دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العنوان:	رباعية الطبيب والمرأة والمريض والواجب بين تشيخوف وابراهيم ناجي ويوسف ادريس : مقاربة نصية
المصدر:	مجلة الدراسات العربية (كلية دار العلوم - جامعة المنيا) - مصر
المؤلف الرئيسي:	فوزي، منير
المجلد/العدد:	ع 8, مج2
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	2003
الشهر:	يونيو
الصفحات:	23 - 80
رقم MD:	193424
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	AraBase
مواضيع:	القصص القصيرة العربية، النقد الادبي، الادب العربي، نقد القصة العربية، الادب الروسي، نقد القصة الروسية، القصص القصيرة الروسية، الادباء الاطباء، الرجل والمرأة، العلاقات الانسانية، المرضى، الامراض، البناء الفني القصصي
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/193424

© 2018 دار المنظومة. جميع الحقوق محفوظة.
هذه المادة متاحة بناء على الإتفاق الموقع مع أصحاب حقوق النشر، علما أن جميع حقوق النشر محفوظة. يمكنك تحميل أو طباعة هذه المادة للاستخدام الشخصي فقط، ويمنع النسخ أو التحويل أو النشر عبر أي وسيلة (مثل مواقع الانترنت أو البريد الالكتروني) دون تصريح خطي من أصحاب حقوق النشر أو دار المنظومة.

رباعية الطبيب والمرأة والمريض والواجب

بين "تشيخوف" و "إبراهيم ناجى" و "يوسف إدريس"

﴿ مقاربة نصية ﴾

د. منير فوزى(*)

(١-١)

البحث إزاء موضوعة Theme تتشكل ملامحها من خلال ثلاثة كتّاب قصصيين ، عناصر الموضوعة واحدة ، وهى مؤلفة من أربع وحدات: الطبيب والمرأة والمريض والواجب ، هذا هو الثابت. أما المتغير فهو الأداء الفنى القصصى المعبر من خلال امتزاج هذه العناصر ، عن منظومة فكرية محددة ، تعكس رؤية كل قاص لفلسفة الحياة. أى أن البحث -ببساطة- يقف أمام معالم التعبير الفنى التى تتشكل فى إطار الفن القصصى استنادا إلى إعمال الفكر، من أجل تقديم رؤية للعالم ، وللتعبير عن قضايا محددة شغلت كل قاص من هؤلاء الثلاثة وأرقته.

وهذه القضايا ذات شقين: الأول منهما ذو طابع خاص أو ذاتى ، فالثلاثة أطباء يعبرون عن ضمير الطبيب وواجبه تجاه ما يواجهه من حالات إنسانية ، والثانى ذو طابع عام أو موضوعى ، فالقضايا تتمحور حول علاقة الرجل والمرأة بوصفهما إنسانين تحركهما دوافع الرغبات والمكبوتات.

يقف " أنطون بافلوفتش تشيخوف A.Chekhov[١] أمام الجانب الإنسانى فى قصته "الجندب The Grasshopper" [٢] بين شخصيتين متناقضتين أولاهما دائمة العطاء والثانية دائمة الأخذ ، فتأتى معالجته رقيقة ومأساوية ، لترصد تصدع العلاقات الإنسانية

(*) مدرس بقسم البلاغة والنقد الأدبى والأدب المقارن بكلية دار العلوم -جامعة المنيا.

وقد قدم هذا البحث إلى مؤتمر (العلوم الإنسانية وتكاملها-رؤية مقارنة) والذى أقامته كلية الآداب بجامعة المنيا فى الفترة من ١٩-٢١-٢٠٠٢م.

فى إطار انهيار المفاهيم الخلقية ، معليه من إنسانية الإنسان فى مواجهة الأنانية والسقوط فى الخطيئة.

أما "إبراهيم ناجى"[٣] فيتوقف فى قصته "الأقدار"[٤] عند جانبى الواجب والضمير بوصفهما عماد الطبيب الناجح.

ويتخطى "يوسف إدريس"[٥] منظومة القيم والأخلاق ؛ ليعيد اكتشاف الجوهر الإنسانى من خلال الانصهار فى بوتقة لحظة خاصة ، تشكل تجربة فريدة ، فى قصته "على ورق سيلوفان"[٦] ، التى يرصد فيها أزمة الإنسان المعاصر فى مواجهة أشد أمراض العصر فتكا بالإنسان: الملل والرتابة.

وإذا كان هؤلاء الكتاب الثلاثة قد انطلقوا من موضوعة واحدة ، فإنها أنتجت لنا ثلاث وجهات نظر مختلفة ومتباينة ، قد استطاع كل كاتب أن يقدم رؤية محددة تستند إلى وعيه الخاص ، ورؤيته الذاتية لمفاهيم العلاقات الإنسانية ولجوهر الوجود ، وهو ما ستكشف عنه هذه الدراسة.

ولعله من المفيد الإشارة إلى غنى العوالم الفنية للكتاب الثلاثة بعناصر هذه المقاربة، فى العديد من أعمالهم الأخرى، مثل (عنبر رقم ٦) لتشيخوف، و(العملية الكبرى) و(موت بدون جنون)، من مجموعات إدريس ، فضلا عن رواية (البيضاء) التى ترصد واجب الطبيب ليس تجاه مرضاه فحسب، وإنما تجاه قضايا مجتمعه السياسية والاجتماعية فى غمرة النضال الوطنى فى حقبة الخمسينيات، وإذا أضفنا إلى ذلك معظم قصص مجموعة "أدركنى يا دكتور" لناجى لتبين لنا إلى أى مدى تتغلغل عناصر هذه المقاربة فى نسيج الأعمال القصصية لهؤلاء الكتاب، غير أنها فى الأغلب لا تجئ مكتملة، فقد يغيب عنصر المريض أحيانا، أو تغيب المرأة، أو يتضمن الواجب دون ذكر مباشر له، وهو الأمر الذى جعلنا نقتصر فى دراستنا على هذه النماذج فحسب بوصفها أكثر النماذج القصصية اشتمالا على عناصر المقاربة.

(٢-١)

وتتشكل الدراسة من خلال ثلاثة مباحث:

الأول: ويتم فيه عرض ملخص للقصص القصيرة الثلاثة ، مع إيضاح لأهم ما اشتملت عليه من شخصيات وأحداث.

الثانى: ونقدم فيه ملامح صور العناصر الأربعة للمقاربة ، وهى الطبيب والمرأة والمريض والواجب ، كما قدمتها القصص ، مع إظهار الخصائص والمميزات التى ارتبطت بكل منها.

الثالث: التحليل الفنى للنصوص الثلاثة من حيث بناء الشخصية واللغة والأحداث والحبكة وعناصر الزمان والمكان... أى من خلال عناصر بناء الفن القصصى.

وتطمح هذه الدراسة إلى تأكيد عدد من الفروض هى:

١- أن مجال المقاربات النصية يعد الشكل الأمثل للدراسات النقدية ، خصوصا تلك التى تجئ فى إطار الأدب المقارن ، بعد ما أكسبته النظريات والتطبيقات المعاصرة هلامية حادت به عن الغرض الذى قام من أجله هذا العلم ، فأصبح يمكن التعبير به عن كل شئ ، وعن أى شئ .(٧)

٢- أن وحدة الموضوعة Theme لا تعنى -بالضرورة- التوحد فى وجهات النظر، أو الاتفاق فى النتائج المستخلصة، ومن ثم فإنه يمكن أن تتعدد وجهات نظر المبدعين -مهما كثروا- على الرغم من استخدامهم لموضوعة واحدة.

٣- أن العمل القصصى ليس مجرد أداة للتسلية ، فهو عمل له أهداف محددة ، يستخدمه القاص بغرض التعبير عن موقف محدد تجاه قضايا الواقع والمألوف ، ويسعى من خلاله إلى دفع المتلقى/القارئ إلى اتخاذ موقف محدد تجاه ما يحدث أمامه فى الواقع.

(٢-١)

تتشكل قصة "الجندب The Grasshopper" لتشيخوف من ثماني لقطات أو ثمانية أبعاد ، تمثل كل لقطة منها أو كل بعد مرحلة من مراحل العمل القصصى. يبدأ الأول من ليلة زفاف "أولجا إيفانوفنا Olga Ivanovna" ، حيث تقوم بتقديم زوجها الطبيب الشاب "أسيب ستيبانوفتش ديموف Ossip Stepanovich Dimov" إلى أصدقائها ومعارفها ، موضحة لهم وجود شئ غير عادى ومميز فى "ديموف" دفعها إلى الاقتران به ، على الرغم من أنه يبدو شخصا عاديا وبسيطا للغاية.

أما البعد الثانى فيبدأ برصد حياة "أولجا" ذات الثانية والعشرين ربيعا مع زوجها "ديموف" ذى الحادى والثلاثين ، وكيف كانت رائعة ، فهما يفرشان شقة معيشتهما بطريقة مميزة ، تحمل روحا أرستقراطية ملموسة، وذوقا رفيعا ، كما يرصد أنشطة "أولجا الحيوية" والمتعددة ، كاللعب على البيانو ، والرسم بالألوان الزيتية، والذهاب المستمر إلى الخياطة.

ويتتبع البعد الثالث رحيل "أولجا" إلى البيت الريفى ، واشتياق "ديموف" لها بعد غيابها عنه أسبوعين ، فيقرر الذهاب إليها ، ويشترى معه حلوى و"مزات" بالإضافة إلى كافيار وجبن وسمك ، حالما بعشاء هانئ يقضيه معها فى حرية ودعة ، على أن يستكمله بقضاء الليلة -كاملة- معها. وحين يصل إلى البيت الريفى لا يجد زوجته بالدار.

وبعد قليل تأتى زوجته وترحب به ، ثم تطلب منه أن يحل لها مشكلة عويصة ، فقد وعدت عامل البرق " تشكيلدييف Chikeldeyev" أن تحضر حفل زفافه ، ولأنها ينبغى أن تفى بوعدها ، وليس لديها أى فساتين أو قفازات ، فإنها تطلب منه أن يعود إلى البيت ويحضر لها منه كل هذه الأشياء ، وحين يطلب منها تأجيل هذا للصباح ، فهو متعب وقادم من سفر ، ترفض وتسأله الرحيل فى التو.

أما البعد الرابع فيسرد تطور العلاقة الناشئة بين "أولجا" والمصور"ريابوفسكىRyabovsky" حيث يكشف الأخير لها (فى إحدى الليالى القمرية) عن إعجابه الشديد بها ، وبموهبتها مصرحا لها بحبه العميق نحوها.

ويتعرض البعد الخامس لمرحلة ما بعد تعمق العلاقة بين "أولجا" و "ريابوفسكى" ومعرفة الكثيرين بها ، فقد بدأ الملل يدب فى نفس "ريابوفسكى".

فى تلك الفترة ، كانت "أولجا" تتلقى من "ديموف" خطابات يرجوها فيها أن تعود ، ومع الخطابات كان يرسل لها مبلغ خمسة وسبعين روبلا، وحين إخبرته بأنها مدينة للمصورين بمبلغ مائة روبل ، أرسلها لها فورا.

ويلمس البعد السادس معرفة "ديموف " بخيانة زوجته له ، وذلك منذ منتصف الشتاء ، فأصبح غير قادر على النظر فى وجهها ، كما لم يعد يبتسم بفرح لمرآها ، كما كان يفعل ، وحتى لا تطول فترة مكوثه معها فى البيت ، أصبح يقضى معظم وقته مع صديقه "كوروستليف Korostelev " ، فكان عندما يدعوه إلى المنزل يظلان يتحدثان فى أمور طبية بحتة ؛ لكى لا يعطيان فرصة لأولجا فى أن تشاركهما حديثهما ، ولكيلا يستمعان إلى أكاذيبها.

وخصص البعد السابع لمعرفة "أولجا" بتعدد علاقات "ريابوفسكى" النسائية ، حيث يلاقيهن فى مرسمه ، وحين تذهب إليه ، وتكتشف ذلك بنفسها ، وتواجهه ، يحدث بينهما صدام حاد ومشاحنات ، تقرر على إثرها أن تكتب له رسالة تعبر عن سعادتها بتخلصها منه، وحين تعود للبيت ، تجد "ديموف" مريضا للغاية ، ويحذرها أن تقترب منه حتى لا تصيبها عدوى الدفتيريا التى انتقلت إليه من عدة أيام مضت ، ويطلب منها ضرورة إحضار "كوروستليف" ، فتبعث برسالة لاستدعائه ، ضارعة إليه أن يقدم على وجه السرعة.

ويرصد البعد الثامن والأخير اللحظات الأخيرة فى حياة "ديموف" ، حيث تصحو "أولجا" بعد ليلة قضتها مسهدة مؤرقة ، على اضطرابات تموج فى بيتها ، وتتبين أن زوجها قد أصبح فى مرحلة خطرة للغاية ، وتعرف أن انتقال العدوى إليه ، جاء عن طريق شفط "ديموف" بأنبوبة من فمه لأغشية الدفتيريا من طفل مريض بها ، وتشعر "أولجا" بأن ما يحدث لها ، هو عقاب سماوى جراء ما اقترفته من خيانة زوجها النبيل. كانت تحس بالتبلد والوحشة وبقناعة مؤداها أن الحياة قد فسدت ، وأنه لم يعد بالإمكان إصلاح ما فسد .

وتدرك "أولجا" أن زوجها -بشهادة كل من عرفه- كان حقًا رجلاً عظيمًا ونبيلاً، وكان واعدًا مبشرًا ، وتمضى إلى غرفته ، فتجده ممددا على الأريكة ، مغطى بنصف بطانية ، ضامر الوجه هزيلا ، فى لون رمادى مصفر ، وفى صورة لا تبدو بها وجوه الأحياء ، ولا تكاد تميزه إلا بجبينه وحاجبيه الأسودين وابتسامته المألوفة ، وهناك تصرخ فيه وتهزه ، ولكن دون مجيب ، فقد مضى إلى عالمه الآخر.

(٢-٢)

قصة "الأقدار" هى من أوائل القصص التى كتبها "إبراهيم ناجى" ، وعندما نشرها لأول مرة فى مجلة "حكيم البيت" فى يناير ١٩٣٤م ، وضع بجوار العنوان الأصلى عنوانًا جانبيًا هو: (قصة مصرية طبية) ، وربما يفيد هذا الإيضاح فى كشف جوانب هذا العمل عندما نتعرض له فنيًا.

وملخص القصة يبدأ من رصد الحالة التى كانت عليها عيادة الطبيب الشهير "عونى" ، من امتلاء وازدحام حتى لم يبق مكان لأحد ، وهى على هذا المنوال كل يوم ، ثم توضح القصة مكانة هذا الطبيب وشهرته حيث تخطت الآفاق ، فهو متفرد فى دقة التشخيص، ولا يوجد كتاب طبى ولا مجلة متخصصة ، ولا بحث جديد إلا وعنده خبر به ، وفوق ذلك فهو طبيب الطبقة الأرستقراطية: الأمراء والوجهاء. ومن الواضح أن دخله كبير جدا،

فهو عالج عظيما من وجهاء السودان ، وكان أجره باهظا. وبعد هذا الإيضاح ينتقل بنا السرد القصصى إلى العيادة حيث يدق جرس التليفون ، ويرد التمرجى "عبد السميع" ومن خلال محادثته نتبين أن هناك طفلا عالجه الطبيب "عونى" فى الصباح ، وأنه مصاب بالدفتيريا ، وحالته تسوء ، وهو مقيم فى بيت الشيخ "خلف" فى "شبرا البلد" ، وأن على التمرجى ضرورة إبلاغ الطبيب بالأمر، وبالفعل يدخل "عبد السميع" على الطبيب ويجده منهمكا فى حديث مع مريضه ، وبعد انتهاء الحديث يبلغه بأمر الطفل ، فيهز الطبيب كتفيه متضجرًا ، وينظر إلى ساعته فإذا بها التاسعة ، ويكتشف أنه ظل يعمل منذ الرابعة دون انقطاع ، وأن حوالى أربعين مريضا قد قام بالكشف عليهم ، وأمامه بيان بعشر زيارات فى البيوت ، فلا وقت لديه ، ثم إنه طبيب أمراض باطنية ، وليس طبيب أطفال ، فلماذا لا يستدعى أهل الطفل أخصائيًا متخصصًا فى أمراض الأطفال ويتركونه فى حاله؟ صحيح أنهم يعرفونه من زمان ، ويثقون به فى كل شئ، ويعتقدون أن فيه "البركة" ، لكنه هو من عودهم على أن يلبى طلبهم كلما استدعوه. وتتداخل الأفكار والتساؤلات فى رأس الطبيب عونى ، فيقرر سريعا أن يدع الطفل يموت وليجر هو وراء رزقه وربحه ، ولكن سرعان ما يلح نداء الواجب فى أعماقه ، فيتذكر أن مجده الطويل إنما قام على المروءة التى أسداها ، والخير الذى صنعه ، وهنا يأمر التمرجى بأن يجهز الحقنة الكبيرة ومصل الدفتيريا ، وأن يخبر السائق بأنهم سيذهبون إلى "شبرا البلد" فى بيت الشيخ "خلف". ويعود التمرجى ليؤكد على غياب السائق ، ووجود السيارة بدونه ، فيقرر الطبيب -وهو يرتدى معطفه- أن يأخذ الشنطة من التمرجى صارفا إياه ، مزمعا الذهاب وحده ، ويعاوده نشاطه ، وتنفرد أساريره فيحتقب أشياءه ويمضى إلى السيارة ليقودها؛ ولما لم يكن سائقا ماهرا ، وعيناه متعبتين ، والظلام سائدا ، ومنزل الشيخ خلف بعيدا ، كان محتملا أن تلم به حادثة ، غير أنه لم يكن يرى أمامه إلا شيئا واحدا: طفلا مريضا يوشك على الموت، وبإمكانه -هو- أن ينقذه فى خمسة دقائق بمصل الدفتيريا ، فضغط على دواسة البنزين ليسرع أكثر ، ومن خلفه نفير سيارة أشد منه استعجالا ، وكان لابد أن يحدث الاصطدام ، فتلقى الطبيب صدمة عنيفة فى المؤخرة ، بعد حشرجة

الفرامل ، وانعطفت سيارته مرغمة إلى الحقل ، فلم يكن الطريق ممهدًا.

وحين أفاق – بعد إغماءة قصيرة – ليرى المتسبب فيما آل إليه حاله ويلعنه ، فإذا بالمتسبب المتهور سيدة رائعة القوام ترتدى معطفا وتحجب وجهها، فصرخ فيها ، لقد حطمت سيارتى –يا سيدتى –بجنون قيادتك ، وأخبرها بأنه طبيب كان فى طريقه لإنقاذ طفل فى حالة حرجة ، ولأنه لم تعد لديه وسيلة للوصول إلى هذا الطفل بعد تحطم سيارته ، فإنه يقترح عليها أن توصله بسيارتها ، ولا يعطيها وقتا للتفكير ، فيجرى إلى سيارته المحطمة ، ويخرج منها الحقنة ويثب فى سيارتها ، فتتبعه صاغرة وهو يوضح لها الطريق حتى وصلا. وربما يحتاج السيارة لنقل الطفل إلى المستشفى ؛ فإنه لا يترك المرأة ، بل يجرها جرًا ، فتستسلم له، ويستقبلهما الشيخ "خلف" وفى يده مصباح، على ضوئه يرى الطبيب وجه المرأة الذى انكشف فبات رقيقا ناضرًا وساحرًا، وحين يقوم الطبيب بالكشف على الطفل ، تساعده المرأة ، وينجحان فى إنقاذ حياته بإعطائه حقنة الكافور ، ودواء منبها. وبعدها يعودان إلى السيارة والشيخ "خلف" من خلفهما يدعو لهما دعاء ، هو أجر الطبيب فى كل مرة ، وأجر تعرضه للموت وتضحيته بكل ما هو غال من أجل أداء الواجب. وبعد أن تتحرك السيارة ، يشكر الطبيب المرأة ، ويحكى لها قصة هذا الطفل الذى أسهمت فى إنقاذ حياته ، فأمه تركته وفرت مع عشيق لها ، ولم يعد يعنى به سوى جده الشيخ "خلف". وهنا ترتجف المرأة ولا تجيب، وحين يصلان إلى موضع سيارته يسألها: من هى وما السبب الذى جاء بها منفردة بسيارتها فى شبرا البلد؟ وهنا تفر عيناها بالدموع ، وتعترف له بأنها أم هجرت طفلها لتلاقى عشيقها فلقيته، وقد ردها منظر الطفل الملقى دون أم فى منزل مهجور عن حمقها وضلالتها، وزادها خجلا حديثه عن واجب الأمهات وحق الأمومة ، وتقرر أن تعود إلى منزلها بعد أن تلقت – على يد الطبيب–درسين هما: التضحية فى سبيل الواجب ، وواجب الأم نحو ولدها بالتضحية.

(٣-٢)

لأن البطلة عاشت طول عمرها مدللة ملفوفة بورق سيلوفان، جاء عنوان قصة "يوسف إدريس": "على ورق سيلوفان" ، والقصة رصد نفسى لحالة خاصة انتابت هذه البطلة، بعد اتخاذها قرارا ، بموجبه ستتحدد مسيرة حياتها الباقية. وملخص القصة يتمثل فى أن هذه البطلة -وبعد زواج دام عشر سنين- دب فى نفسها الملل والرتابة ، ولم يعد يعجبها فى زوجها الطبيب والجراح المشهور، منظر فمه الواسع المتثائب فى الصباح، وهو يغرز بصره فى الجريدة ، أو منظره ببنطلون البيجامة ، والبيجامة مفتوحة والسروال ظاهر ، كما لم يعد يعجبها -أيضًا- هذا التجشؤ منه بصوت عال ، عقب الماء الكثير الذى يشربه ، باختصار لم يعد يعجبها ذلك التكرار الممل (نفس المنظر ، نفس الطريقة ، نفس الغياب الطويل)، وتلك القصص التى ملت من تكراره عليها (عشر سنوات تسمع منه نفس التعليقات عن نفس الأشياء، وبنفس النبرات). كانت -حين تزوجته- فى التاسعة عشرة من عمرها ، وكان يمثل لها الجنة الموعودة ، كان أعظم رجل وأكرمه وأرقه فى العالم . السنوات الخمس الأولى قضتها لا ترى رجلا غيره ، ثم بعد ذلك دب الملل ، وتطلعت لشىء جديد ومثير أكثر، وجاءها النداء فى صورة مغامرة ، بدأت بتحية ألقاها عليها عابر، وكان بإمكانها أن تزجره أولا ترد التحية ، لكنها ابتسمت ، ثم تتابعت المراحل ، حادثها هاتفيا متخيرا الصباح حيث البيت خال فى هذا الوقت ، وقررت أن تخوض التجربة (ولم لا وكل صديقاتها يغامرن)، المهم ألا يعرف أحد ، وتكررت المكالمات ، ثم جاءت مرحلة طلب اللقاء ، ويأتى اللقاء كأنه كلام ، ثم يأتى موعد آخر فى الهرم ، وقبل أن تستكمل نزوتها تقرر أن تقابل زوجها فى عمله، وتذهب إليه فتجده فى غرفة العمليات ، وحين يخبرونه بوجودها ، يطلب من الممرضة إبلاغها بأن تنتظره فى الاستراحة، فأمامه نصف ساعة ، ويقترح عليها أن تذهب إلى غرفة العمليات لتتفرج على العملية وتتسلى قليلا. فى البداية ترفض ثم لا تلبث أن تستجيب فترتدى "البوت" الأسود ، والمريلة البيضاء التى تربط بحزام من الشاش ، ثم ترتدى الماسك (القناع) وتأخذها الممرضة

إلى غرفة العمليات ، فتدخل وحدها ، لأن الدخول ممنوع بالنسبة للممرضة، وهناك فى الركن القصى من الغرفة تشاهد تجمعًا يتحلق حول طفل صغير ، وحين تجد التجمع منهمكا غير مبال بوجودها ، تحاول إحداث صوت لاستجلاب انتباه زوجها ، غير أنه لا يعيرها أدنى انتباه، وحين تكرر المحاولة ، تسمع غمغمة لا مجاملة فيها "اللى عايز يكح يمشى يطلع بره" ، وتتبين منه صوت زوجها، ولكن هذا الصوت القوى الذى تسمعه يبدو غريبا ومختلفا ، صحيح أنها نفس النبرات ، لكن هذا الصوت آخر قوى آمر لم تسمعه من قبل ولم تألفه ، وتشعر -بعد قليل - بالغرابة ، فهى هنا لا مكان لها، كما أن أحدا لا ينتبه لقدومها، وزوجها منهمك فى عملية خطيرة ، الأولى من نوعها فى الشرق ، ولو لم يقم بها لمات الطفل المريض. وتكتشف - أيضا - أن الجراحة ليست كما كانت تتصور: مجرد مشرط وملقط دم، وأن الجراحين ليسوا جزارين ، وحين تنغمس فى أفكارها ، تنتبه على دوى صوت زوجها الآمر: عرق ، فتقوم "السستر" التى بجواره بتجفيف العرق من على وجهه بشاش مطبق بعناية ، ودون أدنى حركة من الطبيب ، وتتعجب البطلة (كيف تطيع المرأة التى بجواره أمرا يصدر بهذه الطريقة الحادة الباترة ، كالسبة ، وحتى من غير" من فضلك"؟) وبعد لحظات يوجه حديثه إلى المساعد ينهره بعنف: "امسك كويس ... إذا فلتت ح أحط المشرط فى عينك" وتلمح البطلة فى عينى زوجها نظرة جديدة ومختلفة عن تلك النظرة المستسلمة التى تعرفها ، هذه تملكها شخصية طاغية آسرة لا تملك إلا طاعتها ، وهى "نظرة كأنها لرسول مؤمن برسالته إلى حد الجنون والطيش ، مليئة بالثقة وكأنها تصدر عن فيض من امتلاء النفس بالثقة" وتدرك البطلة أنها لها شهرًا أو أكثر لم تر عينى زوجها ولم تحس له نظرة، فقد كانت نظراته لها دائما كقطة أليفة تتبعها وتواجهها حيث تشاء ، أما هذه فنظرة آسرة مختلفة. وتتعدد أوامره ونواهيه ، فلا تعرف ماذا حدث له، فهى لم تره هكذا أبدا، إن شخطة مرعب ، على الأقل يرعبها ، وما هذا الاهتمام العظيم الذى يبديه الآخرون بأصابعه. لا يمكن أن تكون هذه أصابعه التى تعرفها ، هذه يد وأصابع مختلفة تماما ، بالغة الحذق والنشاط والدقة والحيوية ، غير تلك التى ما رأتها إلا مرتخية ، أو مغطية فمه المتثائب ، وتدرك البطلة أنا أمام شخص

آخر ، شخص طاغ ، آسر ، مخيف ومرعب ، ذكر ، وأمام تلك الصورة يتضاءل الآخر ، ويصبح أقل شبابا وأهمية ، وتكاد تبكى حين تدرك أنها كانت على وشك خيانة هذا الرجل العظيم والقوى والمقدس ، وتشعر بكل كيانها يتضاءل أمام هيبة هذا الرجل، وتمتلئ بالدموع ، متطهرة من ذنبها ، وتشعر بعد انتهاء العملية الخطيرة ونجاحها ، وقد جاء إليه مساعدوه وزملاؤه ليصافحوه ويهنئوه ، بأن قلبها قد بدأ يغوص.

(٣-١)

يمكن رصد ملامح صورة الطبيب فى الأعمال القصصية الثلاثة من خلال ثلاثة أبعاد أو ثلاثة محاور ، الأول: بوصفه طبيبا متفانيا فى خدمة الطب والعطاء له. والثانى بوصفه زوجا وفيا لزوجته ومخلصا لها. والثالث: بوصفه إنسانا راقيا فى معاملاته مع أصدقائه وزملائه.

ولا تختلف ملامح هذه الأبعاد فى النصوص الثلاثة ، باستثناء نص "إبراهيم ناجى" ، حيث لا يتحقق وجود للزوجة (زوجة الطبيب) ، لأن الطبيب /البطل نسى فى غمرة اهتماماته الطبية مسألة الزواج ، أو فاته قطاره نتيجة هذا الانشغال ، بيد أنه فى مجمل الأعمال الثلاثة تتكامل صورة الطبيب فنيا ، ما بين البعد الوظيفى ، والبعد الاجتماعى ، والبعد الإنسانى.

(٣-٢)

فى قصة "الجندب" يرسم "تشيخوف" ملامح البعد الأول من شخصية الطبيب "أسيب ديموف" ، فنراه شخصا نابها ، يبلغ من العمر واحدا وثلاثين ربيعا ، تنبئ أفعاله عن جدية ، ويشى مستقبله المهنى بالوعد.

وعلى الرغم من الصعوبات التى يواجهها فى مستهل حياته، فإنه يحاول الانتصار عليها ، فيزاول عملين فى وقت متتابع من أجل توفير دخل طيب ؛ يكفل له حدا لا بأس به من المعيشة ، فهو ممارس منتدب فى أحد المستشفيات ، من الساعة التاسعة صباحا

حتى منتصف النهار ، وهو -من بعد الظهيرة- يعمل مشرحا فى مستشفى آخر. وبعد زواجه من "أولجا إيفانوفنا" -سليلة الطبقة الأرستقراطية-يحرص على متابعة دراساته العليا ، ويحصل على درجة الدكتوراه بجدارة، ويرشح للعمل فى وظيفة مدرس بالجامعة.

ومن أجل أن ينقذ حياة طفل مصاب بالدفتيريا ، يقوم -دون تفكير منه - بشفط المخاط من حنجرة الطفل بفمه ، مما يعرضه للعدوى التى تتسبب فى مرضه ووفاته.

أما البعد الثانى فيتضح لنا من خلال علاقة "أسيب" بزوجته، فهو حنون معها ، يتفانى فى حبها ، ويحقق لها رغباتها ما دام ذلك فى مقدوره. وحين لا يتيسر له تحقيق مطالبها؛ فإنه لا يدخر جهدا فى بذل أقصى ما لديه من أجل إسعادها وتلبية رغباتها. يحدث هذا عندما يسافر إلى زوجته فى المنزل الريفى ، حاملا معه الكافيار والجبن والسمك الأبيض ، وهناك يواجه -وهو المريض- بزوجته تطالبه بأمر سخيف ، يضيف إلى مرضه وسفره الطويل عبئا ، وهو أن يعود إلى البيت فورا من أجل إحضار بعض الفساتين والأزهار والقفازات، ذلك أنها وعدت عامل التلغراف "تشيكلدييف" أن تحضر حفل زفافه، ولأنها وعدت فلا بد أن تفى بوعدها ، ولأنه ليس لديها -هنا- هذه الأشياء ، فيستلزم إحضارها. وحين يسألها "أسيب" أن تؤجل هذا الأمر للغد ؛ لكنها تصر على ارتحاله للتو، مؤثرة التضحية بتعب زوجها من أجل إرضاء عامل بالكاد تعرفه. ويرحل "أسيب" دون أن يتناول شيئا من الطعام الذى أحضره.

وحين تعوزها النقود تكتب إليه تطالب بأن يرسل لها مالا، فيرسل لها أول كل شهر خمسة وسبعين روبلا ، وحين تطلب المزيد مدعية أنها مدينة للمصورين بما قيمته مائة روبل، يضطر إلى العمل (فترة إضافية) فى وظيفة مترجم ، ليلتقط لها ما يتكسبه مقابل الترجمة ، ويرسل لها ما تريده.

وعلى الرغم من معرفته بخيانتها له ، وتأكده من ذلك ، فإنه يظل متجلدا ، لا يظهر مشاعره الغاضبة لها، ويحتمل وجعه فى صمت. وتتمادى فتغرقه بتصرفاتها الشائنة ، فيكتم فى نفسه. وحين

تستحضر عشيقها إلى المنزل ، وتقدم له الغذاء معهم ، وتكشف -علنا- وللجميع أمام أعين زوجها وأصدقائه ، عن شغفها به ، يقابل هذا الأمر بهدوء أعصاب ، وحين تبكى فراق العشيق ، لا يقوم بتعنيفها أو نهرها ، بل يسألها ألا تبكى ، لأن ما وقع لا يمكن إصلاحه ، وعلى الإنسان -دائما- ألا يبدى للآخرين ما به من معاناة وألم:

Don't cry so, Mums! What's the good? You ought to keep quiet about it. You mustn't let people see. What's done can't be undone, you know (P. 57).

"لا تبكى بصوت عال يا ماما. ربما كان من الأفضل أن تسكتى على هذا عليك ألا تظهرى ما بك ، ولا تدعى الآخرين يرون ذلك. ما أصابك ما كان ليخطئك!".

وتقابل أولجا" نبله هذا -أمام أصدقائها- باستهانة معلنة: أن هذا الرجل يرهقها بسماحته:

"That man oppresses me with his magnanimity"(p. 58).

ويظل "أسيب" محافظا على مشاعر زوجته ، ومبقيا على نظام حياتها ، فيقيم -تلبية لرغباتها- حفلات يوم الأربعاء ، ويبتسم لضيوفه فى الحادية عشرة والنصف ، ثم يدعوهم لتناول العشاء وينصرف.

وحين يصاب بعدوى الدفتيريا ؛ يخاف أن تنتقل هذه العدوى إلى زوجته ؛ فيطالبها بعدم الدخول إليه فى مكتبه ، والإسراع فى استدعاء صديقه وزميله "كورستليف".

أما البعد الثالث والمتمثل فى إنسانية "أسيب ديموف" وسماحته ؛ فإن القصة تحفل بالعديد من الأفعال التى تكشف عن تسيد هذا البعد.

تحمل -دوما- سماجة أصدقاء زوجته الذين طالما عاملوه على أن حضوره كغيابه ، لا فائدة ترجى من ورائه ، والذين

نظروا إليه على أنه نغمة نشاز Superfluous بينهم. وهو -على الرغم من هذه المعاملة- فإنه يحبهم لأنهم أصدقاء زوجته ، ولأن ما يفعلونه -لابد- ضرورى فالأوبرا ضرورية لأن بعض الناس الأذكياء يكرسون لها حياتهم كلها ، والبعض الآخر يدفعون مقابل الاستمتاع بها مبالغ ضخمة ، فهى إذن ضرورية.

وحين تنتقد "أولجا" عدم اهتمامه بالموسيقى والتصوير، يرد عليها بأنه لا يفهمها ، فحياته يغلب عليها الانشغال بأمور الطب والعلوم الطبيعية ، وأنه لم يكن لديه الوقت للاهتمام بالفنون ، وهو إن كان لا يفهمها فلا يعنى هذا بالضرورة أنه يكرهها ، ولا يعيب على معارف زوجته أنهم لا يعرفون العلوم الطبيعية ولا الطب فلكل شخص ما يخصه).

وحين يرتحل إلى زوجته فى منزله الريفى ، يقابل فيه رجالا من أصدقاء زوجته لا يعرفهم ، ولا يعرفونه ، حتى أنهم يعاملونه (وهو صاحب الدار) على أنه "ضيف" ، فيدعونه لشرب الشاى ويعتذر ببساطة ؛ دون أن يطلعهم على حقيقة نفسه.

وقد كان "أسيب" يواجه خيانة زوجته ، بدعوة صديقه "كوروستليف" للغداء معه بشكل شبه دائم ، ويطلب منه -بعد ذلك- أن يقوم بالعزف على الآلة الموسيقية أغنية شعبية موضوعها معاناة الفلاح الروسى، يتفاعل معها ، وتتوحد معاناته مع معاناة الآخرين.

ولما حصل على درجة "الدكتوراه" ازدادت سعادته ، لكن زوجته -بتصرفاتها الحمقاء-أضاعتها عليه ، فاكتفى منها بأن ابتسم لها ابتسامة مذنبة وانفلت من الغرفة.

وهو حريص على مشاعر الآخرين وعلى سلامتهم، ولو كانوا خونة، فهو يخشى على زوجته من ان تنتقل العدوى إليها عن طريقه، فيناديها ويطلب منها (من وراء الباب) ألا تقترب منه أكثر، وأن تسارع بإحضار "كوروستليف" ، وبعد ذلك يدخل فى مرحلة الاحتضار.

ويصف "كوروستليف" إنسانيته ونبله بقوله:

And what moral force! " he continued, getting more and more angry with someone. "Kind, pure, affectionate soul-crystal-clear! He served science and he died in the cause of science. Worked like a horse, day and night. nobody spared him, and he, young, learned, a future professor, had to look for private practice, sit up at night doing translation, to pay for those-miserable rags! (P. 65).

"يا لها من قوة أخلاقية وارتفعت نبرات صوته! روح طيبة، طاهرة ، محبة. لم يكن إنسانا. بل بلورا ! عاش فى خدمة العلم ، ومات بسببه. كان يعمل -ليل نهار- كالحصان، ولم يرحمه أحد. وكان عليه -وهو العالم الشاب الواعد- أن يبحث عن عملاء يترجم لهم ليلا، ليتحصل على ما يدفع به ثمن هذه الخرق البالية ".

كما يصفه زميل آخر بأنه: " كان إنسانا نادرا ".

"Yes, he was a remarkable man."(P. 65).

وهكذا يجتمع الجميع على أنه كان رجلا عظيما وواعدا. ومن خلال هذه الأبعاد الثلاثة تطالعنا صورة " أسيب ديموف " المحب لمهنته، والمكرس حياته لها، والحريص على سعادة الآخرين، والإنسان، بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان سامية.

(٣-٣)

يصف "إبراهيم ناجى" بطل قصته الطبيب "عونى" بأنه ذو "حاجبين كثيفين" وحول عينيه هالتان. وغضون قد بكرت إليه، وفى عارضيه شيب كثير. ورأسه العارى أصلع ناحل، وفى جلسته وقار، وثقة واطمئنان. وفى إشاراته بيديه تأثير وإقناع، ونبرات صوته تخرج متزنة قوية واضحة".

وهذه الشخصية الآسرة القادرة على إقناع المرضى، والتأثير فيهم ، لا تكل عن العمل لفترات طويلة " ظل يشتغل منذ الساعة الرابعة دون انقطاع ، وفحص فى هذا المدى ما يقرب من الأربعين مريضا ". وهو معتز بصفته الوظيفية، يمسك بيد السيدة التى اصطدمت سيارتها بسيارته ويقول لها: " إننى طبيب يا سيدتى. ذاهب لإنقاذ طفل".

وهو طبيب مشهور ومعروف، يقصده العظماء والأمراء والخاصة، ليتحقق لهم الشفاء على يديه، وكيف لا يتم والطبيب "عونى " هو " المتفرد فى مصر وحده فى دقة التشخيص، ومن ميزاته أنه لا يعرف من أمور الدنيا غير الطب يعيش له ويتفانى فيه" فلا يكاد يوجد كتاب طبى إلا قرأه ، ولا مجلة إلا اطلع عليها، ولا بحث جديد إلا عنده خبر به".

فهو مخلوق للطب، يقصده الناس متدافعين بالمناكب، ومتدفقين فى حنق. ويدفعون أجرا باهظا من أجل أن يعالجهم.

هكذا يتشكل الملمح الأول من شخصية الطبيب "عونى" ، وهو الجانب المهنى، أما الملمح الثانى -والمتمثل فى علاقة الطبيب بزوجته - فمنعدم ، لأن الطبيب -فى غمرة انشغاله بالطب وقضاياه- انصرف عن الزواج، أو نسى التفكير فى هذا الأمر. ثم يأتى الجانب الثالث ، وهو الجانب الإنسانى، ليكمل عناصر المشهد القصصى، فحين يستدعيه بيت الشيخ "خلف" المقيم فى "شبرا البلد"، ليعالج حفيده المصاب بالدفتيريا، يهز الطبيب كتفيه متضجرا -أول الأمر- متعبا، مسترحما السماء، مؤكدا أن هؤلاء الناس قوم فقراء، يستغلون طيبته ، ولا يدفعون أجرا. وما شأنه -هو بالأطفال، وتخصصه الأمراض الباطنية، ويتساءل: لم لا يستدعون أخصائيا فى أمراض الأطفال؟!

وتتنازعه جانبان، الأول: الجانب النفعى أو المادى، والمتمثل فى أن هؤلاء الناس لن يدفعوا له أجرا ، وأنهم يقيمون فى موضع بعيد ، وهو متعب ، بالإضافة إلى أن مرض الطفل لا يعد ضمن اختصاصاته. والثانى: الجانب الإنسانى ، فهؤلاء الناس يعرفونه

منذ عهد قديم، وهم يثقون به فى كل شئ ، ويعتقدون أن فيه "البركة" وتاريخه الطويل ومجده العريض إنما قام على المروءة التى أسداها ، والخير الذى صنعه.

وهنا يصيح بـ " التمرجى عبد السميع " لكى يعد له حقنة الكافور الكبيرة، بالإضافة إلى مصل " الدفتيريا "، ويطلب منه أن يبلغ سائقه بالاستعداد للذهاب إلى شبرا البلد. وحين يجد السائق متغيبا، يقرر ألا ينتظره وأن يذهب بمفرده صارفا "عبد السميع" ، الذى تأخر على أولاده ومنزله ، وهم أحق به منه ، مؤكدا أنه لن يحتاج إليه.

ويعاود الطبيب نشاطه ، فيحتقب أشياءه ، وينزل إلى سيارته يقودها، تحاصره صورة الطفل المريض المشرف على الموت ، فيزيد من سرعته حتى يصل إلى الطفل يعالجه وينقذه، ولا يتلقى من الشيخ "خلف" إلا الشكر والابتهال جزاء على ما فعله!

(٤-٣)

تتشكل الصور الثلاث للطبيب -فى قصة يوسف إدريس- من خلال رؤية المرأة -الزوجة، فهى بؤرة السرد- ولا تتكامل الرؤية دفعة واحدة ، بل على مراحل، ترتبط بالحالة العقلية والمزاجية للمرأة.

إن الطبيب "جراح أطفال" تحقق له قدر كبير من الشهرة، وهو بصدد إنجاز جراحة كبيرة، عملية خطيرة، لعلها الأولى التى تجرى، فلم يسبقه إلى القيام بها جراح آخر فى الشرق. وهو إن لم يقم بإجراء هذه الجراحة، فإن الطفل سيئول مصيره إلى الموت.

وترصد عينا المرأة لحظات الجراحة، فإذا بزوجها يدير عمله بمهارة وإتقان وسيطرة حكيمة، ودقة متناهية تكشف عن خبرة عريضة وحسن إدارة. وتنتهى الجراحة مكللة بالنجاح، ويحضر المساعدون والزملاء يصافحون الطبيب ويهنئونه على نجاحه، ويقابلهم بسعادة بالغة وابتسامة " لا حدود لسحرها "، تملؤه اكتفاء وسعادة وسحرا.

أما المستوى الثانى من تشكيل ملامح شخصية الطبيب، فهو علاقته بزوجته، أو بالأحرى: علاقة زوجته به، فمقومات السرد تتأسس على أن الفاعلية الظاهرة والمحورية إنما هى للمرأة. ومن خلال التتابع السردى للأحداث نتعرف على علاقة المرأة بزوجها الطبيب، فقد تزوجته فى التاسعة عشرة من عمرها، وكان يكبرها بسبعة أعوام. كان الجنة بالنسبة إليها، فهو أعظم رجل فى العالم وأجله وأكرمه وأرقه، وظلت السنوات الخمس الأولى "لا ترى رجلا غيره، الرجال بالنسبة لها لم يكونوا أفرادا، لم تلحظ أنهم ذات مرة كواحد وحده، كانوا كتلة، أهم شئ فيها أنه -هو- منها". ثم جاءت السنوات الخمس الثانية لتجعلها تحفظه تماما، وتعرف عنه كل شئ و"تسمع منه نفس التعليقات عن نفس الأشياء وبنفس النبرات". ويبدأ الملل ينشب مخالبه، وتبسط الرتابة ظلالها، فيصبح كل شئ ممضا ومكرورا "موبيليته لم تعد تراها من كثرة ما تعودت رؤيتها ، مطبخه يخنقها، صوت أزيز الثلاجة من طول ما سمعته يلسعها ويؤرقها ويملأ جسدها بالشياطين". ولا ينقطع تدليله لها، ومع ذلك فهى تتمنى " لو يكف عن تدليلى ، لو يفعل شيئا يجرحنى ويغضبنى ويجننى، حتى لا أحبه لأنه لا يفعل شيئا أبدا".

وترى المرأة زوجها رقيقا، مسالما، وديعا، سقطت عنه مظاهر الرجولة والهيبة، فهو لا يغضبها أبدا مهما أتت من تصرفات، حريص عليها غاية الحرص، كأنما هى شئ ثمين. دائم الإطراء، كلما ارتدت شيئا جديدا ، أثنى عليها ومدح ذوقها وقبلها.

ويسيطر الملل ، وأبشع أنواع الملل "الملل من شئ لا تستطيع الاستغناء عنه، كأنما تمل من نفسك" ، وأن يوما واحدا من الملل "يجعلك تمل من العام كله. إنه كالسم ، أقل القليل منه يقتل". ويخترق كل شئ فى حياتها، فتبحث عن شئ جديد ، مثير جوهرى، يعيد إليها توازنها ورغبتها فى الحياة "المهم أن أعيش"، وتجئ النزوة والمغامرة، ويتأكد القرار بالشروع فى الخيانة "ليست خيانة كل الخائنات لا يعترفن. يفعلن أى شئ ويسمونه أى اسم إلا الاسم الحقيقى"، وليس هناك أدنى تأنيب للضمير، لكأن شيئا فقط لم يحدث. فقدت حتى الإحساس بالذنب. أنا لم أجرم لو تركته". ويكون الآخر الذى تعقد بينه وبين زوجها مقارنة لا تكون (أول الأمر)

لصالح الزوج، ثم تتحول كلها لصالحه فى خاتمة القصة، بعد أن تصهرها التجربة وتطهرها، فترى الأبعاد الأخرى لزوجها التى لم تكن لتعرفها: الشخصية الطاغية الآسرة والمهارة، والرجولة الحقة، التى تتضاءل أمامها رجولة "الآخر"؛ ليصبح أقل شبابا وأهمية.

أما المستوى الثالث ، وهو الجانب الإنسانى ، فلا نراه-بحكم آليات السرد - خارج دائرة علاقة المرأة - الطبيب، فيتشكل هذا الجانب أيضا من خلال أبعاد هذه العلاقة ، فنراه إنسانا حنونا ، متسامحا، رقيق المشاعر، حريصا على إرضاء زوجته وامتداح ذوقها، بسيطا، يمارس حياته بعفوية" منظره ببنطلون البيجامة، والبيجامة مفتوحة والسروال ظاهر"، وهذا التجشؤ منه بصوت عال بعد الماء الكثير الذى يشربه، علاقته بزملائه فى العمل، وكيف أنه موضع احترام وتقدير.

(٤-١)

تكاد صورة المرأة أن تحتفظ بنمطيتها عبر الأعمال القصصية الثلاث ، فهى أرستقراطية أو مترفة، متزوجة، يدفعها أمر ما لخيانة الزوج.

(٤-٢)

تمثل " أولجا إيفانوفنا " النموذج النمط لصورة المرأة فى هذه المقاربة، فهى أرستقراطية، تسيطر عليها هذه النزعة سيطرة كاملة، وندرك هذا من السطور الأولى للقصة ، فقد دعت أصدقاءها ومعارفها لمشاهدة زوجها البسيط، العادى للغاية، الذى ليس لديه من المواهب أى شئ مميز، يدفعها لأن تقترن به:

"Look at him - there is something about him, isn't there?" she said to her friends, nodding towards her husband-apparently anxious to explain how it was that she had agreed to marry a commonplace, in no way remarkable man (p. 40).

- "انظروا إليه ، أليس صحيحا أن فيه شيئا ما؟!

قالت لأصدقائها وهى تومئ إلى زوجها ، كأنما تريد أن توضح لهم السبب الذى جعلها تتزوج هذا الرجل البسيط، العادى للغاية، الذى ليس فيه ما يميزه".

ونتعرف من سردها أن زواجها من "أسيب ديموف" كان بمثابة طرفة أو مغامرة، فقد كان زميلا لأبيها فى عمله، وشاءت الأقدار أن يمرض أبوها، ويشتد عليه المرض، فيقعده فى بيته، وكان "أسيب" يعوده، ويسهر على راحته، وظل على هذا الحال ليالى عديدة، وفى تلك الليالى كانت "أولجا" تجلس عن كثب منه، فغرق "أسيب" فى حبها حتى أذنيه (على حد تعبيرها) ويا لعجب الأقدار:

My father and Dimov worked in the same hospital, you know. When poor father fell ill Dimov watched by his bed-side day and nigh. Such a self-sacrifice! Listen, Ryabovsky! And you listen, writer, you'll find it very interesting. Come nearer. Such self - sacrifice, such sincere sympathy. I didn't sleep at night, either, I sat by my father, and all of a sudden - I won the heart of the lusty youth -just like that! My Dimov was head-over ears in love. How queer fate can be! (p. 41).

- "كان أبى يعمل مع "ديموف فى مستشفى واحد ، وحين أصيب أبى المسكين بالمرض ، لازمه ديموف وظل بجوار مرقده ليل نهار. يا للتفانى! اسمع يا ريابوفسكى وأنت أيها الكاتب أصغيا لى ، فستجدان الأمر شيقا. اقتربا أكثر. يا للتفانى! ويا للمشاركة النبيلة! أنا أيضا لم استطع النوم ، وكنت جالسة بجوار أبى ، حين فجأة ربحت قلب الفارس الهمام أو ما يشبه ذلك. فقد غرق ديموف فى حبى حتى أذنيه. ما أغرب تصاريف القدر!".

وحين طلب يدها كان وقع ذلك عليها بمثابة الصاعقة، فلم تكن لتتوقع منه فيما يبدو أن يتجرأ على مثل هذا الطلب، الذى بدا

من وجهة نظرها مستبعدا ، وقابلت الأمر ببكاء ليلة كاملة ، ثم قبلت الزواج منه، لأن فيه شيئا من قوة الدببة:

There is something strong, something powerful, bearish, about him (p. 42).

هكذا إذن كانت نظرة " أولجا " للعلاقة الزوجية، لا بوصفها حياة لطرفين يكمل كل منهما الآخر. وتحتاج الموافقة على قبولها إلى تفكير عميق وسديد، بل فى إطار طرفة تقابل ببكاء، وعواطف جياشة تنزع من نقيض (البكاء) إلى آخر (الفرح).

وتمارس "أولجا" أرستقراطيتها الاجتماعية، فأصدقاؤها ومعارفها كلهم من المشاهير المعروفين فى دنيا الفن والثقافة والإبداع ، تحن -دوما- إلى استقطابهم إلى بيتها، وتفخر بمعرفتهم، وتراهم كل ليلة فى أحلامها ، فهى متعطشة إليهم، ولم تستطع-قط- أن تروى ظمأها منهم:

She worshipped the famous, she was proud of them, she dreamed of them every night. She thirsted for celebrities and could never slake this thirst (p. 43).

وكانت مواهبها فى الرسم والتصوير وفن الإلقاء والعزف على الآلات الموسيقية متعددة، فهى تفخر بتعدد معارفها الفنية ، وترى أنها -وأصدقاءها- يتفوقون على زوجها الذى تراه جاهلا بفنون الموسيقى والتصوير ومنكرا لها.

وتتجلى أرستقراطية "أولجا" فى انشغالها بتنسيق بيتها، وحرصها على تغطية جدران حوائطه باللوحات المميزة، مع إضافة الديكورات لكل أرجاء البيت، خصوصا غرفة النوم التى جعلتها على هيئة كهف.

وهى ترتدى -دوما- ثيابا جديدة، تحرص على اقتنائها من أجل أن تبهر الناس بها ، وحين تقل نقودها ، تلجأ ، هى وخياطتها،

إلى الحيلة ، فيستخرجان من الفستان القديم المعاد صبغه آخر باهرا وخلابا.

كما تنعكس مظاهر الترفع الاجتماعى والتعالى، عندما تشاهد - فى بيتها الريفى- الفلاحة التى تعمل فى منزلها ، وأصابعها الكبيرة "مغموسة فى الحساء"، وتبدو لها "هذه المرأة القذرة المحزومة البطن ، والحساء الذى راح "ريابوفسكى" يلتهمه بشراهة، والبيت وكل هذه الحياة التى أحبتها كثيرا فى البداية لبساطتها وفوضاها الفنية، بدت لها الآن فظيعة".

ومن أجل أن تمارس أرستقراطيتها، فقد جعلت حياتها تسير على منوال نمطى، فهى حريصة على استقبال المشاهير والمعروفين مساء الأربعاء من كل أسبوع، تستقطبهم وتقدم لهم العشاء معها.

ويحدث أن تقع فى غرام المصور "ريابوفسكى" فى إحدى ليالى شهر يوليو القمرية الهادئة؛ حيث ينفردان معا ويحدثها عن ضرورة أن يموت المرء ويصبح ذكرى، لأن الماضى مبتذل، والمستقبل تافه، فلماذا الحياة إذن !؟

وتجد هذه النظرة العدمية صدى فى نفس أولجا ، التى تراها فكرا متفردا، ويقر "ريابوفسكى" بأن "أولجا" مثله مميزة، وأن عليهما أن يتكاملا، فهو يحبها منذ زمن، ويدعوها لأن تحبه، بذات اليد التى بسطها لزوجها حينما تقابلا لأول مرة فى حفل الزفاف، وحين تحادثه عن حقوق "أسيب" يتفقان فى أنه قد نال أكثر مما يستحق بالنسبة لرجل عادى وبسيط وغير مميز مثله، فيكفيه ما حصل عليه من سعادة معها. وترى هذه الأفكار طريقها إلى قلب "أولجا" وعقلها، وتحت ادعاء ضرورة المعرفة، وأهمية الخوض فى التجارب، تستجيب "أولجا"، فعلى المرء أن يجرب كل شئ فى الحياة.

وتمضى "أولجا" متمادية فى علاقتها، غير عابئة بالتقاليد أو الأخلاق، ويدوم ذلك حينا من الدهر، ولأن العلاقة كانت قائمة على اللذة وحدها، فإن "ريابوفسكى" يملها بعد ذلك، ويتفقان على أن

ينفصلا بعضا من الوقت لمصلحة كليهما، غير أن "أولجا" لا تصحح مسارها، بل تزداد تعلقا بعشيقها ، فتسعى لمطاردته فى كل مكان يذهب إليه، وتصبح عبئا ثقيلا على نفسه، مسببة له الكثير من الحرج والضيق، خصوصا بعدما لم تعد تخجل من إظهار ولعها به أمام أعين زوجها وأصدقائه.

وتفكر "أولجا" أكثر من مرة فى تناول السم، ليس لإحساسها بالندم من خيانتها، بل، لتزيد من معاناة عشيقها، حيث سيعرف الجميع أنه المتسبب فى هذا الانتحار. وعلى الرغم من اكتشافها – غير مرة – لخيانته لها، فإنها تظل على تعلقها به، لا ترى عيوبه، ولا ترى الحياة محتملة بدون وجوده، فتمارس فعل الخيانة -يوميا- و"ديموف" النبيل يحتمل فى صمت وألم.

(٤-٣)

تبرز المرأة فى الثلث الأخير من قصة "ناجى"، فجأة، ودون مقدمات. فالطبيب الشهير "عونى" بينما هو مستقل سيارته، ذاهب لمعالجة الطفل حفيد الشيخ "خلف" المقيم بشبرا البلد، تصدمه سيارة من الخلف، ويتبين أن من صدمه هى "سيدة رائعة القوام ترتدى معطفا وتحجب وجهها". وتشترك – هذه السيدة الغامضة الغاضبة- فى أداء مهمة طبية إنسانية ، عن طريق استخدام سيارتها بديلا عن سيارة الطبيب التى تعطلت نتيجة الارتطام، ولم يعد بالإمكان قيادتها، فتمضى معه -مرغمة- إلى أن ينتهى من حقن الطفل وتلقيحه بالمصل. وتكتمل ملامح صورة المرأة للطبيب بعد أن كشفت عن وجهها فبدا وجها رقيقا ناضرا ساحرا. وفى غمرة الخوض فى هذه التجربة، تنسى المرأة ما كانت إليه سائرة فى الليل وحيدة.

ونستنتج -نحن القراء- أن هذه المرأة تنتمى إلى الطبقة الأرستقراطية، فهى جميلة، مترفة، تمتلك سيارة وتجيد قيادتها، كما تمتلك حريتها فى التنقل ما شاءت منفردة، وفى الليل، ولم يكن هذا متاحا لكل طبقات المجتمع فى ذلك الوقت باستثناء الأثرياء والخاصة.

ونعرف -في نهاية القصة- أن هذه السيدة كانت بسبيلها لأن تهجر زوجها وطفلها الوحيد، من أجل أن تلاقى عشيقها، لأمر غير مذكور. فإذا بها تجمعها الأقدار بالطبيب/البطل يؤدى رسالته. وحين تعاين حالة حفيد الشيخ خلف وقد هجرته أمه، فآل حاله إلى ما آل عليه، يعود لها ضميرها، ويستيقظ وعيها، فتقرر أن تعود لطفلها وزوجها، متخلية -طواعية- عن أنانيتها وذاتيتها، في سبيل الواجب والأمومة ، متعظة من تلك التجربة.

(٤-٤)

تشترك بطلة "على ورق سيلوفان" مع "أولجا" وبطلة "الأقدار" في معظم الصفات، فهى مترفة، مدللة، ملفوفة في "ورق سيلوفان" - كما يشير عنوان القصة - تلقى الترحيب والحفاوة في كل مكان تقصده. ولديها سيارتها الخاصة التى تبدأ أحداث القصة من هبوطها منها ودخولها بوابة المستشفى قاصدة مقابلة زوجها. وحين يعرف أنها زوجة الطبيب تلاقى بحفاوة بالغة " لماذا الضجة والوقوف والترحيب المبالغ فيه وبصوت عال؟". ونظرا لأن الطبيب منشغل في جراحته الدقيقة، يرسل لها اقتراحا أن تتفرج على الجراحة وتتسلى بمشاهدتها قطعا للوقت.

وتتبدى ملامح هذه المرأة لنا شيئا فشيئا، فهى مترفة، وقعت فريسة للملل الذى قادها إلى التفكير فى مغامرة جديدة أو نزوة، تقوم بها مع ذلك "الآخر"، الذى تعرفت عليه فى النادى، واتصل بها حين كان البيت خاليا ، أكثر من مرة، ثم كان الموعد في الهرم "والركن الذى كانا فيه لا يقصده أحد فى الصباح. سائحتان فقط كانتا هناك "، ثم التطلع لما هو أكبر من المقابلة.

ومن خلال مشاهدة الجراحة التى يقوم بها زوجها، ينصهر وجدان المرأة، وتتبين أشياء كثيرة كانت تجهلها عنه، وتنتهى المقارنة التى عقدتها بين زوجها و " الآخر" بتضاؤل الثانى وتقزمه:

"إنه يتضاءل، إنه يصبح أقل شبابا وأهمية. كل ما فيه من مزايا وخصال تذوب وتتلاشى كفقاعات من صابون أمام هذه

الإرادة الحديدية التى لا تقهر، والتى تنبعث منه هو وتأمر الحياة فى أعماق الطفل المريض أن تستيقظ ، أن تنشط، أن تبدأ وتستمر وتظل حية مستمرة".

أن قلب المرأة يغوص أمام زوجها، وتكتشف " أن كل ما تتمناه الآن أن يحادثها هذا الرجل المقدس، وأن يعترف أمام الناس أنها له زوجة، وأنه لمروع أن يعترف بها فعلا كحبيبته".

وإذا كانت "أولجا إيفانوفنا" قد انغمست فى الخيانة، فإن بطلتى: "ناجى" و "إدريس" لم يتحقق لهما ذلك، فالتجربة لم تمض إلى آخرها، بل تبدلت جوهريا بفعل العوامل الخارجية: تجربة الطفل المريض الملقى بلا أم عند "ناجى"، وتجربة الجراحة للطفل عند "إدريس".

كما يتبدى الخلاف بين "أولجا" وبطلة "على روق سيلوفان" فى أن كلتيهما اكتشفت قيمة زوجها الأخلاقية والعلمية، لكن اكتشاف الأولى جاء متأخرا، فقد تحقق مع رحيل زوجها عن الحياة، بينما مع بطلة "إدريس" ما يزال الوقت قائما والحياة ممتدة.

(٥-١)

يشكل المريض محورا مهما فى الأعمال الثلاثة، فهو وسيط ينتقل عن طريقه المرض إلى البطل الطبيب، ومرضه هو الدفتيريا Diphtheria ، كما حدث لـ "ديموف" فى قصة "الجندب"، أو هو حامل للعدوى ويحتاج إلى حقنة كافور ولقاح الدفتيريا حتى لا تسوء حالته، كما فى قصة "الأقدار"، أو هو مريض مرضا خطيرا فى الرئة ويحتاج إلى جراحة دقيقة تعد الأولى من نوعها فى الشرق، والبطل/الطبيب هو من سيقوم بإجرائها، كما فى قصة " على ورق سيلوفان".

وليس عجيبا أن يتخير الكتاب الثلاثة أن يكون المريض طفلا فالطفل يرمز -عادة- لدلالات عديدة ومتشعبة، كما أن وجود

الطفل فى النص الأدبى يسهم بتأثيراته فى مستويات بناء الشخصية، وعلى لغة القص[٨]. ويلعب الطفل – فى القصص الثلاث – دورا مهما فى بناء الأحداث (وإن لم يكن أساسيا)، فعن طريقة يتم نقل العدوى إلى الطبيب "ديموف" الذى يموت متأثرا بها، كما فى قصة "الجندب"، وبسببه تتراجع المرأة عن نزوتها فى ترك طفلها وزوجها والسعى لملاقاة العشيق، فيعود لها رشدها، وترتد لبيتها، وهو ما حدث فى "الأقدار"، كما أنه بسبب الجراحة الدقيقة التى أعادت للطفل المقدرة على ممارسة الحياة بصدر سليم ورئة شافية، تتكشف للزوجة أبعاد شخصية زوجها الأخرى التى لم تكن على علم بها، ولم تقدرها حق قدرها، فيحدث لها التطهير Purgation بالمفهوم الأرسطى أو الكثارسيس Katharsis، حيث تظهر عواطف الشفقة والخوف من فقدان الزوج المرأة/البطلة وتدفعها إلىٰ التمسك بزوجها والتراجع عن نزواتها.

ويبقى –بعد ذلك– أن نتوقف أمام صورة المريض/الطفل؛ لنتأمل أبعادها العميقة، فقد انتهت القصة الأولى "الجندب" ونحن لا نعرف مصير الطفل الذى حاول "أسيب ديموف" إنقاذه، أما فى قصة "الأقدار" فقد تم إنقاذ الطفل وتلقيحه بالمصل المناسب، وفى القصة الأخيرة "على ورق سيلوفان" تنجح الجراحة الدقيقة ويبدو أن الطفل سيشفى من دائه البالغ.

(٢-٥)

فى قصة "الجندب" يمهد "تشيخوف" للقارئ مراحل انتقال العدوى إلى "أسيب"، فوظيفة الطبيب الثانية قائمة على تشريح الجثث، وأحيانا تكون بعض هذه الجثث موجودة، قابلة لنقل العدوى. وفى حديث للطبيب مع زوجته نجده يقول:

I have no luck, Mums, "he said to her one day at dinner." I had four post-mortems today, and I go two of my fingers cut at once. And I only noticed after I got home (p. 45).

" لشد ما أنا سيئ الحظ يا ماما. كنت أقوم بإجراء أربع عمليات تشريح اليوم. فجرحت إصبعين دفعة واحدة. ولم ألحظ ذلك إلا فى المنزل".

وحين تخاف "أولجا" من عدوى الجثث، يبتسم قائلاً:

"I get carried a way. Mums. and then I'm absentminded" (p.45)

" إننى أنهمك فى التشريح يا ماما ، فأصبح شارد الذهن ".

وتهرع "أولجا" إلى الله متضرعة ، تصلى فى الليل وتبتهل، لكى لا يحدث شئ. وتمر التجربة الأولى على ما يرام، ودون حدوث شئ.

أما فى المرة الثانية، فلا تسلم الجرة، وعلى الرغم من أن العدوى لم تأت عن طريق الجثث، بل عن طريق الوظيفة الأولى، فإن " أسيب " يحس بصداع شديد، لا يقوى معه على أن يتناول شايه الصباحى، ويعجز عن الذهاب إلى العمل، فيمضى يومه راقدا على الأريكة التركية بغرفة مكتبة، حتى رجوع زوجته فى ساعة متأخرة من المساء فينادى عليها من داخل غرفة المكتب، ويدعوها لأن تسمعه دون أن تدخل عليه، فهو مصاب بعدوى الدفتيريا منذ بضعة أيام:

"don't come near me, Mums, but just come to the door. That's right. I caught diphtheria a day or two ago in the hospital and I fell very bad. Send for Korostelev" (p. 65).

" لا تقتربى منى، بل ابقى فقط عند الباب واسمعى. منذ يوم أو يومين انتقلت إلىّ عدوى الدفتيريا فى المستشفى. وحالتى الآن سيئة. استدعى -فورا- كوروستليف ".

وتتبين " أولجا " – بعد ذلك – أن انتقال العدوى إليه جاءه من طفل مريض، ويوضح "كوروستليف" ذلك بقوله:

"I would have everyone who courts danger needlessly sent to prison. muttered Korostelv, not answering her question. " D` you know how he got infected? He sucked up pus from the throat of a little boy with diphtheria. And what for ? Sheer folly, imbecility!" (p. 62).

" لو كان بمقدورى أن أزج بكل واحد تسول له نفسه بالتهور إلى السجن لفعلت. أتعلمين كيف انتقلت إليه العدوى. لقد قام بشفط مخاط من حنجرة طفل مصاب بالدفتيريا فما الداعى؟ محض حماقة أو بلاهة ! ".

ويسهر الأطباء - زملاء "ديموف"- على رعايته، ويظلون بجوار مرقده حتى النزع الأخير. ولا يستحضر الكاتب - فى أى موضوع آخر - صورة الطفل المريض، فقد أدى دوره، وأصبح التركيز منصباً على تتبع المريض الثانى ، الطبيب "ديموف" الذى عنى الكاتب برصد انتقال العدوى إليه، وتأثيرها فى توقف مسيرة حياته، والتسبب فى الوفاة. ذلك الإنسان المحب للناس وللخير، الذى ضحى بحياته ووجوده من أجل إنقاذ طفل؟ دون أن يفكر- ولو للحظة واحدة - فى الثمن الذى يمكن أن يدفعه مقابل ذلك.

(٥-٣)

يلخص " ناجى" حالة طفله المريض فى بضعة أسطر: "كان باهت اللون منتفخ العنق، يتنفس بصعوبة قصوى، وفى شفتيه زرقة، وفى عينيه انطفاء".

إنه طفل يوشك على الاحتضار، ويتحسسه الطبيب، ويجس نبضه ، فيجده ما يزال به الرمق. فيوقن أن هناك أملاً، ويخرج ما فى حقيبته مستعينا بالمرأة، فيحقن الطفل بحقنة الكافور واللقاح، ويجرعه الدواء المنبه ، وسرعان ما يجرى الدم فى وجنتى الطفل معلنا التمسك بالبقاء، والاستمرار فى الحياة. وهنا يلتفت الطبيب مؤكدا للمرأة أن "الأطفال لفى حاجة قصوى إلى أمهاتهم. وأن الأم هى كل شئ بالنسبة إلى طفلها".

وتبدو غيبة الأم مرضا لا يقل خطورة أو بشاعة عن المرض العضوى الذى يعانى منه الطفل ، وهو : الدفتيريا !

(٤-٥)

تتحدد ملامح صورة الطفل المريض فى قصة "على ورق سيلوفان" من خلال رؤية البطلة/الزوجة، أو من منظورها، فعندما تدلف إلى غرفة العمليات الواسعة؛ من أجل أن تتسلى بمشاهدة الجراحة التى يجربها زوجها للطفل، بناء على دعوته ، ترى الطبيب والمساعدين، وكمية أبيض كثير لا تخطئه العين "متجسدة على هيئة أشباح بيضاء كثيرة. داخل الأشباح منضدة ملحق بها أجهزة كثيرة خضراء وبنية، ومن طرفها يطل رأس أسود صغير مغطى بالشعر ، رأس طفل لابد". وتتساءل المرأة: "أكل هذا التجمع ينهش فى لحم ذلك الطفل". و"لماذا هم متزاحمون حول الصبى المسكين، صامتون ذلك الصمت المريب، وكأن مؤامرة تدور ؟". وحين تتحرك لتقترب من ذلك " الرأس الأسود المسجى وعلى فمه وأنفه قناع التخدير المتصل بالجهاز. رئة الجهاز صغيرة كرئة الصبى. الولد قمحى، شعره غامق السواد، لامعه ، ملامحه نائمة".

ويعانى هذا الصبى الصغير من شئ خطير فى الرئة والصدر، ويحتاج -ليعيش- أن تجرى له هذه الجراحة الدقيقة، التى بدونها سيموت حتما! وتنتهى الجراحة، وتبدأ إجراءات حمل الطفل، وتنتهى المعاناة، وتكتب حياة جديدة للطفل، وتتشكل رؤية جديدة للمرأة، فلا تعود ترى الجراحة "دما" و "جزارة" -على حد تعبيرها- وإنما تراها مهنة إنسانية نبيلة وعلما ومهارة.

(١-٦)

يمكن عرض مظاهر "الواجب" فى القصص الثلاث من خلال ثلاثة مستويات هى:

١- الواجب والإنسان.

٢- الواجب والضمير.

٣- الواجب والإرادة.

وتمثل كل قصة من القصص الثلاث محوراً من هذه المحاور.

(٢-٦)

في قصة " الجندب "ترى "ديموف" - الذى لا يعد متخصصا في أمراض الطفولة ولا معالجة الأوبئة - يهرع إلى شفط أغشية الدفتيريا PUS من فم طفل مصاب، مما عرضه لخطر العدوى والموت.

وإذا كان تخصص "ديموف" هو الممارس العام أو المشوح، فإنه في الحالتين كلتيهما، كان غير مطالب بمعالجة الأطفال، لكنه - لفرط إنسانيته - لا يقدر على ترك طفل مصاب، يواجه شبح الموت، ولا يقدم له أقصى ما لديه من إمكانات من أجل مساعدته على التماثل للشفاء.

وتبدو هذه الفكرة الإنسانية محض حماقة Sheer folly من وجهة نظر صديقة "كوروستليف"، وهى حماقة يستحق أن يسجن عليها. ويعبر عن نبل صديقة لحظة احتضاره بقوله:

"Dying, because he sacrificed himself. What a loss to science!" he said with bitter emphasis. "in comparison with all the rest of us he was a great man, a remarkable man. What a gift! What hopes he inspired in us all!" went on Korostelev, wringing his hands. "My god, my God, he would have been such a scientist, such a rare scientist! Ossip Dimov, Ossip Dimov, what have you done? Oh, God!" (p. 65).

"يحتضر لأنه ضحى بنفسه. فيالها من خسارة للعالم! (قالها بتأثر شديد). لقد كان بالمقارنة بنا جميعا إنسانا عظيما، إنسانا غير عادى، أية مواهب ! أية آمال كنا نعلقها عليه (ومضى يقول وهو

يعصر يديه) : إلهى، رحماك. كان من الممكن أن يصبح عالما لا مثيل له. أسيب ديموف. أسيب ديموف. ما الذى فعلته حقا ! آه يا إلهى ".

غير أن هذا الرجل الذى اتفق الجميع على إنسانيته، يفقد حياته فى بضعة أيام قليلة، لأنه أراد أن يؤدى واجبه، فلم يرحم نفسه ، ولم يرحمه الآخرون.

(٣-٦)

فى قصة "ناجى" يرتبط الواجب - أكثر - بالضمير، ضمير الطبيب، وضمير الإنسان. فالشيخ "خلف" القاطن فى "شبرا البلد" رجل فقير، يستجير بالطبيب لينقذ حفيده المصاب بالدفتيريا. ويوقن الطبيب المتعب أنه لن يتقاضى أجرا مقابل علاجه، كما أن هناك حالات مرضية كثيرة بانتظاره، وبيانا بعشر زيارات فى البيوت، ستدر عليه ربحا إن شاء.

وهو ليس متخصصا فى أمراض الأطفال، فهو طبيب أمراض باطنية. وينازعه الوسواس: " ماذا عليه إذا ترك الطفل وشأنه ؟ ماذا يهمه إذا مات أو عاش؟ هل يؤثر ذلك فى شهرته الواسعة! كلا. إذن فليدعه يموت وليجر هو وراء رزقه وربحه !".

ولكن الضمير الحى ينتفض معلناً أن مجد هذا الطبيب الطويل " إنما قام على المروءة والخير الذى صنعه"، فيهب ذاهبا بدون سائقه، وبدون التمرجى "عبد السميع"، متعرضا لمعاناة الطريق، واصطدام سيارة بسيارته، صدمة كادت تودي بحياته. غير أنه لا يأبه لكل ذلك، فلا يعود يرى أمامه إلا شيئا واحدا: "يرى طفلا مريضا، مشرفا على التلف ، وفى مقدوره أن ينقذه فى خمس دقائق بحقنة من مصل الدفتيريا ، وليس عليه إلا أن يدركه فى الوقت المناسب".

ويصل الطبيب، ويسعف المريض، ويشعر أنه فعل ما بوسعه، وأراح ضميره، وأنقذ الطفل، فيتنهد قائلاً: " لقد أديت واجبى". أما مقابل هذه التضحية، فلا يجد غير الشكر والامتنان من

الشيخ " خلف " أجر " تعرضه للموت، وتضحيته بالنفس والنفيس في سبيل واجبه".

(٤-٦)

أما في قصة " على ورق سيلوفان " فإن الواجب يقترن بالإرادة، فالطفل المريض مصاب بداء خطير في الرئة، يستلزم معه -لكي يستمر في الحياة- أن تجرى له جراحة دقيقة وحساسة، هي الأولى من نوعها في الشرق. لكن الطبيب لا ينتظر الوقت أو الموت، بل يهب مخاطرًا بسمعته كجراح مشهور، من أجل إنقاذ الطفل، ويجرى له الجراحة الدقيقة من أجل أن يحيا وأن يقبل على الحياة. وتكون المكافأة سعادته في جعل الطفل يشفى من دائه، ويعيش.

وتنتهي القصة وهذا الطبيب "وجهه حافل بابتسامة لا حدود لسحرها. من أين جاء هذا الاكتفاء ؟ هذه السعادة كلها - كيف طفرت من ملامحه". وتراها زوجته "سعادة أكثر بكثير من أى ليلة حب قضياها معاً، حتى وهما في شهر العسل".

إنها سعادة الواجب والإرادة وسعادة إسعاد البشر.

(١-٧)

تتعدد مستويات دراسة التشكلات اللغوية في النص القصصى، استنادا إلى تنوع المعالجة، واختلافات كيفيات البناء. ويقود هذا التنوع وهذه الاختلافات إلى إثراء النص خصوصاً في مجال البنية العميقة Deep structure، فنتلقى عددا لا محدوداً من الدالات الإيحائية والرامزة عقب كل إعادة قراءة للنص.

ولا شك أن هذا الثراء وذلك التنوع يحتاجان إلى دراسة مسهبة مستفيضة تبحث ملامح التشكلات اللغوية وتدرس ظواهرها الفنية والمعنوية، ولأنه يبدو مستحيلا الوقوف على مثل هذه الدراسة في إطار تحليل أحادى، فقد آثر الباحث أن يتوقف عند

مستويين فحسب من مستويات الأداء التعبيرى لتوظيف اللغة فى النص القصصى وهما:

١- اللغة والقص: وسيتم من خلاله دراسة توظيف السرد Narration فى النصوص القصصية الثلاثة استنادا إلى عدة محاور هى :

أ- سردية تشيخوف.

ب- حكائية ناجى.

جـ- توليدية إدريس.

٢- اللغة والرمز: وسيتوقف الباحث أمام الدالات الرامزة لمستويات: عنوان القصة، وبعض أسماء الشخصيات (إن وجدت).

ومن خلال رصد هذين المستويين سنحاول الدخول إلى مجمل العالم الفنى للأعمال الثلاثة من خلال توظيف بعض عناصر الأبنية اللغوية، موضحين مدى الإجادة فى التوظيف الفنى، وتنوع طرائق السرد.

(٢-٧)

فى قصة " الجندب " نلاحظ التعددية فى استخدام أنساق السرد ، فهنا وصف خارجى، وهناك وصف داخلى، وهنالك تصوير للصراعات النفسية، وآخر لعناصر الطبيعة والمناخ، وتختلط هذه الأنساق مع بعضها فى امتزاج فنى محكم متناغم، حيث يعبر كل مستوى عن مرحلة من مراحل تصدع الشخصية فى دراما التناقضات والعجز عن مجابهة النفس، والتأرجح ما بين الصواب والخطأ، والانغماس فى الخطيئة.

وفى منظومة القيم الإنسانية، تلك التى شيدها الإنسان عبر رحلته الطويلة مذ وجد على سطح هذه الأرض، تتجلى قيمة الحياة، وتفرد الإنسان، لكن هذه القيمة تتراجع إذا التحمت بالقيم البديلة وهى: الخطيئة والسقوط.

ولأن "تشيخوف" معنىّ بقيم الإنسانية، فإنه يرصد من خلال تفاعلاتها وتلاحمها مع القيم البديلة، أزمة الإنسان، خصوصا فى إطار الصراع الطبقى.

وقد نجح "تشيخوف" فى تجسيد هذه المعانى من خلال مستويات متعددة للسرد، تمزج ما بين: النسقى والاستبدالى أو ما بين القصصى والدرامى. ففى إطار النسق القصصى- وهو الغالب على هذه القصة- نلحظ تطور الأحداث فى إطارها الزمنى العادى:

Olga Ivanovna was twenty-two, Dimov, thirty-one. They had a wonderful life after their marriage. Olga Ivanovna covered the walls of her drawing-room with sketches. Framed and unframed, by herself and her friends (P. 42).

" كانت "أولجا إيفانوفنا " فى الثانية والعشرين، و"ديموف" فى الحادية والثلاثين، عاشا بعد الزواج حياة رائعة. غطت "أولجا إيفانوفنا" جدران غرفة الجلوس كلها بالرسوم الموضوعة داخل الأطر وغير ذات الأطر ، والتى قامت برسمها هى وأصدقاؤها".

أما فى إطار النسق الدرامى فنجد الحوار يقودنا إلى رصد بؤرة من بؤر التوتر فى الصراع النفسى ، ما بين الفضيلة والخطيئة، أو بين البذل والأنانية:

"It's getting chilly," said Olga Ivanovna, and she shivered.

Ryabovsky wrapped his coat round her, saying mournfully:

"I feel I am in your power. I am a slave. What makes you so fascinating today?"

He gazed at her all the time, never looking away, and there was something terrible in his eyes, she was afraid to look at him.

"I am madly in love with you. " he whispered, breathing on her cheek. "Only say the word and I will stop living, throw up art. " he murmured, profoundly stirred. "Love me, love me."

"Don't talk like that. " said Olga Ivanovna, closing her eyes. "It's awful. And what about Dimov?"

"What does Dimov matter? Why Dimov ? What have I to do with Dimov? The Volga, the moon, beauty, my love, my ecstasy, but no Dimov. Oh, I know nothing. I don't need the past, give me only one moment. One little moment!" (pp. 49, 50).

" – الجو مال إلى البرودة ".

قالتها " أولجا ايفانوفنا " بينما هى ترتعد.

ودثرها "ريابوفسكى" بمعطفه ، مرددا بحزن:

– أشعر إننى تحت سيطرتك. إننى عبد. لم أنت باهرة اليوم هكذا؟ كان يحدق فيها طوال الوقت، دون أن يحول عينيه عنها، وكان فى عينيه شئ ما ينذر بعواقب، فخشيت أن تتطلع فيهما.

همس وهو يزفر أنفاسه على خدها:

– إننى أحبك بجنون. قولى لى كلمة واحدة. فأنهى حياتى، أهجر الفن، ودمدم فى اضطراب شديد:

– أحبينى ، أحبينى.

- لا تتحدث هكذا. قالتها "أولجا ايفانوفنا" وهي تغمض عينيها، ثم أردفت:

- هذا رهيب. وماذا عن "ديموف" ؟

- ما دخل "ديموف" بالأمر؟ ولماذا "ديموف"؟ وما شأني أنا بـ "ديموف" ؟

هنا نهر الفولجا، والقمر، والجمال، وغرامي، وإعجابي. وليس هنا أي ديموف. أوه. لم أعد أعرف شيئا. لا أريد الماضي. أعطيني لحظة واحدة فقط، برهة فحسب !".

وهكذا ينزلق الحوار بنا شيئاً فشيئاً، ليرصد انزلاقة "أولجا" وسقوطها في الخطيئة.

ويأخذ النسق الدرامي بعداً أكبر عندما يلتحم الحوار بالصراع الداخلي، فنجد تساؤلات ضمير "أولجا" عن حقوق زوجها، تضيع في زخم الأنانية والمتعة، والبحث عن التجربة:

Olga Ivanovna's heart beat violently. She tried to think of her husband, but the entire past, her wedding, Dimov, her Wednesday evenings, now seemed to her small, insignificant, dull, useless, and far, far away. And after all-what did Dimov matter? Why Dimov? what had she to do with Dimov? Was there really such a person. wasn't he just a dream ? (P. 50).

" خفق قلب "أولجا إيفانوفنا". حاولت التفكير في زوجها، لكن ماضيها كله: بحفل زفافها وديموف، وأمسيات الأربعاء، بدا لها صغيرا تافها، كابيا، لا داعي له، وبعيدا بعيدا. وتساءلت: ماذا "ديموف" ؟ ولماذا "ديموف" ؟ وما شأنها بـ"ديموف" ؟ هل هو -حقيقة- شخص له وجود في الحياة أم أنه مجرد حلم ؟".

إنها تتزلق مع عشيقها " ريابوفسكى" إلى درجة كبيرة، حتى أنها تردد تساؤلاته نفسها، ثم تحسم الأمر بإلغاء وجود "ديموف" - الزوج من حياتها، وتنغمس مع عشيقها فى التجربة - الخطيئة.

(٣-٧)

لم تستخدم قصة "ناجى" أكثر من مستوى أحادى للسرد، وهو مستوى: الحكى، ويعد مستوى الحكى أو الحكاية أقل مستويات توظيف السرد القصصى، حيث هناك الراوى أو السارد، المتداخل -دوما- فى النص ومساقاته ، يبدي آراءه ومقترحاته، بين الحين والآخر، مسقطاً إياها على فضاء النص دون كثير فائدة.

وقراءة لمثل هذا النص المستقطع من قصة "ناجى" - على سبيل المثال لا الحصر- توضح غلبة الحكائية الظاهرة التى لا يسعى من ورائها الكاتب إلى استبطان انفعالات شخصياته، ومزجها بالأحداث والسياقات الأخرى، حيث التناقض والمفارقة والسخرية الدرامية Irony ، بل يكتفى -فحسب- بما هو ظاهر منها:

" تحركت السيارة، فقال الطبيب: شكراً يا سيدتى على مساعدتك القيمة، لقد أنقذنا طفلا، ليس له من يعنى به إلا جده الشيخ خلف. فأمه تركته لرحمة الله، ومضت خلف عشيقها. وإن الأطفال لفى حاجة قصوى إلى أمهاتهم يا سيدتى. إن الأم هى كل شئ بالنسبة إلى طفلها ؟

فارتجفت السيدة من فرعها إلى قدمها ولم تجب. قال الطبيب، وقد وصلا إلى حيث سيارته المحطمة: شكرا لك يا سيدتى مرة ثانية. وإن كنت أجهل من أنت؟ ولا أفهم السر الذى جاء بك منفردة بسيارتك فى شبرا البلد.

قالت وقد تندت عيناها بالدموع: لا يهمك يا سيدى أن تعرف من أنا وإنما الذى يعنيك أننى أم هجرت طفلى توا، لألاقى عشيقى، فلقيتك. وقد ردنى منظر الطفل الملقى دون أم فى منزل مهجور عن حمقى وضلالى. وزادنى خجلا حديثك عن واجب الأمهات وحق الأمومة. وهأنذا عائدة إلى منزلى. لقد تلقيت درسين على

يديك فى لحظة: التضحية فى سبيل الواجب، وواجب الأم نحو ولدها بالتضحية".

ولا نكاد نجد فى هذا النص المستقطع، أكثر من رصد حكائى اعتيادى لموقف يقترب من الوعظ أو الموعظة، فالشخصيات تتحرك من خلال فكر المؤلف، وكذلك الأحداث، وتكاد لغة الحوار أن تكون واحدة بين الطبيب والمرأة ، مع اقتناعنا باختلاف الطبيعتين.

(٧-٤)

المشاعر والانفعالات Emotions عند "إدريس" تتوالد مع توالد اللحظات، وهو قاص مغرم بالتعبير عن هذه الانفعالات بلغة فياضة مسترسلة توليدية، وهذه اللغة لم يشبها التغير إلا فى مرحلة أخيرة من مراحل إبداع إدريس القصصية، لارتباطها بظروف مجتمعية معينة، أوضحت أسبابها فى دراسة سابقة لى[٩].

فالكلمة تدفع الكلمة، والفعل يولد الفعل ، ونجد سرياناً لتيار الشعور المتنامى فى إطار اللحظة الواحدة، وهو الأمر الذى يميز لغة "إدريس" الفنية فهى لغة ولود، كما تكتسب هذه اللغة شفافية من ارتباطها باستبطان الانفعالات الداخلية للشخصية، حيث يتلاحم الصراع: الداخلى والخارجى، مع تراكمات اللحظة والانفعال:

"من العربة هبطت. فاتنة هبطت. نعنش روحها الغزل الصادر عن عابر سبيل مسرع. دخلت الحديقة. بتؤدة عبرتها. السلالم راحت تصعدها، سلمة، وسكتة، وسلمة. فى آخر سلمة، اضطربت. خائفة اضطربت. ماذا لو عرف ؟ ماذا لو كان طوال الوقت يعرف".

فمع خفة الحركة المتمثلة فى هبوط المرأة من السيارة، ونعنشة الغزل، ودخول الحديقة وصعود درجات السلم، يحل الاضطراب الداخلى مع تساؤل حول معرفة زوجها بعلاقتها الجديدة، ومن خلال الحركتين الخارجية والداخلية المتمثلة فى

انكماش المرأة على نفسها وخواطرهـــا، تتوالـــد اللغـــة وتتكـــاثف المشاعر والانفعالات.

ويتصاعد هذا الصراع الداخلى مع تداعياتها الحرة:

"ابتلعت ريقها. لماذا يجف حلقها باستمرار هـــذا الصبـــاح؟ لماذا جف حتى سعلت وهو يمسك بيدها ويضغط عليها بين يديـــه؟ انفعالها لحظتها لم يكن أنثويا خالصا.

لا. كان هناك شئ آخر لا تعرف كنهه. وانتـــها فكـــرة أن تجرى. تسحب يدها وتظل تجرى حتى تجد عربتها وتنطلق عـــائدة إلى البيت. البيت! يالها من كلمة مضحكة ".

فالصراع الداخلى المتأرجح بين حقوق الزوج وما يسعى إليه الآخر يختزله "إدريس" فى علاقة اتصال يدى الآخر بيدى المـــرأة، وهو اتصال غير شرعى يعكسه انفعال المرأة وتوترها، ويعبر عنـــه "إدريس" بأنه انفعال غير أنثوى، تأكيدا لمبدأ أن العلاقة ليست بيـــن رجل وامرأة، أو أنها لم تصل بعد إلى هذا الحـــد. ويصـــل هـــذا الانفعال إلى مداه برغبة المرأة فى الانفلات مـــن قيـــد الرجـــل – العلاقة والعدو باتجاه المنزل الذى كان –أساسا– دافعها إلى البحـــث عن مثل هذه العلاقة.

وتتحول القصة كلها إلى تداعيات حرة تمثـــل " مونولوجـــا داخليا للزوجة، نرى من خلاله همومـــها ومشـــاكلها ومشـــاعرها وطبيعة شخصيتها. وقد بدأت غامضة تصـــور اهتمـــام المؤلـــف بصياغة البداية، ويتضح فيها العناية بالبيان ، وربما التصنع أيضـــا، كما تصور إحساس الزوجة بجمالها، واعتدادها به، وســـعادتها لأن تتحلى به"(١٠).

ومن خلال لغة مكثفة، ثرة، انفعالية وجدانية، توليدية، يشـــكل "إدريس" قصته، راصدا أبعاد الصراع النفسى، وتمزق الشـــخصية، مؤكدا على إنسانية الإنسان وجدوى الوجود فـــى مواجهـــة الملـــل والرتابة.

(٧-٥)

ترجمت قصة " تشيخوف " إلى العربية بعدة مسميات أو عناوين، فقد ترجمها الدكتور "محمد القصاص" عن الفرنسية باسم " الجرادة"[١١]. واستخدم العنوان نفسه " صلاح عبد الصبور" مقدما عرضا لها فى إطار دراسته عن "عدو التفاهة" : تشيخوف، وضمنها كتابه: "مدينة العشق والحكمة"، وقد أسهب "عبد الصبور" فى توضيح دلالات "الجرادة: " إنها ذلك الحيوان الصغير الذى يجيد القفز أول ما يجيد، وأقدامه منشار، وجناحاه، لا يحطان على الخصب، وحين يحط على النبت الأخضر يجعله فقرا خرابا. وكم فى البشر من جراد، وكم فى النساء من امرأة جرادة"[١٣].

أما الدكتور "أبو بكر يوسف" فعندما ترجمها عن الروسية اختار لها عنوانا فنيًا هو: "اللعوب"[١٤]. وهى ترجمة غير دقيقة حرفيًا، وإن كانت تعبر عن جوهر "أولجا إيفانوفنا" التى تعد -بالفعل- امرأة لعوبا.

وقد قدمتها الطبعة الإنجليزية بعنوان The grasshopper أى: الجندب، وفى ظنى أن هذه التسمية هى الأدق ويعود ذلك إلى عدد من الأسباب العلمية أوضحها " سكايف Skaif " فى كتابه: "حياة الحشرة الإفريقية African insect life" ، فمن الجندب نوع يسمى "ذو النصل أو السيف Bladder "، وهو يتميز باللون الأخضر، على حين أن بعض الجنادب تميل إلى اللون الوردى، وهى حشرات جميلة الشكل لوجود خطوط على ظهرها ونقاط فضية وحمراء. وهذه الألوان الرائقة المتناسقة تجعلها متناغمة مع البيئة المحيطة بها، مما يجعل من الصعب على العين معرفة مكانها بالتحديد... ولو أمسكت بالجندب ورفعته باتجاه مصدر ضوئى فسوف تدرك أن جسده يكاد يكون مجوفا، ومملوءا بالهواء ... وتختلف الحشرة المؤنثة عن الذكر فى أن لها جسدا سمينا قويا، وأرجلها الخلفية غير مكيفة للقفز، ومن ثم فهى لا تقوى على الطيران، بل تزحف بين الأشجار... وتتناغم ألوانها الجذابة مع أوراق الشجر مما يصعب معه معرفتها أو التعرف عليها. ويعتبر

الجندب فى بعض الأماكن آفة مدمرة، تهاجم الكثير من المحاصيل"[١٥].

وإذا لخصنا ما أورده "سكايف" فسنجد الجندب حشرة منتفخة بالهواء، ذات ألوان متعددة مبهرجة يغلب عليها الاحمرار. الأنثى لها جسد سمين زاحف، ويصدر الذكر صوتا مرتفعا يمكن تمييزه بوضوح فى الليل، وهو صوت مزعج حاد، كما أن الأنثى تفرز رائحة نتنة.

ويبدو أن "تشيخوف" أسقط على "أولجا ايفانوفنا" هذه الصفات، فهى امرأة حمراء شهوانية، يتبدى ذلك بوضوح فى كثير من مواقف القصة وأحداثها فعندما تتزوج تجعل غرفة نومها على شكل كهف Like a cave، ويرمز الكهف للغرائز الأولى المنطلقة دون قيد أو شرط، فهى تريد إنسان الكهف ورغباته، وحين يمرض زوجها ويضطر إلى ملازمة الفراش ستة أيام، وحلق شعر رأسه كله، ترسمه أولجا فى هيئة بدوى، ومعروف أن البدو أصحاب لذات وشهوات. وتتعدد الصفات التى تسقطها " أولجا " على زوجها، وكلها صفات حسية. فهى تصفه فى أول القصة بأن فيه شيئا من قوة الدببة Powerful, bearish(ص:٤٢)، وأن وجهه وجه نمر بنغالى Bengal tiger (ص: ٤٥)... إلخ.

وإذا أضفنا إلى ذلك أنها تترك خلفها فى كل مكان تذهب إليه، بحثا عن عشيقها "ريابوفسكى" ، رائحة غير ذكية ، وتصف نفسها بأنها بائسة متقزمة "Some wretched little pigmy" (ص٦٠)، فإن دلالات أوصاف الجندب لتكاد تتطابق معها.

أما قصة "ناجى" فقد جعل عنوانها " الأقدار، وهو عنوان يتناسب مع أحداثها فالأقدار هى التى تدفع الطبيب إلى بيت الشيخ "خلف" بشبرا البلد، وهى أيضا التى تدفع بالمرأة إلى طريق الطبيب، وتتدخل فى كثير من مجريات الأمور بلا مقدمات، وقد سبق أن أشرنا إلى هذه الظاهرة من قبل.

كما جاء عنوان قصة "على ورق سيلوفان" معبرًا عن حياة المرأة زوجة الطبيب" فقد عاشت طول عمرها مدللة ملفوفة بورق

سيلوفان، يتناولونها بحرص، وبحرص بالغ يربونها ويعلمونها ويعاملونها. وما عليها إلا أن ترغب وليس أمامهم سوى إجابة الرغبة. لم يقل لها أحد فى حياتها: لا. لم يشخط فيها أحد. حتى هو، كانت الرقة تذوب من صوته إذا تحدث إليها "، فحياتها كلها ملفوفة بورق سيلوفان، وهى تواجه أزمة وجودية سببها الترف الزائد والملل والرتابة.

أما عن الدلالات اللغوية لأسماء الشخصيات فتتمثل بوضوح فى قصة "ناجى"، فالطبيب يدعى "عونى"، وهى يعين الناس كما هو واضح، أما " التمرجى" فاسمه "عبد السميع"، وهو منوط به أن يسمع كلام المرضى ويستجيب لهم ، كما هو أيضا مطالب بأن يسمع أوامر الطبيب الذى يعمل عنده ويلبيها. وجاء اسم الشيخ "خلف" ليعبر عن الامتداد، فله حفيد مصاب بالدفتيريا، ولأنه ممتد، فالحفيد لا يموت، بل يحيا ويخلف.

(٨-١)

"يعمد الكاتب فى رسم شخصيات قصته إلى وسائل مباشرة (الطريقة التحليلية) وأخرى غير مباشرة (الطريقة التمثيلية). ففى الحالة الأولى يرسم شخصياته من الخارج ، يُشرِّح عواطفها وبواعثها وأفكارها وأحاسيسها ، ويعقبٌ على بعض تصرفاتها ، ويفسر البعض الآخر. وكثيرًا ما يعطينا رأيه فيها ، صريحا دونما التواء. أما فى الحالة الثانية ، فإنه ينحى نفسه جانبا ، ليتيح لشخصيته أن تعبر عن نفسها وتكشف عن جوهرها ، بأحاديثها وتصرفاتها الخاصة"(١٦).

فتشيخوف يرسم شخصيتيه المحوريتين: "أولجا وأسيب" فى تناسق وتكامل بديعين ، بحيث إننا نتعرف على مختلف جوانب الشخصيتين ، من العمر والبناء الجسدى والملامح إلى المجال النفسى ، والصراع الداخلى للشخصية ، ونشاهد تفاعلهما مع غيرهما من الشخصيات القصصية الأخرى.

فأسيب ديموف يبلغ من العمر واحدا وثلاثين ربيعا ، طويل القامة ، عريض المنكبين له لحية أشبه بلحية الأديب "أميل زولا" ، وفيه قوة هائلة ، كالدببة ، وحاجبان أسودان وابتسامة عذبة ، وشعر أسود جميل.

وهو يزاول عملين فى مستشفيين مختلفين، فى الأول يعمل ممارسًا عامًا ، فيستقبل المرضى ويتفقد العنبر من التاسعة صباحا حتى منتصف النهار. وفى الثانى يعمل مشرحًا حيث يعهد إليه بتشريح من يتوفى من المرضى.

وهو دائم الابتسام ، رقيق المشاعر ، يقابل المواقف الصعبة التى يواجهها بابتسامة صافية ، متسامح إلى أبعد الحدود. عندما يكتشف خيانة زوجته فإنه لا يواجهها بكلمة واحدة حتى لا يجرح مشاعرها. ولو أنها طلبت منه أن يصفح عنها ويغفر لها لفعل ، ولكنها لم تفعل، ولم تكف عن التمادى فى الخطيئة. يحب الغناء البسيط فيطلب من "كوروستليف" أن يغنى له أغنية حزينة.

وحين تزداد معاناته مع زوجته ، يلجأ للعمل والدراسة ، فيحصل على درجة الدكتوراه ويستضيف-بشكل شبه دائم - صديقه "كوروستليف" على الغداء ، فيظلان يتحدثان طيلة الوقت فى موضوعات طبية متخصصة ، حتى لا يفتح الحوار مجالا لزوجته لأن تتكلم وتكذب.

وهو إنسان معنى بقضايا الناس وبهمومهم الواقعية، يتحدث عن أمراضهم -من خلال الجثث التى يقوم بتشريحها- وكيف أن ما يقتلهم هى أمراض الأنيميا الخبيثة التى تؤدى إلى سرطان البنكرياس ، والتى هى نتيجة حتمية للفقر.

أما عن صورة "أولجا" فهى فى الثانية والعشرين من عمرها، لها شعر كتانى وعود أشبه بشجرة كرز رشيقة ، تعشق المشاهير ، وتستجلبهم إلى بيتها. حياتها نمطية. تصحو فى الحادية عشرة صباحا فتلعب على "البيانو" ، وترسم شيئا بألوان الزيت ، وبعد الثانية عشرة تمضى إلى خياطتها. وبعد الرابعة تتناول الغداء مع زوجها فى البيت. وبعد الغداء تنطلق إلى معارفها ، ثم إلى

المسرح أو إلى حفلة موسيقية ، وتعود إلى بيتها بعد منتصف الليل. وفى أيام الأربعاء تقيم حفلات تدعو إليها من المشاهير التى تحبهم وتتعطش إلى رؤيتهم ومعرفتهم. وفى الحادية عشرة والنصف يدعوهم زوجها لتناول العشاء.

و"أولجا" شخصية جياشة بالعواطف ، تبكى لأى سبب ، فعندما يطلب "ديموف" يدها ، تظل إلى الصباح تبكى وتنتحب ، وعندما يمرض بعدوى مرض الجمرة ويلازم الفراش ستة أيام تبكى بحرقة. وعندما يجرح أصبعين من أصابعه أثناء تشريحه لأربعة جثث؛ تخاف عليه وتسهر الليل تبتهل إلى الله ، وحين تطلب من زوجها- فى بيتهما الريفى- أن يعود ليحضر لها ملابس حضور زفاف "تشكيلدييف" ، وتصرفه ، نجد الدموع تترقرق فى عينيها، وحين يخبرها "ريابوفسكى" بحبه لها فإنها "تضحك وتبكى من فرط السعادة":

"Laughing and crying from joy."(p. 50).

وحين يتبدل شعوره نحوها ، تتجه ناحية الفرن وتجهش بالبكاء ، وبعد أن يهجرها ، تستلقى على السرير طويلا وهى تبكى وتفكر فى الانتحار. وحين تطارده فى مرسمه فتذهب إليه باكية تقبل يديه وتلح عليه أن يحتفظ بحبه لها ، وألا يهجرها وحين تتبين أنه زوجها يحتضر تنطلق إلى غرفة النوم وهى تبكى.

ويصبح البكاء جزءا من مقومات شخصيتها الانفعالية.

(٢-٨)

ينتمى بناء الشخصية فى قصة "الأقدار" لناجى إلى ما يسميه الدكتور "محمد يوسف نجم" بـ" الطريقة التحليلية" ، وفيها يعنى الكاتب برصد الملامح الخارجية للشخصية ، فيشرح عواطفها ويبين انفعالاتها ، ويرصد أفكارها ، ويعنى بإظهار تأملاتها ، كما يعنى أيضا بالتعقيب (بين الحين والآخر) على بعض تصرفاتها.

وقد يعد هذا التدخل من جانب السارد Narrator مقبولا فى إطار هذه الطريقة، إن أضاف هذا التدخل شيئا وثيق الصلة بالأحداث أو بمظاهر البناء ، لكنه لن يعد كذلك إذا فقد هذه الصلة ، فيصبح -وقتها- مقحمًا ، ويمثل عبئا يؤدى إلى فساد التلاحم بين المبدع/القاص والمتلقى/القارئ.

وبناء الشخصية فى قصة "ناجى" يجئ مبتسرًا ، مليئًا بالتدخلات من جانب السارد/الراوى. وربما لا يكون منطقيًا فى بعض الأحيان.

والقصة مليئة بالتدخلات الخارجية (ربما لأنها من أوائل القصص التى كتبها ناجى)، وبالأسلوب الخبرى التقريرى ، يستخدمه السارد كلما أراد أن يثبت صحة أمر، ولننظر إلى مثل هذا القطع: (وكل يوم يمر على هذا المنوال، وكان الناس يتوافدون فى وقت مبكر، إلا أنهم كانوا يقابلون الطبيب الشهير بصعوبة كثرة الازدحام) ، فالراوى يريد أن يثبت أمرا، وهو أن عيادة الطبيب لا يتوقف عنها الزحام ، وأنه لا وقت لديه. وإقرار هذا الأمر ربما يعد مفيدا ، لأننا سنتبين -بعد ذلك- أنه سيطلب منه أداء فعل إنسانى ، وعلى الرغم من عدم وجود وقت زائد لديه ، فإنه يقوم به على أكمل وجه.

كما لا يعد التدخل مقحما فى مثل هذا النص: (وكيف لا يتم الشفاء والطبيب الشهير "عونى" هو المتفرد فى مصر وحده فى دقة التشخيص، ومن ميزاته أنه لا يعرف من أمور الدنيا غير الطب يعيش له ، ويتفانى فيه ، لا يوجد كتاب إلا قرأه. ولا مجلة إلا أطلع عليها ، ولا بحث جديد إلا عنده خبر به. وفوق ذلك هو طبيب الأمراء والعظماء).

فهذه الصفات تضيف إلى فضاء الشخصية أبعادا مهمة، وهى مدى ارتباط هذا الطبيب بالطب والعلم الحديث ، فهو راهب فى محراب الطب ، وربما يفسر هذا انشغاله عن أمور الدنيا الأخرى كالزواج وغيره.

لكن التدخل -من جانب السارد- يعد مقحما فى مواضع أخرى، فمثلا عندما يقول: (ولما كان طبيبا مؤمنا لفظ الشهادتين) ، فهذا لا يضيف شيئا إلى القصة عدا أن الطبيب مسلم موحد بالله ، وفى مثل هذه الحالات الإنسانية ، لا ينظر إلى الدين بوصفه مرتكزا أساسيا ، لأن الحالة التى سيواجهها هى فى نطاق الجانب الإنسانى بغض النظر عن الديانة أو اللون أو الجنسية.

كما يعد التدخل مقحما أيضا حين يستخدم الأوصاف المباشرة :("الطبيب الشهير" -"الممرضة الحسناء") كما لا يكون منطقيا ما يؤكده الراوى من أن الطبيب بدأ توقيع الكشف على مرضاه منذ الرابعة ، وتوقف عند التاسعة (أى استغرق خمس ساعات) و "فحص فى هذا المدى ما يقرب من الأربعين مريضًا" ، أى بمعدل سبع دقائق ونصف لكل حالة أو كل مريض، وهى فترة قد لا تعد كافية لدراسة الحالة دراسة وافية.

أما عن الملامح الجسمية للطبيب فتتمثل فى أنه له حاجبين كثيفين ، وحول عينيه هالتين، وغضونا بكرت إليه ، وفى عارضيه شيبًا كثيرًا. وهو أصلع ناحل. فى جلسته وقار، وفى إشارات يديه إقناع وتأثير ، ونبرات صوته متزنة قوية وواضحة.

ويتبدى لنا الصراع الداخلى للشخصية من خلال وقوع هذا الطبيب تحت سيطرة وازعين، أولهما: تلبية دعوة الشيخ "خلف" لمعالجة حفيده بلا أى مقابل مادى، وهو الوازع الإنسانى ، وثانيهما: نسيان هذا الأمر والاهتمام بتحصيل المال. وهو الوازع المادى ، ويحسم الصراع لصالح الخير. فالطبيب إنسان له ضمير وقلب ومشاعر.

(٣-٨)

لا تتشكل أبعاد الشخصية - فى قصة "إدريس" -دفعة واحدة، بل تتكامل ملامحها شيئا فشيئا من خلال تنامى السرد القصصى. ولا نكاد نتعرف الأبعاد الجسمية والنفسية والفكرية مشتملة إلا فى نهاية أحداث القصة ، حيث تتشكل أبعاد الشخصية عبر مراحل متتالية أو متعاقبة أو متراكمة فى إطار تفاعلها مع

أحداث بعينها، تصهرها ، وتبرز مكنوناتها وتناقضاتها ، وتكشف عن جوهرها الحقيقى. ومن خلال التعرف على أبعاد الشخصية المتكشفة لنا شيئا فشيئا ، نتعايش معها ، ونعايش أزمتها وقلقها واغترابها.

فنحن نتعرف على شخصية البطلة من خلال مستويين للسرد، الأول السارد الخارجى، والثانى: سرد الشخصية ذاتها، ويتلاحم المستويان ليقدما من خلال تشكلات السرد الملامح الجسمية لشخصية البطلة ، وملابسها ووضعها الاجتماعى ، وتفاعلاتها مع الآخرين ، وكذلك نتعرف على شخصية الطبيب وملامحه الجسدية وما يلبسه ، ونطلع على طباعه وعاداته وانفعالاته ومداعباته ، بالإضافة إلى مهارته كجراح ناجح ، له شخصية آسرة مسيطرة.

ولا يتم هذا دفعة واحدة ، وإنما يتم تشكيل ملامح الصورة وملء فضاءات فراغها شيئا فشيئا مع التراكم السردى للأحداث.

(٩-١)

الأحداث عصب العمل القصصى ، والقصة ما هى إلا حدث طويل أو مجموعة من الأحداث ، تقوم بها شخصية أو عدد من الشخصيات ، فى مكان ما وزمان ما ، ويتم من خلالها التعبير عن موقف محدد أو مجموعة من المواقف تجاه قضية معينة تشغل الكاتب وتمثل هما إنسانيا يؤرقه.

وتتعدد أشكال توظيف استخدام الحدث فى العمل القصصى ، طبقا لمعالجة كل قاص، ويعود هذا -بالضرورة- إلى الاختلاف فى المعالجة وفى الثقافة والوعى والخبرة والتجربة الإبداعية.

فالأحداث عند "تشيخوف" يتم توظيفها فى إطار تتابعى وتوافقى ، لكنها عند "ناجى" تأتى فى إطار قدرى فجائى، وعند "إدريس" يتم توظيفها فى إطار توليدى متنام.

(٩-٢)

يمكن إيجاز الأحداث الأساسية لقصة "الجندب" فيما يلى:

١- زواج أولجا من ديموف.

٢- اهتمام "أولجا" بترتيب بيتها.

٣- نمطية حياة "أولجا".

٤- خطة "أولجا" المستقبلية ، وسفرها إلى البيت الريفى.

٥- ارتحال "ديموف" إليها وصرفها له.

٦- بدء الخيانة مع "ريابوفسكى".

٧- طلب "أولجا" من "ديموف" إرسال نقود لها.

٨- سأم "ريابوفسكى" من علاقته بـ"أولجا" ، وانفصالهما مؤقتا.

٩- عودة "أولجا" لبيتها.

١٠- معرفة "ديموف" بخيانة زوجته له.

١١- مطاردة "أولجا" لـ"ريابوفسكى" ونفوره من هذه العلاقة.

١٢- حصول "ديموف" على درجة الدكتوراه.

١٣- احتضار "ديموف".

ومن الملاحظ أن الأحداث -فى هذه القصة- تبدو متوافقة ، ومتتابعة ، يرتبط كل حدث بما يسبقه، فى تكامل واطراد وتناسق ، كما أن كل حدث من هذه الأحداث يعد مرحلة من مراحل تحول العمل القصصى ، له تمايزه فى إطار السرد القصصى والتصوير ولغة الحوار.

(٣-٩)

لا تكاد توجد أحداث رئيسة فى قصة "ناجى" باستثناء اتصال بيت الشيخ "خلف" من شبرا البلد ، يستدعى فيه الطبيب لمعالجة الحفيد المصاب بالدفتيريا ، واصطدام سيارة المرأة بسيارة الطبيب والتسبب فى تعطيلها ، مما دفعه إلى استخدام سيارة المرأة بديلاً عن سيارته المعطلة من أجل إنجاز مهمته.

أما الجوانب الأخرى فلا تكاد تكون فيها أحداث ، ومعظمها يأتى فى الإطار التصويرى ، كرصد حالة العيادة المكتظة ، والحديث عن الطبيب وشهرته ، وقدراته ومهاراته وشيوع صيته.

ومن الملاحظ أن الحدثين الرئيسين ارتبطا بالفجائية والقدرية، فطلب الشيخ "خلف" جاء فجأة ، كما كان الاصطدام فجائيًا وقدريًا أيضًا. وليس عجيبًا إذن أن يسمى "ناجى" قصته: "الأقدار". وعموما فللصدفة وللأقدار أدوار كثيرة فى الإبداع القصصى لناجى، وهى أدوار-فى معظمها- غير إيجابية(١٧).

(٤-٩)

فى قصة "إدريس" حدث رئيس أحادى ، تتفرع عنه أحداث جانبية وكلها تتنامى شيئا فشيئا مع التراكم السردى. الحدث الأساسى يتمثل فى رغبة المرأة فى كسر الملل والرتابة اللذين سيطرا على حياتها الزوجية بعد عشر سنوات من الزواج ، وذلك بمحاولة إقامة علاقة مع رجل آخر. وقبل أن تتخذ قرارا فى إتمام هذا الأمر تذهب لملاقاة زوجها فى عمله لأول مرة، لكنه يكون فى ذلك الوقت منشغلاً بإجراء جراحة دقيقة لطفل مريض، وحتى لا تشعر بالملل فى انتظاره يدعوها لأن تتسلى بالفرجة على الجراحة التى يقوم بإجرائها. ومع كل حركة من تحركات الزوجة تصحبنا دفقة شعورية وتصويرية تكشف عن جانب من حياتها، وارتباطها بزوجها ، وأهم الأحداث التى وقعت لهما ، وعن الملل الذى أصابها وعن الآخر الذى تعرفت إليه فى النادى وحادثها هاتفيًا ، وعن المقابلة ، ومعاناتها ، ومن خلال مشاهدة الجراحة ، تتبدل الرؤى ،

وتكتشف المرأة أنها لم تكن على حق ، وأنها أخطأت في حق زوجها إذ لم تقدره حق قدره ، فيعود لها وعيها ، وتتمسك بزوجها وبيتها ، ويتبين لها أن زوجها إنسان لا مثيل له، وأنها ربما لا تستحقه ، فتفخر -في نهاية القصة- بأنها زوجته وحبيبته ، ويعود لها رشدها وصوابها.

(١٠-١)

ترتبط عناصر الزمان والمكان بالأحداث والشخصيات ، فتمثل عند "تشيخوف" جزءا بناء من مكونات العمل القصصي ، وعند "ناجي" يتراجع دورها لتصبح مجرد عنصر مساعد، تكتمل به ملامح المشهد القصصي ، من حيث الأطر الشكلية ، فالأحداث لابد أن تقع في مكان ما وزمان ما ، ولابد من ذكر الزمان والمكان لكي تتكامل لوحة الأحداث. أما عند "إدريس" فتمثل جزءا محوريًا وجوهريًا من بناء العمل ، فتلعب مكونات الأزمنة والأمكنة أدوارا خرى تتجاوز مجرد تكامل الأحداث ، ليصبح الزمان نفسيًا داخليًا ، ويمتد فضاء المكان إلى المطلق واللامكان ، ثم تتلاحم الأزمنة والأمكنة وتتداخل متبادلة مواقعها على رقعة النص القصصي، وفقا للمشهد الإبداعي ولخصوصية التعبير.

(١٠-٢)

يمزج "تشيخوف" بين الزمان والمكان أو "الزمكان" من ناحية وبين الحالة النفسية لبطلي قصته ، فنجده أول الفصل الرابع يمزج بين الطبيعة بزمكانها وبين العلاقة التي تجمع "أولجا" و"ريابوفسكي". ويبدو المشهد كأنما هو مهاد نفسي لعلاقة غرامية ناشئة:

On a still moonlit night in July, Olga Ivanovna stood on the deck of a Volga steamer, looking in turns at the water and the exquisite riverbank. Beside her stood Ryabovsky, telling her that the black shadows on the surface of the water were not shadows but a dream (p. 48).

" فى ليلة هادئة مقمرة من ليالى شهر يوليو. ووقفت على ظهر أحد مراكب الفولجا، ومضت تتطلع إلى المياه تارة وأخرى إلى الشواطئ الجميلة. وبجوارها نهض ريابوفسكى يقول لها: إن الظلال المطلة على الماء ليست فى حقيقتها ظلالا بل هى حلم".

وينتهى المشهد الشاعرى بحب وعناق ورغبات.

كما نجده أول الفصل الخامس يمهد -بشكل مميز- لنهاية العلاقة، من خلال رصد حالة الطقس الذى تسيطر عليه الغيوم والضبابية.

The second of September was a warm, still day, but misty. A light fog had hovered over the Volga in the early morning, and after nine o'clock it began to drizzle. And there was not the slightest hope of its clearing up (p. 51).

" كان الثانى من سبتمبر يوما دافئا هادئا ولكنه مكفهر. وفى الصباح الباكر انتشر الضباب الخفيف على الفولجا، ثم تساقط المطر رذاذا بعد التاسعة ، ولم يكن ثم أمل فى أن تصفو السماء".

وتعتكر العلاقة بين "ريابوفسكى" وبين "أولجا" ، وتسيطر عليها غيوم داكنة ونظرة عدمية.

كما يربط " تشيخوف" بين برودة منتصف الشتاء ، وبرودة مشاعر"أسيب ديموف" نحو "أولجا" . فقد علم "ديموف" فى منتصف الشتاء أن "أولجا" تقوم بخيانته ، وترتب على ذلك أنه:

He could no longer look his wife in the eyes, as if it were he whose conscience was not clear, no longer smiled joyfully when he met her (p. 55)

" لم يعد يطيق أن ينظر فى عينى زوجته ، فلم تكن نفسه صافية ، وكان ضميره مؤرقا ، ولم يعد يبتسم بفرح عند مرآها". وينجح "تشيخوف" فى هذا المزج ، فتغدو عناصر الزمان والمكان بمثابة التمهيد النفسى أو الخلفية Background لتطور الحدث.

(١٠-٣)

لا تلعب عناصر الزمان والمكان -عند ناجى- أكثر من الدور المباشر لها ، بوصفها عناصر للزمن الذى تتم فيه الأحداث، والأماكن التى تحدث فيها، ولتوضيح ذلك نورد هذا النص من القصة مثالا:

"نظر إلى الساعة التى أمامه على المكتب ، فإذا بها التاسعة! لقد اشتغل وظل يشتغل منذ الساعة الرابعة دون انقطاع".

فعناصر الزمان هنا (الساعات الخمس) والمكان (المكتب) لا يمكن أن نستدل منها على دلالة غير طول المدة والتعب. وهى دلالة واضحة ومباشرة ، وليس فيها أى توظيف فنى.

(١٠-٤)

تتعدد الأمكنة والأزمنة فى قصة "على ورق سيلوفان" ، فهنا البيت بغرفه المتعددة وهناك النادى ، والركن فى الهرم ، والسيارة، والمستشفى ، وكشك الاستعلامات وغرفة العمليات ... الخ. وهنالك الأزمنة منذ ما قبل الزواج إلى الزواج وما بعده حيث يسيطر الملل.

وتلتحم الأزمنة والأمكنة من خلال التداعى الحر لتيار الشعور Stream of consciousness ، فلا نكاد نقف على زمن أحادى الجانب أو مكان محدد، ففى فضاء الأزمنة الخاصة والأمكنة تتبعثر المشاعر emotions وتتضارب، ولا يبدو أن هناك خيطا واحدا يجمع هذه الفرائد المتناثرة ، أو سياقا منطقيا يربط الأحداث ، وإنما هى الدفقة الشعورية تأخذنا وفق انفعالات البطلة/الساردة، فنبحر معها من النقيض إلى النقيض.

وفى مثل هذا الشكل الفنى يشكل الزمان والمكان محوريين أساسيين ، تحددهما مشاعر البطلة وتوجهاتها. ونلهث خلف السياق السردى فى هذا المزيج المتداخل ، لا يدركنا الملل، ولا تعتورنا

الرتابة ، ونتناثر عبر فراغات الأزمنة والأمكنة الخارجية والداخلية باحثين عن الجوهر الإنسانى ، وعن التطهر والألم والمعاناة.

(١-١١)

كانت هذه الدراسة محاولة للوقوف على موضوعة تشكلت ملامحها من خلال ثلاثة كتاب قصصيين ، ومن خلال أربع وحدات هى: الطبيب والمرأة والمريض والواجب.

وقد وقف البحث أمام معالم التعبير الفنى التى تشكلت فى إطار الفن القصصى، استنادا إلى إعمال الفكر ، من أجل تقديم رؤية إنسانية للعالم ، وللتعبير عن قضايا محددة شغلت كل قاص من هؤلاء الثلاثة وأرقته.

وقد تمت دراسة هذا الموضوعة من خلال ثلاثة مباحث:

الأول: وتم فيه عرض ملخص للقصص القصيرة الثلاثة ، مع إيضاح لأهم ما اشتملت عليه من شخصيات وأحداث.

الثانى:عرض صور العناصر الأربعة للمقاربة ، وهى: الطبيب والمرأة ، والمريض، والواجب ، كما قدمتها القصص الثلاث ، وإظهار الخصائص والمميزات التى ارتبطت بكل منها.

الثالث: التحليل الفنى للنصوص الثلاثة من حيث: بناء الشخصية والأحداث واللغة وعناصر الزمان والمكان - أى من خلال عناصر بناء الفن القصصى.

وقد توصل الباحث -بعد هذه الدراسة- إلى النتائج التالية:

١- أن مجال المقاربات النصية Textual approach يمكن أن يعد الشكل الأمثل للدراسات النقدية ، خصوصا تلك التى تجئ فى إطار الأدب المقارن، بعد ما أكسبته النظريات والتطبيقات

المعاصرة هلامية حادت به عن الغرض الذى قام من أجله هذا العلم، فأصبح يمكن التعبير به عن كل شئ وعن أى شىء.

٢- أن وحدة الموضوعة Theme لا تعنى -بالضرورة- التوحد فى وجهات النظر ، أو الاتفاق فى النتائج المستخلصة، ومن ثم فإنه يمكن أن تتعدد وجهات نظر المبدعين على الرغم من استخدامهم لموضوعة واحدة. وقد أثبت البحث أن استخدام "تشيخوف" كان مختلفا عن استخدام "ناجى" أو "يوسف إدريس" ، وأن النتائج التى استخلصت من كل منهم كانت مختلفة عن بعضها، كما أثبت البحث أيضا اختلاف القضايا التى عبروا عنها.

٣- أن العمل القصصى ليس مجرد أداة للتسلية ، فهو عمل له أهداف محددة، يستخدمه القاص بغرض التعبير عن موقف محدد تجاه قضايا الواقع والمألوف، ويسعى من خلاله إلى دفع المتلقى/القارئ إلى اتخاذ قرارات فعلية ومواقف واضحة تجاه ما يحدث أمامه فى الواقع.

الهوامش:

١- أنطون بافلوفتش تشيخوف ، أديب وكاتب روسى معروف ، ولد عام ١٨٦٠م وتخرج فى إحدى كليات الطب ومارسه، غير أن اهتمامه بالكتابة الأدبية غلب عليه. له إسهامات عديدة فى مجالات القصة القصيرة والمسرحية. من أعماله الشهيرة: بستان الكرز وطائر البحر، إلى جانب رصيد قصصى كبير فى مجلدين ، توفى عام ١٩٠٤م.

٢- قصة "الجُندب The Grasshopper" كتبها " تشيخوف" ونشرها عام ١٨٩٢، وقد تعددت ترجماتها من الروسية إلى كثير من اللغات الأخرى ، ومنها العربية ، ولعدم معرفتى بالروسية فقد اعتمدت على الترجمة الإنجليزية التى قام بها "إيفى ليتفنوف Ivy Litvinov " والصادرة ضمن الأعمال المختارة لتشيخوف فى مجلدين ، عن دار التقدم بموسكو-انظر:

Anton Chekhov, Selected Works in Two volumes, translated from the Russian by Ivy Litvinov, second printing, progress publishers, Moscow, 1979.

- وقد كان اعتمادى على نسخة النص الإنجليزى استنادا إلى عدد من الأسباب ، على رأسها: عدم معرفتى باللغة الأصل للنص وهى: الروسية ، بالإضافة إلى تعدد الترجمات العربية ، واختلاف مصادرها ، فترجمة الدكتور "محمد القصاص" عن الفرنسية ، وترجمة الدكتور " أبو بكر يوسف" عن الروسية ، وعرض "صلاح عبد الصبور" عن الإنجليزية، وقد أدى تنوع المصادر إلى شيوع اختلافات فى النص ، بات من العسير معها الوقوف أمام نص عربى واحد، فلجأت إلى المطابقة بينها ، مستندا إلى النص الإنجليزى فى حال الاختلاف ، بوصفه النص الرئيس فى الدراسة.

وإذا أضفنا إلى ذلك أن مصادر الثقافة العامة لدى "إبراهيم ناجى" و" يوسف إدريس" مستمدة من اللغة الإنجليزية ، وهى اللغة الأجنبية الأولى عندهما: قراءة وترجمة، لبدا لنا أن الاعتماد على النص الإنجليزى هو الأنسب للدراسة.

أما عن اختلافات الترجمة ، فأورد بعض المواضع على سبيل المثال لا الحصر ومنها:

أ-عنوان القصة فى النص الإنجليزى:

"الجندب The grass hopper"،وفى ترجمة "الدكتور القصاص": "الجرادة" ، وهو عند "أبو بكر يوسف": " اللعوب".

ب- يقدم النص الإنجليزى وظيفة "ديموف" الأولى على أنه طبيب غير مقيم أو ممارس منتدب non-resident physician ،وفى ترجمة "القصاص": "طبيب مقيم" (ص١٧٦)، وفى ترجمة "أبو بكر يوسف": "طبيب ممارس منتدب" (٣٦٢).

ج- يقدم النص الإنجليزى "one day at dinner" ، وفى ترجمة "القصاص": "وهو يتناول معها طعام العشاء" (ص١٨٦)، وفى ترجمة "أبو بكر يوسف": "ذات مرة على الغداء" (ص ٣٧٠).

د- يقدم النص الإنجليزى:

"worked like a horse, day and night" ، وفـــى ترجمـــة "القصـــاص" : "لقـد عمـل كالحصـان ليـلا ونـــهارا" (٢٢٢)، ويترجمها"أبو بكر يوسف": "كان يعمل كالبغل، ليل ونـهار" (٣٦٧)، وفارق كبير بين "الحصان" و "البغل" ، وإن كان مـن الواضـح أن الأوربيين لا يعرفون البغل الذى نعرفه نحن -الشرقيين-.

هـ-يقدم النص الإنجليزى:

"and all of sudden - I won the heart of the lusty youth"

وفى ترجمة "القصاص" :"وفجأة اسـتوليت علـى قلـب الشـاب العملاق" (ص١٧٩). وفى ترجمة " أبو بكر يوسـف" : "وفجـأة. أهلا، انتصرت على الفارس الشجاع!" (ص٣٦٤).

و- يقدم النص الإنجلـيزى:"How? On a broomstick?" ،وفـى ترجمة "القصاص": "وكيف؟ على يـد مكنسـة ؟ (ص٢٠١) ، وفـى ترجمة "أبو بكر يوسف":"وكيف؟ هل ستمتطين صهوة عصا؟"(٣٨٢).

كما أن هناك العديد من الاختلافات الأخرى التى ترتبـط بلغـة المترجم وثقافته ووعيه ، وهى أمور معروفة فى حقل الترجمة.

٣- إبراهيم ناجى ، شاعر وأديب معروف ، ولد فى القاهرة عـام ١٨٩٨م ، وتخرج فى إحدى كليات الطب ، ومارسه فى مصـر، وفى العديد من محافظاتها، عمل بمصلحـة السـكة الحديـد ، ومارس الكتابة الأدبية. فى عام ١٩٤٩ عهد إليه برئاسة تحريـر مجلة "القصة" وظل فى هذا المنصب حتى وفاته فـى مـارس ١٩٥٣م. له عدد من الدواوين الشعرية ، بعضها صـدر بعـد وفاته ، وله العديد من الترجمات والدراسات.

٤- نشرت قصة "الأقدار" -لأول مرة- فى مجلة "حكيـم البيـت" (التى أصدرها ناجى ودامت لثلاث سنوات) ، فى العـدد الأول بتاريخ(١٩٣٤/١/١) ، ثم أعاد "ناجى" نشرها ضمن مجموعـة "أدركنى يا دكتور" الصادرة عن سلسلة "كتـب للجميـع" عـام ١٩٥٣م.

٥- يوسف إدريس ، كاتب وأديب مصرى معروف، مـن مواليـد محافظة الشرقية ، تخرج فى كلية الطب ومارسـه حينـا مـن

الدهر، ثم غلب عليه الطابع الأدبى ، يعد واحدا من أهم كتاب القصة القصيرة فى مصر والعالم العربى. له إسهامات كبيرة فى مجالات الفن القصصى والروائى وفن المسرح. توفى عام ١٩٩١م.

٦- نشرت قصة "على ورق سيلوفان" ضمن مجموعة "بيت من لحم" عام ١٩٧٢.

٧- أدت معطيات المدرسة الأمريكية فى الأدب المقارن إلى حدوث طفرة كبيرة فى مفاهيمه وتطبيقاته، كما أكسبته بعض هذه المفاهيم هلامية، ولم يعد الاهتمام منصبا على عناصر التأثير والتأثر، ولا على الفواصل بين النتاج الأدبى والفنون الأخرى ، فحسب بل صار بإمكان الناقد عقد مقارنات بين أجناس أدبية وأخرى غير أدبية كالموسيقى والسينما والتصوير ، وعدت الترجمة عند أصحاب هذه المدرسة وجها من أوجه الدرس المقارن، إذا تم دراستها فى إطار النص الأصلى.

٨- حول تعدد المستويات الرمزية للطفل ، وأثر وجوده فى بناء النص الأدبى انظر: منير فوزى: صورة الطفل فى الرواية المصرية - الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان- الطبعة الأولى -القاهرة ١٩٩٧- فصل الطفل والرمز ويشغل الصفحات من (١٨٩- ٢٤٨).

٩- انظر: منير فوزى: مغامرة التحريض واللغة المباشرة فى أنا سلطان قانون الوجود -مجلة أدب ونقد - العدد العاشر - السنة الثانية - القاهرة - يناير ١٩٨٥م.

١٠- الدكتور عبد الحميد عبد العظيم القط : يوسف إدريس والفن القصصى- دار المعارف- ط١- القاهرة ١٩٨٠م-ص:٣١٨.

١١- انظر: أنطون تشيخوف: قصص وروايات قصيرة - ترجمة:الدكتور محمد القصاص- دار القومية العربية للطباعة- القاهرة (د.ت). وقد شغلت قصة "الجرادة" الصفحات من (١٧٦-٢٢٤).

١٢- انظر: صلاح عبد الصبور: مدينة العشق والحكمة - منشورات اقرأ - بيروت/لبنان (د.ت). وقد شغلت الدراسة الصفحات من (١٣-٣٤).

١٣- السابق- ص: ٢٥.

١٤- انظر: أنطون تشيخوف: مؤلفات مختارة (في أربعة مجلدات) - ترجمة: الدكتور أبو بكر يوسف - المجلد الثاني - دار راودغا - موسكو ١٩٨٧م. وقد شغلت القصة الصفحات من (٣٦٢-٣٩٩)، وتعد ترجمة الدكتور أبو بكر يوسف الأرق والأكثر فنية.

15-See: Skaife, S.H. African insect life, country life books, 1979, pp. (68, 75).

١٦- الدكتور محمد يوسف نجم: فن القصة - دار صادر ودار الشروق -الطبعة الأولى - بيروت/عمان ١٩٩٧م - ص:٨١.

١٧- انظر بالتفصيل: إبراهيم ناجي: أغنية ومزمار وقصص أخرى- جمع ودراسة وتحقيق الدكتور منير فوزى -دار التيسير للطباعة والنشر - ط١-١٩٩٩م.