



Kuwait Capital of Islamic Culture 2016



مركز الفكر
المصري
العالمي

ABU ABDO ALBAGL

اعترافات زوجية



تأليف: ابريك ايمانويل شميت

ترجمة: أ.أحمد الويزي

مراجعة: أ.د. محمود المقداد

تقديم ودراسة نقدية: أ.د. محمد شيحة

العدد 383

يوليو 2016

تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



اعترافات زوجية
تأليف: إيريك إيمانويل شميت
عاشق الفلسفة

ترجمة: أ. أحمد الويزي
مراجعة: أ. د. محمود المقداد
تقديم ودراسة نقدية: أ. د. محمد شيحة

عن المسرح العالمي

تصدر كل شهرين عن
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
دولة الكويت

المشرف العام:
م. على حسين اليوحة

مستشار التحرير:
د. حسين عبدالله المسلم

هيئة التحرير:
د. إلهام عبدالله الشلال
د. عادل سالم المالك
د. على عبدالله حيدر

مدير التحرير: عبدالعزيز سعود المرزوق
سكرتير التحرير: أ. بشرى فايز الحربي

almasrahalaalami@yahoo.com
almasrahalaalami@gmail.com

www.kuwaitculture.org

اعترافات زوجية

ISBN 978-99901-491-7

رقم الإيداع: (٢٠١٦/٠٤٨٩)

اعترافات زوجية

تأليف: إيريك إيمانويل شميت

عاشق الفلسفة

ترجمة: أ. أحمد الويزي

مراجعة: أ. د. محمود المقداد

تقديم ودراسة نقدية: أ. د. محمد شيحة

العنوان الأصلي للمسرحية

Petits Crimes

Conjugaux

الفهرس

الصفحة	الموضوع	م
٩	مقدمة المترجم	-١
٣٣	مسرحية اعترافات زوجية	-٢
١١٧	تحليل فني أ.د. محمد شيحة	-٣



مقدمة المترجم

إيريك شميت عاشق الفلسفة

إيريك إيمانويل شميت (مولود في ٢٨ مارس سنة ١٩٦٠) كان في طفولته وصباه صعب المراس سريع الغضب أحياناً وثائراً متمرداً مقاوماً للآراء والمفاهيم التقليدية الموروثة والمتداولة أحياناً أخرى، وهو كاتب فيلسوف متعدد المواهب غزير الإنتاج في مجالات الرواية والقصة القصيرة، كما كتب عدداً من مسرحيات الفصل الواحد والمسرحيات متعددة الفصول، علاوة على قيامه بالاقتباس من أعمال أدبية وفنية مشهورة لمبدعين من أمثال «نويل كوارد» و«إلكسندر دوماس» و«وليم شكسبير»، كما مارس الإخراج وكتابة السيناريو لعدد من الأفلام وكتابة الدراسات والمقالات.

وقد بدأ اهتمامه بالمسرح عندما كان طفلاً فقد ذهب مع أمه لمشاهدة مسرحية «سيرانو دي برجرالك» لـ«أدمون روستان» فأثرت فيه هذه التجربة تأثيراً كبيراً، وكانت سبباً في تعلقه بالمسرح وفي قيامه بكتابة مسرحية في المرحلة الثانوية تحت عنوان «جريجوار» وشارك في تمثيلها مع فريق المدرسة، وقد دفعه حبه للموسيقى وقدرته على العزف الجيد على البيانو إلى التفكير في أن يصبح موسيقاراً وسرعان ما صرف ذهنه عن هذه الفكرة بعد تقدمه في الدراسة وبعد تشجيع أساتذته له على تنمية موهبته في الكتابة، ثم درس الفلسفة وتعمق في دراستها حتى مرحلة الدكتوراه التي حصل عليها وهو في السابعة والعشرين من عمره برسالة موضوعها «ديدرو والميتافيزيقا»، ثم نشرها بعد عشر سنوات تحت عنوان «ديدرو أو فلسفة الإغواء» وقد مارس التدريس في المدرسة الثانوية العسكرية أثناء فترة تجنيده، ثم في مدرسة أخرى لمدة ثلاث

سنوات لينتقل بعد ذلك لتدريس الفلسفة لمدة عامين بإحدى الجامعات في جنوب شرق فرنسا .

وقد أُطلق عليه لقب «ديدرو القرن الحادى والعشرين» بسبب حبه لديدرو واعتباره مثله الأعلى، كما قال هو عن نفسه «إنني المؤلف الوحيد الذي لا يزال حياً من القرن الثامن عشر» وقد أكد على ذلك في لقاءه بكتاب مصر والعالم العربي سنة ٢٠٠٦ بمناسبة مرور ثلاثين عاماً على تأسيس اتحاد كتاب مصر، ورداً على سؤال وجه إليه من أحد الكتاب المصريين: لماذا كانت روايته «إبراهيم وزهور القرآن» قصيرة فهي نوع من «النوفيل» التي هي أقرب إلى الوسط بين القصة القصيرة والرواية؟ فكان رده «أنه قد تعلم من أسلافه كبار كتاب فرنسا في القرن الثامن عشر - قرن التنوير - أن يكتب نصف العمل ليؤلف المتلقي نصفه الناقص، فالعبرة عنده ليست بطول العمل وإنما بقصره الذي يبعث في القارئ رغبة لا تهدأ حتى يستكمله ويضيف إليه».

وقد أورد ذلك د. مجدي يوسف في مقال كتبه تحت عنوان «السيد إريك شميت» ورياح التصوف نشره بعد ذلك في كتابه «معارك نقدية».

وقد كان «شميت» يرى أن هناك صلة كبيرة بين الفلسفة والمسرح فالفلسفة تشرح وتفسر العالم، والمسرح يعرضه وهو يربط في إبداعه بينهما كما تطرق إلى معالجة الكثير من القضايا الفكرية ذات البعد الديني من واقع مبادئ وتعاليم الديانات السماوية اليهودية والمسيحية والإسلام، علاوة على ما عرضه لبعض مفاهيم وتعاليم البوذية.

تشجع واعرف! فلتكن لديك الشجاعة لاستخدام عقلك، كان ذلك شعار عصر التنوير، والذي يعني خروج الإنسان عن قصوره الذي اقترفه في حق نفسه، وهذا القصور هو عجزه عن استخدام عقله؛ إلا بتوجيه



من إنسان آخر، تلك هي أفكار الفيلسوف «إيمانويل كانت» (١٧٢٤ - ١٨٠٤)، أما «دينيس ديدرو» (١٧٢٤ - ١٨٠٤) فقد كان همه الأكبر هو إنجاز الموسوعة الشهيرة المعروفة بالإنسكلوبيديا التي أشرف عليها بالاشتراك مع دالامبير وقام بكتابة كثير من المواد بها، وهي تحمل خلاصة فكر عصر التنوير، وقد كرس لإنتاجها ثلاثين عاماً من عمره فشغلته عن إبداعه الفني، وعن كتاباته النقدية، فلم يكتب سوى مسرحيتين، وقد تأثر «شميت» بأفكاره وكتاباته ومناظراته رغم اختلافه معه في بعض قضايا الفلسفة العامة.

وفي بداية تسعينيات القرن العشرين نجحت مسرحيات شميت الأولى نجاحاً جماهيرياً كبيراً بعرضها في كثير من البلدان، وكانت البداية مع مسرحية «ليلة فالثوني» التي عرضت في نانت في فرنسا سنة ١٩٩١، وبطل هذه المسرحية هو «دون جوان» ذلك الرجل الذي خاص العديد من المغامرات العاطفية، واشتهر بإغواء العديد من النساء وتحطيم قلوبهن، وقد تحولت غزواته إلى ما يشبه الأسطورة، وقد عولجت أكثر من خمسين مرة من خلال أكثر من شكل أدبي وفني كرواية ومسرحية وأوبرا، وقد أتت معالجة «شميت» للموضوع نفسه من منظور مغاير لكل المعالجات السابقة عليه، إذ تدور أحداث مسرحيته في أحد القصور في «فالثوني» في منتصف القرن الثامن عشر، حيث تجتمع خمسة من ضحايا اللاتي تركهن في وضع مزر مهين؛ وذلك لمحاكمته، وقد تم الحكم عليه بالزواج من «إنجيليك» آخر ضحاياه على أن يخلص لها وينجب منها أطفالاً، وقد تقبل «دون جوان» ذلك الحكم من باب الفضول وحب الاستطلاع، وأبدى ندمه، إلا أن رغبة النبيلات في الانتقام تفشل بسبب ذلك الاختيار ف «أنجيليك» لا تريد دون جواناً خلس قلبه من الشوائب متمتعاً بالإيثار عطوفاً، يضاف إلى ذلك التحول المفاجئ

لـ«دون جوان» إذ وجد طريقه إلى الحب الأشد نقاءً.. حب الله وقرر أن يبدأ رحلته الصوفية في ذلك الطريق الذي اختاره، ويُذكر الحوار السلس اللطيف الذي كتبت به المسرحية ببعض كوميديات الكاتب المسرحي الفرنسي «ماريفو» ويشير بعض النقاد إلى أنه قد أعاد كتابة الفصل الثالث من المسرحية عام ٢٠٠٥، أما مسرحيته التالية فهي مسرحية «الزائر» سنة ١٩٩٣ وتقع أحداث هذه المسرحية في «فيينا» بعد الغزو النازي لها وقيامهم باضطهاد اليهود وبطلها هو «سيجموند فرويد» الذي لم يبق بمغادرة النمسا على إثر ذلك ميلاً منه للتفاوض أو لنقل تحت تأثير النزوع إلى رؤية الجانب المشرق من الأشياء، وفي إحدى أمسيات أبريل قام الجستابو «البوليس السري النازي» باعتقال ابنته «آنا» لاستجوابها وفي غمرة يأسسه يستقبل «فرويد» زيارة غريبة لرجل يبدو شديد التأنيق يدخل من النافذة، ويلقي عليه مجموعة من العبارات المتشائمة المتسمة بالسخرية والتهكم والسؤال الذي يطرح نفسه هو من يكون هذا الرجل؟ أهو رجل مجنون أم ساحر، أم هو مجرد حلم يقظة، أم إسقاط من لا وعيه؟ أم ماذا؟ وقد يكون رمزاً لمن هو أقوى وأسمى من كل البشر وقد حصلت هذه المسرحية عند عرضها على ثلاث جوائز، وقد كان لذلك النجاح أكبر الأثر إذ شجعه على اتخاذ قراره المصيري باعتزال تدريس الفلسفة بالجامعة، والتفرغ للإبداع وكتب مسرحية «جو الذهبي» سنة ١٩٩٥، وهي بمثابة تنويعات عصرية على شخصية «هاملت» يكون أو لا يكون! ذلك السؤال الذي لم يطرحه «جو الذهبي» على نفسه أبداً كي يكون بمثابة الكلمة المفتاح التي تساعد على امتلاكه لذاته فقط، ولكنه عندما يكتشف مكائد وجرائم عائلته يتحقق من أن الإنسان ليس مجرد آلة - رويوت - مجردة من المشاعر، والمسرحية تلقي الضوء على السلوك البشري الذي تهيمن عليه المصالح الذاتية لتلك الفئة التي يكون المال أكبر همها.



أما مسرحية «روايات غامضة» سنة ١٩٩٦، وقد عرضت بمسرح «مارنجي» بطولة «آلان ديلون»، «فرانسيس هوستر» ويطرح «إيريك شميت» من خلالها السؤال التالي: هل اقتسام الحب أو المشاركة فيه هو فقط نوع من سوء التفاهم السعيد؟! ففي إطار من الغموض اللا نهائي للحب يتواجه رجلان «آبل زتوركي» الحائز على جائزة نوبل في الأدب والذي يعيش في عزله وهو يقع في حب امرأة ظل يرأسها فترة طويلة والرجل الآخر هو «إريك لارسن» وهو صحافي يلتبس بمقابلته لإجراء حديث صحافي معه ويعرض «شميت» في هذه المسرحية لأفكار رجلين مختلفين ويناقش أسلوبهما في الحياة والحب خاصة وأنهما كانا يجبان المرأة نفسها.

أما مسرحية «الفاسق» فقد عرضت على مسرح «مونبارناس» سنة ١٩٩٧ وهي أكثر مسرحياته إثارة للبهجة، وأكثرها نجاحًا جماهيريًا في فرنسا وفيها يصور يومًا مجنونًا في حياة «دينيس ديدرو» فبينما يظهر نصف عار أمام إحدى الرسامات متخذًا عدة أوضاع وممارسًا لعبة الحب معها يقاطعهما سكرتيه طالبًا منه كتابة مقالة عن «الأخلاق» على وجه السرعة ليتم نشره في الموسوعة التي يشرف على إصدارها، إنه يوم مجنون بالفعل في حياة «ديدرو» يبدأ بمقاطعات مستمرة فلا يعرف ما إذا كان عليه العناية بالفلسفة أم بإغواء هذه المرأة!

وفي مسرحية «فريدريك وجاره الجريمة» سنة ١٩٩٨ تبدو «باريس مفتونة بـ «فريدريك» ذلك الممثل المحبوب، صاحب الشخصية النابضة بالحياة، الهازل اللعوب والتائر وهو يبدو دائمًا مستعدًا لفعل أي شيء عدا الحب.. العاطفة فهو يمثل الحب أو يبيعه، ولكنه عندما يقابل «برنيس» الشابة الصغيرة الغامضة والتي لا تنتمي لعالم المسرح كان عليه أن يختار بين الحب الحلم أو الحب الذي يتعين عليه أن يعيشه؟

بين التمثيل على خشبة المسرح أم الإقبال على الحياة!

أما مسرحية «فندق العالمين» سنة ١٩٩٩ فلا أحد من نزلاء هذا الفندق يعرف متى وصل إليه ولا يعرف متى يمكنه أن يرحل عنه، وما هي وجهته إذا ما قرر الرحيل ففي مثل هذا المكان الغريب كل شيء ممكن الحدوث حتى المعجزات فأصحاب الإعاقة يمكنهم الشفاء واستعادة استخدام أطرافهم وفيه يتحول الكاذب إلى قول الحقيقة أما الدكتورة «س» فهي التي تتولى الإشراف على إقامتهم، ويوجه إليها النزلاء سيلاً من الأسئلة كلما ظهرت لهم أو استدعتهم لسبب أو لآخر، وقد ترجمت إلى اللغة العربية، ونشرت في سلسلة - من المسرح العالمي - من ترجمة «سعيد بوكرامي» العدد ٣٧٠، مارس سنة ٢٠١٤.

وفي حياتي مع موتسارت سنة ٢٠١١ فلأنه شديد الحب للموسيقى مولعاً بالعزف على البيانو فقد قام بترجمة «زواج فيجارو» و«دون جيوفاني» من الإيطالية إلى اللغة الفرنسية، كما كتب «حياتي مع موتسارت» وهو عبارة عن توليفة من مجموعة من النصوص الأصلية للمراسلات الخاصة بالمؤلف الموسيقي النمساوي ثم اتبعها بمصنفه «عندما أفكر أن «بتهوفن» قد مات وكثير من الأغنياء يعيشون وبالتزامن مع انطلاقه في كتابة مسرحيات ناجحة غامر «شميت» باختراجه لمجال الكتابة الروائية فقد كتب رواية «طائفة المغرورين» سنة ١٩٩٤ وهو في قمة تألقه في مجال الكتابة المسرحية، ثم توالى بعد ذلك أعماله الروائية مع مطلع القرن الواحد والعشرين، فقد كتب «إنجيل بيلاطس» سنة ٢٠٠٠، و«حصاة الآخر» سنة ٢٠٠١، و«عندما كنت عملاً فنياً» سنة ٢٠٠٢، ثم «أوليس من بغداد» سنة ٢٠٠٨ التي أثارت اهتمام واحترام النقد وصادفت قبولا حسناً ومتحمساً من جموع القراء، ويصور فيها هروب الشاب «سعد.. سعد» بطريقة غير شرعية إلى أوروبا بعد أن



أصاب بغداد الخراب والدمار والخبرة التي عاشها سعد في هروبه من فوضى واضطرابات الحرب والسفر الدوار من مكان لآخر، وتعرضه لكثير من المخاطر والمغامر والعقبات، هذه الخبرة تشبه ما حدث لأوديسيوس البطل اليوناني في رحلة عودته من طروادة وما تعرض له من مخاطر وما عانه في الحرب في طريقه للعودة، وقد طعم «شميت» روايته بكثير من الاقتباسات الهوميرية (أوديسة هوميروس)، والتي تبدو في صورة ومضات صيغت بجدارة في سياق معاصر عن تجربة الهجرة التي يعاني منها العالم الآن والعمل مكتوب بطريقة تشبه قصص البيكارييسك الإسبانية الأصل والتي تصور حياة المشردين.

وقد نشر أربع مجموعات من القصص القصيرة «أوديت تولموندو» وأقاصيص أخرى وعددها ثمانية سنة ٢٠٠٦ عن عدد من النساء يبحثن عن السعادة، ومجموعة «حالمة أو ستاند» سنة ٢٠٠٧ وتلعب قوة الخيال فيها دوراً مميّزاً وتحوي خمس قصص، ثم مجموعة «في ذكرى ملاك» سنة ٢٠١٠ وعدد قصصها أربع، وقد حصل بها على جائزة «جونكور» لكتابة القصة القصيرة، أما المجموعة الرابعة فهي بعنوان «سيدان من بروكسل» سنة ٢٠١٢ وتحوي خمس قصص قصيرة، وهي مجموعة من القصص الخيالية المبهجة والتي يتعامل فيها مع الحب بمختلف أشكاله والعلاقات الزوجية والسرية والأبوة، وأيضاً حب الفن وحب البشرية.

وقد قام «إيريك شميت» بكتابة مسرحية الفصل الواحد إلى جانب كتابته لسيناريوهات أفلام من واقع أعماله الإبداعية، ومنها «مسيو إبراهيم وزهور القرآن» ثم حول مسرحية «الفاسق» إلى فيلم بالإضافة إلى قصة «أوديت نولموندو»، وكذلك «أوسكار والسيدة الوردية»، وقد قام بإخراج هذين العملين الأخيرين بنفسه.



هذا ويعيش «إيريك شميت» منذ عام ٢٠٠٢ في بروكسل، وقد حصل على الجنسية البلجيكية إلى جانب الفرنسية سنة ٢٠٠٨، وتعتبر أعماله في دائرة الدول المتحدثة بالفرنسية وغيرها من أكثر الأعمال قراءة وعرضاً، كما ترجمت ونشرت بعدة لغات وعرضت في أكثر من خمسين دولة، وتعكس مسرحياته تأثره بـ «صمويل بيكيت، جان أنوي، وبول كلوديل بصفة خاصة.

شخصيات قلقة وشخصيات حائرة:

الفلسفة هي نتاج النظرة الغامضة التي يرى بها العقل الوجود وتمثل بصفة عامة الإجابة عن أسئلة من نحن؟ وإلى أين نذهب.. ما هو المصير وما أفضل السبل الموصلة إليه؟

والموقف الفلسفي موقف حيرة وشك ودهشة وتأمل وتفكير، كما أنه موقف تسامح يتجرد فيه الفيلسوف عن العاطفة والانفعال، وهناك عبارة شهيرة تذهب إلى أن الفلسفة هي بنت الدين وأم العلم، فقد نشأت في حضن الدين ثم تفرعت عنها سائر العلوم الجزئية، كما أن هناك تشابهاً واضحاً بين منطلق كل من الدين والفلسفة، ويؤكد د. محمود حمدي زقزوق في كتابه «تمهيد للفلسفة» على أن «منطلق الفيلسوف هو وجود حقيقة مطلقة، والمنطلق الديني هو الإيمان بوجود إله ووسيلة المعرفة في الفلسفة هي العقل وهي الوحي في الدين».

ويترب على ذلك أن العقل في الفلسفة قد يرى أحياناً جانباً واحداً من الصورة أو من الحقيقة وهذا يفسر لنا وجود العديد من المذاهب الفلسفية لتفسير الحقيقة.. أما الوحي الإلهي الموثوق بصحته فهو معصوم لا يجوز عليه الخطأ وهو يعطينا الحقيقة كاملة، ولكنها تظل محل إيمان واعتقاد بينما هي في الفلسفة محل المعرفة».



وايريك شميت يضع دائماً شخصياته في مواقف وجودية تبدو فيها واقفة أمام مفترق عدة طرق لا تدري أي سبيل تسلك، وتحمل الديانات السماوية الثلاث حيزاً كبيراً من كتاباته إلى جانب اهتمامه ببعض أفكار ومبادئ البوذية، وقد ظهر ذلك في محاولته إظهار نوع من التوافق بين اليهودية والمسيحية والإسلام في خماسيته المعروفة باسم «مجموعة اللا مرئي وأولى حلقات هذه السلسلة «ميلاريا» سنة ١٩٩٧ وتدور أحداثها عن العقيدة البوذية، والتي نشأت من التعاليم التي تذهب إلى أن الألم جزء لا يتجزأ من طبيعة الحياة، وبأن في استطاعة المرء أن يتخلص منه بالتطهير الذاتي والعقلي والأخلاقي، وهذا ما تمثله شخصية «ميلاريا» ذلك الحكيم صاحب الشخصية الكارزمية، والذي كان زاهداً وشاعراً ومتصوفاً وساحراً في شخص واحد، والذي بعد ارتكابه لعدة أخطاء وتعرضه لبعض البلبلة والاضطراب يعلن توبته وينفك إلى أن يسلك الدرب المضيء ويصل في النهاية إلى الخلاص والتحرر في حالة من الكمال الروحي وتحقيق «النرفانا» التي تمثل السعادة القصوى بعد أن تخطى الآلام وقتل شهوات النفس.

والحلقة الثانية في هذه السلسلة تتمثل في عمله الناجح «السيد إبراهيم وزهور القرآن» وقد عرضت لأول مرة بمسرح «فيشي» في لوزان عن طريق الممثل والمخرج «برونو إبراهيم كيرمر» ثم عرضت في أكثر من مسرح من مسارح فرنسا، كما عرضت لأول مرة في ألمانيا في موسم ٢٠٠١، ٢٠٠٢ وأصبحت من أشهر أعماله المعروفة في أكثر من ثلاثين دولة، وخاصة بعد تحويلها إلى فيلم سنة ٢٠٠٣ بطولة «عمر الشريف» الذي فاز بجائزة «سيزار» عن أداء دور «السيد إبراهيم»، كما نال «إيريك شميت» عن مصنفه هذا جائزة الأكاديمية الفرنسية، وقد تم توجيه الاتهام بسبب الكشف عما يوجد بين عمله هذا وبين رواية «مازالت

الحياة أمامك» للكاتب الروائي «رومين جاري» إذ تحوي حكاية «شميت» الكثير من الاقتباسات التي تصل إلى درجة التطابق مع الرواية المشار إليها مما يؤكد أنه قد نقل عبارات بأكملها من الرواية المذكورة، وقد تمت ترجمة «السيد إبراهيم وزهور القرآن» إلى اللغة العربية.

ويتناول «إيريك شميت» في هذه «النوفيللا»/ المسرحية العلاقة التي تربط بين المسلمين واليهود في أحد أحياء «باريس» الشعبية في الشارع الأزرق من منظور إنساني حيث يعيش الصبي موسى/ مومو اليهودي في مكان قريب من محل البقالة الذي يملكه السيد إبراهيم المسلم، و«مومو» يعيش مع أبيه الذي يعمل محامياً بلا قضايا الأمر الذي فرض عليه التخلي عن مهنته، وكانت أمه قد هجرت زوجها منذ زمن؛ لذلك فقد تعين على الفتى أن يزاول وهو في الثانية عشرة من عمره عدة أعمال منزلية كلفته أكثر مما تحتمل طاقته وجعلته يشعر بأنه عبد مُستغل وتزيد معاناته بسبب برود العلاقة بينه وبين أبيه قليل العبارة والذي قلما يوجد بكلمة، اللهم إلا في حالة قيامه بنقد وتوبيخ ابنه، وكما كان بخيلاً في عاطفته كان أيضاً شديد البخل مما دفع الصبي إلى انتهاج الكثير من أساليب الغش والخداع، بل وقيامه بسرقة بعض الأشياء من محل «السيد إبراهيم» البقال.

وتزداد علاقة «مومو» بأبيه سوءاً بسبب معابرته الدائمة له ومقارنته بأخيه المزعوم «بوبول» الذي يتسم بالكمال ولم يكن ذلك الأخ سوى مشروع خيالي للابن المثالي الذي يتصوره ذلك الرجل، وقد راح ذلك الصبي يلتمس الدفء في محاولاته لإقامة علاقات مع محترفات البغاء في الحي كبديل عن الحب المفتقد ويؤدي به ذلك إلى فقدانه لبراءة الطفولة مع إصراره على تأكيد رغبته في عبور الجسر الفاصل بينه وبين عالم البالغين.



والشخصية المهمة المؤثرة في حياة «مومو» هي شخصية ذلك الرجل الموثوق به طيب القلب، واسع الأفق والذي يبدو مأكراً في بعض الأحيان هو «السيد إبراهيم» الذي يعيش منذ أربعين عاماً في ذلك الوسط اليهودي والمعروف عنه بأنه عربي مسلم.

وقد كان «السيد إبراهيم» كثير الابتسام، قليل الكلام يملك طاقة هائلة من الصبر والتجلد في مواجهة ما قد يصادفه من مشاكل في ذلك الحي وذلك ما جعله ليس في عرف «مومو» فقط ولكن عند أهل الحي جميعاً رجلاً حكيماً وفي الوقت الذي كان فيه «مومو» يخفي الكثير من أسراره عن أبيه، كان يتكلم مع «إبراهيم» في كل شيء يشغل فكره أو يمثل بالنسبة له نوعاً من الضغط أو التأثير، ولا يحاول أن يستخدم معه أي أسلوب من أساليب الخداع أو المراوغة التي يبرع في اللجوء إليها.

وتزداد أهمية «إبراهيم» في حياة الصبي على إثر تلك الأزمة التي مر بها عندما هجره أبوه العاطل والذي ما لبث أن انتحر بعد فترة وجيزة وقد تسبب ذلك في مضاعفة مشاكله النفسية وزيادة إحساسه بتخلي جمع من يمتون إليه بصلة عنه، فقد سبق أن تركته أمه بعد فترة قصيرة من ولادته ثم ها هو الأب بعد قسوته وبرود عاطفته نحوه يهجر البيت ثم يهجر الحياة بانتحاره، وبعد هذه الحادثة يتبنى «إبراهيم» ذلك الصبي ويصبح بالنسبة له ذلك الأب الذي لم يكن له أي وجود حقيقي في حياته!

وعندما تظهر أمه من جديد بعد وفاة أبيه بحثاً عنه تحت تأثير عقدة إحساسها بالذنب يقابلها الصبي في برود شديد ويتعمد أن ينكر نفسه لأنها لا تستطيع التعرف عليه بالفعل ويخبرها بأنه ليس موسى ذلك الصبي اليهودي وأنه ابن «إبراهيم» المسلم فقد ذهب موسى ليعيش



معها إلى جانب أخيه «بوبول»!

وبعد مضي أيام وشهور على هذه الحادثة يسعى «إبراهيم» للقيام برحلة الهدف منها زرع مجموعة من القيم الروحية والتربوية في ذلك الصبي نفسه وتقريبه من إدراك المعنى الصحيح والدقيق للحياة وللعالم وللتعرف على أسس ومبادئ القرآن الكريم، فبعد أن تنتهي رحلتها معاً في أنحاء «باريس» يذهبان إلى «نورماندي» ثم إلى موطن رأس «إبراهيم» الذي تكتمل دورة حياته عند هذا الحد ويموت في حادث سيارة وبعد إحساسه بأنه قد أنهى بالفعل تلك المهمة التربوية التي أخذها على عاتقه، وبعد أن ترك للفتى كل ما يملكه من مال بما في ذلك «محل البقالة» والأهم من كل ذلك أنه قد ترك له القرآن الكنز الأكبر الذي يحوي زاداً معرفياً وروحياً كبيراً، لقد اعتنق ذلك الصبي الإسلام وأقام في المكان نفسه ليوصل حياته وفق ذلك الأسلوب الذي استوعبه ليشق طريقه في الحياة مقتفياً أثر «السيد إبراهيم».

ومن الناحية التقنية يعتمد «إيريك شميت» على السرد، فالعمل مصوغ في شكل المونولوج الذي يطلق عليه صيغة «أنا المتكلم» تعبيراً عما مر به «موسى» من أحداث وما عاشه من مواقف وما عاناه من جميع الظروف المرتبطة بها، وما خبره من أحاسيس متناقضة ومتضاربة ومن رغبات سعى لإشباعها أو تم كبتها، كما أخذ ذلك المونولوج شكل الاعتراف وليس معنى ذلك أن الصياغة كانت قاصرة على الفضفضة التي تتساق أو تتدفق على لسان الشخصية في نوع من التداعي الحر، وإنما أخذت في كثير من الأحيان طابع الإخبار أو الإعلام عن وقائع كثيرة عاشتها هذه الشخصية وفي إطار علاقتها بغيرها من الشخصيات وي طرح «شميت» في هذا العمل مجموعة متنوعة من الأفكار والقيم الإيجابية المرتبطة بها، وقد حرص على نقل الأساليب الموصلة لتحقيق حياة قائمة على



أساس من التوازن بين الجوانب المادية والروحية وهو يصيغ ذلك كله بطريقة خالية من الانحياز أو التعصب لمذهب أو عقيدة، كما لم يسع إلى تطعيم أفكاره بتعاليم ومبادئ تربوية زاعقة ومباشرة ويتضح ذلك فيما فعله «إبراهيم» في رحلته التطهيرية التي قام بها مع «موسى» فقد قاد الصبي إلى الاقتناع بأن الابتسام والهدوء والتمهل من أسرار سعادة الإنسان، وقد ركز «شميت» على أساليب التربية النزاعة إلى الاستعلاء بالنفس والتسامي بها وهذا ما تتمسك به الصوفية كمذهب ديني روحي فلسفي يقوم على الزهد والورع ومحاسبة النفس والبعد عن كل ما له علاقة بالجسد ويعتمد على الرياضة النفسية للوصول إلى الاتحاد بالله والفناء فيه تعالى.

وقد نجح بتأكيدِه على القيم التي تدعو للسلام والتسامح في تغيير النظرة إلى الإسلام وخاصة عند بعض المتعصبين العنصريين الذين يرونه ديناً يحض على كراهية الآخر ويشير د. مجدي يوسف في مقاله السابق الإشارة إليه إلى السؤال الذي سبق أن طرحه «حلمي النمنم» على «شميت» والذي نصه «لم ينبح بعض الغربيين لاستقبال الإسلام من جانبه التصوفي بينما الإسلام أوسع وأرحب بكثير من أن يختزل إلى هذا المنحى المستغرق في أعماق النفس بديلاً عن أن يكون فاعلاً على أرضية العلاقات الفعلية بين الناس».

لقد التحف «شميت» فيما يقول مجدي يوسف كمخرج له من تجربة قاسية إذ تحول من الإلحاد إلى الإيمان بعد أن تاه في الصحراء الجزائرية وكاد أن يلقى حتفه فيها وكان هذا الاتجاه دافعاً له على مواصلة الحياة، هذا فيما يتعلق بشميت، أما ما يتعلق بغيره من الغربيين من ولع بالتصوف الإسلامي فقد تجلى ذلك في كتابات المستشرقة الألمانية «آنيماي شيمل». تحت تأثير المستشرق الألماني الشهير «فريدريش روكرت»



الذي عاش في القرن التاسع عشر والذي تعتبره نموذجًا يجدر الاحتذاء به.

والمعروف أن التصوف هو المذهب القائل بأن الحقيقة النهائية يبلغها المرء عن طريق الحدس لا عن طريق العقل أو التجربة الحسية المعتادة كذلك فإنها تتطوي على شعور طاغ بحضور الله أو الاتصال المباشر به.

وقد ذهب أحد النقاد إلى القول بأن المظاهر خادعة فالسيد إبراهيم البقال ليس عربيًا وذلك لأن موطنه الأصلي هو منطقة يعيش فيها الأكراد شرق الأناضول كذلك فإن الشارع الأزرق ليس أزرق، كما أن هناك احتمال ألا يكون الطفل يهوديًا!

وهذا الكلام المنشور في أحد المواقع الإلكترونية لا ينفي وجود البعد الإنساني في العلاقة الروحية بين ذلك الصبي والرجل العجوز، كذلك فكون العمل كله من وحي الخيال لا يؤثر على الرسالة الأخلاقية والروحية التي هي محور العمل فهي واضحة عبر كل الوسائط التي قدمت من خلالها.

ويلاحظ أن هذه السلسلة تستمد اسمها وعنوانها من بحث «شميت» عن اللامرئيات، وهذا يعني البحث عما لا يمكن فهمه أو إدراكه عن طريق العقل سواء أكان ذلك دينيًا، صوفيًا أو ميتافيزيقيًا.

وتعتبر «أوسكار والسيدة الوردية» الحلقة الرابعة من هذه السلسلة سنة ٢٠٠٢ وقد ترجمت إلى اللهجة العامية المصرية على يد المترجم محمد صالح وهو يبرر ذلك بقوله في المقدمة بأنه قد رأى النص «شديد البساطة والسذاجة والعفوية» وما عسانا أن نتنظر من طفل



في العاشرة، لقد تجسد «أوسكار» أمامي وأنا أكتب خطاباته بالعامية فأضحى من المستحيل أن أتصوره مختلفاً، وأما عن الاختلاف الشديد بين ما نكتب وما نتكلم فهي قضية أخرى محل جدل وتحليل، فقد رأيت أن النص شديد الحميمية والرقّة وأشفقت عليه من التفلسف والتحدلق والاستغراق في جمال اللغة بعيداً عن بساطة وعفوية تفكير الطفل».

وقد عرضت بنجاح على المسرح وحازت الممثلة التي قامت بدور «السيدة الوردية» على جائزة موليير، وقد كرس المؤلف عمله هذا لمعالجة قضية المسيحية والإيمان بالله، وبطل هذه «النوفيل/ المسرحية هو الطفل أوسكار المريض بسرطان الدم (اللوكيميا) وهو مرض يندر الشفاء منه، وقد برع إيريك شميت في رسم شخصية هذا الطفل الصغير وهو يتأرجح بين اليأس والرجاء والذي يتوقع قدره المحتوم بالموت في أي لحظة، ويبدو ذلك المصير بالنسبة له غير معقول أو مفهوم.

«أوسكار» يعرف إذن أنه سوف يموت فلا العلاج الكيميائي ولا عملية زرع النخاع يمكنان الأطباء من إنقاذ حياته.. رأس البيضة هكذا يطلق عليه الأطفال في المستشفى، وهذا فقط مجرد اسم هزلي للشهرة ولا يسبب له أي ألم، والأسوأ بالنسبة له أن والديه يعتريهما الخوف من التحدث معه عن حقيقة حالته والوحيدة القادرة على التفاهم معه والتفكير في الإجابة عن تساؤلاته هي بطلة المصارعة الحرة السابقة تلك الممرضة العجوز التي يطلق عليها اسم «ماما الوردية» وقد نصحته أن يكتب في كل يوم رسالة إلى الرب الحبيب كي يحدثه عما يعن له من هواجس وأفكار، ولكن «أوسكار» يظن أن الأمر يتعلق بـ «بابا نويل» الذي لا يعتقد في وجوده أو يؤمن بقدراته ولا يرى أن الكتابة إليه فكرة رائعة جديدة بالتنفيذ، ولكن السيدة الوردية ذات الفكر البراجماتي في توجهه بقولها عليك فقط أن تعتقد في وجود الله وعندها لن تشعر أبداً بالوحدة فالله



ليس مثل «بابا نويل» الذي يطلب منه الأطفال اللعب والهدايا والحلويات وغيرها من الأشياء المادية، فالناس تطلب من الله أشياء معنوية وكانت مشكلة «أوسكار» الأولى أنه لا يعرف العنوان!

والمدهش والعجيب أن «أوسكار» يستطيع من خلال هذه الرسائل أن يعيش حياة إنسانية كاملة: الحب الأول، الغيرة، منتصف العمر وأزمات التقدم في السن، سعيداً مجهداً وأحياناً محبطاً ويحكي للرب المعبود عن كل ذلك في رسائله إلى أن يصل إلى اللحظة التي يشعر فيها بأنه قد أصبح شديد الإجهاد إلى الدرجة التي لم يعد يفكر فيها أن يتجاوز ما وصل إليه من مرحلة عمرية متقدمة.

وإيريك شميت يقترب في هذا العمل من التصور الأسوأ لفكرة مرض وموت طفل ويقوم بعرضها بطريقة تخلو من الإفراط والمبالغة في العاطفية والانزلاق إلى الميلودراما بغرض (إثارة الشفقة على حال هذا الطفل وهذه المعالجة لا تثير الفزع بل يتناول «شميت» ذلك الموقف بجرأة وثبات وتوازن نفسي إن صح التعبير.

هي إذن ثلاث عشرة رسالة موجهة إلى الله دون أي جيشان عاطفي أو أي إحساس بالفزع؛ لأن أوسكار يحكي فيها عن الحب والألم عن البهجة والخسارة أو الضياع ورغم أنها قصة مؤثرة نجح المؤلف في تناول بعض مواقفها بطريقة تبعث على الابتسام.

لقد ارتاح أوسكار عندما أخذ في التعبير عن أفكاره وآماله كما ارتاح لوجود «مامي الوردية» إلى جواره ولكنها لا تستطيع أن تأتي لزيارته سوى مرتين فقط في الأسبوع وهو يطمع في أن تزوره يوماً بل يصر ويهدد بأن يتوقف عن كتابة رسائله وتتجح السيدة في الحصول على إذن من الدكتور «دوسلدورف» بأن تأتي لزيارته في الأيام الاثني عشر ١٢ يوماً؟



يعني حالتي وحشة للدرجة دي يا ماما! إنها الأيام الباقية له وبدلا من أن تبكي بادرته بقولها:

النهاردة كام في الشهر يا أوسكار؟

يعني مش شايضة النتيجة؟ النهاردة ١٩ ديسمبر.

البلد اللي أنا منها فيها أسطورة بتقول إنه ممكن من آخر ١٢ يوم في السنة تقدر تعرف الجو هيبقى عامل إزاي في الـ ١٢ شهر بتوع السنة الجديدة وعشان تعرف الجو في كل شهر لازم تاخذ بالك من الجو في كل يوم من آخر ١٢ يوم في السنة. ١٩ ديسمبر هو يناير، ٢٠ ديسمبر هو فبراير وكده يعني لحد ٣١ ديسمبر اللي هو هيبقى زي ديسمبر من السنة الجديدة.

معقولة؟

دي أسطورة، أسطورة عن ١٢ يوم بتوع التنبؤ بالسنة الجديدة بس أنا عاوزه ألعب معاك اللعبة دي. يعني نبتدي من النهاردة تبص على كل يوم وتتخيل إن كل يوم بعشر سنين.

بعشر سنين؟

أيوه. يوم واحد بعشر سنين.

يعنى كمان ١٢ يوم هيبقى عندي ١٣٠ سنة.

أيوه، تصور؟

وعندما يصل «أوسكار» بفكره على الـ ١١٠ سنين كتب رسالته الأخيرة: ١١٠ سنين كثير قوي. إتهيا لى أنا ابتديت أموت (التوقيع: أوسكار) وبعد



موته تكتب «ماما الوردية» إن أوسكار في الأيام الثلاثة الأخيرة له قد قام بتعليق لافتة فوق مكتبه كتب عليها «ما فيش غير ربنا بس اللي له الحق يصحيني»!

لقد أصبحت مسرحية «أوسكار والسيدة الوردية» من الأعمال الجديرة بالدراسة في المدارس كما عرضت في معظم أنحاء العالم وتسابقت أشهر الممثلات للقيام بدور السيدة الوردية في ألمانيا وأمريكا وإسبانيا وبلجيكا وإيطاليا وروسيا وطبعاً في فرنسا .

ويمكن أن نلاحظ أن سلسلة اللا مرئي تتعرض لقضايا ومشاكل فلسفية ترتبط بوجود الإنسان وعلاقته بغيره وبالكون وتتطرق إلى معالجة موضوعات دينية وأبطال هذه الأعمال من الأطفال الذين يدخلون في جدل مع الكبار حول هذه المسائل وهذا يثير الكثير من التساؤلات حول المصادقية وعن قدرة الأطفال على إدراك وفهم مثل هذه الموضوعات.

وعندما نشرت في ألمانيا قصة «عالم صوفي» «رواية عن قصة الفلسفة» من تأليف جوستاين جاردنر سنة ١٩٩٣ وهي قصة عن الطفل وللطفل وقد نجحت نجاحاً مدوياً أدى إلى فتح الحوار حول ما إذا كان يمكن التفلسف في الكتابة عن الأطفال أو في الكتابة لهم من باب أولى، ثم صيغت المسألة على النحو التالي: هل مثل هؤلاء يملكون الثقافة التي تؤهلهم للجدال والمناقشة حول مسائل فلسفية معقدة خاصة وأن هناك الكثير من المصطلحات المرتبطة بتلك القضايا يتعين فهمها وكانت الإجابة بالنفي لأن أصحاب المراحل العمرية الأولى بل والمتأخرة غير قادرين على ذلك.

وقد قام مؤخراً الفيلسوف البرليني «فولكر جيرهارد» بدعوة مجموعة



من الأطفال لحضور حلقة نقاشية في «جامعة هومبولت» لمناقشة قضية: لماذا نريد المعرفة؟

وفي حديث لاحق مع الإذاعة الألمانية أثبت فيه أن المرء يستطيع أن يتحدث مع الأطفال والنشء في هذه الأمور كما يحدث تمامًا عند مناقشة نفس الموضوعات مع الكبار، بل يجري الأمر مع الأطفال على نحو أفضل لأنهم يتجادلون حول الأسئلة الجوهرية من دون أي تحيز مسبق.

لقد نزلت الفلسفة من برجها العاجي إلى الحياة العامة، وأصبح من البديهيات أن الجميع أصبحوا يشاركون في مناقشة الأسئلة الفلسفية ذات الدلالة والإجابة عليهم على الأقل فيما بينهم وبين أنفسهم.

ويلخص «إيمانويل كانت» التساؤلات الجوهرية في هذا الخصوص في الآتي: ما الذي يمكنني أن أعرضه؟ ما الذي يجب عليّ فعله؟ ما الذي آمل فيه؟ ما الإنسان؟ وعن طريق الإجابة عن هذه الأسئلة يحدد الإنسان توجهه بالنسبة لنفسه وللعالم.

ورغم أن أعمال شميت «الأدبية والفنية» مكتوبة للكبار في المقام الأول فإن بعضها قد أصبح من الأعمال الكلاسيكية التي تدرس في المدارس الثانوية وتحدث تأثيراً إيجابياً قويا عند من يتلقونها من طلبة هذه المدارس في فرنسا.

و«ابن نوح» سنة ٢٠٠٤ هي الجزء الرابع من السلسلة وفيها يلقي «إيريك شميت» نظرة على العلاقة بين المسيحية واليهودية، إذ يروي فيها قصة طفل يهودي «يوسف» وهو في السابعة من عمره وهو يعيش بأوراق مزورة في «الفيلا الصفراء» وهي بيت للأيتام أخذه إليه «الأب بيمس»..

لقد هرب والداه بدونه خوفاً من الاجتياح الألماني النازي في الحرب العالمية الثانية، ولا يعرف «يوسف» أو غيره ما إذا كان بإمكانه رؤيتهما مرة ثانية، ويحاول القسيس «بيمس» أن يرشد الطفل لمعرفة جذوره وأن يدرك أنه صبي يهودي ”ابن نوح“ وأن عليه أن يظل قوي الإيمان في ذلك العالم رغم مواجهة أي تهديد .

والبطل الحقيقي لهذا العمل هو ذلك القسيس المسيحي الكاثوليكي الذي يعكس سلوكه مبادئ ذلك الدين القائمة على الإيثار ومحبة الغير وتأكيداً على معنى ووضعية الدين ووظيفته في صيانة ورعاية الثقافات أو الحضارات المهددة.

ويلاحظ قارئ هذه الحكاية أن إريك شميت رسم شخصياتها بنعومة شديدة، تلك الشخصيات التي لا تفقد في زمن الأخطار والذلة أو المهانة كرامتها وعزتها أو حتى روح الدعابة فهي على وعي دائماً بإنسانيتها وقد ظهر ذلك واضحاً في رسمه لملامح شخصية القسيس.

وقد كتب «سميث» قصة «سومو» الذي يستطيع أن يصبح بديناً لينهي بها خماسيته عن الأديان ولكنه يكتب هذه المرة عن التعاليم والمبادئ النظرية والعملية لـ Zen Buddhism وهي فرقة بوذية تؤمن بأن في مقدور المرء أن ينفذ إلى طبيعة الحقيقة عن طريق التأمل ويستعرض ذلك من خلال رسمه لشخصية طفل الشوارع «يون» Jun البالغ من العمر خمسة عشر عاماً ويتتبع تطور هذه الشخصية حتى يبلغ الثامنة عشرة من عمره فهو يعيش في شوارع طوكيو بعد أن هجر الدراسة وكي يعول نفسه يقوم ببيع بعض الأشياء بطريقة غير شرعية لذلك فقد كان دائم الانتقال من مكان لآخر هرباً من البوليس، وعندما يقابل ذلك العجوز «شو مينتزو» يحاول إقناعه بأنه قادر على أن يصبح بطلا رياضياً



يحترف مصارعة السومو وهي ضرب من المصارعة اليابانية يخسر فيها المصارع المباراة إذا ما طرح خارج الحلقة أو إذا مس الأرض أي جزء من جسده باستثناء قدميه، ويمارس هذه الرياضة مجموعة من المصارعين الذين يتسمون بالسمنة المفرطة وقوة العضلات والفتى غير مؤهل للقيام بهذه المهمة بسبب ضعفه ووهنه كما أنه يحتاج إلى تدريب شاق وعبر محاولات متكررة لزيادة وزنه وتقوية عضلاته يفشل في الوصول إلى تحقيق ذلك المطلوب وفي النهاية وبعد أن يخسر كل شيء يستطيع أن يصل إلى الجوهر الحقيقي وينجح في تحرير ذاته عن طريق التركيز والتأمل الروحي وفقاً لتعاليم ومبادئ البوذية، وقد حقق ذلك الكتاب عند صدوره نجاحاً تجارياً كبيراً وذلك في أبريل سنة ٢٠٠٩، ثم أصبح بعد فترة قصيرة مدرجاً ضمن قائمة الكتب الأكثر مبيعاً، أما فيما يتعلق باستقباله من قبل النقاد والقراء يمكن أن نلاحظ انقساماً في الآراء فالناقد «جاك فرانك» وصف هذه النوفيللا بأنها من أنجح أعمال المؤلف وتشي ناقدة على الأسلوب وبريقه الأخاذ وتصف العمل بالنضوج وعلى الجانب الآخر اتهم «شميت» بأن يبغث موهبته بكتابه لعمل أدبي بأمر تكليف وليس عن رغبة حقيقية في الكتابة، وهذا قد يدل على أن «شميت» يحتاج إلى فترة استرخاء يتوقف فيها عن الكتابة أو أنه قد استنفد كل طاقته الإبداعية كمؤلف.

وقد انتقد بعض القراء البناء الفني ويرون أن التحول الداخلي الذي حدث للفتى جاء بطريقة غير منطقية وغير مبررة ولا يتفق مع السلوك الطبيعي للشخصية، كذلك يرون أن العمل مكتوب بنوع من الكلفة والعجلة وعدم الاتقان بسبب ميل المؤلف إلى الأكلشييات.

وأخيراً يذهب أحد النقاد إلى أنه كان من الأفضل أن تكون رواية الأحداث عن طريق ضمير الغائب وليس ضمير المتكلم فمن غير الممكن أن يدرك



طفل الشوارع هذا البالغ من العمر خمسة عشر عاماً مدى حقارة وجوده على النحو الذي أظهره به المؤلف فوفقاً لأبعاد وشخصية «يون» يبدو واضحاً أنه لا يستطيع أن يفلسف وضعه.

ويمكن للمرء أن يشارك معظم هؤلاء في الكثير من أفكارهم ويبدو أن «شميت» نفسه قد أحس بما قيل عن عمله بأنه مجرد خطوط عريضة بسبب القصر الشديد للنص والذي وُصف بأنه مجرد خطة أو مشروع قصة، لذلك فإنه في أحد اللقاءات مع «إدموند موريل» يشير إلى أنه قد كتبه على غرار «شعر الهايكو الياباني القصير» والذي يتكون من سبعة عشر مقطعاً مبرراً بذلك نفسه القصير في الكتابة، أما النهاية المفتوحة للعمل فيؤكد أنها بمثابة نداء للقارئ المتلقي يدعوه فيه إلى أن يعيد التفكير في الكتابة وربما دفعه ذلك إلى الاستمرار في الكتابة بمعنى أن يحاول القارئ وضع النهاية التي يراها مناسبة.

وقد سبق أن أشرنا إلى تبرير آخر له عندما ذكر أنه يكتب نصف العمل ليؤلف المتلقي النصف الآخر تحت تأثير أسلافه من التنويريين، كما ذكر في مقابلة أخرى أنه يجب أن ينهي مسرحياته بالسخرية من بعض الأفكار المسلم بها ليجبر المشاهدين أو القراء على الشك والمناقشة.

ويبدو أن ذلك الهجوم لم يثته عن كتابة أقصوصة أخرى يضيفها إلى خماسيته وهي بعنوان «الأطفال العشرة الذين لم تتجبهم السيدة مينج»!

على امتداد أعمال هذه السلسلة يأخذ «شميت» المتلقي في رحلة مع الإيمان، المرض والموت مع الطفل الذي يحتاج دائماً إلى مرشد روحي يقوده في الوقت المناسب إلى إدراك حقيقته فيتحول إلى الأفضل على ضوء الكثير من المبادئ والأسس والتعاليم التي تحدد السلوك



القويم والمستمدة من المفاهيم الدينية التي تنظم علاقة الإنسان بغيره وبالمجتمع الذي يعيش فيه وبالكون وبالله خالق هذا الكون.

ليس من السهل تحديد الموقع الذي يحتله فكر وإبداع «إيريك إيمانويل شميت» والكشف عن حقيقة وضعه ومكانته بين غيره من الفنانين والأدباء الفرنسيين فالمسرح الفرنسي منذ النصف الثاني من القرن العشرين وحتى بدايات القرن الحادي والعشرين يضم مجموعة من المؤلفين على درجة كبيرة من الاختلاف والتباين، وقد ريسير من التشابه منذ أن أثار كتاب مسرح العبث الكثير من الاضطراب في المسرح البورجوازي القديم وقد ترتب على التطور اللاهث السريع للمسرح صعوبة تحديد انتماءات كتابه لتتبار أو مدرسة أو مذهب وهذا يصدق على «إيريك شميت» كما يصدق على غيره، فرغم أن محاولاته الأولى في الكتابة تقوم على تقليد أو معارضة الكتاب الآخرين من أمثال موليير وشكسبير وكلوديل، ورغم حلمه في البداية أن يكون كلوديل آخر، فإنه قد تحرر من كل ذلك وانطلق في الكتابة بأسلوب يُشار إليه عند قراءة السطور الأولى: هذا أسلوب شميت.. تلك هي طريقة شميت في الكتابة!

وإذا كان البعض قد أطلق عليه لقب «ديدرو القرن الحادي والعشرين» فإن «مجدي يوسف» يطرح سؤالاً في هذا الخصوص يقترب من الاعتراض على قول شميت أنه يقتدي أثر كتاب فرنسا التتويريين في القرن الثامن عشر وديدرو على رأس هؤلاء، فهؤلاء الكتاب كانوا يقومون بنشر وعي مختلف تماماً عما يسعى هو للتبشير به: ألم تضع موسوعة «ديدرو» و«المبير» نصب أعينها أن تقوم بانقلاب معرفي لدى القارئ الفرنسي يحول وعيه الديني الذي كان يتسق مع النظام الإقطاعي السائد قبل الثورة الفرنسية في القرن الثامن عشر إلى رؤية للعالم تتسم بالنزعة العلمية المادية الحسية الصارمة؟.. أو لم تكن روايات ديدرو نفسه تسعى



لأن تعالج الفكر الديني من خلال مشروع المؤلف المتمرد على الإقطاع الفرنسي من خلال نقده للنسق الفكري المتدين الذي يساعد على تبرير الإقطاع وتكريسه؟

وبعد هذا العرض الذكي للفكرة يطرح «مجدي يوسف» التساؤل التالي: كيف إذن يجوز لـ«إيريك إيمانيل شميت» أن يحيل أعماله الأدبية إلى تراث القرن الذي مهد للثورة الفرنسية على الإقطاع، بل أن يعد نفسه من كتاب ذلك القرن التنويري؟ هذا هو السؤال الذي كان «مجدي يوسف» يتمنى أن يطرحه على المؤلف الفرنسي في لقاءه مع اتحاد الكتاب بمصر، ولكن الوقت المتاح للقاء معه كان أقصر من أن يسمح بطرح ذلك السؤال وتلقي الإجابة عنه.

تُرى ما الذي يمكن أن يقوله «شميت» أو مجدي يوسف عند سماع عبارة «ديدرو الذي يقول فيها في أواخر حياته» آه لو كنت قد قرأت قبل ذلك أعمال «سينيكا»؟!

أ.د. محمد شيحة



اعترافات زوجية (مأخذ زوجية صغيرة)

الليل في شقة.

أصواتُ مفاتيح وأرْتِجَة.

ينفتحُ الباب، وَيَسْمَحُ بدخولِ شبحين يحيط بهما نورٌ أحمر داكن من الممر.

تلجُ المرأةُ في الغرفة، ويبقى الرجل في الخلف عند العتبة، وفي يده حقيبة، وكأنه كان يتردّد في الدخول.

تتدفعُ (ليزا) Lisa إلى المصابيح، وتضيئُها بحيوية واحدا تلو الآخر، متلهّفةً على جعل المكان باديا للعيان.

وما إن أضاءت كلَّ شيء، حتى أشارت إلى الشقة، فاتحة ذراعها، وكأنها كانت قد أعدت ديكورا لعرض مسرحي.

ليزا : والآن؟ (يحرّك «جيل Gilles» رأسه بالنفي.. فتلجُّ عليه وهي قلقة) بلى! خذ وقتك، وفكّر مليا (يلقي نظرة فاحصة وشاملة على كل قطعة أثاث، ثم يحني عنقه مهزوما ومثيرا للشفقة)

ليزا : هل هنالك شيء؟

جيل : لا شيء.

ليزا : (ولما لم تستطع أن ترضى عن هذه الإجابة، فقد جعلته يضع حقيبته، وأغلقت الباب، وأخذته من



ذراعه لتقوده إلى مقعدٍ) ها هي ذي الأريكة التي
كنت تحبّ القراءة عليها.

تبدو لي مستهلكة.

جيل :

لقد اقترحتُ عليك مئة مرة أن تغيّر وجهها، ولكنك
كنت تجيبني أن عليّ أن أختار ما بينك وبين
المنجّد.

ليزا :

(جلس على الأريكة. وقطّب من الألم) ليس الوجه
وحده ما يحتاج إلى تغيير، فأحد النواض يبدو لي
عدوانيا.

جيل :

إنه النابض المثقّف.

ليزا :

عفوا؟

جيل :

أنت زعمت أن أريكة ما لا تكون سليمة إلا إذا كانت
مُتعبة. وهذا النابض الذي وخزك في ردفك الأيسر،
كنت تسميه النابض المثقّف، ومُنحَس الفِكر، ومِنقار
الحذر.

ليزا :

هل أنا مثقّف مُزيّف أم درويشٌ حقيقي؟

جيل :

اجلس إلى مكتبك.

ليزا :

(تبعها مطيعا، ولكنه نظر إلى الكرسي بحذر، مُمرّا
عليه يده أولا. وعندما جلس سَمع المعدن يَصِرّ.
فتأوّه) هل لديّ أيضا نظرية بشأن الكراسي التي
تَصِرّ؟

جيل :



ليزا : طبعاً، لقد رفضت أن أضع نقطة زيت، وكنت ترى أن كل صرة إنما هي جرس إنذار. وأن الكرسي الصدئ يشارك بهمة في قتالك ضد التراخي العام.

جيل : وهل لدي نظريات بشأن كل ذلك؟

ليزا : تقريباً. فأنت لا تتحمل أن أرتب لك مكتبك، مسمياً الفوضى التي تكدس بها الأوراق «نظام الأرشفة التاريخي». وأنت تؤكد أن المكتبة بلا غبار إنما هي مكتبة في قاعة انتظار. وأنت تقدر أن فتات الخبز غير قذر ونحن نتناول هذا الخبز. وقد أكدت لي مؤخراً أن فتات الخبز إنما هو دموع الخبز الذي يعاني حينما نقطعه. والخلاصة: إن الأسرة والأرائك ملأى بالحزن. وأنت لم تغير المصابيح الكهربائية المحترقة بحجة أنه ينبغي أن ندخل في حداد على النور لبضعة أيام. وبعد خمسة عشر عاماً من الدراسات والعشرة الزوجية، توصلت إلى رد نظرياتك العديدة إلى أطروحة وحيدة، ولكنها أساسية، وهي التالية: عدم عمل شيء في البيت.

جيل : (ارتسمت على وجهه ابتسامة أسف عذبة جداً) وهل العيش معي جحيمي؟

ليزا : (فجأة، استدارت نحوه) إنك تؤزقني عندما تطرح هذا السؤال.

جيل : وما الجواب؟

ليزا : (لم تقل شيئاً. وفيما كان ينتظر، انتهت إلى التسليم



بِرِّقَةٍ حَيِّيةٍ) إنه بلا شك جحيمي ولكنني.. بشكلٍ
ما.. أتمسك بهذا الجحيم.

لماذا؟

جيل :

لأن الجوَّ فيه حارٌّ..

ليزا :

هو دائما كذلك في الجحيم.

جيل :

ولأن لي فيه مكانا..

ليزا :

إنك لَشَيْطَانٌ نافذُ البصيرة.. (ولما هدأ بإعلانه
هذا، وجَّه انتباهه إلى ما حوله مداعبا الأشياء التي
كانت في متناوله) غريب.. لديَّ انطباعٌ بأنني قد
وُلِدْتُ راشدا.. فمنذ متى هذا الأمر؟

جيل :

منذ خمسة عشر يوما..

ليزا :

مضى؟

جيل :

لقد وجدتُ ذلك مدَّةً طويلة.

ليزا :

ووجدتها أنا مدَّةً قصيرة. (متحدثا لنفسه) استيقظتُ،
ذات صباح، في المشفى، وكان فمي مترهِّلا وكأنني
كنتُ خارجا من عند طبيب أسنان، وكان هنالك
تتميل في خدودي، وضمادةٌ حول رأسي، وثقلٌ في
الجمجمة. «ماذا كنتُ أفعل هنالك؟ هل تعرَّضتُ
لحادثة؟ وأخيرا، إنني حيٌّ». وكان الاستيقاظُ فرجا
لي. كنتُ أتمسُّ جسدي كما لو أنه قد رُدَّ إليّ. هل
رويتُ لكم..

جيل :



- ليزا : (مصححة له) قل: هل رويت لك!
- جيل : (مستأنفا حديثه) هل رويت لك حادثة الممرضة؟
- ليزا : حادثة الممرضة؟
- جيل : دفعت ممرضة الباب. وصاحت «إنني مسرورة لرؤيتكم تفتحون أعينكم، يا سيّد (سوبيري) Sobiri». فاستدرت لأرى إلى مَنْ تتوجه بالكلام فاكتشفت أنني وحيد في الغرفة. ثم واصلت تقول: «كيف حالكم، يا سيّد (سوبيري)؟». لقد كانت تبدو في هيئة الواثقة من نفسها. ولما كنت متعبا، فقد استتفرت قواي لإجابتها بوضع كلمات. وحينما انصرفت، زحفت فوق سريري لانتزاع ورقة مراقبة الحرارة: فكان مُسَجَّلا عليها هذا الاسم (جيل سوبيري) «لماذا أسمونني هكذا؟ ومَنْ أخطأ في ذلك؟». إن اسم (سوبيري) لم يكن يعني لي شيئا. ولكنني، في اللحظة نفسها، تعبت في تقديم هوية أخرى، ولم تحضرني سوى أسماء من عهد الطفولة: (ميكى) Mickey، و(ويني ولد الدب) Winnie l'Ourson، و(فانتازيو) Fantasio، و(الثلجة-البيضاء) Blanche-Neige. وتبينت حينذاك أنني لا أعرف مَنْ أكون. لقد فقدت



الذاكرة. تلك الذاكرة. ذاكرتي. وفي المقابل، كنتُ أتذكرُ دوماً قواعد الإعراب اللاتينية، وجدول الضرب، وتصاريف الأفعال الروسية، والأبجدية اليونانية. وكنتُ أسمعها. وكان هذا يطمئنتني. فالباقي سوف يحضرني. كيف بإمكان المرء أن يحفظ تماماً جدول ضرب الثمانية - الذي يتفق كل الناس على أنه الأصعب - وينسى مَنْ يكون؟ وقد حاولت ألا أرتعب من ذلك. وانتهى بي الأمر إلى الاقتناع بأن ضِمادة رأسي التي تضغط بشدة على صُدغِيّ كانت تكبّتُ ذاكرتي، وأنهم عندما ينزعونها سيعود كل شيء إلى نصابه. وكان الأطباء والممرضات يتعاقبون عليّ. وقد أعلمتهم بفقداني الذاكرة. فكانوا يمعنون النظر فيّ برزانة. وكنتُ أشرح لهم نظريتي بشأن الضمادة. ولم يعترضوا على تفاؤلي. وبعد بضعة أيام، دخلتُ إلى غرفتي ممرّضةً أخرى، وهي امرأة جميلة، «قلت لنفسي: إن هذه الممرضة الجديدة مثيرة! ولكن لماذا تبقى باللباس المدني؟». لم تتكلم، وكانت تنظر إليّ وهي تبتسم، وأمسكتُ يدي وداعبتُ خديّ، وكنت على وشك أن أسأل نفسي إن كان أحدهم قد أرسل إليّ ممرضة خاصة جداً، ممرّضة ذات مهمة محدّدة.



هي «خدمة الذكور الذين يعانون»، ممرضة سيئة،
عندئذٍ أعلنت لي الممرضة ذات اللباس المدني أنها
زوجتي. (ثم التفت إلى ليزا) في الواقع، هل أنتم
متأكدة من ذلك؟

ليزا : متأكدة.

جيل : أولستم قيد تأدية الوظيفة؟

ليزا : عليك أن تخاطبني بضمير المفرد.

جيل : أولستم.. أولست..

ليزا : (مقاطعةً) أنا زوجتك.

جيل : حسنا (بعد بعض الوقت) وهل أنتم.. أنت متأكدة من

أنك عدت بنا إلى بيتنا؟

ليزا : متأكدة.

جيل : (يمعن النظر مرة أخرى في الغرفة التي يوجد فيها)

أعتقد، ومن غير رغبة في استنباط نتيجة متعجّلة،

أنني أفضّل زوجتي على شقتي. (يضحك معا.

يظهر على جيل اضطراب حقيقي من جراء فكاهته.

إنه يتألم) ما الذي سنفعله؟

ليزا : هذا المساء؟ تستقر في البيت. وتستأنف الحياة

كالسابق.

جيل : ماذا سنفعل إن لم تعد الذاكرة إليّ؟

ليزا : (مضطربةً) لسوف تعود.



لقد نَفِدَ تفاؤلي، وانتهى تفكيري.

جيل :

لسوف يعود.

ليزا :

منذ خمسة عشر يوما، وهم يكرّرون عليّ ذلك، وأنه تكفيني صدمةً.. وها قد رأيتكم، ولم أعرفكم. وقد أحضرتم لي ألبومات الصور، فكان لديّ انطباعٌ بأنني أتصفح دليل هاتف. وقد عدنا إلى هنا، فظننتُ نفسي في فندق. (متألِّماً) لا شيء يبدو لي مألوفاً. وهناك أصواتٌ، وألوانٌ، وأشكالٌ، وعطورٌ، ولكن لا معنى لأي شيءٍ منها. وهذا كله غير مترابط. وهناك عالمٌ حافلٌ جداً، وغنيٌّ جداً، ويبدو متماسكاً، ولكنني تأثت فيه ولا أجد لي فيه دوراً. كلُّ شيء صلبٌ باستثنائي. لقد اختفيت.

جيل :

(تجلس قربه وتمسك يديه بيديها لتهدئته) ستحدث الصدمة. وحالات فقدان النهائي للذاكرة نادرة جداً.

ليزا :

بحسب القليل الذي أعرفه عن نفسي، فأنا تماماً شخصٌ ذو ردة فعل (نادرة) منذ الشباب. أليس كذلك؟ (متوسِّلاً) فماذا ستفعلون؟

جيل :

قل: ماذا ستفعلين؟

ليزا :

ماذا ستفعلين إن أنا لم أجد نفسي؟ هل تعيشين مع منزوع مخّ مزدوج، مع قردي يشبهني؟ (ضاحكةً من قلقه) لمَ لا؟

جيل :

ليزا :



جيل : لا إن كنت تحبيني، يا (ليزا)، لا إن كنت تحبيني!
(ليزا تكف عن الضحك) إن كنت تحبيني، فأنا لا
أحبّ صنوي. أي ظاهري! إنه غلاف فارغ! وذكرى لا
تذكر شيئاً!

ليزا : اهدأ.

جيل : إذا أحببتني، فسوف تقبليني مشوّها، وعاجزا،
وعجوزا، ومريضا، ولكن بشرط أن أبقى أنا نفسي.
وإذا أحببتني، فأنت ترغبين بي (أنا)، لا فقط بظلي.
وإذا أحببتني.. فأنت.. (نهضت ليزا منزعجة،
وراحت تذرّع الغرفة).

جيل : هل تحبونني؟

ليزا : قل: هل تحبيني؟

جيل : هل تحبيني؟ (تظل ليز صامتة، وهي تتأمله بألم.
وجيل يفكر، تاركا مدة زمنية بين الجمل) هل أنا
محبوب؟ هل أنا قابل لأن أحب؟ فقط أن أحب؟ ها
أنذا نكرة. حتى بالنسبة إلى نفسي. وأنا غير متأكد
حتى من تقديري لنفسي، إنني أفقر إلى بعض
اللوازم.. (يهز كتفيه. تتأمله باستغراب. كانت تود أن
تتكلّم، لكنها أحجمت عن ذلك. وبعد مدة) هل كنت
تحبينه، هو؟

ليزا : مَنْ هو؟

جيل : هو! أنا عندما كنت أنا! زوجك!



- ليزا : اهدؤوا .
- جيل : آ... أنتم تخاطبونني بصيغة الجمع! أنتم لستم زوجتي! يجب أن أنصرف من هنا .
- ليزا : جيل، اهدأ . لقد تُهتُ بين أسئلتك . فخاطبتك بصيغة الجمع ردِّ فعلٍ .
- جيل : ردِّ فعلٍ؟
- ليزا : ردِّ فعلٍ نحوي! أنتَ خاطبتني بصيغة الجمع وتكلمتَ عنه بدلاً عنك . فلم أدرِ أين أنا في كل هذا .
- جيل : ولا أنا .
- ليزا : ما الذي كنتَ تطلبه إليّ؟
- جيل : إذا ما كنتَ تحبين زوجك . (تبتسم هي . ويُصدم هو لأنها لم تجبه) إن لم تكونوا تحبونه، فهذا هو الوقت للتخلص منه . استفيدوا من أنه ليس هو، يعني أنه أنا، لطرده . وفي النهاية طردنا . نظفوا البيت! ألا تجرؤون على الاعتراف لي بأن زواجنا لم يكن سعيداً؟ أليس صحيحاً؟ إذن، لنستفد من ذلك ولننصف الوضع . لسوف أذهب . قولوا لي: ارحل وسوف أرحل . سيكون ذلك عليّ هيّنا، فأنا لا أدري مَنْ أكون، ولا أدري من تكونون . فالفرصة مثالية! فقولوا لي من فضلكم: ارحل .
- ليزا : (تقترب منه، وهي مندهشة لرؤيته في مثل هذه الحالة) هل تناولت أدويةك؟



جيل :
(غاضبا) إنني أعاني بطريقة غير قابلة للدواء! ما هذا الهوس بالرغبة في جعلني أبتلع حبة عندما أكابد شعورا ما؟

ليزا :
(تتفجر من الضحك) جيل!

جيل :
وفوق ذلك، أنتِ تسخرين مني.

ليزا :
(متهللة) جيل، هذا رائع، إنك تتعافى، لقد وجدت نفسك، إن قولك: «ما هذا الهوس بالرغبة في جعلني أبتلع حبة عندما أكابد شعورا ما؟»، إنما هو إحدى عباراتك الثابتة! إنك أنتِ. إنك أنتِ حقا. إنك لم تكن تتحمل قط الناس الذين يتهربون من غضبهم، وأحزانهم، وقلقهم، ونقمتهم، بتناولهم المسكنات. فلديك نظرية تقول: إن عصرنا قد أصبح رخوا للغاية إلى حدِّ أنه يحاول معالجة الوعي بالأدوية، ولكنه لم يتوصّل إلى شفاؤنا من كوننا بشرا.

جيل :
(متفاجئا بشكل لطيف) حقا؟

ليزا :
وكنت تضيف إلى ذلك أن الحكمة تقوم لا على الامتناع عن الشعور وإنما على الشعور بكل شيء.. كما يجيء ذلك.

جيل :
حقا؟ إذن في البيت كما في الماورائيات (الميتافيزيقا)، يقوم شعاري دوما على.. عدم فعل شيء؟ (قبلته على الجبين، وهي فرحة لأنها استردته بسرعة.. يمسكها جيل من ذراعها، ولا مست شفتاه شفيتها. وقال بصوت خافت) هل هذا.. طبيعي..



بيننا؟

- ليزا :** طبيعي جدا .
- جيل :** إنه لا يُدهِشني . (بقيا وجها لوجه منجذبين انجذابا جارفا) طبيعي جدا .. بمعنى قوي جدا .. أو في أغلب الأحيان ؟ ..
- ليزا :** قوي جدا . وفي أغلب الأحيان .
- جيل :** هذا لا يُدهِشني . (راح يقبلها، ولكنها تخلّصت منه) لماذا؟
- ليزا :** هذا مبكّر جدا .
- جيل :** يمكن أن يكون ذلك هو الصدمة .
- ليزا :** وأن يكون صدمةً لي أيضا .
- جيل :** إنني لا أفهم . (وجرب حظّه ثانية سعيا إلى قبلة . فأوقفته)
- ليزا :** لا . (فألحّ عليها) قلتُ لا . (وتحرّرت بقوة، ولكن بلا عنف . فأجال عينيه وهو مرتبك في الغرفة، ثم وثبّ مهَيِّض الجناح، إلى حقيبتته)
- جيل :** أنا آسفٌ، إني راحلٌ . فالأمر لن يسير هكذا .
- ليزا :** جيل!
- جيل :** إني راحل!
- ليزا :** جيل .
- جيل :** أجل، أجل . أفضل العودة .



- ليزا :** إلى أين؟ (أوقف السؤال جيل) (قالت برقة) لا يمكنك الذهاب إلى أي مكان. (مدة) إنك في بيتك، هنا. (مدة) في بيتك.
- جيل :** (قطب وجهه بقلق) هل نحن معارف؟ (أكدت ذلك وهي تبتسم) أنا لا أعرفكم.
- ليزا :** وأنت لا تعرف نفسك أيضا.
- جيل :** مَنْ يُثَبِّتُ لي أنكم لم تذهبوا إلى المشفى كما يذهب المرء إلى ملجأ للحيوانات السائبة؟ فمررتم بطابق فاقدى الذاكرة طالبة مَنْ يمكن أن تتبنوه. فقلتم لأنفسكم حين رأيتموني: «هذا لطيف، إنه ليس شابا تماما، ولكن له عينين جميلتين، ويبدو نظيفا، لسوف آخذه إلى البيت وأجعله يعتقد أنني امرأته». أولستم أرملة؟
- ليزا :** أرملة؟
- جيل :** لقد حدثوني عن شبكة أرامل تدير تجارة فاقدى الذاكرة.
- ليزا :** جيل، إنني امرأتك. (وضع حقيبته)
- جيل :** إروي لي. ساعديني على أن أجد نفسي.
- ليزا :** (تشير إلى اللوحات المعلقة على الجدار) ماذا تعتقد في هذه اللوحات؟
- جيل :** إنها جيدة. إنها الشيء الوحيد الذي أقدره في هذه الشقة.



- ليزا : حقا؟
- جيل : إنها تبدو للفنان نفسه.
- ليزا : إنها لك؟
- جيل : (بردة فعل) أحسنت يا أنا. (متفاجئا) لي؟
- ليزا : نعم.
- جيل : إضافةً إلى الكتابة، أنا أعرف.. التصوير
speindre
- ليزا : يجب أن تصدِّق ذلك.
- جيل : (يتفحص اللوحات، مرتابا في البداية، ثم مسرورا)
فعلا، أكتشفت أنني شخص رائع، بعيدا عن التقصير
البسيط في البيت: زوجٌ جيّد، عاشق طيب، مصوِّرٌ
peintre، كاتبٌ، مبدعٌ نظريات. (وبارتباك) وكنتُ
أودُّ أن أعرف نفسي.
- ليزا : (بخبث) وستُعجبُ بنفسك كثيرا.
- جيل : (لم يلحظ التهكُّم) وهل كنتُ أكسب عيشي أيضا من
التصوير؟
- ليزا : لا. فقط من رواياتك البوليسية. وكان التصوير فقط
لتزجية الوقت.
- جيل : آ.. (يتأمّلها، وهو متضايق) وأي نوع من الأزواج
كنته؟
- ليزا : كنُّ أكثر تحديدا.



هل كنتُ زوجا غيورا؟

جيل :

مطلقا .

ليزا :

(مندهِشًا) آ .. حسنا!

جيل :

لقد كنتَ تقول لي إنك تثق بي . وكنْتُ أَحِبُّ ذلك كثيرا .

ليزا :

وهل .. كنتِ تستفيدين من غياب غيرتي؟

جيل :

لأجل ماذا؟

ليزا :

لأجل إعطائي أسبابا لأن أكون غيورا .

جيل :

(مبتسمةً) لا .

ليزا :

(تتفَسُّ بارتياح) وأنا، هل كنتُ .. مخلصا؟

جيل :

(متلهيةً، تأخذ وقتا في تفرُّس وجهه، مستمتعة بالقلق الذي بدا على وجهه، قبل أن تنتهي إلى القول) نعم .

ليزا :

أفِّ!

جيل :

على كل حال، في حدود ما أعلم .

ليزا :

لا، لا سبب لذلك .

جيل :

(بمكر) إن كنتَ قد خُنَّتي، فهذا يعني على وجه الخصوص أنك كنتَ تملك موهبة خِداعٍ خارقة .

ليزا :

بالتأكيد، لا .

جيل :

أو بالأحرى موهبة الوجود في كل مكان . فكيف تخونني، في الواقع، ولم تكن تقريبا تخرج من هنا؟

ليزا :



فأنت مشغول دوماً بالكتابة، والقراءة أو التصوير.
فكيف تفعلها؟

أجل، كيف؟

جيل :

(تقترب منه وتحضنه) إن إخلاصك أمر مهم لي.
فأنا لا أملك ثقةً كافية في نفسي لأكافح يوماً بعد
يوم ضد الغريعات.. أو شكوكي.

ليزا :

ومع ذلك، كنت تبدين لي متهيئة تماماً للكفاح. إن قلّة
من النساء في سنّك..

جيل :

بالضبط، العالم غير مأهول إلا بنساء من سنّي. في
سن العشرين، يمكن أن تهمل المرأة السنوات، ومن
مطلع الأربعين، يسقط الغرور، ويظهر عمر المرأة
لها في اللحظة التي تكتشف فيها أن هنالك مَنْ هي
أفتى منها.

ليزا :

أنا.. أنظر إلى النساء الأفتى؟

جيل :

نعم.

ليزا :

(يتنفس بارتياح، مع أنه لم يكن يشعر في أعماقه
بعداً بالطمأنينة) هذا مُريعٌ. أنا أمشي على حافة
هاوية. في كل لحظة، يمكن أن أعلم جزئيةً قدرةً
تحوّلني وغداً. إنني أمشي فوق سلّكٍ مشدود، وأبقى
عليه في الحاضر، وليس لديّ خوفٌ من المستقبل،
ولكنني أتخوّف من الماضي. وأخشى أن يكون ثقبلاً
جداً، وأن يفقدني توازني، ويجرّني.. إنني أتقدم

جيل :



للقاء نفسي من غير أن أعلم إن كان المآل طيباً . فما

عيوبي؟

ليزا : (مفكرةً) أنت.. تملك منها قليلاً جداً .

جيل : مثلاً؟

ليزا : لا أجد شيئاً .. قلة الصبر! نعم، قلة الصبر .

جيل : وهل هذا الأمر سيئ؟!

ليزا : إنه أمر ظريف . كان لديك ميلٌ إلى الحب .. (احمرّ

وجهها حياءً، وهي مسرورة من التفكير في تلك

اللحظة من حياتهما الغرامية)

جيل : حقاً؟

ليزا : نعم . وأغلقتنا الباب وقتاً محدوداً بالضبط .

جيل : وقتاً محدوداً؟

ليزا : لا . أعتقد أنه كان آنذاك وقتاً متأخراً جداً .

(يضحكان)

جيل : هل يمكنني إذن أن أنتظر حتى تعود إليّ الذاكرة بلا

خوف؟ (صمتت ليزا، متضايقة . لاحظها جيل وألحَّ

بالقول) لأنني، أحياناً، أتساءل إن كان ذهني يتوقّف

بسرعة . وإن كان يستفيد من عدم تذكر شيء .

ليزا : أي استفادة؟

جيل : الاستفادة من عدم معرفة شيء . فذهني يحمي نفسه

بالجهل . ويتهرب من حقيقة ما .

- ليزا :** (منزعجةً) حقا؟
- جيل :** ربما لم تكن الصدمة التي تلقيتها طبيعية فقط.. فهناك أنواع كثيرة من الصدمات.. (نظر كل منهما إلى الآخر مطوّلا. ويبدو أن القلق كان لحظة مشتركة بينهما)
- ليزا :** (بنغمة غير مطمئنة) أعتقد أنك تقلق للاشيء.
- جيل :** حقا؟
- ليزا :** حقا. فأنت لن تقوم بأي كشف.. فأنت من يجعل نفسه متضايقا.
- جيل :** أتخلفين لي على ذلك؟
- ليزا :** أحلف. (يستريح)
- جيل :** حدثيني عن نفسي. فقد أصبح ذلك موضوعي المفضّل.
- ليزا :** (متأكدةً) لقد كان دائما كذلك.
- جيل :** أوه!
- ليزا :** عليّ أن أقدم إليك هذه المزية: لم تفتقر إلى حب ذاتك قطّ. ولديك وفاء لكل تجربة. وراجع مكتبك: فقد كنت تُهدي نفسك كل رواياتك. (وأخذت منها مجلداً مصادفةً وقرأت) «لذاتي، هذا الكتاب كتابي، مع كل حبي، بإخلاص: جيل».
- جيل :** (منزعجا) كان أمرا بغيضا.
- ليزا :** إنه من الفكاهة.



إنه من الحب.

جيل :

إن الفكاهة تسمح بقول الحقيقة.

ليزا :

أرجو أن أكون قد أهديتك إياها أيضا.

جيل :

(ضاحكةً) نعم. (تتوجّه إلى رَفِّ آخر وتستخرج

ليزا :

منه مؤلِّفاً وتقرأ) «إلى (ليزا)، زوجتي، وضميري،

ضميري الحيّ، وحيي، الذي أهيّم به، ولكن لا

أستحقّه: جيل». (وباكتشاف هذه الأسطر ثانية،

استولى الانفعال على ليزا، وأخذها إلى ماضٍ حرّك

عواطفها، فتبلّلت عينها بالدموع)

(راقبها من غير أن يتدخّل، محاولاً أن يفهم.

جيل :

وتركت نفسها تستلقي على كرسي، وكأنما أرهقتها

الذكريات) ليزا ..

اعذرنِي. إنها عَصْفَةٌ من الماضي.

ليزا :

إنني هنا. ولم أُمّت.

جيل :

أنت لا. ولكن الماضي مات، هو. (وبذلت جهداً

ليزا :

للابتسام من خلال دموعها) لقد أحببتك كثيراً، يا

جيل، كثيراً.

تقولين لي ذلك كمن يقول: «لقد عانيتُ كثيراً، يا جيل،

جيل :

«لقد عانيتُ كثيراً».

ربما. فأنا لا أعرف كيف أحبّ من غير معاناة.

ليزا :

(برقةً) هل سببتُ لك المعاناة؟

جيل :



ليزا : (تكذب بشكل سيئ) لا . (لا يُلحَّ عليها . وتحاول ليزا أن تستعيد مزاجها الرائق) ماذا أقول لك عنك أيضا؟ أنت تعشق التجوُّل في المتاجر، وهذا نادرا ما يكون عند رَجُلٍ، حتى إنك لتتحمّل قضاء ساعة لدى بائع أحذية نسائية، وهو ما تستحقّ عليه شهادة. ولك رأي دقيق جدا في الثياب التي أجربها، رأيٌ لمولع بالجمال، لا رأي رجل ذكوري الطباع يكسو زوجته بأوراق نقدية. وكنا نتبادل المواعيد في صالونات تناول الشاي.

جيل : أنا أشرب الشاي؟

ليزا : بشغفٍ . تبدو مُحَبَطًا ..

جيل : كنتُ أعتقد أنني أكثر رجولةً .. أما الثياب، والمتاجر، والشاي .. فتظهرني صاحبةً طيّبةً لكِ . (تفجر ليزا من الضحك)

ليزا : إن جاذبيتك تأتي من هنا . إنك تقدّم مزيجا رائعا من ذكر وأنثى .

جيل : (مستاءً) آ ..

ليزا : والدليل أنك تكتب رواياتٍ بوليسية .

جيل : الصحيح أن هذا عمل رجولي، هذا على الأقل .

ليزا : مُطلَقًا . فلديك نظرية بشأن ذلك . هي أنه ما دامت أكثرية النساء هن اللواتي يقرأن ويكتبن رواياتٍ بوليسيةً، فقد زعمت أنها نوع نسائي، حيث تتسلّى



النساء، المتعبات من إعطاء الحياة منذ قرون،
افتراضيا، بإعطاء الموت: الرواية البوليسية أو
انتقام الأمهات..

(مغناظا) تبا لي، ولنظرياتي.. (ينهض ليستولي
على الكتاب المهدى إلى ليزا) شيء ما يفلت مني
فيما رويته لي. فمن جهة، أبدو ديكا هائجا، نافذ
الصبر ومتهورا، ومن جهة أخرى، أنا مخلص، واثق،
وغير غيور، ومستعد لقضاء ساعات في المتاجر
وصالونات الشاي، وباختصار أنا الصاحب الطيب
لكل امرأة تحترم نفسها. وهذه الأمور لا تتسجم
معا.

جيل :

وهذا واقع، مع ذلك.

ليزا :

(يتناول الكتاب، ويقرأ) «إلى (ليزا)، زوجتي،
وضميري، ضميري الحي، وحيي، الذي أهيم به،
ولكن لا أستحقه: جيل»، إن الرجل الذي كتب هذه
العبارة لديه شيء ما يطلب المغفرة عنه، أليس
كذلك؟

جيل :

لا.

ليزا :

لا؟ وعبارة «ضميري، وضميري الحي»؟

جيل :

لقد أجبرتك على العمل، وعلى أن تكون أكثر تشددا
مع نفسك.

ليزا :



لا ؟ عبارة «ولكن لا أستحقه» ؟

جيل :

أنت دائما تشعُر بأنك أقلُّ مني.

ليزا :

أنا ؟

جيل :

ليزا :

هذه بلا شكَّ عقدة اجتماعية أكثر منها عقدة ذهنية. فوالداك كانا صانعيَّ جينة. وكان والداي سفيرين. (أُنَبَّ جيل مؤقتًا. لم يكن لديه ما يردُّ به، ولكنه استمر في التشكُّك) (ليز مبتسمةً) لقد كنت تعيد تقديم المزحة نفسها بهذا الموضوع: كنت تقول عندما يولَد المرءُ وسط الأجبان، فإن رائحتها تُشَمُّ منه دائماً.

(تظهر عليه تقطبية كالحة) توقفي عن الاستشهاد بي بلا انقطاع، وكأنك أرملة.

جيل :

هذا قليلٌ مما أنا عليه. (انتفض جيل، وقد صدمه الوضوح البارد. وشعرتُ هي بالحاجة إلى تلطيف أثرها فأضافت بصوت أكثر حرارة تقول) مؤقتًا (أصبحتُ رشيقةً ودارت حول نفسها) أنا أرملة طموحة. أرملة تتوقُّ إلى مستقبلٍ عظيم: مستقبلٍ لم أكنه. (تعانقه) ولسوف تتذكَّر!

ليزا :

(متأثراً) سامحيني. (تحضّر شيئاً للشرب) إنه لأمرٌ مؤلِّمٌ جداً أن يُضطرَّ المرءُ أن يُصدِّق الآخرين لكي يعلم من يكون.

جيل :

كلنا كذلك. (تعود ومعها كأسا الشراب)

ليزا :



- هل أوقفتُ شرب الشاي؟ **جيل :**
- نعم. **ليزا :**
- حسنا! **جيل :**
- لنشرب فرحة عودة الذاكرة. **ليزا :**
- أتصوّر أن الأمر يبدو غريبا أن تقف المرأة أمام **جيل :**
- امرئ مجهول ويكون هو زوجها؟
- نعم، إنه غريب. ومنعش أيضا. وبالنسبة إليك؟ **ليزا :**
- أنا، كان لديّ خوف على وجه الخصوص. (تضحك **جيل :**
- ليزا) كنتُ أطيع امرأة جميلة لا أعرفها، كانت **ليزا :**
- تبتسم لي، واصطحبتني إلى بيتها، وأفهمتني أن كل **جيل :**
- شيء ممكن بيننا، نظرا لأنني، في الأصل، زوجها.. **ليزا :**
- (تضحك وتصبّ جرعة من الشراب. يلاحظ هو **جيل :**
- أنها تشرب بسرعة) في الحقيقة، ما كان جميلا في **ليزا :**
- الأمر أنني لم أستردّ الذاكرة قبل أن.. وهكذا، قدّم **جيل :**
- لنا ذلك ليلة زواج ثانية. (تضحك ليزا أيضا) فأين **ليزا :**
- حصلتُ الأولى؟
- في إيطاليا. **ليزا :**
- يا له من ابتذال! **جيل :**
- نعم، ولكن يا لها من ذكرى. **ليزا :**
- ولكن ليست لكل الناس. (وأمام عدم لياقة حالتهما، **جيل :**
- انفجرا ضاحكين) أين أنمتني تلك الليلة؟

- ليزا : (لطيفةً) في غرفة أصدقاء.
- جيل : (خائباً) هنالك غرفة أصدقاء، في شُقة صغيرة جداً؟
- ليزا : (منكّسةً نظرَها) لا.
- جيل : (مبتهجاً) آ..
- ليزا : (دافعةً إياه بلطف) ولكن كانت هنالك كنبه. في حالة إصلاح.
- جيل : إصلاح؟ إنها تماماً حالتي، لسوء الحظ.
- ليزا : لا تتصنّع عينيّ كلبٍ شقيّ يستجدي التعزية، فأنت تعلم تمامَ العلم أن هذا الأمر يُفلح معي دوماً.
- جيل : (مغتبطاً بالمعلومة) حقاً، يُفلح؟ (يتأكّد من تأثيره الشهواني فيها). فتتركه يفعل. وتلاصقا منفعلين. ولكنها انفلتت منه فجأةً)
- ليزا : لا، سيكون هذا الأمر بسيطاً جداً. (أفلتت منها هذه الجملة، كتراجعها. ودارت بانتظام وهي واقفة وعصبية. لم يدرك جيل، الذي بقي وحيداً على الكنبه، هذا التحوّل المباغت) سامحني. أنا.. سأشرح لك.. أنا.. سأُجهّز كأساً. (وأخذت كأس جيل الذي لا يزال بعد مليئاً تقريباً) أوه، أنت لم تشرب شيئاً تقريباً. (صبّت قليلاً من الشراب)
- جيل : تعلمون أن هذه هي الكأس الثالثة.
- ليزا : (كأنما جُلِدَتْ ليزا بالسُّوط من هذه الملاحظة،



فردت بطريقتي فظةً وبعدها معك؟

(بوجه حائرٍ ليزا، هل.. أدمنتم؟)

لا، لا، أنت من أدمن.

أنا؟ أدمنتُ؟

نعم. أحياناً في المساء. ولديك استعداد.

بإفراط؟

نعم. بإفراط.

(يفكر) إذن، هذا هو الشيء الرهيب الذي كان عليّ

أن أكتشفه. إنه المشروب.

(مرهقةً) ماذا، المشروب؟

أنا أعيش على الشراب، وأتلاشى في الـ (بوربون) (1)

bourbon، وأهذي، وأخرّف، وربما كنت أضربك؟

هياً، إنك تحملُ أهميةً مفرطة لما قُلتَه للتوّ. وببساطة،

لقد كنت تتناول كأساً أو كأسين في المساء.

لكن لا!

بل نعم! (متوتّرةً، ترفض أن يستمر الحديث عن

المشروب)

ليزا، أعتقد أنه كانت لدينا مشاكل وأنت تحاولين

التقليل من شأنها.

(1) اسم علامة لنوع من الشراب الأمريكي .



- ليزا : لم تكن لدينا مشاكل!
- جيل : لا تكوني صبيانية.
- ليزا : لم تكن لدينا مشاكل أكثر من الآخرين! (تضبط نفسها) بالتأكيد كانت لدينا مشاكل، وهي المشاكل المعتادة في الزواج بعد سنين.
- جيل : مثلاً؟
- ليزا : مثل الوَهْن. ولكن الوَهْن أمر واقع أكثر مما هو مشكلة. إنه أمر عادي. كالتجاعيد.
- جيل : وَهْنُ ماذا؟
- ليزا : وَهْنُ الرغبة.
- جيل : ألهذا دَفَعْتِي؟ (أدركت ليذا أن أجوبتها كانت تتناقض. فتتفَسَّتْ بملء رئيتها لتوفّر لنفسها وقتاً، وتبحث عن كلمات، ولكنها عدلت عنها، غاضبةً) إنني لا أراك متماسكة تماماً.
- ليزا : (بحيوية) إنك دوما تلومني على الافتقار إلى التماسك.
- جيل : حقاً؟
- ليزا : نعم.
- جيل : حقاً؟
- ليزا : نعم. دوماً.
- جيل : أفترض أن عليّ تصديقك.



- ليزا :** نعم. (نظر كل منهما إلى الآخر بازدراء. وبما أنها كانت تبدو جاهزة للشروع في الغضب، فقد استكان)
- جيل :** أفترض أنني أصدِّقك.
- ليزا :** حسنا. (من الواضح أن كليهما كان سيِّئَ النيةِ جدا) (صمتت)
- جيل :** (بحياء) يمرُّ ملاك^(١).
- ليزا :** (تردُّ بالمثل) وهو يرصُّ ردِّفِيهِ.
- جيل :** عفوًا.
- ليزا :** (مبتهجةً) إنني أستشهد بك. بما أنك تكره العبارات المبتذلة، فقد كنتُ تُكْمِلُها بطريق تجعلها أيضا عبارات غير معقولة أكثر. فإذا صاح أحدهم: «يمرُّ ملاك»، فإنك تضيف غالبا: «وهو يحمل دلوا»، (ثم تضحك. أما هو فلا. فمزحاته القديمة كانت تخيِّب أمله)
- جيل :** هذا أمرٌ مذهل.
- ليزا :** نعم. (خيبة أمل جيل جعلت ليزا تنفجر ضاحكةً)
- جيل :** لقد كنتمَا أنتمَا الاثنيْن تتسليان جيدا. وسيكون ذلك أقلَّ تسلية للشخص الثالث. (مدَّة) واليوم، هو أنا. (أدركت أنها قد ضايقته، فعادت إلى جدِّيتها) أين وقعت الحادثة لي؟

(١) عبارة «يمرُّ ملاك»، تقال عادة لتبديد صمت ثقيل، كان يخيم على الأجواء (المترجم).



- ليزا : (تجيب بسرعة) هناك. (أخذته من ذراعه وذهبت به إلى أسفل السلم الخشبي الذي يصعد إلى نصف - طابق) وأنت تنزل على السلم، التفت فجأة، وقمت بحركة خاطئة، وفقدت التوازن فاصطدم قفا رأسك بهذه العارضة. (تفحص جيل مكان الحادثة. فلم يوقظ ذلك فيه شيئاً. وتنفس الصعداء)
- جيل : هل شعرت بالخوف؟
- ليزا : لقد كنت هامدا (ترتعش يداها) كنت أكلّمك حين التفت. كنت أذكر لك شيئاً ما فاجأك، وأضحكك، أو.. لا أدري. ولو بقيت ساكته، لما وقعت. فأنا أشعر أنني مذنبه. إنها غلطتي.
- جيل : (يحدّق فيها) هذا مُريع..
- ليزا : ما هو؟
- جيل : ألا أتذكّر. (زعزعها هذا التذكّر، فشرعت في النحيب. فاحتضنها لتهديتها. ولكن بدلا من أن يشاركها الانفعال، واصل التفكير) هل أنا أهوج؟
- ليزا : لا.
- جيل : هل كنت قد سقطت من قبل؟
- ليزا : مطلقا.
- جيل : وأنت؟
- ليزا : أنا نعم. في بعض الأحيان. أنت ترى! كان يجب أن



أكون أنا. أم، لو كنتُ أستطيع أن أكون مكانك..

جيل :

هل كنتِ تشعرين بأنك أفضل؟

ليزا :

نعم. (يواسيها وهو يهددها في حضنه ويداعب شعرها)

جيل :

هيّا.. ليس الأمر سوى حادثة.. ولا يمكنك أن تعدي نفسك مذنباً لحادثة.. (ولما بدأت تهدأ، تركها ليجلس على مقعد مكتبه ويقوم بدورة حول نفسه) في الحقيقة، لقد أصبحت بطلَ رواياتي، المفتش (جيمس ديردي) James Dirty..

ليزا :

(تصحح له) جيمس ديرتي James Dirty.

جيل :

ديرتي: لاكتشاف الحقيقة، فأنا أحقق في مكان الجريمة.

ليزا :

جريمة، أي جريمة؟

جيل :

إنها طريقته في الكلام. ولكن من يدرى، حقيقةً، إن لم تكن قد وقعت جريمة هنا؟

ليزا :

كفّ عن هذه اللعبة، من فضلك.

جيل :

حين دخلتُ إلى هنا لم أتذكر شيئاً، ولكني أحسستُ أن أشياء خطيرة كانت قد حدثت: فهل هذا جنونٌ؟ أم حدسٌ؟ أم بداية تذكُر؟

ليزا :

إنه تشوّه مهنيّ. فأنت تكتب روايات سوداء «شريّة». وتحبّ إثارة الخوف، والاشتباه، والشك، وتفترض أن الأسوأ قادم.



- جیل : قادم؟ كان لدي انطباعٌ أنه أصبح وراءنا .
- ليزا : إذن أنتَ تغيّرتَ: فقد كنتَ دوما تقول إن الأسوأ ينتظرنا .
- جیل : هل أنا متشائمٌ؟
- ليزا : أنتَ متشائمٌ فكريا . ومتفائلٌ واقعا . تعيش كواحدٍ يؤمن بالحياة . وتكتبُ كواحدٍ لا يؤمن بها .
- جیل : يبقى التشاؤم ميزة الإنسان الذي يفكر .
- ليزا : إن المرء غير مضطرٍ للتفكير .
- جیل : وليس مضطرا أيضا إلى العمل . (ينظر كلُّ منهما إلى الآخر ثانية بازدراء ، كعدوَّين . فقد كان كلُّ منهما يرغب في أن يقول أكثر من ذلك للآخر إلا أنه لا يجرؤ) إن فقدان الذاكرة أمرٌ غريب . إنه شبيهٌ بجواب عن سؤالٍ نجهله .
- ليزا : أيّ سؤال؟
- جیل : إنني بالضبط أبحث عنه . (لا يتحرّكان ، لقد توقف الزمن)
- ليزا : كيف حالُك؟
- جیل : عفوا؟
- ليزا : كيف تشعر؟
- جیل : سيِّئٌ جدا . لماذا؟



- ليزا :** (متوترةً) لأنني أجدك فكريا في حالة حسنة جدا .
ويؤلمني أن أتصور أنك لم تصل بعدُ إلى الذاكرة
وأنت تتناقش هكذا .
- جيل :** إن الذكاء والذاكرة لا يجتمعان في المناطق نفسها
من المخ .
- ليزا :** أنت تقول ذلك .
- جيل :** (بجفاء) لستُ أنا الذي يقول ذلك، بل العلم .
- ليزا :** ولو قال العلم ذلك .
- جيل :** أنت لا تصدِّقينه؟
- ليزا :** (بجفاء أيضا) المسألة ليست في تصديق العلم
أو عدم تصديقه، فهو يقدم معلوماتٍ في غنى عن
استحساننا، أليس كذلك؟
- جيل :** تماما . (يسبر كلُّ منهما نظر الآخر) وعلى كل حال،
أنا أتبع أثاري. ومن الغريب أنني لم أترك أيضا سوى
قليلٍ من الآثار .
- ليزا :** (متهكِّمة) نعم، هذا ليس من نمطك .
- جيل :** لا أجد هذا الأمر مضحكا .
- ليزا :** استرح . لقد وضعت كثيرا جدا من العدوانية وأنت
تتبُّش ذهنك، ولا أظن ذلك يساعدك .
- جيل :** (منفعلا) إنني متخوِّف مما سأعلمه . ومتخوِّف مما
كنتُ عليه .



- ليزا :** هذا غير معقول. أنت كنت.. وكائن.. نموذجا حسنا.
- جيل :** ولكن لا، أنا أشعر أنني لست كذلك.
- ليزا :** ولو قلته أنا لك.
- جيل :** لكن لا. ومن يُثبِت ذلك؟
- ليزا :** أنا.
- جيل :** لكن لا. ربما كنت رجل عصابة، رجل عصابة قذرا، وغير شريف حتى في مهنته غير الشريفة، تمت معاقبته في الطريق، وتحاول زوجته أن تجعله يعتقد أنه لم يُصَبْ إلا في حادثة لكي تراه يأخذ لنفسه طريقا آخر. فأنت تستغلين فقدان الذاكرة لتخليصي.
- ليزا :** جيل!
- جيل :** وربما كنت قاتلا لم يُشْتَبه فيه بعد وأنت تحمينه بعدم الكلام إليه عن شيء. وربما كنت مغتصب فتيات شباب ارتكب اعتداءات متكررة وأنت..
- ليزا :** توقفا! لماذا تتصور نفسك دوما بصورة فظيعة جدا؟
- جيل :** لأن لدي شعورا قويا جدا أن هنالك شرا وراثي، شرا عظيما، شرا متأصلا.
- ليزا :** هذا خطأ. أتوسل إليك أن تصدقني.



جيل : هيا! إن كان ذلك صحيحا، فلن تتصرفي بشكل آخر: لسوف تطلبين إليّ أن أصدقك. وسيكون الحق معك. لا لومَ عليك. فإذا ما كنتِ وُعدا، فيجب عليك أن تستفيدي من تخليطي العقلي كي تُغيّرني، وتُتّعيني بأنني كنتُ مختلفا، وتُتّعمني عليّ بماضٍ أفضل، وتبتكري لي شخصيةً أقلّ انحرافا.

ليزا : (ساخرة) معك حقّ: إنني أبتكر لك، وأجدّد المعلومات عنك! فأصنع من العجوز شابا. وأنحتُ رجلا أفضل ممّن عرفته، وأمحو عيوبك بإخفائها، وأعيّرُك تلك المزايا التي كانت تتقصّك، وأعيد تشكيلك زوجا كاملا يناسبني. وفي هذا الوقت، سأرتّب حياتي الزوجية، سأحتفظ بالواجهة نفسها وأجدّد الداخل. وأتسلّى بضراوة! وسأحقّق حلم كلِّ امرأة: اخضاع زوجها بعد خمسة عشر عاما من الحياة المشتركة. انظر جيدا: إن التي أمامك ليست مشرفة مريض، وإنما مروّضة.

جيل : (توقّف بعد هذا الخطاب. وهدأ) سامحيني.

ليزا : لا! أنا لا أسامح، وإنما أجلد!

جيل : ليذا..

ليزا : اجلس! قف! بعد أن تتناول الطعام، ستنام على الكنبّة.

جيل : لا، يا ليذا، إلا هذا.



إلا ماذا؟

ليزا :

(متوسلا بعيون كعيونِ كلبٍ مضروب) إلا الكنبّة. يا حبيبتي، إلا الكنبّة.

جيل :

(تأملته، وفجأة انفجرتُ بالضحك. وكذلك هو. وأصبحت متواطئتين. وتقدّمتُ لتمرّر يدها في شعره، بحنان تقريبا) أنا لا أكذب عليك، يا جيل. إنك تماما مثلما وصفتك. رجلٌ. رجلٌ يناسبني. رجلٌ كما تصادفه امرأةٌ أحيانا. (تماست شفاهما)

ليزا :

إننا نتكلم كثيرا.

جيل :

هذا ما تقوله دائما عندما..

ليزا :

نعم؟

جيل :

عندما..

ليزا :

نعم؟

جيل :

نتكلم كثيرا. (قبل كل منهما الآخر ثم ارتميا على الكنبّة، كأنهما ثملان)

ليزا :

إنني أرغب في ليلة زواجٍ جديدة.

جيل :

لقد ارتفع المستوى عاليا جدا.

ليزا :

ولسوف نحسن صنعا.

جيل :

إلى أين سنذهب؟

ليزا :

ولماذا نذهب؟

جيل :



- ليزا : (ذائبةٌ تحته) وأين نقضي ليلتنا إذن؟
- جيل : هنا .
- ليزا : (مبتهجةً) أيّ لهفة هذه؟
- جيل : هل أنتِ موافقة؟
- ليزا : (بحماسة) نعم .
- جيل : لا حاجة للذهاب إلى (بورتوفينو) Portofino^(١) .
- ليزا : ماذا قلتِ؟
- جيل : لا حاجة للذهاب إلى (بورتوفينو) .
- ليزا : لماذا (بورتوفينو)؟
- جيل : هنالك قضينا ليلة زواجنا، أليس كذلك؟
- ليزا : أتتذكّرها؟
- جيل : لا . أنتِ التي ذكرتها لي قبل قليل .
- ليزا : بالتأكيد لا . أنا ذكرتُ (إيطاليا) .
- جيل : (بهدهوء) لقد ذكرتُ (بورتوفينو) .
- ليزا : لقد ذكرتُ (إيطاليا) .
- جيل : هذا مستحيل . وإلا كيف سأعرف ذلك؟
- ليزا : جيل، لقد استرجعتُ الذاكرة!
- جيل : لا! لم أسترجع شيئاً .

(١) منتجع سياحي جميل على الساحل الإيطالي شرقي بنحو ٢٥ كم .

- ليزا :** وأخيرا، تذكرت..
- جيل :** إنني صريحٌ. أنتِ مَنْ ذَكَرَ (بورتوفينو) قبلَ قليلٍ.
- ليزا :** لقد ذكرتُ (إيطاليا).
- جيل :** أنتِ لم تلاحظي ما قُلْتِ، لكنكِ تَلَفَّظْتِ باسمِ (بورتوفينو).
- ليزا :** إنني لم أذكر (بورتوفينو)، لأنني، قبلَ قليلٍ، بالضبط، كنتُ غاضبةً من نفسي لعدم تذكُّري اسمِ هذا المنتَجِ. (نهضتُ، ووقفتُ في وجهه وتفحصته. وكفَّ هو عن الاعتراض. وأدركتُ ببطءٍ ما جرى للثوب) جيل، أنتِ لم تفقدي الذاكرة.
- جيل :** بلى فقدتها.
- ليزا :** جيل، أنتِ تكذب!
- جيل :** وأنتِ أيضا، يا ليزا! (يتفحص كلُّ منهما الآخر. ويدور أحدهما حول الآخر مثل حيوانين بريين يهتمان بالاقْتتال)
- ليزا :** أنا أكذب؟
- جيل :** نعم! فهذه اللوحاتُ لوحاتُك، فأنتِ من يرسم! وهذا الـ (جيل) الذي كان يصحبُكِ إلى المتاجر، أنتِ التي ابتكرته! وهذا الـ (جيل) الذي لا يغادر البيتَ ولم يخنكِ قطُّ، هو الذي تفضِّلين مشاطرته الحياة، يا ليزا!



- ليزا : (بألم) إنك تتذكر..
- جيل : لا. إنني أتذكر فقط أنني لست كذلك!
- ليزا : (نائحةً) أوه، يا إلهي، لا، لن تتم إعادة ذلك ثانية.
- جيل : ما الذي ستتم إعادته؟
- ليزا : (تمالكت نفسها، من غير أن تجيب. تقدّمت نحوه، والتقطت وسادة وضربته بها على وجهه) (بقسوة) أنت لم تفقد الذاكرة قط. إنك تتذكر.
- جيل : لا. إطلاقاً.
- ليزا : أنا لا أصدّقك. إنك تتذكر.
- جيل : جزئياً.
- ليزا : لا أصدّقك.
- جيل : لقد عادت الذاكرة، لكن لاتزال بعض الأشياء ناقصة.
- ليزا : (تستمر في ضربه) أنت تتذكر.
- جيل : إلا اليوم الأخير..
- ليزا : (تبقي ذراعها في الهواء) اليوم الأخير؟
- جيل : يوم الحادثة. لا شيء عاد إليّ.
- ليزا : (تهوي عليه بضربات متوالية) أنت تكذب! وتعلم كل شيء وتسخر مني!
- جيل : إلا اليوم الأخير!

- ليزا :** إن فقدان ذاكرتك المزيّف، هو العذاب الذي وجدته لمعاقبتي. لقد تركتني أغلي على نار هادئة. لقد أردت أن تُخزّيني. وتستمع بإجاباتي البلهاء. وأنت..
- جيل :** (بإخلاص) أعاقبك على ماذا، يا ليزا؟ (كفّت عن تعنيفه، ونذت عنها ضحكة صغيرة مصطنعة) (يمسك هو بذراعها) أعاقبك على ماذا؟
- ليزا :** (أرادت أن تتخلص منه، ولكن عندما تبينت أنه لا يُضمر شيئا، وليس في سؤاله أي سخرية، اطمأنت، وهزّت كتفيها) اعذّرني. لقد أمضيت أنت أسبوعين في المشفى مع أطباء، وممرّضات، وأدوية، ليعيدوك إلى صحّتك. أما أنا فقد كنت وحيدة، هنا، أقضم أظافري. ولم يعتن بي أحدٌ. إنني بحاجة أن يُعتنى بي.
- جيل :** (يقبّل يدها بلطف) إن رأسي كتابٌ تنقصه بعض الصفحات. الأخيرة على وجه الخصوص. إنني لا أتذكّر يوم الحادثة.
- ليزا :** مطلقا؟
- جيل :** مطلقا. (ونظر في عينيها) وأحلف لك. (تلاحظ أنه كان صادقا) أفترض أنني مدينٌ لكِ باعترافات.
- ليزا :** نعم.
- جيل :** باعترافات كثيرة؟
- ليزا :** أشكّ في أن تتمكن من سداد ديونك.



لقد عادت إليّ الذاكرةُ يوم الاثنين. تدريجياً. مثل إسفنجةٍ تستعيد حجمها شيئاً فشيئاً. وهذا الاثنين لم تكوني هناك لا أدري لأيّ سبب. وحينئذٍ استعدتُ معنوياتي وحدي، من غير أن أقول شيئاً للأطباء. واسترددتُ نَفْساً من تاريخنا، وحياتنا الزوجية، وحبنا. وكنتُ فخورة، وسعيداً. وعندما دخلتُ عليّ، يوم الثلاثاء، كنتُ سأعلن لك ذلك عندما أوقفيتني بكذبةٍ أولى.

جيل :

أنا؟

ليزا :

جيل :

لقد أحضرتِ كتبي، مجموعةَ رواياتي البوليسية، لشحذ ذاكرتي. إلا أنك كنتِ نسيتِ واحدة. وما هي؟ إنها مجموعة (مأخذ زوجية صغيرة). وبمراجعة القائمة، أبيتُ لك هذه الملاحظة. فأجبتني بأنها لا أهمية لها، لأنني كنتُ أكره هذا الكتاب وأناأسف لكتابته. وكانت هذه كذبةً صغيرة جميلة، أكّدتها بطريقة جازمة. وهذا ما أسكتني. (همهمتُ ليزا من غير سعي إلى النفي) فبدأتُ أفكر. لقد كنتُ فخورة دوماً بمجموعة (مأخذ زوجية صغيرة)، وكنتُ أكرّر على من كان يسمع عنها بأنه إذا كان عليه أن يحتفظ بكتاب لي، فعليه بها، وأنتِ، هناك، وأمامي، كنتِ تزعمين العكس بهدوء.

موافقة، لقد نقلتُ رأيي على أنه رأيك. فهل هذا أمر خطير؟

ليزا :

- جيل :** لا . ولكن ما الخطير فيه؟
- ليزا :** (مدافعةً عن نفسها) لم تلقِ مجموعة (مأخذ زوجية صغيرة) أيّ نجاح .
- جيل :** هنالك كتبٌ أخرى لي لم تلقِ نجاحا أيضا .
- ليزا :** إن مجموعة (مأخذ زوجية صغيرة) كانت أقلها نجاحا . ويجب أن نفرّق بين لا شيء وأقل من لا شيء .
- جيل :** لا يهّم، يا ليزا، فعندما تدركين قيمة واحد من كتبي، فلست بحاجة إلى دعم من أحد، ولسوف تدافعين عنه بكلِّ الوسائل ضدَّ أيِّ أحد .
- ليزا :** هذا صحيح، إنني أكره مجموعة (مأخذ زوجية صغيرة) التي تحبُّها أنت . ومرةً أخرى: هل هذا أمر خطير؟
- جيل :** (يتناول هذا الكتابَ موضوعَ النقاشِ من المكتبة) (مأخذ زوجية صغيرة)، مجموعة قصصية، وكان الأحرى بي أن أذكر: مجموعة قصصية سيئة جدا لأن النظرية المعروضة فيها تتمرّغ في التشاؤم . فقد وصفتُ الزوجين فيها بأنهما رابطة قتلّة . ويجمعهما العنف منذ البداية، وهو الرغبة التي تلقي بأحدهما على الآخر، وتدفع جسداً أحدهما نحو الآخر، وتكون الضربات بينهما مصحوبة بالحشرجات، والتعرُّق، والأنات، وهو صراع لا يتوقّف إلا بإنهاك القوى، بهذه الهدنة التي تسمّى اللذة . وبعدئذٍ يتحد القاتلان، إذا



ما استمر في رابطتهما باختيارهما هدنة الزواج، لكي يصارعا المجتمع. وسوف يطالبان بحقوق، ومنافع، وامتيازات. وسوف يلوحان مهددين بثمرات شجارهما، وهي أطفالهما، للحصول على صمت الآخرين واحترامهم. وهنا، يتحوّل النصب إلى عمل رائع! وسيقوم العدوان عندها بتسويغ كل شيء باسم الأسرة. فالأسرة هي قمة خداعهما! ولأنهما جعلتا من معانقتهما العنيفة والذليذة خدمة مقدمة للنوع البشري، فبإمكانهما توزيع الصفعات، والعقوبات، وركلات الأرجل، باسم التربية، وفرض إزعاجهما، وحماقتهما، وصياحهما. إنها الأسرة، أو الأنانية في ثياب الإيثار.. ثم إن القاتلين يشيخان، ويرحل أولادهما ليؤسسوا أزواجاً قتلة جُداً. وحينئذ ينتهي الأمر بالنصائبين العجوزين، اللذين لم تعد تسليتهما في العنف، بأن يُنحى أحدهما باللوم على الآخر، كما كان عليه الأمر في زمن لقائهما، ولكن باستعمال ضربات من نوع آخر. وسوف تكون من الآن ضربات أكثر دهاءً وخُبثاً. وكل شيء مُباح في هذا القتال: العادات القبيحة، والأمراض، والصّم، واللامبالاة، والخرف. والفائز هو الذي سيجعل الآخر يبكي.

تلك هي الحياة الزوجية، إنها رابطة قتلة يؤاخذون الآخرين قبل أن يتأخذوا بينهم. وهذا سبيل طويل نحو الموت يخلف جثثاً على الطريق. إن زوجين شابين يعني: زوجين يسعيان إلى التخلص من

الآخرين. وأما الزوجان العجوزان فإنهما زوجان يحاول كل منهما إلغاء شريكه. وعندما ترون امرأةً ورجلاً أمام العُمدَة^(١)، فاسألوا أنفسكم أيهما سيكون القتاتل؟

ليزا : (تُصَفِّقُ بيديها ساخرةً) أحسنت! إنني أصفقُ بدلا من أن أستفرغ.

جيل : لماذا كتبتُ ذلك؟

ليزا : كتبتَه عندما سألتك عنه، فأجبتني: لأن هذا هو الواقع.

جيل : ربما يكون هذا هو الواقع، ولكن لماذا تعتقدين أن الواقع يكون كذلك؟ ولماذا لا تعتقدين أنه يكون كما نريد؟ إن الحياة الزوجية أمرٌ ليس من الواقع، وهو قبلَ كلِّ شيءٍ حُلْمٌ نصنعه، أليس كذلك؟ (ولما لم تجب ليذا، واصل جيل كلامه بحماسة) لقد تبين لي، فيما بعد ذلك الظهر الذي كنتِ قد كذبتِ فيه عليّ، أنني في الأصل متفقٌ معك. (يلتفتُ نحوها) لقد كنتُ أكره ذلك الكتابَ من غير أن أدري. وقد كانت كذبتك هي حقيقتي. حقيقتي الجديدة. (حدقتُ ليذا به، مشغولةً البال، غيرَ متيقِّنة من فهمه تماما) في ذلك الثلاثاء، قرَّرتُ أن أصممتُ لأدعك تتحدثين لي كما تشائين. لعلَّ الـ (جيل سوبيري) الذي رُحِتِ تصفيته

(١) عند إبرام وثيقة الزواج أمام عمدة البلدية.



لي، والذي كان يأسف لاقترافه (مأخذ زوجية صغيرة)، يتمكن أن يكون أفضل من السابق. وأن يكون نسخة منقحة عنه. وعلينا أن نفيد من ذلك. ولتخدم حادثتي هذا الأمر. وبقيت حبيس كذبتني كي أسمعك، يا ليزا، لا لشيء إلا لأسمعك، ولأفهم مع أي رجل سوف ترتاحين.

هذا ليس مُشرفًا جدا.

ليزا :

ماذا؟

جيل :

تصرفك هذا.

ليزا :

تصرفي ليس أعظم من تصرفك. ولكنه كان مفيدا جدا. فقد استسلمت للذة إعادة تكويني على يد المرأة التي أحبها. ثم انطلقت لأحاول التشبه بمن كنت ترغيبين فيه. لأصبح زوجا مختارا، يتكون من جزء حقيقي مني، وجزء محسن مني، أي زوجا بناء على الطلب.

جيل :

لكن..

ليزا :

كانت الذاكرة في البداية قد عادت إلي وكان يروعني تماما أنني قد لا أتأخر عن القيام بنسف تفاصيل الشخصية الجديدة التي صنعتها لي. وبعدها.. لم أكن أرى إلى أين تريد أن تصلني. وهذا ما أصبح غير متماسك.

جيل :

غير متماسك؟

ليزا :

- جيل :** لدينا مشاكل، بالطبع. ومع ذلك، تبين لي أنك، في الأصل، تحبينني تماما كما أنا. لا واحدا آخر.
- ليزا :** (تبتسم) وبعثذ؟
- جيل :** وبعثذ، كان ذلك خيرا طيبا. (يبتسم بدوره)
- ليزا :** والآن؟
- جيل :** والآن، استتبطتُ من ذلك أن المشكلة ليست في، وإنما فيك.
- ليزا :** أوه! (تركها الصدمة المباشرة وغير المنتظرة بلا صوت، أما هو فقد وثب نحو المكتبة التي توجد فيها الكتب التي كان قد أهداها إياها. فألقى ما على الرّفِ كَلِّه على الأرض)
- جيل :** (هائجة من الغضب) ماذا تصنع؟
- جيل :** أريك ما أعرف. (ويفضل سقوط المجلدات، أظهر زجاجات كحولٍ مخبوءة في عمق المكتبة. وأخذ يلوّح بها) واحدة! اثنتان! ثلاث! واحدة رابعة، غير أنها فارغة! خمس!
- ليزا :** (ترفع رأسها بجرأة) وكنّت تعلم ذلك؟
- جيل :** خمس زجاجات لحالات اكتئابك! ومشروب ذو نوعية هابطة. لوازم المشروب! مدمنة حقيقية على المخدرات.
- ليزا :** وكنّت تعلم ذلك؟



- جیل : منذ بضعة شهور.
- ليزا : كم؟
- جیل : يجب أن أعترف بأنك كنت تتستّرین جيدا . فلم أركِ تشریین ولم أفاجتك قط غائبة عن الوعي .
- ليزا : (بافتخار) قَطُّ!
- جیل : كيف كنت تصنعين؟
- ليزا : هنالك كائناتٌ متفوّقة .
- جیل : إن تناول المشروب بإفراط لعنةٌ . لقد اكتشفتُ الزجاجات مصادفةً، وأنا أرتّب الرّفّ .
- ليزا : (متعاليةً) أنت ترتّبه أحيانا؟
- جیل : (مصحّحا لنفسه) وأنا أبحث عن قاموس . وبعدئذٍ، راقبتك . من غير قول شيء .
- ليزا : (أخفت وجهها بيديها) توقّف!
- جیل : لا، لن أتوقّف .
- ليزا : دعني، فأنا خجلةٌ .
- جیل : أنت تخدعين، يا ليزا . أنا الخجل . أنا! عندما اكتشفتُ هذه الزجاجاتِ مخبوءةً خلفَ كتبي، أصبح خجلي تماما كخجلك . فما مشكلتكِ مع المشروب؟
- ليزا : ليس لديّ مشكلةٌ مع المشروب .
- جیل : أنت تشریین .

ليزا : نعم، إنني أشرب، ولكن ليس لدي مشكلة مع المشروب. فأنا لدي مشكلة معك.

جيل : وما هي؟

ليزا : نددت عنها إيماءة غامضة. إن إجابة سؤاله ستكون إلى حد بعيد أن تستسلم فوراً) هنالك أناس يشربون لينسوا. أما أنا فلا. وهذا لا يمشي معي. ولو كنت في مكانك لما أصبحت قط فاقدا للذاكرة. وحتى مع الضربة السيئة على الرأس. فلا شيء يمكنه أن يفقدني الذاكرة. ذاكرتنا. لا زجاجتان، ولا ثلاث، ولا خمس زجاجات. إذن موهبتك الصغيرة.. (وعندما تبينت أنها قد أصبحت شريرة، سكتت مرتبكة. وأصبح بصدق شديد الانفعال مثلها. ولأنهما لم يصلا إلى تواصل، فقد تشاطرا الضيق نفسه)

جيل : ما الذي قد جرى في المساء الأخير؟ المساء الذي لا أتذكره؟

ليزا : لا شيء.

جيل : أنت تخفين عني شيئاً ما.

ليزا : وماذا بعد؟

جيل : تكوينين كريهةً عندما تخفين عني شيئاً.

ليزا : (بجدّة) ستجد ذلك بنفسك. كما وجدت طبعاً زجاجاتي.

جيل : أنا لست عدواً لك، يا ليزا.



ليزا : (بعدم تأثر) حقا؟

جيل : (برقة) أنا أحبكِ.

ليزا : (لاتزال منغلقة) ليس للكلمات ذاتُ المعنى عندك وعندي.

جيل : (ملحًا بحنان) أحبكِ.

ليزا : وأنا أحبُّ جبنَةَ الـ (روكفور) le roquefort^(١)،

وقضاء العطلات في التزلُّج على الثلج! (وفي منتهى العصبية) وأحبُّ أيضا أن يدعني الناسُ وشأنِي!

(نهضتُ، وأمسكتُ بزجاجة مشروب، وصببتُ منها كأسا لنفسها مستخفةً بجيل) لسوف أشربه. اشربيه.

جيل :

ليزا : ثم سأشرب غيره.

جيل : اشربي بقدر ما تشائين. وغوصي فيه ما دمت تجيدين السباحة!

ليزا : (بتحدٍ) سأتجرع الزجاجاة دفعةً واحدة. (يراقبها من غير أن يتدخل) ألن تمنعني؟

جيل : لماذا؟ هل يجب عليّ أن أدافع عنك ضدك؟ (تخفيض

ليزا رأسها كطفلةٍ مهملة، والدموعُ في عينيها. فيقترب جيل منها وينتزع بيضاء كأسها، وقد تركته يفعل ذلك، ثم استسلمت له بامتثالٍ بين ذراعيه

(١) نوع من الجبنة المصنوعة من لبن النعاج مخلوطا بنوع من الفطر .

مرتاحةً)

جيل : أنتِ تعيشين قربي، ولكن ليس معي. (تمسكتُ به بشغف) ما الذي ليس بخيرٍ بيننا؟ وما الذي لم يعد بخير؟

ليزا : (تهزّ كتفيها. إن توضيح هذا الانزعاج كان يبدو لها مهمة عسيرةً جدا. جلس أحدهما بجانب الآخر، وراح يداعبها بلطف، وشهوانية، مشجعا إياها على الاستسلام باطمئنان) ربما تكون لكل شيء نهايةً. ومدّة حياة. وهذا أمرٌ.. عضويّ، والحياة الزوجية تكون مبرمجة ككائن حيّ. يموتُ موتا وراثيا.

جيل : وهل تؤمنين بما تقولين؟ (وبدلا من الجواب، مخطّط بصوت مرتفع. وراح يداعب شعرها، بحنان) في المدة الأخيرة، فكّرتُ كثيرا في لقائنا الأول. وفي الحقيقة، كان ذلك أول ذكرى عنّت لي في المشفى. (تفرج أساريرها لهذا التذكّر) هل تذكّرتَه جيدا.

جيل : أعتقد ذلك.

ليزا : جيّدا بحقّ؟

جيل : أرجو ذلك.

ليزا : إنني أعود غالبا إلى هذه الذكرى.

جيل : وأنا أيضا. في رأيك، هل اتفاق الرأي عند الزواج فألٌ حسنٌ أم نحسٌّ؟



ليزا : هذا المسكين (جاك) وهذه المسكينة (هيلين).. لقد انفصلا فيما بعد. (يضحكان، ويصبحان أكثر شبابا، وأعظم طيشا) لقد صرفت وقتا للوصول إلي!

جيل : إننا لم تكن في الزمَرِ نفسِها، ولا على الطاولة ذاتها.

ليزا : صحيحٌ أنني كنتُ أحتاطُ لنفسي جدا.

جيل : تحتاطين بالصمت خاصةً. إنني لم أر امرأة قطّ تحيط نفسها بكثير من الصمت. كنتِ لغزا حيا تحميه أسوارٌ غير مرئية، ولكنها ملموسة. وكنتِ بعيدة. وصعبة المنال. فأثرتِ فيّ كثيرا.

ليزا : لندعُ هذا!

جيل : ونظرتُك.. نظرةٌ حكيمة، نظرةٌ عتيقة، نظرةٌ من ألفي سنة على الأقل في جسد فتاة شابة. (مرتعشا) وبينما لم تغادرك عيناَي منذ الصباح، فإنني لم يكن يُتاح لي دوما أن أقترُب منك في المساء.

ليزا : لقد كنتُ ألاحظُ حيلتَكَ.

جيل : وزيادة على ذلك! كنتُ أشعر شعورا مضاعفا بأنني مضحكٌ.

ليزا : وربما كان هذا ما أثارَني. وكانوا يقولون لي إنك كنتُ جرافةً لكل أنواع الأراضي.

جيل : لكل أنواع الأراضي؟ أنا لم أجرب قطُّ حتى القممِ العالية. (أسرا جدا) يقول الرَّحالةُ الكبار: عندما

يشتدُّ بالمرء العَطشُ، ويفتقد الماء، فعليه أن يتذكَّر
المرَّة الأولى التي شرب فيها. وهذه هي الطريقة
الفريدة لعبور الصحراوات. لِنُعَدَّ إلى تمثيل تلك
اللحظة، من فضلكِ. (بحنين) لِنَرَ، لقد انتظرتُ
حتى ..

ليزا : حتى منتصف الليل!

جيل : منتصف الليل؟

ليزا : (فرحةً لذكر هذا) وفجأة، نحو منتصف الليل، رأيْتُكَ

تفادر صالة القصر راكضاً. كما فعلت (سِنْدِرِيلاً)
Cendrillon^(١)! فتوجَّهْتُ، مشغولةً البال، نحو
الرصيف «التراس»، فلم أعثر عليك، فتقدَّمتُ،
ولمحتك عن بُعدٍ، في موقف السيارات، وأنت تهمُّ ..

جيل : بالاستفراغ! (انفجرا ضاحكين. وشرعت هي في

تمثيل المشهد. وذهب يتبعها)

ليزا : أعتقد أنك كنت تهمُّ بأن تستفرغ على سيارتي.

جيل : أنا آسف.

ليزا : لا، لا، افعلْ. على كل حال، أنا لا أطيع لونها. وكنتُ

أتمناه أكثر أصالةً.

جيل : والآن، أصبح فريداً! (أمسك كل منهما بخصري

(١) انظر بشأن هذه التسمية مقدمة ترجمتنا لكتاب: حكايات شارل برُو، منشورات الهيئة العامة

السورية للكتاب، دمشق، ط١، سنة ٢٠١٤، ص٦٠.



الآخر، كما في الماضي، وواصل عيش لقاتهما) كنتُ
أحلم بأن أكلّمك منذ بداية الحفلة فلم يجر الأمر
كما كنتُ أتمنى إطلاقاً. ومن أجل تشجيع نفسي،
تجرّعتُ كؤوساً من الشراب، لقد كنتُ أريد أن أكون
متألّقاً و.. هذه هي النتيجة. إن الحياة حقاً خبيثة.

ليزا : الحياة لا تتصرّف إلا كما تشاء. أقترح عليك الذهاب
لإنعاش نفسك عند المغاسل. وستكون مرتاحاً أكثر
حتى تكون متألّقاً من بعد.

جيل : وهل ستنتظريني؟

ليزا : إن رجلاً يهتمّ كثيراً بالسيارات لجديرٌ بالانتظار.

جيل : (معلّقاً) بعد خمس دقائق، كان (جيل) جديد منتعشٌ
بماء (كولونيا) يجربُ حظّه. (يستأنف دوره) أي نوعٍ
من النساء أنت؟

ليزا : وأنت؟

جيل : أنا أوكد لك ذلك. إن كلّ جملة تكلفني عرقاً في
أسفل الظهر، ويكون لديّ شعورٌ أن عندي عقلاً فاترٌ
الهمّة، وجميع أعراض الوهن الذي يُسمّى الجاذبية
التي لا تقاوم.

ليزا : آسفة، ليس عندي دواء.

جيل : أنت الدواء. (مُدّة) أجيبيني: أي نوع من النساء أنت؟
باردة، حيّة، معتدلة، فاجرة، خليعة؟ أنا أريد فقط
أن أعرف إن كان حسناً أن ألحّ أم لا، وإن كنتُ أقترُبُ

منك - وهذا ما أرغب فيه جدا - أم أبتعدُ عنك.
وباختصار، إن معرفة أي نوع من النساء أنتِ يعني:
هل أنتِ من النوع الذي يصادق من أول مساء؟

ليزا : وفي رأيك؟

جيل : أنا من النوع الذي يصادق من أول مساء.

ليزا : وأي رجلٍ ليس كذلك؟

جيل : وأنتِ؟

ليزا : أنا لست من نوع ذلك الرجل.

جيل : وأليس لديك رغبةٌ في ذلك؟

ليزا : بلى.

جيل : أرى أنك ترفضين فقط حتى لا أعيبَ عليك، فيما
بعد، عند المشاجرة، بأنك كنتِ امرأةً سهلةً تهَبُ
نفسها لأوّل قادم.

ليزا : أنتِ تتصوّر لنا مستقبلا رائعا.

جيل : هل أنا مخطئٌ؟ أنتِ ترفضين من باب الحيلة؟

ليزا : ربما.

جيل : إجمالا، أنتِ تجازفين بتضييع الحاضر باسمٍ مستقبليٍّ
افتراضيٍّ.

ليزا : بالضبط. أنا كذلك: كلُّ شيءٍ أو لا شيءٍ. (مُدّة)
ثم إنني أقدرُ أنني أستحق أن أكون مُنتظرةً، أليس
كذلك؟ فأنا قد انتظرتُك كثيرا.



- جيل : أوه، انتظرتِ خمسَ دقائق.
- ليزا : هل هنالك واحدةٌ ما في حياتك؟
- جيل : في هذا الوقت: أنت.
- ليزا : (تدمدم) ليس بعدُ. (يُلجّ عليها جيل بتصنّع الملاطفة أكثر) ليس بعد (وتدفعه بلطف)
- جيل : أنتِ تمثّلين مشهدَ لقائنا أم مشهدَ هذا المساء؟
- ليزا : رديّ هو نفسه: «ليس بعدُ».
- جيل : (مندهشًا) ألا يُزعجك أن ترفضني كلّ الوقت.
- ليزا : أنا لا أرفض، وإنما أوّجّل.
- جيل : إن لدى النساء في الحقيقة ميلا إلى تحويل الرجال شحاذين. فعندما أحاول أن أفهمك أنني أرغب في صداقتك، أشعر أنني أتسوّل صدقةً. (مدّة) وفجأة، عندما توافقين على ذلك، أي على الصدقة، أحسّ بشعور عابر بأنني أمام راهبة، وهذه ليست الصورة التي كنت أتمناها في تلك اللحظة.
- ليزا : (ساخرة) كيف؟ ألا تحبّ أن نهديّ، يا بُنيّ؟
- جيل : (متهيجًا) لماذا لا تأخذ المرأة قطّ المبادرة؟
- ليزا : لأنها داهيةٌ بما يكفي لتعطي الرجل انطباعا بأنه هو الذي يرغب فيها.
- جيل : إذن، في هذه اللحظة، مَنْ يتلاعبُ بمن؟
- ليزا : سؤالٌ جيّدٌ، يا (مأخذ زوجية صغيرة). (يضحكان



- تقريباً معا)
ومَنْ سيكسب؟ : جيل :
- تلك التي تستسلم، فهي وحدها تسيطر على اللعبة.
ليزا :
(بإعجاب) يا للمرأة الشَّريفة! : جيل :
- شكراً. يا (مأخذ زوجية صغيرة). (غيرَ جاهزة بعد
للتصالح معه، تنفلتُ منه)
ليزا :
أنتِ تدينين لي بالحقيقة، يا ليزا. ما الذي جرى؟ : جيل :
- متى؟ : ليزا :
- في المساء الذي سقطتُ فيه. لماذا لم أصل إلى
تذكرُ تلك اللحظة؟ : جيل :
- (تفكّر قبل أن تجيب. وفي لحظة حازمة، اعتمدتُ
لهجةً باردة) لأن هذا يناسبك، بلا شك.
ليزا :
عفوا؟ : جيل :
- عليك أن تستفيد من النسيان.
ليزا :
هل حصل شيءٌ ما رهيب؟ : جيل :
- رهيب؟.. نعم.
ليزا :
ماذا؟ : جيل :
- إن كان عقلك قد اختار نسيانه، فلكي يوفّر عليك
الحقيقة. فلماذا أخبرك بها؟ هكذا أفضل بلا شك.
ليزا :
(يذهب إلى أسفل السلم) أنا لم أسقط، أليس كذلك؟ : جيل :



(ليزا لا تجيب) منذ قليل، تفحصتُ هذا السُّلَمَ من غير التوصلِ إلى فهم كيفية تفويت درجة هنا وارتطام رأسي هنا. إنها تركيبة صعبةٌ للغاية.

ليزا : (تلحق به وتوافق برأسها) لقد تسرَّعتُ قليلا في ارتجالِ تفسيري بلا شكِّ.

جيل : ليزا، أنتِ تكذِبين عليّ!

ليزا : إنني أحميك، يا جيل، كما يحميك عقلُك بمنعك من الوصول إلى ذكرياتك.

جيل : أنتِ تحمينني من ماذا؟

ليزا : (على سجيَّتها) أحميك من نفسك. (مدة) من ذاتك.

جيل : (ينهار تحت هذا الكشف. ويبدو أن شكايته السيئة كانت مسوغة) كنتُ أعلم ذلك! كنتُ أعلم وأنا أدخل إلى هنا بوجود شيءٍ ما ثقيلٍ، شيءٍ مؤلمٍ، شيءٍ لا يُطاق كان في انتظاري. فماذا جرى؟

ليزا : كُفَّ عن البحثِ، يا جيل. لأنك إن عرفتَ فسوف تتألَّم أكثرَ أيضا.

جيل : (يمسكها من ذراعها ويتصنَّع التوسُّل إليها) ما الذي جرى؟

ليزا : لا أريد أن أقوله لك. فأنا أيضا أحاول أن أنساه.

جيل : ليزا، هل تحبينني قليلا.



- ليزا :** لماذا تعتقد أنني أحاول النسيان؟
- جيل :** ليزا، إن كنت تحبينني قليلا، أتوسل إليك، قولي لي ما الذي جرى في ذلك المساء.
- ليزا :** لا شيء، يا جيل، لا شيء.
- جيل :** ليزا، أرجوك.
- ليزا :** الأمر ليس خطيرا، وها نحن، بالنتيجة، هنا، وقد أصبح ذلك وراءنا.
- جيل :** ما هو؟ ما الذي أصبح وراءنا؟
- ليزا :** لقد حاولت أن تقتلني. (بقي جيل مشدوها. وأطالت ليزا فيه النظر. شيئا فشيئا، تراجع هو، فزعا مما قد علمه للتو) (تكرر ليزا بهدوء) لقد حاولت أن تقتلني. (ولما شعرت بارتياح لاعترافها، سكبت كأس مشروب-صودا ثم جلست. وبقي هو، خلفها، أبكم من الفزع) عندما عدت فيما بعد ذلك الظهر وجدتني أحزم أمتعتي. وكانت حقيبتني جاهزة كذلك. وقد أعلنت لك أنني كنت راحلة، وبدقة أكثر أنني أهجرك.
- جيل :** أنت؟
- ليزا :** انتبه، إنك تتفعل بالضبط مثلما انفعلت. بقولك «أنت»؟ فقد قلت لي ذلك وكأنه مكتوب، منذ الأزل، إن كان على أحدنا أن ينفصل، فينبغي أن يكون أنت، لا أنا.



ولكن لماذا؟

جيل :

بالضبط، كان هذا هو سؤالك الثاني. (تشعل سيجارة)
فأرجو أن يتوقف التشابه بين مناقشة اليوم ومناقشة
المساء الآخر هنا. (تنتظر جوابا)

ليزا :

(تمتم وهو شاحبٌ جدا) أعدك أن أبقى هادئا.

جيل :

حسنًا. أعلنتُ لك إذن أنني سأنفصل عنك لأنني
كنتُ.. تعبةً.. نعم، تعباً من حياتنا الزوجية التي كانت
ترضيك أكثر من إرضائي. لقد سألتك أن تحترم
قراري وألا تطلبَ مني مزيداً من التوضيحات. وفي
البداية، اعتقدتُ أنك كنتَ ستدعني أمضي، ثم،
فجأةً، شرعتُ في الزعيق: «مَنْ هو؟ مَنْ هو؟ مع مَنْ
سترحلين؟»، فأجبتك: «لن أرحل مع أحد»، فرفضتُ
أن تصدّقني. ثم أعدتُ عليّ تقديمَ نظريتك التي
تقول إن الرجل يتخذ عشيقَةً كي يبقى مع زوجته،
بينما تتخذ المرأةُ عشيقاً لتهجّر زوجها.

ليزا :

هذا صحيح!

جيل :

إنها نظريتك. وهي لا تنطبقُ عليّ.

ليزا :

وكيف أصدّقك؟

جيل :

(تعبةً) لا تعدّ إلى ذلك ثانية، موافق؟

ليزا :

(خاضعا) موافق.

جيل :

وبدءاً من ذلك، أصبح نقاشنا متدنّياً. وأصبحت
عنيفاً. وأنت.. (وتمكنتُ بصعوبة من الاستمرار.

ليزا :



ولم تتحرّك، مرتبكةً. وحاولت أن تحبس الدموع التي أخذت تسيل من عينيها للتو، والتقطت منحوتة طولها ثلاثون سنتيمترا كانت تزيّن طاولةً) وعندما نزلت بحقيبتني، انقضضت عليّ وبدأت تخنقني. فأردت الدفاع عن نفسي، فأمسكتُ بذلك التَّمْيِثِلِ و.. (تسكتُ وتبكي بهدوء)

جيل :

(بيدو مصدوما أكثر منه ندمان. وقد هزّ رأسه وكأنما هذه الحركة ستضع أفكاره في مكانها وتتعشّ ذكرياته. وبعد بضعة تردّدات، اقترب من ليزا ولمس يدها برقّة) لقد ألمتكَ.

ليزا :

(وبعضوية تشير بالنفي. ثم تغيّر رأيها وتضع يدها على عنقها) فقط بعض الأزرّاق. ولهذا لم ترني، في الأيام الأولى، من دخولك المشفى.

جيل :

(يوافق ببطء) أدرك الآن أفضل لماذا لم ترغب في أن ألمسك.. (وافقت ليزا وهي تتنهد. ينظر جيل حوله، وكأنما كان ذلك لآخر مرّة) إنه دوري الآن. (يتوجّه إلى حقيبتّه، ويبقى قرب الباب)

ليزا :

(ترفع ليزا رأسها متفاجئةً) إلى أين تذهب؟ لا يمكنني البقاء هنا، يا ليزا، بعد ما فعلته بك.

جيل :

لكن..

ليزا :

لقد ارتكبتُ العمل الوحيد الذي لا يمكن أن يُعْتَفَر. لقد ارتكبتُ العمل الوحيد الذي ينزع منك نهائيا كل

جيل :



ثقة بي. (مرهقا، يرفع حقيبته ويفتح الباب. تخفض
ليزا رأسها، غير واجدة شيئا ترد به) ليزا، لدي
سؤال، سؤال وحيد قبل أن أرحل.

نعم.

ليزا :

هل هنالك رجل آخر؟

جيل :

(تستغرق وقتا للإجابة) لا.

ليزا :

لا أحد؟

جيل :

لا أحد.

ليزا :

هذا أسوأ. وداعا. (يجتاز العتبة)

جيل :

(تبقى وحيدة، وتشعر بألم شديد. وقد ألقها هذا
الرحيل بدلا من أن يريحها. وبعد بضع حركات
فوضوية، ركضت نحو جيل وأدركته في الممر) لا،
يا جيل، عدّ. (وسحبته من ذراعِهِ لتدخله إلى
الشقة)

ليزا :

هذا مستحيل. يا ليزا، ماذا يمكنني أن أضيف بعد
الذي فعلته؟ هل أطلب منك أن تغفري لي؟ أنت لا
يمكنك ذلك أبدا.

جيل :

اجلس. بلى. ابق لحظة. لدي شيء ما أريد أن أقوله
لك. (خضع لها. وأغلقت الباب، راضيةً بحصول
ذلك الآن. يجلس جيل بينما كانت ليزا تبحث عن
كلماتها) لقد اكتشفت الحالة الآن، ولكنني أعرفها
منذ خمسة عشر يوما. منذ خمسة عشر يوما، أفكر

ليزا :



فيها، وأديرها وأعيد إدارتها في رأسي. فإذا قررتُ الذهابَ لزيارتك في المشفى، ثم اصطحابك إلى هنا، فإنك.. بمعرفة السبب.. وكنتُ أعلمُ أن الذاكرة ستعود إليك أو أنني أنا، على الأقل، يمكن أن أبينه لك.

جيل : إنني لا أفهم.

ليزا : (تجثو على ركبتيها أمام جيل) إنني أغفر لك، يا جيل.

جيل : إن هذا أمرًا لا يُغتفر.

ليزا : بلى. منذ هذا المساء، أريد أن أغفر لك. وقد توصلتُ إليه. (مدة) لقد غفرتُ لك.

جيل : (بقي أبكم، مصدوما. وكان يلزمه عدة ثوانٍ قبل أن يدمدم بصوتٍ واهنٍ) شكرا.

ليزا : (تبتسم. وجيل أيضا، بضعف أكثر، وصعوبة أعظم. ينهض. متفاجئةً وتقلق) ماذا تفعل؟

جيل : أرحلُ. شكرا لتخفيفك أمر رحيلي.

ليزا : (تستوقفه) جيل، أنت لم تفهم ما قلتُ لك تَوًّا.

جيل : بلى. كما أعتقد.

ليزا : أريد أن تبقى. (تجبره على الجلوس ثانية. مندهشا،

ومن غير أن يعارضها بأي مقاومة، استسلم لها) أتمنى أن نواصل العيش معا.



جيل : ولكن.. لكن.. منذ خمسة عشر يوما، كنت قد هجرتي.

ليزا : كان ذلك منذ خمسة عشر يوما.

جيل : ماذا جرى منذئذ؟ لقد ضربتك وفقدت الذاكرة.

ليزا : (بقوة) لن أهجرِكَ أبدا. (حكَّ جيل قفا عنقه بتوجع، وقد حيرته تماما التغيرات العديدة لليزا) إنني أتمسكُ بحياتنا الزوجية.

جيل : لماذا؟

ليزا : من غير الوارد أن تتحطم. لقد عملتُ عليها منذ خمسة عشر عاما. إنها صُنعي. (تصحح لنفسها) صُنعنا. أولست فخورا به، أنت أيضا؟

جيل : إن الحفاظ على الحياة الزوجية بالغرسة، إنما هو الخضوع لحب الذات، لا للحب.

ليزا : ابق.

جيل : أنا آسف، يا ليزا. إنني لم أفهمك. ولم أدرك لماذا كان أحدنا سيهجر الآخر منذ أسبوعين. ولا أزال قاصرا بعد عن إدراك لماذا سنبقى معا اليوم.

ليزا : لا يمكن للمرء أن يتخلى عن رُققة قدره. (مدة) فأنت قدرِي. (وبلطف) لن ينتمي أحدنا إلى الآخر ماديا أبدا، ولكن ينتمي عقليا. لقد وقعت أنت في عمقي، ووقعتُ أنا في عمقك، إننا أسيران. وحتى عندما لا تكون رَجلي في شهوتي، فإنك تكون رَجلي



في ذكرياتي، وأحلامي، وآمالي. وتحفظني أنت في مثلها. وربما أمكننا أن ننفصل، ولكن لا يمكن أن يهجر أحدنا الآخر. وفي كل الأيام التي كنت فيها غائبا، غائبا عني، وغائبا عن نفسك، كنت أواصل توجيه أفكارى جميعا إليك، وجعلتك تشاطرنى أحوالى النفسية. فما هذا؟ هل هو حبُّ رجلٍ حبٍّ؟ إنه حبُّه رغما عن ذاته، ورغما عنه، عكس كلِّ شيءٍ وضده. إنه حبُّه بطريقة لا تتعلق بأي شخص. إنني أحبُّ رغباتك وحتى صدودك، وأحبُّ الألم الذي تنزله بي، إنه ألمٌ لا يؤلمني، ألمٌ أنساه في الحال، ألمٌ بلا آثار. الحبُّ، هو الجلد، الجلد الذي يتيح الانتقال، عبر كل الأحوال، من الألم إلى الفرح، وبذات الشدَّة. لقد كنتُ أحبُّك قبل رغبتك في قتلي. وأحبُّك دوما بعدها. إن حبي لك نواةٌ، وسديمٌ في أعماق روعي، وهو شيء ما لا أستطيع أن أبلغه ولا أن أغيره. إن جزءا منك فيّ. وحتى لو رحلت فإن هذا الجزء سيبقى. وعندى صيغةٌ منك فيّ. فأنا بصمتك، وأنت بصمتي، وأيُّ منا نحن الاثنين لا يستطيع أن يوجد منفصلا. (جيل يتأملها وقد بلبله هذا الاعتراف) وماذا بعد؟

بعد.. (وبما أنه لا يزال مترددا، وهشًا، وسريع التأثر، فقد توسلت بعينيها) بعد.. أنا باقٍ نظرا لأنني هنا. (وهذه المرة، كانت ليذا هي التي اتخذت مبادرة الحب، واستسلمت له كما كان الأمر دوما) هذا يساوي الضربة: وهذه لا تشبه الضربات الأخرى.

جيل :



ليزا : (متهللةً) لسوف نخرُجُ معاً، ونأخذ كأساً من المشروب
في أي مكان، موافق؟
جيل : تحت أمرِك.

ليزا : لسوف أُغَيِّرُ ملابسِي. (تغيب سريعاً، نافذة الصبر
لتظهر أجمل. يبقى جيل وحده. وقد نثت زفرةً طويلة.
منفعلاً جداً. وكان مع ذلك بعيداً عن الإحساس بمرح
ليزا. فهو يفكر ويتحرّك بألم. فكلُّ شيءٍ يُكلِّفه.
يذهب، وهو مشغول البال، إلى جهاز الموسيقى،
ويختار أسطوانة، ويضغط على زر التشغيل. يملأ
الغرفة لحنٌ جاز خاملٌ. ولما كانت المعزوفات كأنها
تملي عليه شيئاً ما، رسالةً سرية، فقد كان يستمع
لها بانتباه. وشرعت عيناه تلمعان. ووجد شيئاً من
القوة والشدة في نفسه. وكان يعلم ما سيفعل. عادت
ليزا إلى الظهور، في ثوب جديد، كشف عنها، وأرت
نفسها لجيل) هل أُخجلك هكذا؟

جيل : أنتِ تضايقينني كثيراً.

ليزا : إذن، هذا تمام.

جيل : (عندما مرت أمامه، ثم أخرجت من حقيبتها محفظة
الزينة لتصلح مكياجها. وكان يراقبها) ألا يُذكركِ
هذا اللحن بشيء؟

ليزا : لا أدري. لا أفكر.

جيل : إنها الموسيقى التي كانت تصدح في ذلك المساء.



(سجّلت ليذا مدّة توقّف. فبالنسبة لها، هنالك تهديدٌ وراء ما قد أكّده جيل للتوّ، وهو تهديدٌ قرّرت أن تهمله ببذل جهدها في مواصلة تضبيب مكياجها) لقد عدت متأخراً نحو الساعة الثامنة. لم يكن هنالك شيء مضيءٌ. فظننت أنك لم تكوني بعد هنالك. فوضعت هذه الأسطوانة. وأشعلت حاملة المصباح هذه، وعلى كنبه النوايض، فتحت صحيفةً. وما إن جلست حتى سمعتُ حفيفَ نسيجٍ خلفي. فظننت أن الهواء كان يحرك الستائر. فتابعت القراءة. فكان هنالك ثانيةٌ تجعيد لستائر. فالتفت. وكان لدي فقط وقتٌ لرؤيتك، في شبه العتمة، تلوّحين بشيء ما، ثم تلقيت الضربة.

ليزا :

هل رأيتي؟ (تتكس رأسها، مذنبّة. تشرد بفكرها. ولا تدري كيف تتصرّف. تفرك راحتي يديها بعصبية بنسيج الكنبه، فالتقطت إحدى يديها عرضاً الكتاب. وبشكل آلي راجعته، وتجهمت وناولته لجيل لتطلعه عليه) (مأخذ زوجية صغيرة). وأخيراً كتابك المفضل.

جيل :

نعم. من سوف يقتل الآخر؟ (مدّة) لقد أخطأت مع ذلك بسذاجة، فما كنت أجرؤ على أن أتصور أن زوجا يمكن أن يتهم الآخر بجريمة ارتكبتها هو نفسه. (ينحني أمامها) أحسنت، هنا، لقد تفوّقت عليّ.

ليزا :

عندما يحلّ العنف بين زوجين، فلا يهّم من أعلنه. أحسنت، إنها فكرة جميلة جداً للمرافعة. (تهزّ ليزا

جيل :



كتفيها، متجهّمةً، منطوية. يقترب جيل ويتخذ لهجة
أكثر رقة) أيّ عنفٍ، يا ليزا؟

(منفجرةً) العنف أن يدوم الأمر خمسة عشر عاماً!
العنف أن تتودّد إليّ كثيراً! والعنف أن أراك تشيخ،
وأراني أشيخ، من غير أن يتخلّى أحدنا عن الآخر.
العنف أنه كان يجب عليّ أن أسأم فلا أسأم! العنف
أن تكون جميلاً! العنف أن أخاف أن ترحل! والعنف
أنك رجلٌ وأنا امرأة! الرجال يشيخون شيخوخةً
أفضل، أو على الأقل يكونون مقتنعين بها، والنساء
أيضاً: وعندئذٍ تتألّق، وترضى، وتواصل الرضا،
والفتيات الشابّات بيتسمنّ لك في الشارع أكثر مما
بيتسم الفتيان الشباب لي. ويمكنك أن تستغني عني
تماماً، بينما أشعر أنا بأنني غير قادرة على العيش
من غيرك.

هذا خطأ!

بل صحيح!

أنتِ تخطئين. تخطئين بحسن نية، ولكنك تخطئين.

وماذا بعد؟

ليزا، المرء لا يقتل لأجل هذا.

(ينفطر القلب للهجتها الصادقة) ماذا تعلم أنت عن
ذلك؟ إنني لم أريد قتلَك، لقد كنت أرغب ببساطة في
أتوقّف عن الشعور بالألم. (تأخذ بالنعيب).

ليزا :

جيل :

ليزا :

جيل :

ليزا :

جيل :

ليزا :



جيل :

لماذا تشربين؟ (لم تُجِبْ) كنتِ ترغبين في أن تتوقفي عن الشعور بالألم؟ (توافق) كنتِ ترغبين في أن تكوني قبيحة، وضخمة، ومنتفخة، وخارج الاستعمال قبل الأوان؟ (توافق. وهو يبتسم) هل كنتِ تريدين أن تستفزييني؟ حتى أسير مع امرأة متورمة مثل البوشار تنظر بازدراء إلى الآخرين وهي تقول في نفسها: «انظروا، ومع ذلك فقد بقي معي»؟ (توافق أيضا، بطريقة صبيانية) تقولين لي: نعم؟ وستقولين لي دائما: نعم.. نعم! لكي ترضيني. نعم! لكي تنالي الراحة. الأخرى أن تكون نعم لكشف الحقيقة. (مدة) أين لديك ألم؟ إنني أشك في ذلك على الرغم من الاعتراف لي به، وإلا ما شربت من وراء ظهري. أنتِ تفعلين ما لا تعرفين قوله. وعليك مع ذلك أن تحاولي شرحه لي.. (أعطت ليذا إشارة بالنفي. فألح عليها برقة، كما لو كانت ليذا طفلة) لديك انطباع بأن هذا الأمر معقد جدا، بينما هو بسيط جدا. إنه معقد على البوح به. ولكنه بسيط جدا على التفكير به ما دمتِ تفكرين به طوال الوقت.

ليزا : (بين انتحابتين) إن حياتنا الزوجية..

جيل : (مشجعا إياها) نعم.

ليزا : إنها لصالحك، وليست لصالحي.

جيل : (مشجعا) هذا خطأ، ولكن واصلتي.. واصلتي..

ليزا : لصالحك، لأنه مجرد تنظيم عملي.



هذا خطأ، ولكن واصلي..

جيل :

إن مصيرَ الحب، هو الانحطاط. هذا ما كتبته أنت في كتابك (مأخذ زوجية صغيرة). وهذا أمر فظيح! عندما قرأته، كان لدي انطباعٌ بأنني تفاجأتُ بحديث لا ينبغي لي أن أسمعَه، بحديث كنت تقول فيه السوءَ عني، وهو مليء بالكلام البذيء عنا. بحديث أفقدني أوهامي. انحطاط الحب! إن الأَرْضَات، هذه الحشرات التي تقرض بشرهاة خشب العوارض والهيكل، لا يراها المرء ولا يسمعُها، وهي تظل تقرض إلى أن ينهار البيت يوما ما. إن كل شيء قد أصبح أجوف من غير أن يدري المرء به. وأصبحت الهندسة المعمارية، والهيكل، وكل ما يُفترض فيه دعم الجدران بلا معنى! وها هي حياتنا الزوجية! لقد حلَّ فيها الكسلُ محلَّ الحبِّ، وأجلت العاداتُ المشاعَرَ، ولهذا مظهرُ بيتٍ دعائمُه ليست من خشب بل من كرتون، ومن ورق معلوك. والمحبة؟ في البداية كنت تفضِّلني، ولكن هل تفضلني دائما؟ وتزعم أنك تحبُّني، ولكن هل أرضيك دائما؟ وبما أنني هكذا، فقد تبدد السؤال، والرغبة أيضا تبددت. إنك لا تتمنى العيش معي، بينما أنت تعيش معي. فأنا لست انفلاتك، وإنما أنا سجنك، وأنت ترتطم بي، وتحمِّلني.

ولكنني أريد الاستمرار. وفي النهاية أريد..

جيل :

ولماذا الاستمرار؟ وهنا أيضا قرأت لك: لا يبقى

ليزا :



الرجال والنساء معا إلا لما عندهم من أخط
الأشياء، وأبخسها، وأقبحها فيهم، وهي: المنفعة،
وقلقُ التغيير، خشية الشيخوخة، والخوف من
الوحدة. إنهم يسترخون، ويتضاءلون، ويُهملون الفكرة
التي يمكنهم أن يصنعوا بها شيئا ما في حياتهم.
ولا يمسك أحدهم بيد الآخر إلا من أجل ألا يمشيا
وحيدين نحو المقبرة. فأنت لم تبقَ معي إلا لأسبابٍ
فاسدة.

بينما أنتِ، طبعاً، لم يكن لديكِ من ذلك سوى
الحسنات؟

جيل :

نعم.

ليزا :

وما هي؟

جيل :

أنتِ.

ليزا :

(على الرغم من تأثره بالعنف معها اعترفت بمحبتِها،
فلم يتمكن جيل من الامتناع عن السخرية) أنتِ
تحبيني، ولذا تقتليني؟

جيل :

(منكسةً رأسها، وخافضة نظرها إلى الأرض، تدمم
لنفسها وله) إنني أحبُّك وهذا يقتلني. (يُدرك جيل
أنها صادقة) في ذلك اليوم، عانيتُ كثيراً، وكنتُ
وحيدة، وشريتُ. شريتُ قليلاً في البداية. فقط
لانتظارك. ولكنك لم تُعد. فواصلتُ الشرب. وبقدر
ما كنتُ أنتظرك، بقدر ما كنتُ أشتاق إليك. وبقدر ما
كنتُ أنتظرك، بقدر ما كنتُ تتظاهر قصداً بالتأخر.

ليزا :



وبقدر ما كنت أنتظرك، بقدر ما كنت تستخف بي،
وتحتقرني، وتدوس عليّ! ففكرت بوضوح: إذا لم
يقُل لي قط أنه يخونني، فلأنه يخونني كل الوقت.
وإذا لم يتحدث قط عن نساء أخريات، فلأنه يراهن
باستمرار. وإذا لم يترك قط علامات مثيرة للشبهة،
فلأنه منظمٌ تماما. والشراب، إنما هو الاعتقاد بأن
المرء أغلق بابَه للتو على العدو، في حين أنه أسكنه
للتو في بيته، بطريقة نهائية، خلف أرتجة الصمت.
ويشرب المرء حتى يُغرق فكرة، ولكنه لا ينجح إلا
في جعلها هاجسا له. والشك الذي يريد المرء أن
يدمره، يجعله المشروب أقوى، وأكثر حيوية، ويمنحه
الساحة كلها. ولقد اقتنعتُ بأنك كنت على وشك
أن تهجرني. وكان هذا يبدو لي أمرا محتملا في
أول الزجاجة، وأكددا عند الإجهاز عليها. وعندما
وصلت، كنت ثملة من الغضب الشديد. فاخترتُ
وضربتُك.

جيل : هل اعتقدت أنني كنت مع امرأةٍ أخرى؟

ليزا : (منطوية على نفسها) هذا لا يعنيني.

جيل : هل اعتقدت أنني كنت مع امرأةٍ أخرى؟

ليزا : أنت تفعل ما تشاء، ولا أهتم بمعرفته.

جيل : هل اعتقدت أنني كنت مع امرأةٍ أخرى؟

ليزا : نحن زوجان تحرريّان liberal، أنت تذهب حيث
تشاء، وأنا كذلك، وبناء عليه، لا رجعة إلى الوراء.



- جيل :** إذن هذا ما اعتقدته!
- ليزا :** آ..! أرجوك، لا تحاول أن تجعلني أصدق أنني كنتُ غَيْرِي.
- جيل :** بلى، لنكنَّ بسطاء: كنتِ غيرِي.
- ليزا :** (خارجةً عن طورها) لا!
- جيل :** دَعِكِ من هذا إذن، إنه أمرٌ بدائي، ولكنه حالتُكِ.
- ليزا :** أنا لستُ بدائية!
- جيل :** بلى! إنك تدّعين، في المجتمع، أن عقلك منفتحٌ، ولكنك في الواقع لا تتحمّلين فكرة أن ألمس امرأةً أخرى.
- ليزا :** طبعاً! كلُّ هذه الحماقات التي يقولها المرء أثناء حفلات العشاء في المدينة من أجل الظهور بمظهر الذكي وهو يمرُّ الأطباق!
- جيل :** إذن، أنتِ لستِ تحرّية (ليبرالية)؟
- ليزا :** على وجه الخصوص، لا!
- جيل :** إذن، أنتِ غَيْرِي.
- ليزا :** جداً!
- جيل :** إذن، نحن لسنا زوجين حُرّين؟



ليزا : نظريا فقط، وبشكل مجرّد جدا . بين الجبنة والقهوة^(١) لا في سائر الوقت .

جيل : أنا لا أتفق معك .

ليزا : (عنيفةً) وأنا أيضا، لا أتفق مع نفسي . وذلك لأنني

لا أملك عقلا واحدا، بل عقليين . نعم، يا جيل !
عندي عقلان : واحدٌ حديثٌ وآخرٌ قديم . الحديثُ

يحترم حرّيتك، ينتشي بالتسامح، ويبيدي تفهما كثيرا
للحذقة . ولكن القديم يريدك لي وحدي فقط،

ويرفض المشاركة فيك، وينتفض لأول اتّصال هاتفي
من مجهول . ويُفكّر بشأن قائمة حسابٍ مطعمٍ غير

معلّلة . ويفتمّ لأقلّ تغيّر في العطر . ويقلقُ عندما
تستأنف رياضتك أو تشتري ثيابا جديدة . ويشتهه

في ابتسامتك ليلا عندما تحلم . وأرمي بالموت فكرة
أن امرأة أخرى تُقبلك، وأن ذراعين تحيطان بعنقك،

وأنّ ساقين تنفرجان تحتك .. فهناك أفعى قابعة في
أعماقي، ذاتُ عينيّن صفراوين وثاقبتين متيقظتين،

لا ترتاحان أبدا، إنها أنا، يا جيل، وهي أيضا أنا .
ولن تستطيع أنت، حتى بدروسٍ مكثّفة وبألفين

وخمسمئة سنة من التربية، أن تتزع مني ما فيّ من
عنصرٍ حيوانيٍّ وغريزيٍّ في الحب .

(١) كناية عن قصر الوقت بين أمرين، وأصل هذه الكناية (بين الإجماع والجبنة) entre la poire et le fromage، لأن الفرنسيين في القرن ١٧ كانوا يتناولون الجبنة أولا، ولكن المؤلّف غير الكناية بما يتناسب مع عصره الراهن .



- جيل :** الحياة الزوجية، يا ليزا، بيت يملك سُكَّانُه المفتاح.
فإذا ما أُغْلِقَ من الخارج، فإنه يصبح سِجنا وهم
سُجَّاء.
- ليزا :** هل تعرف أناسا لا يذهبون إلى أيِّ مكانٍ إلا ليهربوا
منه؟ إنك هكذا.
- جيل :** لا.
- ليزا :** أنت ترى نساءً، ولديك مواعيد، وأنت تَعَجُّ
بالرغبات.
- جيل :** أنتِ صِحَّتِي. وما لقاءتي سوى حُمَايَ.
- ليزا :** أنتِ تُرَشِّحِ كثيرا.
- جيل :** هذا ما تعتقدينه. أنتِ لا تعلمين شيئا عنه.
- ليزا :** لا. ولكني أتصوّر..
- جيل :** أنتِ تعلمين أم تتصوِّرين؟
- ليزا :** (صارخةً) أنا أتصوِّر! ولكن الأمرين سيِّان. وهذا
أيضا يؤلم!
- جيل :** ربما أكثر. (مدة) إنني أدري أين هي الأَرْضَات: إنها
في جُمُجُمَتِكَ.
- ليزا :** كيف أصنع غير ذلك: أنتِ لم تُقُلْ لي شيئا.
- جيل :** إن قول كلِّ شيء لا يبدو لي أمرا محترما. لاحظي،
في ذلك المساء، كان الحقُّ معك: لقد كنتُ مع
امرأة.



منتصرةً) آ...، رأيت!

ليزا :

مع (روزلين) Roseline، ناشرتي.

جيل :

(مُزَعزَعَةً) مع روزلين؟

ليزا :

نعم. الضخمة، روزلين التي لا يمكن الإحاطة بها. تلك التي تسميها بلطفٍ (بقرةً بلا قرنين).

جيل :

صحيحٌ أن ليسَ لها قرنان، أليس كذلك؟ (ينظر كلُّ منهما إلى الآخر، ثم ينفجران بالضحك. كان الضحك قليلاً، لكنّه أزال عنهما التوترَ قليلاً)

ليزا :

إن لخصتُ الأمر، فأنا مذنبٌ في تصوُّرك. فمُحاكمتي جرت هنا، من غيري، ومن غير مرافعة، ولا دفاع، بين زجاجتي مشروبٍ مخبأتين خلفَ كُتبي. وقد ضربتني لأن جيل الافتراضي، في أوهامك، قد استغنى عنك. وسخر منك بالتقلب في أحضان الأخريات! والمشكلة أنك لم تضربي رأس المتخيل، وإنما رأسي أنا.

جيل :

متأسفة.

ليزا :

لاحظي، كان ذلك دوري. وفي العادة، كنت تلويمين نفسك على احتساء الشراب المضرّ.

جيل :

متأسفة.

ليزا :

ربما لم تُخلقي إلا للمشاكل الصغيرة، المشاكل التي تبدأ.

جيل :



- ليزا : (محتجّةً) لا .
- جيل : هنالك شخصٌ ما فيك لا يريد أن يشيخ معي . وهنالك شخص ما فيك يتمنى أن يضع نهايةً لعلاقتنا .
- ليزا : لا .
- جيل : بلى ! بلى ! أنتِ تفضّلين الأكاذيب التي تسيطرين عليها : أنتِ لا تتحمّلين الهجرَ بلا شك .
- ليزا : الهجر؟
- جيل : إن الأشياء تفتلتُ منك . وإن الأحوال تصبح أقوى كثيرا . وإن المشاعر تصبح أكبر بكثير لديك . وإذا أراد المرء أن يتأكّد من كل شيء ، فعليه أن يكتفي بالمشاكل الصغيرة . وبالعلاقات ذات معالمٍ سهلٍ تعرفها ، وذات بداية ، وبيئة ، ونهاية ، وسبيلٍ معلّمٍ بمراحل واضحة : كأول ابتسامةٍ متبادلة ، وأول ضحكة متواصلة ، وأول ليلة ، وأول مشاجرة ، وأول صلح ، وأول ملل ، وأول سوء تفاهم ، وأول عطلات مخفّقة ، والانفصال الأول ، والثاني ، والثالث ، ثم الانفصال الحقيقي . وبعدهُذ ، يبدأ المرء ثانية . ويُسمّي ذلك حياة مغامرة ، وهي بالأحرى حياة بلا مغامرات ، وحياة في مسلسلات . فليس من المعقول أن نُحبّ دائما ، وأن نُحبّ زمنا طويلا ، لأن ذلك من الجنون الخالص . والصواب أن نُحب فقط في الزمن الذي يكون فيه الحب لطيفا . وها هي ذي عقلانية الحب : أن نُحبّ في الزمن الذي تكون أوهامنا قائمة



في هذا الحب، وأن نهجره فور سقوطها. ولننْفَصِلُ
حالما نكون أمام شخصٍ ما حقيقي، وليس شخصا
وهميا.

لا، لا، لا أريد ذلك.

ليزا :

إنه لأمرٌ ضدَّ الطبيعة أن نحبَّ دائما، وأن نحبَّ لزمن
طويل.

جيل :

لا.

ليزا :

إذن من أجل أن يدوم ذلك، يجب أن نتقبَّلَ عدم
اليقين، وأن نتقدَّم في مياه خطيرة، عندها لا يتقدَّم
المرء إلا إذا كان يملك الطمأنينة، والاتكال على
الأمواج المتعارضة، ويواجه تارة الشك، وتارة التعب،
وأحيانا السكينة، ولكن بالحفاظ دوما على الاتجاه.

جيل :

أنت لا تياس أبدا؟

ليزا :

بلى.

جيل :

وماذا بعد؟

ليزا :

أنظر إليك وأفكر: هل عندي رغبة في أن أفقدك
على الرغم من شكوكي، وظنونني، وقلقي، وإرهاقي؟
ويأتيني دوما الجواب نفسُه، والشجاعة معه. فمن
غير المعقول أن نحبَّ، إنه نزوة لا تنتمي إلى عصرنا،
وهو لا يُسوِّغ، وليس عمليا، وتسويغُه الوحيد يكمن
فيه.

جيل :

وإذا لم أتوصَّل أبدا إلى الثقة بك، فالنتيجة أنني لن

ليزا :

- أملك الثقة بنفسِي. إنني أجد صعوبة في الوثوق.
- جيل :** الوثوق. وعدم الوثوق أبدا. إن الثقة لا تُمَتَّك. وإنما تُمَنَح. فالمرء يصنع الثقة.
- ليزا :** بحقٍّ، أجد صعوبة.
- جيل :** لأنك تجعلين من نفسك متفَرِّجَةً، وقاضية. إنك تنتظرين من الحب شيئا ما.
- ليزا :** نعم.
- جيل :** بل هو الذي ينتظر منك شيئا ما. أنتِ تتمنَّين أن يُثَبَّت لك الحب أنه موجود. هذا طريق خاطئ. فعليكِ أنتِ أن تثبتي أنه موجود.
- ليزا :** كيف؟
- جيل :** بأن تصنعي الثقة.
- ليزا :** (تدرك ذلك، ولكنها لا تستطيع أن تُقَرِّر ولا أن تُحِسَّ بما قاله جيل. ويُثَقِّل عليها شعور بعدم الأمان. وتبحث عن شيء تفعله بنفسها، وبجسدها) أنا.. أنا.. سوف أبحث عن حقيقتي. (تنتظر قبولا من جيل. ولما لم تكن منه ردة فعل، أَلَحَّتْ) إنها جاهزة منذ خمسة عشر يوما.
- جيل :** (لم يعترض. صعدت ليزا الدرجات وعادت للنزول مع أمتعتها ووقفت أمامه) أولم تبلغك فكرة أنني قد غفرتُ لك؟



- ليزا :** (ترفض كَرَمَه) هذا كثيرٌ على غفران شكوكي..
وضريرتي.. وكذبي..
- جيل :** يمكنني أن أجعل لك نصيبا.
- ليزا :** لقد سببتُ لك معاناة عظيمة.
- جيل :** إنني لا أتحسّر على معاناتي إن كانت الثمن الذي يُدْفَع لأجلنا. (بطريقة طفولية ترفض ليزا ثانية بحركة من رأسها) منذ قليل، غفرت لي تماما، أنتِ. كان ذلك أسهل، لأنك لم تحاول قتلي.
- ليزا :** إن ما كنتُ أسمعُه، كان نعمةً أخرى، كنتُ أسمع:
- جيل :** أريد أن أعيش معك.
- ليزا :** نعم.
- جيل :** ألا ترغبين؟
- ليزا :** لا. منذ قليل، لم تكن تعرف. وكنتُ تعتقد أنك أنتِ الذي..
- جيل :** لا. كنتُ أعرف ذلك من قبل. (لم تجرؤ ليزا على تصديقه. فالح هو ببطء) لقد كنتُ أتذكر كل شيء. منذ أن استعدتُ وعيي على النقالة، عدتُ إلى نفسي. إنني لم أفقد الذاكرة قط.
- ليزا :** ماذا؟
- جيل :** لقد كان فقدان الذاكرة أسلوبا للتحقيق، والفهم، كنتُ أريد أن أعرف لماذا كنتُ تكرهيني إلى درجة



أنك ضربتني في العتمة. وكان فقداني الذاكرة كذبةً لأعود وأجدك. فأنا لم أكذب عليك إلا بدافع الحب. (تنظر إليه بجفاء. إلا أنه يتابع بلطف) أنت وأنا، بعد خمسة عشر عاماً، لم يكن لدينا سوى الكذب لبلوغ الحقيقة.

ليزا : (نافرةً) الحقيقة؟ حسناً ها هي، إنك تعرفها، وأنا أعرفها، الحقيقة! وماذا بعد؟ هيه! ماذا يفعل المرء بالحقيقة؟ ماذا يفعل؟ لا شيء!

جيل : ما ينبغي تقاسمه في الحياة الزوجية ربما ليس الحقيقة بل الأسرار. سرُّ إرضائك إياي. وسرُّ إرضائي إياك. وسرُّ ألا يتم ذلك.

ليزا : بل هذا سيتم! (تملاً كأس مشروب وتتجرّعه دفعة واحدة. ثم تتناول حقيبتها، وتتوجّه نحو المخرج)

جيل : لقد غفرتُ لك، يا ليزا.

ليزا : نعم الأمر لك!

جيل : اقبلي أن أغفر لك، من فضلك.

ليزا : (بمزاج سيئ) أحسنت، إنك رائع.

جيل : ولكن لن يفيد شيئاً أن أغفر لك إذا أنت لم تغفري لنفسك.

ليزا : (ذهلت لهذه الفكرة، فتوقفت عند العتبة. والتفتت بغضب) أولم تتحمّل لعب الدور الجميل في ذلك؟



- جِيل : (يحكّ جرحه) الدور الجميل؟ لقد فاتني ذلك.
- ليزا : أما أنا فلم أتحمّل. لم أتحمّل أن تتكهّن بالخسّة التي توجد في عقلي، ولا أن تفهمني، ولا أن تعذرني، ولا أن تغفر لي. فأنا أريدك أن تكرهني، وأن تضربني بشدة، وأن تشتمني. وأريد تتألّم جدا مثلي.
- جِيل : (يشير إلى زجاجة المشروب) كأسٌ أخرى للطريق؟
- ليزا : (هائجةٌ لاستفزازها، انتزعت الزجاجاة، ووضعت فوهتها بين شفثيها، وبجرأةٍ شربتها حتى آخرِ قطرة) ها هي.
- جِيل : تمام.
- ليزا : إنني لا أتحمّل أن تكون أفضلَ مني.
- جِيل : منذ قليلٍ، كنتُ الأسوأ.
- ليزا : وفي النهاية، أنتَ أفضل. ولكن هذا لا يطاق أيضا.
- جِيل : آسفٌ لكوني كذلك. (تذهب ليزا نحو الباب. يحاول أن يستوقفها) إننا متحابّان، يا ليزا: ولن نفترق!
- ليزا : نعم إننا متحابّان، ولكننا نحب بطريقتنا سيئة. وداعا. (تفتح الباب)
- جِيل : ليزا، أود أن أشكرَك.
- ليزا : عفوا؟
- جِيل : إنني لم أكن أهتم بك. وأخفيتُ عنك حناني، كما يُحجّب وجه امرأة، فلم أكن أرى من خلفه ملامحك.

ولم أكن أجروء أن أسألك لماذا كنت تشرابين. وكنتُ
أعتمد على مدّة حياتنا الزوجية - وهي خمسة عشر
عاماً - من غير أم أدرك أن الزمن ليس حليفاً في
الحب. فشكراً لاغتياك حياتنا الزوجية التي كانت
نائمة. وشكراً لقتك الغرياء الذين أصبحنا إياهم.
ليس هنالك مَنْ يمتلك هذه الشجاعة سوى امرأة.
(تهزّكتفيها. وللتمسك بها، يتابع) الرجالُ جناء، فهم
يمتعون من رؤية المشاكل التي في بيوتهم، ويرغبون
في الاستمرار بالاعتقاد أن كل شيء يجري على ما
يرام. أما النساءُ فلا يُدرنَ وجوههنَّ عنها.

اكتب هذا في كتابك القادم، وسوف تكسبُ قارئاً
جديداً.

ليزا :

النساءُ يواجهن المشاكل، يا ليزا، ولكنهنَّ يملنَ إلى
الاعتقاد بأنهنَّ هنَّ أنفسهنَّ المشكلة، وأن بلى الحياة
الزوجية ينتج من بلى إغوائهنَّ، وهنَّ يرينَ أنفسهنَّ
مسؤولاتٍ عن ذلك، ومدنباتٍ، وهنَّ يرددنَ كلَّ شيءٍ
إليهنَّ.

جيل :

الرجالُ يخطئون بالأناية، والنساءُ بمركزية الذات.
واحدٌ لكلِّ. المباراة تعادلُّ.

ليزا :

جيل :

صفرٌ لكلِّ. المباراة لاغيةٌ كلياً. وداعاً.

ليزا :

لقد عدتُ، يا ليزا، عدتُ إلى هنا، إلى حياتنا، إلى
حياتنا الزوجية. بعد الحادثة، لم أكن فاقد الذاكرة.
لا، ولكن قبل الحادثة، كنتُ فاقداً إياها.

جيل :



كنتُ فاقدا الذاكرة لأنني كنتُ أشاطرك أيامي ولياليّ، ولكنني كنتُ أروي قصة مختلفة. وكنتُ فاقدا الذاكرة لأنني كنتُ أحبك ثم أنصرفت علانيةً إلى النساء الأخريات. وكنتُ فاقدا الذاكرة لأنني كنتُ أكابد شعورا لا يُقاوم نحوك وكنتُ أفضل الحديث عن نزواتي الصغيرة. وكنتُ فاقدا الذاكرة لأنني كنتُ في أعماقي مخلصا لك غير أنني كنتُ أفضل الموت على الاعتراف لك بذلك. كنتُ أهيم بك وكنتُ أنسى أن أذكر ذلك لك. إنني لستُ سوى رجل، يا ليزا، وميزة الرجال هي أنهم يجحدون قسَمَتَهُم. ويُفضّلون حريَتَهُم. ولكن ما معنى حرية لا تلتزم؟ حرية جوفاء، فارغة، رِخْوَة، حرية لا تختار شيئا، حرية ضعيفة الإرادة، حرية وقائية. والرجال يتخيّلون الحرية أكثر مما ينتفعون بها، وهم يحتفظون بها فوق رَفِّ بعناية كبيرة بدلا من استعمالها. وهي تجفُّ هنالك، وتقسو وتموت تماما قبلَهُم. لأن الحرية لا توجد إلا إذا استُخدمت. إن الرجال حالمون بصمت: فهم يعيشون شيئا ما ويروون شيئا آخر. ويضاعفون حياتهم بحياة أخرى، سرّية، مُستَهارة، متخيّلة، يكونون فيها همّ الشعراء الخرس. وكنتُ، وأنا بين أحضانك، وسعيدٌ للمرة الألف، أرى نفسي مع ذلك مثل وحش ضارٍ أهل لأن يُغوي جميع النساء. وفي هذه الشقة، وفي اليوم نفسه الذي كنا قد اشتريناها فيه، كنتُ أتوقّع لنفسي دوما الرحيل. فعلى الأرض، أعتقد أنني بحارٌ، وفي البحر، أعتقد أنني مِعماريٌّ. وحين أكون عاشقا،



كنتُ أريد نفسي بلا مانع. وحين أكون متزوِّجا، كنتُ أرغب في أن أكون غير مخلص. إنني مزدوِّجٌ، يا ليزا، مزدوِّجٌ وفخور أن أكون كذلك، كنتُ أمشي إلى جانب ذاتي، غير أهلٍ للقناعة بالواقع، وعاجزا عن إثارة الإعجاب بنفسي، ولا أسكن في مكانٍ ما إلا ريثما أفر منه. وأنا غير قادر على أن أقول لك إلى أي درجة كنتُ أحبُّك: لأن ذلك يعود إلى تجاوز القيود من صنوي. والتسليم بأن حياتنا الزوجية كانت أكبر مغامرة لي سوف يدفع صنوي إلى السخرية مني. وها أنذا قد عدتُ. وتركتُ صنوي في المشفى. وقد مات من ضربتك. فالراحة لروحه المضطربة. إن أحدا لن يتأسف عليه. (يتأمل ليزا بالأم) أنا أحبُّك، يا ليزا، وأنا حريصٌ على ما فعلته من أجلنا. أحبُّك لأنك لستِ ليّنة. أحبُّك لأنك وقفتِ في وجهي. أحبُّك لأنك قادرة على ضربي. أحبُّك لأنك تبقيين الغريبة الجميلة. وأحبُّك لأنك لن تمارسي الحبَّ معي إلا إذا كنتِ تشتهيينه حقا.

وإن أنا قتلتك؟

ليزا :

إن كان ينبغي لي أن أموت فأودُّ أن يكون ذلك على يدك. إن غيابك سيُسَمِّمني، ولن يقتلني. ابقي من فضلك، ابقي معي. إنني لا أرغب في امرأة أخرى. إنني لا أرغب في قاتلٍ آخر.

جيل :

وداعا. (وتغادر الشقة. وتُسمع خطواتها تبتعد. يتردّد جيل، وقد بقي وحيدا. ودار قليلا حول نفسه. ثم قرّر

ليزا :



أن يُطفئ جميع المصابيح، وكأنه ذاهب للنوم. ولم يترك سوى المصباح الذي يضيء له كنية القراءة. وحين مرّ بجهاز الموسيقى، شغل قطعة الجاز، وذهب للجلوس مفكّرا، ضمن دائرة الضوء. عادت ليزا للدخول ببطء، واهنةً، ومترنحةً، ومن غير حقيبتها. فتظاهر قصدا بعدم الالتفات. وانتظر. فوصلت إلى خلفه) أعتقد أنني استفرغت على سيارتك.

جيل :

(سعيدا، ولكنه ضبط عاطفته. ومن غير أن ينظر إليها، وقرّر أن يجيب على طبيعته، مقلدا مشهد لقائهما الأول) على كل حال، إنني لا أطيق لونها. وكنت أتمناه أكثر أصالة.

ليزا :

والآن، أصبح فريدا! (يضحكان. وأدركت ليزا بأنها تستطيع أن تتابع هكذا، بهذه الطريقة الخفيفة. وتردّد الأجوبة التي كانت أجوبة جيل في المرة الأولى) الحياة حقا شريرة.

جيل :

الحياة لا تتصرّف إلا كما تشاء.

ليزا :

(تمر أمامه وتتنظر إليه) أي نوع من الرجال أنت؟

جيل :

وأنت؟

ليزا :

أنا أوكد لك ذلك. إن كل جملة تكلفني عرقا في أسفل الظهر، ويكون لدي شعور أن عندي عقلا فاتر الهمة، وجميع أعراض الوهن الذي يُسمّى الجاذبية التي لا تقاوم.



- جیل : آسِفُّ، لیس عندي دواء.
- لیزا : أنتَ الدواء.
- جیل : هل هنالك أحدٌ ما في حياتك؟
- لیزا : في هذا الوقت: أنتَ.

ستارة



اعترافات زوجية

«إيريك إيمانويل شميت»

تحليل فني أ.د. محمد شيحة

اعترافات زوجية: ترويض للمرأة أم للرجل؟

«مدخل انطباعي»

في تحليل بنية أي نص في النقد الحديث هناك أكثر من مدخل أو أسلوب من أساليب الاقتراب ولا يمكن القول بأن اللجوء إلى أحد الطرق أو الأساليب يمكن أن يفلق الباب في وجه غيرها من الطرق التي تعين على فهم النص وتحليله وهناك أربعة أوجه لفهم أي نص من النصوص أولها عن طريق المؤلف في محاولة للكشف عن المهارة في إبداعه الذي تعكسه رؤيته للعالم وتحتصر الجهود النقدية في هذا الصدد بين التأويل والتحليل النفسي الحديث، والوجه الثاني يبدو في دراسة الواقع انطلاقاً من تحليل الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية وغيرها من العوامل التي يفرزها ذلك الواقع وهذا ما تعني به مدارس النقد التاريخي أو السوسيولوجي، ويتمثل الوجه الثالث في نقد النص من الداخل كوحدة مستقلة مكثفية بذاتها، وهذا يعني أن يتعامل الناقد بحذر شديد مع أي معلومات خارجة عن النص يرى أنها قد تفيده في فهم أسرارهِ ومعانيهِ، ويتم ذلك في ضوء دراسات النقد الموضوعي والبنوية والسيمولوجية بالإضافة إلى مراعاة إسهامات الشكليين، ويأتي أخيراً دور القارئ أو المستقبل للعمل وذلك ما تهتم به أبحاث



الاتصال وجماليات التلقي والتي يتحول بمقتضاها الاهتمام بدراسة الأدب أو الفن من التركيز على منشئ العمل الفني وعلى عملية إنشائه إلى التركيز على القارئ على أساس أن النص لا يعيش إلا من خلال قارئ مفترض أو ملائم أو نموذجي!

وقد تراوح نقد الأدب والفن بصفة عامة ما بين الانطباعية والدقة العلمية ابتداء من التذوق ومحاولات فهم آليات العمل وقوانينه وانتهاء بإصدار حكم وتوصيله إلى العامة والخاصة دون لبس أو تعقيد أو غموض استناداً إلى مجموعة من المعايير والضوابط مع تقادي التعامل مع العمل الفني وفقاً لمزاجية أو دوافع لا علاقة لها بالأدب أو الفن أو التعامل معه لتأكيد أو دحض آراء مسبقة.

وهذا هو مدخلنا للفحص النقدي لمسرحية «اعترافات زوجية» للكاتب متعدد المواهب «إريك إيمانويل شميت»، وقد عرضت هذه المسرحية على المسرح في سبتمبر سنة ٢٠٠٣ على امتداد عدة شهور، وقد وضعت لافتة «كامل العدد» على شباك التذاكر طوال هذه المدة.

«جيل» بطل هذه المسرحية ضحية حادث غامض ويعاني نتيجة لذلك من فقدان الذاكرة وهو يشعر أنه قد أصبح غريباً بالنسبة لنفسه وبالنسبة للمكان عندما تقوده زوجته «ليزا» إلى عش الزوجية.. من هو «جيل» ومن هي «ليزا»؟ كيف كانت حياتهما المزدوجة، وكيف حاول أن يعيد تشكيل أو توليف وجوده من خلال ما تروييه «ليزا» له، ولكن ماذا لو كانت «ليزا» تكذب؟ هل هو كما تصفه؟ هل هي زوجته حقيقة؟ إنه.. أي



المؤلف يستخدم نوعاً من التشويق المدهش في عرض حكاية زوجين يبحثان عن الحقيقة.. إنها «كوميديا» تحمل الكثير من المفاجآت من خلال عدة مواقف بين الطرفين تحدث بالتبادل، والتي تحدث انقلاباً يحول مجرى الحدث مرة بعد أخرى حتى نهاية المسرحية، وقد عرضت هذه المسرحية في معظم أنحاء أوروبا تقريباً، كما عرضت في «أمريكا اللاتينية» حيث حصلت على جائزة أفضل عرض سنة ٢٠٠٥، فكيف عالج «شميت» هذا الموضوع على مستوى الشكل والمضمون؟

تبدأ أحداث المسرحية بدخول «جيل» و«ليزا» شقتيها ليلاً.. تدلف هي للداخل بينما يتخلف «جيل» حيث يقف عند عتبة الباب وفي يده حقيبة ويبدو كأنه لا يعرف هذا المكان كما يبدو متردداً في الدخول وما يلبث أن يجيل النظر إلى كل أركان الشقة وكل قطعة أثاث بعد أن تغمر المكان أضواء المصابيح.. ثمة شيء غامض يتعلق بارتباط «جيل» بالمكان لذلك فإنه لا يكف عن طرح الأسئلة عن بعض مفردات الأثاث ولا تكف هي عن تأكيد ارتباطه بهذه الأشياء التي كان يصير دائماً على الاحتفاظ بها وعدم استبدالها أو تجديدها تأكيداً لنظريته «لا شيء ينبغي القيام به في بيت ما».

هل العيش معي جحيم لا يطاق؟! قد يبدو السؤال الذي يطرحه على «ليزا» مفاجئاً لقارئ المسرحية أو مشاهداً ولكنه ليس مفاجئاً لتلك المرأة التي تؤكد له أنها تعيش معه منذ خمسة عشر عاماً وتكون إجابته عن سؤاله بعد فترة صمت: «هو دون شك جحيم لا يطاق.. إلا أنني



بشكل ما أتمسك به».

هذا المشهد الافتتاحي في المسرحية يحدد الموقف الذي سيبني «إريك شميت» عليه الحدث الدرامي بأكمله، كما يهدف إلى تركيز انتباه المتلقي على أشياء محددة مع احتفاله في الوقت نفسه بأصول حرفية الكتابة فالمشهد وإن كان يوحي بمركز الاهتمام في المسرحية والذي ينحصر في شكل العلاقة بين «جيل سوييري» و«ليزا»، إلا أن طبيعة هذا الاهتمام لا يمكن تحديدها بوضوح أو فهمها فهماً كاملاً قبل أن يكتمل الحدث في نهاية المسرحية، وتكمن براعة المؤلف هنا في أنه يجعل المتلقي بعد صفحات يمسك بأول الخيوط فمئذ خمسة عشر يوماً استيقظ «جيل» ذات صباح ليجد نفسه طريح الفراش في أحد المستشفيات وانتبه على صوت إحدى الممرضات تعرب له عن فرحتها باستفاقته منادية إياه باسم «السيد سوييري» فأحس بغرابة الاسم وظن أن هناك خطأ ما في التسمية وقعت فيه إدارة المستشفى، وعندما أجهد ذاكرته في البحث عن هوية أخرى غير تلك التي يريدون إلصاقها به ليكتشف أنه لا يعرف من يكون لأنه فقد الذاكرة، ثم تزوره امرأة أخرى ظن من طريقة ملاطفتها له أن مسعفة من صنف خاص جداً أنيطت بها مهمة مميزة ويكفي لتأكيد ذلك أنها أشعرته بأنها زوجته وخاصة أنها لم تكن ترتدي زي الممرضات، لذا فقد ظل يخاطب «ليزا» زوجته بتحفظ شديد وبصيغة الجمع التي تدل على الاحترام.. لقد أكدت له أنها زوجته وأنهما في بيتهما وتحت تأثير كلماتها يسلم بالأمر الواقع.. هو إذن فاقد للذاكرة وهذه زوجته وذاك بيته ولكن ما الذي سوف يفعله إن لم يستعد



الذاكرة؟ هذا هو السؤال الرئيس الذي ألح على ذهنه خاصة وأن كثيراً من الأشياء التي تحيط به ما عادت تحمل أي معنى بالنسبة له لأن هناك خارج هذا الذهن كونا بأكمله مملوءاً جداً ومتماسكا ولكنه أصبح كالمتاهة بالنسبة له فقد شعر بأنه غير قادر على أن يعثر لنفسه على الدور الذي يمكن أن يلائمه في ذلك الكون الغريب!

وبعد حوار كتب بعناية شديدة يسترسل فيه «جيل» في التعبير عن مبلغ الحيرة التي وقع فيها من جراء انزعاجه من احتمال استمرار حالة فقدان الذاكرة والتي لن تزول إلا إذا حدثت له صدمة ولعل هذه الحالة هي إحدى بوادرها والتي يتمثل فيها رغبته في محاولة التعرف على نفسه وعلى تلك المرأة التي تؤكد له أنها زوجته، ومع ذلك يعتقد أنها لن تستمر في العيش مع فاقد للذاكرة.. مع قرد يشبهه أو على الأقل مع توأمه الذي لم يعد سوى مظهر منه.. لقد ظل يطرح المزيد من الأسئلة المتلاحقة على «ليزا» في تيار متدفق من التفكير بصوت مسموع: هل كانت حقاً تحبه؟ وإذا لم تكن تحبه فقد آن الأوان أن تحاول التخلص منه على الأقل لأنه لم يعد هو نفسه، وهل كانت بينهما حياة حميمية طبيعية أم كانت متكررة وفيها كثير من الاندفاع؟

وعندما يهم بحبها بعد أن حركت مشاعره تجاهها بتأكيد لها على مدى شدة تقبل كل منهما للآخر تتملص منه وتبعده عنها معتبرة أن ذلك أمر سابق لأوانه الآن بالذات فما يهمها في المقام الأول هو أن تدعه يتعرف على نفسه وعلى الماضي القريب على الأقل وإن كانت قد أدركت من



خلال بعض العبارات التي بدأ يردها أنها نفس عباراته السابقة حرفياً لأنه كان مولعاً بنحتها في صورة مقولات نظرية مكثفة يكررها ارتباطاً بمناسبات معينة ولكنه لا يبدي أي نوع من التفاؤل فبعد أن صدته بشكل حاسم يعود إلى الشرود مرة أخرى ويصبح مبلبل الخاطر وتخطر على باله فجأة فكرة الرحيل ويصر على ذلك ولكنها تستوقفه سائلة: إلى أين؟ أنت لا تستطيع المضي إلى أي مكان.. إنك هنا في بيتك، هنا بيتك وأنا زوجتك يا «جيل» وعندما يستسلم وينزل حقيبته على الأرض يطلب من «ليزا» أن تساعد في رحلة البحث عن ذاته، ومن ثم أصبح يتعين عليه أن يصدق كل ما تقوله من أنه كان رساماً فهو الفنان الذي قام برسم تلك اللوحات المعلقة على الحائط وأنه لم يكن يتكسب عن طريق الرسم وإنما عن طريق كتابة الروايات البوليسية، كما أنه لم يكن زوجاً غيوراً بل وفيّاً مخلصاً في حدود ما تعلم على الأقل، فقد كان لا يبرح البيت تقريباً لعكوفه على الكتابة والقراءة وتزجية الوقت في ممارسة هوايته للرسم.. تلك بعض جزئيات حياته التي تجعله يتمسك بالحاضر وقد لا يخشى المستقبل بدرجة أقل بكثير من خوفه من الماضي، فقد يكون مثقلاً وتقوده تلك الحالة الطارئة للسؤال عن عيوبه وليس عن مهنته أو بعض جوانب سلوكه الإيجابية و«ليزا» تخبره بأن أبرز عيوبه هو التسرع وخوفاً من أن تجره هذه الاستدعاءات إلى الوقوف على المزيد من المعلومات التي قد تسبب له بعض الإزعاج يتمنى «جيل» أن ينتظر عودة ذاكرته دون خوف مما سوف تحمله من نتائج، ولكن الهواجس مازالت تطارده فقد يكون ما حدث له مجرد نوع من الحيل الهروبية أوصلته لتلك الحالة



من عدم المعرفة متسلحًا بالجهل فرارًا من مواجهة حقيقة ما مجهولة وأن ما حدث له هو مجرد صدمة نفسية.. تلك الوسواس المجانية التي استبدت به، تؤدي به إلى الوقوع فريسة للمخاوف التي يجري توزيعها بينه وبين «ليزا» رغم محاولتها تلافي حدوث ذلك عندما أجبرها على أن تقسم له بأن الكشف عن سبب الصدمة التي أدت إلى فقدانه للذاكرة لن تؤدي إلى عدم ارتياحه بأي حال من الأحوال.

لم يكن في قول «جيل» بعد ذلك لزوجته حديثني عن نفسي فقد صارت نفسي موضوعي المفضل أي تجاوز للحقيقة؛ لأنه نفسه كانت كذلك على الدوام وبامتياز، فقد كان دائم التودد لنفسه إلى الدرجة التي كان يوقع بها كتاباته الخاصة بعبارة «إليَّ أهدي هذا الكتاب، كتابي الخاص مع كامل الصدق والوفاء» والتوقيع «جيل»!

إنه يستنكر هذا الأمر ولكنه لا يملك أن ينفيه ويكتفي بأن تتمنى أن يكون قد وقع لها هي أيضًا بعضًا من كتبه فما يكون منها إلا أن تتجه نحو أحد الرفوف وتنتزع منها كتابًا من تأليفه يحمل الإهداء التالي «إلى «ليزا» زوجتي وضميري وسريرتي التي تشعرني بالخطأ.. وحبتي.. بتوقيع ممن يحبها ولكنه لا يستحقها «جيل».

يستبد بها التأثير من جراء تلك النفحة من الماضي، ذلك الماضي الذي مات، لذا فإنها تجهد نفسها كي تبتسم رغم الدمع الذي يترقرق في عينيها لتداري بذلك معاناتها معه، ولكنها تحكي له وهي تحاول أن تستعيد بشاشتها عن مبلغ عشقه للطواف حول المتاجر، وخاصة



محلات بيع الأحذية للنساء، كما تحاول تذكيره بحرصه على إبداء رأيه الدقيق جداً فيما تقيسه من ملابس وهو رأي إنسان متذوق للجمال وليس رأي زوج ذكوري الطباع ومع استرسالها في رسم بقية ملامح صورته بدأ يشعر بمزيج من المشاعر المتناقضة التي تمثل خليطاً من صفات الذكورة والأنوثة بعد أن اعتقد للحظات أنه رجل فحل بما فيه الكفاية، وليزا تؤكد أن سحر شخصيته ينبع من هذا المزيج، ورغم أنه يبدو غير راض عن هذا التحليل؛ إلا أنه يحاول أن يبرر ذلك ويحاول استعادة تلك العبارات التي كتبها في الإهداء واستوقفته عبارة وبتوقيع ممن يجبها لكنها لا يستحقها، فلا شك أنها تحمل أكثر من معنى، وتبدو «ليزا» متمرة عندما تخبره بأن معناها الوحيد هو أنه كان يشعر تجاهها بالدونية وبنوع من مركب النقص وأن ذلك راجع لعقدة اجتماعية أكثر منها نفسية! نظراً للفارق الاجتماعي الكبير بينهما، فقد كان والده مجرد صانع للأجبان بينما كان والداها سفيرين! وقد كان يشعر دائماً بهذا الفارق عندما يردد «إذا شب المرء وسط الأجبان يظل حاملاً معه رائحتها الفواحة» وكأنه يحمل بذلك قدره على كتفيه وقد يشعر المتلقي ببعض الدهشة، أولاً لأن هذه المرأة مازالت تحفظ عن ظهر قلب جميع أقواله المأثورة التي يولع دائماً بنحتها وترددتها، وثانياً لأن معظم تلك الأقوال تشعره بعدم الارتياح وتزيد من حيرته فتدفعه إلى القول:

جيل: كفى عن ذكر ما ظللت أردده وكأنك صرت اليوم
أرملة.

ليزا: ذلك تقريباً ما أنا عليه.



وعندما تكتشف ما في هذا القول من حدة وجفاف تسترسل قائلة «أنا أرملة لها طموح، أرملة تأمل في مستقبل أكبر هو ألا تمكث كذلك (ثم تقبله) ستستعيد ذاكرتك.. لا مفر إذن من أن يضطر إلى قبول كل ما تقوله «ليزا» عنه وعن علاقتهما، بل قد يكون أمرًا جميلاً من وجهة نظره، ألا تعود إليه ذاكرته قبل أن يحاول أن يعيش معها ليلة عرس ثانية، وعليها أن تذكره أين كانت الليلة الأولى لعرسهما، ثم لا يلبث أن يلاحظ أثناء تجاذبهما لأطراف الحديث أنها تسرف في الشراب، وتزداد حدة التوتر في محاولة استدراجها للتحدث عن الكحل ولكنها تتهرب من الإجابة ويكاد يتوهم من غموضها أنه كان من تلك النوعية من الرجال التي تعاقر الخمر ولكنها تنفي ذلك «لقد أصبحت متوفزة الأعصاب من جراء تدفق أسئلة «جيل» والتي تتعرض لأدق تفاصيل حياتهما الجنسية والعاطفية، وإزاء التناقض الواضح في إجاباتها وقناعته بافتراض ألا تكون صادقة في كل ما تقوله يبدو واضحًا له كل الوضوح أن سوء النية هو سيد الموقف.

وحتى يحول المؤلف دفة الحديث في اتجاه آخر يسألها عن المكان الذي وقعت فيه الحادثة التي أدت إلى إصابته بفقدان الذاكرة، تخبره بأنه بينما كان يهبط السلم الخشبي الصغير الذي يؤدي إلى الطابق العلوي التفت إلى الخلف بسرعة ففقد على إثرها التوازن مما أدى إلى اصطدام رأسه بأحد الأعمدة فسقط على الأرض بلا حراك وعند هذه النقطة يربط «جيل» بين نفسه وبين بطل رواياته البوليسية المفتش «جيمس ديرتي» في طريقته لإجراء التحقيق والتحري عن مكان وقوع



أي جريمة وكشف أبعادها، فمن يعلم أي جريمة ما لم تكن قد ارتكبت في هذا المكان؟!

وحتى تكبح «ليزا» جماح أفكاره تلك لتبعده عن المزيد من التفكير في تلك الحادثة تقول له.. إنه انحراف مهني.. أنت تكتب روايات الدسياسة والجرائم وتحب الشعور بالخوف والشك والاشتباه وافترض وقوع الأمور الخطيرة.. ثم لا تلبث أن تضيف جانباً آخر من جوانب شخصيته لتكشف عن مدى التعارض بين الفعل والممارسة عنده وما يرتبط بذلك من تفاؤل أو تشاؤم وعن مدى ارتباطهما بالفكر.

ويلاحظ القارئ المدقق أن «إيريك شميت» يبدو حريصاً من خلال الإرشادات المسرحية على الاستعاضة عن السرد بوصف الحالة النفسية المعبرة عن الجو العام للموقف فيبدو الأمر وكأننا أمام «سيناريو» يتحول في ذهن المتلقي إلى مجموعة من الصور تسهم في تحقيق دفعة للحدث، وهذا ما ندركه عندما نقرأ هذه الإرشادة «بشزر ينظران في اتجاه بعضهما البعض مرة أخرى وكأنهما عدوان لدودان يود كل منهما لو أنه يتفوه بأكثر مما تفوه به الآخر غير أن أيًا منهما لا يجرؤ على ذلك».

يزداد توتر «ليزا» إذ ترى أنه في حالة ذهنية جيدة ومن الصعب أن تقتنع بأنه لم يستعد ذاكرته، فالطريقة التي يفكر بها تبدو منطقية والأسئلة التي يطرحها تبدو ذكية وهو في حالة من الهياج مبعثها الخوف من ماضيه الذي يتصوره على نحو بشع وتحاول «ليزا» إقناعه بعكس ما يقول باعتبار أن ذلك نوع من إعادة تأهيله مستغلة في ذلك ما يعانیه



من التباس ذهني فتسخر منه مؤمنة على كلامه، فلا شك أنها بذلك سوف تحقق حلم كل امرأة ترغب في ترويض زوجها بعد مرور زمن على حياتهما الزوجية المشتركة، وتختتم كلامها بقولها «انظر جيداً، إن من تقف أمامك الآن ليست مسعفة طبية وإنما مروضة!»

ويبدو المشهد وكأنه ساحة معركة وشيكة الوقوع وأن هناك لحظات من التوتر تعقبها لحظات من التقارب الممزوج بحالة أشبه ما تكون بالحنان قادتتهما إلى تبادل القبلات والعودة مرة أخرى للحديث عن ليلة عرس جديدة، ربما في المكان نفسه الذي جمعهما منذ خمسة عشر عاماً، وفجأة تنتبه «ليزا» إلى حقيقة ظلت خافية عليها، ونجح المؤلف في إخفائها عن المتلقي الذي يتابع بشغف حالة ذلك الزوج التي تبعث على الشفقة وهو في حالة نفسية سيئة بسبب عدم معرفته حقيقته ومعرفة من يكون؟!

إن «جيل» يفضل أن يتم لقاءهما الحميمي في منزلهما بدلا من الذهاب إلى إيطاليا أو بالتحديد إلى «بورتو فينو» أي المكان الذي أمضيا فيه ليلة عرسهما فكيف تذكر كل ذلك وعندها تواجهه «ليزا» مؤكدة أنه قد استعاد الذاكرة!

وهنا يعود «إيريك شميت» لممارسة هوايته في تحقيق الاستخدام الأمثل للإرشادة المسرحية «تتهض وتتنصب أمامه ثم تتفحصه.. يوقف احتجاجه وشيئاً فشيئاً تفهم ما جرى بينهما».

ليزا: أنت لم تفقد الذاكرة بالكل يا «جيل».

جيل: بلى
ليزا: أنت تكذب يا جيل.
جيل: وأنت كذلك يا ليذا!!

«يتفحص كل منهما الآخر.. يدوران حولهما كلبؤتين تتأهبان للانقضاض على بعضهما» لقد بدأت المعركة بينهما ويبدو أن كل الحوار الفأنت كان نوعاً من الهدنة أو الخداع أو الكذب ولا بد أنهما شريكان في ذلك، وقد تسبب في كل ذلك زلة لسان «جيل» فهل هو في طريقه لاستعادة ذاكرته، وأن هذا هو أول الغيث أم أنه لم يكن قد فقدتها على الإطلاق؟

هناك على الأقل قرينة على أن الأبعاد الحقيقية لشخصية كل منهما لم تتضح لنا بعد وأن الحوار السابق الذي دار بينهما يبدو وكأنه مناورة محسوبة بدقة وعناية شديتين.

أول الأكاذيب أن اللوحات المعلقة على الجدران هي لوحات «ليزا» وليست لوحاته هو على الإطلاق، وأن «جيل» الذي يرافقها خلال طوافها حول المتاجر محض اختلاق منها يعترف «جيل» بأنه قد استعاد ذاكرته ولكن بشكل جزئي فهو مازال لا يتذكر أي شيء عن الحادثة، بينما تشعر هي بأن الهدف من كل الأسئلة التي كان يطرحها هو استدراجها كي يجد متعة في الاستماع إلى إجاباتها البلهاء، والتي لا تمت إلى الحقيقة بصلة، كما أنها تعتقد أيضاً أنها مجرد وسيلة للانتقام منها ومعاقبتها ولكن على أي شيء!



لقد استعاد ذاكرته بالفعل، ولكنه لم يخبر الأطباء بذلك، وعندما هم في اليوم التالي أن يخبرها بذلك أحجم عن الفعل؛ لأنها عاجلته بالكذبة التي تتمثل في أنها قد جاءت لزيارته، وأحضرت معها رواياته البوليسية في محاولة لإنعاش ذاكرته، ولكنها لم تحضر رواية «جنايات زوجية صغيرة» بالذات وهي الرواية التي شعر بفخر شديد عندما كتبها، ولا يكف عن تحفيز كل من يريد الاحتفاظ بأحد كتبه بأن تكون تلك الجنايات الزوجية هي الأجدر بذلك؛ لأنها روايته المفضلة ولا يقلل من ذلك أنها لم تلق النجاح الكافي المتوقع لها، وليزا تعتبرها أقل رواياته من حيث المستوى الأدبي والفني، كما أنها تكرهها، وعندما يسحب «جيل» هذه الرواية من أحد الرفوف يأخذ في الحديث عنها بحماسة لا تلقى من زوجته إلا كل استنكار وشميت لا يتركه يسترسل في الوصف المجاني لذلك الكتاب فهو في الحقيقة ليس رواية بالمعنى الفني وإنما مجموعة قصص قصيرة رديئة للغاية على حد قوله لأن التصور النظري عن نصوصها مغموس في التشاؤم إلى أبعد حد حيث يشبه في هذه المجموعة المؤسسة الزوجية بجمعية للقتلة، فهما منذ البداية يجتمعان على العنف تدفعهما رغبة وحشية كل منهما في اتجاه الآخر، حيث يتصارعان ويرافق ضرباتهما العرق والأنين والتحشرج، ثم الشكوى، ولا يتوقف ذلك العنف المتبادل إلا عندما تخور قواهما ويلجآن إلى الهدنة التي نسميها إشباعاً، ثم يعاود هذان المجرمان الانخراط في جمعيتهما بعد ذلك، وقد اختارا هدنة الزواج وما جمعهما إلا النضال ضد المجتمع فسوف يطالبان بلا شك بكثير من الحقوق والواجبات وبثمرة ذلك العراك العنيف

الممتد بينهما أي بما سينجيانه من أولاد بهدف كسب صمت الآخرين واحترامهم وبعدها يشرعان معاً في تبرير كل أفعالهما الإجرامية باسم الأسرة، ولفائدة النوع البشري، وعندما يهرم هؤلاء القتلة ويشيخون ينطلق الأبناء على أثرهم ليؤسسوا زواجاً جديداً قائماً على الأسس نفسها، أما الذين شاخوا فقد فقدوا كل قدرة ممكنة على تصريف عنفهم على النحو السابق المتمثل في حالة احتواء كل منهما للآخر، ولكنهما سيكيلان لبعضهما ضربات أخرى لا يستعملان فيها أعضاءهما التناسلية - هكذا يقول «جيل» / «إيريك شميت»! ويتحولان إلى ضربات أخرى أكثر نفاذاً من الخبث والشر والقسوة، ففي تلك المعركة الجديدة يسمح باستخدام جميع الأسلحة مثل العادات المستهجنة والأمراض والصمم واللامبالاة والخرف والمنتصر في هذه المعركة هو من سيحمل الآخر على البكاء، ثم يعود «جيل» ليلخص رأيه في الحياة الزوجية بأنها جمعية قتلة «فكل زوجين شابين إنما هما زوجان يبحثان في اتحادهما المشترك عن طريقة للتخلص من الآخرين، وكل زوجين هرمين إنما هما زوجان مجتمعان على محاولة بحث كل منهما عن طريقة من الطرق للتخلص من الشريك الآخر» وكلما رأيتم وقوف امرأة ورجل أمام العدول فعليكم أن تتساءلوا: أيهما القاتل وأيهما المقتول؟»

وواضح من تلك الفضفضة المونولوجية وذلك الوصف القاسي أن المقصود من ورائه هو مهاجمة مؤسسة الزواج والأسرة وتصوير الصراع الضاري بين المرأة والرجل، والذي يبدو أشد ضراوة من المعالجات السابقة في تراث المسرح العالمي وبصفة خاصة في مسرحيات



«أوجست ستريندبرج» الكاتب المسرحي السويدي، والذي سنتعرض له فور الانتهاء من ذلك التحليل بغرض المقارنة بين إبداع الكاتبين في معالجتهم للموضوع نفسه.

ومعنى هذا كله أن علاقة «جيل» و «ليزا» ليست بالعلاقة السوية فالأكاذيب المتبادلة ولعبة الظهور والاختفاء والتعارض والتناقض البادي في أقوالهما وأفعالهما يرهضان بما سوف نكتشفه بعد، وبأن هناك ما هو أبعد من مجرد صراع بين طرفين، وإنما معركة حقيقية تستخدم فيها كل ما ذكره «جيل» من أسلحة ولا تقل عنفاً عما ذكره، ويوحى بذلك عنوان المسرحية «اعترافات زوجية» فحين يقرر «جيل» الصمت بعد أن أدرك أنه بسبيله لاستعادة وعيه وذاكرته، استدرجها لتحدثه عن نفسه أملاً في أن يصبح «جيل سوييري» الذي ستتحدث عنه والذي يأسف على اقترافه الجنايات الزوجية الصغرى، أفضل من ذلك الذي كان عليه سابقاً ويستطيع بذلك أيضاً أن يفهم مع أي الأزواج يمكن أن تشعر «ليزا» بالوئام، ثم لا يلبث أن يكشف لها عن موقفه من إدمانها للشراب بعد أن اكتشف عن طريق الصدفة عندما كان يبحث عن «قاموس» تلك القنينات التي تخفيها في عمق المكتبة وراء الكتب، ورغم ذلك فقد ظل يراقبها عن بعد دون أن يتدخل أو يحاول منعها من الشرب فالمشكلة ليست مع المشروب وإنما معه هو، ومع استمرارها في احتساء الشراب يستعيان معاً ذكرى لقاتنهما الأول كنوع من الهدنة المؤقتة، ويستعيان أيضاً بعض عبارات من «الجنايات الزوجية الصغرى» وبعبارة غامضة في إرشادة بليغة يُعلمنا «شميت» أو على الأصح ينبهنا بأن أوان الهدنة المؤقتة قد

انتهى فيقول في الإرشادة «يضحكان كمتواطئين!». .

ويتمثل في سؤال «جيل» عن حقيقة ما حدث يوم هوى إلى الأرض، فقد فشل فعلا في تذكر تلك اللحظة ولكن «ليزا» مازالت تتاور خاصة وأن دماغه قد اختار النسيان من أجل أن يوفر عليه الحقيقة وهي ترى أن الوضع بهذا الشكل أفضل بالنسبة لهما معاً؛ لأنها تخفي عنه ما هو أسوأ من مجرد التصور أو الافتراض وكأن لسان حالها يريد أن يحذره من أن هناك أشياء يحسن ألا يتم السؤال عنها لأنها إن تبدى للمرء فقد تسوؤه، كما أنها هي نفسها تحاول النسيان.. نسيان ماذا؟! عند هذا الحد تلقي على مسامعه عبارة أشبه بالقنبلة التي تم نزع فتيلها؛ لقد حاولت قتلي!.. هكذا قالت!

تراجع «جيل» من الفزع والخوف إلى الخلف شيئاً فشيئاً من وقع المفاجأة وظل واقفاً خلفها وقد تسمر في مكانه وهي تعيد على مسامعه العبارة نفسها مرة أخرى، فلم يكن يتوقع أن يصل بهما الأمر إلى هذا الحد.. ألم يكن يخشى أن يكون في ماضيه القريب ما يبعث على عدم الارتياح؟ ترى هل تكذب «ليزا» مرة أخرى أم أن هذه هي الحقيقة؟ حقيقة أن يصل الأمر بينهما إلى محاولة الإقدام على فعل يجرمه القانون وهو الشروع في القتل الذي خاب أثره! ولكن كيف ولماذا حدث ذلك؟

لقد عاد «جيل» فيما تروى - إلى البيت ظهر اليوم الذي وقعت فيه الحادثة ليجدها منهمكة في إعداد حقيبتها تمهيداً لمغادرة البيت، وذلك لأنها قد سئمت من ذلك الزوج الذي يحقق الإشباع له وحده، وكانت



تعتقد أنه سوف يتركها تذهب محترماً قرارها؛ إلا أنه يسألها بانفعال شديد فجأة: مع من تغادرين؟ ورفض أن يصدق إجابتها: مع لا أحد ووفقاً لنظريته التي يقول فيها إن الزوج يتخذ عشيقه ليبقى مع زوجته في حين أن الزوجة تتخذ لها عشيقاً للهروب من زوجها!

بدأت على «جيل» علامات الصدمة حين أكدت له الفعل الذي قام به فقد انقض عليها حينذاك محاولاً خنقها ثم أمسك بقطعة فنية من المنحوتات ليضربها في رقبتها.

لقد حان الآن دوره في مغادرة البيت وحقيبته لا تزال بقرب الباب.. لقد قرر الرحيل لأنه قد اقترب جرمًا لا يقبل الصنح ولكنها تجري نحوه وتمسك به وتعيده لتخبره أنها قد غفرت له لتمسكها بعلاقتها الزوجية، وراحت تحكي له عن كيف أصبح قدرها وكيف تسرب كل واحد منهما داخل أعماق الآخر، وأن ما من أحد منهما يستطيع التواجد منفصلاً عن الآخر يرضخ «جيل» للأمر الواقع ويتفقدان على الخروج معاً وأثناء استعدادها لتغيير ملابسها في الداخل يتجه ناحية جهاز الموسيقى ليستمع إلى نغم من موسيقى «الجاز» وعندما تعود «ليزا» وقد ارتدت ثياباً جديدة يسألونها إن كانت قد سمعت هذا اللحن وما إذا كان يذكرها بشيء ما فتؤكد له أنها لا تعرفه، ولكنه يذكر جيداً أن ذلك اللحن هو ما كان يسمعه مساء يوم الحادث عندما عاد إلى البيت ليجده غارقاً في الظلام وجلس على الأريكة ليقراً الجريدة ريثما تعود هي إلى المنزل فقد ظن أنها ماتزال في الخارج ثم لم يلبث أن شعر بحركة خلف الستار



ليراها وهي تلوح بشيء ما فوق رأسه ثم تلقي ضربتها .. لقد كانت هي التي حاولت قتله .. لقد تذكر الآن كل شيء! عدنا إذن لضربة البداية .. لنقطة الصفر وعلينا أن نحاول التعرف على الدوافع المحركة لذلك السلوك.

وقبل أن ينفجر في وصلة من اللوم والتجريح تصيح فيه قائلة إن العنف إذا شاع بين الزوجين فإنه يصبح من غير المجدي معرفة من الذي جسده قبل الآخر، ثم تنفجر فيه لتكشف له عما ترسب في أعماق نفسها وتتحدث عن العنف الذي دام خمسة عشر عامًا! عن عنف سحرك لي السحر الأكبر! عنف رؤيتك تهرم وتشيوخ كل يوم ورؤيتي أهرم .. أعجز كذلك دون أن يتخلى كل منا عن الآخر! وعنّف أنه كان يتعين علي أن أتعب فما تعبت أنت أبدًا! وعنّف كونك جميلا وعنّف خوفي من مغادرتك لي! وعنّف كونك رجلا وكوني امرأة! وعنّف كون الرجال يهرمون بشكل أفضل أو أنهم يعتقدون على الأقل ذلك، كما تعتقد فيه النساء أيضًا .. عنّف كونك إذن تشعّ وتروق للآخر وتستمر في إثارة الإعجاب فتبتسم لك الفتيات في الشارع بينما لا يبتسم لي الشبان .. عنّف كونك قادرًا على أن تحلّ عني، بينما أنا أشعر بأنني عاجزة عن العيش من دونك ..

لم تكن تنوي قتله وإنما كانت تعتقد أنها بذلك الفعل سوف تضع حدًا لمعاناتها وآلامها التي حركتها عبارة كتبها في مصنفه «جنايات زوجية صغرى» وهي أن قدر الحب هو الانحطاط» وهي ترفض ذلك بشدة وتكرهه بسبب هذه العبارة وغيرها مما ورد في ذلك الكتاب؛ لأنها ترفض



أن ينصرف عنها وترفض أن تخمد جذوة الحب وقد تقدم بها العمر، وفي ذلك المساء أفرطت في الشراب وهي قابعة بالبيت انتظاراً لعودته حيث تتتابها الشكوك والهواجس التي تصور لها أنه يخوفها، الأمر الذي ساهم في إفراطها لاحتساء الشراب وفي وصولها إلى حالة من تغييب الوعي دفعتها لارتكاب ذلك الفعل، فهي امرأة غيورة.. غير ليبرالية والسبب أنه ليس لديها دماغ واحد بل اثنان أحدهما عصري والآخر تقليدي.. الأول يحترم حرية والآخر يريد أن يكون «جيل» لها وحدها ويرفض اقتسامه مع الأخريات فثمة شخص ما في قرارة نفسها لا يرغب في أن تشيخ برفقة ذلك الزوج ويتمنى لو أنه وضع حداً لعلاقتهما.

إن من يتبع الحوار الدائر بين الزوجين منذ بداية لحظات البوح والمكاشفة يدرك مدى قدرة الكاتب على النفاذ إلى أعماق الإنسان والكشف عن دوافعه النفسية وأفعاله وردود أفعاله وأحلامه وأحزانه ومكبواته ومشاعره وانفعالاته وعقده وحيرته بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون ويقوم بناء على ذلك بتشريح العلاقة الزوجية الممتدة رغم كل شيء ورغم ما يؤثر عليها من منغصات ومشاكل ويلحظ تأثير ودور الزمن في الحب الذي يربط بين الطرفين والذي يبدو أمراً غير خاضع لمنطق العقل؛ لأنه قد أصبح من قبيل النزوة التي لم تعد تنتمي لزماننا، وأن الثقة وحدها هي الكفيلة بإثبات أنه مازال موجوداً إن حقيبتها ما زالت جاهزة منذ خمسة عشر يوماً وعليها هي الآن أن تقرر الرحيل وهي غير مقتنعة بالتحليل الهادئ الذي ينفذ من خلالها (جيل/ والمؤلف) إلى أعماق نفسها كاشفاً عن عقدها وغير مصدقة أنه على استعداد



لأن يغفر لها كل ما فعلته فبعد خمسة عشر عاماً لم يعد أمامه - كما يقول - سوى الكذب لبلوغ الحقيقة، لقد كذب عليها لأنه لم يفقد ذاكرته على الإطلاق وإنما كان يهدف إلى التحقق من سبب كرهها له إلى درجة الإقدام على ضربه غدرًا وفي الظلام.. لقد صارا الآن يعرفان الحقيقة فما الذي يمكن أن يفعله المرء بعد ذلك؟ ثم إن ما ينبغي أن يقتسمه الزوجان ربما ليس هو الحقيقة وإنما اللغز، لغز كونها تروق له وكونه يروق لها ولغز ألا يحدث ذلك!

وفي محاولة أخيرة منه لاستبقائها تصدر عنه عبارة تشعل غضبها عندما أكد لها أنه ليس من المفيد أن يصفح عنها، وقد فعل إن لم تصفح هي عن نفسها.. لقد أصابها الزهق من أن يستمر في أداء دور البطل الفاهم لها والكاشف عما في أعماقها والمتسامح معها، رغم كل عيوبها كي يؤكد لها دائماً بأفعاله أنه أحسن حالاً منها، وذلك هو إحساسها الدائم تجاهه، وهي تعبر عن ذلك بقوة بقولها «ألم تملّ من أداء دور البطل المُشرق؟.. إني زهقت من كل هذه الأمور، زهقت من سَبْرِكَ لما في دماغِي من وحل وزهقت من كونك تتفهمني وتصفح عني وتغفر لي. أود لو أنك تكرهني وتضربني وتشتمني.. أود لو أنك أنزلت بي ما يكفي من الآلام» إلى أن تقول.. لقد زهقت من كونك أحسن مني حالاً.

وتنتهي المسرحية باعتراف «جيل» بطريقة تقريرية بأنه لم يفقد ذاكرته قط بسبب ذلك الحادث، ولكنه كان فاقداً للذاكرة قبله! ويستمر في البوح لا ليحدث «ليزا» أو المتلقي عن أحواله وطرح الأدلة التي تبرهن



على أنه كان فاقداً للذاكرة وأن ذلك ليس حاله هو وحده بل حال كل الرجال.

ولا يعني أي ذكر أو سرد لتلك الأفكار التي تدفقت مع كلماته عن قراءتها، وقد يعتقد البعض أن قراءة تلك المسرحية ستتأثر بعد ذلك العرض المسهب للحكاية، ولكن لذة النص لن تظل فقط باقية بل ستزداد حلاوة مع المتابعة اللاهثة للأحداث والاستمتاع بذلك الحوار الذكي المتدفق ليكتشف القارئ في النهاية أن المسرحية قد قدمت له الفكر والمتعة معاً، وأنها دراسة نفسية ذكية للعلاقة بين الرجل والمرأة، وليست مجرد محاولة تشريحية لطبيعة هذه العلاقة شديدة الخصوصية، وذلك بقلم جراح نفسي يتخذ من شكل الاعترافات وسيلة لتحقيق هدفه، وهذا الشكل تلعب فيه اللغة دوراً علاجياً يتيح الفرصة للمتلقى وللشخصيات؛ للتحرر من كم هائل وكبير من القلق والتوتر.

وكما سبق أن ذكرنا يلاحظ قارئ النص أن «شميت» يولي الإرشادات المسرحية عناية خاصة تدل من ناحية على قدرته على تصوير الجو العام أو الحالة التي تسيطر على المواقف المختلفة وتوحي بأن هذا الكاتب يملك مقدرة كبيرة كسارد روائي ينحت الوصف بكلمات قليلة منتقاة بعناية تحقق الهدف من ذلك النص الموازي أو المصاحب الذي يطلق عليه «رومان إنجاردن» النص الفرعي «Nebentext» فالنص الرئيسي Haupttext هو الجزء الوحيد من المسرحية الذي يتاح للمتفرجين كمنتج للمعنى، أما الفرعي فيظهر على هيئة نظم أخرى

غير لفظية Non Uerbal ومن جماع ذلك يتوافر للمتلقي رسالة تحمل المعنى المعجمي للكلمات والمعنى الدلالي إلى جانب وصف الحركة والانفعال وإلى جانب زرع الكثير من العناصر شبه اللغوية مثل الاستتار - السخرية - المرارة - الضحك - الامتداد - الغضب وغيرها وهذا النص الذي بين أيدينا يتضمن كمية هائلة من العناصر المهمة المنتجة للمعنى الذي يتأكد بحضورية ذلك النص الفرعي بقوة وقد يكون ذلك مؤشراً يجعلنا نستنتج منه أن المؤلف يركز على فعل الشخصية أكثر من اهتمامه بالحبكة أي أن أفكار النص هنا تتبع من حركة الشخصية وردود أفعالها .

و«إيريك شميت» يشعرونا في أعماله بصفة عامة، وفي ذلك النص بصفة خاصة أنه في رحلة بحث عن إطار جديد لفنه الدرامي وعن صيغة متطورة تناسب العصر، وقد كان المفهوم التقليدي للتحويل يعني تغير الأحداث أو المواقف من النقيض إلى النقيض وفقاً لقانون الاحتمال أو الضرورة، أما الاكتشاف فيعني الخروج من حالة عدم المعرفة إلى المعرفة أو يعتبر معرفة يقينية لحقيقة كانت مجهولة على أن يكون ذلك نابعاً من الأحداث ومرتبباً بالموضوع، وبهذا المعنى يعتبر الاكتشاف قائماً بين طرفين من البشر، ويتم على مرحلتين في الأولى يعرف الطرف الأول شيئاً عن الطرف الثاني وفي الثانية تتم المواجهة بين الطرفين، هذا المفهوم التقليدي يقفز إلى الذهن عندما يشعر المتلقي أن سلوك «جيل» فيه شيء من الصلف الذي يستولي على الإنسان نتيجة اعتقاده في تملكه للمعرفة وانفراده بذلك في استعلاء كبير يقوده إلى



ذلك الشطط في السلوك الذي يخرجته عن سمة الاعتدال وفي حالته لم يتحقق الاكتشاف عن طريق التذكر عند الشخص فاقد الذاكرة، وإنما كان مناورة كبرى قامت على ادعاء فقدانها ثم تسريب بعض المعلومات التي تدل على اقتراب استعادتها سعيًا لتحقيق المواجهة الأخيرة نتيجة الاعترافات المتبادلة بين الزوجين المتصارعين وكشف ما ارتكبه كل منهما في حق الآخر من جرائم زوجية صغيرة!

وإذا كان الاكتشاف ينبع هنا من الأحداث ويحقق عنصر المفاجأة؛ فإن المفاجأة هنا تحدث للمتلقي لا للشخصيات، وإذا كانت المكاشفة تتخذ شكل التحليل النفسي فالدور الأكبر في ذلك التحليل يقوم به الرجل سواء أكان هذا الرجل هو «جيل» أم المؤلف نفسه، وقد يؤدي هذا الفكر إلى حدوث عاصفة من النقد النسوي على هذا الفكر وهذا الطرح يذكرنا بشدة بالإبداع الدرامي عند الكاتب المسرحي السويدي «أوجست ستريندبرج» (١٨٤٩ - ١٩١٢)، والذي تعتبر أعماله الإبداعية بمختلف أنواعها وأشكالها سيرة ذاتية واحدة طويلة يعبر فيها عن كراهيته للنساء، فقد كان يعتبر المرأة شرًا مستطيرًا يمتص دمه ويستنزف رجولته، والمرأة عنده صنفان متميزان أولهما الجنس الثالث الذي يتكون من نساء متحررات كان يمقتهن لرجولتهن وعدم ولائهن ومواقفهن غير الأمومية والثاني نساء أكبر سنًا وأكثر أمومة (غالبًا من دون جنس) وهذا ما يشير إليه «روبرت بروسنتين» في كتابه «المسرح الثوري» والذي يرى فيه أن «ستريندبرج» هو أكثر الأرواح ثورية في المسرح؛ لأنه أكثرها قلقًا وتجريبية.

وفي علاجه لقضية العلاقة بين المرأة والرجل يركز على ثورة الذكر ضد طغيان المرأة، وقد تجلى ذلك بصورة عامة في معظم أعماله وبصفة خاصة في مسرحيات «الأب، ومس جوليا، الدائنون والأقوى» ويبدو فيها الصراع بين الرجل والمرأة صراعاً بين طرفين غير متكافئين، بل هو صراع بين عدوين أحدهما لا بد أن تكتب له الغلبة وهذا نابع من الأفكار التي كانت سائدة في القرن التاسع عشر وأبرزها فكرة النشوء والارتقاء التي ترتب عليها ضرب سلطة الدين في الصميم؛ لأنها تقوم على فكرة أن الإنسان تطور من الأمية وظل يتطور إلى أن وصل إلى صورته التي هو عليها وهو في تطور مستمر، كما أدت هذه الأفكار إلى زعزعة فكرة سيادة الرجل والمطالبة بمساواة المرأة به بالإضافة إلى سيطرة فكرة أن البقاء للأقوى.

ومسرحية «الأب» من أكثر المسرحيات عرضاً بمسارح أوروبا إذ تحتل «ريبرتوار» معظم المسارح وقد لمس ذلك كاتب هذه السطور في عام ١٩٨٧ في فيينا، ففي الوقت الذي كانت فيه فرقة «الجماعة ٨٠» تقدم عرضاً لهذه المسرحية كانت فرقة المسرح الأكاديمي وهي إحدى فرق هيئة المسرح النمساوية تستضيف فرقة «بوخوم الألمانية» التي تقدم مسرحية الكاتب السويدي المعاصر «لارس نورين» مولود سنة ١٩٤٤ «سهر الليل» والذي كتب عدداً من المسرحيات والتمثيليات الإذاعية إلى جانب الشعر والرواية ويعد واثماً فنياً لمسرح ستيريندبرج، ولكن على نحو أكثر وعياً وعمقاً وجرأة وضراوة وفلسفة وحدة، وقد أقدمت فرقة «الجماعة ٨٠» على عرض مسرحية «الأب» احتفالاً بمرور مائة عام على



كتابة هذه المسرحية عام ١٨٨٧ وعلى امتداد هذا القرن من الزمان قدر لها أن تعرض مئات المرات بمختلف لغات العالم، وعلى مسارح مختلفة دون أن تفقد في كل مرة قدرتها على التأثير في المتلقي وجذب انتباهه لحدة ذلك الصراع المعلن بين الرجل والمرأة والذي تنتصر فيه المرأة دائماً.

وستريندبرج بلغ من تنوع إبداعه وتعدد أساليب كتاباته درجة عالية من صعوبة حصر وتبويب هذه الأعمال وتصنيفها تحت حركة أو اتجاه أو مذهب محدد شأنه في ذلك شأن كبار كتاب المسرح في العالم.

ومسرحية «الأب» أراد بها «ستريندبرج» البرهنة العملية على اقتناعه بالمدرسة الطبيعية التي روج لها «إميل زولا»، ولكن يصعب في كثير من الأحيان تحليل أعماله دون الإشارة إلى جوانب من هذه الحياة العاصفة التي عاشها والتي جمعت بين كثير من الأضداد والمتناقضات وتراوحت بين الحب والكراهية والعبقرية والجنون وهو نفسه يقول عن مسرحية «الأب» لا أدري إذا كان الأب اختراعاً أم أن حياتي هي كذلك.. لكنني أشعر بأن ذلك سينكشف لي في لحظة معينة ليست بعيدة جداً وسأنحطم جنوناً من عذاب الضمير أو انتحر.

والمعروف أن الكاتب المسرحي الألماني «بيتر فايس» قد ترجم ثلاثاً من مسرحيات «ستريندبرج» إلى اللغة الألمانية منها هذه المسرحية، وفي كلمة أعدها في الاحتفال الذي أقامه «مسرح شيللر» سنة ١٩٦٢ بمناسبة مرور خمسين عاماً على وفاة «ستريندبرج» أعلن «بيتر فايس»

في كلمته أنه بعد طول تبحر في دراسة مسرح هذا الرجل أنه يرى عكس ما يذهب إليه مؤرخو الأدب والمحللون النفسيون، إذ لم يجد في شخصيته ما يشير إلى وجود شيء من الشيذوفرنيا أو البارانويا، وأنه حتى في تلك اللحظات التي كان يسمى فيها نفسه بالمجنون لم تكن سوى لحظات رؤى مغلفة بالإعياء والكلل تحت تأثير الضغط الذي يعانیه من عدم فهم الآخرين له وسخرية معاصريه منه.. لقد تمرد ضد القوانين العادية المألوفة فقد كان العالم بالنسبة له محدوداً لأنه كان مبدعاً يدعو إلى خلق جديد، لذا كان كل ما يفكر فيه ويفعله مثيراً للدهشة والارتباك وهذا يحدث لأنهم يقيمونه وفقاً للمعايير، السارية، وفقاً للنظام العام ذلك النظام العقيم، الزائف الذي كافح «ستريندبرج» طويلاً ضده.

والكلمة في جملتها دعوة إلى رسم صورة جديدة بالقلم لمؤلف طالما صورته الجميع على أنه العبقرى المجنون!

وفي مسرحية «الأب» يقف أدولف الزوج/ الرجل وحيداً بين عصابة من النسوة الجاهلات وهو يصف البيت، وقد تحول إلى ميدان للقتال.. ولقد وقف البيت كله شاكي السلاحى وبينى وبينك أنه ليس صراعاً متكافئاً بالضبط ذلك الذي أعلنه ذلك الطرف!

وهذا ما يحدث فعلاً في المسرحية.. معركة تستخدم فيها أحط الأسلحة ما دامت توصل إلى الغاية التي تريدها «لورا الزوجة/ المرأة/ الأم والتي تعتبر بدورها زوجها «الكابتن» عدواً لها لأنه يقف ضد إرادتها:



لورا: لماذا تثير النزاع مع عدو متفوق عليك.

الكابتن: متفوق؟

لورا: نعم.. قد يبدو هذا غريباً ولكني ما نظرت قط إلى رجل إلا وعلمت أنني متفوقة عليه.

الكابتن: حسن سوف تجبرين على أن ترى متفوقاً عليك مرة وذلك لكي لا تتسيها أبداً.

لورا: سيكون هذا ممتعاً!

إنها تتحداه وكأنها واثقة من انتصارها في هذا النزاع الذي شجر بينهما لأنها واثقة من حسن استخدامها لما تملكه من أسلحة، وإذا كان السبب الظاهر لذلك الشجار والنزاع هو الخلاف حول تعليم الابنة «برتا» التي يريد الكابتن ألا تبقى في هذا البيت المملوء بالجهل والشعوذة والإيمان بالخرافات، ويريد أن يرسلها للمدينة لكي تصبح مدرسة ثم زوجة فيما بعد، أما الأم فإنها تريد أن تظل ابنتها إلى جوارها لتصبح فنانة وتتعلم الرسم وهي مصرة على ذلك لا لشيء إلا أن تكون إرادتها هي الأعلى.. إذا كان هذا هو السبب الظاهر للنزاع، فإن السبب الدفين وراءه هو الحب الذي يربط بين الزوجين فهو أساس هذا الخلاف فقد أحب «أدولف» لورا حباً صادقاً يدل على ذلك ما يحتفظ به في درج مكتبه من أشياء تخصها مثل دميتها وقبعة تنصيرها وخطابات وخصلة من شعرها، ولكنه كان في حاجة إليها كأم فقد كان هذا الرجل العسكري الصارم الأمر الناهي في وحدته العسكرية في حاجة إليها.. إلى امرأة

يصفي إليها كما لو كان طفلاً جهولاً! وهي نفسها أحبته من أجل ذلك ولكن عندما تحول هذا الرجل إلى عشيق.. إلى رجل في حاجة إلى إثبات رجولته تحولت المرأة إلى النفور من معانقته لها وتفاقت الأمور نتيجة لسوء الفهم القائم بينهما فهو يعتقد في قرارة نفسه أنها تحتقره لنقص في رجولته فيقبل عليها أكثر وأكثر في محاولة لكسبها، وهي في الوقت نفسه ترفض هذا اللقاء وتتفر منه، الأمر الذي أدى إلى اتساع الهوة بينهما ونشوب تلك الخلافات التي بلغت قمتهما في ذلك النزاع حول تعليم الابنة «بحتا».

وإذا كان «الكابتن» يبدو لنا أنه الأقوى لأن القانون يقضي بأن ينشأ الأطفال على دين آبائهم ولأن الأم قد باعت حق مولدها ضمناً بسند قانوني وتنازلت عن حقوقها في مقابل تعهد الرجل برعايتها هي وأطفالها فإن «لورا» لا تعدم الوسيلة التي تستطيع بها السيطرة على الكابتن وإخضاعه لها، بل وتتعدى ذلك إلى القضاء عليه بإقدامها على ارتكاب جريمة لا نص عليها في القانون ولا عقاب.

و«ستريندبرج» متأثر بمدرسة سيكولوجية ظهرت في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر من أعلامها «شاركو» و«برنهايم» اللذين كانا يدعوان إلى «نظرية الإيحاء» عن طريق استخدام الإرادة ومفادها أنه باستخدام معين لقوة الإرادة يستطيع أي إنسان أن يوحى لآخر بأي شيء لدرجة قد تصل إلى دفعه لقتل نفسه، واستناداً إلى هذه الأفكار بلور «ستريندبرج» ما يسمى بنظرية المعارك أو الحروب الثلاث في الصراع بين الرجل



والمرأة فالعلاقة بينهما محكومة من وجهة نظره أي بمعركة الإرادة فكل منهما يحاول أن يخضع الآخر باستخدام إرادته، ثم هناك المعركة العقلية أو الذهنية فرغم أن المعروف تاريخياً أن الرجل متفوق ذهنياً على المرأة، فإن «ستريندبرج» يرى أن هذا التفوق زائف؛ لأن المرأة بما تملكه من حيل ودهاء تستطيع أن تجعل الرجل يفقد هذا التفوق، ثم تأتي أخيراً معركة الجنس والغلبة فيها دائماً للمرأة على اعتبار أن الحب سلاح في يدها؛ لأنها ذات صفتين أم وزوجة والأب ليس له سوى صفة واحدة وهي أنه «زوج فقط»؛ لأنه لا يستطيع أن يتحقق من أبوته علمياً.

ولورا تستخدم في معركتها كل تلك الأسلحة إذ تستفيد من تلك الحادثة الفرعية التي عرضها المؤلف ببراعة في المنظرين الأول والثاني من الفصل الأول فقد اعتدى الجندي «نيجد» على الخادمة ولا يريد أن يتزوجها بعد أن أثمرت هذه العلاقة طفلاً بزعمه أنه ما من رجل يستطيع أن يثبت أنه والد أبنائه.

لقد تلقفت «لورا» هذا الخيط من الكابتن وعندما احتدم النزاع بينهما حول تعليم الابنة صرخت في وجهه أن «برتا» ليست ابنته، وأنه لا يستطيع أن يثبت ذلك، على أن هذا لم يكن هو سلاحها الوحيد في هذه المعركة إذ كان الكابتن مشغولاً بأبحاثه العلمية وهو على وشك التوصل إلى اكتشاف علمي مهم فراحت تصدر رسائله إلى الجهات العلمية حتى تقطع عنه هذا الاتصال الذي يتيح له الفرصة للتفوق العقلي عليها وهي



تعلم تمامًا أنه لا يعتقد في الحياة الثانية وكانت طفلته وأبحاثه هما حياته الثانية وهما خلوده، فلماذا لا تضربه في الصميم لتتصر إرادتها؟ لأنه سيصبح عندئذ بلا حياة «أعتقدين أن رجلا يستطيع أن يعيش وليس له شيء واحد ولا أحد يعيش من أجله؟

وفعلا تتجح «لورا» في بذر الشك في قلب الرجل وتركه يتخبط بين التصديق والتكذيب حتى أصبح لا مفر هناك من أن تؤكد له على غير الحقيقة أنها قد خانته حتى يرتاح! وقد بلغت قمة تأزمه في اللحظة التي يبكي فيها بين يديها إذ يطلب منها أن تخلصه من عدم الثقة فتجيبه «ماذا أستطيع أن أفعل؟ أستطيع أن أقسم بالله وبكل المقدسات أنك أبو «برتا» فيرد عليها الكابتن بقوله «وما جدوى ذلك؟ أما قلت من قبل أن الأم يمكن ويجب أن ترتكب أي جريمة من أجل طفلها؟ أتوسل إليك بذكري الماضي، أتوسل إليك توسل الجريح الذي يتلف على ضربة قاتلة أن تخبريني.. ألا ترينني عاجزًا كالطفل، ألا تسمعيني أشكو كالأم، ألا تتسبن أنني رجل وأنتي رجل عسكري يستطيع بكلمه منه أن يطوع الرجال والوحوش... إنني ببساطة ألتمس الشفقة كرجل مريض، إنني أنحي شواهد قوتي وأطلب الرحمة لحياتي».

لقد أصبح مشتت الفكر موزعه فاقداً للرافدين الأساسيين اللذين يشدانه ويربطانه بالحياة، الأمر الذي ترتب عليه أن أصبح عاجزاً عن السيطرة على قواه العقلية وكانت «لورا» قد أحكمت خطتها وأقنعت الجميع بأنه يقترب من الجنون وبلغت خطتها الذروة حينما تناول زوجها المصباح وألقاه في وجهها غاضباً فاستغلت هذه الحادثة لاستصدار



الحكم عليه بأنه قد جُن بالفعل، أليس ذلك أفضل من إرساله إلى سجن لا يلبث أن يعود منه؟!

تُحكّم الدائرة حول «الكابتن» وتشتد قبضة «لورا» عليه أكثر وأكثر فيصبح عاجزاً تماماً وينهار وتكون تلك نهايته.. لقد سقطت القوة الغاشمة أمام الضعف الخائن.. سحماً لك أيتها الجهنمية واللعنة على جنسك! ويسقط الرجل الذي عاش في دوامة من العذاب سببها النساء منذ مولده حتى نهايته وهو يلخص كل هذا بقوله «أعتقد أنكم جميعاً أعدائي.. إن أمي كانت لا تريد أن تجيء بي إلى الدنيا مخافة ألم ولادتي، كانت عدوتي عندما حرمتني من حياة الجنين على درّها فولدتني ضعيفاً، وأول امرأة قبلتها كانت عدوتي عندما أورثتني العلة عشر سنوات.. وابنتي صارت عدوتي عندما تعين عليها أن تختار بيني وبينك وأنت زوجتي كنت عدوي اللدود لأنك لم تتركيني إلا وأنا ملقى هنا فاقد الحياة.. لقد حطمت المرأة الرجل!.

ومسرحية «الأب» هي أشد مسرحيات «ستريندبرج» عدواناً، بل هي كما يقول «بروستاين» أشبه بكابوس عنيف محموم فلا عقل فيها ولا منطق وتدور من جانب واحد بحيث تبدو أنها قد نزحت من دون رقابة من لا شعور المؤلف.

ويرى «بروستاين» أن هناك احتمالاً قوياً بأن يكون «ستريندبرج» قد قرأ كتاب «شوبنهاور» ميتافيزيقا حب الجنسين الذي يؤكد أن الجاذبية

الجنسية هي اختراع جهنمي لانتشار الأجناس بواسطة «إرادة الأنواع» التي على استعداد لا يتزعزع لهدم السعادة الشخصية في سبيل تنفيذ أغراضها، وأن تلبية الإرادة تترك للمحب رفيقا مكروها للحياة، ولا بد كذلك أن تكون قراءة «ستريندبرج» لنيتشه قد أكدت له موقفه؛ لأن الفيلسوف كان يشاطر «ستريندبرج» كثيراً من تحاملاته ليس ضد «إبسن» فحسب الذي كان «نيتشه» يسميه «تلك الخادمة العجوز!»، وإنما أيضاً ضد المرأة المتحررة ففي كتابه «هكذا تحدث زارادشت» يسأله هذا الأخير «هل تزور النساء؟ لا تتسى سوطك!»

وعندما أرسل «ستريندبرج» إلى نيتشه مسرحية «الأب» أجاب الفيلسوف الألماني بأنه قد سر سروراً بالغاً برؤية «صورتى الخاصة للحب.. الحرب وسيلة والكراهية المميتة بين الجنسين قانونه الأساسي والتعبير عنهما بهذه الطريقة رائعة (بروستاين المسرح الثوري ص ٩٢).

وقد يكون هناك احتمال قوي بأن «إيريك شميت» قد قرأ هو الآخر تلك الآراء التي يصف فيها نيتشه العلاقة بين المرأة والرجل فقد ورد على لسان «جيل» الكثير من العبارات التي تحمل المعاني نفسها في شرحه المستفيض لزوجته عن طبيعة العلاقة بينهما والمرجح أيضاً أن يكون قد قرأ مسرحيات «ستريندبرج» وربما أيضاً مسرحيات «لارس نورين»، ولكن «شميت» يعالج موضوعه من خلال بناء مركب بطريقة هندسية محكمة فهو لا يقسم المسرحية إلى مشاهد أو لوحات أو



فصول وإنما يتطور منذ البداية حتى نهايته بشكل متدفق لا يقطعه دخول أو خروج شخصيات فـ «جيل» وليزا يحتلان المكان منذ لحظة دخولهما للشقة وحتى نهاية المسرحية، ولا يوجد أي فاصل زمني اللهم إلا عندما يعتزمان الخروج فتذهب «ليزا» إلى الداخل لتغيير ملابسها ويبقى «جيل» منشغلاً بسماع الموسيقى.. الموسيقى نفسها التي كان يستمع إليها يوم الحادث وهي مجرد حيلة فنية فقد كانت تلك اللحظات بمثابة هدنة يستأنف بعدها المؤلف المعركة القتالية بين الزوجين.

ويبدع المؤلف في تفسير الدوافع المحركة لتصرفات الزوجين، وفي الكشف عن حالات التوتر والغضب والترقب والانتظار والتأخر وغيرها من الانفعالات المصاحبة أو المحركة لسلوك الشخصيات في حوار متدفق يعيد إلى الذهن صورة المسرح الذي يعتمد على سيادة الكلمة، وبذلك يبدو «إيريك شميت» بعيداً عن التغييرات التي أدت إلى ظهور شكل مسرحي جديد نتيجة العديد من التجارب التي حدثت في طرق كتابة الدراما منذ سبعينيات القرن الماضي وامتدت آثارها حتى اللحظة الراهنة والتي أدت إلى تراجع النص المكتوب، وتراجع الكلمة لتفسح المجال لغيرها من العناصر الأخرى للظهور خاصة بعد التأكيد على جماليات الوسائط المتعددة عالية التقنية مثل استخدام الفيديو والفيلم والمؤثرات الصوتية والإلكترونية وبرامج الكمبيوتر في العرض المسرحي، وقد أدى ذلك إلى الانتقال من مسرح تحكمه القواعد والقوانين إلى مسرح غير مستقر وغير ملتزم بأي قواعد مفروضة سلفاً أو أصبح على

الأقل يبحث عن قواعد ضد ما هو سائد عندما كان المسرح الدرامي محكوماً بسيطرة النص والإيهام والمحاكاة والحبكة التي تعتبر تنظيمًا هندسياً دقيقاً لأجزاء المسرحية، كذلك لم يعد المسرح الجديد يهتم بالتأكيد على العناصر الاجتماعية والنفسية للشخصيات الدرامية، كما لم يعد يهتم بالحدوتة أو الحكاية وإنما انصب الاهتمام على العلامات المسرحية المرئية ودلالاتها، وأصبح المسرح يعرض حالة أو حالات متنوعة من خلال أحداث درامية غير مرتبة دون التزام بتقسيم المسرحية إلى فصول أو مناظر أو لوحات وإنما تنقسم إلى مجموعة مشاهد لا تربطها ببعضها علاقة سببية ظاهرة ولا تقدم حكاية من خلال حبكة محكمة.

و«إيريك شميت» في المسرحية التي بين أيدينا يعتمد على الكلمة في المقام الأول كما يحرص على تكثيف الحوار وتركيزه وقد اهتم بتصوير شخصيتي «جيل» و«ليزا» وتحليلهما نفسياً في ضوء ما ساقه من معطيات تؤكد أبعاد هاتين الشخصيتين وبلغ تعمقه في فهمهما حدًا يثير الإعجاب، كما نجح في تحقيق قدر من التجانس بين الموضوع والحجم الأمثل للعمل الدرامي الذي لا يجوز أن يكون أكبر أو أصغر من الموضوع، بل ويكاد يكون مطابقاً له تماماً بحيث يتحقق للبناء الدرامي عنصر التبادل بين الشكل والمضمون فالبناء الدرامي يشمل تكوين الموضوع وترتيبه وتطويره.



ويجنح «إيريك شميت» في صياغته للعمل إلى نوع من التهكم الآسف الذي يبدو وكأنه نوع من التفريج أو التفتيس خاصة في المواقف المتناقضة وتبادل الاتهامات والاعترافات ورغم أن الأسلوب ملهوي الطابع إلا أنه يثير الشجن بعرضه لتلك المعركة الدموية القاسية بين الرجل والمرأة بحيث تبدو النهاية شبه السعيدة باعثة على الابتسام المغلف بالمرارة.

أ.د. محمد شيحة

العدد القادم

من الأعمال المختارة

الأم شجاعة

السيد بنتيلا وخادمه ماتي

«الطبعة الثانية»

تأليف: برتولت برشت

ترجمة: أ.د. عبدالرحمن بدوي

مقدمة ودراسة نقدية: أ.د. عطية العقاد



نهج السيرة أحمد الويزي

- « الاسم الشخصي والعائلي: أحمد الويزي EL LUIZI AHMED
« تاريخ ومكان الازدياد: ١٩٦٢/٠٥/٠٥ بالمملكة المغربية
« الإجازة في الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية مراكش، ١٩٨٦.
« دبلوم المدرسة العليا للأساتذة، مكناس، ١٩٩٤.
« العنوان الالكتروني: ahmedluizi@gmail.com
« عضو اتحاد كتاب المغرب.
« عضو اللجنة التحضيرية للمؤتمر الوطني الثامن عشر لاتحاد كتاب المغرب
« «الرباط ٢٠١٢».
« عضو مؤسس، ورئيس سابق لجمعية «أصدقاء الكتاب».
« عضو مؤسس، ورئيس سابق لجمعية «الإشعاع الثقافي».
« عضو دائم بالمجلس الإداري لجمعية «إنصات» للنساء ضحايا العنف.

مؤلفات وإنتاجات شخصية:

- في مديح الأدب، مجموعة خطب لأدباء لفائزين بجائزة نوبل للآداب،
ترجمة، منشورات كتاب في مجلة، مجلة الرافد، الشارقة، نوفمبر، ٢٠١٢.
- بلاد بلارج، رواية دار الآداب، بيروت، لبنان، ٢٠١١.
- الممانعة، إرنستو ساباتو، ترجمة، دار كتعان، سوريا، ٢٠١٠.
- حاشية على اسم الورد، إمبرتو إيكو، ترجمة، دار التكوين، سوريا، ٢٠١٠.
- حمام العرصة، رواية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٦.
- صدرُ الملائك، مجموعة قصصية، وزارة الثقافة المغربية، دار المناهل، الرباط
٢٠٠٣.

الدراسات النقدية والمقالات والترجمات (صدرت كلها ضمن):

المجلات والدوريات:

الثقافة المغربية (وزارة الثقافة بالمغرب)، آفاق (مجلة يصدرها اتحاد كتاب المغرب)، نقد وفكر (مجلة الراحل محمد عابد الجابري)، قاف صاد (مجموعة البحث في القصة القصيرة، المغرب)، ألواح (إسبانيا) عمان (الأردن)، مجلة النشرة (الأردن)، مجلة نزوى (سلطنة عمان)، البحرين الثقافية (مملكة البحرين، ثقافات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالبحرين)، أوان (مملكة البحرين)، الأطام (السعودية)، قوافل (السعودية)، نماذج (ليبيا)، رؤى (ليبيا)، الرافد (حكومة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة)، إضافات (لبنان).

المشاركات والتدريبات والتكوينات:

- ندوة: الرواية في ضيافة المسرح، أيام المهرجان الوطني للمسرح المحترف، الجزائر العاصمة، من ١٤ سبتمبر إلى ٢٨ سبتمبر ٢٠١٢، الجزائر.
- ندوة: الرواية والфанطاستيك، ضمن فعاليات ملتقى الرواية العربية الثاني، الذي نظمته رابطة أدباء الجنوب، أكادير بين ٢٠ و ٢٢ مايو ٢٠١٢.
- ندوة: الكتاب والترجمة، بشراكة بين منظمة اليونيسكو ووزارة الثقافة، فندق لوميريديان، أبريل ٢٠١٢، مراكش.
- ندوة: شعرية المكان في القصة القصيرة بالمغرب، ضمن فعاليات المهرجان المغربي للقصة القصيرة، الدورة الثانية، بني ملال، مايو ٢٠١١.
- ورشة تحديد الاحتياجات وقياس الأثر في مجال مكافحة التمييز ضد المرأة، منظمة العفو الدولية، الدار البيضاء: ١٧/١٥ أبريل ٢٠١١.
- ندوة: في الترجمة: قضايا وتجارب، الكلية متعددة الاختصاصات، الراشدية، نوفمبر/ تشرين الثاني ٢٠١٠.
- ندوة: تكريم القاص المغربي المعاصر: إدريس الخوري، ضمن فعاليات المهرجان

اعترافات زوجية

يعود جيل من المستشفى رفقة زوجته ليزا، بعد أن تعرّض في وقت من الأوقات لحادث مُلغز، فقد على إثره الذاكرة، ولم يعد يعرف لا اسمه، ولا زوجته، ولا حتى بيته أو أي شيء من الأشياء الخاصة، التي شكّلت الأس الذي بنى عليه صرح ماضيه.

ولأن ليزا مقتنعة أشد الاقتناع بأن ذاكرة زوجها ستعود حتما إليه، بمجرد ما أن يتعرّض لصدمة داخل الوسط الذي ظل يعيش بين أحضانها؛ فإنها تعود بجيل رأسا الى شقتهم، بعد الخروج من المستشفى، لتشرع في تعريضه بالأمر التي ألفها وألفها، قبل تعرض ذاكرته للنسيان. وهكذا، ينمو بين الزوجين في البداية، حديث ذو شجون حول ماضيهم المشترك، وصورة «الزوج» التي كان عليها جيل، ليتعرّف هذا من خلال تلك المحكيات، على أنه كان كاتباً شهيراً، له عدة كتب ونظريات بصدد أمور متنوعة، ويؤسس مع شريكة حياته ركن معاشرته له طابع خاص...

ومع ذلك، ظل باله منشغلاً بمعرفة السبب الرئيسي، الذي ذهب بذاكرته أدرج الرياح. وإذا يأخذ في الإلحاح على ليزا لتحكي له ما حصل، تشرع هذه في المراوغة أولاً، لكنها تضطر في الأخير إلى أنه تعرض للسقوط على قنّة رأسه في درج البيت، لأنه حاول وهو في فورة الهياج العصبي، أن يلحق بها من الخلف ليقتلها، وهي تنزل السلم. حينذاك، يشعر جيل بأنه أثم في حق زوجته، فيطلب منها أن تغفر له، ويحمل حقيبتها ويتأهب للانصراف، لكن ليزا تلحق به، وتؤكد له أنها سامحته، وأن لا مجال له ليقصده، لأن قدره هو أن يبقى زوجها.

وأثناء الاستعداد للاحتفال بهذا، يشغل جيل إحدى الأسطوانات، فتعود له الذاكرة كاملة على إثر سماعه للموسيقى. فيستحضر السبب الرئيسي الذي أودى بذاكرته، ويواجه زوجته ليزا بهذه الحقيقة، ويؤكد لها أنها هي التي حاولت قتله بقنينة، ضربته بها على الرأس. حينذاك تقر ليزا بالأمر، وتعتذر عما فعلته، وتحاول أن تغادر البيت، لكن الزوج يمسك بها، ويلتمس منها أن تبقى، لأن قدرها هو أن تبقى زوجته، مهما حصل.

إن مسرحية «اعترافات زوجية»، هي سلسلة من الأسئلة الفلسفية عن الزواج، والعلاقات الحميمة، والحياة المشتركة بين الزوجين، بحلوها ومرها، بطيب عيشها وحنظل مشاكلها، بسعادتها وشقائها، لكنها أسئلة لا تجد جوابها إلا في مديح ذلك الزواج، والحث على ضرورة الحفاظ على لحمته، في أفق استمرار هذه النواة الرائعة التي تحمينا من الضياع والنسيان والتشرد: الأسرة.