .ـ وـنـحـنـ عـلـىـ يـقـيـنـ مـنـ أـنـهـ لـاـ يـوـجـدـ مـكـانـ مـعـدـ أـكـثـرـ رـاحـةـ لـتـنـزـلـ فـيـهـ مـنـ «ـ تـأـمـيلـ دـاـونـ ذـلـكـ »ـ .ـ وـأـشـعـرـ شـعـورـاـ مـؤـكـداـ أـنـ كـانـ قـدـ رـأـيـ أـشـيـاءـ مـثـلـ لـافـتـةـ كـنـيـسـةـ مـكـتـوبـ عـلـيـهـاـ »ـ مـوـرـ الـذـىـ يـعـقـدـ الـرـوـاجـ .ـ هـنـاـ يـنـمـيـ التـعـمـيـدـ »ـ ،ـ وـمـثـلـ لـافـتـةـ الـخـدـادـ مـكـتـوبـ عـلـيـهـاـ »ـ آـخـرـ غـلـاءـ لـلـمـطـبـخـ »ـ .ـ إـنـهـ ،ـ كـمـ تـنـوـلـ كـلـمـاتـ هـارـىـ الـخـلـوـةـ »ـ كـانـ وـجـلـ اـعـتـادـ أـنـ يـلـاحـظـ مـثـلـ هـذـهـ الـأـشـيـاءـ »ـ .ـ وـهـذـاـ يـسـاعـدـنـىـ حـتـىـ عـلـىـ تـذـكـرـ قـرـيـةـ أـيـرـلـانـدـيـةـ يـعـلـنـ فـيـهاـ الـجـنـزـارـ الـمـسـىـ «ـ كـلـوـةـ »ـ عـنـ نـفـسـهـ قـائـلاـ »ـ مـحـلـ كـاـوـهـ لـلـعـومـ »ـ ،ـ وـهـىـ مـسـأـلـةـ كـانـ سـتـسـعـدـ كـوـبـارـدـ أـسـبـوعـاـ ،ـ وـكـانـ سـتـظـهـرـ حـتـىـ فـيـ قـصـةـ مـنـ قـصـصـهـ .ـ وـمـنـ المـؤـكـدـ أـنـ الـرـيفـ كـذـلـكـ ،ـ حـيـنـ يـرـىـ فـيـ لـحـةـ حـيـةـ مـفـاجـيـةـ كـمـ يـرـىـ مـلـاحـظـاتـ فـيـ دـفـتـرـ رـسـامـ ،ـ مـنـ الـلـحـظـاتـ الـتـىـ كـانـ يـلـقـطـهـاـ وـيـحـفـظـ بـهـ فـيـ جـمـلةـ أـوـثـيـنـ مـثـلـ :ـ »ـ اـنـزـعـعـ بـحـشـدـ مـنـ الـعـصـافـيرـ اـنـزـاقـ عـبـرـ الـمـسـاءـ مـعـ حـرـكةـ السـحـابـةـ الـمـسـتـرـةـ »ـ ،ـ أـوـ مـثـلـ صـورـةـ الـأـغـنـامـ تـسـاقـ إـلـىـ الـحـوـضـ :ـ »ـ كـانـ صـوتـ كـلـ الـأـقـادـمـ الـرـاكـضـةـ مـثـلـ الرـخـةـ الـعـابـرـةـ .ـ وـحـيـنـ ضـغـطـتـ فـيـ بـعـضـهـاـ

كفيلق جامد وهي تعدو لم يمكن تمييز أي شيء سوى آذان الأغنام السود
ترقص كالموج الداكن في نهر مندفع من اللبان».

لكن على الرغم من أن كوبارد بما اعتقد أنه كاتب كل أنواع الحالات،
وبكل طريقة، كان هناك نوع واحد من القصص كتبه مرة كذا أو كان في قصيدة
ضفت داخلي، وهي القصص التي يشكل موضوعها أسرار امرأة ما، ومن
الواضح أن بعض التجارب الشخصية كانت مسؤولة عن الطريقة التي عاد بها
كوبارد إلى الموضوع مرة بعد أخرى. وقد استعاد، حتى في قصصه الأخيرة
الكثيرة التراثة: كثيراً من تفاصيلها كان يعالجها من جديد.

تحتوي المجموعة المبكرة المسماة «آدم وحواء وافرصنى» (1921)
على قصة «دسكى روث»، وهي واحدة من أجمل وأكثر قصصه تميزاً.
وهي تصف رجلاً يمشي كثيراً على زجلية، وربما كان هو كوبارد نفسه،
يأتي إلى خان في كوتسوولز حيث يقابل ساقية جذابة، وبعد بعض التدال
توافق على أن تجيء إلى حجرته في ذلك المساء. لكنها عندما تأتي تجهش
بالبكاء. وبدلاً من أن يغازلها يقضى الرجل الشأن الوقت مخففاً عنها بعض
أحزانها التي لم يعرتها مطلقاً. وعند ما يبارح الخان في الصباح تندفع ابتسامة
مشعة، وهذا يخبره أبداً.

لو أن سومرست موسم روى هذه القصة فإن «ابنـامة المرأة» لم تكن اثيرـكـنا
في شئـكـ مما يقصدـهـ. كانت سـعـيـ ما تعـنيـ الأـغـنـةـ الـقـدـيـمةـ:
ذلكـ الذـىـ لاـ يـفـعـلـ عـلـمـاـ يـمـكـنـ أـنـ يـفـعـلـ
لـاـ يـفـعـلـ عـنـدـمـاـ يـرـيدـ أـنـ يـفـعـلـ.

لكن هنا بطبيعة الحال ليس ما يعنيه كوبارد على الإطلاق. لقد كان
مولعاً أساساً بأسرار النساء. إن هنا هو موضوع معظم قصصه العظيمة.
وأنصور أن الإنسان من الممكن أن يتبع أقواله باقتصاره على القصص التي

يرد فيها ذلك . يرد هذا في « زبابة السماك » (١٩٢٩) ، التي ربما كانت ألطاف كتب كوبارد ، في أشكال عدّة . فقصة « فتاة الورق كريس » ، وهي قصة رائعة تصاهم في روتها أحسن قصص تشيركوف ، تصف كيف أن ماري ماكدويل تمر بقصة حب مع فرانك أو بدان ، وكيف تتجده ، تدرجياً . بارداً . ويولد لها طفل ويموت ، وذلك غير معروف لفرانك الذي يخطط ليتزوج فتاة تدعى إليزابيث تملك بعض الثروة . » بذا هذا حسب تفكيير ماري خيانة لطفلهما . ذلك الجسم الصغير المدفون تحت خالية التحل في الحديقة . ولا يغير من حالة الفتاة الملتيبة كون فرانك لا يعلم . لقد كانت خيانة .

ويوجد ، مرة أخرى ، الشعور العنيف فحسب ، لأن ماري احتفظت بميلاد الطفل سراً عن فرانك ، ولأنها تستطيع أن تلقى الكبريت على إيزابيل ، وتشوه مظهرها إلى الأبد .

و عندما توضع كلماتها في جمل يتكون من ذلك الكمال الكيفي في (انتاج
كوبارد)، في بعض تعبيرات هبطمة تخدم في تمييز ماري عن كل امرأة عاطفية.
نحن هنا بعيدون عن قلوبير ، وموباسان ، وحسنان العربة . وحتى علامات
الترقيم تبدو مقصودة ، كما او كان كوبارد قد اختر عنها ليصف ثقل تنفس
امرأة مطاردة في بيت ريف انجليزي . « كان هو الذي جعلني أما . لكنه هو
نفسه لم يكن رجلاً على الإطلاق . استغل الفرصة . كانت دناءة . أحب
المسيحية ». وإذا لم يكن هذا من مجموعة جذادات صحافية لکوبارد فإنه
ينبغي أن يكون كذلك ؛ إذ أنه يحمل ربع التوثيق المطلق . ونهاية القصة موافقة
بنفس الدرجة . يصل فرانك في وقت إطلاق سراح ماري من السجن فاقداً
أن يلحق بها الضرر ، كما ألمحت الفسرة بالبيزابيث . لكن علمه بأنه كان أياً
يعبره كما يعبر ماري . وسرها لم يعد سرّها الخاصل . وتزول كواهيتها
لفرانك :

وموضوع قصة «المساوم» وهي قصة أكثر شهرة، هو نفس الموضوع.

والفتاة في هذه القصة . وهي تملك بعض الثروة الخاصة ، تحب المساوم ، ولنكنها تخجل من أن تشير إلى ذلك وتخفيه . لذا فإنها ترغم أمها إلى لاتفاق عليه ، أن تقوم بدور الحاطبة . ويتبين المساوم ، وقد عرف عقلية المرأة العجوز التجارية ، إلى أن ابتها صفة رديمة ، ويتزوج بدلاً منها فتاة غبية لا تملك فلسا . تلمع في كلتا القصتين اهتمام كوبارد بالبالغ بالمال . لكنها لمحة فقط ؛ لأن المال يوضع في مكانه الملائم – كجزء من ضرورة الحياة . لكن المال الذي كان عرضياً فحسب في القصص الأخرى يتدخل في قصة « العشيقة الصغيرة » ، وهي قصة فاتنة ، مع إفراط فيها وصفته بالفعل على أنه « كيف ». تصف القصة كيف أن امرأة طائشة ، مع زوج مخلص طوبل التحمل ، تكتشف أن خادمتها القبيحة تقرأ الرسائل التي تتسللها من عشيقها . وبالتدريج تأخذ في احتقار العشيق ، واحتقار حياتها التي كانت جذابة بالنسبة إليها ، هذا إذا كنت قد فهمت القصة فهما سليمان ، أساساً بسبب الغموض الذي يحيط بها . لكن فرانسيكا ليست غنية فحسب ، وإنما ييلو أنها تشارك كوبارد في سروره البالغ بالشيء الخارج عن الموضوع وغير المتوقع ، الدرجة أنه حتى القارئ الحريص يبدأ في نسيان العدد الذي بدأ به . فيما هي وجونريل الطائشة والفتاة المستقيمة يناقشن معنى الحياة توضع حدوات لحصان في حظيرة قرية ، ويناقش الحداد والخوذى الخيل بتوسيع مفرط :

« ماذا كنت تقول يا أركي ؟

وسائل الخوذى : أتفول يا تيد ؟ أتفول ؟ ماذا كنت أقول ؟
لا أستطيع أن أخبرك يا أركي . الرب الجبار وحده يمكن أن يفعل ذلك .
لكنه كان شيئاً متعلقاً بذلك الحصان على ما أعتقد » .

يوجد عند تلك النقطة إغراء قوى لدى القارئ لكي يسأل ماذا كان كوبارد يقول . لكن الموقف الذي يعبر عن كوبارد طبق الأصل هو مانع « مطاردة الأوزة المتوجهة » التي اقتبست منها بالفعل الوصف الراهن

لاريبيرا الإيطالية . في هذه القصة يقرر مارتن بيميش ، وهو رجل له دخل موروث يبلغ ستمائة أو سبعمائة جنيه في السنة (لاحظ الطريقة المغوفية التي ياتي بها المبلغ لاقاء) . أن ينفصل عن زوجته فترة غير محدودة . كان هذا حلمه ليسش من سنوات عددة على ما يبدوا ، وربما كان حام لأزواج آخرين كذلك . لكن ليسش مخدّاً خطأ ، إذ يملك « ستمائة أو سبعمائة في السنة » وما يلي ذلك . ولم تنجح التجربة تماماً . وقد استفاد من المناسبة فائدة مترادفة متيهجاً بتجاهله ، كم كاد ، ذلك سهلاً . ومستر جعا أكل ما أراد أن يسترجع . لأنه لم تكن لديه فكرة واضحة عن المكان الذي يذهب إليه ، إلا أن يكون ذاهباً .. ذاهباً .. ذاهباً .. ». لذلك انتهى به المطاف في المتحف البريطاني يدرس الآثار . وفي الوقت الذي كان قد تعب فيه هو من ذلك كانت زوجته قد ذهبت إلى لاريبيرا تدرس شيئاً آخر مختلفاً عن الآثار فيها يدو . وهذا كثير جداً بالنسبة له . ويتبعها . وبعد بضعة أيام توافق على أن تعود معه ، ويقرر هو بنيل أن يتوجه إلى مسالة الرجل الآخر ، إذا كان هناك رجل آخر . لكنهما عندما يصلان إلى ديجون يكتشف اعتقاده في أنها اختارت الرجل الآخر لتجعله يركع فحسب . وتتركه زوجته كالمية ، وإلى الأبد .

إنها قصة جميلة وصحيحة بالنسبة لمعظمنا . فموضوع أولى هو جوهر جمالها . حين تُفقد تصريح مغوية من جديد ، وحين يُثْرَ عليها تصريح مملة . ولكنها عندما ينتهك غوضتها فتُهرب تصريح مرة أخرى كل الحال الذي في العالم . كل الحال في العالم ، ومن أجل ستمائة أو سبعمائة جنيه حقيقة في السنة .

في قصبة « حقل الخردل » (1925) تبدو مشكاة المال أبعد حتى من أن يسيطر عليها . تصف القصبة التي اختررت عنواناً للمجموعة ، وهي واحدة من روائع كوبارد ، أمرأتين ريفيتين فقيرتين تقع كليتهما في حب حرس غابة صيد ماجن . وبعد سنوات ، عند ما تختطم الحياة كلتيهما تعان

كل واحدة منها الحقيقة للأخرى . لكن هذا الإعلان لا يعني بعد شيئاً بالنسبة لها . وترفرر إحداها قائلة في كلمات فيها حدة صراخ مارى مكداول من على ظهر السنينة : « رب : المهد والأخذ مما كل ما هناك بالنسبة لنا ». لكن قصة « أوليف وكاميلا » تعالج الموضوع بطاوبقة ورحمة أكثر من ذلك بكثير . عاشت هاتان الفتاتان معاً سنوات ، قاعدين على ما يادو بصحة بعضهما البعض . حتى إذا ما بدت أوليف تشرب مع البستنى بروزت الحقيقة ، وهي أنه خلال علاقتهما كلها كان الرجال الذين ظننهم أوليف طلاها في الحقيقة عثاقاً للكاميلا . والفتاتان ، كعائنة بيشه في « مغاردة الأوزة الملوحة » في ظروف مريرة . ويقال في بدء القصة « كان لدى أوليف من المال ما تفعل به ما تحي - بتواضع ، على حين لا شيء لدى كاميلا سوى جدها ». والحقيقة ، منفحة عنها ، تموت بالاستفقاء « وترك لها ثروة ». وأخيراً أن أصعد هنا زفراة الحقيقة على تلك الثروة . إنها أسوأ حتى من ثورة بيشه « ستة أو سبعمائة في السنة » ، وتفصلها عوالم كاملاً عن المال القليل الذي يندرى المساوم وفرانك أوبيدان . و يأتي إلى الذهن بقعة مترايدة البيت القائل إن « وجنه وأنفه مضطربان على وجهه زجاجية الدكان حاوي ». وائل اندرى يغادر حتى وصف غير المهذب له بأنه « عقلة المدخل بدون عمل » .

لما حلّة هنا أكثر عفوية . إنها قصة لطيفة . ولكن ينهى أن أضع « حتى على صفحة بعد صفحة جمع فيها جنون كوبارد بالكيف . وذهب « امة إلى الجحيم . وأنا أعلم أنه سخر بها في الفصص المبكرة . ولكن الاستعارات كانت مسلية لتبرير هذه السخرية بما فيه الكفاية . أما في أوليف وكاميلا فقد وضحت السخرية حداً زائداً عن اللازم . تبدأ النصية دائشة بلا حوار ، وتتعصّ عذينا قصة « طبخ في يمنجهتون اثنان زجاجة مسحوقاً مع أبوريج ، أر طلا ، وأر طلا ، وأر حلا . ولم يتوثر فيه ذلك شيئاً ». ثم تستدر مع

منظر في عربة سكة حديدية عند ما تنفجر زجاجة من ماء الصودا وتبلي
أوليف . وكان عليها أن تبدل ملابسها ، وترك بطبيعة الحال . « الكورسيه »
وراءها — استطراد غير حي يتطور إلى نتيجة غير حية .

« أعلنت كاميلا في قوة أن الشابة الفرنسية التي كانت قد سافرت معهما
في الصباح لابد أنها سرقته .

وقالت أوليف : لماذا ؟

— حستنا ، لماذا يسرق الناس الأشياء ؟ . كان هناك ربع منطق صاف
في سؤال كاميلا ، ولكن أوليف كانت مستذكرة .

وتعجبت : كورسيه !!

وقالت أوليف : أعرف رجلاً أطعم سرق مرة سماعة الأذن » .

لاأشك في أن خريجى الجامعه سيكتب يوماً مارساله عن كوبارد
تووضح أن فقدان كورسيه، أوليف رمز لفقدان عفتها الذي أوشك أن يقع .
ولن تكون هناك صعوبة لديه في تفسير ابتلاء الطباخ لازجاج المخوش ،
وسرقة الأصم لسماعة الأذن . ولكنني أجد نفسي باحثاً على كل حال عن قلم
وصصاص ناعم جداً ، لأنني ، علم الله ، أريد أن أحشو الثدي الذي يسرني
جداً في كوبارد ، الثدي الطارئ والاتفاق ، الناس الشاذين في حجرة
الطعام عندما يدخل البطل ، الضجة والشعور بالعالم الحقيقي الجميل في الخارج
الذي يصف فيه القس نفسه على أنه « مور الذي يعقد الزواج » ، ودكان
تاجر الحدايد على أنه « آخر غلائ للطبع » . ولكن لأن كل الشخصيات
مبعثدة ومستبدلة بها كوبارد نفسه ، ولأن الإحسان الرائع بالحرية ، الذي
نفذ حيناً في كتلة ضرورات الحياة القاتمة وخرابها ، بدأ يخرج عن نطاق
السيطرة ، وببدأ الخbiz اليومي الضروري تهب ريحه في فطابير مجمع رقيق :
وحين تكون دائماً مستريحاً مع منطق الظروف . ومع قوة الأشياء التي يخبرنا .

الشاعر الأسماي أنها يمكن أن تفعل أكثر مما يفعل هرقل نفسه ، حين تكون كذلك فأنت رومانسي متعمق ، وأكثر من هذا ، رومانسي صاحب دخل مستقل . أوليف و كاميلا فاتنان رانutan ، لكنني أعني أن يضفي عليهم إنسان بعض الثقل . إنهم محتاجاناحتياجا شديدا إلى وظيفة في مكتب تجعلهما هادئين فيما بين التاسعة صباحاً والخامسة بعد الظهر . التاسعة والخامسة بالنسبة للنسوة غير المتزوجات ، السابعة والثانية عشرة ، تخللها إجازة ، بالنسبة للأخريات . هذه الساعات ، التي لابد أن تعطيها النسوة لضرورات الحياة ، هي الوقت الذي يود الإنسان أن يلاه في قصص كثيرة اطيبة عند كوبارد .

خذ مثلاً قصة « باب خروج الطوارئ » (١٩٣٥) . هي قصة فتاة غنية (طبيعى) ، تجد نفسها حاملةً من رجل إيطالي لاتجذب إليه (طبعاً) ، فتتاجر إلى كندا (وأى مكان أحسن ؟) وتتخذ مسكنها مع ضابط حربي اسمه ماكتاير ولا تتزوجه (لماذا تتزوجه) ؟ . وتقول : « لقد كانت أنا نية لأن تفعل ذلك في بعض الأحيان ، ولكننا أخذنا نزوله ونزعجه حتى بدأ في النهاية أن المسألة لاتستحق . ومنذ عام أو نحوه افترقنا ، إلى النهاية (وكذا فحسب) . وعادت إليزابيث إلى إنجلترا مع ابنها البالغ من العمر عشر سنوات ، وأقامت في بيت أمها وعمتها ، اللتين اعتقلتا أنها متزوجة من ماكتاير . ووقعت في حب رسام اسمه فيكاري فابتز يعيش في كوخ ، لعله ليس بعيداً من الكوخ الذي عاش فيه كوبارد المتحور . وقبل أن يمكن لإليزابيث أن تتزوج من فيكاري لابد ، ومعنده ، أن تخلص من الزوج الذي ليس زوجاً . ولكن ابنها في النهاية يكره فكرة زواجهها سيدة أخرى إلى درجة تحس معها أنه من المحتسب أن تعود إلى ماكتاير الذي يفترض أنه ميت ، والذي أتي إلى إنجلترا ليبحث عنها .

واضح أن كوبارد مجذب إلى المرأة ومعجب بالحرية الكاملة في

سلوكها ، ومعجب حتى بضميتها عندما يبدو فيكتاري فايدر خجلاً من دخول حجرة نومها . لكنه يبدو أنه لم يخطر له مطلقاً أن ما دو معجب به حقاً ، من وجهة نظر القارئ المشكك ، هو الدخل الكبير جداً ، أو أن القارئ ربما سأله نفسه كيف كانت ستكلك إليزابيث أو أن دخالها كان نصف ما كان عليه ، أو حتى كيف كانت ستكلك أو أنها فحسب كانت تستحمل مسؤولية كسب عيشها ، أو ، وهذا افتراض متطرف ، كيف كانت ستكلك أو كان عليها أن تساعد أبياً مقعداً؟ إن الحرية وضرورات الحياة ، وهما القطبان اللذان يجب أن تعيش بينهما نحن عشر الفتنين ، يقتربان جداً من القطبين القديمين الغنى والفقير اللذين ذُرفاًهما في رومانس العصر الفيكتوري . أن يكون بينهما رابط هذا الشيء لا ينكره عاقل ، أما أن يكونا متحددين فتلك فكرة ترفضها التجربة . يبدأ الإنسان بمبلغ من المال موازناً الساواً بالمال . وبصل إلى نتائج من مثل : يستطيع الإنسان بخمسة جنيه أن يكون له طفل غير شرعى ، ويستطيع بألف جنيه أن يكون عاشقاً في الريفيرا ، وبألف وخمسة جنيه زوجات متعددات ، وبالقرين خالصين زوجات متعددات ، وقصة حب مع هندية أمريكية ، .

يا لله ! يا لها من فرصة ذهبية .

كانت لضعفنا وقله من ذئاب تقدم العمر .

كان سكاوين بانت على حق . لكن المذاب ، في القصيدة على الأقل ، ذئاب حقيقة ، وليس « عينات » غالبة على شكل حيوانات متوجهة بجم الحيوانات الحية من دكان دمى . ومن أجل كل ثروته ، وكل قصص جبه ، وضع بانت نفسه في سجن أيرلندي حقيقي .

هذه هي إحدى مشكلات الأدب في فترة ما بعد الحرب الأولى . وهي مشكلة خاصة بكورارد ، مع أنها تصبح واضحة فحسب عندما لا يكون قادرًا على أن ينفك فيها كل عقريته . وعند هذه النقطة أبداً متسائلًا عما إذا كان

الموضوع المفضل لدى كوبارد ليس مناسباً أكثر مما يكون للغاية ، أو حتى
 للمهزلة ؟ وعما إذا كان نوع الحرية الشخصية الذي ينفو إلية حرية حقيقة
 على الإطلاق ، وليس مجرد قابل جديد من الخبر الطبيعي القديم الذي يضع
 أنف الإنسان على حجرو المتن ، ولا يعرف أبداً بأنه كان رفعها مرة أخرى .
 وبما أن كوبارد ، مثل لورنس ، رجل الشعب فقد عرف حجر المتن .
 وعندما يصف أهل طبقته ، من أمثال فرانك أو بيدان والساوم ، كلاماً يعلم
 بفتاة اطيبة وبعض المال ، تعطيه الحرية الشخصية التي حققها دو نفسه إدراكاً
 جديداً لإمكانيات حياتهم . وأكثره عندما يقول ذلك إلى ناس من الطبقات
 الغبية فإن ذلك يتوجه إلى أن يصبح رومانتيكية المال والحياة . ولم يكن هذا
 حقيقة بالنسبة لاورنس ؛ فقد كان الرجل رومانتيكياً مستمراً على أي حال .
 وأجد نسبياً أقرأ القصص الأخيرة له إلى يصور فيها نفسه كرب عدواف ،
 أو حارس غابة صيد ، أو واحد من « النور » أو حصان فعل ، أو نور
 الشيس جاء إلى الأرض لينفذ النسوة الغنيات من خيبة الأمل الجنسية ، وأجد
 نفسي أفروها كما أقرأ القصص الخرافية ، والأساطير ، والثراء الشعري . فتد تكون
 أي شيء على ظهر الأرض إلا أن تكون تمثيل الحياة والمصير الإنساني .
 لكن التفكير في كوبارد على أنه رب أو حارس غابة صيد يجعلني أضحك
 فحسب ، وأنصوره جالساً على سور ، بعد أن قلعني إلى فتاة اطيبة كان لها قصة
 حب بايضة مع شاعر محدث ، و Dempsey يقول مشيراً إلى مناقشة سابقة لنا
 « ز تظن أنني لست منصفاً لأشعر الحديث ! » .

في هذه التطورات تصبح أعظم محسن كوبارد ، يحق ، أخطاء .
 وتستمر فكراته الغريبة عن أسرار المرأة ، وعموتها ، والأشياء التي تغيرى
 الرجال ، ولكن الغموض يبدو متطلباً تدربيجاً لسبب أكبر وأكبر . ليس لديه
 على الأسلوب الذي اعتاد عليه ، حتى لتصبح أغنى ربات البيوت وأكثرهن
 عامية أكثرهن جاذبية . ويصبح الكيف ، وهو هنا حشر القصة بتفاصيل

دائمة لكنها غير متصلة كثيراً بالموضوع ، أشد إز عاجلاً ، ويبدو كوبارد كأنه لا يقدم وقصة خالية ، وإنما ينغمس في شيء من الاستبداد العصبي ؛ إن الحرية وضرورات الحياة ليستا فكرتين مجردين ، ولكنهما قطبان مختلفان للحالة الإنسانية . والتركيز الشديد على واحدة يمكن أن يتبع فحسب شكلاً غير إنساني في الأخرى .

وسأدهش لو لم تتبع الحياة في الدول الشيوعية ، التي انجدب إليها كوبارد انجدباً شديداً ، نوعاً جديداً من الشذوذ الشخصي ، نوعاً من السلوك الغريب الذي يصور بطريقة كاريكاتيرية مجرد سائق الرجال والنساء في بعض البلاد التي هم فيها أحرار ، نظرياً على الأقل .

أرنست هنجوای واسحاق بابل اعظم قصاصى الحرب العالمية الاولى . وربما كان في ربط بابل بالحرب الاوروبية ، مع ان ارتباطاته أساساً كانت بالحرب الاهلية الروسية ، قليل من عدم الدقة ، ولكن الحربين والرجل ينتهيان مما يوضح الى شيء واحد . وللرجلين معاً ما يمكن فحسب ان اسميه برومانтика العنف . وذلك واضح عند هنجوای بما فيه الكفاية . ولم يحدثبداً ان اخطأ فاحتفل « بالرحمة والمعطف والسلام والحب » . والفصيلة الوحيدة التي يجلها هي الشجاعة العضوية . وحين نقرأ الملامح التترية الابيرلندية والاسلاندية لا بد ان تكون على استعداد لتجليل الشجاعة المنسوبة ليضاً ، فهي مثل الصبر والعمل حالة ضرورية للوجود . واكمن مجتمعنا قد حدتنا الى القدر الذي تتجه فيه الى التسليم بها لرجال الشرطة والملahin . ولا توجد حتى في وقت الحرب بين الجنود جهباً خاصة بال بالنسبة للمحارب النائق الشجاعة . انه ليس اكثر من شخص من المحتمل جداً ان يسبب لزملائه بعض المسؤوليات .

هذا هو ما اسميه بالرومانтика . وبابل يشتراك فيها مع هنجوای . يسع طبع الانسان فحسب ان يفترض ان الرومانтика تذهب عندهما الى الماء اعمق س مرد وجود نسيهما بالصفة شجاعين او في حالة خجل في الحرب الحديثة ، ون ذلك يضرب حتى بجذوره في تجارب المعاشرة . الطفولة او المراهقة . والانسان الذي اكتسب سمعة الجن من الطفولة ، ثبت شجاعة خاصة في اخريات الحياة يكون ميلاً بالطبعية الى اعطاء اهمية لذلك اكثر مما يفعل بيتهنا .

ونحن لا نعرف ماذا كانت تجربة هنجوای ، لكن من السهل بما فيه الكفاية ان تخيل ان بابل لا بد وان يكون قد ارتبط بالمعاناة والاهانة كاي طفل يهودي عبقرى في مجتمع نعف بريء مفتاح لفته بالكلمة التي تستعملها لاتهامه عن القسوة مع اليهود . ولو ان اسحاق بابل لم يتخيّل نفسه كثيراً على انه الشائر حامل البن دقية لكن شيئاً غريباً . ومع ذلك فهذا الخيال يختلف مع شيء عميق جداً في الشخصية اليهودية وهو الاحساس الغريزي

بأن الملل مملاً والسلطة حسنة ولكن الكتب تتوتها من بعض النواهى ، وذ ”
تقليد يغفل الفكر على الشيء والكلمة على الفعل ”

وهذا هو السبب في أن اليهودي عندما ينجر ينجر بشكل كامل ، لأنه مجتمع فيه شخصية مزدوجة للمجرم والخائن . و تستمد رومانتيكية العنف عذاب بابل حدتها من الصراع الموجود في نفسه بين المثقف اليهودي ورئيس الادارة السوفيتى . وتد استطاع ان يعيش مع هذا الصراع عن طريق جعل العنف رومانتيكيا .

من أشهر أعمال بابل « الفرسان الحمر » (١٩٢٦) ، وهي مجموعة تمس اثيرت في تأثيرها عميقاً جداً عندما ظهرت في اللغة الانجليزية . وهي ليست أكثر أعماله دلالة عليه ، كما انتهى لا اقول أنها احسن أعماله ، و « حكايات الاوديسا » التي ظهرت سنة ١٩٢٤ أكثر دلالة منها على جوهر بابل ، وأدثر من هذا وذاك القصص المتفرقة التي كتبها قبل ان يتسلمه اتباع ستألين في ملتحق الحرب العالمية الثانية .

ويوجد في تصميمه المبكر بالفعل شيء من الطريقة الشكلية العالمية الموجدة في القصص المتأخر والتي تشبه طريقة منجواي شيبها كثيراً . ربما ان أحدهما لا يمكن ان يكون قد تأثر بالآخر فلا بد ان تتبع اسلوب كل منهما في نبع مشترك هو فلوبير قطعاً . وحين نأخذ في الحسبان نامه الوبير على التصة القصيرة الحديثة لا يمكن كثيراً ان نقول ان يتبين ان يهد حقنا بين القصاص . والصلة غير العادية التي ارساها بين الموضوع والاسلوب تكاد تكون غير ممكنة في الرواية ، ولكننا نرى في التصة القصيرة مرة بعد مرة كيف تخدم من تحديد القالب ، وارسال البداية والنهاية ، وذكاء الحدة التي هي ضرورية جداً في التصة ولكنها محرجة تماماً في الرواية حيث يتبين ان يكون لكل شيء سمة من اسلوب الحياة المسلية .

نرى في قصص بابل المبكرة الحاجة الشخصية التي املت هذه القصص على نحو أكثر وضوها . ونرى مع ذلك عنصراً ضئيلاً من التزيف علينا ان نصححه ، اللهم الا اذا كنا على استعداد للوقوع في نفس الخطأ الذي وقع فيه ليوبيل تريلنج في مقدمته اللطيفة لهذه القصص

بعدَ ثُنْتِينَ تَسْعَيْسَةٍ فَرِيقَجَ عَيْلَةَ هَازَلَتِ الْقَاتِلَةَ بَانَّا « نَمِيلَ بِالْعَبِيْعَةَ »
الَّتِي تَصْوِيرَ مَا هُوَ قَوْيٌ وَفَخُورٌ وَوَحْشِيَّ » أَجَابَ قَاتِلًا « بَانَّا بِالْأَخْرَى
نَمِيلَ إِلَى تَصْوِيرِ مَا هُوَ حَقِيقَى » . وَلَا أَمِيلَ مِيلًا شَدِيدًا ، خَارِجَ نَطَاقَ
الْمَلْحَمَةِ الْذَّرِيَّةِ ، لَكُنْ مَا هُوَ قَوْيٌ وَفَخُورٌ وَوَحْشِيَّ » وَلَكَنْهُ إِذَا كَنْتَ
أَعْتَدْتَ فِي نَكْرَتِي عَنِ الْحَقِيقَةِ عَلَى قَطَاعِ الْطَّرَقِ فِي الْأَوْدِيْسَا عِنْدَ بَابِ فَانَا
أَذْنَ فِي وَرْطَةِ سَيِّنَةِ حَقاً .

وَقَطَاعُ الْطَّرَقِ عِنْدَ بَابِ الْقَلْ شَبَهَا بِالْحَقِيقَةِ كَثِيرًا مِنْ قَطَاعِ طَرَقِ
شِيكَاغُو عِنْدَ هِنْجُوايِّ ، لَأَنَّ الْأَخْرِينَ شُوهدُوا فِي مَرْحَلَةِ ثَالِثَةٍ عَلَى
الْأَقْلَى مِنْ خَلَالَ وَسِيلَةٍ مِنَ الْأَقْلَامِ أَوِ الْمَجَالَاتِ « الْبَرْلِيسِيَّةُ الْحَقِيقَيَّةُ »
(كَلِرْدَازِ وَطَلْفِلِ بِرُوكِلِينِ نُو الْوَجْهِ الْأَصْدِرِ وَالصَّوْتِ النَّاعِمِ الَّذِي قُتِلَ بِيَطَّهِ ،
وَيَحْبِبُ ، بِطَعْنَاتِ سَكِينٍ مَنْقَنَةِ السَّرْعَةِ) . هَذَا بَيْنَمَا قَطَاعُ الْطَّرَقِ عِنْدَ
بَابِ لَمْ يَوْجُدُوا مَعْلَقًا خَارِجَ الْخَيْلِ الْجَامِعِ لِمَبْيَنِ يَهُودِيِّ رَبِيقِ مَئُونَةِ
طَوْرَدِ مِنَ الشَّوَّارِعِ مُثْلَ كَلْبِ عِيْوزَ ، وَكَانَ ذَهْنُهُ مَلِيْنَا بِتَرَاسِنَةِ زَاهِيِّ
الْأَلْوَانِ . خَذْ مَثَلًا زَوَاجَ اَخْتِ قَلْطَعِ الْطَّرِيقِ الْمَصُورِ بِطَرِيقَةِ الْمَوْبِيرِ الزَّاهِيَّةِ
فِي « سَالَمِيُّ » :

« أَدِيَ كُلَّ شَيْءٍ بِالْغَنْبِلِ مِنْ بَضَائِنَا الْمَهْرِيَّةِ ، كُلَّ شَيْءٍ اَشْتَهِرَتْ
بِهِ الْأَرْضُ مِنْ جَلْبَ الْآخِرِ ، أَدِيَ وَظِيفَتِهِ الْمَدْهُشَةِ الْمَتَقْلَعَةِ مِنْ تِلْكَ
الْبَلْلَةِ ذَاتِ النَّجُومِ الْعَيْنَةِ الْزَّرِقَةِ . وَادِهَاتِ الْخَمُورِ الْمَجْلُوبَةِ مِنْ تِلْكَ
الْأَماَكِنِ الْمَعْدَاتِ ، وَجَهَاتِ الْأَرْجُلِ تَضَعُفُ مِنْ لَذَّةِ ، وَدَوْخَتِ الْأَذْهَانِ ،
وَحَرَكَتْ تَعْشِيَاتِ فَرَقَعَتْ جَهِيرَةَ كَاصِوَاتِ النَّدِيرِ تَدْعُو إِلَى الْمَعْرِكَةِ .
وَتَدَ حَمَلَ الطَّبَانَخِ الْزَّنْجِيِّ ، الَّذِي كَانَ قَدْ قَدَمَ قَبْلَ ذَلِكَ بِثَلَاثَةِ أَيَّامٍ ، فَوْنَ
أَنْ يَرِي مِنَ الْجَمَارِكِ ، جَرَارًا بِجَرَارًا مِنَ الْغَنِيرِ الْجَمَايِكِيِّ ، وَخَمْرًا رَقِيقًا مِنَ
مَدِيرًا ، وَسَجَلِيرًا مِنَ مَزَارِعِ بِرْجُوتِ مُورِجَانِ ، وَبِرْتَقَالًا مِنَ ضَمْبَاوَاهِي
أُورِشَلَيمِ . . . وَهُنَا لَبَدِيَ أَسْدِقَهُ الْمَلَكُ مَاذَا يَعْنِي الدَّمُ الْأَزْرِقُ ، وَمَاذَا
تَعْنِي فَرُوسِيَّةُ حَسَنِ مُولَادَانِكَا الَّتِي لَمْ تَكُنْ قَدْ اَنْتَوْتَ بَعْدَ . وَطَرَحُوا عَلَى
الْأَصْوَانِ النَّضِيَّةِ بِحَرَكَاتِ الْبَدَ الرَّصِينَةِ الَّتِي لَا تَوْصِي عِبَلَاتِ ذَهَبِيَّةِ ،
وَخَوَافِتِ ، وَجَبَتْ يَاتِيَّتِ مَنْظُومَةِ » .

وَلَقُولُ جَادَا : هَلْ هَذَا هُوَ مَا يَسِيهِ السَّيِّدِ تَرِيلِيجَ « حَقِيقَنِ » ؟
« بِحَرَكَاتِ الْبَدَ الرَّصِينَةِ الَّتِي لَا تَوْصِي » ؟ ، لَأَنَّ قَطَاعَ الْطَّرَقِ هُوَ لَاءُ

ماخوذون مباشرة من أوبرا المتسول ! انظر كيف يكتب بيتش كريكت قاطع الطريق الى الرجل النمس الذي يطلب منه مالا ليحميه :

« الى السامي المقام رونين ابن جوزيف ! كن عطوانا وضع يوم السبت تحت الميزاب .. الخ . وإذا رفضت كما رفضت آخر مرأة فاعلم ان خيبة امل كبرى تنتظرك في حياتك الفاسدة . مع الاحترافلة من الافتزيون كريكت الذي تعرفه » . هل يعتقد اي انسان ان مجلة جادة مثل مجلة « المخبر الحقيقي » يمكن ان تطبع حتى مثل هذه المادة على أنها « حقيقة » ؟ ، على انه يوجد ادل من هذا بكثير . عندما يقتل أحد مراد عملية بق موظنا يهوديا بريينا أثناء قطع الطريق نى بنى لا يدفن الا حية . لى طريقة تطاع طرق هوليود فحسب ولكنه يدفن انسان جسواره في موقف على نفس المستوى من الفخامة ، ثم يلقى خطبها بناءً زياً فوق القبورين :

« هناك اناس يعرفون كيف يشربون الفودكا ، وهناك اناس لا يعرفون كيف يشربون الفودكا ولكنهم يشربونها على كل حال . والجموعة الاولى ، كما ترون ، تحصل على كفايتها من الفرح والحزن . والجموعة الثانية تتالم لكل هؤلاء الذين يشربون الفودكا دون ان يعرفوا كيف . لهذا سيداتي انساتي سادتي ، بعد ان صلينا على جوزيننا المسكين طالب عليكم ان تشيعوا شخصا غير معروف لديكم الى مقبرة الاخير ولكنه يت فعل . هذا الشخص هو سافل بتأسيس » .

والآن فان اي قارئ لهذه القطعة ربما التمس له عذرا لاعتقاده ان المؤلف الاصلى هو دامون راينون . لكن دامون راينون ايضا ربما كلن واقعيا . ويبينى ان انتهت هذا بأنه ظرف يهودي في احسن حالاته ، وانهت ايكي بابل بأنه كذاب ذو عبقرية ضخمة . لكن ارجوكم سيداتي انساتي سادتي لا تدعوا مصطلحاتنا تختلط ! مهما تكون هذه فانها ليست واقعية . وهذا بالطبع ليس كل شيء بالنسبة « لحكايات الاوديسا » فهناك قد من السلب الجماعي لسنة 1905 . ومع اتنى اشعر شعوراً اكيدا ان بابل ، وهو الرومانسيكي ، قد لعب بها ناتها قريبة جدا مما رف جميعا عن حقيقة التفرقة العنصرية لدرجة أنها لا تؤثر في .

والذى يعنى من هذه التخصص قىء أكثر أهمية من مجرد تسميتها ورومانтика أو واقعية . انه حقيقة شخصية المؤلف . منها توجد شخصيتان : شخصية اليهودي المتنك وشخصية الفساطن السوفيتى . وبينما يقول أحدهما شيئا يقول الآخر عكسه غالبا . ولست متاكدا على الأطلاق أيهما الذى أتعامل معه ، هل هو بابل أم للرفيق بابل ؟ . إن قصة « نهاية القديس هيباتيوس » قصة ملهم الأصل لروسيا بعد الثورة وكذلك قصة « كنت على ثقة أكثر من اللازم بما كابتن » ، وكذلك ، وتتأكد تكون إلى درجة الكاريكاتيرية ، قصة « الخط واللون » وهي مقابلة بين المثالى الغامض كيرنسكى وبين سيد التعبير الدقيق والمسنن ليوتربسكي . انى لا اختلف مع الفكرة ، اذا كانت هناك فكرة ، ولا مع التعبير . انى اتساءل فحسب عن درجة الاممية التى يتبين ان اعلقها على ذلك . هل هذا تعبير عن وجهة نظر فى الحياة الإنسانية او أنها فقط حالة كللتى تعيينا جميعا فى بعض الاحيان ؟ انى مبلبل الذهن .

ولست مبلبل الذهن فحسب ولكن منزمع أيضا من قصة « مع الرجل المجوز ماخنو » . عن هذه القصة يفترض سترة من الجنود الروسيين فتاة يهودية بالتتابع . وكان من الممكن ان يفترضها سابع لولا ان الافتراض كلن قد نظم بحسب ملو الرتبة . وادرك ايكون ، السابع في الترتيب ، ان الذى يفترضها قبله بطل شيوعى معروف بأنه مريض بمرض تناسى . لذلك ، وحتى لا يلتفت المرض ، يفضل الانشغال بالتفكير فى ظلم لحقه ، ويأخذ فى شرحه للفتاة المسكونة التى انهكت واعادها رفاته .

عند هذه النقطة اريد ان اكون سوقيا لعلا . ان اتناول كراسىنى وتلمسى في غضب واسلال ما هدفك ، يارفيق بابل ، ما هدفك ؟ هل تهدف الى ان هذه حادثة تراجيدية سبيطة ولا يمكن تقاديمها ولا بد ان تحدث مع ابطال الورقة ، ام انى المع تلميحا الى ان الشنق ، كما فى بعض الجيوش الرأسمالية ، هو خير ما تقابل به هذه الحالة ؟ . اتحدث فى بعض الجيوش الى الرفيق بابل ام الى ايك بابل ؟ ان بابل ، مثل هنجواى ، خشن بطريقة جهنمية الى حد انه يجعلنى فى شك من سؤال بسيط تماما هو : هل يتبين ان اعتبره كتابا حقيقيا لم مجئونا خطرا ؟

هن الممكن ان يكون هذا بالطبع مجرد اخلاق في التكتيك ، ولكن
يمر مرّة بعد مرّة . فالاتسان الذي اعتبره عبقر يا يكتب قصص « كارل
يانكل » و « نى البدروم » . لكن يظهر انه من قصص « السفينة البخارية
كاو - ويت » يبدو انه يتوقع مني ان اعجب بسلوك الرفيق ماكيف الذي
اعدم في بطء ملاح القارب السكيك الذي كان موكلوا اليه احضار القمح
الذى يحتاج اليه قطاع موسكو بشدة . ويعطيني هذا نفس المتمة البالغة
التي اجريها عندما يصف الرفيق شو بحماس كيف ان الرفيق لينين طبق
الحضور في المواعيد بالضبط على نظار المحطات بقتل المتأخرین من الحال .
وتد عانيت من نظار المحطات على عكس الرفاق شو ولينين ، ولظن اتفى
امرف ما يمكن ان يحدث في وقت الحرب نتيجة للمواصلات الودينة .
ولكنني ما زلت اشعر بان هناك طرقا اخرى لضبط مواعيد القطارات
احسن من قتل نظار المحطات . والحق انه لو لا ان نظام السكة الحديدية
الروسي اجود بكثير من نظام السكك الحديدية الاوربية لاصبح قتل نظار
المحطات عديم الناير تماما مثل جلد الساحرات الذي فعله احد شخصيات
ترجمنيف عندما ابت عربقه الفسخة ان تدور . انه ليس شيئا شريرا
حسب . انه شيء غبي كذلك ،

وما يتضح من هذه القصص الذكية هو انتساب عن طفل يمسودى
مببل الذهن وجذاب وغير عادى . وانا اكثر رضا عن القصص المتأخرة
التي هي صراحة اكثر يهودية بكثير ، مثل القصة التي تسف كيف يصادر
الشيوعيون نحشا يوفر لسكن « بيت للعجائز » بجوار المقبرة كما
مرحبا . لكننى ، مرّة اخرى ، لا انكر من تشيكوف او موباسان وانما نهى
داهون رانيون عندما اقرأ خطاب حارس المقبرة بريدون للعجائز الذين
فقدوا وسيلة الوحيدة لكسب العيش :

« هناك اناس يعيشون عيشة اسواء منكم . وهناك آلاف فسوق
آلاف يعيشون عيشة اسواء من الناس الذين يعيشون اسواء منكم . انك
تزرع الكدر يا ارى ليه وستجنى الثمر غازامت في بطنك . انكم ستكونون
جميعا رجالا ميتين اذا تخليت عنكم . وستموتون اذا ذهبت من حارس المقبرة
وذهبت في طريقكم . ستموت يا ارى ليه .. وانت يا ميلاندلس . لكن
اخبروني قبل ان تموتوا لاننى مهمت بالجواب : الدين بالصدقة قوة سودوية

لم تكن لدينا ؟ اذا لم يكن لدينا ، و كنت على خطأ ، اذن مخطئون الله
السعيد بيرزون في ركن دى رئيس ويكتيرنسكايا حيث عملت مساع
مدار طيلة حياتي » :

هذا ليس « قوة ونخار ووحشية » او اي شئ من هذا القبيل . انه
مزاح يهودي خالص . ويتمتع بليل بقدرته الخاصة ككذاب عبقري .
ويتبين على الانسان ان يتذكر هذا حين يقترب من مجموعة تصنم
مثل مجموعة « الفرسان الحمر » . والسيد تريلنج لايزيد على ان يهز
كتفيه امام احتجاجات الجزار بوديني الذي اعتبر ذلك ، على حق لو على
غير حق ، طعننا في جنوده . ولا اقول بلن الفظائع لا تحدث (لقد شاهدت
واحدة او اثنين) ، ولا اجادل في ان الاحوال لم تكون اكثر سوءاً يكثير من
بلاد لم ارها مثل بولنده ولسلطين . وما اقوله هو انه عندما يصف يهودي
ذو خيال عنيد مناظر العنف فينبغي ان يسأل الانسان نفسه هل هر يصف
ماراي او ماغن انه كان ينبغي عليه ان يرى . وانا متذكراً من ان بليل لم
ير على الاطلاق بعض الاشياء التي وصفها . وتجارب مع الجزوiet
واليهود تجارب مرضية على نحو ما ، ولكنني كقارئ لتصنم مثيرة ادرك
ان تجربتي ليست شيئاً يعتمد عليه لأن كل الجزوiet من التصنم المثيرة
قسasون ولم تنص حب مع نساء المجتمع الشريرات ، وكل اليهود
اناس يشربون شفاء اطفال النصارى . وبليل تجربة جديدة بالنسبة لي ،
فهي اجد وصفاً للجزوييت كتبه يهودي :

« فتات الاذرار المصنوعة من المعلم تحت اصابعنا ، وانزلقت
الایتونات الى الوسط وانفتحت الى الخارج كائنة عن مرات تحت
الارض وعن مغارات متعنة . كلن العبد معبداً قديماً وممتلاً بالاسرار .
وقد رقت في حيطانه الضخمة طرقلت مختفية وكوى وابواب تتحرك جانبها
دون صوت . يا قسيس يا احمق ! اتعلق مداري اتباعك فوق مسامير
على صليب المسيح ! ومن قدس القدس وجدنا صندوقاً فيه قطع ذهبية ،
وتحفية من جلد مراكش فيها اوراق مالية ، وحقائب تجار مجوهرات
باريسين ممتلئة بخواتم من البلاتين » .

اننى اتفى ان يكتب بعض الجزوiet شيئاً مماثلاً عن معابد اليهود .
واعرف قدسيساً يقوم بعرض جيد جداً في حملة تشمير الشهيرية المنشورة

لأنه ليس من الجزوiet ، وليس لذية ربع السرور الاحمق الذى يستعملها بابل . لكن هل من الضروري أن تكون ساخرين حتى بالنسبة لهذا النزاع من الاشياء هل يمكن أن يكون هناك قارىء تبلغ به الصراحة جدا لا يتسائل فيه عما اذا كانت الكنائس الجزوietية عند بابل انت من تجربته او من خياله؟

لكننا اذا اتفقنا ، أنا والقتلىء ، على مصدر الكنائس لماذا نقول عن الجو العائلى الروسي كما بدا ليهودى او ديسا؟ . يقبض الاب ، الذى تحول الى خائن وانضم الى جيش الجنرال دينيكين ، يقبض على نصيلة شيوعية فيها ولداته :

« واخذونا جميعا سجناء لهذا السبب ، ووقيعت حين ابن على أخي تيودور وبدا يسبه قائلا : « متوجهش ، وغير أحمر ، ابن هاجر » . وقتللا كل انواع الاشياء الأخرى . ومضى يسبه حتى نزل الظلام ، وملت تيودور .

نحن نعلم جميعا انه كثيرا ما يقف الاب ضد الابن والاخ ضد الاخ فى الحرب الاهلية . وما من شك فى انه قد يقتل احدهما الآخر فى بعض الاحيان (وقد عرفت بالفعل عندما كنت سجينًا ابا له ابن من الحراس) . وعندما كان الاب يخرج ليتمشى كان الابن يمشى بجانبه خارج الاسلاك ويتمتم : ابن ، امى تقول لك كيف حالك؟ . ويجيب الاب بصرارة : « اذهب عنى يا ابن البغي ! » .

لقد احصيت عدد الزوجات اللائي ضربهن ازواجهن حتى الموت من كتابات ماكسيم جوركى ، ولكننى ما زلت اقول بأن هذا التصوير للدب الابوى كان مريدا ، حتى ولو لم يوجد بتصوير الدب البنوى الذى نلا ذلك ، لأن سيمون اخا تيودور يقبض على الاب فى الوقت المناسب :

« لكن سيمون يقبض على الاب ، وهذا حسن . وبدا يجلده . وقد صف كل الرجال المحاربين فى الفناء كما تتخلى تقالييد الجيش . ثم سكب ماء على ذقن الاب وسلمه :

« هل انت على ما يرام فى يدي يا ابن؟

وقال الاب : لا ، لست على ما يرام .

فم قال سيمون : وتبىء ؟ هل كلن على ما هرام في يديك عنتها
حفلت ؟

وقال الاب : لا ، لقد كانت ظروفها تيو عسيرة .

ثم سأله سيمون الاب : وهل ظلمت يا ابن ان الظروف ستكون عسيرة
بالنسبة لك ؟

وقال الاب : لا ، لم اظن ان الظروف ستكون عسيرة بالنسبة لى .

ثم تحول سيمون البنا جميما و قال : والذى اظنه انا هو انى لو وقعت
في تبعة صيانته فساقطع اريا .. والآن سنجهز عليك يا ابن » .

ولا اظن اتنا ينبعى ان نلوم الجنرال بودينى كثيرا اذا كان هناك نقص
في الترسانة الفنية ، لأنه لم يعسى ان ذلك حسنة بالنسبة للجيش .
واعرف ضباطا كثيرين ايريلنديين وإنجليزيا وامريكان كانوا سيسعدون نفس
الاشعور . ولم اقتبس هذا لاكبر من عنصر التزييف عند بابل . لمربما
رأى اشياء تحجز الخيال اكثر مما رأى معظمنا . وعلى كل فقد كان
يعالج مشكلة عاطفية لا يمكن ان يحكم عليها بالمستويات الحرفية للجنرال
بودينى والسيد تريبلنج . ونستطيع ان نقدر هذه المشكلة من القصة
التي تحكى كيف ان التصاص اغضب رفاته حيث ركب من المعركة
بسدس غير محسنو حتى يتأكد من ان لم اي شخص لا يقع عليه .
ونستطيع ان نقدرها حتى على نحو احسن في قصة مثل قصته « موت
دلجوشوف » ، وفيها يجد التصاص في اثناء الانسحاب رجلا يعاني من
جرح ثانى ويرجوه ان ينقله قبل ان يعذبه العدو فيحصل من المعنوية
الخطيرة . وكتيبة لهذا يكاد هو نفسه يقتل بين احد اعز اصدقائه الذي
يقول له بعد ان يقتل الرجل الجريح : أنت يا ابن المزنى المساجر لديك
من اعصف على رفاقت ما لدى القط على النار .

هنا قطعا يتكلم المثالى اليهودى . وليس القصص الذى يمجده فيها
بابل العنف العضوى مزيفة وملتوية كلها . لا يوجد شئ زائف فى قصة
« موت دلجوشوف » ، ولا فى قصة لطيفة اخرى تسمى « انتقام
پرشتتشيشا » . فى هذه القصة يذهب صبيا موقازى ، كان ابواه قد قتل

بعد البيض ؟ من بيت الى بيت يجمع ممتلكات العائلة التي اسرتها بعض الجيران عديم المشاعر ويقتل حائزها . ويعده ، وعلى راس الايام ، يشمل النار في بيته ويركب منطانا . من الممكن ان تكون هذه الحادثة ببساطة حادثة في ملحمة ثورية ايرلندية او اسلامية مؤثرة علينا كما تؤثر علينا الاحداث الرهيبة في تلك الملاحم دون ان تلخص من شعورنا بالانسانية العالية التي نشارك فيها مع مؤلفها .

لكنه ليس لدى مثل هذا الشعور بالنسبة للقصة الأخرى التي اقتبستها ، فمهما يكن من انجذاب يهودي مثقف الى العنف فدعني اقول ان الاب اليهودي الذي جلد ابنه حتى الموت لا يلتقي ترحيبا متھما من المجتمع ، والابن الذي جلد اباه حتى الموت قد يعامل حتى بشيء من التحفظ ، في المجتمعات التي اعرفها على اقل . واحس ان القصة حرفية ومزيفة بنفس الطريقة التي احس بها ان وصف قطاع الطريق من « الاوبيسا » وكتانس الجزوiet ايضا حرفية ومزيفة . ان بابل انكر اسلامه في ذلك التحمس لعنف القوافز .

وبابل اعظم تأثيرا عندي عندما يتذكر اسلامه ويكتب عن الصراع الذي يجده في نفسه عندما يخلط بين النقائص الشيوعية والانسانية ، وينظرهما لنا في حالة تقابل :

« كانت اشياء مبعثرة في موضى . مذكرات للاعلام وضمادات من شعر شاعر يهودي صورتا لينين ومومانيدس ترشدان جنبا الى جنب . الحديد المحبوك لجمجمة لينين بجانب الحرير القائم لصور ماونيدس . خصلة من شعر امرأة ترقد على كتاب . قرارات المؤتمر السادس للحزب وهوامش النشرات الشيوعية كانت تزدحم بآيات ممزوجة من الشعر العربي القديم . وانهمرت فوقى في شبح وضيق سفحات من نشيد الانشداد ، ودخيرة مسدس » .

ويستطيع الانسان ان يدرس هذا الصراع بصورة احسن في قصة اطيفية مثل قصة « رئيس الفرقة ترونوف » حيث ان البناء الشكلي يكشف عن ذاك بعفة خاصة . وتحكي القصة من حيث الترتيب الزمني كيف كان ترونوف يقتل سجناء ، وكيف انه عنف القصاص لانه لم يطع

الأخرين . وتنشى نرقة ظائرات أمريكية تحوم فوق الرموس ، ويقترب ترونوف ورفاقه محاولة طرد هم بينما تهرب الفرقة . ويقتل ترونوف . وتعلم له جنازة بطل وشعار عوقزية حادة . بينما يضيع للتصاص في الغى اليهودي ، كلما يبحث عن راحة لعقله المشتت ، ليجد اليهود هناك يشاجرون حول نقاط محتقة في الديانة »

« كانت طائفة منهم « اليهود الارثوذكس » تمجد تعاليم اداسيا حاخام بلز . ولهذا كان يهاجم الهاسيديم ذوو العتيدة المعتدلة من اتباع جورا حاخام جوسبيانين . كان اليهود يتفاوضون حول التفسير المسوئ ذاكرین من مناقشاتهم اليجا « وجون فيلنا » وتوبیخ الهاسيديم » .

وفي مكان يضع فيه أحد النور حنوات للخيول بهاجم أحد جماعة التوقاز اليهودي لأنه ضرب البطل ترونوف في ذلك الصباح ، وهي قصة تعلم فعلا أنها مزيفة ، ولكن النزاع بين البطل الميت واليهودي الحى يصبح أسطوريًا . أنها قصة جميلة ، تعبر بطريق مجازى وبشكل مؤثر عن مأساة شاب يهودي هجر قومه ومساحتهم الدينية المجنونة أسلأ في مستقبل أفضل للإنسانية ، ولكن القوّاز المتوحشين قطاع الرقبة الذين يعجب بهم سوف لا يتقبلونه أبداً . ويمكن أن تحكى عن طريق القصص المباشر والترتيب الزمني كما لخصتها ، ويمكن أن تحكى عن طريق الارتداد بدءاً من منظر الجنازة المتوحش إلى موت ترونوف ، ثم الانتهاء بتفاقض المشاجرات اليهودية . وبدلًا من هذا ، ولأن بابل يريد أن يتبع خط تفكيره الخاص المضطرب ، تبدأ بالجنازة ، وتمضي إلى النقاش بين إفرق اليهودية ، وتشتت بالشجار حول قتل السجيناء وموت ترونوف الباولي . وبهذه الطريقة النقطة فحسب يمكن أن يعبر بابل دون خطابة دعائية عن ايمانه الأخير بترونوف وال فكرة البطولية .

واظن ان هناك كثيرا من بني كريوك عند بابل ، ويبدو ايضا انه كمن يعتقد في معظم الاحيان « ان العاطفة تحكم العالم » . وعالي هذا شأن تخصص « الفرسان الحمر » تحتوى على شعر اكثر مما تحتوى على قصص . وربما كان هذا هو جانب الفسق فيهما بحسب ظني . ان العاطفة لا يمكن ان تحكم عالم القصاص . انها تترك اشياء كثيرة جدا بغير شرح .

وأنا الآن أفضل التصريح المتأخرة مثل قصة الأوقیان التي اقتبستها
فالشعل من « من نهاية بيت المجانز » . وتقدم لنا هذه أيضًا التناقض
بين الشيوعيين واليهود . لكن فيما مرحا خبينا يجعلنى اتساءل عما اذا
كان بابل نفسه لم يبدأ يشك في امتياز الشيوعيين . أنها أيضًا تترك
أشياء كثيرة بدون شرح .

لكانما بابل كان قد بدأ يدرك أن التحالف بين اليهودي الذي ذهب
إلى المعركة ببساطة غير محسوس والرفيق بابل الذي نسلل ليصف المذابح
والاغتصاب كان يقترب من نهايته ، وأن الرفيق ستائين الذي اعجب ببنائه
الهدف سوف يتمتع بمعاملة معه ومع نوعه ببساطات محسومة .

فِتْنَاهُ عِنْدَ بَابِ السَّجْنِ

إن أدب النهضة الأيرلندية أدب خاص بالرجال . وأنصور الشيء نفسه فيما يخص أدب كل النهضات . ويكاد هؤلاء الرجال أن يكونوا بالضرورة رجال عمل في أبواب رجال فكر ، أو رجال فكر في أبواب رجال عمل : وفي مثل تلك المغامرات الطائشة ، من منع وطن متأخر أدباً لا يريده ، لابد أن يترك النساء في البيوت ، أو على الأكثـر يسع لهن فحسب بإحضار الطعام إلى أبواب السجن ، لأن انفجار قذيفة طائرة من الممكن أن يصيبهن بضرر أكبر كثيراً مما يمكن أن يصيب الرجال . ويمكن أن يعتمد الرجل قليلاً على المجتمع ويعيش مسترحاً ، لكن النساء يتمنين إلى المجتمع ، وفي المجتمع يكون العتاد الروحي أعظم تأثيراً . وقد كانت الليدى جريجورى جزءاً بالطبع من الحركة التي يستحيل أن يفكر فيها بدونها . لكنه من الصعب أيضاً أن يفكـر فيها على أنها امرأة نموذجية . وأعتقد أن ينس هو الذى روـى كيف أنها عند ما هددـها شخص من الوطـنين بالإغـتيال هـبـلت له فـرصة كـاملـة . وروـى آخر كيف أنه عندما أخلـت مدافعـ النـان والـبلـاك شـارعـ أوـكونـيلـ من الناس وـقـفتـ الـبيـدةـ العـجوزـ وـحـلـهاـ فـالـشارـعـ ، وهـزـتـ قـيـصـتهاـ منـ النـاسـ وـقـفتـ الـبيـدةـ العـجوزـ وـحـلـهاـ فـالـشارـعـ ، وهـزـتـ قـيـصـتهاـ وـصـاحـتـ : ليـحـىـ التـمـرـدونـ ! . وأذـكـرـ أناـ شـخصـياـ كـيفـ أـزـهـ عـندـماـ كـانـتـ تنـفـجـرـ قـبـلـةـ فـيـ منـطـقـتهاـ كـانـتـ تـجـمعـ نـفـسـهاـ وـتـقـولـ : « إـنـهاـ فـحـسبـ زـوـبـعةـ أـخـرىـ فـيـ فـجـانـ » .

لذلك فإنـ الأـيرـلـنـدـىـ الذـىـ يـقـرـأـ قـصـصـ مـارـىـ لـافـنـ يـكـونـ فـيـ حـيـرةـ باـفـعـلـ أـكـثـرـ مـاـ يـكـونـ الأـجـنبـىـ ، وـتـخـنـقـيـ بالـفـعـلـ عنـ النـاظـرـ ثـورـتـهـ الـقـرـيبةـ

المؤدية من خلال عينيها . بعد ثبتت قصة واحدة فقط عنها هي « ابن الوطن » ، وهذا أكثر من كاف من وجهة النظار الوطنية . وهي تصف شابين أحدهما ثائر والثاني « ابن أمه » ، يعجب بالثورة من بعيد بالرغم من احترام أمه لها . وعندما يحاول الثوري أن يهرب من أعدائه يحاول « ابن أمه » إيواءه ، ولكن كل ما يحدث هو أنه تجرحه الأ Morales الشائكة ، ويود برقه إلى سلطة « ماما » ، والبوليس المحلي . والظاهر أن الثورة تهدف إلى القضاء على سلطط الأمومة الإيرلندي ، وهو نمط يدو أن الآنسة لابن تكرهه . وربما اعتبرت الثورة فاشلة لأن سلطط الأمومة مستمر . وربما كانت وجهة النظار هذه تسوية بختة ؛ فقد يعدم الرجل ، كما تكشف القصة ، لأنه يعتقد أن « ابن أمه » نعط أحسن بكثير من النازير ونجون . وربما تشعر أنه يميل إلى العطف على أي إنسان واقع تحت تأثير أمه إذا سوت له نفسه أن يعتدى عليه في المستقبل .

لكن الإيرلندي ، هنا على الأقل ، يقف على أرض معهودة ، أرض أو فلاهيرني وأوكسي . وهو يتلقى صدمة حقيقة فحسب عندما يتحول إلى القصص الأخرى . ذلك لأنه ، مع أن الأمهات والتفاصيل والمحوار تبدو كلها دقيقة لا شيء فيها ، ييلو له أنه يقرأ ترجيف أو ليسكوف لأول مرة ؛ من حيث إنه يقع تحت ضغط عدم الخبرة المادية بالحرو كلها ، بالمقاييس ، والملابس ، والعملة ، وأمهات الأسلاف . فاؤلاً هناك التراء الحسنى ، وبخاصة فيما يتعلق بمحاسة الشم : « كانت هناك متعة غزيرة أيضاً في الرائحة الطينية للملابس الأطفال وقد صان توم المستعملة . وحتى الرائحة التي كانت تقارب معدتها وهي فتاة كانت لها روعة دافنة وغريبة بالنسبة لها الآن . وفي المساء ، عندما كانت تعلق الفوط بجوار النار لتجف ، وينصاعد البخار منها ، كانت تقفل عينيها وتأخذ نفساً عميقاً . وتشعر بالأمن والفهم والراحة » . وحتى كلمة « الفوط » في قصة إيرلنديه ليست أكثر غرابة من الإحسان بذلك

السطور في قصة « زوجة المفتش » . ومن المؤكدا أنه عندما يقرأ الإنسان القصص الروسي لا يوجد شيء أكثر تفزيعا ، من جهة علم النفس ، من القطعة التالية من قصة « أم الراهبة » :

و إن لدى النساء عادات غريبة من العفة الضاربة في أنفسهن ، مهما طالت فترة زواجهن ، أو منها أح恨 حباً حاراً . لذلك فإن انتصاراً غريباً كان يدخل في قلوب معظم النساء عندما كان يسمع بأن فتاة شابة دخلت الدبر . و لكن يشعرني بهذه المواقف نحو أزواجهن في أثناء النهار عندما يتحركن في البيت ، و نحو الأشخاص التي تخصهم ، مناصدهم و مقاعدهم . نعم حقيقة ، نحو أطباقهم و منشفات أطباقهم ١ .

وأذكر في عزيزى الليلى جرجورى ، والنهاية الجبارية لقصة « باب السجن » ، كما أذكر فيها كتب آخر أميراطور روسي في مذكراته عندما سمع بأثررة قائلاً : « أحداث لطيفة » ، وأسائل نفسى عملاً إذا كان معظم النساء يشعرن هكذا حقيقة . لكننى عندنى أتذكر كذلك فتاة « دبر العطية البحري » التي أنت بباب السجن الحقيقي ، ومعها الكعك المخبوز حديثاً في حقيقتها المعلقة في ذراعها والتي تسوق فيها . ومع أن هذا من الناحية العملية قد وضع خارج الأدب الأيرلندي الحديث فإنى أتساءل عملاً إذا لم يكن هذا حفناً ما شعرت به تماماً . ويبعدو كما لو أن بعداً جديداً أضيف إلى الأدب الأيرلندي و معه ملاحظة تقول « راجع أو فلاهيرى . لـ . ، وابنطر أيضاً لافين . م . » . ويبعدو أن الرجوع إلى لافين . م . كذلك يثير ، بشكل أكثر حدة ، المشكلات التي كان يفكر فيها الإنسان قبل بطاريقه أو رجال فحسب .

لقد حددت قصائد يتس ومسرحياته المبكرة الطريق الذى ينبغي أن يسلكها الأدب الأيرلندي ، لكن جورج دور مهد الطريق لنوع مختلف تماماً من الأدب ، وذلك في كتابين بدا لي مرة أنه لا تأثير لهما في الحقيقة . وقد أثبتنا الآن ، مع أنى لا أقطع بذلك ، تأثيراً كثائرياً كتب يتس .

، فالحقل غير المروث » بمجموعة من القصص القصيرة ، على غراره صور أدبية لرجل رياضي ، ترجميف ، قصدت بها مجلة جزوية أن تقدم بعض المستويات الأدبية للكتاب الأيرلندي الشبان . وتبداً القصص بصور صغيرة بسيطة للحياة الريفية بلا هدف أخلاقي معين . لكن مور حين يتوجه بحرارة إلى الهدف يصبح مشتعلًا ، بشكل متزايد ، بطريقة الجدل التي مثّلت لعنته ككتاب . وتحول القصص بالتدرج إلى تشهير بأيرلندا وبالكافوليكيَّة الأيرلندية . الشيء الذي كان غير ملائم لمجلة جزوية . والكتاب الثاني « البحيرة » ، رواية عن قيسس شاب حنبل يطرد ناظرة مدرسته اللعوب من وظيفتها ، ويدرك فقط عندما تهاجر أنه تصرف بوعي من الغيرة ، وأنه هو نفسه كان يحبها في الحقيقة . وفي النهاية الرائعة يترك ملابسه الكهنوتيَّة بجانب البحيرة ليوهم الناس بالانتحار ويسبح بعيداً ، جرياً وراء المدرسة ، وجرياً وراء طبيعته الحقيقة . إنه موضوع رائع عواج بطريقة متصلة ولحوح . وقد كان من الممكن أن يجعل مور منه عملاً رائعاً قبل ذلك بعشرين سنة ، عندما كان في مرحلة الطبيعية . لكنها ليست الطريقة ، وإنما هي الفقرات القليلة الأخيرة ، تلك التي تقدم في شكل أخير مشكلة القصص الأيرلندي . وما تقرر في « الحقل غير المروث » ثبت نهائياً في « أهل دبلن » بلويس و « بذور الربيع » لأوفلاميرى . لقد جعل مور القصة القصيرة الأيرلندية حقيقة رائعة . لكن أين القصص التي تلت « البحيرة » ، والتي طورت نموذجها الأصلي وتجاوزته ؟ إن أغلب الروايات الأيرلندية ماتزال تتوجه إلى الانتهاء كانتهاء البحيرة نفسها ، تنتهي بالبطل يغادر البلاد بأسرع ما يمكن . والرواية الأيرلندية الوحيدة التي يمكن أن تقارن بالبحيرة ، في امتيازها ، وهي « عتبة المدوء » لدانيل كوركرى ، تنتهي بالبطلة تدخل الدير ، وهي نفس الخاتمة منظوراً إليها من خلال حجاب الاستسلام . وليس هناك تطور يقارن بتطور القصة القصيرة ، تطور يتبع للناقد حتى

بجورد الحديث عن الرواية الأيرلندية ؟ والسبب واضح : ليس هناك مكان في الحياة الأيرلندية لقيس أو للدرس ؛ لامستقبل لهم إلا المجرة ، كما هو الحال عند مور ، أو التسليم كما هو الحال عند كوركرى : يصف بيدار أو دونيل في قصته التي تعجبني جدا ، زوجة تاجر في الحي تساعد القائد المحلي الشاب للحركة التعاونية ، مرأة في حرية ضد مصالح الكهنوت والتجارة ، ولكنها مع ذلك تبقى مع زوجها النعس . وقد ناقشت أو دونيل في أنه كان ينبغي عليها أن تهرب مع قائد الحركة التعاونية : ورد أو دونيل ، وهو على حق تماما فيما أتصور ، بأنها لم تكن لتفعل هذا : قالت ، وأنا على حق أيضا فيما أرجو ، إنه لم يكن من المؤم عذله ماذا كانت ستفعل في الحياة الحقيقة ؟ وأخذنا منطق الرواية ، ولم يسي أحدنا فيها أظن فهم وجهة ثغر الآخر ، وأدركنا مماً أن ما كتبت أريده كان نسخة أخرى من «البحيرة» . كانت مهتما بشخصيتها كفرد في المجتمع ، ولو قدّمتها الجماعة ، وكان هو ، وهو الروائي الأكثر أصالة ، مهتما بالجماعة ، ولم يستطع أن يتخل القرار الذي كان سيحررها من النوع الذي يعجب به من الرجال والنساء . وفضل أن تبقى الحياة مرا ؛ إن القصة القصيرة يمكن أن تعالج الحياة التي تبقى مرا . ونستطيع أن نكتب عدداً من القصص عن أبطال هور تتجاهل فيها تماما ما إذا لم يكن من واجب الأب أوليفر جوجارتي ، نحو نفسه ونحو المجتمع ، أن يهتدى إلى فتاة لطيفة ، وبذهب ليعيش معها في الأم في ارمنجهام . ولأن الآباء والجور جارتين ، رجال على نبل وامتياز عظيمين فإنك تستطيع أن تكتب عنهم بجمال حقيق . ونكتك لا تستطيع أن تحكى قصة الأب جوجارتي كاملة ، وهي مهمة بالنسبة للروائي ، دون أن تسأل : هل كانت تستحق ؟ . وفي اللحظة التي يسأل فيها هذا السؤال لا بد أن يجواب عليه :

إذا كنت أضطرط كثيراً على هذا الموضوع فلأنني أعتقد ، فحسب ،
أنه ، في هذا المكان أو قريباً منه ، ينبغي أن يوجد لدينا تعريف عملي للرواية كفأاب

فني . تعريف يكون مفيداً لي كما يكون مفيداً للآخرين . وإذا سألت نفسك
 عما إذا كانت سلسلة من الروايات مثل رواية « غرباء وإنحصار » لسي بي .
 سنو ممكنة في أيرلندا فإنني أستطيع أن أجيب ، فحسب ، بأنني لا أعتقد
 ذلك ولو للحظة . لماذا ؟ لأن الصبية والبنات لم يكونوا يستطيعون أن يجتذبوا
 حول جورج باسانت في كبوغ ، في عطلة نهاية الأسبوع ، أو تكون لهم شخص ،
 أو يتناقضوا في السياسة علينا . هذا هو السبب جزئياً بالطبع ، وجزئياً فحسب ؛
 لأن هذه مجرد ذاروف ، ولذاروف واحدة غالباً في معظم الجماعات الحدبية ،
 وهي تعب عن نفسها فحسب بطرق مختلفة . والصعوبة الحقيقة كذا أراها
 هي أن راوي هذه الشخص ، وهو سنو نفسه ، بطريقة جزئية ، مع أنه يتقد
 المؤسسات ووجوهات النظار الإنجليزية ، ما يزال راضياً جداً عن الأشياء كذا
 هي ، وعما يعبر أنه نجاحه الخاص . ولذلك فإن هذا يدلُّ أخيراً ما يعبره هو
 ومعظم قرائه ناره عاديه إلى المجتمع . إن جورج باسانت أتفاف شخصيات
 سنو ، وهو رجل عظيم مصادر بعظمة ، يتحقق لا للتقاليد ، ولا للغرور الإنجليزي
 الرببي ، ولا لأى شيء معقول آخر . إنه يتحقق لعبد بسيط يرى وأيضاً في
 نفسه . ورأوى سنو يعلم ما العيب ، ويستطيع أن ينزله عن كل الأحداث
 الممكنة التي قد تكون سببته . ولم يكن سنو الأيرلندي ليس لديه انتظار أن ينزل
 ضعف باسانت . والسبب في ذلك ، جزئياً ، أن الضغط على باسانت في هذه
 الحالة سيكون كثيفاً للدرجة يستحيل معها نصله عن الضعف الذي يسيطر
 المجتمع . لكن السبب الأهم حتى من هذا هو أن راوي لم يكن يعبر نفسه
 فقط مثلاً وجنته نار عاديه . إنه كان سيدوك ، على العكس من ذلك ، كما أدرك
 ييتر ، أنه يدين بمرتكبه لكونه كان دائماً على شيء من الغرابة ، وكان
 سبب جذب إلى ضعف باسانت بقدر اتجاهه إلى قوته .

لكن هذه الحجة حجة رجل إلى حد كبير جداً ، ولا يمكن لأمرأة أن
 تصور نفسها كاريكاتيرياً كما يفعل الرجل . وهي إذا فعلت ذلك فستندفع الثمن .

إن هذا عائق بالنسبة للمرأة الإيرلندية . لكن أفكار المرأة عن النجاح والإخفاف ليس من الضروري ، من ناحية أخرى ، أن تكون هي نفس أفكار الرجل . فالرجل ليس في حاجة إلى أن يعتبر نفسه مخففاً إذا أخفق مع النساء ، ولكن المرأة ، دون استثناء تقريباً ، تعتبر نفسها كذلك . إذا أخفقت مع الرجل . والإنسان على وعي خلال تصفه ماري لافن كلها بفرق مبين في القيم يوضح نسخة أخبراً في وجهة نظر تكاد تكون نيكورية بالنسبة للأحب والزواجه . وجهة نظر يغرس الإنسان بسميتها « وضمة قدمة » ، هذا إذا لم تتسب التسبيحة في جعل وجهة نظار كثير من الكتابات المحدثات الشهيرات تبدو قدمة . وتوجد حتى في الحدث نفسه من الشعور الخاص بالرضا لاتبعد كثيراً عن شعور الروى عند سنو ؛ ولكنها تتبع من منبع مختلف تماماً . خذ مثلاً تلك القصة الجميلة والوصية ، وفيها تعود لالي كونروي ، وهي إنسانة فاشلة ماوية من عائلة ميسورة ، لتحضر جازة أنها ماتت وهي لم تزل تكرهها ، وترفض أن تعرف بها في وصيتها . لكن لالي هي الوحيدة التي تعتقد أن الفاشلة إنما هي أنها ، وهي الوحيدة التي تم بخلاص روحها ، وتصدر على إقامة جنازة في الحال من أجلها ، وتنفق على ذلك من النقود القالية التي تملكتها . إن راعية شئون المزبل المأولث هي وحدتها التي تستطيع الإحسان . وأنت تجد نفس القيم منعكسة في قصة « الزمن القديم » . وهي قصة ثلاث صديقات ، واحدة منهن لم تتزوج ، وظلت تحلم بعدي السرور الذي يمكن أن يحدث ، أو أن زوجي الآخرين تخلياً عن الطلاق ، وتركاهن يعيشون معاً كما عشوا يوماً ما . وعندما يموت زوج الآنية ، وتنهي دينالي العذراء العجوز معاناة مواساتها الغريبة للأرمل ، تقدم القصة منظراً رهيباً ، منظار الشعف ، بالنسبة لي على الأقل ، المشتمل على كل التأثير الموجرد في قصة جديمة . ويستطيع الإنسان أن يدرك مغزى القصة بسواء كافية إذا ترجم القيم إلى مصطلحات الرجال : الشخص الكسول ذو الطبيعة الخبيثة الذي يجزئ كثيراً حين يوازي

أصدقائه الناجحين في مصائرهم فيقلل من شأن سنوات العمل والانتصارات ، حيث التعريف أكثر هدوءاً وأشد تحطيمـاً . ومرة أخرى أطول إن نفس الإحسان بالقيم هو الذي يشرح القصة التي يتمنى أن اختارها الآن باعتبارها ألطـف قصص مارى لافن ، وهي قصة «وعاء رقيق» . وهي قصة اختين تتزوج إحداهما زواج منفعة ، وتتزوج الأخرى عن حبـ. ويثبت الزوج الحكيم نجاحـاً ، بينما يثبت زواج الحب أنه كارثـة . ويسطر ليـدى «الوعاء الرقيق» أن تستجدـى من اختها الحامل الميسورة الحالـ. ويتضـع بلمسـة سخرية رائعة أن بـدبـيلـيا ، المرأة القاسـية ، ما تزال تستـطـع أن تعتبر نفسها في العـرف النـسوـي أنـجـحـ الـاثـتـيـنـ . ولكن في اللـحظـةـ الـتيـ تـعلـنـ فـيهـاـ ليـدىـ أنهاـ حـامـلـ كذلكـ تـهـارـ وـاجـهـةـ نـجـاحـ بـدبـيلـياـ . وـتـظـلـ ليـدىـ الشـخـصـيـةـ الـمـسـيـطـرـةـ لأنـهاـ تـحـمـلـ طـفـلـ إـنـسـانـ تـحبـهـ ، حتىـ معـ الإـمـلاـقـ ، وـالـشـرـدـ ، وـالـهـجـرـ ، منـ جـانـبـ زـوـجـ غـيرـ نـاجـحـ . ولـنـ تستـطـعـ بـدبـيلـياـ مـطـلـقاـ أنـ تـفـعـلـ ليـنىـ يـغـيرـ مـنـ هـذـاـ الـوـضـعـ . حـسـنـ تـنـاماـ أنـ فـتـاةـ شـابـةـ قدـ دـخـلتـ الدـيرـ . لـكـنـيـ أـشـارـ شـعـورـاـ قـويـاـ فيـ بـعـضـ الـمـنـاسـبـاتـ أنـ سـرـورـهاـ فـيـ هـذـاـ الشـأنـ يـشـبـهـ سـرـورـ التـلـمـيـذـةـ الـتـيـ تـحـصـلـ صـدـيقـتهاـ وـمـنـافـستـهاـ عـلـىـ جـائزـةـ الـقـصـةـ الـفـرـنـسـيـةـ ، وـتـحـصـلـ هـيـ عـلـىـ جـائزـةـ فـيـ الـمـوـكـيـ بدـلاـ مـنـ ذـلـكـ . وـهـيـ لـبـسـتـ مـتـحـرـرـةـ أـكـثـرـ مـنـ أـىـ وـاحـدـ فـيـنـاـ مـنـ نـقـطـةـ الـفـضـعـ الـأـيـرـلـانـدـيـةـ الـلـاحـسـاسـيـةـ الـدـينـيـةـ ، لـكـنـ هـنـاكـ غـلـظـةـ فـيـ مـعـالـجـتهاـ لـلـعـزـوـبـةـ لـاـ أـجـدـهاـ عـنـدـ أـىـ كـاتـبـ أـيـرـلـانـدـيـ آخـرـ . وـهـيـ فـيـ بـعـضـ الـأـحـيـانـ تـفـرـنـ الدـيـنـ إـلـىـ الـجـنسـ كـمـاـ فـيـ قـصـةـ «ـالـأـحـدـ يـسـبـ الـأـحـدـ»ـ ، الـتـيـ تـضـطـرـ فـيـهـاـ فـتـاةـ صـغـيرـةـ رـبـيـةـ حـامـلـ إـلـىـ الـاسـتـاعـ مـنـبـعاـ بـعـدـ أـسـبـوـعـ إـلـىـ خـرـعـبـلـاتـ قـسـيسـ مـخـلـعـ الـعـقـلـ ، وـكـمـاـ فـيـ قـصـةـ «ـنـهـارـ مـخـضـلـ»ـ ، وـهـيـ قـصـةـ قـاسـيـةـ كـمـتـ قدـ اـخـتـرـتـهاـ عـلـىـ سـيـلـ الـخـطـأـ لـتـشـلـ الـمـؤـلفـةـ فـيـ مـخـتـارـاتـ مـنـ الـقـصـةـ الـقـصـيرـةـ الـأـيـرـلـانـدـيـةـ . فـيـ هـذـهـ قـصـةـ يـهـىـ قـسـيسـ أـيـرـاشـيـةـ ، وـهـذـاـ مـثالـ الـأـثـانـيـةـ ، ذـئـسـهـ بـغـبـطـةـ عـلـىـ أـنـ تـسـبـبـ فـيـ مـوـتـ زـوـجـ اـبـنةـ أـختـهـ الشـابـ لـيـحـافظـ عـلـىـ رـاحـتـهـ الـخـاصـةـ .

هنا الوضع مختلف لقيم يعني أن الآنسة لأن أقرب بكثير إلى أن تكون روائية في قصصها من أوغلاميرتى وأوفولين وجوبس . وطريقتها تدنو ، بشكل خطير أحياناً ، من طريقة الروائي . ولذلك فوائلده بطبيعة الحال . ويوجد في قصصها المتأخرة صدق وثبات يجعل من معظم أعمال الكتاب الأيرلنديين أعمالاً غير متميزة . إنها ليست حياة الذهن الذي يفاطع أحيانا بصيحات من المطبخ ، ولكنها حياة المطبخ ، الذي تحظى فجأة صور ذهنية بالغة الحيوية ، حاولت المؤلفة أن تستولي عليها في رعب ، قبل أن تبدأ بصيحات المطبخ من جديد . والقصة الوحيدة التي ابتعدت فيها عمداً عن العالم العضوى هي حكاية « زوجات الأمر » ، التي صورت أحداً منها في مدينة كبيرة لها دبلن أو لندن ، وبين تجلز لعل أسماعهم أيرلندية أو إنجليزية . وتبدو لي هذه القصة ، مع كل إشاراتها ووضوحها ، شبح قصة فحسب . هي حكاية من هنرى جيمس مجردة من الأعذار التي تلنس شخصاً من الشخصيات جيمس الخيبة الغريبة . إن لديها اهتمام الروائي بالمتطرق ، منطق الزمن الماضي والزمن المستقبل ، أكثر مما لديها ولع قصاصات القصة الفهيرة بالزمن الحاضر – ذلك الارتفاع الذي يسلم منه بأن الماضي والحاضر وأوضاعنا بنفس الدرجة . وربما قصصها في بعض الأحيان في الماضي البعيد ، وفي بعض الأحيان تحملها بعيداً إلى المستقبل ، ونادر ما يكون ذلك لأكثر من صفحة أو اثنين ، ولكن الضوء في تلك المساحة يبدأ يتلاشى فعلاً في ضوء الروائي المادى – القائم المسطوح .

وهي تفتني أكثر من أي كاتب أيرلندي آخر من أبناء جيلي ؛ لأن عملاً يكشف ، أكثر من عمل أي كاتب منهم ، عن حقيقة هي أنها لم تقل كل ما عندها . وبين قصص « حكايات من جسر بكتف » (١٩٤٣) وقصص « الابن الوطني » (١٩٥٦) تطورت قصصها تطوراً أبعد من أن يتعرف عليه . وقد أنت مع قوتها النامية تجربة مزعجة كما في قصة « الابن الأرمل » ،

حيث جربت على نحو خطر تجربة النهايات المختللة ، وكما في قصة « قصة ذات نموذج »، حيث جربت معايير جمهورها على طريقة مولير في « خواطر عن قصر فرساي ».

ولن تكون أهم أعمالها ، كما أتخيّل ، لا في الرواية ولا في القصة القصيرة ، صافية وبسيطة ؛ فستهزم في الأولى من جانب المجتمع الأيرلندي ، مهما كان مستوى القيم التي تختار أن تحكم عليه بها ، وستهزم في الثانية ؛ لأنّه لا يمكن لها فيها أن تعبّر أبداً عن منطق الرواقي العاطفي الموجود عندّها . وأعتقد أن انتصارها الحقيقية ستكون في قالب القصة الطويلة القصيرة التي كتبت فيها أطفّل أعمالها حتى الآن . لكنّ أعمالها ستكون نوعاً متميزة تماماً من القصة الطويلة القصيرة ، مختلفة عن « الواقع الرقيق » قدر اختلاف « الواقع الرقيق » عن القصص الطويلة القصيرة في « حكايات من جسر بكتف » ؛ حيث هي أكثر براغياً وإيحائية وجمالاً . ويبدو أن هناك في مجموعة القصص الممتازة ، التي تمثل قصة « الواقع الرقيق » واحادة منها ، أن مادة رواية طويلة للحياة الريفية تركت جانبها ؛ لا لأن الآنسة لافن كان ينقصها الوقت أو الحماس ، وإنما لأن ذلك كان سيثير السؤال الذي ناقشه من قبل حول قيمة أنواع الحياة التي تعيش بهذه الطريقة الخاصة ، التي ظلت مع ذلك تتبعها . ذلك لأنه سواء أكانت هذه حياة تستحق أن تعيش أم لا ، كما يمكن أن يعتبرها إنسان حساس ، فإنها كانت ما تزال حياة تعيش ، وتعيش بقوّة .

خاتمة

يتناول هذا الكتاب بصفة رئيسية كتاباً من الماضي . لقد حاولت أن أستخلص بعض نتائج عامة من تاريخ القصة القصيرة . أي نوع من الفن هي ؟ والاتجاه الذي يمكن أن تأخذه . كان على أن أتجاهل تجربتي الخاصة في تدريسيها ؛ لأن ذلك يتطلب منهاجاً مختلفاً شخصياً ، ربما بدون تطبيق عام على الإطلاق .

عندما بدأت في تدريس كتابة القصة لم أكن واثقاً حتى من أنها يمكن أن تدرس . وسرعان ما أدركت أنه يمكن أن تدرس بنفس الدرجة التي يدرس بها الرسم كمهارة تماماً . وأسلم بأنني يمكن أن أدرسه بطريقة تشبه طرائقني الخاصة فحسب ، لكنني أدركت ، مرة أخرى ، أن الضبط التكتيكي الصاعد سرعان ما يضع نهاية للتقليل ، ولا يحسن كتابة شاب بالثقة في نفسه ، حتى يعمل بطريقة مختلفة عن طريقة مدرسها . وتحمل قصص تلاميذى ، التي أذكرها كأحسن ما أذكر ، مجرد شبه عام حائل بقصصى ، وتحمل شبهها قليلاً بعضها بالبعض . في هذه المرحلة يعتمد تلاميذى على تجربتهم الخاصة التي هي ليست تجربتى .

وتعلم القصة القصيرة ، على ما أظن ، أسهل من تعلم الرواية ، وتعلم الدراما أسهل من تعلم كلتيهما . فبين القصة القصيرة والدراما قدر مشترك ، هو أنه توجد موضوعات معينة تتمثل موضوعات رديئة بالضرورة بالنسبة لهما ؛ ومن ثم فعل الإنسان أن يهم بالموضوع أكثر مما يهم بالمعالجة . والقصة ، كالمسرحية ، لابد أن يكون فيها عنصر التلامس ، ولا بد أن يسقط الموضوع إلى قاع

الذهن . والشخصية ليست كافية لتكوين المسرحية ، والخلو ليس كافياً أيضاً لتكوينها ؛ لأن الجمهور يستغرق حينئذ في النوم . ولا بد أن يكون لها حدث متلاحم . وعندما يسدل الستار لا بد أن يتغير كل شيء . لا بد أن يكون الحاجز الحديدي قد اعوج ، ولا بد أن يرى معوجاً .

قال وليم بطربيش مرة لكاتب مسرحي شاب « ضع مسرحيتك أولاً في القرن العاشر البيزنطي ، ثم في القرن الرابع عشر الفلورنسى ، ثم في أيرلندا الحديثة . وإذا بقيت شبيهة بالحقيقة بنفس المستوى فاكتبها ». ويفيدو هذا مثل نسخة متباهية بعض الشيء مما قاله لي « إذا أردت أن تكتب مسرحية ، فاكتبها على ظهر بطاقه ، وسانخبرك بما إذا كان من الممكن أن تخرجها أم لا ». وذلك شيء لا يمكن أن يقوله روائى أكبر سناً لشاب بطبيعة الحال ؛ لأن تسعين في المائة من الرواية عبارة عن معالجة . ماذا يمكن لأى كاتب رواية أن يتصنع توماس هاردى بما يفعل في موضوع كموضوع « بعيداً عن الرسمة المعنونة » سوى أن ينساه ؟ إن الرواية أعظم من الموضوع ، أو قل إن الرواية لها عديد من الموضوعات للدرجة أن الروائي يمكنه أن يبعث حتى بالموضوع الرئيسي .

وهذا هو السبب في أنني أقضى أحياناً شهراً في التدريس أدفع طلبى عن الكتابة ، وأقصرهم على تنقيح موضوعات مكتوبة من أربعة أسطر ، أو من خمسة إذا كانوا ثريادين . وأى شيء يزيد على هذا ليس موضوعاً بـ معالجة . وحينما كتبوا عبارة « بنتى مدرسة في مدرسة عليا . عمرها خمسة وثلاثون عاماً . وهى فنانة موهبة ، ومتزوجة منذ عشر سنوات من موظف ثقيل الظل في لجنة الإشراف على الغابات . تقع في حب شاب ممثل لجنة تأمين » عندما كتبوا هذا عرفت أننى أواجه مشكلة منذ اللحظة الـى وضعوا فيها القلم على الورق . كانت القصة قد كتبت فعلاً في أذهانهم ، ولم يكن قد بقى لي شيء سوى أن أسأل « هل مدرستكم العليا ضرورية ؟ »، « هل غابتكم ضرورية ؟ »

، هل هيئتكم تأمّنكم ضرورة؟ . كانت القصة قد كتبت ، وكتبت على طريقة شخص معين ، في موقف معين ، في زمن معين ، وكان المؤلف قد نسي الموضوع تسعه ، تسعين مرة كل مائة مرة . ولست أحاول القول بأن الوصف الواقعي للشخصية والخلفية ليس ضروريًا . وكما قلت عن أعمال همنجواي، فإن أي فن واقع هو زواج بين أهمية المادة وأهمية المعالجة الفنية . لكن الأول يجب ألا يختفي بالنسبة للكاتب الشاب على الأقل . وهذا هو مغزى نصيحة يتس « ضعها في القرن العاشر البيزنطي » . ولأن معلوماتنا عن البيزنطية ناقصة فإن قليلاً منا يستطيعون أن يفعلوا ذلك . لكننا نستطيع ، على الأقل ، أن نعزل موضوعنا ، ونعتبره شيئاً قد يحدث خارج ونسبرج ، أو دبلن في القرن العشرين .

وصحّيغ أن تشيكوف كتب قصصاً لا يمكن تلخيصها في بضعة سطور ، ولكن هذه هي الصخرة التي يتحطم عليها مقلدوه دائمًا ؛ لأنهم ينسون أنه كتب أيضاً مئات القصص التي يمكن أن تلخص . والقالب العجيب الذي لا قالب له ، والذي اخترعه للقصة القصيرة والمسرحية ، إنما هو صنع رجل كان يحقّ أستاذًا للقصة القصيرة التجارية ، وللقطات المسرحية التي تمثل في صالة موسيقى . كتب شخصية في إحدى القصص المتأخرة « أبعث إليك برطل من الشاي لإرضاء حاجاتك العضوية » . غير أن الانبساط غير المقصح عنه في هذا البيت ينبغي ألا يبعينا عن حقيقة هي أنه في الواقع يمت من ملامح المرح الغليظ يأخذ معناه فجأة .

وأنا على يقين من فائدة النصيحة التي أسلوبتها للنبي في هذه النقطة، وهي « أطلق سراح خيالك ». ولم أكن على يقين فقط من فائدة نصحهم بالآيديولوجيا الكتابة حتى يكونوا قد سودوا أولًا مسودتين أو ثلاثة . غير أن هذا قد يكون مجرد تحذير من نوع الخطأ الذي وقعت فيه أنا نفسي كثيراً . وأول سؤال كان على أن أسأله لنفسي بالنسبة للموضوع ، وذلك بعد أن حاولت أن

أؤكد لها أولاً أنني لست معاذلاً موضوعاً روائياً على سبيل الخطأ ، هو
 لا هل هذه قصة قصيرة أم قصة طويلة قصيرة ؟ . « هل يمكن أن تعالج في
 منظر واحد سريع يجمع العرض والنحو ، أم أعزل العرض في الفقرات القليلة
 الأولى ، وأسمع للنحو أن يحدث في ثلاثة أو خمسة مناظر ؟ » وإذا كانت قصة
 موت أبي على سبيل المثال ، فهل ينبغي أن أبدأ ببلاد أكبر أبنائه ، أم بالموت
 الفعلى ؟ . وأنا أكره الدراما التي تستعمل العرض لأنها تذكرني باستمرا
 بالخمس أو العشر دقائق التي لا تغتر في بهذه مسرحية محكمة ، يعيد فيها الزوج
 المتأمل على الزوجة كيف أنها الآن متزوجان منذ خمسة وعشرين عاماً ،
 ولديهما أطفال أكبرهما قد أصبح مهندساً ، والثاني في الجامعة ، وسيصبح طبيباً
 وهكذا . إن الدراما هي المسودة التي يعرض فيها الكاتب حقيقة قصته ،
 وينبغي أن تستعمل في هذا الاتجاه فحسب . ينبغي أن يكون لها دائماً التأثير
 الكهربائي الذي لها في مسرحية إغريقية ، عندما يتوقف صوت الجحوة ، ونرى
 التوضيح الخاص كما سمعناه من قبل تعليماً شعرياً . وينبغي أن يكون القارئ
 في فن القصص على وعي بأن الموت القاصد قد توقف . وإذا قررت أنه من الأحسن
 للنحو أن يعالج في ثلاثة أو خمسة مناظر ، فـ أي المناظر اختار ؟ وبـ أي نظام
 أضعها ؟ إذ أن هذا سيقرر أين يقع الضوء بالضبط . والأحداث
 تنظم بطريقة تجعل القصة تعبر عن معنى ليس من الضروري أنه جزء من
 القصة على الإطلاق . ويمكن في الحقيقة ، بإعادة بسيطة لترتيب المناظر ، أن
 تعنى شيئاً مختلفاً تماماً .

لكن السبب الحقيق في النصيحة التي أسلوبتها لطيفي . كان يكمن في أن
 الكاتب إذا كان موهوباً على الإطلاق ، أو لديه عيوب عقائدية أكثر مما لديه موهبة ،
 فهو معرض لأن يكتب صفحات أو مناظر عظيمة الجمال ليست لها في الحقيقة
 أية علاقة بما يريد أن يقول . والوصف الرائع الذي قدمه جورج مور للطريقة
 التي حاول بها أن يساعد يتس الشاب في مسرحيته المستحيلة « المياه الداكنة » ،

صحيح بالنسبة لأكثر الشعراء وهناك دائماً هذه الصفحات الحميلة التي لا ينفع أن يضحي بها الكاتب الشافع . وقد وجدت ، في مسودة قصة بعد مسودة ، هنا الوصف الجميل غير الضروري لغسل وسكون من يتحوال إلى أن يصلني أنا والقارئ . وهذه النصيحة الجيدة تهدى شخصياً كما قلت أكثر مما تفيد الطلبة . لكنني لا أزال أقول إن الكاتب ينبغي أن يلقي الرماد على ناره الحالية ؛ حتى يعرف على وجه الدقة الشيء الذي ينبغي أن توجه ضده هذه النار .

والحقيقة بعد هذا إعادة القراءة وإعادة للكتابة . ينبغي ألا ينسى الكاتب إطلاقاً أنه قارئ أيضاً ، وإن كان قارئاً محظياً . وإذا لم يستطع أن يقرأ إنتاجه الخاص عشرات المرات فلا يتوقع أن ينظر فيه القارئ مرتين . كذلك فإن ما يسميه بعد القراءة السادسة يحتمل تماماً أن يسم القارئ عند القراءة الأولى ، وما يسره بعد القراءة الثانية عشرة . قد يسر القارئ عند القراءة الثانية . لقد أعدت كتابة معظم قصصي أكثر من عشر مرات ، وأعدت كتابة قليل منها خمسين مرة . وهذه للأسف عملية لا يمكن أن تستمر إلى الأبد ، لأن الكلمات أشياء محدودة

وألف الشاعر يفقد سحره مع الزمن ، حتى بالحسبان الذي كتبه .

لكن هذا هو أقرب ما يمكن أن تصل إليه متاعة الحالدين بما في عالمنا هذا غير الكامل ، الحالدين الذين يستطيعون دائماً أن يتمتعوا في الحمار الكامل دون أن علموا .

عن المؤلف

ولد فرانك أوكونور (وهو اسم مستعار لمايكل أو دونوفان) في كورك بأيرلندا سنة ١٩٠٣ . ومع أنه قال عن نفسه إنه لم يتق تعلماً يستحق الذكر فقد أنفق جزءاً كبيراً من حياته في تعليم الآخرين . وكتابه هذا مبني على سلسلة من المحاضرات ألقيها في جامعة ستانفورد سنة ١٩٦١ .

وكان أول كتاب لـ السيد أوكونور « ضيوف الأمة » ، وهو مجموعة قصص قصيرة . وقد نشر بعده ذلك روايات ، وأضاف إليها مجموعة أجزاء الحكايات ، وكتاب « مرأة في الطريق » (وهو دراسة عن الرواية الحديثة) ، وشعاً ، وكتب رحلات ، ودراسة عن مايكل كولتر والثورة الإيرلندية ، وترجمة ذاتية هي « الطفل الوحيد » . وكان آخر كتاب نقله له كتاب « تطور شيكسبير » . وقد عاش في الولايات المتحدة منذ سنة ١٩٥٢ ، ودرس في جامعة هارفارد ، كما درس في جامعة نورثويسترن . ويحمل شهادة الدكتوراه في الأدب من جامعة لندن . وقراء صحف « ذي تايمز » ، « وهو ليداي » ، و « اسكواير » يعقوبون قصص السيد أوكونور ، وصوره ، وأقطاته .

115.com/v3

library4arab.com/v3

115.com/v3

115.com/v3

library

library