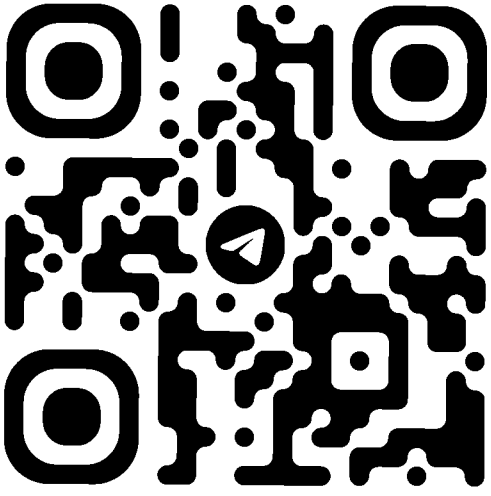
سباحة في بركة تحت المطر

يعلّمنا خلالها أربعة أساتذة روس بعض الدروس
في الكتابة، والقراءة، والحياة

مكتبة

جورج سوندرز

ترجمة: محمد أ.جمال



سجل في مكتبة
اضغط الصفحة
SCAN QR

سباحة في بركة تحت المطر

دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع

سباحة في بركة تحت المطر: يعلّمنا خلالها أربعة أساتذة روس بعض الدروس في الكتابة، والقراءة، والحياة

A Swim in a Pond in the Rain: In Which Four Russians Give a Master Class on Writing, Reading, and Life

تأليف: جورج سوندرز George Saunders

ترجمها عن الإنكليزية: محمد أ. جمال

لوحة الغلاف مستوحاة من: Orginal painting «Russian Literature Giants Painting» by: Paul Meijering
George Saunders photo by Jeremy Siegel

تصميم الغلاف: قهوة غرافيكس

ISBN: 978 - 9933 -701 - 42 - 0

الطبعة الأولى: 2024

مكتبة
t.me/soramnqraa

دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع

سوريا - دمشق - ص ب: / 9838/

الإمارات العربية المتحدة، الشارقة، مدينة الشارقة للنشر - المنطقة الحرة، مركز الأعمال.

هاتف-فاكس: / 6133856/ 11 00963

جوال: 00971557195187

البريد الإلكتروني: addar@mamdouhadwan.net

الموقع الإلكتروني: addar.mamdouhadwan.net

fb.com/Adwan.Publishing.House

twitter.com/AdwanPH

Copyright © 2021 by George Saunders

جورج سوندرز

مكتبة
t.me/soramnqraa

سباحة في بركة تحت المطر

يعلّمنا خلالها أربعة أساتذة روس
بعض الدروس في الكتابة، والقراءة، والحياة

ترجمها عن الإنكليزية:
محمد أ. جمال

فهرس المحتويات

بدايةً 11

في العربة – أنطون تشيخوف 19

صفحة صفحة: تأمّلات في «في العربة» 21

استطراد – 1 72

المغنّيان – إيفان تورجنيف 75

قلب القصّة: تأمّلات في «المغنّيان» 95

استطراد – 2 125

الحبّوبة – أنطون تشيخوف 135

قصّة النمط المتكرّر: تأمّلات في «الحبّوبة» 150

استطراد – 3 179

السيّد والخادم – ليو تولستوي 185

ومع ذلك تابعا المسير: تأمّلات في «السيّد والخادم» 237

استطراد – 4 268

الأنف – نيكولاي غوغول 273

الطريق إلى الحقيقة قد يكون الغرابة: تأمّلات في «الأنف» 300

استطراد – 5 333

عنب الثعلب – أنطون تشيخوف 341

سباحة في بِركة تحت المطر: تأمّلات في «عنب الثعلب» 354

استطراد – 6 375

أليوشا الجرّة – ليو تولستوي 381

حكمة الحذف: تأمّلات في «أليوشا الجرّة» 389

استطراد – 7 415

ختاماً 419

الملاحق 427

ملحق أ: تمارين على الحذف 429

ملحق ب: تمرين على التصعيد 435

ملحق ج: تمرين على الترجمة 438

شكر وعرفان 443

كلمة المترجم 447

النصوص 451

إلى تلاميذي في سيراكيوز: السابقين، والحاليّين، والقادمين

وإلى ذكرى سوزان كامل بكل الامتنان

خرج إيفان إيفانيتش من الكابينة، ثمّ قفز في الماء مثيراً الرذاذ، وأخذ يسبح تحت المطر مطوّحاً ذراعيه على اتّساعهما. وأخذت الزنابق البيضاء تتمايل على التموّجات التي أثارها. سبح إلى منتصف النهر وغطس، ثمّ طفا بعد دقيقة في ناحية أُخرى، وتابع السباحة والغطس محاولاً لمس القاع. أخذ يردّد بانتشاء: «يا ربّي!، يا ربّي!». سبح حتّى المطحنة، وتحدّث هناك مع الفلّاحين، ثمّ عاد وتمدّد على سطح النهر، معرّضاً وجهه للمطر. كان بوركين وأليوهين قد ارتديا ملابسهما بالفعل، واستعدّا للذهاب، لكنّه تابع السباحة والغطس. ظلّ يردّد: «يا ربّي! رحمتك يا ربّي!».

صاح فيه بوركين: «كفاك!».

«عنب الثعلب» – أنطون تشيخوف

بدايةَ

مكتبة
t.me/soramnqraa

على مدى العقدين الماضيين، كنت وما زلت أدرّس فصلاً عن القصّة القصيرة الروسيّة المترجمة في القرن التاسع عشر بجامعة سيراكيوز. إنّ تلاميذي من أفضل الكُتّاب الشباب في أمريكا؛ إذْ نختار كل عام ستّة تلاميذ جُدد من فيضٍ من المتقدّمين، بين ستّمئة وسبعمئة متقدّم. يأتينا الطلّاب الجُدد ممتازين بالفعل، وما نفعله في الأعوام الثلاثة التالية هو مساعدتهم على الوصول إلى ما أسمّيه «المساحة الأيقونيّة»؛ أي: المكان الذي سيكتبون منه قصصاً لا يستطيع غيرهم أن يكتبها، باستخدام الأشياء التي تمثّلهم حصراً: نقاط ضعفهم وقوّتهم، وهواجسهم، وخصوصيّاتهم، كلّ ما فيهم. في هذا المستوى نفترض امتلاكهم المسبق للقدرة على الكتابة الجيّدة، والهدف هو مساعدتهم على امتلاك الأدوات التقنيّة التي تمكّنهم من أن يصبحوا أنفسهم، بجسارة ومتعة.

نلجأ في فصل القصص الروسيّة إلى بعضٍ من أعظم الكتّاب الروس لرؤية كيف فعلوها، آملين أن نفهم فيزياء القصّة القصيرة (كيف تعمل هذه الأشياء؟). أحياناً ما أمزح (وإن كنت لا أمزح) وأقول: إنّنا نقرأها لنرى ما الذي يمكننا سرقته منها.

قبل سنوات قليلة، بعد إحدى المحاضرات (حيث يمكنك رؤية غبار الطباشير ما زال يعبق في هواء الخريف، وسماع تكتكة أنابيب التدفئة العتيقة من الركن، وتدريبات الفرقة الموسيقيّة بالخارج)، أدركت فجأةً أنّ بعضاً من أفضل لحظات حياتي، اللّحظات التي شعرت فيها بأنّني أقدّم شيئاً ذا قيمةٍ للعالم، هي تلك التي قضيتها في تدريس فصل القصّة الروسيّة. إنّ القصص التي أدّرسها فيه تصاحبني دائماً، وأنا أعمل، إنّها ذروة المقياس الذي أقيس نفسي إليه (أرغب في أن تؤثّر قصصي في الآخرين وتغيّرهم بقدر ما أثّرت

القصص الروسيّة فيّ وغيّرتني). صارت تلك النصوص بعد كل هذه الأعوام مثل أصدقاء قدامى، أقدّمهم كلّ مرّة أدرّس فيها هذا الفصل إلى مجموعةٍ جديدةٍ من الكُتّاب الشباب الرائعين.

من هنا قرّرت أن أكتب هذا الكتاب، لوضع بعض ما اكتشفته أنا وتلاميذي معاً عبر السنوات على الورق، وتقديم نسخة متواضعة من هذا الفصل إليك.

على مدار فصلٍ دراسيٍّ عاديٍّ قد نقرأ نحو ثلاثين قصّة (بمعدّل قصّتين، أو ثلاث كل محاضرة)، غير أنّنا سنقتصر هنا على سبعٍ من أجل بلوغ غايات هذا الكتاب. لا يفترض بالقصص التي اخترتها أن تمثّل نماذج متنوّعة من المؤلّفين الروس (بل فقط تشيخوف، وتورجنيف، وتولستوي، وغوغول)، ولا هي حتّى أفضل قصص هؤلاء المؤلّفين، إنّما هي فقط قصص أحبّها ووجدتها قابلةً جدّاً للتدريس عبر السنوات. لو أنّ هدفي هو تشجيع شخصٍ لا يقرأ على الوقوع في غرام القصّة القصيرة، فتلك القصص ستكون من بين ما سأرشّحه له. إنّها، في رأيي؛ قصصٌ عظيمةٌ، كُتبت في زمن ذروة القصّة القصيرة. لكنْ ليست كلّها على درجة الجودة نفسها، بعضها ممتاز على الرغم من بعض العيوب، وبعضها ممتاز بسبب هذه العيوب، وبعضها قد يتطلّب إدراك جودته بعض الإقناع (وهو ما يسعدني فعله). ما أودّ أن أتحدّث عنه في الواقع هو نوع القصّة القصيرة في حدّ ذاته، وتلك قصص ممتازة لهذا الغرض: بسيطة، واضحة، أوليّة.

قراءة الكُتّاب الشباب للقصص الروسيّة من تلك الحقبة يماثل دراسة الملحّنين الشباب لموسيقى باخ. كل المبادئ الأساسيّة للنوع موجودة ها هنا، القصص بسيطة، لكنّها مؤثّرة، تجعلنا نهتمّ بأحداثها، كُتبت لتتحدّى، وتنغّص، وتستعدي، وعلى نحوٍ معقّدٍ ما، لتواسي أيضاً.

قد تبدو لك تلك فكرةً غريبةً؛ لكنْ ما إن نبدأ في قراءة تلك القصص، التي تتّسم بالبيتيّة وتجنّب السياسة، حتّى نكتشف أنّها أدبٌ مقاومٌ، كتبه مصلحون تقدّميّون في بيئةٍ قمعيّةٍ تحت تهديدٍ لا ينقطع من الرقابة، في زمنٍ كان يمكن أن تؤدّي فيه آراء الكاتب السياسيّة بصاحبها إلى النفي، والسجن، والإعدام. المقاومة في هذه القصص غير مباشرة، وتنبع من فكرةٍ لعلّها الأكثر تطرّفاً على الإطلاق: أنّ كل البشر جديرون بالانتباه، وأنّ الأصل

وراء القدرة على القيام بكل ما هو طيّب وشرّير يمكن إيجاده من خلال تتبّع كل شخصٍ على حِدة، مهما كان متواضعاً، وتقلّبات عقله.

كنت أدرسُ الهندسة في الكليّة، بجامعة كولورادو للتعدين، ووصلت إلى عالم التخييل[1] متأخّراً، بفهمٍ معيّنٍ لهدف الأدب الخيالي. مررت بتجربةٍ مؤثّرةٍ ذات صيفٍ بينما أقرأ عناقيد الغضب The Grapes of Wrath في اللّيل، وأنا في سيّارة والديّ للتخييم، القديمة المركونة في ممرٍّ خاصٍّ في مدينة أماريلو، بعد يوم عملٍ طويلٍ في تثبيت وإزالة مجسّات قياس الاهتزاز في حقول البترول. كان من بين زملائي محاربٌ سابقٌ في فيتنام يصيح من حينٍ إلى حينٍ في قلب الصحراء بصوتٍ إذاعيٍّ رنّان: «**إنّها الحرررب يا أماريلو**»، ومدانٌ سابقٌ خرج من السجن توّاً، لا يمتنع كلّ صباح، ونحن في الشاحنة متّجهين إلى المزرعة التي نعمل فيها، عن تحديث معلوماتي عن التجارب الجديدة والمنحرفة التي جرّبها مع امرأته في السرير الليلة الماضية، وهي صور لم تغادر ذهني منذ ذلك الحين، مع الأسف.

بينما أقرأ لجون شتاينبك John Steinbeck بعد مرور كل يومٍ مماثلٍ، تتجسّد الرواية أمامي. رأيت أنّني أعمل في متابعةٍ حيّةٍ لعالمه المتخيّل، إنّها أمريكا نفسها، لكنْ بعد عقود. كنت متعباً، متعباً مثل توم جود. شعرت أنّني مُستغلٌّ بغير إنصافٍ من قِبل قوى هائلة شديدة الثراء، وكذا كان القس كيسي[2]. الوحش الرأسمالي الغاشم يطحنني أنا

---

(1) التخييل: بحسب تعريف الأديب الأندلسي من القرن الثالث عشر حازم القرطاجني «التخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المُخيِّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها»، واقتصر استخدام المصطلح في الأدبيات العربية القديمة في سياقات الحديث عن الشعر. لكن في الأزمنة الحديثة، درج عدد من النقاد والأكاديميين والمترجمين على استخدام لفظة تخييل ترجمة لمصطلح Fiction الإنجليزي، الذي يشيع في الأدبيات الغربية استخدامه لوصف أصناف الأدب السردية الخيالية، أشهرهم الرواية والقصة القصيرة (ولا يشمل الشعر أو الدراما). انظر على سبيل المثال «حوارات لقرن جديد: الأدب بين التخييل الذاتي والتخييل التاريخي – محمد الجرطي»، وترجمة ثائر ديب لـ «نظرية الأدب – تيري إيغلتون». وقررنا اعتماد «تخييل» هنا لترجمة هذا المصطلح المستعص على الترجمة، مع الإشارة إلى تعدد معانيها. [المترجم]

(2) توم جود والقس كيسي من شخصيات رواية عناقيد الغضب لجون شتاينبك. [المترجم]

وأصدقائي الجُدد مثلما طحن أبناء أوكلاهوما الذين سافروا على رقعة الأرض نفسها التي نقطعها الآن في ثلاثينيّات القرن العشرين، في طريقهم إلى كاليفورنيا. نحن أيضاً شظايا مشوّهة للرأسماليّة، الثمن الذي لا مفرّ من بذله للبيزنس. باختصار، شتاينبك كان يكتب عن الحياة كما كنت أراها، ووصل إلى الأسئلة نفسها التي كنت في طريقي إليها، ووجدها ملحّة بينما كان يتكشّف لي إلحاحها.

الكُتّاب الروس، عندما اكتشفتهم بعد بضع سنوات، أثّروا فيّ التأثير نفسه. بدا لي أنّهم لم يعدّوا التخييل شيئاً كماليّاً، بل أداة أخلاقيّة حيويّة. كتابتهم تُغيّرك عندما تقرأها، تجعل العالم يفصح لك عن قصّةٍ أكثر اختلافاً ومتعة، قصّة تلعب فيها أنت دوراً ذا مغزى، وعليك فيها مسؤوليّات.

إنّنا نعيش -مثلما لا شكّ أنّك لَحظت- في زمنٍ منحطّ، تحت وابلٍ لا ينقطع من قذائف المعلومات الضحلة، السهلة، المغرضة، سرطانيّة الانتشار. لكنّنا الآن على وشك أن نقضي بعض الوقت في عالمٍ يفترض فيه، مثلما يقول أستاذ القصّة القصيرة الروسيّة العظيم (في القرن العشرين) إسحاق بابل Isaac Babel: أن «لا يوجد نصل قادر على اختراق قلب إنسانٍ بقوّة نقطةٍ في مكانها الصحيح». إنّنا على وشك دخول سبعة نماذج قياسيّة للعالم شُيّدت بإحكام شديد، وصُنعت لأجل هدفٍ محدّدٍ قد لا يجيزه زمننا المعاصر كليّةً، لكنّ هؤلاء الكُتّاب قبلوه ضمنيّاً هدفاً للفنّ؛ إلقاء الأسئلة الكبرى: كيف يفترض بنا أن نعيش هنا؟ ما الذي يفترض بنا أن نحقّقه؟ ما القيم التي علينا تقديرها؟ ما الحقيقة على أيّة حال؟ وكيف نتعرّف عليها؟ كيف يفترض بنا أن نعيش في سلام في حين يملك بعض الناس كلّ شيء، ولا يملك بعضٌ آخر شيئاً؟ كيف يفترض بنا أن نستمتع بالحياة في عالم يبدو أنّه يريدنا أن نحبّ الآخرين، لكنّه يفرّق بيننا في النهاية مهما حدث؟

(وما شابه من تلك الأسئلة، من ذاك النوع الروسي المبهج الهائل).

كي تسأل قصّة هذا النوع من الأسئلة، علينا أن نتمّ قراءتها أوّلاً. عليها أن تشدّنا، أن تجبرنا على متابعة القراءة. الهدف إذن من هذا الكتاب تشخيصي في المقام الأوّل: لو أنّ القصّة شدّتنا وجعلتنا نتابع قراءتها، لو أنّها أشعرتنا بالاحترام، فكيف فعلت ذلك؟ أنا لست ناقداً، ولا مؤرّخاً أدبيّاً، ولا خبيراً في الأدب الروسي، أو أياً من ذلك. التركيز

الأساسي لحياتي الفنيّة كان منصبّاً على محاولة تعلّم كيفيّة كتابة قصّةٍ مؤثّرةٍ يشعر القارئ أنّه بحاجةٍ إلى قراءتها حتّى النهاية. أعدّ نفسي أقرب إلى الفنّان الشعبي من الدارس الممنهج. نهجي في التدريس أبعد عن الأكاديميّة (مثل: «البعث في هذا السياق بمنزلة مجاز للثورة السياسيّة، التي كانت هاجساً لا ينقطع في روح العصر الروسيّة»)، وأقرب إلى الاستراتيجيّة (مثل: «لكن لماذا علينا أن نعود إلى القرية مرّةً أُخرى؟»).

المسار الذي أقترحه هنا: اقرأ القصّة، ثمّ قلّب في رأسك التجربة التي خضتها توّاً. هل كان فيها موضعٌ بعينه أثّر فيك أكثر ممّا عداه؟ هل ثمّة شيء لم تقبله، أو جعلك ترتبك؟ لحظة وجدت فيها عينك تدمع، أو شعرت بالتوتّر، أو أعدت التفكير؟ هل هناك أسئلة تركتها القصّة عالقة؟ **كل الإجابات مقبولة**. لو أنّك (يا قارئي طيّب القلب والروح) شعرت بشيء، فهو سليم. لو احترت، فذلك يستحق الذكر. لو مللت، أو تأفّفت، فتلك معلومة قيّمة. لست بحاجةٍ إلى إلباس كلماتك لباس اللّغة الأدبيّة العالية، أو استخدام تعبيرات من نوع: «التيمة»، أو «الحبكة»، أو «تطوّر الشخصيّة»، أو ما شابه.

إنّ القصص، بالطبع، قد كُتبت بالروسيّة. أقدّم هنا الترجمات الإنجليزيّة لها التي حرّكتني أكثر من غيرها، أو، في بعض الأحيان، النسخ التي وجدتها قبل أعوام وأخذت أدرسها منذ ذلك الحين. أنا لا أقرأ الروسيّة، ولا أتحدّث بها، لذا لا أستطيع الجزم بمدى وفائها للأصل (ومع ذلك سنضع ذلك نصب تفكيرنا خلال طريقنا)[1]. أقترح أن نقرأ تلك القصص وكأنّها كُتبت أصلاً بالإنجليزيّة، مع معرفة أنّنا نخسر الموسيقى الروسيّة، والفروق الدقيقة التي تصل إلى القارئ بالروسيّة. لكنْ حتّى بالإنجليزيّة، ومع خسارة تلك المباهج، لا يزال لدينا أكوان نتعلّمها منها.

السؤال الأساسي الذي أرغب في أن نسأله جميعاً معاً هو: ما الذي شعرنا به؟ وأين شعرنا به؟ (يبدأ كل الشغل الفكري السليم بردّ فعلٍ صادق).

---

(1) وراعينا في الترجمة العربية أيضاً الالتزام بالترجمة الإنجليزية المطروحة في الكتاب. مع أنّ بعض القصص ترجمها من قبل أساتذة أفاضل إلى اللّغة العربيّة، إلّا أنّنا فضّلنا الالتزام بترجمة القصّة من نسختها الإنجليزيّة التي يتناولها المؤلّف بالتحليل. غير أنّ هذا لم يمنع أنّنا قرأنا ما توفّر من ترجمات عربيّة مسبقة لهذه القصص، وأخذنا بعين الاعتبار الخيارات التي اتّخذها المترجمون الأفاضل من قبل، والمحافظة على ما قد يصلح منها هنا. [المترجم].

بعد أن نقرأ كل قصّة سأُتبِعُها بأفكاري عنها، مقالاً أسجّل فيه ردود أفعالي، وأوضح لماذا أعدّها قصّة جيّدة، وأقدّم شرحاً تقنياً للسبب الذي ربما كان ما دفعنا للشعور الذي شعرنا به حيثما شعرنا به.

يجدر بي هنا القول: إنّني أتوقّع ألّا يعني المقال لك الكثير لو أنّك لم تقرأ القصّة المقصودة. لقد حاولت أن أقدّم المقال لقارئةٍ أتمّت توّاً قراءة القصّة، ولا يزال ردّ فعلها طازجاً في عقلها. هذا النوع من الكتابة جديدٌ عليّ، تقنيٌّ أكثر ممّا اعتدت عليه. أتمنّى بالطبع أن تكون المقالات ممتعة، لكنْ بينما أكتب، ظلّ مصطلح «كتاب عملي» يتردّد في ذهني: كتابٌ قراءته عمل، أحياناً عملٌ شاقّ، لكنّه عملٌ سنقوم به معاً، بنيّة حثّ أنفسنا على الغوص أعمق في هذه القصص بأكثر ممّا تسمح به قراءةٌ أولى بسيطة.

الفكرة تكمن في أنّ الاشتغال عن قرب بهذه القصص سيجعلها متاحةً لنا أكثر عندما نعمل على قصصنا؛ تلك الألفة الشديدة، بل حتّى القسريّة بالقصص، ستكشف لنا عن المناورات والحركات الغريزيّة بها، التي هي في الواقع جزءٌ كبيرٌ من ماهيّة الكتابة، بين لحظةٍ وأُخرى.

هذا إذنْ كتابٌ للمؤلّفين، لكنّه أيضاً، كما أرجو، كتابٌ للقرّاء.

على مدى العقد الماضي، حظيت بفرص تقديم قراءات وإلقاء كلمات في شتّى أنحاء العالم، ومقابلة آلاف القرّاء المخلصين. شغفهم بالقراءة (المتجلّي من أسئلتهم في اللّقاءات المباشرة وأحاديثنا حول طاولة التوقيع، والمحادثات التي خضتها مع نوادي الكتب) أقنعني أنّ ثمّة شبكة تحت أرضيّة من الطيبة منتشرة في العالم؛ شبكة من الناس الذين وضعوا القراءة مركزاً لحيواتهم، لأنّهم أدركوا أنّها تجعلهم أشخاصاً أوسع أفقاً، وأكرم، وأفضل، وتجعل حيواتهم أغنى.

كان هؤلاء الناس في بالي، وأنا أكتب هذا الكتاب. كرمهم في تناول أعمالي، وفضولهم فيما يتعلّق بالأدب، وإيمانهم به، جعلوني أشعر أنّني قادرٌ على مدّ قدمي أبعد قليلاً هنا، والكتابة عن التقنيّة والحرفة بصراحة بقدر الحاجة، بينما نستكشف معاً كيف تشتغل العمليّة الإبداعيّة في الواقع.

دراسة الطريقة التي نقرأ بها بمنزلة دراسة الطريقة التي يعمل العقل بها؛ الطريقة

التي يقيم بها حقيقة قول، أو عدمها، الطريقة التي يتصرّف بها إزاء عقلٍ آخر (مثل عقل الكاتب) عبر الزمان والمكان. ما نفعله هنا في الأساس هو مراقبة أنفسنا نقرأ (في محاولة لتحليل وفهم مشاعرنا عندما كنّا نفعل قبل قليل). لماذا قد نريد فعل ذلك؟ لأنّ الجزء من العقل الذي يقرأ القصّة، هو نفسه الذي يقرأ العالم؛ قد تكون قراءته خادعةً، لكنْ يمكن أيضاً تدريبه على تحرّي الدقّة، قد يقع في فخّ الإهمال ويجعلنا فرائس سهلة لقوى الكسل، والعنف، والماديّة، لكنّه قابلٌ أيضاً لنفخ الحياة فيه مجدّداً فيحوّلنا إلى قرّاء أكثر فعاليّة وفضولاً للواقع.

سأقدّم عبر الكتاب بعض نماذج التفكير في القصص. ليس من بينها نموذج «صحيح»، أو كاف، بل عُدّهم بالونات اختبار بلاغيّة («ماذا لو فكّرنا بقصّةٍ بتلك الطريقة؟ هل ستكون مفيدة؟»)، لو أنّ نموذجاً ما ناسبك استخدمه، لو لم يناسبك تجاهله. يُقال في البوذيّة: إنّ التعاليم مثل: «إصبع يشير إلى القمر»، القمر (أي: التنوير) هو الهدف، والإصبع المُشير يحاول أن يوجّهنا إليه، لكنْ من الضروري عدم خلط الإصبع بالقمر. بالنسبة إلى الكُتّاب الموجودين بيننا، الذين يحلمون بكتابة قصّةٍ ذات يوم مثل القصص التي أحببناها، التي وقعنا في أسرها عن طيب خاطر، وبدت لنا لوهلة أكثر واقعيّةً ممّا يوصف بأنّه الواقع، فالهدف (أو القمر) هو بلوغ حالة عقليّة قد نستطيع منها أن نكتب قصّة مماثلة. كل كلام ورش الكتابة، ونظريّة القصّة، والأقوال المأثورة، والشعارات الذكيّة المشجّعة، ليست إلّا أصابع تشير إلى القمر، تحاول أن تقودنا إلى تلك الحالة العقليّة. المعيار الذي نقبل، أو نرفض بناءً عليه أحد الأصابع هو: «هل يساعد؟».

بهذه الروح، أقدّم لكم التالي.

مكتبة
t.me/soramnqraa

في العربة

أنطون تشيخوف

(1897)

صفحة صفحة

تأمّلات في «في العربة»

قبل أعوام، خلال محادثةٍ هاتفيّةٍ مع بيل بوفورد Bill Buford، الذي كان حينها محرّراً أدبيّاً في مجلّة النيو يوركر The New Yorker، وأنا تحت وطأة سيلٍ مؤلمٍ من التحريرات الأدبيّة المزعزعة للثقة، حاولت اصطياد مدح ما بقول: «لكنْ ما الذي يُعجبك في القصّة؟». بعد صمتٍ طويلٍ على الجانب الآخر قال بيل: «أقرأ سطراً، فيعجبني بما يكفي لأقرأ التالي».

هذه كانت رؤيته لكلّ ما هو جميل في نوع القصّة القصيرة، وربّما رؤية المجلّة ككل، وهي رؤية ممتازة. القصّة ظاهرة خطيّة وقتيّة، تمضي قُدماً سطراً سطراً، فتسحرنا (أو لا تفعل). علينا أن تبقينا مشدودين إليها كي تتمكّن من التأثير فينا بأيّ شكل.

وجدت في هذه الفكرة راحةً كبرى عبر السنوات. لا أحتاج إلى نظريّةٍ أدبيّةٍ كبرى كي أكتب. لا أحتاج إلى القلق بخصوص أيّ شيء عدا: هل سيجد أي شخص عاقل يقرأ السطر الرابع في نفسه دافعاً كافياً للتوجّه إلى السطر الخامس؟

لماذا نتابع قراءة أي قصّة؟

لأنّنا نرغب في ذلك.

لماذا نرغب في ذلك؟

ذلك هو سؤال المليون دولار: ما الذي يجعل قارئاً يتابع القراءة؟ هل هناك قوانين للتخييل مثلما للفيزياء قوانين؟ هل تفلح بعض الأشياء أكثر من غيرها؟ ما الذي يخلق رابطاً بين قارئ وكاتب؟ وما الذي قد يكسره؟

كيف لنا أن نعرف؟

ربّما يكون تتبّع عقولنا، وهي تتحرّك من سطرٍ إلى آخر؛ وسيلةً للاكتشاف. القصّة (أي قصّة، كلّ قصّة) يتّضح معناها بسرعة نبضةٍ بنيويّةٍ صغيرةٍ في المرّة الواحدة. ما إن نقرأ شيئاً من النص حتّى تتولّد لدينا بعض التوقّعات.

«وقف رجُلٌ على سطح مبنى ذي سبعين طابقاً».

ألم تتوقّع أنّه سيقفز على نحوٍ ما، أو سيقع، أو سيُدفع؟

سيسعدك أن تأخذ القصّة توقّعاتك في الاعتبار، لكنّك لن تسعد كثيراً لو خاطبتها مباشرةً أكثر من اللازم.

يمكننا فهم أيّ قصّة إذنْ ببساطة على أنّها سلسلة من لحظات التوقّعات/ النتائج المشابهة.

في قصّتنا الأولى «في العربة» لأنطون تشيخوف، سأقدّم استثناءً وحيداً للمسار الذي أرسيته في المقدّمة، وأقترح أن ننتهج القصّة من خلال تمرينٍ أستخدمه في جامعة سيراكيوز.

إليك ما سيحدث.

سأقدّم لك القصّة صفحةً صفحة. اقرأ الصفحة، وبعدها سنرى معاً أين نجد أنفسنا. ما الذي فعلته بنا هذه الصفحة؟ ما الذي صرنا نعرفه بعد قراءتها، ولم نكن نعرفه مسبقاً؟ كيف تبدّل فهمنا للقصّة؟ ماذا نتوقّع أن يحدث بعد ذلك؟ ولو أنّنا نرغب في متابعة القراءة، لماذا؟

قبل أن نبدأ دعنا نسجّل -الشيء المفترض أنّه واضح- أنّ عقلك في هذه اللّحظة أبيض تماماً فيما يخصّ «في العربة».

في العربة[1]

[1] خرجا بالعربة من المدينة في الثامنة والنصف صباحاً.

الطريق المرصوف كان جافّاً، وشمس أبريل الساطعة غمرت العالم بالدفء، لكنْ لم تزل بقايا الثلج في الأخاديد وفي ثنايا الغابات. انتهى الشتاء الطويل المظلم المشؤوم توّاً، وبدأ الربيع على حين غرّة. لكنْ لا الدفء، ولا الغابات الخاملة الرائقة المتدفئة بنسيم الربيع، ولا الأسراب السوداء المحلّقة فوق الحقول المفعمة ببرك كثيفة تكاد تكون بحيرات، ولا تلك السماء البديعة الممتدّة إلى ما لانهاية حتّى يشعر الواحد أنّه قادرٌ على الغطس فيها ببهجةٍ خالصةٍ، كان فيهم أيّ جديد، ولا أثاروا أدنى تأثير على ماريا فاسيليفنا، الجالسة في العربة. صار لها ثلاثة عشر عاماً، وهي معلّمة بالمدرسة، وخلال كل تلك السنوات ذهبت إلى المدينة لصرف مرتّبها مرّات لا تحصى. وسواء كان الوقت ربيعاً، مثل الآن، أم ممطراً في أمسيات الخريف، أو حتّى في الشتاء، فالأمر عندها سيّان، كل ما تتوق إليه نفسها في جميع الأحوال هو بلوغ وجهتها في أقرب وقت ممكن.

شعرت وكأنّها تعيش في تلك النواحي منذ زمنٍ بعيدٍ جدّاً، لمئات السنين، وبدا لها أنّها تعرف كل حجر، كل شجرة على الطريق من المدينة إلى المدرسة. هنا ماضيها، وحاضرها، ومستقبلها، ولا يسعها تخيّل أيّ مستقبلٍ آخر غير المدرسة والطريق منها إلى المدينة، ذهاباً وعودة.

* * *

(1) تشير الأرقام على جانبي القصص إلى أرقام الصفحات الخاصة بكلّ قصّة. [المترجم]

عقلك الآن لم يعد أبيض بالكامل.

كيف تبدّلت رؤيتك؟

لو كنّا جالسين معاً في قاعة المحاضرات -وكم أتمنّى لو كنّا كذلك- سيمكنك الردّ على سؤالي. بدلاً من ذلك سأطلب منك أن تجلس هادئاً لبعض الوقت وتقارن بين الحالتين العقليّتين: الصفحة البيضاء؛ أي: حالة التلقّي التي كان عقلك فيها قبل أن تبدأ القراءة، وحالته الآن.

بعد أن تأخذ وقتك، أجب عن هذه الأسئلة:

1- ضع الكتاب جانباً، وحاول أن تلخّص لي ما صرت تعرفه حتّى الآن، وحاول أن تفعلها في جملةٍ، أو اثنتين.

2- ما الذي تشعر بالفضول تجاهه؟

3- إلى أيّ وجهةٍ تحسب هذه القصّة متّجهة؟

أياً كانت إجاباتك، فهي ما على تشيخوف أن يتعامل معه. لقد تسبّب بهذه الصفحة الأولى في إثارة توقّعات وأسئلة معيّنة. ستجد بقيّة القصّة متماسكةً وذات معنى لو أنّها استجابت لهذه التوقّعات (أو «أخذتها في الاعتبار»، أو «استغلتها»).

في بداية القصّة، الكاتب بهلوانٌ يلقي الكرات في الهواء؛ أمّا بقيّة القصّة فهي بمنزلة التقاط تلك الكرات. خلال أيّ لحظة في الحكاية ثمّة كرات معيّنة في الهواء، بوسعنا الشعور بها، يُفضّل أن نشعر بها، لو أنّنا لا نفعل فالقصّة ليس لديها ما تستمدّ منه معناها.

بوسعنا القول: إنّ ما حدث خلال هذه الصفحة هو أنّ مسار القصّة بات أضيق. كانت احتمالاتها لا نهائيّة قبل أن تقرأها (كان يمكن أن تكون عن أيّ شيء)، لكنّها صارت الآن -نوعاً ما- عن شيءٍ بعينه.

عن ماذا تحكي هذه القصّة حتّى الآن؟

ما تحكي «عنه» القصّة يُمكن إيجاده فيما أثارته فينا من فضول، الذي هو نوعٌ من الاهتمام.

إذنْ: ما الذي نهتمّ به في هذه القصّة حتّى الآن؟

ماريا.

الآن: ما هي نبرة هذا الاهتمام؟ كيف ومتى صرنا مهتمّين بأمرها؟

—

في السطر الأوّل نتعلّم أنّه ثمّة شخصان غير محدّدين خرجا بالعربة من مدينةٍ ما في الصباح الباكر.

«الطريق المرصوف كان جافّاً، وشمس أبريل الساطعة غمرت العالم بالدفء، **لكنْ** لم تزل بقايا الثلج في الأخاديد وثنايا الغابات. انتهى الشتاء الطويل المظلم المشؤوم توّاً، وبدأ الربيع على حين غرّة. **لكنْ** لا الدفء، ولا الغابات الخاملة الرائقة المتدفئة بنسيم الربيع، ولا الأسراب السوداء المحلّقة فوق الحقول...».

كُتبت «لكن» في مرّتي ظهورها بأحرف سميكة لإبراز حقيقة أنّنا نشهد تكرارين للنمط نفسه: ظروف السعادة حاضرة، لكنّ السعادة غير حاضرة. الشمس مشرقة، **لكنْ** لا يزال على الأرض ثلج. الشتاء انتهى، **لكنّ** هذا لم يكن جديداً، ولا مثيراً لـ... وننتظر لنرى من هذا الذي لا يجد عزاءً في نهاية الشتاء الروسي الطويل.

حتّى قبل ظهور أيّ شخصٍ في القصّة، ثمّة توتّرٌ ضمنيٌّ في الصوت السرديّ بين عنصرين، أحدهما يخبرنا أنّ الأشياء جميلة (السماء «بديعة»، و«ممتدّة بلا نهاية»)، والآخر يقاوم الجمال العام. (تلك كانت ستصبح قصّة ذات شعور مختلف تماماً لو أنّها بدأت بـ: «الطريق المرصوف كان جافّاً، وشمس أبريل الساطعة غمرت العالم بالدفء، ومع أنّ بقايا الثلج لا تزال في الأخاديد وفي ثنايا الغابات، لا مشكلة هنالك، فقد انتهى الشتاء الطويل المظلم المشؤوم»).

بمرور نصف الفقرة الثانية، نكتشف أنّ العنصر المقاوم في الصوت السردي يرجع إلى ماريا فاسيليفنا، التي ظهرت في العربة ما إن ذُكر اسمها، وقد أخفق الربيع الجديد في التأثير بها.

من بين كل الناس في العالم الذين كان بوسع تشيخوف وضعهم في العربة، اختار امرأةً تعِسة تقاوم سحر الربيع. كان يمكن أن تكون تلك قصّة عن امرأةٍ سعيدةٍ (خُطبت

توّاً مثلاً، أو تلقت أخباراً سعيدةً من الطبيب، أو امرأة سعيدة بطبيعتها ببساطة)، لكنّ تشيخوف اختار أن يجعل ماريا تعِسة، ثمّ جعل لتعاستها مذاقاً معيّناً، سبباً خاصّاً: كانت معلّمة بالمدرسة لثلاثة عشر عاماً، وقامت بهذه الرحلة إلى المدينة «مرّات لا تُحصى» حتّى ضجرت منها، وباتت تشعر أنّها تعيش في «تلك النواحي» منذ مئات الأعوام، وتعرف حتّى كل حجر وشجرة على الطريق. والأسوأ من كذلك، إنّها غير قادرةٍ على تخيّل أيّ مستقبلٍ آخر لها.

كان يمكن أن تصبح القصّة عن امرأةٍ تعِسةٍ بسبب حبٍّ غير متبادلٍ، أو لأنّها شُخّصت توّاً بعلّةٍ قاتلةٍ، أو لأنّها ببساطة تعِسة منذ ولادتها. لكنّ تشيخوف اختار أن يجعل ماريا تعِسةً بسبب روتينيّة حياتها.

من بين ضباب كل القصص المحتملة، انبثقت امرأةٌ محدّدة.

يمكننا أن نقول: إنّ تلك الفقرات الثلاث كانت في صالح إضفاء التخصيصيّة المتزايد.

رسم الشخصيّة ينتج من مثل هذه التخصيصيّة. يسأل الكاتب «أيّ نوع من الشخصيّات هذه؟»، والإجابة تأتي على شكل سلسلةٍ من الحقائق تسْهم في تضييق مسار القصّة، وتقصّي بعض الاحتمالات، وتبرز أُخرى في المقدّمة.

فيما تتّضح ملامح شخصيّةٍ بعينها، يزيد احتمال حدوث ما يُدعى بالـ«حبكة» (وإن كنت لا أحبّ هذه الكلمة كثيراً، دعنا نستبدل بها عبارة: «حدث ذو مغزى»).

فيما تتّضح ملامح شخصيّةٍ بعينها، يزيد احتمال وقوع حدثٍ ذي مغزى.

لو أنّ قصّة بدأت بـ: «ذات مرّة كان هناك ولد يخشى الماء»، سنتوقّع ظهور بحيرةٍ، أو نهرٍ، أو محيطٍ، أو حوض سباحةٍ، أو تسونامي عمّا قريب. لو قالت شخصيّة: «أنا لم أخشَ شيئاً في حياتي قطّ»، لن نندهش لو دخل المشهد أسدٌ. لو أنّ شخصاً يعيش في خوفٍ دائمٍ من التعرّض للإحراج، نبدأ في تخيّل ما يجب أن يحدث معه، والمثل مع شخصٍ لا يحبّ سوى المال، أو يعترف أنّه لم يؤمن بالصداقة أبداً، أو من تدّعي أنّها متعبةٌ جدّاً من حياتها حتّى إنّها لا تستطيع تخيّل غيرها.

عندما لم يكن في القصّة شيء (قبل أن تشرع في قراءتها) لم يكن هناك شيء تريده أن يحدث.

الآن، بعد ظهور ماريا التعِسة في حياتها، أصبحت القصّة في حالة حركة.

قالت لنا القصّة: «ماريا تعِسة ولا تستطيع أن تتخيّل أيّ شكلٍ آخر لحياتها».

وصرنا نشعر بالقصّة تجهّز نفسها لقول شيءٍ مثل: «حسناً، لنرى».

نحن الآن -على الرغم من توقّفنا لفترة، أعتقد أنّك تراها أطول من المعقول بعد صفحةٍ واحدةٍ من قصّةٍ ذات إحدى عشرة صفحة- في مكانٍ مثيرٍ للاهتمام[1]: الصفحة الأولى ضيّقت اهتمامات القصّة ضيقاً حاسماً، وعلى بقيّة القصّة أن تخاطب، (أو تستخدم، أو تستغل) هذه الاهتمامات، لا غيرها.

لو كنت الكاتب، ماذا كنت ستفعل بعد ذلك؟

وكقارئ، ماذا تحبّ أن تعرف الآن؟

(1) من سمات تمرين صفحة صفحة: كلما كانت القصّة أفضل، صار القارئ أكثر فضولاً لمعرفة ما الذي سيحدث، وصار التمرين أكثر إزعاجاً.

* * *

[2] لقد فقدت عادتها في التفكير في الزمن الذي سبق كونها معلّمة المدرسة، ونسيت كل ما يتعلّق به تقريباً. كان لها ذات مرّة أبٌ وأمٌّ، وعاشا في شقّةٍ كبيرةٍ في موسكو بالقرب من البوّابة الحمراء. لكنْ كل ما تلكّأ في ذاكرتها من تلك الحقبة في حياتها لا يتعدّى خيالاً مبهماً عديم الشكل كما الحلم. مات والدها، وهي في العاشرة من عمرها، وتبعته أمّها بعده بقليل. كان لها شقيقٌ، ضابط، تراسلا لمدّةٍ في البداية، ثمّ توقّف عن الردّ على رسائلها. لم يبق لها ممّا انقضى سوى صورةٍ باهتةٍ لأمّها، لكنّ رطوبة المدرسة جعلتها تبهت، ولم يعد يظهر منها إلّا الشعر والحاجبان.

بعدما قطعا ميلين، استدار سيميون العجوز، الذي يقود العربة، وقال:

- لقد قبضوا على أحد المسؤولين في المدينة ونفوه بعيداً. يقولون: إنّه وبعض الألمان قتلوا ألكسييف، عمدة موسكو.

- من قال لك ذلك؟

- قرأوه في الصحيفة، في مقهى إيفان إيونوف.

وساد صمتٌ طويلٌ آخر. فكّرت ماريا فاسيليفنا في مدرستها، وفي الامتحانات التي دَنا أجلها، والبنت والأولاد الأربعة الذين سترسلهم إلى الامتحان. وفيما هي تفكّر في الامتحانات أدركها رجُلٌ من كبار الملّاك يدعى خانوف، في عربةٍ تجرّها أربعة أحصنة، وهو بعينه الرجُل الذي امتحن تلاميذها العام السابق. لمّا رآها عرفها وانحنى مُحيّياً.

قال: «صباح الخير يا سيّدتي. هل أنت في طريقك إلى البيت؟».

* * *

أنهينا الجزء السابق بسؤال: ماذا تودّ أن تعرف الآن؟

ما أردت أنا معرفته كان: ما الذي أدّى بماريا إلى هذه الحياة البائسة؟

أجاب تشيخوف عن هذا في أوّل فقرة من الصفحة: إنّها هنا لأنّها مضطرّة لذلك. لقد نشأت في موسكو في شقّةٍ كبيرةٍ مع أسرتها، لكنْ مات والداها، وفقدت الاتّصال بقريبها الوحيد، والآن أمست وحيدةً في العالم.

كان يمكن أن تكون الشخصيّة في هذه الحالة لأنّها ولدت هنا، في الريف، أو لكونها شابّةً مثاليّةً قرّرت تسخير حياتها لتنمية الأصقاع البعيدة قبل أن تفقد الاتّصال بمُثُلها العليا، لكنّ ماريا هنا لأنّ والديها قد ماتا، والحاجة الماديّة أجبرتها على ذلك.

والآن، كل ما بقي من عائلتها صورة حزينة لحاجبي أمّها وشعرها.

حياة ماريا إذنْ ليست روتينيّة فقط، بل وحيدة أيضاً.

عندما نتحدّث عن التخييل، نميل إلى استخدام تعبيرات مثل: «التيمة»، و«الحبكة»، و«تطور الشخصيّة»، و«البنية». لكنّني ككاتب لم أجد هذه الأشياء مفيدةً للغاية (قول: «التيمة عندك ليست جيّدة» لا يساعدني في تحسين عملي، وكذلك «ربّما تودّ تحسين حبكتك»). هذه التعبيرات تنوب عن شيءٍ آخر مفقود، ولو كان استخدامها يعيقنا، مثلما يحدث غالباً، فربّما علينا تنحيتها جانباً ومحاولة إيجاد طريقةٍ أكثر عمليّة للتفكير في الشيء الذي تنوب عنه.

تشيخوف هنا يمنحنا فرصةً لإعادة التفكير في ذلك المصطلح المرعب: البنْية.

قد نفكّر في البنْية على أنّها ببساطة: مخطّط تنظيميّ يسمح للقصّة أن تجيب عن السؤال الذي جعلت القارئ يسأله.

أنا، عند نهاية الصفحة الأولى، فكّرت: «مسكينة، لقد صرت أهتمّ بأمرها نوعاً ما. ما الذي أدّى بها إلى هذا الحال؟».

القصّة، في الفقرة الأولى من الصفحة الثانية: «بعض الحظ السيّئ».

قد نتخيّل البنْية مثل استمارة أسئلةٍ وأجوبة. سؤال ينبع من القصّة، تتبعه القصّة،

بمنتهى اللّطف، بالإجابة عنه. لو أردت أن تشيّد بنْيةً قويّةً، عليك أن تعي الأسئلة التي تثيرها عند القارئ، ثمّ تجيب عنها.

(أرأيت كم أنّ البنْية سهلة؟ ها ها ها).

عرفنا من أوّل سطر بالقصّة («خرجا بالعربة من المدينة في الثامنة والنصف صباحاً») أنّ هناك آخر بالعربة مع ماريا. في منتصف الصفحة الثانية تقريباً نكتشف أنّه «سيميون العجوز»، وننتظر من سيميون أن يكشف لنا عن بعض سماته، («من أنت يا سيميون؟ وما الذي تفعله في هذه القصّة؟»)، لو أنّ إجابته هي: «أنا هنا لقيادة العربة»، فهذا لا يكفي، هناك مليون فلّاح آخرين بوسعهم قيادة العربة. نحن في انتظار أن يكشف تشيخوف عن لماذا اختار هذا الفلّاح بعينه لفعل ذلك.

قدّمت القصّة نفسها حتّى الآن كحكايةٍ عن امرأةٍ تعِسةٍ بسبب روتينيّة حياتها، حياة فرضتها عليها الحاجة. ظهور سيميون المفاجئ جعله -سواء أحبّ ذلك أم كرهه- عنصراً في تلك القصّة، ولذا لن يكفيه أن يقود العربة ويتأمّل الطبيعة حولهما، يتعيّن عليه فعل شيء لهذه القصّة بعينها، قصّة ماريا الضجرة التعِسة.

ماذا نعرف إذن عن سيميون؟

ليس الكثير، ليس بعد، إنّه الممسك بزمام العربة (ونفهم أنّ ماريا جالسة خلفه). يحدّثها ببعض الأخبار: تعرّض عمدة موسكو للاغتيال. ردّ ماريا: (من قال لك ذلك؟») يبدو اعتراضاً ضيّق الخلق (تشك فيه). سيميون سمع أحدهم يقرأه من صحيفة في مقهى (ما يوحي بأنّه أمّي). سيميون في الواقع محقّ على الرغم من تشكك ماريا، وبالفعل، فنيكولاي ألكسييف عمدة موسكو اغتاله شخصٌ مختلٌّ في مكتبه عام 1893.

ردّ فعل ماريا؟ ارتدت للتفكير في مدرستها.

لسنا متأكّدين من دلالة كل ذلك حتّى الآن، لكنّ عقولنا تصنّف كل ذلك في ملفّات معنْوَنة مؤقّتاً «ما يتعلّق بسيميون»، و«ما يتعلّق بماريا»؛ إذْ نتوقّع، نظراً للتقشّف الشديد الذي يتّسم به نوع القصّة القصيرة، أنّ المغزى منها سيتّضح لاحقاً.

في الفقرة قبل الأخيرة من هذه الصفحة، تأمّلات ماريا بشأن تلاميذها، والامتحانات الوشيكة قوطعت عندما «أدركها رجُلٌ من كبار الملّاك يدعى خانوف، في عربةٍ تجرّها أربعة أحصنة، وهو بعينه الرجُل الذي امتحن تلاميذها العام السابق».

دعنا نتوقّف هنا لحظة. كيف «تلقّى» عقلك ظهور خانوف في القصّة؟

أتذكّر هنا تعبيراً من الأفلام القديمة: «من تحسبني؟».

من تحسب خانوف؟ ماذا سيفعل في هذه القصّة في رأيك؟

يجب أن يكون هناك اسم لهذه اللّحظات في القصص، عندما تظهر شخصيّة جديدة بعدما يترسّخ الموقف العام. عندئذٍ نفكّر تلقائيّاً بأنّ ذلك العنصر الجديد سيغيّر، أو يعقّد، أو يؤكّد الوضع الحالي. يقف رجُلٌ في المصعد ويتمتم في سرّه عن مدى كراهيته لوظيفته، ثمّ ينفتح الباب ويدخل أحدهم؛ ألن نفكّر تلقائيّاً أنّ هذا الشخص الجديد جاء ليغيّر، أو يعقّد، أو يؤكّد كراهية الرجُل لوظيفته؟ (لو لم يفعل فما الذي يفعله هنا؟ تخلّص منه وابحث لنا عن أحدهم ليُغيّر، أو يعقّد، أو يؤكّد الأمور. نحن في قصّة لا في شريط كاميرا مراقبة).

بعدما فهمنا ماريا «التعِسة لروتينيّة حياتها»، نحن بالفعل في انتظار وصول حضورٍ مغاير.

وها قد جاء خانوف.

ذلك هو الحدث الأكبر في الصفحة، ولاحظ أيضاً أنّه بعدما قدّمنا ماريا في الصفحة الأولى، لم تظلّ القصّة ساكنة لوقتٍ طويلٍ (لم نستخدم صفحة ثانية كاملة من أجل تعميق ضجر ماريا فقط). يفترض أن نفهم من ذلك شيئاً عن إيقاع القصص مقارنةً بإيقاع الحياة الواقعيّة: القصص أكثر سرعةً، وكثافةً، ومبالغةً، إنّها مكانٌ يحدث فيه شيءٌ جديدٌ كل لحظة، شيء ذو علاقة بما يحدث بالفعل.

النهج الأساسي لتدريس التخييل في سيراكيوز (وفي أغلب برامج ماجيستير الفنون والآداب) هو نهج الورش. يجتمع ستّة طلبة مرّة كل أسبوع، ويقرأون عملاً، أو اثنين من إبداع أقرانهم، ونناقش جميعاً هذا العمل تقنيّاً. يقرأ كلٌّ منّا القصص مرّتين على الأقل، ثمّ نحرّرهم سطراً سطراً، ونضع بضع صفحات من التعليقات.

ثمّ تبدأ المتعة.

قبل أن نشرع في المناقشات النقديّة، أطلب أحياناً من الموجودين أن يضعوا ما أسمّيه «نسخة هوليوديّة» من القصّة؛ ملخّص للقصّة من جملةٍ بليغةٍ، أو اثنتين. ليس من المفيد أن نبدأ في اقتراح تغييراتٍ في القصّة قبل أن نتّفق على ما تحاول القصّة تحقيقه. (لو أنّك وجدت فجأةً آلةً معقّدةً في طريقك، فمن غير المعقول أن تبدأ في تعديلها و«تحسينها» قبل أن تكوّن فكرةً عن وظيفتها). يفترض بـ«نسخة هوليود» أن تجيب عن سؤال: «ما القصّة التي تحاول تلك القصّة أن تكونها؟».

يتحقّق ذلك على طريقة قذائف المدفعيّة، أو على الأقل هكذا أراها في خيالي: طلقة أولى، تتبعها سلسلة من التعديلات في التصويب لتحسين الدقّة.

امرأة تعِسة ذاهبة إلى مكانٍ ما في عربة.

معلّمة تُدعى ماريا فاسيليفنا، تعِسة لأنّها عملت في التدريس لوقتٍ طويلٍ، عائدة إلى البيت بعد رحلةٍ في المدينة.

معلّمة تُدعى ماريا فاسيليفنا، تعِسة لأنّها عملت في التدريس لوقتٍ طويلٍ، ضجرة من روتينيّة حياتها، وحيدة في العالم، تُدرّس بسبب حاجتها إلى ذلك، عائدة إلى البيت بعد رحلةٍ في المدينة.

ماريا، مُعلّمة ضجرة ووحيدة، تقابل رجُلاً يُدعى خانوف.

بل في الواقع تقابل رجُلاً ثريّاً يُدعى خانوف (إنّه من كبار الملّاك، وتجرّ عربته أربعة أحصنة).

لاحظ أنّنا نرى في ظهور خانوف المباغت، على الرغم من أنّنا محنّكون أدبيّاً، ومنخرطون في قراءة تحفةٍ لتشيخوف، فرصة محتملة لقصّة حبٍّ روسيّة من القرن التاسع عشر:

معلّمة وحيدة تقابل مالك أراضٍ ثريّاً، الذي، بحسب ما نشعر، قد يغيّر من حياتها البائسة.

أي بصراحة فظّة:

امرأة وحيدة تقابل حبيباً محتملاً.

أيّ مسلكٍ قد تأخذه القصّة من هنا؟

فكّرْ، وضعْ قائمةً بأفكارك.

أيّ من أفكارك تبدو مباشرةً أكثر من اللازم؟ أي: لو أنّ تشيخوف نفّذها ستُحبط من خضوعه البليد للتوقّعات؟ (خانوف، في الصفحة التالية، يركع على ركبةٍ واحدةٍ ويتقدّم لخطبتها). وأيّ من الأفكار شديدة العشوائيّة لدرجة أنّه من المستحيل أن يلتفت لها على الإطلاق؟ (أن تأتي سفينة فضاء وتختطف سيميون).

التحدّي الذي يواجه تشيخوف الآن هو استخدام التوقّعات التي أثارها، لكنْ على نحوٍ غير متوقّع.

أرجو ألّا يشكّل هذا ضغطاً عليك يا تشيخوف.

* * *

[3] خانوف هذا رجُلٌ في نحو الأربعين من عمره، ذو وجهٍ منهكٍ، وتعبيرٍ خاوٍ، بدأ التقدّم في السنّ يظهر على محيّاه، عدا أنّه لا يزال وسيماً جذّاباً في أعين النساء. يعيش وحيداً في إقطاعيّته الشاسعة، ولا يعمل، يُقال عنه: إنّه لا يفعل شيئاً في بيته غير المشي جيئةً وإياباً من أقصاها إلى أدناها مع التصفير، أو لعب الشطرنج مع خادمه. ويُقال أيضاً: إنّه كثير الشرب. وحدث بالفعل أنّه حتّى الورق الذي جلبه معه في امتحانات العام الماضي فاح بعطر النبيذ. كلّ ما ارتداه في تلك المناسبة كان جديداً، وماريا فاسيليفنا عندما جلست بجواره وجدته جذّاباً جدّاً، وشعرت بالإحراج. لقد اعتادت على رؤية ممتحنين باردين صارمين في المدرسة، لكنّ هذا الممتحن لم يتذكّر أيّاً من الصلوات، ولم يعرف أيّ الأسئلة عليه أن يسأل، وكان في غاية الدماثة والتقدير، ولم يعط التلاميذ إلّا أعلى الدرجات.

تابع حديثه مخاطباً ماريا فاسيليفنا: «أنا في طريقي لزيارة باكفيست، لكن أتساءل إن كان في بيته».

انحرفوا عن الطريق الرئيسي إلى آخرَ طينيّ، خانوف في المقدّمة، يليه سيميون. التزمت الأحصنة الأربعة بالطريق، وجرّت ببطءٍ حمولتها الثقيلة في الوحل؛ أمّا سيميون فظلّ ينحرف عن مساره باستمرار، يصعد رابية، أو يطوق مرجاً، وينزل بين حينٍ وحينٍ من العربة ليساعد حصانه. تابعت ماريا فاسيليفنا التفكير في المدرسة، وجعلت تتساءل هل ستكون المسائل الحسابيّة في الاختبار صعبة أم سهلة، ثمّ غضبت لمّا تذكّرت مكتب الزيمستفا[1]؛ إذْ لم تجد أحداً هناك عندما ذهبت إليه أمس. ما هذا الإهمال؟ منذ عامين وهي تطلب منهم تسريح بوّاب المدرسة، فقد كان عديم الفائدة، وقليل الذوق معها، ويضرب الأولاد. لكنّ أحداً لم يصغ إليها.

* * *

(1) زيمستفا zemstvo (وبالروسية: земство): نوع من الحكومات المحلية تأسّست في روسيا القيصرية بعد إصلاحات 1861، وسينتهي العمل بها بعد الثورة الشيوعية في 1917. [المترجم]

مع أنّنا نشعر الآن ببعض الذنب لأنّنا توقّعنا قبل قليل أنّ هذه ستصبح قصّة حبّ، نجد مع ذلك ماريا في أولى فقرات هذه الصفحة تفكّر تفكيراً مشابهاً. وجْهُ خانوف (بحسب ملاحظتها) منهكٌ ذو تعبيرٍ خاوٍ، وبدأت تظهر عليه أمارات التقدّم في السنّ، لكنّه لا يزال «جذّاباً في أعين النساء». يعيش وحده ويُضيّع وقته (لا يفعل شيئاً غير لعب الشطرنج والشرب). في العام السابق عندما جاء إلى المدرسة، فاحت من أوراقه رائحة النبيذ. وبالطبع انزعجت من هذا، أو خافت منه؟ بل في الواقع لا، فاحت أوراقه «بعطر النبيذ»، وماريا وجدته «جذّاباً جداً»، ولمّا جلست بجواره «شعرت بالإحراج»، ما نفسّره نحن بأنّه «إحراجٌ من المشاعر التي أحسّت بها نتيجة لقربها منه».

دعنا نلقي نظرةً على الجزء الأخير من الفقرة الأولى، بحثاً عن فهمٍ أعمق للكيفيّة التي يصنع بها تشيخوف شخصيّاته. نعرف هنا أنّ ماريا «اعتادت على رؤية ممتحنين باردين صارمين في المدرسة»، هذا يجهّزنا لتوقّع أنّ خانوف سيكون عكسهم، دافئاً وطيّب القلب مثلاً. سنحمل معنا هذا التوقّع فيما تبقّى من الفقرة، حيث سيتأكّد لاحقاً (فهو «في غاية الدماثة والتقدير»)، لكنْ على نحوٍ معقّدٍ، فهو تائهٌ غير منظّم، ويفتقر إلى الحدّ الأدنى من التمييز عند الناضجين (فهو «لم يتذكّر أيّاً من الصلوات»، «ولم يعط التلاميذ إلّا أعلى الدرجات»).

إذنْ شخصيّة نمطيّة من نوع (رجُل غنيّ وسيم) تتقاطع مع معلوماتٍ متناقضةٍ (أي نعم، هو غنيّ ووسيم، لكنّه أخرق أيضاً، ونشعر أيضاً أنّ سُكْره جزءٌ من خرقه، نوع من قلّة الانتباه، أو الإنكار). الشخصيّة الناتجة معقّدة ثلاثيّة الأبعاد، تدفعنا لتأمّله بدلاً من تنميطه في دورٍ جاهزٍ، ولا سبيل للتيقّن إن كانت ماريا مهتمّة بأمره أم لا.

يعلن خانوف هدف رحلته بطريقةٍ تتكامل مع صورة المغفّل الجميل: لقد انطلق في رحلةٍ طويلةٍ في الوحل ليزور صديقاً، من دون معرفة إن كان في البيت أم لا.

تنحرف العربات عن الطريق الرئيسي. في قصّةٍ أدنى، لم تكن أفكار ماريا لتحيد عن خانوف، لكنّ تشيخوف يذكر ماريا التي بناها، لقد عاشت هنا ردحاً من الزمن، وتعرف خانوف ويعرفها، ولنا أن نخمّن أنّها فكّرت فيه كمنقذٍ محتملٍ من قبل؛ هكذا ارتدّ عقلها ببساطة إلى المدرسة، وربّما نذكر أيضاً أنّ هذا ما فعلته بعد ذكر سيميون لحكاية الاغتيال

من قبل. لقد انسحبت مرّتين حتّى الآن من العالم إلى أفكارها بشأن المدرسة (ما يثير انتباهنا لملاحظة تكرار ذلك في المستقبل). لماذا تفعل ذلك؟ ما الذي يخبرنا عنها، وقد نكون في حاجةٍ إلى معرفته؟

فلْنُنحّ ذلك جانباً مؤقّتاً، لكنْ حتّى ونحن نفعل لا نزال نتوقّع الكفاءة؛ إن اتّضح لاحقاً أنّ هذه النزعة عندها لن تُستخدم على نحوٍ ما لاحقاً، سنشعر (نوعاً) أنّها ضاعت هدراً.

إنّ القصّة القصيرة لَنوعٌ قاسٍ من الكتابة.

قاسيةٌ مثل مزحةٍ، مثل أغنيةٍ، مثل خطابٍ من على حبل المشنقة.

* * *

[4] كم كان من الصعب إيجاد المدير في المكتب كلّما حاولت إيجاده! وإن وجدته يقول بالدموع في عينيه: إنّه ليس لديه أيّ وقت؛ أمّا المفتّش فيزور المدرسة مرّةً كلّ ثلاثة أعوام، وعندما يفعل تجد أنّه يفتقر إلى الحدّ الأدنى في فهم كلّ ما يتعلّق بها، فقد كان قبل ذلك موظّفاً في الإدارة الماليّة، وحصل على منصب مفتّش المدرسة بالواسطة. ومجلس إدارة المدرسة لا يجتمع إلّا لماماً، وفي مكانٍ غير معلوم. وأمين المدرسة فلّاحٌ نصف متعلّم، وصاحب مدبغةٍ، وغبيٌّ، وفظٌّ، وصديقٌ حميمٌ للبوّاب. لا أحد إلّا الربّ يعلم إلى من عليها أن تلجأ للشكاوى والطلبات.

ثمّ فكّرت، وهي ترنو نحو خانوف: «كم أنّه وسيم!».

آنذاك، ساء حال الطريق أكثر وأكثر. دخلت العربة الغابة، ولم يعد من الممكن الحياد عن الطريق، فالأخاديد كانت عميقةً تجري فيها المياه. أخذت فروع الأشجار تنكزهم، وتضرب وجوههم.

قال خانوف ضاحكاً: «ما رأيك في الطريق؟».

تأمّلته المدرّسة مليّاً، ولم تستطع فهم ما الذي يجعل هذا الشخص الغريب يعيش هنا؛ ما نفع المال، والجمال، والأبّهة في مكانٍ مثل هذا، ناءٍ وقفْر، بكل ما فيه من وحلٍ وضجر؟ لم تمنحه الحياة أيّة أفضليّة، فها هو هنا، مثله مثل سيميون، يقطع الطريق المقرف نفسه، ويعاني المتاعب نفسها. لماذا يعيش المرء هنا في حين يتأتّى له أن يعيش في بطرسبرج، أو في الخارج؟ وبدا لها أيضاً أنّ مسألة تمهيد الطريق لرجُلٍ مثله لن تكون صعبةً أبداً، وفي المقابل ستريحه من عناء كل هذا البؤس، ومن رؤية العذاب مرسوماً على وجهَيْ: حوذيّه، وسيميون. غير أنّه مع كل ذلك يضحك، ويبدو أنّ كل شيء بالنسبة له سيّان، ولا يسأل من الحياة ما هو أفضل. إنّه طيّب، رقيق، ساذج، لا يفهم قسوة هذه الحياة، لا يعرف عنها أكثر ممّا يعرف الصلوات ساعة الامتحان. لم يقدّم للمدرسة شيئاً أكثر من نماذج الكرات الأرضيّة، ويرى نفسه صدقاً رجُلاً نافعاً وعاملاً بارزاً في مجال التعليم. من ذا الذي يحتاج إلى الكرات الأرضيّة هنا؟

* * *

تتابع ماريا التفكير في المدرسة، وفي إدارتها الفاسدة، وفي حقيقة أنّه ليس عندها من تلجأ له...

ثمّ، بلا مقدّمات، تقاطع أفكارها بنفسها وتفكّر: «كم أنّه وسيم!». إذنْ هي حتّى بعد أن صرفته من أفكارها لم تنفكّ عن مراقبته (قامته العريضة الثريّة تتمايل أمامها، تحت معطف فراء غالٍ)، وربّما أيضاً كانت تتظاهر بالتفكير في المدرسة بينما هي في الواقع تفكّر فيه، أو بالأحرى تحاول ألّا تفكّر فيه.

مقاطعة النفس أمرٌ بديعٌ، تقترح أنّ العقل قادرٌ على أن يكون في أكثر من مكانٍ في الوقت نفسه (قطارات عديدة تقطع مسارات مختلفة في آن، والوعي لا يدرك أكثر من واحد في كل مرّة).

لاحظ تلك المتعة الخفيّة التي نشعر بها عندما نرى أنفسنا في ماريا (ألم تشعر قطّ بإعجاب خفيف دائم غير متبادل لا يُقاوم بأحدهم؟). إنّه ليس لها، تعرف هذا جيّداً، ولا تنظر له بجديّة أبداً، مع ذلك لا يني عقلها يرجع إليه، مثل كلبٍ في حارةٍ خلف مطعمٍ يفوح بأشهى الروائح.

لاحظ كذلك نفاد صبر عقلك القارئ، أو لنقل: انتباهه الشديد. يعلم عقلك أين نحن الآن: ماريا، وحيدة وتعِسة، تقابل ترياقاً محتملاً متمثّلاً في خانوف. عقلك القارئ أقرب إلى محقّقٍ يقظٍ، يفسّر كل تفصيلٍ جديدٍ في ضوء هذا السياق وحده، ولا يهتمّ بما عداه.

مع ذلك، يبدو أنّنا في الفقرة الثالثة سنعود لوصف الطريق، سواء أحببنا ذلك أم كرهناه.

لماذا تحتاج قصّةٌ إلى هذا النوع من الوصف؟ لماذا قرّر تشيخوف أن يشدّنا من مركز الحدث ليصف العالم خارج العربة؟ من أهمّ الوعود الضمنيّة في القصّة القصيرة، ولأنّها قصيرة، أن لا شيء فيها بلا فائدة. كل ما فيها موجود لسبب، كي تستغلّه القصّة، حتى لو كان وصفاً مقتضباً للطريق.

لذا، وبينما ندخل هذا الوصف، نسأل أنفسنا في مكانٍ ما من خلفيّة عقولنا القارئة: كيف سيتحوّل وصف الطريق إلى عنصرٍ أساسيٍّ من القصّة؟

سابقاً، سألنا إن كان من الممكن وجود «قوانين» للتخييل، هل ثمّة أشياء يستجيب لها

العقل القارئ؟ يبدو أنّ الوصف المادي أحد تلك الأشياء، ولا أحد يعرف السبب. نحبّ سماع وصف العالم من حولنا، ونحبّ سماع وصفه بالتفصيل («رجُلان يرتديان قميصين أخضرَيْن، يقذفان لبعضهما الكرة بجوار سيّارةٍ متهالكةٍ» أفضل من «درت بالسيّارة حول تلك المنطقة ووجدتها ماسخةً نوعاً ما، لم ألحظ فيها الكثير»). الوصف التفصيلي مثل الديكور في المسرحيّة، يساعدنا على التصديق الأعمق بما هو مختلق بالكامل. إنّه أقرب إلى خدعةٍ تأليفيّةٍ رخيصةٍ، أو على الأقل يسيرة. لو أنّني أحاول أن أضعك في بيتٍ ما (متخيّل)، أستطيع أن أستثير خيالك بوضع «قطّةٍ بيضاء كبيرة، تمطّ أطرافها إلى ما يكاد يبدو ضِعفي طولها العادي» على أريكة في ذلك البيت. لو رأيت القطّة، فقد رأيت البيت.

عدا عن أنّ ذلك لم يكن إلّا جزءاً من الخدعة، فبعد أن وُضعت القطّة في قصّةٍ ما، فقد صارت أيضاً قطّةً مجازيّةً، ذات علاقةٍ بعشرات (أو مئات) العناصر المجازيّة المتناثرة في أرجاء القصّة.

على القطّة الآن أن تقوم بعملٍ ما ذي علاقةٍ بالقصّة، أو بالأحرى، إنّها ستقوم بعملٍ ما ذي علاقةٍ بالقصّة سواء أحبّت أم لا، بمجرّد وجودها فيها. السؤال هو: ما نوع العمل الذي سيُطلب منها، وإلى أيّ مدى ستتقنه؟

الطريق هنا يزداد سوءاً، ذاك اختيار تأليفي محدّد؛ ستصبح القصّة مختلفةً لو أنّ الطريق اتّسع، وقلّ وحله، وقاد إلى مرجٍ مزدهر. ما معنى أنّ الطريق «ساء حاله أكثر وأكثر»؟ لماذا اختار تشيخوف أن يجعل الطريق سيّئاً؟ ذلك سؤال في محلّه، وأفضل من يجيب عنه هو أنت عزيزي القارئ. ضع في ذهنك النموذجين: (الطريق ساء حاله، والطريق أصبح أفضل)، واستشعر ما الذي يجعل الطريق السيّئ أفضل، أو ما الذي يجعل الاختيارين مختلفين. بوسعنا التعبير عن أسباب تفضيل اختيار الطريق السيّئ بدلاً من تحسين الطريق، أو العكس. لكنْ دعنا الآن نشير إلى أنّ تشيخوف فعل شيئين في هذه الفقرة: لقد تذكّر أين وضعنا (في عربة تقطع غابة في بدايات الربيع)، ثمّ وصف ظروف هذا الوضع ببعض التفصيل («الأخاديد كانت عميقة تجري فيها المياه»).

ذلك إذنْ وصفٌ واقعيّ (إنّه الربيع، حين يذوب الثلج فتوحل الطرقات)، وقصيدة صغيرة في الآن نفسه تضبط استيعابنا للقصّة.

أي عموماً، يشير ذلك الوصف إلى وضعٍ لا يتوقّف عن التدهور: «ساء حال الطريق أكثر وأكثر»، و«دخلت العربة الغابة»، و«لم يعد من الممكن الحياد عن الطريق»، وثمّة تكلفة تُدفع لهذه الرحلة: «فروع الأشجار تنكزهم وتضرب وجوههم».

وقْعُ هذا علينا يختلف (أو ينذر بالشؤم) عن لو كان الوصف أنّ العربة «خرجت من الغابة إلى صباحٍ مشرقٍ» لتجد أنّ «الطريق اتّسع بترحاب»، و«أخذت الزهور المتدلّية تداعب وجنة ماريا بخفّة بينما تمرّ العربة بحفل زفاف فلّاحين مبتهجين».

كلا الوصفين سيحقّق الوظيفة الإعداديّة المطلوبة؛ في كلتا الحالتين نشعر أنّ تشيخوف يستخدم الوصف لتجهيزنا لما هو قادم، أيّاً كان.

الغريب هنا أنّه لو كان تشيخوف قد قرّر جعلهم يمرّون بحفل زفافٍ مبهجٍ، كان ذلك ليغيّر بقيّة القصّة، أو أنّ بقيّة القصّة كان سيتعيّن عليه أن يتغيّر ليأخذ في اعتباره الانطباع المشرق الناتج عن هذا الوصف، فيجعله جزءاً فعّالاً مقنعاً ضمن كيانٍ متطوّرٍ واسع.

القصّة وحدة عضويّة متكاملة، وعندما نقول عن قصّةٍ: إنّها جيّدة، فنحن نقول: إنّها تستجيب لنفسها بوعي. ذلك صحيح من كلتا الزاويتين: الوصف الموجز للطريق يخبرنا عن الوضع في اللحظة الحاضرة، ويخبرنا كذلك عمّا انقضى من القصّة، وما سيحدث بعد ذلك.

يملك خانوف المال، وبوسعه أن يعيش في أيّ مكان، لكنّه هنا، في مكان ماريا نفسه: على طريقٍ ناءٍ موحلٍ، طريق كان بوسعه على الأقلّ أن يصلحه، عدا أنّ هذا لم يخطر له على بال. «غير أنّه مع كل ذلك يضحك، ويبدو أنّ كل شيءٍ بالنسبة له سيّان، ولا يسأل من الحياة ما هو أفضل». ما سرّ بلادته؟ لو أنّها حازت القدرة لفعلت شيئاً. تتابع ماريا الانقلاب ضدّه حتّى نهاية الصفحة بتذكّرها الكرات الأرضيّة الغبيّة التي أهداها للمدرسة، الهديّة التي تجعله يحسب نفسه -مخطئاً- رجُلاً متنوّراً مفيداً.

دعْنا نلقي أسئلتنا الثلاثة مرّة أخرى، وسأضع لها إجاباتي التقريبيّة:

1- ضع الكتاب جانباً، وحاول أن تلخّص لي ما صرت تعرفه حتّى الآن، وحاول أن تفعلها في جملة، أو اثنتين.

امرأة وحيدة في وجود شخصٍ قد يصبح، بحسب ما نتوقّع، صديقاً، أو حبيباً، أو سبباً لتلطيف وحدتها على نحوٍ ما.

2- ما الذي تشعر بالفضول تجاهه؟

يبدو أنّهما يعرفان بعضهما منذ وقتٍ طويلٍ بدون اندلاع أيّ شرارة بينهما، ما الذي قد يجمع بينهما اليوم (ما داما لم يجمع بينهما شيءٌ قط من قبل)؟ بل هل أنا أريدهما أن يجتمعا في الأصل؟ ربّما، نوعاً ما، القصّة تبدو وكأنّها تلمح إلى هذا الاحتمال. لكنْ مع نهاية الصفحة تميل ماريا إلى الاتّجاه المعاكس.

3- إلى أي وجهة تحسب هذه القصّة متّجهة؟

لا أعلم. أعلم ما «الأزمة»، لكنّي لا أرى كيف ستُحل. تسبّب قلّة المعرفة توتّراً ليس سيئاً. أشعر أنّ فرصةً ما يجب أن تسنح لخانوف كي يمنح بعض الراحة لماريا، لتخفيف وحدتها. ربّما يصبحان صديقين، أو يمرّان بخبرةٍ مشتركةٍ تقرّبهما من بعضهما للحظاتٍ وجيزة تخفّف (ولو قليلاً) من تعاسة ماريا.

إليك الخبر التالي: كي نتجنّب احتمال هجرك للكتاب، ونحن لا نزال في أوّله بسبب إزعاج المقاطعة، سنبدأ من الآن في قراءة صفحتين كلّ مرّة.

* * *

[5] قال سيميون: «تمسّكي يا فاسيليفنا».

اندفعت العربة بعنف حتّى أمست على وشك الانقلاب. وقع شيءٌ ثقيلٌ على قدمَي ماريا فاسيليفنا؛ مشترياتها من المدينة هذا الصباح. كانوا يصعدون مطلعاً حادّ الانحدار على طريقٍ موحلٍ تجري فيه القنوات في الأخاديد الملتوية، حتّى إنّ المياه شبه غمرت الطريق. كيف يستطيع المرء القيادة هنا؟ أخذت الأحصنة تلهث بعمق. نزل خانوف عن عربته، مرتدياً معطفه الطويل، ومشى على حافّة الطريق يمسح عرقه.

كرّر: «ما رأيك في الطريق؟». وضحك: «بهذا الشكل ستتحطّم عربتكم».

سأل سيميون بصوت جاد: «ما الذي دفعك للخروج في مثل هذا الطقس؟ كان عليك الالتزام ببيتك».

- الملل يا جدّي، لا أحب البقاء في البيت.

بدا خانوف بجوار سيميون العجوز رشيقاً قويّاً، غير أنّ مشيته أعربت عن أمر بالكاد يُلاحظ؛ عن أنّه كائنٌ ضعيفٌ، متآكلٌ، نهايته وشيكة، وهبّت فجأةً نفحةٌ من رائحة الكحول في الغابة. خافت ماريا فاسيليفنا، وامتلأت بالشفقة على الرجُل الذي يتداعى بلا سبب ولا داع، وخطر لها أنّها لو كانت زوجته، أو أخته، كانت لتكرّس جلّ حياتها لإنقاذه. زوجته! يا لتدابير الحياة التي تجعله يعيش وحده في بيته الفسيح، وهي تعيش وحدها في قرية نائية! لكنْ مع ذلك فمجرّد فكرة الجمع بينهما على قدم المساواة، وقدح زناد الحميميّة بينهما تبدو مستحيلة وعبثيّة. إنّ أسس العالم والعلاقات الإنسانيّة لأمورٌ أعقد من قدرة المرء على الاستيعاب، وإن جَرُؤ على التأمّل فيها لفقدَ صوابه، وانفطر قلبه.

وفكّرت: «ولن يمكنك أن تفهم أبداً، لماذا يعطي الله حسن الخلقة، ولطف المعشر، وعيوناً فاتنةً حزينةً كتلك، لأشخاصٍ ضعفاء تعساء عديمي الفائدة مثل هذا... لماذا هم بهذه الجاذبيّة؟».

قال خانوف، وهو يركب عربته: «يجدر بي هنا الانعطاف يميناً... وداعاً، تمنّياتي لكم بالخير».

وعادت مجدّداً للتفكير في التلاميذ، والامتحان، والبوّاب، ومجلس إدارة المدرسة، ثمّ عندما [6] جلبت الريح ضجّة العربة المبتعدة، اختلطت تلك الأفكار بتلك، وودّت أن تفكّر في الأعين الجميلة، في الحبّ، في السعادة التي لن تكون...

زوجته؟

البرد قاسٍ في كل صباح، ولا يوجد من يوقد الفرن، يخرج البوّاب فلا تعرف له مكاناً. ما إن ينبلج الصبح حتّى يأتي التلاميذ بصحبة الثلج، والوحل، والصخب. لا شيء مريح، لا شيء لطيف. مخدعها ليس أكثر من غرفة ضيّقة ملحق بها مطبخ قريب. كل يوم يصيب رأسها بعد المدرسة صداعٌ، وتصيب بطنها بعد العشاء حرقة. عليها أن تجمع المال من الطلبة لتدفع للبوّاب، ولتقدّمها للأمين، ثمّ تتوسّل إليه -ذلك الفلّاح الوقح السمين- أن يرسل لها حطباً للمدفأة بحق الله؛ أمّا في اللّيل فلا تحلم إلّا بالامتحانات، والفلّاحين، وتجريف الثلج المتراكم. تلك الحياة جعلتها مثلها: خشنةً، وفظّةً، وعجوزاً محدودبة، وكأنّهم صبّوا في أعماقها الرصاص. أمست خائفةً من كل شيء، عندما يحضر أحد أعضاء الزيمستفا المحليّة، أو الأمين، تنهض ولا تجلس مجدّداً، وعندما تخاطبهم تستخدم تعبيرات مفخّمة متملّقة. لا أحد يحبّها، وحياتها تمضي بكآبة، بلا دفء، بلا تعاطف، ولا ألفة. كم هو مريع أن تقع في الحبّ، وهي بذاك الحال!

* * *

تكاد العربة تنقلب. نكتشف أنّ ماريا جلبت بعض المشتريات من المدينة (أصبحت هذه المشتريات عنصراً في القصّة الآن، ترى كيف ستستخدمهم؟). خانوف يكرّر مزحته الحمقاء التي ألقاها في الصفحة السابقة، يلتفت إليه سيميون بصوتٍ «جاد»: («ما الذي دفعك للخروج في مثل هذا الطقس؟»). ردّ خانوف الرقيق على إهانةٍ من شخصٍ أدنى منه (سيميون فلّاح، وخانوف من كبار الملّاك) يؤكّد ما أخبرتنا عنه ماريا: إنّه سهل الانقياد، ضعيف الشخصيّة.

تفكّر ماريا في أنّها تشتمّ خمْراً في الغابة، تشفق على خانوف «الذي يتداعى بلا سبب ولا داع»، وتفكّر أنّها لو كانت زوجته، أو أخته «كانت لتكرّس جلّ حياتها لإنقاذه»، عدا عن أنّ هذا مستحيل: «إنّ أسس العالم والعلاقات الإنسانيّة لأمورٌ أعقد من قدرة المرء على الاستيعاب، وإنْ جَرؤ على التأمّل فيها لفقدَ صوابه، وانفطر قلبه».

ثمّ يخرج خانوف من القصّة، وكأنّه أحسّ بتفكير ماريا في الزواج به.

لم يبدُ على ماريا أنّها لَحظت غيابه، ما يؤكّد إحساسنا بأنّها لا تعدّه مرشّحاً رومانسيّاً محتملاً (لا نجدها تفكّر «يا إلهي، لقد ذهب، لم أتمكّن من حثّه على البقاء!»). يرتدّ عقلها مباشرةً إلى المدرسة (تفكّر في «التلاميذ، والامتحان، والبوّاب، ومجلس إدارة المدرسة»)، وتلك ثالث مرّة تفعل فيها ذلك؛ أي: الانسحاب من العالم الحقيقي لتقلق بشأن المدرسة، هذه عادتها، أوّل ما يصادفها على السطح عندما تجترّ أفكارها، ما يشي بقدر تورّطها في حياتها الشقيّة تلك.

أحد إنجازات هذه القصّة هو تمثيل تشيخوف للطريقة التي يفكّر بها العقل الوحيد؛ ماريا لا تنفكّ تشرد، تفعل ما نفعله نحن عندما نتخيّل فوزنا باليانصيب، أو اعتلاءنا منصب الرئيس، أو لو كنّا اعترفنا بحبّنا لمن أحببناهم سرّاً أيّام المراهقة. مع أنّ القصّة تجهزّنا لنشعر أنّ ماريا ربما تنفتح لخانوف، فهي تعطينا أيضاً أسباباً عديدةً لنفهم أنّ هذا مستحيل، ولا يُفضّل حدوثه؛ إنّه ثملٌ وأخرق، وتجاوز سنّ الإصلاح، ولا يبدو أنّه مهتمٌّ بماريا، أو بغيرها، لا شك أنّه حظي بفرص عديدة للزواج، لكنّه لم يفعل قط. إنّ ماريا في الواقع، معتدّة بنفسها نوعاً ما، حتّى وهي تُقيّمه ينتابنا شعور بأنّها تفكّر بأنّه سيحبطها ويُخيّب أملها لو أنّهما اجتمعا.

وعلى الرغم من ذلك...

جعلها تشيخوف تفعل شيئاً جميلاً: تسمع «ضجّة العربة المبتعدة» التي حملتها الريح، وعلى حين غرّة أصبحت تودّ أن تفكّر «في الأعين الجميلة، في الحبّ، في السعادة التي لن تكون...».

تفكّر، مجدّداً، في أن تصبح زوجته (لا شقيقته هذه المرّة).

كانت قد نحت تلك الفكرة جانباً قبل فقرات قليلة، لكنْ ها هي مرّة أُخرى. «زوجته؟». العوّامة، التي هي قلبها، لا تنفكّ تطفو مرّةً أُخرى. وكم هو حزين أن يعود عقلها باستمرار إلى خانوف! ليس لأنّه صنو روحها، بل لأنّه أوّلاً: لا يوجد غيره (في عالمها)، وثانياً: وحدتها ساحقة الوطأة.

إنّها وحيدة، وهو قريبٌ، ومع أنّه ليس وحيداً بالضبط، إلّا أنّه يبدو بحاجةٍ إلى بعض المساعدة.

لكن لو أنّك قد حاولت من قبل التوفيق بين اثنين، فأنت تعلم جيّداً أنّه حتّى أكثر الناس وحدةً في العالم لديهم معايير خاصّة، لا يسعك أن تفترض مواقفهم بدلاً منهم. وفي هذه الحالة، ماريا وخانوف قد أثبتا موقفيهما من قبل. الموقف ليس شخصين جاهزين للحبّ يلتقيان لأوّل مرّة، بل شخصين ليسا جاهزين بالضبط (لو أنّهما على استعداد للارتباط لكانا قد فعلا منذ وقت طويل) يلتقيان مجدّداً.

لا أحد يتوقّع حدوث شيء، بل في الواقع سيكون من الغريب حدوث شيء.

في الفقرة الطويلة بنهاية صفحة 6، تجيب عن سؤالها الخاص: («زوجته؟») بسردٍ حزينٍ لحياتها الحقيقيّة: الثلج، والوحل، وقلّة الراحة، وضيق الغرفة، ووجع الرأس، وحرقة البطن، وحاجتها التي لا تنتهي لتوسّل الدعم. تلك الحياة الوضيعة جعلتها «خشنةً، وفظّةً، وعجوزاً محدودبة»، وعلى الرغم من تملّقها «لا أحد يحبّها». يا لماريا المسكينة!

أغلب هذه الفقرة الطويلة يبدو أنّه يقول: «التفكير في أنّ هذا الرجُل الثري قد يتزوّج مثل هذه المرأة الكادحة ضربٌ من الغباء». ثمّ السطر الأخير: («كم هو مريع أن تقع في

الحب، وهي على تلك الحال!»). يقول في الواقع ما هو أسوأ: نعم، إنّها أدنى منه، إضافةً إلى أنّ حياتها، بقدر ما هي شاقّة، لا مكان فيها للحبّ، حتّى لو كان خانوف مهتمّاً.

وهو، كما هو واضح، ليس كذلك.

—

قال أينشتاين ذات مرّة: «لا نشأتها الأصلي[1]».

أخرجت القصّة نفسها من مجال نشأتها الأصلي بعدما استبعدت أنّ خانوف قد يكون ترياق وحدة ماريا.

ماذا بعد؟

يمكننا عدّ القصّة القصيرة نظاماً لنقل الطاقة. تنشأ الطاقة -في الحالة المثاليّة- في أوّل الصفحات، وتكمن المهارة في استغلالها في الصفحات اللاحقة. صنع تشيخوف ماريا تعسة ووحيدة، وفصّل تعاستها ووحدتها تفصيلاً بمرور الصفحات. تلك هي الطاقة التي خلقتها القصّة، وعليها استغلالها. ثمّة إشارات خفيّة ضمن أفكار ماريا أنّها لن تنفر من خانوف لو اقترب منها، فهي تراه وسيماً جذّاباً وبها رغبة لإنقاذه. مع أنّ القصّة قالت لنا مراراً: إنّ تلك العلاقة غير محتملة (إنّها لن تحدث اليوم لأنّها لم تحدث قطّ من قبل)، لا زلنا نشجّع حدوثها، نشجّع ماريا.

نريد ما تريده: ألّا تكون وحيدة. طاقة القصّة خُزّنت في أملنا أنّها ستجد الخلاص.

تشيخوف، في الصفحات الخمس الأولى، صنع باباً وجعلنا نودّ عبوره، على ذلك الباب لافتة تقول: «خانوف قد ينقذ ماريا من وحدتها». كلّما شعرنا بوحدة ماريا، نظرنا إلى ذلك الباب بأمل؛ أمّا الآن فقد انغلق تماماً.

أو بالأحرى تلاشى.

---

(1) اتضح أنّ هذا اقتباسٌ مُحرّف، ما قاله أينشتاين في الواقع كان: «ليعلم الناس أنّ البشريّة بحاجةٍ ماسّةٍ إلى نوعٍ جديدٍ من التفكير كي تنجو وتترقى إلى مستويات أعلى». غير أنّ أحد تلاميذي قبل أعوام نقل القول لي بالشكل الوارد أعلاه، ومع الاعتذار إلى أينشتاين، أرى أن نسخة تلميذي عبقريّة، ولم أتوقّف عن ترديدها منذ سمعتها.

بذهاب خانوف، حرم تشيخوف نفسه مصدر الحلّ الواضح المتوقّع. لن نعرف كيف وصل تشيخوف إلى هذا القرار أبداً، لكنّنا نستطيع رؤية ما فعله: تخلّص من خانوف. لم تعد القصّة الآن في خطر أن تأخذ الطريق السهل.

هذه أداة سرد مهمّة، يمكننا أن نسمّيها «التخلّص الشعائري من التفاهة». عندما نحرم أنفسنا من النسخ الرديئة من القصّة، ستقدّم لنا نسخةً أفضل من نفسها (أو هذا ما نطمح إليه). رفض الأشياء الرديئة هو نقطة في صالح الجودة (حتّى لو لم نحرز غيرها فقد تجنّبناها على الأقل).

لنفكّر فيها بهذه الطريقة: تشيخوف نجح بالفعل في الانتفاع بتوقّعاتنا بالتطوّر الرومانسي بين ماريا وخانوف، لقد تخيّلنا بالفعل هذا التطوّر، لذا لم يعد بحاجةٍ لنحو ذلك المنحى، بل يستطيع تجاوزه مباشرةً إلى أيّ كان الحلّ الأكثر حصافةً الذي ينويه، بمجرّد إقصاء خانوف من القصّة (لو أنّ في مطبخك وعاء حلوى، ولا تأكل شيئاً سواها، فمن طرق إرغام نفسك على أكل طعام أفضل هو أن تتخلّص من الحلوى).

عندما أحاول شرح هذه الفكرة لتلاميذي، أستدعي تلك الأساور التي كنّا نصنعها في أواخر الستينيّات عندما كنت طالباً في المدرسة الابتدائيّة (كنّا نسمّيهم نحن -أبناء شيكاغو الهيبيّين الصغار- خرز الحبّ). تضع الخرزة في الخيط، ثمّ تدفعها إلى الخلف بعيداً حيث العقدة، وبذلك تفسح الطريق لمزيدٍ من الخرز.

الشيء نفسه في القصّة: علينا أن نستمرّ في دفع الخرز الجديد إلى العقدة. لو أنّك تعلم إلى أين تتّجه القصّة، فلا تقتّر. ادفع القصّة إلى هناك، الآن. لكنْ ماذا بعد؟ ماذا ستفعل بعدها؟ لقد تخلّيت عن خدعتك الكبرى. هذا -بالضبط- المطلوب. غالباً، عندما نشكّ في أنّ بحوزتنا قصّة تستحق السرد، نكتنز شيئاً ما، ونرفض التخلّي عنه، خشيةً من أنّه ليس لدينا غيره. في هذا نوع من خداع النفس، تخلّيك عن ذلك الشيء بمنزلة قفزة ثقةٍ تجبر القصّة على الوعي بنفسها، وكأنّك تقول لها: «يتعيّن عليك فعل ما هو أفضل. والآن، وقد حرمتك من حلّ المستوى الأوّل الركيك، أعلم أنّك ستفعلين».

تخيّل قصّةً تكشف في آخر سطورها أنّ الراوي كان مشلولاً من البداية (وصدف أنّه تجاهل ذكر ذلك).

تخيّل قصّةً نكتشف في نهايتها أنّ الراوي لم يكن شخصاً يتمشّى في حديقة الحيوانات، بل نمراً يسكنها (لكن كل الأدلة على تلك الحقيقة كانت مخفيّة بعناية لتعظيم أثر الكشف النهائي؛ باقي الحيوانات مثلاً ظلّت تناديه باسم (ميل) ويتحدّثون إليه عن فريق الكرة، وما إلى ذلك).

يؤثّر فينا العمل الفنيّ من خلال صدقه، وذلك الصدق يتجلّى في لغته، ونوعه، ومقاومته الجذريّة للتخفّي.

معضلة ماريا لا تزال قائمةً، تظلّ وحيدةً ضجرة. بإزالة حلّ المستوى الأوّل (خانوف)، جعل تشيخوف قصّته أكثر طموحاً. قالت القصّة في أوّل صفحاتها: «ذات مرّة، كانت هناك امرأة وحيدة». كان يمكن أن تتابع وتقول: «ويا للروعة! قابلت المرأة الوحيدة رجُلاً وحيداً ولم يعد أيّهما كذلك». لكنْ برفض الجمع بينهما، أخذت القصّة تسأل سؤالاً أعمق: «ماذا لو أنّ الشخص الوحيد لا يستطيع الفكاك من وحدته؟».

ذلك حينما تبدأ القصّة، بالنسبة لي، في أن تصبح هائلة. تقول: الوحدة حقيقيّة ومتأصّلة، ولا مفرّ سهل منها بالنسبة إلى بعض الناس، وبالنسبة إلى آخرين لا مفرّ منها على الإطلاق.

إنّنا نهتمّ بشأن ماريا. توقّعنا أن يساعدها خانوف، لكنّه ذهب.

ماذا بعد؟

* * *

[7]

«تمسّكي يا فاسيليفنا».

مطلع آخر منحدر.

لقد بدأت في التدريس بدافع الحاجة، دونما ميل تجاهه، ولم تشعر قطّ بحافز للتعليم، ولا نشر التنوير، بدا لها على الدوام أنّ أهمّ شيء في عملها ليس الأطفال، ولا التنوير، بل الامتحانات، بل من أين يتأتى لمثلها وقت للتفكير في أهميّة التعليم والتنوير؟ إنّ المعلّمين، والأطبّاء، والممرّضين مُعدمون، بعد كل ما يخوضون من عملٍ شاقٍّ ومريع، لا يملكون رفاهية التفكير في أنّهم يخدمون مُثلاً عُليا، أو خير الإنسان؛ لأنّ رؤوسهم ترزح طوال الوقت تحت طائلة أفكار أكل العيش، وحطب المدفأة، والطرق الوعرة، والمرض. إنّها حياةٌ قاسيةٌ رتيبةٌ، لا يتحمّلها إلى أمدٍ طويلٍ إلّا جياد العربات القويّة الصبورة مثل ماريا فاسيليفنا؛ أمّا عشّاق الحياة المتحفّزون الحسّاسون، الذين يتحدّثون عن نداء الواجب وخدمة المثل العليا، سرعان ما ينهكون ويستسلمون.

ظلّ سيميون يحاول سلك الطرق المختصرة والأقلّ وحلاً، مرّةً يمضي عبر مرجٍ، ومرّةً خلف صفّ أكواخ، لكنْ في مرّةٍ يمنعهم الفلّاحون من المرور، وفي أخرى يتّضح أنّ الأرض يملكها قسّ، ويمنع عبورها، وفي ثالثة ابتاع إيفان إيونوف قطعة أرضٍ من مالكها، وحفر حولها خندقاً يعيق المرور؛ لذا ظلّا يعودان أدراجهما.

بلغا قرية نيزنيا جروديشا. وقفت العربة بالقرب من المقهى، على أرضٍ تغطّيها بقايا الثلج والروث، وعربات محمّلة بزيت الزاج[1]؛ أمّا المقهى فقد ازدحم بالكثير من الأشخاص، كلّهم حوذيّون، تفوح منهم روائح الفودكا، والتبغ، وجلود الغنم. كان المكان يضجّ بصخب الحديث وجلبة الباب المتأرجح، وفي المتجر المجاور يعزف أحدهم على أكورديون بلا انقطاع. جلست ماريا فاسيليفنا تحتسي الشاي، بينما جلس بعض الفلّاحين يتجرّعون الفودكا والجعة على المائدة المجاورة، متعرّقين من سخونة الشاي الذي شربوه من قبل، وهواء المقهى العطن.

---

(1) زيت الزاج: الاسم القديم لحمض الكبريتيك. [المترجم]

[8] أخذ الناس يتصايحون بارتباك: «يا كوزما!»، «ماذا تفعلون؟»، «استرها معنا يا رب»، «إيفان ديمينتيتش، ماذا تريد منّي؟»، «تعال يا صديقي، انظر».

فلّاح قصيرٌ ذو وجهٍ بثير، ولحيةٍ سوداء، ثمل، أثاره شيءٌ ما، وبدأ يسبّ بأقذع الألفاظ.

سيميون، الذي كان يجلس غير بعيد عنه، قال غاضباً: «ما أقبح قولك يا رجُل! ألا ترى أنّ بيننا سيّدة شابّة؟».

صاح أحدهم متهكّماً من أقصى المكان: «سيّدة شابّة؟».

- خنزير حقير!

ارتبك الفلّاح القصير، قال: «لم أعنِ شيئاً... سامحوني، أنا أشرب على حسابي، والسيّدة الشابّة تشرب على حسابها. كيف حالك يا سيّدتي؟».

أجابت معلّمة المدرسة: «أنا بخير، شكراً».

- وأنا أشكرك بشدّة.

تجرّعت ماريا فاسيليفنا الشاي باستمتاع، ومثل بقيّة الفلّاحين، بدأت الحمرة تغزو وجهها، وارتدّت للتفكير في حطب المدفأة والبوّاب...

ثمّ تردّد صوتٌ من الطاولة المجاورة: «لحظة يا صاحبي. إنّها معلّمة المدرسة في فيزوفيا، أنا أعرفها، إنّها امرأةٌ محترمة».

- سيّدة طيّبة!

لم يتوقّف صرير مفصلات الباب للحظة، يدخل بعضهم، ويخرج آخرون. ظلّت ماريا فاسيليفنا جالسة في مكانها، تفكّر في الأشياء نفسها طوال الوقت، فيما ظلّت موسيقى الأكورديون تأتي من وراء الحائط. كانت على الأرض رقعٌ من ضوء الشمس، تزحزحت حتّى تسلّقت المائدة، ثمّ الحائط، ثمّ اختفت بالكامل؛ معنى ذلك أنّ الوقت تجاوز منتصف النهار. استعدّ الفلّاحون على المائدة المجاورة للمغادرة. اتّجه الفلّاح القصير البثير صوب ماريا مترنّحاً، وصافحها، وحذا الآخرون حذوه، وهُم يغادرون، وخرجوا واحداً تلو الآخر. صرّت مفصلات الباب وصُفِع منغلقاً تسع مرّات.

* * *

في بداية صفحة 7، تستمرّ عمليّة رسم ملامح الشخصيّة.

ماريا تصبح، من جديد، شخصاً أكثر تفصيلاً (تذكّرنا القصّة بأنّ الإنسان لا يمكن أن يكون ساكناً، أو ثابتاً. كتابة الخيال تطالب الكاتب باحترام تلك الحقيقة. لو ظلّت الشخصيّة تفعل الفعل نفسه، أو تقول القول نفسه، أو تقف الموقف نفسه، سنشعر أنّها راكدة، مكرّرة، رافضة للتطوّر). نتعلّم هنا أنّ ماريا لا تكنّ نزعةً خاصّةً للتدريس، بل أُجبرت على المهنة بدافع الحاجة الماديّة. «بدا لها على الدوام» أنّ الامتحانات هي كلّ ما يهم (لا الأطفال، ولا التنوير). نلْحظ استمرار تشيخوف في إضفاء مزيد من التخصيصيّة على شخصيّته، حتّى تجاوزت بالكامل شخصيّة المعلّمة المنهكة المثاليّة، المبتذلة، السطحيّة. ذلك أحد أسباب إنهاكها في المقام الأوّل، فهي لم تبدأ مسيرتها مشحونةً بالأمل، بل بنفورٍ من هذا العمل، بإحساس أنّه أدنى منها، لا تفعله بدافع من الحبّ، بل بإحساس أنّ الإخفاق فيه أقرب ممّا عداه.

يتجنّب تشيخوف كتابة شخصيّاتٍ كاملة الحسن، أو كاملة السوء. رأينا هذا مع خانوف (ثري، وسيم، أخرق، ثمل)، ونراه الآن مع ماريا (معلّمة مدرسة نبيلة تعاني، شيّدت قفصها بنفسها بالتواطؤ التعِس مع وضعها). هذا يعقّد الأمور أكثر. إنّ نزوعنا الفطري لرؤية الشخصيّة «طيّبة»، أو «سيّئة» يتعرّض للتحدّي، والنتيجة قفزة مباغتة لانتباهنا. بعد ذلك الزجر غير المباشر من القصّة، ينتابنا ما يمكنك تسميته باحترامٍ جديدٍ لصدقها. كنّا قد رضينا للتوّ بعدّ ماريا ضحيّةً بريئةً بلا ذنبٍ لنظامٍ قاسٍ، لكنّ القصّة تقول: «ثانية واحدة، انتظر، أليس من سمات الأنظمة القاسية تشويه دواخل الناس وتحويلهم إلى متواطئين في عذابهم الشخصي؟». (وهي طريقة أخرى لقول: «لنتذكّر أنّ ماريا إنسانة، ومعقّدة، وعرضة للخطأ»).

لا يزال الوضع مؤسفاً، لكنّنا بتنا نفهم أنّها مشاركةٌ فيه بعدم امتلاك الوسائل للترقي لما يتطلّبه العمل. أراجع رأيي فيها قليلاً في عقلي: إنّها محدودة، قليلة الحيلة. في المقابل صرنا نتساءل: كيف لهذه النسخة من روسيا أن ترغم إنساناً على العمل في وظيفةٍ لا يميل إليها، وتختزله فيها؟ وتجعله يستجدي الموارد ليُدرّس، ويعيش في غرفةٍ مزريةٍ، ولا ينال أيّ دعمٍ من مجتمعه؟ كيف لأيّ شخصٍ أن يحبّ تلك الحياة؟ (أجد

نفسي أفكّر في تأكيد تيري إيغلتون Terry Eagleton على أنّ: «الرأسماليّة تسلب الحسّ من الجسد»).

لك أن تتخيّل أمثال ماريا الموجودين في شتّى أنحاء العالم، الذين ضحّوا بأفضل ما في أنفسهم بحكم الضرورة، ووهنت أرواحهم غير المهيّأة لحياة الكدح المرغمين عليها كي يعيشوا (ربما كنت أنت واحداً منهم، مثلي).

كما كنّا نقول: القصّة القصيرة نوعٌ ذو كفاءةٍ لا ترحم، يجب أن يخدم كل ما في القصّة غاية ما. افتراضنا العملي هو: لا شيء موجود في القصّة بالمصادفة، أو فقط لخدمة وظيفةٍ توثيقيّةٍ، يجب أن يكون كل عنصر قصيدة صغيرة تنقل معنًى خفيّاً ذا علاقةٍ بهدف القصّة.

لخدمة هذا المبدأ -دعنا نسمّيه مبدأ الكفاءة القاسية- بينما تدخل عربتنا قرية نيزنيا جروديشا، نجد أنفسنا نسأل: «ما الهدف من هذه القرية؟». بما أنّها قرية في قصّة، فالإجابة الوحيدة الممكنة: «هذه القرية موجودة لتؤدّي عملاً تحتاج إليه القصّة». إذنْ فالسؤال الذي يجب أن نلقيه في الواقع: «ما الهدف من هذه القرية؟ لماذا هذه القرية وليس غيرها؟».

راقب عقلك، وأنت تقرأ هذه الفقرة بالقرب من نهاية صفحة 7، لترى ما الذي أرادنا تشيخوف أن نلحظه:

> «بلغا قرية نيزنيا جروديشا. وقفت العربة بالقرب من المقهى، على أرض تغطّيها بقايا الثلج والروث، وعربات محمّلة بزيت الزاج؛ أمّا المقهى فقد ازدحم بالكثير من الأشخاص، كلّهم حوذيّون، تفوح منهم روائح الفودكا، والتبغ، وجلود الغنم. كان المكان يضجّ بصخب الحديث وجلبة الباب المتأرجح، وفي المتجر المجاور يعزف أحدهم على أكورديون بلا انقطاع».

هذا وصفٌ ممتازٌ -خاصّة الباب المتأرجح الذي تجسّد أمامي وكأنّه حقيقة- لكنّه أيضاً وصف مُغرض. بينما نتابع دخول ماريا المكان، نكتشف أنّ تشيخوف يريد أن يبلغنا بشيء، نجد كلمات (سلبيّة) مثل: «مغطّى ببقايا الروث»، و«زيت الزاج»، و« تفوح منهم روائح»، و«ضجّة»، و«جلبة الباب المتأرجح»، إضافةً إلى الأصوات العامّة وعزف

الأكورديون المتكاسل، من هنا نستنج أنّ تشيخوف يودّ أن ينبّهنا إلى حقيقة أنّ: هذا مكان فظّ.

تخيّل نسخةً أُخرى مختلفة المذاق:

بالقرب من المقهى، على أرضٍ بيضاء ثلجيّة، وقفت عربات محمّلة بصناديق وفيرة من البرتقال والتفّاح، قادمة من أماكن بديعة ساحرة؛ أمّا المقهى فقد ازدحم بالكثير من الناس، كلهم حوذيّون، وفاحت رائحة الشاي، ومخبوزات تنضج على مهلٍ في فرنٍ ضخمٍ في ركن المكان. ضجّ المكان بالأحاديث الضاحكة، وجلبة انفتاح وغلق الباب المتأرجح المستمرّة أضفت طابعاً احتفاليّاً مرحّباً. وفي المتجر المحاذي أخذ أحدهم يعزف نغمةً راقصةً مبهجةً على أكورديون.

بالتأكيد هناك قرية مماثلة في مكانٍ ما، لكنّ تشيخوف لم يحتَجْ إلى مثلها.

إذن: امرأةٌ وحيدةٌ ساخطةٌ على حياتها، تشعر أنّها تستحق أكثر، تدخل مكاناً فظّاً، مكاناً ما كانت لتضع قدماً فيه أبداً لو كانت قد نالت الحياة التي تستحق.

ستيوارت كورنفيلد Stuart Cornfeld، منتج الأفلام والإنسان الرائع عموماً، قال لي ذات مرّة: إنّ في السيناريو الجيّد، على كلّ وحدةٍ بنيويّةٍ أن تؤدّي وظيفتين: 1- أن تكون ممتعةً في ذاتها، 2- أن تحرّك القصّة قُدماً حركةً غير تافهة.

من الآن فصاعداً، سنسمّي ذلك «مبدأ كورنفيلد».

في قصّةٍ متوسّطةٍ، لن يحدث شيءٌ في المقهى، المقهى سيوجد فقط ليسمح للكاتب بوضع نكهةٍ محليّةٍ، ليرينا شكلاً مثل تلك الأماكن، أو قد يحدث شيءٌ ما لكنّه لن يعني الكثير؛ قد تنكسر بعض الأطباق، أو قد يدخل شعاع شمس عشوائي من نافذةٍ بلا غاية، فقط لأنّ أشعّة الشمس تفعل ذلك في الحياة الواقعيّة، أو قد يركض كلبٌ ما إلى داخل المكان، ثمّ يخرج، لأنّ المؤلّف رأى قبل قليل كلباً يفعل ذلك في مقهى حقيقي. كل ذلك قد يكون «ممتعاً في ذاته» (حيويّ، مسلٍّ، موصوف بلغةٍ بديعةٍ،... إلخ)، لكنّه لا «يحرّك القصّة قُدماً حركةً غير تافهة».

عندما «تتحرّك القصّة قُدماً حركةً غير تافهة»، نحصل على نكهةٍ محليّةٍ، إضافةً إلى

شيءٍ آخر. تدخل الشخصيّة المشهد في حال، وتخرج منه في آخر. تغدو القصّة نسخةً أدقّ من نفسها، تصقل السؤال الذي تطرحه منذ بدايتها.

ما الذي يحدث هنا إذن؟

«فلّاح بثير» يسبّ (هذا يقع تحت بند النكهة المحليّة). يستجيب سيميون للسُّباب بتنبيه الفلّاح إلى وجود ماريا («ألا ترى أنّ بيننا سيّدة شابّة؟»).

في ورش الكتابة، نتحدّث كثيراً عن «رفع مخاطر» القصص، وذلك ما فعله سيميون للتوّ. كان هناك سلك عار اسمه ماريا، وسلك آخر عار اسمه «الفلّاحين في المقهى»، تسري الكهرباء في كلا السلكين، لكنْ يظلّانْ متوازيين بلا التقاء، وكلٌّ يجري في مجراه.

لكنّ سيميون، بردّه على السُّباب، أوصل بينهما. لم يكن ثمّة ما يربط ماريا بالفلّاحين بالمجتمعين، لكنّ الرابط وُجد.

تهكّم أحدهم من وصف سيميون لماريا: «سيّدة شابّة؟» (قاصداً كلا المعنين: «أهذه سيّدة؟»، و«أهذه شابّة؟»). فجأةً يتوتّر المكان، لقد أُهينت ماريا مرّتين: مرّةً على نحوٍ غير مباشر بسباب الفلّاح البثير، ومرّةً مباشرةً بالتهكّم. نشعر باحتمال انقلاب الحاضرين على معلّمة المدرسة «النخبويّة» تلك، ومَن هنا ليدافع عنها؟

ينفكّ التوتّر في النهاية بردّ الفلّاح البثير القصير، الذي أتخيّله دوماً مثل القزم النعسان بين الأقزام السبعة (وأراه دوماً في عقلي يخلع قبّعته، وهو يعتذر). تتقبّل ماريا اعتذاره، تقول: «أنا بخير، شكراً». ربّما بتحفّظٍ وخوفٍ من أن يتصاعد الموقف أكثر.

كان هذا إفلاتاً وشيكاً، ألقى الضوء على موقف ماريا الهشّ بين الأوباش. لو كان ذلك الفلّاح الشتّام فلّاحاً شتاماً آخر، لاستحال الموقف إلى ما هو أسوأ (وسيصبح موقفاً أسوأ بعد نحو عشرين عاماً، عندما تندلع الثورة الروسيّة، وسيهجم بعض من هؤلاء الفلّاحين على خانوف وينتزعون أملاكه).

كيف تستجيب ماريا؟ تشرب الشاي «باستمتاع». كان يمكن أن تشرب الشاي «بأيد مرتجفة»، أو «بأعين دامعة»، لكنّ هذا لم يحدث. يخطر لنا أنّه ربّما تلك ليست خبرة غريبة عليها (وقعها علينا كان أسوأ من وقعها عليها)، إنّها على الأرجح قد زارت هذا

المقهى من قبل، في رحلاتها من وإلى المدينة. ربّما تعرّضت إلى هذا المستوى المتردّي من السخافات من قبل؟

هكذا يُصقل فهمنا لشخصيّة ماريا من جديد. تلك ليست قصّةً عن امرأةٍ تهوي في العالم الآن، لكنّها قصّةٌ عن امرأةٍ تدهورت منذ زمنٍ، واعتادت على ذلك حتّى لم يعد يثير حفيظتها. لقد انحطّت، ولا تزال تنحطّ ربّما إلى أسفل غير قريب. تكاد تكون هي نفسها فلّاحة.

هل حقّق هذا المشهد مبدأ كورنفيلد؟ أعتقد أنّه فعل. مع أنّها قدّمت نفسها من قبل، عبر مونولوجاتها الداخليّة، كامرأةٍ ألقت بها الحياة بين الأوباش، ربّما لم نصدّقها تماماً، لكنّنا نفعل الآن. ظلّت طوال المونولوجات (مثلما نفعل جميعاً، حسبما أعتقد، في مونولوجاتنا الداخليّة) في موقع السيطرة، من خلال الحكم على سيميون وخانوف، ومن خلال التأمّل الذكي في العالم. غير أنّنا رأينا الآن هشاشة وضعها، بل إنّه في الواقع أسوأ ممّا هي ترى، لقد أمست عمياء عن مدى انحطاطها، لكنّنا بتنا نعرف.

تخيّل شخصاً يمشي في الشارع ويفكّر في شراء بدلة جديدة. البدلة التي يرتديها رائعة، ودائماً ما يطري الناس عليها، لكنْ لمَ لا يدلّل نفسه بعض الشيء؟ وبينما هو في طريقه إلى المتجر يمرّ ببعض المراهقين الذين يسخرون من بدلته القديمة المهلهلة.

سنشعر بالشفقة عليه، لكنّنا فجأة سنرى أيضاً بدلته لأوّل مرّةٍ.

بعدما رأينا لأوّل مرّةٍ الفرق بين العالم كما تراه ماريا من الداخل ووضعها الحقيقي في الخارج، أجد نفسي أعطف عليها أكثر وأودّ حمايتها. هذه النسخة من ماريا المركّبة المهدّدة هي النسخة التي ستظلّ معي حتّى نهاية القصّة...

النهاية التي باتت على بُعد (خذ نفساً عميقاً) ثلاث صفحات.

* * *

[9] ناداها سيميون: «فاسيليفنا، استعدّي للذهاب».

انطلقا بالعربة، ومضيا بسرعة الماشي على قدمه.

قال سيميون، وهو ينعطف: «كانوا يبنون مدرسةً هنا في نيزنيا جروديشا منذ فترة، وما أبشع ما حدث وقتئذ!».

- ماذا حدث؟

- اختلس المسؤول في جيبه ألفاً، واختلس الأمين ألفاً آخر، والمعلّم خمسمئة.

- إنّ المدرسة برمّتها لا تكلّف أكثر من ألف، لا تفتري على الناس يا جدّي، هذا هراء!

- لا أعرف، أنا فقط أردّد ما يقوله الناس.

لكن كان من الواضح أنّ سيميون لم يصدّق المعلّمة. لا يصدّقها الفلّاحون أبداً، يحسبونها تتلقّى راتباً عالياً، واحداً وعشرين روبلاً في الشهر (يكفيها خمسة)، وأنّها تستبقي لنفسها أكثر ما تجمعه لراتب البوّاب، وشراء حطب المدفأة. الأمين كذلك يفكّر كما الفلّاحين، وهو نفسه يستبقي لنفسه شيئاً عند شراء الحطب، ويتلقّى راتباً من الفلّاحين لتأديته وظيفة الأمين من وراء السُّلطات.

أخيراً باتت الغابة خلفهم، يفترض أنّ الطريق أمامهم الممتدّ الآن إلى فيزوفيا نظيفٌ مستوٍ، ولا يتبقّى أمامهما الكثير؛ يتعين عليهما فقط قطع النهر وخطّ السكّة الحديديّة، بعدها يصبحان في فيزوفيا.

ماريا فاسيليفنا سألت سيميون: «إلى أين أنت ذاهب؟ خذ الطريق المتّجه إلى الجسر».

- لماذا؟ يمكننا أن نقطع النهر بأنفسنا، إنّه ليس عميقاً.

- أخشى أن يغرق الحصان.

- ماذا؟

[10] قالت ماريا، وقد رأت أربعة جيادٍ يجرّون عربةً متّجهين إلى الجسر على امتداد البصر جهة اليمين: «انظر، إنّ خانوف أيضاً ذاهب إلى الجسر... هذا خانوف حسبما أعتقد».

- إنّه خانوف بالفعل. إذن لم يجد باكفست في بيته. يا له من أحمق، لماذا يتّخذ ذلك الطريق؟ كان بوسعه توفير ميلين لو فعل كما نفعل.

بلغا النهر. يصبح هذا النهر في الصيف جدولاً ضحلاً يسهل خوضه، وعادةً ما يجفّ في أغسطس؛ أمّا الآن، وقد ذاب ثلج الربيع، يبلغ عرض النهر أربعين قدماً، مياهه موحلةٌ، باردةٌ، سريعة الجريان. لكنْ ثمّة آثاراً حديثة لعجلة عربة، هناك إذنْ من قطعه قريباً.

صاح سيميون بغضب وحميّة في الحصان: «هلمّ، أسرع!». وشدّ اللجام بقوّةٍ مرفرفاً بمرفقيه كما يرفرف الطير بجناحيه: «أسرع، أسرع».

خاض الحصان في الماء حتّى بطنه، ثمّ توقّف، لكنّه حاول مرّةً أُخرى بمشقّةٍ شديدة، ولمّا شعرت ماريا فاسيليفنا ببرودة المياه في قدميها، نهضت وصاحت مثل سيميون: «هلمّ، أسرع، أسرع!».

أخيراً بلغا الضفة الأخرى.

غمغم سيميون: «يا لهذه الفوضى، فليرحمنا الله!». وتابع فيما يُصلح تثبيت لجام الحصان: «تعبنا من هذه الحياة، بئس هذه الزيمستفا».

أمّا هي فقد كان حذاؤها منقوعاً، والحافّة السفليّة من ردائها ومعطفها وأحد كمّيها تقطر الماء، وأسوأ ما في الأمر أنّ مشترياتها من السكّر والدقيق ابتلّت تماماً.

لم تفعل ماريا فاسيليفنا سوى أنّها ضربت كفيها ببعضهما في بؤس، وقالت:

- آه يا سيميون، يا لك من رجُل، يا لك من رجُل!

* * *

كلمة عن التنويع:

أخذ سيميون مجدّداً يتحدّث بالنميمة، هذه المرّة عن «أفعال بشعة» وقعت في القرية التي غادراها لتوّهما. كان سيميون سابقاً محقّاً في النميمة التي ذكرها (عن اغتيال عمدة موسكو)، وماريا لم تصدّقه، أو لم تهتم؛ أمّا هنا، فهو غير محقّ، وهي مهتمّة، وصحّحت له. كان يمكن أن ينقل سيميون في المرّتين أنباءً خاطئةً، وماريا تهتمّ وتصحّح له. يبدو أنّ غريزة تشيخوف، مرّةً أخرى، تميل إلى التنويع وترفض السكون. إنّها إحدى مواهبه؛ أي: فرض التنوّع على نحوٍ طبيعي على المواقف التي قد يتركها الكتاب الأقلّ ساكنة.

بفضل التنويع في تقديم شخصيّته، نستطيع قراءة سيميون بطريقتين في الآن ذاته: نسخة روسيّة من القرن التاسع عشر من المؤمنين بنظريّات المؤامرة، مستعدّ باستمرار لتصديق الأسوأ عمّن في السُّلطة، وأيضاً كشخصٍ مهتمٍّ بما يجري من حوله (وإن كان بدقّةٍ متفاوتةٍ)، مع أنّه يعيش في بيئة ماريا المتدنية نفسها.

ماريا، في المقابل، لا تهتمّ بما يجري في العالم، اهتمامها محليٌّ، ومنصبٌّ على ما قد يؤثّر في منزلتها الهشّة في المجتمع (وبعدما رأيناها في المقهى، لا لوم عليها). هذا يفسّر أيضاً ميل عقلها الذي لَحظناه إلى الارتداد الدائم إلى المدرسة، ميكانيزم دفاعي لوقاية النفس ووضع الحدود؛ إنّها مهووسة بالشيء الوحيد الذي لا يزال لديها ربّما بعض التحكّم فيه.

لاحظ أيضاً أنّنا نقرأ سيميون وماريا مقارنةً ببعضهما؛ إنّهما مثل دميتين في صندوق، وقعا في أوضاع متباينة. إنّه مهتمٌّ بالعالم، وهي غير مهتمّة، إنّه يتكهّن بما يحدث في الخفاء، وهي لا تفعل، كلاهما لا يثق في النظام (وإن كان لأسباب مختلفة)، هو فلّاح، وهي تكاد تكون.

بل في الواقع هناك ثلاث دمى: ماريا، وسيميون، وخانوف. ونحن، بلا قصد، نراقب الثلاثة باستمرار بحثاً عن مواطن التشابه والاختلاف. نضع ماريا وسيميون في حزمةٍ واحدةٍ؛ لأنّهما من المدينة نفسها، وفي العربة نفسها، وماريا وخانوف معاً؛ لأنّ كليهما أصغر، ومن طبقات أعلى من سيميون، وزوجان محتملان (وإن كان من الواضح أنّ هذا لن يحدث)، وسيميون وخانوف معاً؛ لأنّهما يمثلان «أناساً أقلّ ذكاءً من ماريا مضطرّة

للتعامل معهم». لكنْ كلٌّ منهم فريد بطريقته: ماريا المرأة الوحيدة، سيميون الفلّاح الوحيد، خانوف مالك الأراضي الوحيد.

القصّة ليست كما الحياة الواقعيّة، بل هي منضدة عليها أشياء قليلة، ويُحدّد معنى «المنضدة» باختيار الأشياء وعلاقتهم ببعضهم. تخيّل لو أنّ ما عليها: بندقيّة، وقنبلة يدويّة، وفأس صغير، وتمثال بطّة سيراميكي. لو أنّ تمثال البطّة في المنتصف محاطٌ عن قرب بالأسلحة، سنشعر أنّ البطّة مُهدّدة. لو أنّ البطّة، والبندقيّة، والقنبلة، حشروا الفأس في أحد الأركان، سنشعر أنّ البطّة تقود صراع الأسلحة الحديثة (البندقيّة والقنبلة) ضدّ الأسلحة القديمة (الفأس). لو أنّ الأسلحة الثلاثة تتدلّى من طرف المائدة، والبطّة تقف في مواجهتهم، فقد نفهم أنّ البطّة ناشطةٌ سلميّةٌ متطرّفةٌ قرّرت أخيراً التخلّص من السلاح.

القصّة في الواقع ليست إلّا عدداً محدوداً من العناصر نقرأها في مواجهة بعضها.

حسناً، على الأقل بداية من هنا، منتصف صفحة 9، ستكون الرحلة سهلة. لقد خرجا من الغابة، والطريق أمامهما ممهّد. يرسم لنا تشيخوف خريطةً يسيرة التخيّل للتضاريس التالية: «يتعيّن عليهما فقط قطع النهر وخطّ السكّة الحديديّة».

ثمّة جسرٌ قريبٌ، لكنّ سيميون لديه خطّة أُخرى، سيخوض النهر الذي «ليس عميقاً» ليوفّر بعض الوقت. يظهر خانوف مرّةً أُخرى في القصّة بسلوكٍ مفرطٍ في الحذر (حصيف؟) متّجهاً إلى الجسر. لاحظ أنّ ماريا لا تلقي بالاً لخانوف هذه المرّة (لم يستيقظ فيها الأمل ولم يتسارع نبض قلبها)، ما يؤكّد فكرة أنّ التأمّل في خانوف كان غير جدّي.

بحساب التوقيت، يستنتج سيميون أنّ خانوف «أحمق»، فهو كما يبدو لم يجد صديقه في البيت، بذلك كانت رحلته كلّها بلا فائدة.

يبلغان النهر.

قبل أن ندع سيميون يحثّ حصانه على الخوض فيه، دعنا نسأل: ما الذي جعل

تشيخوف يتجشّم عناء وضع هذا النهر؟ كان بوسعه جعل العربة تنطلق مباشرةً صوب المدينة على امتداد طريقٍ جاف. لا شكّ أنّه سيؤدّي وظيفةً لصالح غاية القصّة إبان عبوره (ثمّة قولان مأثوران متشابهان في عالم الكتابة: «لا تُحدث الأمور بلا سبب»، و«إن أحدثتَ شيئاً، اجعله مؤثّراً»).

«هذا النهر في الصيف جدولٌ ضحلٌ... أمّا الآن... يبلغ عرض النهر أربعين قدماً». إذنْ عبوره لن يكون سهلاً، مع ذلك فآثار العجلات تشير إلى أنّ ثمّة من قطعه قبل قليل. تبدو هذه اللّحظة مثل اختبار كفاءةٍ بين سيميون وخانوف. أيّ نسخة من هذين أدق: أ – سيميون، فلّاحٌ مغرورٌ، يرفض الإنصات إلى ذكاء ابنة الطبقة الأرقى، ويحاول عبور نهر يصعب خوضه بنتائج كارثيّة، أم ب– سيميون، ابن الناس، يسعى لتوفير الوقت بفعل ما فعله غيره من الناس قبل قليل، على عكس الجنتلمان الأخرق خانوف، الذي يضيّع وقته باتّخاذ السبيل الأسلم بلا سبب؟

لا قول لماريا في المسألة، وستضطرّ إلى البقاء في مكانها، وتحمّل عواقب النتيجة أيّاً كانت، على الرغم من أنّها الشخصيّة الرئيسيّة، والأذكى، والأكثر وعياً بالنفس في هذه القصّة.

يبدأ العبور بخوضٍ حذِرٍ، ثمّ تندفع المياه إلى داخل العربة. يصلان إلى الضفّة الأخرى، ويلقي سيميون (رجُل نظريّات المؤامرة حتّى النهاية) باللّوم على «الزيمستفا»، فقد «تعبنا من هذه الحياة»؛ أي: إنّه (ليس ذنبي، بل ذنب الحكومة). ولا بدّ من أنّ خانوف في الوقت ذاته تابع الانطلاق ببساطة إلى الجسر.

من الفائز؟ سيميون، على نحوٍ ما، لكنّ حذاء ماريا غارقٌ في الماء، ورداءها مبتلٌّ، وسكّرها ودقيقها؛ أي: مشترياتها التي على الأرجح صرفت عليها قسماً لا بأس به من راتبها، فسَدا.

«قالت: «آه يا سيميون، يا لك من رجُل، يا لك من رجُل!»».

إنّها لحظةٌ حزينةٌ، حتّى المتعة الوحيدة التي سعت إليها (هذا لو عددنا شراء أبسط أساسيّات الأكل «متعة») تلاشت.

ضاع يوم خانوف بلا نتيجة ملموسة.

وكذا حدث لماريا.

سألنا أعلاه: لماذا تجشّم تشيخوف عناء وضع النهر في القصّة؟ يبدو أنّه فعل ليفسد مشتريات ماريا.

لماذا احتاج إلى فعل ذلك؟

لنحمل معنا هذا السؤال ونتابع.

عندما كنت كاتباً شابّاً، جاءني خطاب رفضٍ مفعمٌ بالمدح، لكنّه اختتم بهذا: «إنّها سريعةٌ، ومضحكةٌ، وجامحةٌ... لكنّنا لسنا متأكّدين إن كانت قصّة». أصابني هذا بالجنون (شعرت: بأنّها سريعةٌ، ومضحكةٌ، وجامحةٌ، ألا يكفي هذا يا أغبياء؟). لكنّني الآن أفهم، القصّة القصيرة ليست سلسلةً من الأحداث المتتابعة، ليست مجرّد سردٍ حيويٍّ يجري بخفّةٍ لعدّة صفحات، ثمّ ينقطع. صحيح أنّها سردٌ يرغمك على إتمام قراءته، لكنّها أيضاً، في إطار نفسها، تكبر وتمتدّ حتّى تصبح... كافية.

عندما كنت طفلاً، كان هناك إعلان تلفازيّ فيه جملة مشهورة: «هل صار حساءً بعد؟».

نسأل أنفسنا دائماً عندما نقرأ عملاً (حتّى لو كان من أعمالنا الخاصّة): «هل صارت قصّة بعد؟».

تلك هي اللّحظة التي نسعى إليها عندما نكتب. نظلّ نراجع ونراجع، ونضيف إلى النصّ، ونحذف منه، حتّى يتولّد ذلك الشعور: «صارت قصّة».

من الطرائق الجيّدة لاكتشاف سبب ذلك الشعور: جرّب أن تبتر قصّةً جيّدةً قبل النهاية الحقيقيّة التي وضعها مبدعها. اقطع النهاية وراقب ردّ فعلك على النهاية الجديدة المفروضة. الشعور الناجم سيعطينا فكرةً عمّا ينقص، أو ما الذي قد يوفّره الجزء المبتور من النصّ، وما إن نقرأه يُكمل التحوّل من «سردٍ» إلى «قصّة».

ما رأيك إذن أن ننهي القصّة هنا، في نهاية الجزء الذي قرأناه لتوّنا؟

«آه يا سيميون، يا لك من رجُل، يا لك من رجُل!».

النهاية.

عُدْ إلى بداية القصّة، وألقِ نظرةً عليها، ثمّ انهها هنا. كيف تشعر تجاهها؟ ما الذي «تقوله» قصّة انتهت بهذا الشكل؟ ما الذي ينقصها؟ (أيّ الكرات لا تزال في الهواء؟).

الشعور الذي ينتابني: «لا، لم تصر قصّة بعد».

لنرى إن كان بوسعنا استنباط السبب.

اقترحنا من قبل أنّ أبسط تعبيرٍ عن فكرة القصّة كان:

امرأة وحيدة تقابل حبيباً محتملاً.

لكنّنا تجاوزنا تلك النقطة الآن، وصلنا إلى ما يشبه:

امرأةٌ وحيدةٌ تقابل حبيباً محتملاً قد يخفّف وحدتها، لكنّه لا يفعل، وتدرك (وندرك معها) أنّ ذلك كان أملاً زائفاً، ثمّ تتعرّض للإهانة في مقهى، ثمّ تفسد مشترياتها، التي هي السبب الظاهري لرحلتها.

النهاية.

تبدو القصّة بعد بترها بهذا الشكل فظّة ناقصة: سلسلة من الأحداث السيّئة تحدث لامرأةٍ لطيفةٍ، ثمّ تعود إلى بيتها في حال أسوأ ممّا كانت حين غادرته (هذا وصفٌ لملايين الأيّام التي يعيشها الناس في العالم الحقيقيّ، لكنّه ليس «قصّة»).

نقول أحياناً في ورش الكتابة: إنّ ما يجعل نصّاً ما قصّةً، هو أن يحدث شيءٌ يغيّر حياة الشخصيّة إلى الأبد (هذا تعريفٌ قاسٍ نوعاً ما، لكنْ لنعدّهُ نقطة بداية). إذنْ نحن نحكي قصّة معيّنة بالبدء عند نقطةٍ بعينها، والانتهاء عند أُخرى، بهدف تأطير لحظة التبدّل (لا نبدأ القصّة قبل أسبوع من زيارة الأشباح لسكروج، أو في عيد ميلاد روميو العاشر، أو في وقتٍ من حياة لوك سكايووكر لا يحدث فيه شيءٌ ذو بال[1]).

---

(1) سكروج المقصود هو إبنزر سكروج Ebenezer Scrooge، بطل رواية (A Christmas Carol ترنيمة عيد الميلاد) لتشارلز ديكنز. روميو هو بطل مسرحية (روميو وجولييت Romeo and Juliet) لوليام شكسبير. ولوك سكايووكر Luke Skywalker هو بطل ثلاثية أفلام (Star Wars حرب النجوم) الأولى. [المترجم]

لماذا اختار تشيخوف أن يحكي ذلك اليوم من حياة ماريا؟ أو بصيغة أُخرى للسؤال: ما الذي تغيّر اليوم في ماريا؟ هل صارت امرأةً مختلفةً عن التي قابلناها في أوّل صفحة؟ لا يبدو ذلك. هل حدث لها شيء جديد؟ لا أعتقد ذلك. لقد قابلت خانوف مرّات عديدة من قبل، ومثلما ذكرنا نعتقد أنّها انتابتها آمالٌ وأفكارٌ رومانسيّةٌ بشأنه من قبل، لكنْ لا مستقبل لها معه، وهي تدرك ذلك جيّداً. تعرّضت للإهانة في المقهى، لكنّها تلقّتها بخفّةٍ، ومع أنّ هذا الحدث بدّل نظرتنا لها، واعتقدنا أنّه تصعيد، لم يبدّل رؤيتها لنفسها (نعرف هذا لأنّها شربت الشاي بعد الإهانة باستمتاع، وارتدّت من فورها للتفكير في المدرسة).

سؤالنا في الواقع هو: ما الذي قد يحدث (ماذا يجب أن يحدث) في الفقرات السبع التالية، ليحوّل ذلك النصّ إلى قصّة؟

في الواقع، من المثير أن نتوقّف هنا ونعترف أنّها ليست قصّةً بعد. واسمحوا لي أن أدّعي أنّها ستصبح عند نهايتها قصّة عظيمة.

إذنْ، ثمّة شيءٌ محوريٌّ عن نوع القصّة القصيرة ذاته نتعلّمه هنا: أيّاً كان ما سيحوّل ما هو ليس قصّة بعد إلى قصّة عظيمة سيحدث في أي لحظة الآن خلال الصفحة التالية (الأخيرة).

مكتبة
t.me/soramnqraa

* * *

[11] الحاجز عند معبر قضبان السكّة الحديديّة كان مغلقاً؛ القطار قادم من المحطّة. وقفت ماريا فاسيليفنا عند المعبر تنتظر مرور القطار، ترتجف من فرط البرد. فيزوفيا الآن على مرمى البصر، ها هي المدرسة بسقفها الأخضر، والكنيسة بصلبانها اللامعة التي تعكس شمس الغروب، وكذا نوافذ المحطّة التي تبدو وكأنّ ألسنة اللهب ترقص عليها، وتصاعد من محرّك القطار دخانٌ ورديٌّ... بدا لها أنّ كل شيء يرتجف من البرد.

ها قد جاء القطار، نوافذه مثل صلبان الكنيسة، تتوهّج بشمس الغروب، النظر إليها يؤلم عينيها. وقفت امرأة على رصيف إحدى عربات الدرجة الأولى، لمحتها ماريا فاسيليفنا إثر مرورها. أمّها! يا للتشابه المذهل! كان لأمّها هذا الشعر البديع نفسه، وهذا الجبين نفسه، وكانت تسند رأسها بالطريقة نفسها عندما تقف. ولأوّل مرّةٍ منذ ثلاثة عشر عاماً، تخيّلت أمّها بوضوحٍ مذهلٍ، رأتها، ورأت أباها، وشقيقها، وشقّتهما في موسكو، وزيارة متحف الأحياء المائيّة بأسماكه الصغيرة. رأت كل شيء بوضوح حتّى أدق التفاصيل، وسمعت عزف أبيها على البيانو، وصوته. شعرت حينها أنّها صغيرةٌ وجميلة الشكل والملبس، في غرفةٍ مشرقةٍ دافئةٍ بين ذويها. غمرها شعور مباغت بالبهجة والسعادة، ضغطت بيدها على صدغها بنشوة، وبدر منها نداءٌ واهنٌ بما يشبه التوسّل:

- «ماما».

انخرطت في البكاء بدون أن تفهم السبب. وصل بعد لحظة خانوف بصحبة أحصنته الأربعة، وعندما رأته تخيّلت سعادةً لم يحدث لها من قبل مثيل، وابتسمت له وحيّته كما يُحيّي الحميم حميمه، وبدا لها أنّ السماء والنوافذ والأشجار كلها تتوهّج بسعادتها وانتصارها. لا، لم يمت أبوها، ولا أمّها قط، لم تكن معلّمة قط، بل كانت ضائعةً في حلمٍ جائرٍ شاذٍّ طويلٍ، واستيقظت الآن...

- فاسيليفنا، اركبي.

فجأة تلاشى كل شيء. ارتفع الحاجز ببطء. ركبت ماريا فاسيليفنا العربة، وهي ترتجف برداً. قطعت عربة الأحصنة الأربعة القضبان، واتّبعهم سيميون. حارس الحاجز رفع قبّعته وقال:

- أهلاً بكم في فيزوفيا. ✦

* * *

حاجز السكّة الحديديّة مغلق (القطار على وشك المرور). يمكنك رؤية البيت، قرية فيزوفيا، عبر القضبان. يصف تشيخوف عدّة مبانٍ، من بينها مكان عمل/ استعباد ماريا: «المدرسة بسقفها الأخضر»، في لحظة معيّنة من اليوم: ساعة الغروب. ما الذي تفعله الشمس الغاربة بالمباني؟ تشعلها. أي أجزاء منها بالتحديد؟ الصلبان ونوافذ المحطّة (لاحظ الفرق بين هذا الوصف وبين «امتدّت القرية أمامهم، لا تفرق عن أي قرية روسية صغيرة أخرى»).

ها قد جاء القطار. يتذكّر تشيخوف أنّه قال لتوّه: إنّ الشمس الغاربة تُشعل الأشياء، فأشعل نوافذ القطار أيضاً. النتيجة: ماريا لا تستطيع النظر إليها مباشرةً، فتوجّه نظرها بدلاً من ذلك إلى رصيف الدرجة الأولى، فترى... أمّها (لاحظ السببيّة المحكمة هنا، كل شيء يؤدّي إلى شيء). لكنّ تشيخوف يصحّح على الفور (جعل ماريا تصحّح) الخلط الحاصل: «يا للتشابه المذهل!». هل كان خلطها هذه المرأة بأمّها منطقيّاً؟ نعم، يثبت تشيخوف ذلك بتفصيل مواطن التشابه: الشعر، والجبين، ووضعيّة الرأس.

نجم عن ذلك فيضٌ من الذكريات المنسيّة: «لأوّل مرّة منذ ثلاثة عشر عاماً» تتخيّل بوضوح حياتها المبكّرة في موسكو.

ضع هذه الفقرة في مقارنةٍ مع المرّة الأولى التي تذكّرت فيها طفولتها (الفقرة الأولى في صفحة 2). في ذاك الوصف لم يوجد متحف الأحياء المائيّة بأسماكه الصغيرة، ولا بيانو، ولا غناء، ولا أي إحساس ناجم عن الذكرى بحُسن الحياة. عندما فكّرت في طفولتها من قبل (قبل ساعات قليلة)، كل ما تمكّنت من استدعائه كان عبارة عن «خيال مبهم عديم الشكل كما الحلم». أمّا الآن فعقلها ممتلئ بالتفاصيل، تمكّنت من تصحيح النسخة المبهمة من طفولتها. هذه التفاصيل المستردّة غيّرت من رؤيتها لنفسها، لقد كانت إنسانةً أخرى، ذات بيت، محبوبة، «صغيرة وجميلة الشكل والملبس، في غرفة مشرقة دافئة بين ذويها»، إنسانة آمنة، ولها من يهتمّ بأمرها.

تغمرها «البهجة والسعادة».

تنادي: «ماما!». ثمّ تأخذ في البكاء بدون أن تعرف لذلك سبباً.

لو كنّا ننتظر نهاية تعاستها، فها قد جاءت. وصلت النجاة على هيئة ذكرى، لقد تذكّرت من كانت، إنّها تلك النسخة القديمة من نفسها.

هل حالة السعادة الجديدة ستدوم؟ (هل ستغيّر وضعها إلى الأبد؟)

نرى الآن لماذا اختار تشيخوف أن يحكي لنا القصّة عن هذا اليوم لا غيره. لم يحدث لها هذا بالأمس، ولا في أيّ يوم آخر طوال الأعوام الثلاثة عشر الكابوسيّة.

اليوم فقط، ولأوّل مرّة.

قد يكون مفيداً أن نتوقّف هنا لحظة ونقرأ الفقرتين عن طفولتها بالترتيب. انظر إلى الأشياء المشتركة (موسكو، والشقة)، ثمّ انظر إلى الإضافات في المرّة الثانية: متحف الأحياء المائيّة، والبيانو، والحب، والإحساس بالانتماء. هذا تصعيد. لو أنّ تشيخوف كرّر الوصف ذاته في المرّتين، لكان ذلك سكوناً (ذهبت إلى المتجر فوجدته حاراً، وقابلت تود، ثمّ لاحقاً، ذهبت إلى المتجر فوجدته حاراً، وقابلت تود). ماريا الآن، بعد استرجاعها هذه الذكريات، أصبحت شخصاً يختلف بالكامل عن الذي كانته قبل ثوان قليلة. ونحن نشعر بهذا التصعيد؛ فجأة الإنسانة التي كانت عليها (المتميّزة المحبوبة) تستيقظ في واقع جديد مريع، ونشعر معها بالصدمة («هل أنا معلّمة أقرب لفلّاحة في مدرسة ريفيّة متداعية؟ أنا؟ ماريا؟»)، لكنّنا نشعر أيضاً ببهجة استردادها لنفسها الأصليّة.

أحبّ هذه النسخة الجديدة السعيدة المفاجئة من ماريا (وأرى كم كانت تعسةً على مدى الأعوام المنقضية، وكم كانت شجاعة).

قلنا: إنّ القصّة مثل نظامٍ لنقل الطاقة. تنشأ الطاقة في الصفحات الأولى وتنتقل عبر القصّة من جزءٍ إلى جزءٍ، مثل دلو مياهٍ يُقصد به حريقٌ، ونأمل ألّا تضيع منه ولو قطرة.

لاحظ تأثير الدومينو البديع المتجلّي في السببيّة هنا: طاقة الصفحات الأولى هي شفقتنا على ماريا (التي جعلتنا نرجو حدوث ما يخفّف عنها، وحسبنا -خطأً- أنّ ذلك قد يكون خانوف)، الشفقة التي تضاعفت بعد ذلك اليوم المريع الذي تجلّت ذروته في

خسارته لمشترياتها، الألم المتراكم الناجم عن بؤس اليوم هو ما جعلها تحسب امرأة غريبة أمّها، ما جعلها بدورها تتذكّر ما كانت عليه، ما منحها أوّل لحظة سعادة نراها تمرّ بها منذ أن عرفناها، تلك المسكينة، أي أوّل لحظة سعادة من بداية القصّة.

لقد عادت للحياة، رجعت تلك الطفلة السعيدة، رائقة البال، المتفائلة التي كانت من قبل. مثل بطلٍ خارقٍ استردّ قوّته الضائعة فجأة.

تلك هي اللّحظة التي أشعر عندها دوماً أنّ عالمها القاسي الذي تحيا فيه على وشك أن يُصحّح.

أو هكذا أرجو.

أدركهم خانوف. أياً كان الوقت الذي وفّره سيميون بخوض النهر، فقد ضاع في انتظار مرور القطار، وبات الكل سيّان: لا خانوف أذكى من سيميون، ولا سيميون أذكى من خانوف. لا أحد في هذه النسخة من روسيا حصيف بما يكفي لهزيمة الخمول العام، لا فضل هنا لنبيل على فلّاح، وماريات هذا العالم، اللواتي يرين الأشياء أفضل قليلاً، عالقات بين هذا وذاك.

ماريا، لمّا رأت خانوف، «تخيّلت سعادةً لم يحدث لها من قبل مثيل، وابتسمت له وحيّته كما يُحيّي الحميم حميمه» (وهو شيء عندما فكّرت فيه من قبل، في صفحة 5، رفضته كأمر مستحيل).

«وبدا لها أنّ السماء، والنوافذ، والأشجار كلّها تتوهّج بسعادتها». والغريب أيضاً «انتصارها». ما هو «انتصارها»؟ إنّه استعادتها للطفلة التي كانت. والداها لم يموتا، و«لم تكن معلّمة قط»، لم تتدهور بأي شكل، كل ذلك كان عبارة عن «حلم جائر شاذّ طويل» استيقظت منه الآن.

إنّها سعيدةٌ من جديد، فخورةٌ من جديد، كاملة الإنسانيّة من جديد، أخيراً.

إنّها سعيدةٌ، عدا أنّها لا تزال وحيدة. (لكن هل تزال وحيدة فعلاً؟)

الآن، ونحن على بعد سطور قليلة من النهاية، أيمكنك تخيّل نسخةٍ من القصّة حيث

أدّت ثقتها الجديدة في نفسها وإحساسها بنفسها كشخصٍ جديرٍ بالحب إلى تبدّلها إلى حدّ أنّ خانوف يلحظ الفرق ويراها لأوّل مرّة في هذا الضوء و...

أراهن أنّك تفعل، وأنا أيضاً، أفعل ذلك كل مرّة أصل فيها إلى هنا.

لكنْ لا.

سيميون يدعوها: «اركبي». أي: «عودي إلى العربة التي هي حياتك الحقيقيّة». فجأة «تلاشى كل شيء». قالت لنا القصّة من قبل: إنّ العلاقة بينهما مستحيلة، ولا تزال كذلك. لا ذكر آخر لخانوف، بل فقط لعربته: «قطعت عربة الأحصنة الأربعة القضبان». ثمّ ذلك التفصيل الغريب الممتاز للحارس الذي يخلع لها قبّعته («أهلاً بعودتك إلى وحدتك يا مدام»).

وها قد بلغا البيت، وانتهت القصّة.

وا أسفاه، وا أسفاه، ويا للصدق أيضاً!

لماذا لم ينجذب خانوف لماريا؟

أفضل إجابة أنّ القصّة أفضل هكذا، لو أنّه فُتن بها، فذلك يتضمّن أنّ السبب الوحيد لعدم افتتانه من قبل هو أنّ ماريا لم تكن بهذه السعادة قط (لم تكن من قبل بهذه الجاذبيّة). أي بقول آخر: سيكون معنى القصّة في تلك الحالة «كل ما كان على ماريا فعله ليحبّها أحدهم، أن تصبح أفضل». هذه قصّة أقلّ إثارةً للاهتمام، بل تكاد تكون تافهة. إضافةً إلى أنّ ذلك يناقض ما وُضّح من قبل: لا يقدر لهذين أن يكونا لبعضهما. مهما أشرقت الوجوه لن تُبنى بينهما الجسور، والجمع بينهما لو حدث سيبدو مزيّفاً، قسريّاً.

هل أدرك خانوف التبدّل فيها؟ لا يبدو أنّه فعل. هو إمّا لم يلحظ الابتسامة والتحيّة (فقد كان ينظر عبر المعبر) وإمّا لحظها لكن لم تثر فيه شيئاً؛ لا تحيّة مبتهجة، ولا ردّ ابتسامة، ناهيك عن إعلان محبّة. هل من الممكن ألّا يلحظ التبدّل؟ بالطبع، ولو أنّ هذا صحيح، فكل مرّات التأكيد على أنّ «خانوف أخرق» من قبل قد أثمرت هنا (إنّه رجُلٌ غافلٌ إلى حدّ أنّه لم يلحظ امرأةً أفاقت لتوّها من ثلاثة عشر عاماً من البؤس).

في كلتا الحالتين، لا يعني هذا شيئاً لماريا. تركيزها ليس مع خانوف، بل مع السماء، مع النوافذ والشجر الذين يلتمعون بسعادتها و«انتصار» استردادها لنفسها الحقيقيّة.

ما حدث هنا شديد العمق، ولا علاقة له بخانوف: شرارة حياة في شيءٍ مات وشبع موتاً.

والضوء الذي نتخيّل لمعته في عينها تلك اللّحظة، هو حيث تكمن الطاقة التي خلقتها القصّة في البداية.

قلنا: إنّ القصّة تأطيرٌ للحظة تغيير؛ أي: تقول ضمنيّاً: «هذا هو اليوم الذي تتغيّر فيه الأمور إلى الأبد». تنويعاً على ذلك يُقال أيضاً: «هذا هو اليوم الذي كادت فيه الأمور أن تتغيّر إلى الأبد، لكن لم تفعل». قبل لحظة قضبان القطار في «في العربة» كانت القصّة تنويعة على تلك التنويعة، «هذا هو اليوم الذي بدا فيه أنّ الأمور قد تتغيّر إلى الأبد، لكنّها لم تفعل، لأنّها في الواقع لا يمكن أن تتغيّر» (قصّة لحظة أمل وجيزة مخاتلة). عند القضبان، تصبح قصّة «هذا هو اليوم الذي تغيّرت فيه الأمور في الواقع إلى الأبد، لكنْ على نحوٍ لم نتوقّعه، وقد يكون تغيّراً إلى الأفضل، أو إلى الأسوأ».

لو شعرنا بأنّنا بلا قيمة، وكنّا دوماً بلا قيمة، فتلك قصّة، لكنْ لو شعرنا بأنّنا بلا قيمة، ثمّ في لحظة إعجازيّة ما، تذكرنا أنه قد كانت لنا قيمة كبرى... هل تلك قصّة أكثر سعادة أم حزناً؟

هذا على حسب...

إنّنا نتساءل: (القصّة هي ما يدفعنا للتساؤل): ماذا ستكون عاقبة شعور ماريا اللحظي بالثقة والقوّة؟ هل هذه التجربة «غيّرتها إلى الأبد»؟ هل سيظلّ ذلك شعورها غداً؟ هل ستبقى معرفة أنّها كانت ذات يوم صغيرةً ومحبوبةً حيّةً بداخلها وتؤثّر في سلوكها في الحياة؟

الفقرة قبل الأخيرة تقودنا إلى التفكير بأنّ هذا لن يحدث، تعبير أنّها «ترتجف برداً» يشير إلى ارتدادها إلى حالتها السابقة، خاصّةً أنّ ذلك يتعارض مع أنّها، في أوج سعادتها، الأشياء كانت «تتوهّج»، وهي كلمة ترتبط عادة بالدفء.

لكنّ إحدى سمات القصص جميلة النهاية أنّها تمنحنا القدرة على تخيّل شكل حياة الشخصيّات بعدها. أستطيع تخيّل حياة ماريا تتحسّن بفضل هذه الخبرة، إذْ تظلّ معها كمكان سريّ خاصّ تلجأ إليه بينما تهيم في طرقات المدرسة المقبضة. وأستطيع أيضاً تخيّل حياة ماريا تسوء بسببها، إذْ تظلّ معها كتوبيخٍ متكرّرٍ، تذكرةً بمدى انحطاطها.

وأستطيع أيضاً تخيّل أسوأ النتائج على الإطلاق، وهو ما يتّسق مع حياتها حتى الآن: بعد أسابيع قليلة (أو حتى أشهر، أو أعوام) من حياتها الروتينيّة، سوف تنسى كل شيء عن لحظة التنوير المباغتة عند معبر القطار، مثلما نسيت من قبل متحف الأحياء المائيّة.

إنّ الذي يجعل هذا الوصف المؤلم، الإنسانيّ، الأخّاذ، وصفاً للوحدة، للوحدة الحقيقيّة، الوحدة التي تحدث في العالم الواقعي، هو أنّنا تابعنا مرور ماريا بكل هذا من داخلها. لو كانت هذه قصّة أقلّ داخليّة، ربّما كانت لتولد إحساساً بسيطاً من نوع («يا لها من وحيدة مسكينة»)، كنّا سنتلقّى ماريا كشخصٍ آخر أدنى. لكنّ موقع القصّة الداخلي الإعجازي يورّطها في الوقت نفسه الذي يشدّنا فيه إلى الداخل. إنّها ليست شخصاً كاملاً ووحيداً، بل هي شخص غير كامل ووحيد. إنّنا نشفق على وحدة ماريا الناقصة مثلما يجب أن نشفق على شخصٍ وحيدٍ وناقصٍ نعرفه ونحبّه، أو على أنفسنا الناقصة (وربّما الوحيدة).

—

يمكننا أن نرى القصّة بهذه الطريقة: القارئ يجلس في عربةٍ جانبيّةٍ لدرّاجةٍ ناريّةٍ، والكاتب يقود الدرّاجة. في قصّةٍ محكيّةٍ بإتقان، القارئ والكاتب قريبان جدّاً حتّى يكادان يكونان وحدةً واحدة. وظيفتي ككاتب أن أحافظ على المسافة بين الدرّاجة والعربة الجانبيّة أقلّ ما يمكن، فلما أنعطف إلى اليمين، تنعطف معي إلى اليمين، وعندما أقفز بالدرّاجة عند نهاية القصّة من فوق هاوية، لا تملك خياراً إلّا اتّباعي (فأنا، حتّى الآن، لم أمنحك سبباً لتبعد نفسك عنّي). أمّا لو كانت المسافة بين الدرّاجة والعربة قد زادت أكثر من اللازم، ربّما لن تتمكّن من سماعي عندما أحيد، وينفكّ الرابط بيني وبينك. فتضجر منّي، أو تنزعج وتتوقّف عن القراءة، وتذهب لمشاهدة فيلم. عندها لن يفرق تطوّر الشخصيّات، أو الحبكة، أو الصوت، أو السياسة، أو التيمة، لن يبقى لهم وجود.

قرّب تشيخوف بيننا وبين ماريا حتّى اندمجنا معها تقريباً. لم يعطنا أيّ سبب لوضع أيّ مسافة شعوريّة بيننا وبينها، بينما، في المقابل، وصف دواخل عقلها جيّداً حتّى إنّنا كنّا أحياناً نراه وكأنّما يصف دواخل عقولنا. نحن ماريا، وماريا نحن، عدا أنّها نحن في حياة مختلفة، نحن فيها في وحدةٍ بلا ترياق.

هل حلّت القصّة مشكلة الوحدة؟ هل اقترحت حلّاً؟ لا، تبدو وكأنّها تقول: إنّ مثل هذه الوحدة كانت جزءاً منّا على الدوام، وستظلّ أبداً. ما دام الحب، سيظلّ من يفتقرون إليه، ما دام الثراء، سيظلّ الفقر، ما دام الحماس، سيظلّ الخمول. خاتمة القصّة في جوهرها هي: «نعم، هكذا هو العالم».

لكنّ جمال القصّة الحقيقي ليس في خاتمتها الواضحة، بل في التحوّل العقلي الذي أثارته في عقل القارئ خلال مسيرتها.

قال تشيخوف ذات مرّة: «ليس على الفنّ أن يحلّ المشكلات، بل أن يصوغها بدقّة». يمكن فهم «أن يصوغها بدقّة» على أنّها تعني «إشعارنا بالمشكلة كلها، بدون إغفال أيّ جزءٍ منها».

إنّنا نشعر بوحدة ماريا الآن حقّاً، نشعر بها وكأنّها وحدتنا نحن. صرنا نعرف، لو لم نكن نعرف من قبل، أنّ الوحدة غير القابلة للشفاء ممكنة، وموجودة حولنا في كلّ مكان، عند أناس لا يبدون أيّة أعراض خارجيّة لها، وهُم في طريقهم إلى المدينة لصرف رواتبهم، وهُم عائدون منها إلى بيوتهم (أو واقفون في طابور مكتب البريد، أو جالسون في سيّاراتهم المركونة تحت ضوء عمود إنارة، يغنّون مع المذياع).

على مدى تلك الصفحات الإحدى عشرة، العقل الأبيض الذي بدأت به امتلأ الآن بصديق جديد؛ ماريا، التي -لو كانت تجربتي معها مقياساً- ستظلّ معك إلى الأبد. المرّة القادمة التي تسمع فيها أشخاصاً يُوصفون بالوحدة، ربّما تجد نفسك، بدافع صداقتك مع ماريا، أميل للنظر إليهم بعينٍ حانية، حتّى مع أنّك لم تقابلهم من قبل.

استطراد - 1

إن أحبّ المعلّمون بيننا تجربة تمرين «صفحة صفحة» المزعج في فصولهم، أرشّح لهم استخدام قصّة لإرنست همنغواي Ernest Hemingway تُدعى «قطّة تحت المطر Cat In The Rain». ما أفعله هو نسخ القصّة كلها (نحو ألف ومئتي كلمة)، ثمّ أقسّمها إلى ستّ «صفحات»، كل صفحة تحوي تقريباً مئتي كلمة. بعدها أطلب من الجميع قراءة الصفحة الأولى في صمت، ثمّ أسأل، مثلما فعلنا من قبل: 1- ماذا تعلّمت حتّى الآن؟ 2- ما الذي تشعر بالفضول تجاهه؟ 3- إلى أيّ وجهة تحسب هذه القصّة متّجهة؟ (أي الكرات تعتقد أنّها لا تزال في الهواء؟).

ولمّا نقترب من نهاية القصّة، أختار مكاناً أبترها فيه، وأسأل: «هل صارت قصّة بعد؟».

باستخدام هذا التمرين، يتشكّل لدى الطلبة فكرة عن بنية القصّة القصيرة ومدى المبالغة فيها. توفّر هذه القصّة الصغيرة فرصةً ممتازةً للنقاش خاصّةً عن التصعيد. إنّها قصّةٌ هادئةٌ، لكنّها لا تسكن أبداً؛ ثمّة تصعيد تطوّري حاذق في كل فقرةٍ تقريباً.

إجمالاً: القصّة ظاهرة خطيّة وقتيّة.

في الواقع، الفنّ كلّه كذلك. رأينا في الفيلم يبدأ يتشكّل بعد دقائق قليلة من بدايته. نقترب في لوحةٍ مرسومةٍ بعقلٍ أبيض، ننظر إليها، يمتلئ العقل. وفي قاعة الحفلات، إمّا أن نُفتتن من البداية، وإمّا أن نسرح في تخيّل ما الذي يكتبه ذلك الشاب في الشرفة المجاورة على هاتفه.

القصّة هي سلسلة من النبضات التدريجيّة، كل منها يفعل فينا شيئاً، يضعنا في مكانٍ جديدٍ مقارنةً بالمكان الذي كنّا عليه قبله. النقد ليس عمليّةً مبهمةً غريبةً، بل هو في الواقع مسألة: 1- ملاحظة استجاباتنا اللحظيّة للعمل الفني، و2- إتقان التعبير عن تلك الاستجابة.

ما أؤكّد عليه مع طلّابي دوماً هو مدى القوّة التي تمنحها لنا هذه العمليّة. إنّ العالم مترعٌ بالأشخاص المغرضين، الذين يحاولون إقناعنا بسلك مسلكهم بدلاً منهم (بالإنفاق بدلاً منهم، بالقتال بدلاً منهم، بقمع الآخرين بدلاً منهم). لكن في داخل كلّ منّا ما يسمّيه همنغواي «كاشف الخراء الداخلي المقاوم للصدمات». كيف لنا أن نعرف أنّ شيئاً ما في واقعه خراء؟ بمراقبة ردّ فعل ذلك الجزء العميق الصادق في عقولنا.

وذلك الجزء من العقل، هو الجزء الذي تصقل حدّته القراءة والكتابة.

يمكننا تطبيق تمرين صفحة صفحة في وسائط فنيّة أخرى أيضاً.

على سبيل المثال: ثمّة تتابع مشاهد في فيلم (لصوص الدرّاجات Bicycle Thieves) يبدأ بعد نحو ربع ساعة من بداية الفيلم. تسلسل الأحداث كالتالي: أب وابنه يبحثان عن درّاجة الأب المسروقة. الدليل الذي يتبعانه يفلت منهما بسبب خطأ ارتكبه الأب. عندما يسأل الابن أباه عن ذلك، يصفعه الأب، فيأخذ الابن يبكي. يأمر الأب الابن أن ينتظره على الجسر بينما يذهب ليبحث عند النهر.

ثمّ يسمع الأب ضجّة: يبدو أنّ هناك طفلاً يغرق. يفكّر بأنّ هذا قد يكون ابنه، لكنْ يتّضح أنْ لا، فيظهر الابن على الجسر حيث أمره والده أن ينتظر.

الأب والابن يمشيان بحذاء النهر. الأب، شاعراً بالسوء بسبب الصفعة، يتفقّد محفظته، ثمّ يقترح متهوّراً: سيذهبان لأكل البيتزا. يجلسان في المطعم بالقرب من أسرة ثريّة. الابن يلحظ بفضول ولداً غنيّاً في مثل عمره.

الأب، وقد لحظ ذلك، تأثّر إلى حدّ الصدق، وفتح قلبه لابنه (جرح الصفعة خفّ).

نشاهد هذا التتابع في الفصل مراراً، ونبدأ في ملاحظة أشياء غابت عنّا في أوّل

مرّة. مثلاً: عندما كانا يمشيان بحزنٍ عند النهر، الولد يمشي على أحد جانبي شجرة، والأب على الجانب الآخر. لكنْ بينما يقتربان من الشجرة التالية، ينعطف الولد، فيمرّ الولد والأب بالجانب نفسه لهذه الشجرة (نقرأ ذلك كمصالحةٍ محتملةٍ في الطريق). تمرّ شاحنةٌ محمّلةٌ بمشجّعي كرة القدم (وهُم، على عكس الأب وابنه، سعداء). يلحظ الأب أنّ ابنه يراقب الصغار في الشاحنة. نبدأ نظنّ أنّ هذا، إضافةً إلى خجله من الصفعة، ما يحثّه على فكرة أخذ ابنه إلى المطعم (لكنّه يتفقّد محفظته أوّلاً). وبينما ترتسم تفاصيل مشهد المصالحة الجميل اللطيف هذا، نرى في خلفيّة الصورة عاشقين يراقبان النهر.

بدون الشجرتين، وشاحنة مشجّعي الكرة، وتفقّد المحفظة، والعاشقين في الخلفيّة، قيمة تتابع المشاهد أقلّ بكثير.

أحد الأشياء الممتعة في هذا التمرين، مراقبة تلاميذي، وهُم يدركون أنّ: واو! إن المخرج، فيتوريو دي سيكا Vittorio De Sica، أدّى عمله بكلّ عناية. كل تفصيلة من كل لقطة دُقق فيها واستخدمت بمحبّةٍ وعنايةٍ، وهذا جزءٌ ممّا جعل مشاهدتهم للتتابع يؤثّر فيهم من أوّل مرّة. لقد تحمّل دي سيكا مسؤوليّة كل شيء في فيلمه.

وقد فعل. إنّ «لصوص الدرّاجات» عملٌ فنيٌّ عظيمٌ، ودي سيكا فنّانٌ، وهذا ما يفعله الفنّان: يتحمّل المسؤوليّة.

المغنيّان

إيفان تورجنيف

(1852)

المغنّيان

قرية كولوتوفكا الصغيرة، التي كانت يوماً ضمن أملاك إقطاعيّةٍ لقبها في المنطقة «السيّدة أذى»، بسبب طبعها القاسي المتوحّش (ولا سجلّ لاسمها الحقيقي)، وصارت الآن ملكاً لألمانيّ من بطرسبرج، تقع على منحدر تلٍّ أجرد، يقطعه من قمّته إلى قاعه صدعٌ عميقٌ [1] رهيب. هذا الصدع، الملتوي المتعرّج، الشاسع مثل هاويةٍ متثائبة، يشطر القرية شطرين، أسوأ من أيّ نهر، فالأنهار على الأقل تُبنى عليها الجسور. تتدلّى من جانبي الوادي الرمليّين بعض أشجار الصفصاف الواهنة، وتستقرّ في قاعه الجاف المحمرّ كما النحاس شرائح هائلة من الطفل الصفحي[1]. إنّه مشهدٌ لا يسرّ أيّ راءٍ بلا شك. مع ذلك، الطريق إلى كولوتوفكا يعرفه جيّداً أهالي تلك الأنحاء، فهم يقصدونها مراراً عن طيب نفس.

عند رأس الصدع، على بعد خطواتٍ من حيث يبدأ كشقٍّ صغيرٍ في الأرض، ينتصب كوخٌ فلّاحيٌّ مربّعٌ صغيرٌ وحيد، منفردٌ عن الآخرين، سقفه من القشّ، وبه مدخنة، ذو نافذةٍ وحيدةٍ مثل عين حارسةٍ تراقب الصدع. عندما يُضاء الكوخ من الداخل في ليالي الشتاء، يمكن رؤية النافذة من بعيد عبر ضباب الصقيع الشاحب، تلمع كنجوم السماء المرشدة للفلّاحين المسافرين بالقرب. على باب الكوخ دُقّت لافتةٌ زرقاء صغيرةٌ؛ فالكوخ حانةٌ ريفيّةٌ تُعرف بالركن الدافئ. لا تُباع المشروبات في الركن الدافئ بسعرٍ أرخص من الشائع، لكنّها أفضل بكثير من كلّ المنشآت المماثلة في الأنحاء، والسبب في هذا يرجع إلى صاحبها وساقيها نيكولاي إيفانيتش.

---

(1) الطفل الصفحي Shale: نوع من الصخر الرسوبي يتكون من الطمي وخليط من المعادن، وبعض أنواعه تحتوي على مواد يمكن استخدامها لإنتاج النفط. [المترجم]

[2] كان نيكولاي إيفانيتش ذات يومٍ شاباً نحيلاً، مجعّد الشعر، متورّد الوجنتين، لكنّه أمسى الآن رجُلاً شديد البدانة، أشيب الشعر، منتفخ الوجه، ذا عينين صغيرتين أليفتين ماكرتين، وجبين ممتلئ تقطعه أخاديد صغيرة بعرضه. يعيش في كولوتوفكا منذ عشرين عاماً ونيّف. إنّه شخصٌ فطنٌ واسع الحيلة، مثل أغلب أصحاب الحانات، ومع أنّه لا يتّسم بالثرثرة ولا الودّ المبالغ فيهما، لديه موهبة جذب الزبائن والاحتفاظ بهم، الزبائن الذين يشعرون لسببٍ ما بالراحة عند الجلوس إلى موائده، تحت الأنظار اللّطيفة واليقظة في آنٍ واحدٍ لمضيفهم رابط الجأش. إنّه لذو عقلٍ راشدٍ، وفكرٍ راجحٍ، يفهم في حياة مالك الأراضي، والفلّاح، والتاجر على حدٍّ سواء، وبوسعه في ساعة العسرة تقديم خير النصيحة، لولا أنّه في الواقع، بدافعٍ من حذره واعتداده بنفسه، يفضّل الاحتفاظ بنصحه لنفسه، ويرشد زبائنه (فقط من يفضّلهم منهم) إلى السبيل عبر مشكلاتهم بتلميحاتٍ مبهمةٍ غير مباشرة، يلقيها وكأنّها أقوالٌ عابرة. إنّه لخير حكم على ما يعدّه الروسي الحقّ من الأمور مهمّاً، أو ذا بال: الجياد والماشية، والخشب والطوب، والأواني الفخاريّة والمنسوجات والجلود، والغناء والرقص. وعندما لا يكون هناك زبائن، يُمكن رؤيته عادة طاوياً ساقيه تحته، وجالساً كالزكيبة على الأرض أمام كوخه، يتبادل التحيّات مع العابرين. لقد رأى نيكولاي إيفانيتش في حياته الكثير، وعاش أطول من عشرات صغار الإقطاعيّين الذين كانوا يتردّدون على حانته طلباً لأقداح الفودكا. ويعرف كل ما يحدث في نطاق مئة ميل حوله، لكنّه لا ينبس أبداً بشفة عمّا يعرف، ولا يلمح أبداً أنّه على درايةٍ بوقوع ما لا يرتاب فيه حتّى أدهى ضبّاط الشرطة، بل يحتفظ بشفتيه منطبقتين، ويضحك سرّاً في نفسه، ويشغل نفسه بالأقداح.

يحترمه جيرانه، حتّى ششيربينكو، الموظّف الحكومي ذو رتبة جنرال[1]، الذي يُعدّ أحد أكثر الإقطاعيّين نفوذاً في المنطقة، كلّما مرّ بعربته على الكوخ ينحني باحترام لنيكولاي إيفانيتش. ونيكولاي أيضاً كان رجُلاً ذا نفوذ؛ فقد أرغم ذات مرّة لصّ جيادٍ مشهوراً على إعادة حصانٍ سرقه من أحد معارفه، وأقنع فلّاحي المنطقة في مرّةٍ أُخرى بالمنطق أن يقبلوا بالوكيل الجديد الذي رفضوه، وهذا غيضٌ من فيض. لكنّ التفكير بأنّه فعل ذلك حبّاً في العدالة، أو بوازع تيسير حياة جيرانه، سيكون من فادح الخطأ، وإنّما كان ببساطة يحاول أن يخمد كل ما عساه أن يعكّر صفو مزاجه لا أكثر.

---

(1) في روسيا القيصرية، كان لكل أفراد الشعب ألقاب ودرجات، سواء مدنيّين أم عسكريّين. [المترجم]

[3] نيكولاي إيفانيتش متزوّج وعنده أبناء. زوجته تاجرة حادّة الأنف، ذات عين ثاقبة، ممتلئة بالحيويّة، واكتسبت مثل زوجها وزناً غير قليل مؤخّراً. يذعن هو لحكمها في كلّ شيء، وتحافظ هي على قبضة محكمة حول المصروفات. يخشاها السكارى، ولا تحبّهم، فربحهم ضئيل، وصخبهم كثير، تفضّل عليهم الصامتين العابسين. لا يزال أبناء نيكولاي إيفانيتش صغاراً؛ ماتت أوّل خلفته، ومن نجوا يشبهون والديهم. كم تشرح القلب رؤية وجوههم الذكيّة الصحيحة الصغيرة!

كان القيظ لا يحتمل تحت شمس يوليو التي لا تطاق، عندما مشيت بصحبة كلبي، ببطءٍ لا أكاد أقدر على وضع قدمٍ أمام الأُخرى، متولّياً حانة الركن الدافئ على قمّة صدع كولوتوفكا. تلظّت الشمس في السماء وكأنّ بها غضباً، وتشبع الهواء بالغبار الخانق. والغربان، ذات الريش الملتمع بنور الشمس، وقفت تحدّق في المارّة بخمول، بمناقير فاغرة وكأنّها تستجدي العطف. وحدها العصافير بدت أنّها لا تمانع الطقس، وجعلت ترفرف أجنحتها وتزقزق بلا انقطاع أكثر من أيّ وقتٍ مضى، بينما تتقاتل فيما بينها على الأسيجة، وتطير من الحقول المتربة في أسراب تشبه الغيوم الرماديّة فوق غيطان القنّب الخضراء. عذّبني الظمأ، لا وجود لأيّ ماءٍ قريبٍ؛ إذْ إنّ في كولوتوفكا، مثلما في العديد من قرى السهوب، ليس هناك نبع، ولا بئر، ويشرب الفلّاحون ما يشبه الوحل السائل من البحيرة، لكنْ من ذا الذي يسمّي تلك القاذورات السائلة مياهاً؟ فكّرت أن أسأل نيكولاي إيفانيتش: قدح جعّة أم كفاس؟[1].

لا مفرّ من الاعتراف أنّ كولوتوفكا، في كلّ مواسم العام، ليست أبداً مشهداً يبهج روحاً، أو يسعد عيناً، لكنّها في يوليو بالتحديد تثير إحساساً مقبضاً عندما تجلد الشمس بأشعّتها عديمة الرحمة السقوف البنيّة المتداعية، والصدع العميق، والمرج الملسوع المغطّى بالتراب الذي تهيم فيه بضع دجاجات يائسة هزيلة طويلة السيقان، والهيكل الخشبي المتبقّي ممّا كان من قبل قصراً إقطاعيّاً من خشب أشجار الحور، وقد غزته نباتات القراص، والشيح، والأعشاب الطفيليّة، والبحيرة السوداء وكأنّها محروقة، المغطّاة بريش الإوز، التي [4] يحدّ أطرافها طينٌ نصف يابس، وسدٌّ مائل، وبالقرب من السدّ ترعى الخراف المتزاحمة

(1) كفاس Kvas: مشروب سلافي تقليدي ذو تركيز كحولي منخفض. [المترجم]

الحزينة في أرضٍ أقرب للرماد استوت من دهس الأقدام الرائحة الغادية، تتنفّس بصعوبة، ولا تنفك تسعل من القيظ، تتدلّى رؤوسها حتّى تكاد تلمس الأرض، وكأنّها تعدّ اللّحظات في انتظار مرور موجة الحر تلك التي لا تطاق.

جرّرت قدميّ بمشقّةٍ، وبلغت أخيراً كوخ نيكولاي إيفانيتش، مثيراً كالعادة تعجّباً شديداً لدى الأطفال الذين أخذوا يحدّقون فيّ، وسخطاً شديداً عند الكلاب عبّروا عنه بنباحٍ حادٍّ، عالٍ، أجشّ، حتّى بدا أنّه يمزّق أمعاءهم، وجعلهم لاحقاً يسعلون ويلهثون. وفجأةً، ظهر في مدخل الحانة الريفيّة رجُلٌ حاسر الرأس يرتدي معطفاً صوفيّاً ضخماً يشدّه عند الوسط حزامٌ أزرق، ينتصب شعره الأبيض الكثيف بعشوائيّة على وجهه النحيل المتغضّن. بدا مثل أقنان بيوت الإقطاعيّين. جعل ينادي أحدهم بحركاتٍ سريعةٍ من ذراعيه، وبدا وكأنّه يطوّحهما أكثر ممّا أراد؛ يسهل رؤية أنّه لم يحرم نفسه من الشرب في الانتظار.

غمغم: «تعال، تعال، هيّا يا أرمش! يا ربّي! إنّك لا تمشي بل تزحف! عيب عليك يا رجُل يا عجوز، عيب عليك. هم ينتظرونك، وأنت تأتي زحفاً. تعال الآن، هيّا!».

أجاب صوتٌ متهدّج: «حسناً، حسناً، أنا قادم». وظهر من خلف أحد أكواخ الفلّاحين على اليمين رجُلٌ قصيرٌ، بدينٌ، أعرج. كان يرتدي معطفَ عاملٍ مزارعٍ قطنيّاً، نظيفاً، ذا كمٍّ وحيد، وقبّعة مدبّبة متدلّية على جبهته أضفت على وجهه المدوّر السمين تعبيراً ماكراً ساخراً. عيناه الصفراوان الصغيرتان تفحّصتا كل شيء، وارتسمت على شفتيه الرفيعتين ابتسامةٌ قسريّةٌ متحفّظة؛ أمّا أنفه الطويل المدبّب، فكان مندفعاً أمامه بوقاحةٍ مثل دفّة سفينة. تابع: «أنا قادمٌ يا صديقي العزيز». ومضى يعرج صوب الحانة: «لماذا تناديني؟ من ينتظرني؟».

أجاب الرجُل في المعطف الصوفي موبّخاً: «لماذا أناديك؟ يا لك من رجُلٍ مضحكٍ يا أرمش! يناديك أحدهم إلى حانة وتسأل لماذا؟ إنّ في الحانة لفيفاً من الناس المحترمين الذين ينتظرونك: ياشكا التركي، والسيّد الوحشي، ومقاول من جيزدرا. إنّ ياشكا والمقاول قد تراهنا على ربع[1] جعّة لرؤية الأفضل في الغناء».

---

(1) ربع quart: ربع جالون، ما يساوي تقريباً لتراً واحداً. [المترجم]

صاح المدعو أرمش في حماس: «ياشكا سيغنّي؟ إيّاك أن تكذب عليّ يا خفيف!». [5]

ردّ الخفيف بإباء: «أنا لا أكذب، بل أنت الذي لا يسكت لسانك عن الهراء. بالطبع سيغنّي، لقد راهن على ذلك أيّها الحشرة الحمقاء».

قال أرمش: «أوه! لنذهب إذنْ يا مغفل».

غمغم الخفيف، وهو يفرد ذراعيه على اتّساعهما: «تعال أوّلاً وقبّلني يا صديقي العزيز».

ردّ أرمش باحتقار: «ابتعد عنّي يا مخنّث!». ودفعه بمرفقه جانباً، ثمّ انحنيا معاً ليعبُرا المدخل الواطئ.

أثارت تلك المحادثة فضولي. كان قد بلغ مسمعي غير مرّة أنّ ياشكا التركي أفضل مغنٍّ في المنطقة، وها أنا بالمصادفة قد مُنحت فرصةً لسماعه يتنافس مع فنّانٍ آخر. حثثت خطاي، ودخلت الحانة.

لا أتوقّع أنّ العديد من قرّائي قد أُتيحت لهم فرصة رؤية حانةٍ ريفيّةٍ، لكنّ الصيادين من أمثالي يذهبون إلى كلّ مكان. إنّ نظام الحانات الريفيّة شديد البساطة؛ تتكوّن عادةً من ممرٍّ مظلمٍ، وغرفةٍ واسعةٍ يقسمها حاجزٌ إلى قسمين، لا يُسمح بعبور الزبائن الحاجز. ثمّة فتحة مستطيلة كبيرة في الحاجز فوق طاولةٍ بلوطيّةٍ واسعةٍ، على هذه الطاولة تباع الفودكا. على الأرفف المقابلة للفتحة مباشرةً تصطفّ زجاجات محكمة الغلق متباينة الحجم. في الجزء الأمامي من الغرفة عدّة مصاطب، وبرميلان، أو ثلاثة، تحت تصرّف الزبائن، ومائدة في الركن. عادةً ما تكون الحانات الريفيّة معتمة، وقلّما تجد على حوائطها الخشبيّة أيّاً من المطبوعات الشائعة الملوّنة، من تلك التي لا يكاد يخلو كوخ فلّاح منها.

عندما ولجت الركن الدافئ، وجدت جماعةً غير قليلة بالداخل.

خلف الحاجز، مثلما يُتوقّع، وقف نيكولاي إيفانيتيش يكاد يملأ اتّساع الفتحة بالكامل، مرتدياً قميصاً قطنيّاً غريباً، وارتسمت على وجنتيه الممتلئتين ابتسامةٌ كسولةٌ بينما يصبّ بيدٍ بيضاء بضّة قدحين من الفودكا للصديقين، أرمش والخفيف، اللّذَيْن دخلا توّاً. يمكن رؤية زوجته حادّة الأعين خلفه في الركن بالقرب من النافذة. وقف في قلب الغرفة ياشكا التركي، وهو شابٌّ هزيلٌ رشيقٌ في الثالثة والعشرين من عمره، يرتدي معطفاً أزرق طويل [6] الحاشية. بدا مثل عمّال المصانع، وبحسب ما أرى، لم تكن صحّته في أفضل حال. خدّاه

الغائران، وعيناه الرماديّتان، وأنفه المستقيم، ومنخراه الصغيران، وجبينه المشدود الأبيض الذي تنشدّ من آخره خصلات بنيّة فاتحة مجعّدة إلى الوراء، وشفتاه الجميلتان المعبّرتان على الرغم من ضخامتهما؛ أي: وجهه كله، أعرب عن طبيعته الحسّاسة الشغوفة. كان متوقّد الحماسة: أخذ يرمش ويتنفّس بغير انتظام، وارتعشت يداه مثل المحموم، بل كان في الواقع محموماً، تلك الحمّى المباغتة المرجفة التي يعرفها كل من تحدّث، أو غنّى أمام جمع.

بجواره، وقف رجُلٌ في الأربعين من عمره تقريباً، عريض الكتفين، وعريض عظام الوجنتين، ذو جبينٍ منخفضٍ، وعينين تتريّتين ضيّقتين، وأنفٍ قصيرٍ مفلطحٍ، وذقنٍ مربّع، وشعره أسودُ لامعٌ، خشنٌ، منتصبٌ كفرشاة. تعبير وجهه الأسمر المخضّب بلمسةٍ رماديّةٍ، وخاصّةً تعبير شفتيه الشاحبتين، يكاد يكون تعبيراً ضارياً، لولا مسحةٌ من الدهاء الهادئ. لا يبدو عليه التأثّر، بل فقط ظلّ يدير ناظريه ببطءٍ مثل ثورٍ في ساقية. ارتدى معطفاً بالياً أقرب إلى عباءة، ذا أزرار نحاسيّة لامعة، والتفّ حول رقبته الهائلة وشاحٌ حريريٌّ أسود. كان يُلقّب بالسيّد الوحشي.

منافس ياشكا، المقاول من جيزدرا، جلس مقابل السيّد الوحشي على مصطبةٍ تحت الأيقونات. كان رجُلًا قصيراً غليظاً في نحو الثلاثين، بثير الوجه، ومجعّد الشعر، ذا أنفٍ مرفوع، وعينين بنيّتين مفعمتين بالحيويّة، ولحية خفيفة. جعل ينظر حوله بجرأةٍ بيدٍ مطويّةٍ تحته، يطوح ساقيه بلا اكتراث، ويدقّ الأرض بقدميه المخفيّتين في حذاءٍ طويل الرقبة مزركش. كان يرتدي معطف فلّاحين جديداً رماديّاً ذا ياقةٍ من القطيفة، برز منها بحدّة قميصٌ قرمزيٌّ مزرّرٌ بإحكامٍ حول عنقه.

جلس في الركن المقابل، إلى مائدةٍ يمين الباب، فلّاحٌ في معطفٍ رماديٍّ رثٍّ ذي ثقبٍ ضخمٍ عند الكتف. دخلت الشمس من النافذتين المغبرّتين الصغيرتين في شعاع نور يميل إلى الصفرة، وبدت غير قادرةٍ على إزاحة القتامة الأصليّة للغرفة؛ كل ما فيها كان بالكاد [7] يُرى، يصعب عليك تمييز الأشكال. لكنْ في المقابل كانت الغرفة أميل إلى الطراوة، حتّى إنّني ما إن عبرت العتبة حتّى انفضّتْ مشاعر سدّ النفس ومرارة القيظ عن كتفيّ مثل حملٍ ثقيل.

رأيت أنّ حضوري أربك ضيوف نيكولاي إيفانيتش قليلاً في البداية، لكنْ لمّا لحظوا أنّه

انحنى لي مثل شخصٍ يعرفه منذ زمنٍ، هدأوا ولم يأبهوا بوجودي أكثر من ذلك. طلبت جعّة وجلست في الركن بحذاء الفلّاح ذي المعطف الممزّق.

هتف الخفيف بغتةً، بعدما أفرغ قدح فودكا بجرعةٍ واحدة، مصاحباً تعجّبه بإيماءاته الغريبة التي يبدو أنّه غير قادرٍ على النطق بحرفٍ بدونها: «ماذا بعد؟ ما الذي ننتظره؟ لنبدأ، هيا يا ياشكا».

كرّر نيكولاي إيفانيتش مؤيّداً: «نعم، لنبدأ».

قال المقاول بابتسامةٍ واثقةٍ باردة: «طبعاً لنبدأ، أنا جاهز».

قال ياشكا بصوتٍ مضطرّب: «وأنا كذلك».

قال أرمش بصوتٍ كالصرير: «حسناً يا شباب، ابدؤوا».

لكنْ على الرغم من هذا الإعراب الجماعي عن الرغبة، لم يبدأ أيّهما، لم يتزحزح المقاول حتّى عن مقعده. بدا الجميع متأهّبين لحدوث أيّ شيء.

صاح السيّد الوحشي فجأةً بحسم: «ابدؤوا».

جفل ياشكا، ونهض المقاول، وأنزل حزامه، وأخذ يتنحنح، ثمّ سأل في صوتٍ مختلفٍ قليلاً: «من يبدأ أوّلاً؟». موجّهاً حديثه إلى السيّد الوحشي الذي لم يزل واقفاً بلا حراك في منتصف المكان، ساقاه الغليظتان منفرجتان ومغروزتان في الأرض، وذراعاه القويّان مندسّتان حتّى المرفق تقريباً في جيوب سرواله المنتفخ العريض.

غمغم الخفيف: «أنت أيّها المقاول، أنت يا بني».

رماه السيّد الوحشي بنظرةٍ عابسةٍ، فبدر عن الخفيف صريرٌ خافتٌ، وتلعثم، وأخذ ينظر إلى السقف ويهزّ كتفيه، وصمت تماماً.

قال السيّد الوحشي بتأنٍّ: «اقترعا على البداية، وليوضع ربع الجعّة على الطاولة».

انحنى نيكولاي إيفانيتش، والتقط الربع متأوّهاً من الأرض، ووضعه على الطاولة.

نظر السيّد الوحشي إلى ياشكا وقال: «هيا».

بحث ياشكا في جيوبه حتّى وجد عملة نصف كوبيكا[1]، وصنع فيها علامة بأسنانه. أخرج

---

(1) الكوبيكا، وحدة عملة روسية. 100 كوبيكا = 1 روبل. [المترجم]

المقاول حقيبة جلديّة جديدة من معطفه، وفكّ أربطتها ببطءٍ، وسكب منها إلى راحته العديد من العملات المعدنيّة، اختار منها عملة نصف كوبيكا جديدة. مدّ الخفيف قبّعته المهلهلة ذات العرف المتهدّل المكسور، فألقى فيها ياشكا عملته، وكذا فعل المقاول.

[8] قال السيّد الوحشي مخاطباً أرمش: «اختَرْ أنت».

انتفش أرمش راضياً عن نفسه، وأخذ القبّعة بكلتا يديه، وأخذ يرجّها.

لوهلة، عمّ المكان صمت المقابر إلّا من صدى احتكاك العملتين الخافت ببعضهما. نظرت حولي بانتباه: خيّم على كل الوجوه نوعٌ من الترقّب المتوتّر، حتّى السيّد الوحشي ضيّق عينيه، وجاري، الفلّاح الضئيل ذو المعطف الممزّق، اشرأبّ عنقه بفضول. دفع أرمش يده في القبّعة وسحب عملة المقاول. تردّدت تنهيدة جماعيّة، واحمرّت وجنتا ياشكا، ومرّر المقاول يده خلال شعره.

هتف الخفيف: «ألم أقل أنْ تبدأ أنت؟ ألم أقل ذلك؟».

قال السيّد الوحشي باحتقار: «حسناً، توقّف عن الزقزقة». وتابع مومئاً إلى المقاول: «ابدأ».

سأل المقاول بحماس متزايد: «ماذا أغنّي؟».

أجاب أرمش: «أي شيء تحبّه. فكّر في شيءٍ وغنّه».

أضاف نيكولاي إيفانيتش، وهو يعقد ذراعيه ببطءٍ فوق صدره: «نعم، بالطبع، أيّ شيءٍ تحبّه. ليس من حقّنا أن نملي عليك ما تغنّيه، غنّ أي أغنيّة تحبّها. لا نطلب منك إلّا إتقان غنائها. ولاحقاً، سنقول رأينا بلا محاباة، ولا خوف».

كرّر الخفيف، وهو يلعق حافّة قدحه الخاوي: «صحيح، سنقول بلا محاباة، ولا خوف».

قال المقاول، وهو يمرّر أصابعه خلف ياقة معطفه: «دعوني أوّلاً أسلّك حنجرتي قليلاً يا أصدقائي».

قال السيّد الوحشي بقوّة: «كفاك إضاعة للوقت، ابدأ». ثم نكس رأسه.

فكّر المقاول لوهلة، وهزّ رأسه، وخطا إلى الأمام. حدّق فيه ياشكا بثبات.

لكنْ قبل أن نشرع في وصف المنافسة، اسمحوا لي بأن أقول كلمات قليلة عن شخصيّات [9] قصّتي. فقد كنت أعرف بعض الشيء عن ظروف حياة بعضهم عندما قابلتهم في الركن الدافئ، ولاحقاً عرفت البقيّة.

ولنبدأ مع الخفيف: اسمه الحقيقي إيوجراف إيفانوف، لكنّ أحداً في المنطقة لا يناديه بأيّ اسمٍ غير الخفيف، وحتّى هو لا يشير إلى نفسه إلّا بهذا اللّقب، فكم كان يليق به! وبالفعل لم يكن هناك ما يناسب ملامحه الباهتة القلقة قطّ عداه. كان قنّاً أعزبَ فاسقاً تخلّى عنه سادته بعدما يئسوا من صلاح حاله منذ زمنٍ بعيد. وعلى الرغم من عدم امتلاكه لأيّ وظيفة، وعدم تلقّيه أيّ معاشٍ من أيّ نوع، وجد السبل لتحقيق مزاجه على حساب الآخرين؛ إذْ إنّ لديه معارف كثر يدعونه للخمر والشاي، بدون أن يعرفوا هم أنفسهم سبباً لذلك، فهو أبعد ما يكون عن الصحبة الممتعة، بل إنّه يضجر الجميع ويسقمهم من لغوه الفارغ، وإلحاحه المضني، وتململه المحموم، وضحكته المتكلّفة التي لا تتوقّف. لا يُعرف بقدرةٍ على الغناء، ولا الرقص، ولم يُعرف عنه قطّ أنّه نطق كلمةً ذكيّةً، أو حتّى مفهومة، إنّما هو لا ينفكّ يثرثر ويتحدّث بالهراء... مثل أيّ خفيف عقل. مع ذلك كلّه، فما من حفل شرابٍ واحد في نطاق أربعين ميلاً قام بدون وجود قامته الهزيلة الكليلة بين الحضور، اعتاده الناس مثل شرٍّ لا بدّ منه، ويعامله الجميع باحتقار، لكنْ وحده السيّد الوحشي يستطيع كبح نوباته العبثيّة.

أمّا أرمش، فلم يكن مثل الخفيف في شيء. لاءمه لقبه جدّاً أيضاً، مع أنّه لا يرمش أكثر من غيره. إنّ الروس لأسيادٌ في منح الألقاب، وتلك حقيقةٌ يعرفها الجميع. على الرغم من كل الجهود التي تكبّدتها للكشف عن أكبر قدرٍ من تفاصيل ماضيه، يظلّ ماضيه بالنسبة لي -وبالنسبة للكثيرين غيري على ما أظنّ- ممتلئ بالثقوب السوداء، أو كما يصف القول المبتذل: مكان يلفّه الغموض. جلّ ما اكتشفته عنه هو أنّه كان حوذيّاً لدى امرأةٍ عجوزٍ بلا خلف، وفرّ بثلاثةٍ من الجياد المنوط به رعايتهم، واختفى لعامٍ كامل، ثمّ بعد ذلك، بعدما واجه المشاقّ والصعوبات في حياة التشرّد بلا شك، عاد وقد صار أعرجَ، وألقى نفسه تحت قدميّ سيّدته. وبعدما كفّر عن جريمته بأعوام طويلة من حسن السير والسلوك، اكتسب حظوتها مجدّداً، واستحق أخيراً ثقتها الكاملة، وأصبح وكيلها. وبعد موت سيّدته، فاز على نحوٍ ما بحريّته، وسجّل نفسه عضواً في طبقة التجّار، واستأجر حقول بطّيخ من جيرانه، [10] واغتنى مع الوقت، وغدا الآن يعيش في دعة. إنّه رجُلٌ خبِر معترك الحياة، ويعرف من أين تؤكل الكتف. لا هو بالطيّب، ولا الشرّير، بل رجُلٌ يحسب لخطاه ألف حساب، رجُلٌ ذاق مرارة الحياة، ويفهم البشر، ويعلم كيف يستفيد منهم. إنّه شديد الحذر، وواسع الحيلة في

الوقت نفسه مثل ثعلب، وثرثارٌ كامرأةٍ عجوز، وإن كان لا يفلت لسانه أبداً بما لا يقال، بل يدع الجميع يعربون عن مكنوناتهم بحريّة. بيد أنّه لا يدّعي السذاجة أبداً مثلما يفعل عادة أمثاله من الدواهي، فإن فعل سيصعب عليه الادّعاء؛ إذْ إنّني لم أرَ أعيناً أكثر حذاقةً وذكاءً من «المتلصّصتين»[1]؛ إنّ عينيه لا تنظران فقط، بل تستكشفان وتتجسّسان. يقضي أرمش أحياناً أسابيع طويلة في التفكير فيما يبدو مشروعاً بسيطاً، وفي أحيان أخرى يبتّ أمره في مشروع مغامر يائس في لحظة، فتعتقد أنّه انتهى أمره، لكنْ لا، تثمر صفقته وتمضي سفينته قدماً من جديد. إنّه محظوظ، ويؤمن بحظّه، ويتطيّر بالعلامات، فقد كان في العموم مؤمناً بالخرافات. لم يكن محبوباً، لأنّه لا يأبه بما يحدث للآخرين، لكنّه كان مُحترماً. عائلته ليست أكثر من ابن واحد صغير يعدّه قرّة عينه. هذا الابن، الذي يربّيه ذاك الأب، سيحقّق على الأرجح الكثير. إنّ كبار السنّ يتهامسون بالفعل في جلسات نميمة أمسيات الصيف في الساحات بقول: «الأرمش الصغير ابن أبيه». والكل يفهم معنى ذلك بدون حاجةٍ إلى التوضيح.

أمّا عن ياشكا التركي والمقاول، فليس ثمّة الكثير ممّا يقال. التركي، لقب ياشكا، لأنّ سلفه يرجع بالفعل لأسيرةٍ تركيّةٍ، وكان فنّاناً بكلّ ما تحمله الكلمة من معانٍ، لكنّه وُظّف عاملاً في مصنع ورق؛ أمّا عن المقاول، فيؤسفني قول: إنّني لم أجد شيئاً. يبدو لي تاجراً ذكيّاً واسع الحيلة.

[11] أمّا فيما يخصّ السيّد الوحشي، فهو جديرٌ بالحديث عنه بشيءٍ من التفصيل.

أوّل انطباعٍ يحدثه ظهور هذا الرجُل هو القوّة البربريّة العاتية والجذّابة في الآن ذاته. إنّ بنيته غير متناسقة، وكأنّما رُصّ فوق بعضه رصّاً، لكنّه ينضح بالصحّة الجامحة. والعجيب أنّ هيئته الدببيّة لا تخلو من مسحة رشاقة، لعلها نتيجة للثقة المطلقة الهادئة في قوّته الذاتيّة. يصعب من النظرة الأولى تحديد الطبقة الاجتماعيّة التي ينتمي إليها هذا الهرقل، فهو لا يبدو خادماً، ولا تاجراً، ولا موظّفاً متقاعداً مفلساً، ولا إقطاعيّاً مشاكساً، بل حالة استثنائيّة. لا أحد يعلم من أين جاء إلى مقاطعتنا، قيل: إنّه ينتمي إلى طبقةٍ من صغار

(1) «يُطلق سكان مقاطعة أوريول على العينين اسم «المتلصّصتين»، تماماً كما يسمون الفم بالمُلتهم». المؤلف (إيفان تورجنيف).

الملّاك، وكان يعمل موظّفاً حكومياً في مكانٍ ما، عدا أنّه ليس ثمّة من يؤكّد هذا الكلام، وبالتأكيد لم يؤكّده هو نفسه، فهو رجُلٌ يندر أن تجد من ينافسه في العبوس وقلة الكلام في العالم. وبالمثل لا أحد يستطيع تأكيد مصدر رزقه، فهو غير منخرط في حرفة، ولا يزور أحداً، وقلّما يعرف أحداً، وعلى الرغم من كل ذلك يمتلك المال... صحيح أنّه ليس الكثير، لكنّه بلا شك لديه بعض المال. إنّ مسلكه في الحياة ليس متواضعاً بحال، فلا يمكن وصف شيء يخصّه بالتواضع، لكنّه هادئ؛ يحيا كما لو أنّه لا يرى أحداً حوله، ولا يريد، بكل تأكيد، شيئاً من غيره.

إنّ للسيّد الوحشي (ذلك لقبه؛ أمّا اسمه الحقيقي: بيريفليسوف) نفوذاً هائلاً في المقاطعة برمّتها، قوله مُطاعٌ على الفور بحماس، مع أنّه لا حق له في إصدار الأوامر، لكنّه لم يدّعِ قط أنّ الطاعة له واجبة، بل يكفيه أن يتحدّث فيُطاع؛ إنّ للقوّة لغتها الخاصّة. نادراً ما يشرب، ولا له في النساء مأرب؛ أمّا الغناء فهو مولعٌ به. إنّه رجُل يُخيّم عليه الغموض، يبدو وكأنّ قوى خارقة تكمن مستكينةً تحت جلده، وكأنّه يعلم أنّها، إن ثارت، ستدمّر نفسها وكلّ ما تلمسه، ومخطئ أنا إن حسبت أنّ مثل هذا الانفجار لم يقع في حياته من قبل، وأنّه من واقع خبرته قد فرّ من مثل هذا الدمار الكامل، وأمسى الآن يكبت شيئاً هائلاً في نفسه [12] بلا هوادة، بإرادةٍ من حديد. ما أبهرني أكثر ممّا عداه بخصوصه، هو ذلك المزيج العجيب من عنفوان الطبيعة الكامن فيه جنباً إلى جنب مع النبل الدفين. مزيج لم أرَ مثيلاً له قطّ فيما عداه.

تقدّم المقاول إلى الأمام بعينين نصف مغلقتين، وشرع يغنّي بطبقة صوتٍ عالية جدّاً. صوته كان حلواً ومقبولًا وإن احتوى على بحّة بسيطة. تلا
بلطف متخلّياً عن النغمة العالية، بشيءٍ من الارتجاف والتحوير في نغماته، ثمّ يعود كل مرّة إلى الطبقات الأعلى التي لا ينفكّ يتمسّك بها بمجهودٍ كبير. يسكت، ثمّ يطّلع بغتةً إلى نغمته السابقة بجرأةٍ واثقةٍ جذْلى. كان في نقلاته تحدٍّ كبيرٌ، وممتعٌ أحياناً، متذوّق الموسيقى يجد فيها حلاوةً، ولو سمعها ألماني لصُعق. كان صوته تينور دي جراتسيا[1]

(1) tenore di grazia ويُدعى أيضاً tenor léger: طبقة صوت أوبرالية رجالية. [المترجم]

روسياً. غنّى لحناً مرحاً راقصاً، كلماته، بحسب ما استطعت تمييزها من بين الزخارف، والتنويعات، والتحويرات، كانت كالتالي:

أرضي الصغيرة لك يا حبيبي
سأزرعها
وردتي الحمراء لك يا حبيبي
سأقطفها

غنّى، وأنصت له الجميع بانتباهٍ وانتشاء. ويبدو أنّه أدرك أنّه ماثلٌ أمام جمعٍ خبيرٍ، فأخرج أفضل ما في جعبته كما يشيع القول. والناس بالفعل في نواحينا من الريف الروسي خير من يتذوّق الغناء، فليس من قبيل المصادفة أن تشتهر قرية سيرجيفسكوي الكبيرة، الواقعة على طريق أوريول، بحسن الغناء، ولطف الأصوات.

غنّى المقاول لوقتٍ طويلٍ بدون استثارة حماسةٍ استثنائيّةٍ عند مستمعيه، وافتقد دعم الجوقة خلفه. بيد أنّه أخيراً، بعد نقلةٍ ماهرةٍ على نحوٍ خاص، جعلت حتّى السيّد الوحشيّ يبتسم؛ لم يتمكّن الخفيف من التحكّم في نفسه، وصدرت منه صيحة انتشاء. بعد ذلك [13] بدأنا جميعاً نندمج. أخذ أمرش والخفيف يدندنان مع اللّحن بهمهمةٍ خافتةٍ، ويردّدان أشياء من قبيل: «أحسنت... أمسك عندك، يا لك من ماكرٍ لئيم! أمسك... أعلى، أعلى يا لئيم!... فوق، فوق، تحمس يا كلب، يا وغد، عسى أن يأخذك الشيطان» وما إلى ذلك. نيكولاي إيفانيتش وراء الطاولة جعل يهزّ رأسه يميناً ويساراً مستمتعاً. وأخيراً، بدأ الخفيف يدقّ الأرض بقدميه، ويرقص بهزّ كتفيه؛ أمّا ياشكا فقد توهّجت عيناه كالجمر، وأخذ يرتجف كورقة شجر، وابتسم مرتبكاً. وحده السيّد الوحشي لم يتبدّل محيّاه، وظلّ ساكناً كما كان من قبل، غير أنّ نظرته المستقرّة على المقاول انفكّت قليلاً، وإن حافظت شفتاه على تعبيرهما المشمئز.

المقاول، وقد تشجّع بهذا الرضا المستشري، أطلق لنفسه العنان وانطلق في الطقطقة والطرقعة بلسانه، واللّعب المحموم بحنجرته، ولمّا تمكّن منه التعب، وهربت منه الدماء، وغمره العرق، تراجع خطوةً إلى الخلف، وصدح بنغمةٍ أخيرةٍ نجمَ عنها انفجار هتافات

الاستمتاع والرضا من جمهوره. ارتمى الخفيف على رقبته، واحتضنه بقوّةٍ كادت تخنقه بذراعيه العظميتين، ووجه نيكولاي إيفانيتش المنتفخ تورّد حتّى بدا أنّه صغر سنه. هتف ياشكا كالمجانين: «أحسنت، أحسنت!». بل حتّى جاري، الفلّاح ذو المعطف الممزّق، لم يتحمّل أكثر من ذلك وضرب المائدة بقبضته وصاح: «أها!، رائع، أكثر من رائع»، ولوّح برأسه، وبصق جذلاً.

هتف الخفيف بدون أن يحرّر المقاول من سجن احتضانه: «أمتعتنا يا بني، أمتعتنا على الآخر. أنت الفائز يا صاحبي العزيز. مبارك، خذ الربع، إنّه لك، لا أمل لياشكا أمامك... خذها منّي كلمة، لا أمل له، صدّقني». وأخذ يكبس المقاول في صدره.

قال أرمش منزعجاً: «أطلق سراحه بحقّ الله، دعه أيّها العلقة البغيضة! دعه يجلس على تلك المصطبة، ألا ترى كم هو متعب؟ يا لك من غبي سخيف! ما لك تلتصق به مثل قشّة مبتلّة؟».

أجاب الخفيف: «طبعاً، طبعاً، سأدعه يجلس وسأشرب في صحّته». ثمّ اتّجه إلى الطاولة وأضاف: «هذا على حسابك يا صاحبي». ناظراً صوب المقاول.

أومأ المقاول، وهو يجلس على المصطبة، وأخرج منشفةً من قبّعته، وشرع يمسح وجهه.

[14] أفرغ الخفيف قدحه بجرعةٍ واحدةٍ متلهّفةٍ، مثلما هي عادة السكارى المعروفين، وتجشّأ، وبدا حزيناً مشغول البال.

قال نيكولاي إيفانيتش بلطف: «غناؤك جيّد يا فتى، غناؤك جيّد. والآن حان دورك يا ياشكا العزيز. لا تتوتّر يا فتى، سنقرّر في النهاية من الأفضل. لكنْ بصراحة، المقاول مغنٍّ رائعٌ، نعم إنه كذلك».

عقّبت زوجة نيكولاي إيفانيتش، وهي تنظر صوب ياشكا بابتسامة: «كان جيّداً بلا شك».

كرّر جاري بصوتٍ خفيض: «صحيح، صحيح».

صاح الخفيف فجأة: «أنت، يا بن الغابات[1] الهمجي!». واندفع تجاه الفلّاح ذي المعطف

---

(1) يُطلق قول: «أهل الغابات» على سكان مقاطعات الغابات الجنوبية، على طول حزام الغابات الذي يبدأ عند حدود مقاطعتي بولخوف وجيزدرا. يتميزون بطريقتهم الغريبة في الحياة وفي العادات واللغة، ويوصفون بالتوحش لطباعهم المرتابة وطبيعتهم الحادة. [المؤلف]

المثقوب، وهو يشير له بإصبعه، وأخذ يتقافز في مكانه، وانخرط في ضحكةٍ صارخةٍ، وصاح بين ضحكه: «ابن الغابات، ابن الغابات... قم يا همجي، ما الذي جاء بك إلى هنا يا همجي الغابات؟».

بدا الفلّاح الفقير محرجاً، وكان على وشك النهوض والمغادرة على عجل، لولا أنْ تردّد فجأةً صوت السيّد الوحشي الهادر عبر الغرفة: «ما الذي تقوله يا أخبث الحيوانات؟».

تمتم الخفيف: «لم... لم أقصد شيئاً... لم أفعـ... آه... أنا فقط..».

قال السيّد الوحشي: «حسناً، اخرس!». ثمّ توجّه إلى ياشكا: «ابدأ يا ياشكا».

لمس ياشكا حنجرته بيده، قال: «أخشى أن... أنا لست الآن... أقصد...».

- «لا تكن خائفاً يا رجُل بحق الله! عار عليك لو كنت تحاول أن تتملّص. غنّ كما يأمرك الرب». ونظر السيّد الوحشي إلى الأسفل، وأخذ ينتظر.

لم يقل ياشكا شيئاً. نظر حوله، ثمّ غطّى وجهه بيده. ثبّت الكل أبصارهم عليه، خاصّة المقاول، الذي على الرغم من وجود نظرة الثقة بالنفس المعتادة على وجهه، فقد بدتْ عليه مسحة توتّر لا إراديّة. مال ليستند إلى الحائط، ودسّ مرّةً أُخرى كلتَيْ يديه تحته، [15] لكنّه لم يطوّح ساقيه هذه المرّة. أخيراً، كشف ياشكا عن وجهه الذي بدا شاحباً كالموتى، والتمعت عيناه بخفّة تحت رموشه المنسدلة. أخذ شهيقاً عميقاً، وشرع في الغناء.

أولى نغماته كانت واهنةً غير متساوية، بدت كأنّها ليست خارجةً من صدره، بل قادمةً من مكان بعيد، وكأنّها دخلت الغرفة عرضاً. كان لتلك النغمة المرتجفة المتردّدة تأثيرٌ غريبٌ علينا؛ إذْ أخذنا نتبادل النظرات بين بعضنا، وزوجة نيكولاي اعتدلت بغتةً وانتصبت. تبع النغمة الأولى أُخرى أشدّ منها، وجذبتنا إليها أكثر، وإن ظلّت مرتجفةً مثل وترٍ مشدودٍ ينتفض بِدَويٍّ عالٍ بعدما شدّه إصبعٌ قويٌّ، ويظلّ يتردّد حتّى يخبو. النغمة الثالثة جاءت أخيراً أوسع وأدفأ، وتبعتها أغنية حزينة انسابت بدون أن يقطع جريها قاطع.

غنّى: «عبر الحقول، تتقاطع طرق عديدة». وخيّم علينا جميعاً الشجن والمتعة. يجدر بي الإقرار بأنّي نادراً ما سمعت صوتاً مماثلاً؛ كان مشروخاً إلى حدٍّ ما، وبه رنّة متكسّرة، بدا ذلك في البداية مزعجاً، بيد أنّه تضمّن أيضاً عاطفةً صادقةً عميقةً، به فتوّة، وقوّة، وحلاوة،

وجاذبيّة غير محسوسة، ولوعة الأسى. تصدح روحه الروسيّة المخلصة البديعة، تجعلك تتنفّسها، فتدخل صدرك وتقبض على قلبك الروسي، فلا يعود بوسعك الفكاك منها. اتّسعت الأغنية وتدفّقت. بات واضحاً أنّ ياشكا وقع أسيراً للوجد، لم يعد خجولاً متردّداً، بل استسلم للنشوة، ولم يعد صوته يرتجف، بل يرتعش، لكنّها ارتعاشة لا تكاد تُلْحظ، نابعة من اختلاج العواطف داخله، عواطفه التي ترشق في قلوب مستمعيه، وكأنّها أسهم. كبرت الأغنية، وأضحت أقوى، وأشدّ، وأوسع.

تذكّرت أنّي رأيت ذات مساء، ساعة جزْرٍ، نورساً أبيضَ عظيماً على الشاطئ الرمليّ المسطّح، يصدح ويهدر في الأفق. كان يقف ثابتاً، صدره الحريري يلتمع بأشعّة الغروب القرمزيّة، ومن حينٍ إلى حين يفرد جناحيه الطويلين تجاه البحر الأليف، تجاه الشمس الدامية المنحدرة. تذكّرت ذلك الطائر، وأنا أنصت إلى ياشكا الذي يغنّي، وقد نسي تماماً المسابقة والجمهور، محمولًا -كما تحمل الأمواج السبّاح الماهر- على سطح عواطفنا المنتشية الصامتة. غنّى، [16] وكلّ نغمة في صوته ذكّرتنا بشيءٍ قريبٍ وعزيزٍ علينا جميعاً، شيء شاسع بلا نهاية، مثلما تنفتح السهوب أمامك ممتدّةً في أفقٍ بلا حدود.

شعرت بالدموع تتجمّع في قلبي، وتنضح من عيني، ووعيتُ فجأةً همهمات نحيبٍ مكتومة. نظرت حولي، فوجدت زوجة صاحب الحانة تنشج، صدرها ملتصق بالنافذة. لمحها ياشكا، فصارت أغنيته بعدها تعلو وتحلو أكثر ممّا قبل. نكس نيكولاي إيفانيتش رأسه، ونحّى أرمش نظره، وغلبت الخفيف مشاعره فنهض بفيهٍ فاغرٍ إلى أقصاه كالأحمق، والفلّاح الفظّ الجاهل الصغير كان ينتحب بهدوءٍ في الركن، ويهزّ رأسه، ويهمس بشيءٍ ما لنفسه. وتحت التعبير الحديدي للسيّد الوحشي، تحت حاجبيه الواجمين، انحدرت ببطءٍ دمعةٌ ثقيلةٌ؛ أمّا المقاول، فرفع قبضة مضمومة حتّى جبينه، وتوقّفت حركته.

لا أعلم كيف كان هذا الترقّب العام لينتهي لو لم ينهِ ياشكا غناءه فجأةً بنغمةٍ عاليةٍ شديدة الحدّة، وكأنّ صوته انكسر. لم يصدر أحدٌ صوتاً، ولم يتململ أحدٌ حتّى في مكانه، بدا أنّ الجميع منتظرون لرؤية إن كان سيغنّي مجدّداً، لكنّه فتح عينيه وكأنّه فوجئ بصمتنا، ووزّع نظرةً متسائلةً علينا جميعاً، ورأى أنّ الفوز من نصيبه.

وضع السيّد الوحشي يده على كتفه، وقال: «ياشكا...». ثمّ سكت. وقفنا جميعاً في أماكننا

وكأنّنا مُخدّرين. نهض المقاول بهدوء واتّجه إلى ياشكا، وقال في النهاية بصعوبة: «أنت... الربع لك... أنت الفائز». وهرع خارجاً من الغرفة.

وكأنّما حركته الحاسمة السريعة كسرت السحر، فانطلق الجميع يتحدّثون عالياً مرّةً واحدةً ببهجة؛ قفز الخفيف في الهواء وتلعثم، ولوّح بيديه مثل طواحين الرياح، وذهب أرمش إلى ياشكا، وهو يعرج، وأخذ يقبّله. نهض نيكولاي إيفانيتش واقفاً، وأعلن أنّه سيزيد على ربع الجعة ربعاً آخر على حسابه. السيّد الوحشي أخذ يضحك ضحكةً طيّبةً نقيّةً لم أتوقّع قطّ أن أسمع مثلها منه. والفلّاح الفقير الصغير، بينما كان يمسح عينيه، ووجنتيه، وأنفه، ولحيته بكلا كمّيه، ظلّ يكرّر من مكانه: «أها! رائع، أكثر من رائع والله، أنا ابن كلب إن لم يكن رائعاً». أمّا زوجة نيكولاي، وقد تورّدت بالكامل، فقد نهضت بسرعة، وخرجت من الغرفة. [17]

استمتع ياشكا بانتصاره مثل طفل، أشرق وجهه بالكامل، ولمعت عيناه بالأخص بالسعادة. سحبوه إلى طاولة البيع، ونادى الفلّاح الصغير الفقير، الذي كان يبكي بدوره، ليأتي وينضمّ إليهم، وأرسل ابن صاحب الحانة الأصغر ليأتي بالمقاول، وبدأت الاحتفالات. ظلّ الخفيف يردّد، وهو يرفع ذراعيه: «غنّ لنا مرّة أُخرى. ستغنّي لنا حتّى يحلّ اللّيل».

ألقيت نظرةً أُخرى على ياشكا وخرجت. لم أودّ البقاء أكثر، خشيت أن يفسد انطباعي. لكن القيظ لم يزل غير محتمل، بدا وكأنّ الحرّ طبقةٌ ثخينةٌ تتمسّك بالأرض. بدا أنّ نقاطاً صغيرةً لامعةً من الضوء تجول وتصول بين حبيبات الغبار الواهنة السوداء، في السماء الزرقاء الداكنة. كل شيء كان ساكناً، ثمّة شيءٌ يائسٌ وقامعٌ في سكون الطبيعة المضني هذا. ذهبت إلى شونة تبن وتمدّدت فوق العشب المجزوز حديثاً. ظللت لوقتٍ طويلٍ غير قادرٍ على النعاس، لوقتٍ طويلٍ ظلّ صوت ياشكا الطاغي يرنّ في أذنيّ، لكنْ في النهاية تمكّن الحرّ والإنهاك منّي، وغرقت في نومٍ عميق.

كان اللّيل قد حلّ عندما استيقظت. العشب المكدّس حولي فاح برائحةٍ قويّةٍ، وبات ملمسه رطباً، ومن خلال العوارض النحيلة للسقف نصف المفتوح، لمعت أنجم شاحبة بوهن. خرجت. وهج الغروب انقضى منذ وقتٍ ليس بقليل، ويمكن تمييز آخر أشعّته كخيطٍ شاحبٍ عند أدنى الأفق. لكنْ على الرغم من برودة اللّيل يبقى بوسع المرء الإحساس بالدفء المتلكّئ في الهواء، الذي كان يتوهّج من السخونة قبل بعض الوقت، ولا يزال الصدر

يتوق إلى نسمةٍ باردة. لم تكن هناك رياح، ولا غيوم، السماء كانت حولي ظلمة شفّافة لا يشوبها شائبة، تتلألأ بالضوء الخافت من ما لا يُحصى من النجوم التي لا تكاد تُرى. توهّج النور ناحية القرية، وسمعت من الحانة المضيئة صخباً متبايناً مرتبكاً، ميّزت منه صوت ياشكا. ومن آنٍ إلى آن يدوي الضحك.

ذهبت إلى النافذة، وضغطت وجهي على زجاجها. رأيت مشهداً حزيناً، وإن كان حياً حيوياً في آن: الجميع كانوا سكارى حتّى النخاع، كلّهم، أوّلهم ياشكا نفسه الذي جلس عاري الجذع على مصطبة، يهمهم بصوتٍ مشروخٍ نغمةً راقصةً شائعةً، ويداعب بأصابع كسولةٍ أوتار [18] جيتار، خصلات شعره الرطبة تلتصق بوجهه شديد الشحوب. في قلب الحانة، كان الخفيف، وقد خفّ بالكامل حتّى من معطفه، يقفز هنا وهناك على عجيزته راقصاً، وقبالته كان الفلّاح الصغير الفقير ربّ المعطف، يدبدب في الأرض، ويكحت فيها بقدميه المنهكتين، ويبتسم بغباءٍ من داخل طيّات لحيته الشعثاء، وظلّ يلوّح، وكأنّه يقول: «لا آبه بشيء». أمّا وجهه فكان النكتة الأكثر إضحاكاً، فمهما حاول أن يرفع حاجبيه، يظلّ الحاجبان الثقيلان يقعان فوق عينيه الغائمتين فيكادان يخفيانهما، ومع ذلك لم تخسر العينان نظرتهما الحلوة الطيّبة. كان في تلك الحالة من لذّة السكر التام التي يُعلق عليها كل من يرى وجهه: «لقد ضعت بالمرّة يا رجُل يا طيّب، ضعت على الآخر». وأرمش، الذي اِحمرّ كسرطان البحر، واتّسع منخراه إلى أقصاهما، أخذ يضحك ساخراً من أحد الأركان. وحده نيكولاي إيفانيتش، كما يليق بصاحب الحانة المحترم، ظلّ رابط الجأش كما هو دائماً. امتلأ المكان بأوجه جديدة، لكن لم يكن ثمّة أثر للسيّد الوحشي.

استدرت وشرعت أهبط التلّ الذي تقع عليه كولوتوفكا بخطى سريعة. انبسط عند سفح التل وادٍ فسيحٌ، بدا ملتحفاً بموجات ضباب اللّيل البخاري، فبدا أوسع ممّا كان في أيّ وقتٍ من قبل، وكأنّما توحّد مع السماء المظلمة. كنت أمشي بأقصى اتّساع تسمح به ساقاي بجوار الصدع عندما دوّى من أقصى الوادي نداءٌ متردّدٌ لصبيٍّ يقول: «أنتروبكاااا! أنتروبكاااا!». بعنادٍ، واستماتةٍ، وإلحاحٍ يائس، يطيل المقطع الأخير من الاسم لوقتٍ طويل.

صَمَت لبعض الوقت، ثمّ أخذ ينادي من جديد. تردّد صوته بجلاءٍ في الهواء الراكد الساكن.

كان قد نادى على اسم أنتروبكا قرابة الثلاثين مرّة على الأقلّ عندما جاء من مرج عند النهاية المقابلة للوادي ردٌّ لا يكاد يُسمع، وكأنّه من عالمٍ آخر، يقول: «مااااا؟».

أجاب الصوت الأوّل من فوره بسعادةٍ متشبّثة: «تعال هنا أيّها العفريت الصغير».

أجاب الآخر بعد وقفةٍ طويلة: «لمااااا؟».

قال الأوّل مسرعاً: «لأنّ بابا يريد أن يضربك!».

[19] لم يردّ الثاني، فشرع الأوّل ينادي على أنتروبكا من جديد. أخذت نداءاته تقلّ، وحدّتها تخفت بالتدريج، لكنّها ظلّت تبلغ مسمعي بعدما ساد الظلام تماماً، وأنا أدور حول ركن الغابة التي تحيط بقريتي، على بعد قرابة الأميال الأربعة من كولوتوفكا.

«أنتروبكاااا».

بدا لي أنّ النداء لا يزال يتردّد في الهواء المفعم بظلال اللّيل. ✦

قلب القصّة

تأمّلات في «المغنّيان»

كل عام، في بداية محاضرة قصّة «المغنّيان»، أسأل تلاميذي عن انطباعهم الأوّلي تجاه تلك القصّة التي أعدّها تحفةً فنيّةً رفيعةً، فيخيّم على المكان صمتٌ مرتبك. أخيراً، يقول أحدهم: «شعرت أنّ... بصراحة... ما بال كل هذا الإسهاب في القصّة؟». يتجرّأ آخر فيشارك: «نعم، لمَ كلّ هذا الوصف اللانهائي لكل شيء على قيد الحياة في دائرةٍ نصف قطرها ميلان من الحانة؟». وثالث: «إنّها شديدة البطء. لماذا يصرّ تورجنيف على إخبارنا بكل شيء عن كل شخص؟».

ثمّ تتردّد ضحكة جماعيّة عندما يدرك الجميع أنّ هذا ليس رأي كل منهم وحده دون غيره، وأعرف أنّها ستكون محاضرةً جيّدة.

القصّة المعيوبة مثل الشخص المعيوب: أمرٌ مثيرٌ للاهتمام.

دعنا نتخيّل، ونحن نقرأ أيّ قصّة، أنّنا نجرّ خلفنا عربة «الأشياء التي لم أقدر على تجاهلها»، لنسمّها اختصاراً: «عربة الملحوظات». نلحظ بينما نقرأ أشياء سطحيّة متعلّقة بالحبكة («يبدو أنّ روميو واقع تماماً في غرام جولييت»). ونلحظ كذلك أشياء أقلّ وضوحاً، مثل تجلّيات اللّغة المختلفة («هناك الكثير جداً من الجناس في الصفحات الثلاث الأولى»)، وتفاصيل بنيويّة («القصّة تُحكى بخطٍّ زمنيٍّ مقلوب»)، وأنماط الألوان، والقفزات الزمنيّة السرديّة للماضي، أو المستقبل، وتبدّل وجهة نظر السرد. لا

أعني أنّنا نلحظ ذلك عمداً، بل غالباً لا نفعل، وإنّما «نلحظ» بأجسادنا وشدّة انتباهنا، وربّما لا «نلحظ» علناً إلّا لاحقاً، عندما نحلّل القصّة.

إنّ ما نضيفه إلى عربة الملحوظات هي الجوانب «غير المتّسقة» من القصّة، الجوانب التي يبدو أنّها تلفت الانتباه إلى نفسها من خلال إفراطٍ ما في تقديمها.

لو راقبت عن قربٍ عقلك القارئ، ستجد أنّك كلّما قابلت إفراطاً ما في قصّة (جانباً ما غير متّسق)، يدخل عقلك في علاقة تبادليّة مع الكاتب. عندما يكتب كافكا: «استيقظ جورج سامسا ذات صباح من حلم مزعج... ليجد نفسه قد تحوّل في سريره إلى حشرةٍ ضخمة». أنت لا ترد: «لا يا فرانتس، هذا لم يحدث». ثمّ تلقي الكتاب بطول ذراعك، بل أنت تضيف إلى عربة الملحوظات «شيء مستحيل: تحوّل رجُلٌ إلى حشرة!». ثمّ تدخل مرحلة «فلْننتظرْ ونرَ». ما الذي سيفعله كافكا بذلك؟ لقد تأثّر مزاجك القرائي بهذا الشيء، وأنت الآن بدأت تقاوم، سجّلت في سجلّك اعتراضاً طفيفاً، لكنّنا -معشر القرّاء- نتسامح مع كل الأمزجة القرائيّة، حتّى السلبيّة منها: أوقات الضجر، أو الارتباك، أو الفترات التي تكره فيها بشدّة الشخصيّة س، وتتساءل: هل هذا الكاتب يفهم فيما يفعله فعلاً؟ أي: إنّنا نقول في الأساس: «طيّب، انظر يا فرانتس، موضوع الحشرة هذا إفراط، لكنّي سأدعه يمرّ. تابع، ماذا ستفعل حيال ذاك الشيء الذي لم أتمكّن من تجاهله؟ أرجو أن تكون نتيجته جيّدة في النهاية».

عندما يعرّضنا كاتبٌ لأمرٍ غير متّسق -مثل حدثٍ يستحيل وقوعه، أو استخدام ملحوظ للغةٍ عالية (أو استخدام ملحوظ للغةٍ دارجة)، أو إسهابٍ طويلٍ في حانةٍ روسيّةٍ يجمّد فيها الكاتب شخصيّاته في منتصف الحدث، كي يصف في عدّة صفحات كلّاً منهم مطوّلاً بالترتيب؛ فهو يدفع ثمناً: طاقتنا للقراءة تنخفض (نرتاب ونقاوم)، لكنّها لا تنخفض حدّ الفناء، ولو أنّنا لاحقاً وجدنا أنّ كل ذلك جزءٌ من خطّة -إن اتّضح أنّ ما بدا سابقاً قلّة مهارة شيء محوريّ في معنى القصّة الكليّ (أي: يبدو وكأنّه تعمّد حدوثه من البداية)- فقد غُفر ذنبه، بل وربّما نتحوّل إلى عدّ ذلك الاستغلال الناجح لِما بدا أنّه إفراطٌ سابقاً ضرباً من البراعة.

الهدف ليس الحفاظ على فراغ عربة الملحوظات؛ أي: كتابة قصّة «متّسقة بالكامل».

القصّة التي تقترب من نهايتها بعربةٍ خاويةٍ ستعاني بشدّة كي تنتهي جيّداً. القصّة الجيّدة هي التي تخلق سلسلة من الإفراطات، وتأخذهم في اعتبارها، وتحوّلهم في النهاية إلى مواطن قوّة.

هنا هو المكان الذي نلقي فيه سؤالاً بسيطاً: كيف نحدّد إن كانت القصّة جيّدة؟

سمعت مرّة الكاتبة وفنّانة الكومكس ليندا باري Lynda Barry تقتبس من دراسةٍ في علم الأعصاب، تقول: إنّنا عندما نصل إلى نهاية قصّةٍ، أو قصيدةٍ، أو مزحةٍ، فإنّ المخّ يقوم لحظياً بتقييم الكفاءة بأثرٍ رجعي. فلو أنّي بدأت مزحةً بدخول بطّةٍ إلى حانةٍ، ثمّ دخلت في إطناب من خمس عشرة دقيقة عن طفولة البطّة وماضيها، ويتّضح أنّ ذلك لا علاقة له بختام المزحة، مخّك سيلحظ قلّة الكفاءة، وستضحك منها أقلّ.

على أيّ أساس يقيّم المخّ الكفاءة؟

إنّه يفترض أنّ كل شيء في المزحة موجودٌ لخدمة سطرها الأخير، لجعله أقوى.

تخيّل القصّة مثل طقسٍ شعائريٍّ من نوعٍ ما، مثل قدّاسٍ كاثوليكيٍّ، أو تتويج ملك، أو زواج. نحن نفهم أنّ قلب القدّاس التناول، وقلب التتويج لحظة ارتداء التاج، وقلب الزواج لحظة تبادل النذور. باقي التفاصيل (المواكب، والأغاني، والتلاوات، وما إلى ذلك) سنشعر أنّها جميلة وضروريّة فقط عندما تخدم قلب الشعائر.

إذنْ، من طرائق تقييم القصص وكفاءتها أن نسأل: «أين قلبك أيّتها القصّة العزيزة؟».

أي: «بعدما قيل ما قيل، وحدث ما حدث، ما الشيء الذي لا حياة لك بدونه يا قصّة؟ أحتاج إلى معرفته كي أحدّد إلى أيّ مدى كانت الجوانب غير المتّسقة فيك نافعة لقلبك».

قلب «المغنّيان» بالطبع هو مسابقة الغناء، هذا ما تحكي «عنه»، ما تقدّمه لنا، العنصر الرئيسي الذي تخدمه بقيّة العناصر (النسخة الهوليوديّة من «المغنّيان» ستكون مثلاً: «رجُلان يتنافسان على الغناء في حانةٍ روسيّةٍ، أحدهم يفوز، والآخر يخسر»).

لكنْ لعلّنا لحظنا -حسناً، أنا متأكّد أنّنا لحظنا- أنّ المسابقة لا تبدأ قبل إحدى عشرة صفحة من التسكّع.

إذنْ، وطبقاً لمبدأ الكفاءة القاسية الذي ذكرناه من قبل، من حقّنا، بل واجب علينا،

أن نسأل: ما فائدة هذه الصفحات الإحدى عشرة؟ هل تستحق مكانها؟ هل هي جديرة بمعاناة قرّاءتها؟

«المغنّيان» هي قصّة من تنويعةٍ عتيقةٍ، يتنافس فيها س وص على أيّهما أمهر، ويفوز أحدهما (تجدها من أوّل ملحمة الإلياذة إلى أفلام فتى الكاراتيه وروكي، وأي فيلم فيه مبارزة ما).

ما الذي يجعل لقصّة من هذا النوع معنى؟ لو أنّنا فقط اكتفينا بتلك الصيغة (يتنافس س وص على أيّهما أمهر)، ما الذي يجعلنا نهتمّ بمن سيفوز؟ لا شيء، لا نستطيع. ما دام س يساوي ص وص يساوي س، فلا شيء على المحك. لو أنّني قلت: «تشاجر رجُلان في حانةٍ قريبةٍ من بيتي، وصدّق، أو لا تصدّق: أحدهما كسب!»؛ فذلك لا معنى له. لن يكون له معنى إلّا لو عرفنا من هذين الشخصين. لو أنّ س شخصٌ ورعٌ ومحترمٌ، وص سيّئ الأخلاق، يصبح معنى القصّة مثلاً: «الفوز في النهاية للطيّبين». ولو أنّ س استعدّ للقتال بعدم تناول شيء إلّا الكرفس، وص بعدم أكل شيء إلّا الهوت-دوغ، فانتصار س قد يُقرأ على أنّه تشجيع للكرفس.

بما أنّ قلب القصّة هو مسابقة الغناء، وياشكا =س، والمقاول=ص، من حقّنا إذن توقّع أنّ الصفحات الإحدى عشرة التي سبقت المسابقة هدفها -أو حتى بعض هدفها- أن تخبرنا عن ياشكا والمقاول (أي ما يمثّله كل منهما)، كي نتمكّن من تفسير النتيجة عندما يفوز أحدهما.

تحتوي تلك القصّة على سمةٍ مثيرةٍ للاهتمام: مع أنّها قصّة -لنقل تهويناً وتأدّباً- «غنيّة بالوصف»، نجد في تلك الصفحات الإحدى عشرة أنّ تورجنيف، على الرغم من اطّلاعه على نبعٍ لا ينضب تقريباً لتاريخ كلٍّ من في الركن الدافئ، ليس لديه في الواقع الكثير ممّا يُقال عن الشخصيّتين الرئيسيّتين ليميّز أحدهما بحقّ عن الآخر (ما قد يجعل للمسابقة معنى). ياشكا شابٌّ محليٌّ مرتبكٌ، والمقاول رجُلٌ غريب. ياشكا عاملٌ في مصنع ورق، وذو طبيعةٍ حسّاسةٍ شغوفة، ويبدو أنّه أفضل مغنٍّ في القرية؛ أمّا المقاول فنجد له وصفاً جسدياً مختصراً في صفحة 6، وتأكيداً لاحقاً على أنّه تاجرٌ

ذكيٌّ وواسع الحيلة. فيما عدا ذلك «عن ياشكا التركي والمقاول، فليس ثمّة الكثير ممّا يقال».

إذنْ عندما نسأل بعد الصفحات الإحدى عشرة الأولى: ما تفاصيل «المغنّيان» التي ستجعل للنتيجة معنى؟ نظلّ بلا إجابة، وعلينا أن ننظر في المسابقة ذاتها.

دعنا الآن مؤقّتاً نفعل ما قد تمنّيت أنت أن يفعله تورجنيف: تجاوز الصفحات الإحدى عشرة الأولى، والذهاب مباشرةً إلى الغناء.

بينما يبدأ المقاول في الغناء (في بداية صفحة 12)، نبحث عن أيّ إشاراتٍ لجودة أدائه؛ أي: نبحث عن أيّ إشارات للكيفيّة التي يريدنا تورجنيف أن نفكّر بها إزاءه (عندما يتلقّى روكي لكمة ويقع على ركبته، نفهم أنّ هذا معناه «أنّه يخسر!»).

يُقال لنا: إنّ المقاول يبدأ «بطبقة صوتٍ عالية جداً. صوته كان حلواً ومقبولاً، وإن احتوى على بحّة بسيطة» (أي: إنّه يحسن الأداء، وربّما يفوز). بعد ذلك نقرأ (من خلال تعبيرات مثل «تلاعب بصوته»، و«ينزل بلطف متخلّياً عن...»، و«بجرأة واثقة جذلى») أنّه واثقٌ بنفسه ومرتاح، فنّانٌ محترف. نقلاته «متذوّق الموسيقى يجد فيها حلاوة»، واختار أن يغنّي «لحناً مرحاً راقصاً»، مفعماً بالـ«الزخارف، والتنويعات، والتحويرات»، حتّى الكلمات كانت محمّلة بالثقة والطموح: «أرضي الصغيرة لك يا حبيبي/ سأزرعها، وردتي الحمراء لك يا حبيبي/ سأقطفها». وأنصت الجميع إليه «بانتباه وانتشاء».

شعورنا الآن أنّ المقاول أحسن الغناء، وستصعب هزيمته.

يمكن فهم تجربة قراءة الأدب التخييلي برمّتها كسلسلةٍ من: التأسيس («الكلب نائم»)، ثمّ الترسيخ («إنّه نائمٌ بعمقٍ شديدٍ، حتّى إنّك مشيت على ظهره، ومع ذلك لم يستيقظ»)، ثمّ التبديل («ما هذا؟ لقد استيقظ!»).

هنا، جرى تأسيس أنّ المقاول يغنّي جيّداً، ويبدو أنّه في طريقه للفوز. يرسّخ تورجنيف لهذا بعض الوقت، ثمّ يقدّم تبديلاً: «غنّى المقاول لوقتٍ طويلٍ **بدون استثارة حماسة استثنائيّة عند مستمعيه**». المقاول الآن إذن «يواجه صعوبة». إنّه جيّد، ونجح في

التنفيذ، مع ذلك لا يثير الكثير في الجمهور على المستوى الشعوري. نقرأ ذلك «عاجل: هذا الرجُل في الواقع قد يخسر».

تقديم تورجنيف لهذا التعقيد سمح لنا بمعرفة المقاول أكثر؛ إنّه شخصٌ على الرغم من لمعانه لا يثير في الناس الكثير (ما يبدأ في إجابة سؤال: «من هو س؟»). الآن وقد تأسّست هذه المشكلة، يرسي تورجنيف وضعاً جديداً يشير إلى أنّ المقاول حلّ المشكلة... بزيادة اللّمعان. «بعد نقلةٍ ماهرةٍ على نحوٍ خاص» ثمّة موجة حماس: السيّد الوحشي يبتسم، والخفيف يصيح من السعادة، وأرمش يبدأ في الدندنة معه؛ أمّا ياشكا، المنتظر في الركن، يؤكّد قوّة أداء المقاول: «فقد توهّجت عيناه كالجمر، أخذ يرتجف كورقة شجر، وابتسم مرتبكاً». وحده السيّد الوحشي لم يقتنع: «لم يتبدّل محيّاه، وظلّ ساكناً كما كان من قبل»، مع أنّ «نظرته... انفكّت قليلاً».

تشجّع المقاول، و«أطلق لنفسه العنان»، وماذا يعني ذلك بالنسبة له؟ يعني مزيداً من اللّمعان: «الطقطقة والطرقعة بلسانه، واللّعب المحموم بحنجرته». حلّه لمشكلة («أنا لا أؤثّر في جمهوري») هو إشعال الحفل! اختُتم أداؤه بـ«انفجار هتافات الاستمتاع والرضا من جمهوره». أعلنه الخفيف فائزاً، لكنّ نيكولاي إيفانيتيش صاحب الحانة يذكّر الجميع بأنّ المسابقة لم تنتهِ، حتّى وهو يعترف بأنّ «المقاول مغنٍّ رائعٌ، نعم إنه كذلك».

لنقيّم أداء المقاول؛ مواهب المقاول تقنيّة في جذورها، غناؤه يوصف بمصطلحات تقنيّة، ولم يؤثّر على الجمهور إلّا في موقعين، الأوّل: بعد «نقلةٍ ماهرةٍ على نحوٍ خاص»، والثاني: قرب النهاية من خلال «اللّعب المحموم بحنجرته».

مجدّداً نرى أنّ التفصيل يصنع الشخصيّة. تورجنيف جعل المقاول يغنّي بطريقةٍ معيّنةٍ (يبهر جمهوره بالبراعة التقنيّة)، ومن خلال ذلك صار المقاول شخصاً معيّناً، ويمثّل شيئاً بعينه.

الدور الآن على ياشكا. أمام القصّة هنا طريق من اثنين: ياشكا يخسر (وتصبح قصّة عن انهيار أسطورةٍ محليّةٍ، وربّما كيف يتلقّى الهزيمة)، أو ياشكا يكسب. القصّة الآن

تسأل: أيّ المهارات قد تسمح لياشكا بهزيمة المقاول الماهر تقنياً في الغناء؟ كلّ مرّة أقرأ فيها هذه القصّة، أسأل نفسي من جديد عندما يتقدّم ياشكا لغناء دوره: «كيف يستطيع أن يفوز؟ لقد كان المقاول جيّداً جداً». إنّ القصّة تتحوّل إلى استفتاءٍ على... شيء ما، لم نعرفه بعد، لكنّنا نعرف جيّداً أنّ أحد جانبي التصويت هو البراعة التقنيّة (وللتوضيح، أنا لا أقول: إنّنا خلال أول قراءة نكون واعين بذلك، بل أعتقد أنّنا في الواقع لسنا كذلك، وإنّما يخامرنا شعور بأنّ المقاول قد رفع من مستوى المنافسة، ونتساءل: «هممم، كيف قد يُعلي ياشكا على ذلك؟»).

وها نحن مرّةً أُخرى نراقب عن قربٍ وصف تورجنيف لبعض الغناء (في صفحة 15)، لنرى ما الذي يريدنا أن نشعر به.

يبدأ ياشكا متوتراً: «أوّل نغماته كانت واهنة غير متساوية»، بدت وكأنّها قد «دخلت الغرفة عرضاً» (العكس تماماً من البراعة التقنيّة). ربّما نفهم من ذلك: «أوه! يبدو أنّ ياشكا سيُخفق»، لكن عندها: «كان لتلك النغمة المرتجفة المتردّدة تأثيرٌ غريبٌ علينا؛ إذْ أخذنا نتبادل النظرات بين بعضنا، وزوجة نيكولاي اعتدلت بغتة وانتصبت».

أغنيته حزينة، كلماتها -مقارنةً بكلمات أغنية المقاول- أقلّ ثقةً، وأكثر إبهاماً: «عبر الحقول، تتقاطع طرق عديدة» (بما أنّنا لا زلنا نتساءل كيف قد يفوز ياشكا، فذلك السطر ربّما يقترح نسخة روسيّة أرقّ من القول الشائع: «يمكن سلخ القطّة بأكثر من طريقة»).

غناء ياشكا ليس بلا شائبة، فصوته مكسورٌ ومشروخٌ، لكنّه أيضاً تضمّن «عاطفةً صادقةً عميقةً، به فتوّة، وقوّة، وحلاوة». بعد قليل «ياشكا وقع أسيراً للوجد». بدا أنّه فقد إدراكه بنفسه وبجمهوره، و«استسلم للنشوة».

تذكّر اللّحظة الموازية (لحظة ذروة التمكّن في الأداء) مع المقاول، عندما «أطلق لنفسه العنان» وأطلق سلسلة من طقطقات وطرقعات اللّسان، واللّعب بالحنجرة. لم يفقد عندها الشعور بنفسه، ولا نسي جمهوره، ولا استسلم لأيّ شعور، بل كشف عن ترسانةٍ من الأسلحة الجذّابة عندما أحسّ بالنصر (لقد أثّر على جمهوره بدلاً من أن يؤثّر فيهم).

ثمّ حدث شيءٌ بديعٌ في القصّة التي يحكيها لنا تورجنيف. بعدما استسلم ياشكا

للنشوة، عاد حضور الراوي الشخصي للقصّة بعد غيابٍ طويلٍ (فقد غاب بالكامل تقريباً منذ أدرك أنّه ملحوظ في بداية صفحة 7)، وتذكّر شيئاً بوحيٍ من غناء ياشكا: «نورساً أبيض عظيماً». ربما نتخيّل مع كلمة «نورس» صورة نورس محلّق فوق الرؤوس، لكنْ لا، النورس الذي تذكّره الراوي «كان يقف ساكناً». وعلى نحوٍ ما، كل مرّة في لحظة تصحيح اللّبس هذه، أرى النورس بوضوح: «صدره الحريري يلتمع بأشعّة الغروب القرمزيّة، ومن حينٍ إلى حين يفرد جناحيه الطويلين تجاه البحر الأليف، تجاه الشمس الدامية المنحدرة».

ربّما عند هذه النقطة، نتذكّر الظهور المبكّر للطيور في القصّة (صفحة 3)، الغربان الخاملة، والعصافير المتناحرة. هذا النورس ينتمي إلى فصيلة تفوق طيور هذه القرية المتداعية الخانقة حريّةً بكثير، يعيش في مكانٍ ما حيث هواء المحيط البارد النقي، ولا يعاني، على عكس الطيور المحليّة، بل يبدو قوياً هانئاً، بل إنّه يبدو عندما يفرد جناحيه كمن يُقدّر الجمال (أي: في مشهد الغروب). ومن الذي استدعاه في عقل الراوي؟ ياشكا. كيف؟ بغنائه. ياشكا «غنّى، وكل نغمة في صوته ذكّرتنا بشيءٍ قريبٍ وعزيزٍ علينا جميعاً». أياً كان ما حدث، فقد حدث للجميع. تذكّر كل منهم ذكرى تشبه نورس الراوي. لم يحدث مثل هذا مع غناء المقاول. لقد أثار العجب، لكنّه لم يسحر أحد. وُصف أداء المقاول من خلال ما يستطيع فعله؛ أمّا أداء ياشكا فمن خلال ما أثار عند مستمعيه.

استدعى ياشكا النورس، لكنّه أيضاً هو نفسه النورس: على اتّصال بالجمال، وقد تخلّى مؤقّتاً عن الشخصيّة المتوقّعة منه؛ النورس «يقف ساكناً» بدلاً من الطيران، وياشكا توقّف مؤقّتاً عن كونه عاملاً في مصنع ورقٍ، وغدا فنّاناً، حتّى لو في قريةٍ صغيرةٍ متداعية.

الكل يبكي.

ياشكا فاز.

ما وصفته توّاً، مثلما قلنا، هو قلب القصّة. يستغرق نحو خمس صفحات من مجمل تسع عشرة، ولا يبدأ قبل الصفحة 12.

إذن ما الذي تفعله تلك الصفحات الإحدى عشرة؟

قد نتخيّل القصّة مصنعاً للحلوى. إنّنا نعتقد أنّ أساس صناعة الحلويات هو... صنع قطع الحلوى في هذا المكان. عندما نتجوّل في المصنع، نتوقّع أنّ كل مكان -وكل شخص، وكل قسم، وكل عملية- ذو علاقةٍ ما، أو يشارك في لحظة صنع الحلوى. لو تعثّرنا في مكتبٍ كُتب عليه «مركز التخطيط لزفاف ستيف» سنشعر أنّ ثمّة خللاً. ربّما يتّضح أنّ التخطيط لزواج ستيف ذو نفعٍ ما لصنع الحلوى، لكنّ هذا احتمالٌ بعيد؛ لذا، لو أنّنا أغلقنا ذلك المكتب، ستصبح صناعة الحلوى -بحكم الأمر الواقع- أكفأ (وإن كان هذا قد يضايق ستيف). يصبح مصنع الحلوى مصنعاً أجمل للحلوى، لأنّه غدا أكفأ في صنع الحلوى.

أو تخيّل حرّاساً يجوبون طرقات القصّة، يسألون كل جزء فيها: «توقّف عندك لو سمحت، ما الذي تفعله هنا؟». لو كانت القصّة ممتازة سيكون عند كل جزءٍ منها إجابة جيّدة: («أنا، بطريقةٍ حاذقةٍ غير ملحوظة، أوجّه الطاقة إلى قلب القصّة»).

النموذج المتطوّر الصارم للقصّة يقول: إنّ كل جزء منها يجب أن يكون لوجوده سبب. الأسباب العرضيّة (مثل: «لأنّ هذا حدث في الواقع»، أو «هذا يبدو رائعاً»، أو «كتبت هذا في القصّة ولا أستطيع قصّه منها») لا تصلح. على كل جزءٍ أن يمرّ بهذا المستوى من التدقيق الصارم، وإن كان يجب أن يُطبّق ببعض الكرم، وإلّا صارت القصّة نموذجاً حسابياً بلا روح.

دعنا إذن نتناول الصفحات الإحدى عشرة محلّ الحديث، ونسأل أنفسنا، ونحن نمضي قدماً: ما الذي تفعله هذه الأجزاء لنفع قلب القصّة؟

بما أنّني مهندسٌ سابقٌ، اسمح لي بوضع جدولٍ بالأجزاء التي تكوّنت منها الصفحات الإحدى عشرة (التي قد تكون دخيلة، والبحث في أهميّتها جارٍ)، وسأكتب بحروفٍ مائلة الأجزاء التي فيها حدث مهمّ، لتفرقتها عن الأجزاء التي لا تحتوي إلّا الوصف.

جدول 1

ملخّص الإحدى عشرة صفحة قبل المسابقة

- وصف الصدع (صفحة 1).
- وصف صاحب الحانة، نيكولاي إيفانيتش (صفحات 1–2).
- وصف زوجة نيكولاي (لم يذكر اسمها) (صفحة 3).
- وصف بعض الطيور (منتصف صفحة 3).
- وصف قرية كولوتوفكا (آخر صفحة 3).
- وصف الخفيف وأرمش (النصف الأول من صفحة 4).
- مشهد نشط للحوار بين الخفيف وأرمش، خلاصته: ستُقام مسابقة غناء (صفحات 4–5).
- وصف الحانة (صفحة 5).
- مشهد نشط (من سطرين) حيث يدخل الراوي الحانة (آخر صفحة 5).
- وصف ياشكا (آخر صفحة 5 وأول صفحة 6).
- وصف السيد الوحشي (صفحة 6).
- وصف المقاول (صفحة 6).
- وصف الفلاح (آخر صفحة 6).
- مشهد نشط يلحظ فيه الراوي (وهو رجل نبيل) أنّ وجوده ملحوظ في غرفة مترعة بالفلاحين، ثم يرحب به صاحب الحانة (أول صفحة 7).
- مشهد نشط يقررون فيه تفاصيل المسابقة، وتكاد تبدأ (صفحات 7–8)، لكن يقاطعها:
- وصف (ثانٍ، مع بعض التاريخ) للخفيف (صفحة 9).
- وصف (ثانٍ، مع بعض التاريخ) لأرمش (صفحات 9–10).
- وصف لياشكا ومحاولة أخرى مع المقاول، لا تصفه بالضبط، وإنّما تشرح لماذا لا يمكن وصفه (آخر صفحة 10).
- وصف للسيد الوحشي (صفحات 11–12).
- أخيراً تبدأ المسابقة (صفحة 12).

بفحص الجدول، نلحظ أنّ القصّة في صفحاتها الإحدى عشرة الأولى مفعمة بالفقرات الساكنة الوصفيّة (كل ما يحدث فيها أنّ الراوي يقترب من الحانة، يقابل الخفيف وأرمش، يدخل الحانة، ويسمع مناقشة عن المسابقة). ما إن تبدأ المسابقة (في صفحة 12) حتّى يتراجع الوصف ويصبح النص -أغلبه- عن حركةٍ مستمرّةٍ في الزمن الفعلي، داخل وخارج الحانة.

(تستطيع أن ترى تمثيلاً بصرياً لمدى غرابة ذلك، بأن تسترشد بالجدول أعلاه، وتظلّل بأقلامٍ ملوّنةٍ صفحات نسخة من القصّة، اجعل لوناً للأجزاء الوصفيّة، وآخر للأجزاء النشطة).

هكذا نجد في عربة ملحوظاتنا «أكواماً من الإسهاب والوصف الساكن»، فنتساءل: هل لحظت القصّة هذا الإفراط؟ هل ستعمل على تحويله إلى ميزة؟

دعنا هنا نحاول الدفاع عن وجهة نظر أنّ الإسهاب والوصف الساكن عند تورجنيف سيتّضح أنّهم هنا «عن قصد».

بالعودة إلى جدول 1، نجد أنّ أغلب الأوصاف الساكنة أوصاف لأشخاص.

لنتحدّث عن الطريقة التي يصف بها تورجنيف الناس، لأنّي أعتقد أنّها جزءٌ ممّا أثار حفيظة تلاميذي على مرّ السنين.

نقابل ياشكا في آخر صفحة 5: «هزيلٌ، رشيقٌ، في الثالثة والعشرين من عمره... بدا مثل عمّال المصانع... لم تكن صحّته في أفضل حال. خدّاه الغائران، وعيناه الرماديّتان، وأنفه المستقيم، ومنخراه الصغيران، وجبينه المشدود الأبيض الذي تنشد من آخره خصلات بنيّة فاتحة مجعّدة إلى الوراء، وشفتاه الجميلتان المعبّرتان على الرغم من ضخامتهما...». هل يمكنك تخيّل شخصٍ من كل هذا؟ أنا لا أستطيع. ربّما أنا لست أكفأ من يتخيّل، لكن تلاوة ملامح الوجه هذه لا تتراكم عندي في أيّ شكلٍ أستطيع رؤيته. لا تساهم هذه الأوصاف إلّا في رسم ما يشبه صورة بيكاسوية في عقلي. تلك الطريقة في الوصف (الشاملة، ويغلب عليها رصّ ملامح الوجه وأجزاء الجسم) تغلب على القصّة. السيد الوحشي «عريض الكتفين، وعريض عظام الوجنتين، ذو جبين منخفض، وعينين

تتريّتين ضيّقتين، وأنفٍ قصيرٍ مفلطح، وذقنٍ مربّع، وشعره أسودُ لامعٌ، خشنٌ، منتصبٌ كفرشاة». وعندما نقابل المقاول يوصف بأنّه: «قصيرٌ، غليظٌ، في نحو الثلاثين، بثير الوجه، ومجعّد الشعر، ذو أنفٍ مرفوع، وعينين بنيّتين مفعمتين بالحيويّة، ولحيةٍ خفيفة»، ونيكولاي إيفانيتش: «أشيب الشعر، منتفخ الوجه، ذو عينين صغيرتين أليفتين ماكرتين، وجبين ممتلئ تقطعه أخاديدُ صغيرةٌ بعرضه».

القارئ المعاصر يشعر أنّ هذه الطريقة في الوصف عتيقة. نرى بحسب فهمنا الحالي للتخييل أنّ وصف الأشخاص يجب أن يكون انتقائيّاً؛ أي: لا يجب أن يشمل الجميع، ولا كل شيء. نتوقّع أن يكون بالحدّ الأدنى، ويخدم الإحساس المطلوب؛ أمّا تورجنيف فيبدو أنّه يصف ما يصف لمجرّد أنّه كان موجوداً.

تعود هذه الطريقة إلى زمنٍ قامت القصص فيه بوظيفةٍ توثيقيّة. كان تورجنيف من طبقة النبلاء، ومثل راويه، كان يخرج في رحلاتٍ إلى الريف ليصطاد. الكتاب الذي ظهرت فيه «المغنّيان» لأوّل مرّة (لوحات رياضي[1] A Sportsman's Sketches) كان عملًا رائداً فيما يمكن تسميته بالأنثروبولوجيا الأدبيّة، يلقي نظرةً على حياة «أولئك الناس»؛ أي: الفلّاحين في المناطق النائية. مُدح تورجنيف وقتها على حساسيّته الفائقة، وتصويره العاطفي للشخوص وواقعيّته (الأصل الأرستقراطيّ للراوي يفسّر تلك اللّحظة في صفحة 7: «رأيت أنّ حضوري أربك ضيوف نيكولاي إيفانيتش قليلاً في البداية، لكن لمّا لحظوا أنّه انحنى لي مثل شخص يعرفه منذ زمن، هدأوا ولم يأبهوا بوجودي أكثر من ذلك»).

كان هذا الوصف للركن الدافئ إذن موجّه إلى أناس ربّما لم يدخلوا مكاناً مماثلاً قط («لا أتوقّع أنّ العديد من قرّائي قد أُتيحت لهم فرصة رؤية حانةٍ ريفيّة»). هذا قد يفسّر أيضاً الوصف المطوّل الذي خضناه لنيكولاي إيفانيتش وزوجته، وللخفيف وأرمش. رؤية تورجنيف لوظيفته التي عيّنها لنفسه هنا تتضمّن الريبورتاج؛ التحقيق الصحفي. إنّه هنا صحفيٌّ مغامرٌ، يمنح قرّاءه نظرةً إلى عالمٍ سحريٍّ، عالم يقع تحتهم.

غير أنّ هذه الطريقة للوصف نجمت أيضاً عن أسلوب عمل تورجنيف.

—

(1) تُرجمت إلى العربية باسم (مذكّرات صيّاد)، وهي ترجمة أدق لاسم الكتاب الروسي (Записки охотника). [المترجم]

كتب هنري جيمس Henry James عن تورجنيف:

إنّ بذرة القصّة عنده لم تكن قطّ حبكتها، بل تلك آخر ما يفكّر فيه، وإنّما تمثيل أشخاص بعينهم. أوّل ما يتجلّى له من القصّة هو صورة لأحد الأفراد، أو مجموعة منهم... يظهرون له بوضوح وكأنّهم أحياء، ويتمنّى لو أنّه يعرف عن طبائعهم أكبر قدْر ممكن، ويُعرف بهم. أوّل ما يفعله هو أن يوضح لنفسه ما الذي يعرفه بالضبط، وليحقّق هذه الغاية يكتب ما يشبه السيرة الذاتيّة في بداية كل قصصه لكلٍّ من شخصيّاته، كل ما فعلوه، وكل ما فُعل بهم؛ أي: يفتح ملفّاتهم كما يقول الفرنسيّون... بعد أن تصبح هذه المادّة بين يديه يستطيع أن يتابع، والقصّة كلّها تكمن في سؤال: ماذا أفعل بهم؟... لكن، ومثلما قال بنفسه: ما يعيب نهجه، وما يُلام عليه، هو حاجته إلى «معمار»؛ أي: إلى تكوين... لو أنّ المرء يقرأ قصص تورجنيف وفي باله الكيفيّة التي تكوّنت بها، أو بالأحرى الطريقة التي خرجت بها إلى الوجود؛ يستطيع أن يتتبّع نهجه في كل سطر.

وقالها فلاديمير نابوكوف Vladimir Nabokov بمزيد من التذمّر: «عبقريّة [تورجنيف] الأدبيّة تتراجع فيما يخصّ المخيّلة الأدبيّة؛ أي: فيما يتعلّق باكتشاف طرائق لسرد القصص تواكب أصالة فنّه في الوصف».

استيعابنا المعاصر لجماليّات الفنّ يستلزم من الوصف أن يكون سريعاً وطبيعياً، يُقدّم بخفّة خلال الحدث (إنّنا نؤمن بمبدأ اعرض، لا تقل[1]). لم نعد نتسامح مع الراوي طويل البال، كثير الشرح، المسترسل. مثلما قال أحد تلاميذي: عند تورجنيف، يبدو أنّ الوصف والحدث يتناوبان على الوقوف أمام الميكروفون، يصمت كل منهما عندما يتحدّث الآخر. التأثير الناتج ساكن وغريب، وأحياناً مزعج؛ تاريخ كل شخصيّة يُسرد وكأنّه قادمٌ من مستودع بيانات، في حين تقف بقيّة الشخصيّات في حالة جمود، مثل دمى في عرض مسرح عرائس اسمه «حانة روسيّة ريفيّة، نحو 1850 م».

---

(1) Show, don't tell اعرض، لا تقل: تعبير مشهور بدأ من عالم كتابة السيناريو السينمائي ثم شاع استخدامه بين كل أوساط السرد المختلفة، ومفاده أن أي معلومة يود الكاتب توصيلها للمتلقي، يُفضل إدراجها ضمنياً في حدث ما ذي علاقة بالحكاية، بدلاً من أن تُسرد مباشرة، أو جعل شخصية ترددها بلا داع. [المترجم]

لنقرّ إذنْ بأنّ القصّة تصبح وعرةً في بعض الأحيان. إنّنا ننفر من عادة تورجنيف في إجبار الكل على التوقّف عن الحركة والحديث كي يستطيع أن يتجوّل بينهم ويجمع المعلومات عن شكل الحواجب، والشعر، والمعاطف، وغير ذلك. تتحوّل تلك المهارة المسرحيّة إلى مدعاةٍ للسخرية في بعض الأحيان. يميل تلاميذي دوماً إلى التهكّم من سطرٍ معيّن (بالقرب من نهاية صفحة 8، عندما يفترض أنّ الغناء على وشك أن يبدأ) أكثر من غيره: المقاول مرتبكٌ ويماطل، والسيّد الوحشي يأمره أن يبدأ في الغناء، يتقدّم المقاول، ويشتدّ التوتّر، إنّنا ننتظر بدء الغناء منذ وقت طويل.

ثمّ نصطدم بهذا:

«لكنْ قبل أن نشرع في وصف المنافسة، اسمحوا لي بأن أقول كلمات قليلة عن شخصيّات قصّتي».

فنشعر: «آه يا إيفان، دعك من هذا، ألم تصف بما يكفي في الصفحات الثمانية الماضية؟».

لنفترض أنّ أحد أصدقائك جاء إلى بيتك ذات مرّة، ومعه قطعة ملابس ضخمة غريبة الشكل -بدلة غطس مصنوعة من الحرير الصخري مثلاً، ويطلب منك ارتداءها، فترتديها. لكنّها غير مريحة، وتشعرك بالسخونة والحكّة. تشعر بثقل مرور كل ثانية، في لحظة ما ستسأل: «انتظر، ما الهدف من هذا الشيء؟».

دعنا إذنْ نسأل الآن: ما الهدف من كل هذا الوصف المضني للشخصيّات؟ ربّما إنْ عرفنا، نصبح أكثر تقبّلاً لفكرة ارتداء هذه الملابس المثيرة للحكّة الغريبة، التي هي طريقة تورجنيف في وصف الشخصيّات.

أو أقلّ تقبّلاً.

لكن أوّلاً، تكريماً واتّباعاً للروح التورجنيفيّة في الإسهاب، دعنا نأخذ خطوةً إلى الوراء ونسأل: لماذا قد نحتاج إلى وصف الشخصيّات في الأساس؟ ما الهدف الذي يخدمه وصف الشخصيّات؟

أو لماذا نحتاج إلى الشخصيّات أصلاً؟

نحتاج إلى الشخصيّات -بتصرّف من ديفيد مامت David Mamet-كي يقوموا بالدور الذي تطلبه منهم القصّة. لماذا نحتاج إلى جيكوب مارلي في رواية ترنيمة عيد الميلاد؟ كي يقنع سكروج أنّه هالك لا محالة إن لم يتغيّر. ماذا نحتاج إذن أن نعرف عن مارلي؟ كل ما يساعده على القيام بهذا الهدف. ما يمنح مارلي السُّلطة لفعل ذلك هو أنّه كان شريك عمل لسكروج، وأنّه أقرب شيء ممكن لما يمكن عدّهُ صديقاً محلّ ثقةٍ لسكروج. عاش مارلي الحياة نفسها التي عاشها سكروج، وارتكب الآثام نفسها. نحتاج إلى أن نعرف هذا القدر (وليس أكثر) لكي يصدّقه سكروج عندما يخبره أنّه يتوجّب عليه تغيير أساليبه (لسنا بحاجةٍ إلى معرفة إن كان مارلي متزوّجاً، أو كيف كانت طفولته، أو حجم أنفه، أو كيف قابل سكروج أوّل مرّة).

السؤال إذنْ: هل الجوانب المتعدّدة في حياة شخصيّات «المغنّيان» (الخفيف، وأرمش، ونيكولاي وزوجته، والسيد الوحشي) تساعد بأيّ شكل على جعل قلب القصّة (مسابقة الغناء) أقوى؟

نستطيع أن نقول: نعم، فهم يقومون بدور لجنة الحكّام.

ارجع إلى أداء المقاول (صفحتي 12 و13) واقرأه مجدّداً، وتتبّع ردود فعل الشخصيّات الجانبيّة. إنّ قلب القصّة هو غناء لا يبلغ مسامعنا، وهذه الشخصيّات الجانبيّة من يخبرنا بما نحتاج إليه لتكوين رأينا فيها. إنّنا نراقبهم لرؤية كيف كان أداء ياشكا والمقاول، ونستطيع تقييم كل منهم تقييماً متفاوتاً، طبقاً لما قيل لنا عنهم.

نعرف مثلاً أنّ الخفيفَ شخصٌ تافهٌ، سكّيرٌ محليٌّ لا يمكن الثقة في رأيه («لم يُعرف عنه قطّ أنّه نطق كلمة ذكيّة، أو حتّى مفهومة، إنّما هو لا ينفك يثرثر ويتحدّث بالهراء... مثل أيّ خفيف العقل»)، هو يؤدّي وظيفة القاضي الأحمق؛ تجسيداً للحكم غير القادر على التمييز، عقليّة الغوغاء، هو أوّل من يستجيب، وردّ فعله قويٌّ، لكنّه عادةً غير صحيح. عندما يقول: إنّ المقاول هو الفائز فذلك مؤشّرٌ فضفاضٌ على أنّ المقاول غنّى جيّداً، لكنّه أبكر من اللازم، بذلك فحكمه يُنقض من قبل نيكولاي صاحب الحانة، الذي هو «خير حكم على ما يعدّه الروسي الحق من الأمور مهماً، أو ذا بال». أو خذ عندك السيد الوحشي، لقد قُدّم خلال ذلك الوصف الطويل قبل المسابقة شخصاً ذا

«نفوذٍ هائلٍ في المقاطعة برمّتها»، و«مولعاً» بالغناء، وليس ذلك فقط، بل توجد «قوى خارقة تكمن مستكينة تحت جلده». عندما ننظر إلى هذا الـ«هرقل»، الذي «قوله مُطاع على الفور بحماس» من الجميع كي يساعدنا في تفسير أداء المقاول، نجد أنّه يبتسم في البداية (عند نقلة معيّنة)، ثمّ بالقرب من نهاية الأغنية تلين نظرته قليلاً، مع أنّه قد «حافظت شفتاه على تعبيرهما المشمئز». لكنّه لا يطلق حكماً نهائياً، بل فقط يأمر ياشكا أن يتوقّف عن المماطلة و«غنّ كما يأمرك الرب».

دعنا إذنْ نلقِ نظرةً أُخرى على أداء ياشكا (بداية من صفحة 15) في هذا الضوء:

زوجة نيكولاي، تلك المرأة القويّة التي وُصفت من قبل بأنّها «تاجرة حادّة الأنف، ذات عين ثاقبة، ممتلئة بالحيويّة» (أي: إنّها ليست شخصاً يسهل التأثير فيه)، تأثّرت بغناء ياشكا حتّى بكت. نيكولاي نكس رأسه (ربّما ليداري دموعه)، وأرمش نحّى نظره (الشيء نفسه)، والخفيف صُعق وسكت سكوتاً غريباً عليه، والفلّاح الصغير (الذي أبدى إعجابه بغناء المقاول سابقاً بالبصق «جذلاً») بات الآن ينتحب، ما نعدّه ردّ فعل أشدّ. فنجد أنفسنا ننظر إلى قمّة التسلسل القيادي في إطلاق الأحكام، من الذي نصّبته القصّة كبير القضاة؟ السيد الوحشي، الذي لم يطلق حكماً حاسماً على أداء المقاول من قبل، لكنّه الآن تنحدر على وجنته «دمعة ثقيلة»، ثمّ بعدها ينطق بكلمة واحدة: «ياشكا...»، ليحسم الحكم: فاز ياشكا.

لا

خلال العرض ليخبرونا كيف تجري الأمور. ما دمنا نعتقد أنّ أربعتهم ذوو أذواق متباينة، فرسائلهم ستمثّل مراجعات من مصادر متعدّدة في الزمن الفعلي للعرض. ونستطيع مقارنة آرائهم المختلفة بحسب معرفتنا بكل منهم.

إذن (نتابع دفاعنا): صنع تورجنيف لجنة حكّام بشخصيّات وسُلطات متباينة، وقابليّة متفاوتة للتأثّر، ما سمح له بأن يقدّم لنا صورةً شديدة الدقّة لأداء المغنّين لحظةً بلحظة، من خلال ردود أفعال هرميّة؛ لهذا كان من الضروري وصف الشخصيّات الجانبيّة، لنفهم ردود أفعالهم ومعانيها، ومن نأخذ به، ومن نرفضه؛ أي: إنّه خلق من خلالهم نوعاً من المصداقيّة المتدرّجة.

لكن مع كل ذلك نجد أنفسنا نسأل، بل نتوسّل: هل يحتاج الوصف فعلاً إلى أن يكون بهذا الطول؟ هل نحتاج إلى كل تلك الكلمات لتحقيق هذه الوظيفة؟ لنقل: إنّ وظيفة أرمش أن يكون حكماً أقلّ خرقاً بقليل من الخفيف، هل نحتاج إلى قصّة حياته الكاملة في الصفحتين: 9 و10؟ (إنّنا نعلم بالفعل إنّه أخرق نوعاً ما من مشهد دخوله الحانة). هل نحتاج إلى أن نعرف عن كم معطفه الوحيد، وقبّعته المدبّبة، وشكل شفتيه وأنفه؟ هل هذه التفاصيل تساعد في إخبارنا أيّ نوع من الحكّام سيكون؟ توجد معلومات كثيرة جداً حتّى إنّنا نعاني في تحديد أيّها ذات أهميّة.

هل يمكن أن توجد نسخة أكفأ من القصّة، أقلّ تكدّساً بالتفاصيل، وأكثر قابليّةً للقراءة، وتؤدّي الوظيفة نفسها، بالروح نفسها، لكن بحيويّة؟

أعطي تلاميذي دائماً واجباً اختيارياً: انسخ القصّة ضوئياً، واقرأها بقلمٍ أحمر في يدك، واقطع منها حتّى تصل إلى نسخة يبدو لك إيقاعها أكثر حداثةً، شذّبها إلى وقعٍ أسرع محاولاً الحفاظ على كل ما هو جيّد فيها، ثمّ أعد نسخها إنْ لا يزال بك طاقة. اقرأها الآن وكأنّك تفعل لأوّل مرّة. هل لا تزال جيّدة؟ هل صارت أفضل؟ أيمكنك قص 20% أكثر؟ ثمّ 10% أخرى؟ متى تبدأ تشعر أنّ القصّ يصيب العظام؛ أي: يجرّد القصّة من بعض جمالها الخفيّ الموجود في الأصل (على الرغم من الإطناب)؟

لو أنّك جرّبت هذا التمرين، ستجد أنّ كل شيء يتمحور حول دقّة اللّمسة... حول حكمك اللحظي بين الجملة والأخرى في التفرقة بين القمح والهشيم. بما أنّ هذا النوع من القصّ الحاد هو مهارة سيحتاج إليها أيّ كاتبٍ جادّ ليستخدمها في قصصه الخاصّة، يمكن أن نقترح التدريب عليها على عمل شخصٍ آخر، خاصّة لو أنّ هذا الشخص قد توفّي منذ مدّة، ولن يستطيع الاعتراض (لو أنّك لا تتحمّل أن تقصّ من تورجنيف، جرّب التمرين الذي ألحقته بالكتاب في الملحق أ، حيث سأطلب منك أن تقصّ بحدّة من شيء كتبته خصوصاً لهذا الهدف).

مع صفحة 17 تنتهي المسابقة، لقد خرجنا من قلب القصّة إلى ختامٍ من نوع ما. ياشكا يستمتع بانتصاره «مثل طفل»، والراوي يذهب لينام في شونة تبن. يستيقظ عند

حلول اللّيل، ويسمع صخباً قادماً من الحانة («نوبات الضحك الجامح»). ينظر الراوي من النافذة ليجد الجميع، بما فيهم ياشكا، ثملين. وياشكا يغنّي من جديد (بل في الواقع يهمهم، ويعزف على الجيتار، و «خصلات شعره الرطبة تلتصق بوجهه شديد الشحوب»). لقد تجاوز لحظة فوزه المقدّسة -التي لم يمض عليها الكثير- بمسافة بعيدة، وكذلك الجميع.

راقبنا الحانة تتحوّل خلال المسابقة إلى كنيسة، فقد وقع فيها شيء مقدّس: أولئك الناس (فلّاحون، فقراء، يعملون حتّى حافّة الهلاك في هذه الظروف القائظة القمعيّة)، ترقّوا إلى مستويات عُليا، بوساطة الفن. لقد أدركوا الجمال عندما رأوه؛ أمّا الآن، فقد ارتدّت هذه الكنيسة إلى حانة.

هل أدّت هذه الخبرة الفنيّة إلى تغييرٍ دائم؟ لا، بل في الواقع أثّرت فيهم التجربة الفنيّة الاستثنائيّة، حتّى إنّهم سكروا أكثر ممّا يسكرون عادة. حدث انتقالٌ للطاقة: كان يجب أن تجد طاقة الغناء لنفسها مخرجاً، ووجدته في هذه العربدة الجماعيّة (ربّما يذكّرنا هذا بالحادثة التي وقعت في القصّة من قبل، عندما هاجم الخفيف، المتأثّر بغناء المقاول، الفلّاح الصغير، بفائض من طاقة العنف التي أوقدها الفن).

هنا نشعر أنّ القصّة تقول شيئاً ما عن الاحتياج إلى الفن. إنّ الناس، حتّى «المتواضعين» منهم، يتوقون إلى الفن، ومستعدّون لبذل الكثير كي يتذوّقوه. لكنّ الجمال خطرٌ أيضاً، وبوسعه التغلغل داخل المرء بقوّة حتّى يزلزل كيانه، ويربكه، ويحثّه حتّى على العنف (أجد نفسي أحياناً، في تلك اللّحظة من القصّة، أفكّر في كل الأبّهة النازيّة، والبثّ الإذاعي الهائج والمُهيّج الذي سبق الإبادة الجماعيّة في رواندا).

ومع ذلك، كان ما حدث في الحانة جميلاً، واحتاج إليه الجميع فعلاً. شيء جميل ارتقى من أعماق الناس بما يلائم اللّحظة.

ولمّا غمرهم الجمال، ضاعوا تماماً.

والآن، من منتصف صفحة 18، ندخل ختاماً ما.

ينزل الراوي التلّ عائداً، بحذاء ذلك الصدع الذي يشطر القرية. يسمع صوتاً بعيداً

من الوادي بالأسفل: صبياً ينادي اسماً «بعناد، واستماتة، وإلحاح يائس، يطيل المقطع الأخير من الاسم لوقتٍ طويل». أي بقول آخر: يغنّي. صبيّ ينادي أحدهم بطريقةٍ تشبه الأغاني. إنّه ينادي/ يغنّي الاسم «قرابة الثلاثين مرّة على الأقل». ثمّ يأتي الرد «وكأنّه من عالمٍ آخر»، ما يذكّرنا ببداية أغنية ياشكا (التي بدت «ليست خارجةً من صدره، بل قادمةً من مكانٍ بعيدٍ، وكأنّها دخلت الغرفة عرضاً»). وهذه الإجابة («ماااذاااا؟») أيضاً أقرب إلى الغناء. الصبي الأوّل يقول/ يغنّي: «تعال هنا أيّها العفريت الصغير... بابا يريد أن يضربك!». الولد الثاني طبعاً «لم يرد». يتابع الولد الأوّل النداء/ الغناء، والثاني يظلّ صامتاً. وفيما يبتعد الراوي يبهت النداء بالتدريج (حتّى وهو على بعد أربعة أميالٍ لا يزال قادراً على سماع نداء الولد الأوّل).

ما الذي يقدّمه لنا هذا المشهد الأخير؟ نلحظ أوّلاً أنّه نسخةٌ مصغّرةٌ من القصّة نفسها، أو على الأقل نقيس تلك الفكرة على القصّة: شخصان يغنّيان ذهاباً وإياباً، أحدهما يغنّي أوّلاً، والثاني يرد عليه.

إنّني أربط الولد الأوّل بالمقاول، والثاني بياشكا. لماذا؟ الولد الأوّل براغماتي؛ يسعى لجعل الآخر، على الأرجح شقيقه، يعود إلى البيت كي يستطيع أبوهما ضربه. هل يوجد رابط بين البراغماتيّة والمقاول؟ نعم، نحن نربط بين البراغماتيّة والبراعة التقنيّة، ما زلنا نتذكّر أنّ المقاول «تاجر ماهر، وواسع الحيلة»، وكان أيضاً مغنّياً ماهراً تقنياً.

إذنْ، المقاول والولد الأوّل حِرفيّان ماهران، يسعيان لتحقيق الأمور، لدى كل منهما هدف واضح في عقله (الأخ الأوّل يسوّغ لنفسه «ما دام بابا يريد ضرب أخي، يجدر بي إعادته إلى البيت وإلّا ضُربت مكانه»). لقد اضطرّتهم البيئة المحيطة القاسية للتدنّي إلى: البراغماتيّة في حالة الأخ الأوّل، والبراعة التقنيّة (الأقرب إلى الميكانيكيّة) في حالة المقاول. ياشكا والأخ الثاني في المقابل أميل إلى السلبيّة، والهشاشة، والضعف، أمام الوحشيّة السائدة في ذلك المنفى الريفي.

في الحانة، أحسسنا أنّ الغناء نوعٌ من التواصل العميق، يرتقي بأولئك الرجال الغلاظ. جعل الغناء بعضهم يبكي، وضعهم في اتّصالٍ مباشرٍ مع مشاعر عميقة ينكرون وجودها عادةً في حياتهم اليوميّة؛ أمّا الغناء في نهاية القصّة، فهو يسعى إلى تنظيم بعض

العنف، نوع من الخداع يرتكبه أحد أخين على الآخر. بهذا تصبح القصّة عن ذلك؛ عن أشياء سامية تنحط. الرجال ترقّوا من قبل، ثمّ وقعوا، والمدينة التي كانت ذات مرّة لطيفةً أمست حطاماً، الغناء يمكن أن يكون وسيلة تواصل سامية، أو وسيلة لجلب الضرب على أحدهم. الغناء (الفن) مؤثّر؛ أمّا سؤال ما الغاية التي قد يُستخدم الفن لتوجيهنا صوبها؟ فيظلّ سؤالاً مفتوحاً.

الولد الثاني، الذي لا يرغب في أن يُضرب، يلجأ إلى الصمت (يتوقّف عن الغناء)، وكذا فعل ياشكا، أو للدقّة توقّف عن الغناء بتلك الطريقة المذهلة التي غنّى بها من قبل. وما أعاقه عن متابعة الغناء بطريقته المذهلة، هو الشيء نفسه الذي أسكت الولد الثاني: هذه القرية الفظّة المتدنّية، حيث لا يمكن لجمال أن يزدهر.

لاحِظْ أنّ العقل، بينما يحاول إتمام هذا الاختزال الموضوعي، يلحظ أيضاً شوائب تمنع اكتماله: ثمّة تماثل، لكنْ غير تام. القصّة أجمل وأشرس من أن تُختزل بتلك الطريقة: إنّها حيوانٌ جامحٌ يرفض الدخول في الصندوق الذي صنعناه من أجله، الذي صنعت فتحته بدقّة «على شكل» هذا الحيوان، بدون مراعاةٍ لحقيقة أنّه يتحرّك طوال الوقت.

في جميع الأحوال، أقول: إنّ هذا الختام يستحق مكانه، فالقصّة أفضل ما دام بها هذا المشهد.

بالرجوع إلى مبدأ ليندا باري عن تقييم الكفاءة بأثر رجعي بعد القراءة مباشرةً، أجد أنّه لا تزال هناك أشياء قليلة تنتظر في عربة الملحوظات بعد نهاية القصّة، بحاجةٍ إلى أن تؤخذ في الاعتبار، وكلها من الصفحات الإحدى عشرة المربكة التائهة في البداية: خاصّة وصف الصدع في أوّل صفحة، ووصف الغربان، والعصافير، والقرية ذاتها في صفحة 3.

عادة ما نراجع هذه الأشياء في الجامعة واحدةً تلو الأُخرى. أرشّح لك هذا التمرين. توقّف هنا، ووازن كلّاً من هذه الأشياء مقابل قلب القصّة (مسابقة الغناء)، وانظر إن كانت ستستحق أن تبقى أم لا.

لكن ما الذي أعنيه بأن أطلب منك «وازن هذه الأشياء» مقابل مسابقة الغناء؟

تخيّل لوحة شجرة: شجرة بلّوط طيّبة طويلة صحيحة، تقف شامخةً على قمّة تل. والآن أضف بلّوطةً أُخرى للوحة، لكنّها عليلة: متغضّنة، منحنية، عارية الأفرع. عندما تتأمّل اللّوحة سيفهمها عقلك على أنّها مثلاً «عن»: الحيويّة أمام الوهن، أو الحياة أمام الموت، أو الصحّة أمام المرض. صحيح أنّها لوحةٌ واقعيّةٌ لشجرتين، لكنّ بها أيضاً عناصر تتضمّن مغزى مجازيّاً. إنّنا «نقارن» بين الشجرتين (أو «نقارن ونمايز» بينهما) في البداية -على الأقل- بدون تفكير، أو تحليل، فقط نراهما. تقف الشجرتان متجاورتين في عقولنا؛ أمّا المعنى فيُستنبط. إنّنا لا نصيغ النتيجة بوضوح، بل نشعر بها؛ التجاور يؤدّي إلى شعورٍ لحظيٍّ، وعفويٍّ، ومعقّدٍ، ومتعدّد الطبقات، وغير قابل للاختزال.

ونحن ماهرون جداً في هذا. لنقل: إنّ لوحة الشجرة السليمة بها شجرة أُخرى، تبدو لأوّل وهلة مماثلة. العقل ينطلق من فوره بحثاً عن مواطن الاختلاف. لنقل: إنّ إحدى الشجرتين يقف عليها طائر لا يكاد يرى. العقل الآن سيقرأ الشجرة التي تحمل الطائر على أنّها «مُرحّبة بالحياة»، والأخرى «عقيمة».

إنّنا دائماً ما نحاول شرح الأمور بعقلانيّة، وصياغتها ببلاغة، لكنّ أذكى حالاتنا في الواقع تكون في اللّحظة التي تسبق الشرح، أو الصياغة مباشرة. يتحقّق الفنّ العظيم -أو يخفق- في تلك اللّحظة. إنّنا نلجأ للفن فقط من أجلها، عندما «ندرك» شيئاً ما (نشعر به) لكنّنا لا نستطيع التعبير عنه لأنّه شديد التعقيد والتركيب. غير أنّ «الإدراك» في تلك اللّحظة، مع أنّه يحدث خارج اللّغة، حقيقي. رأيي أنّ ذلك هو الهدف من الفنّ: أن يذكّرنا بوجود نوعٍ آخر من الإدراك، ليس فقط حقيقياً، بل أسمى من إدراكنا العادي (العقلاني، الاختزالي) أيضاً.

—

دعنا نحاول أن نجرّب تمرين موازنة الأشياء هذا، بموازنة الصدع أمام مسابقة الغناء.

عندما أفعل ذلك، أوّل ما أشعر به هو أنّ هناك علاقة بالفعل، وليست عشوائيّة أبداً.

أودّ البقاء هنا لثانية، للتركيز على أنّ ذلك الشعور هو المهم. عندما نوازن الصدع مع مسابقة الغناء... يحدث شيئاً ما في عقولنا، شيء جيّد (في المقابل، لو أنّ العنصر محلّ

المناقشة عشوائياً، يراودنا شعور بإخفاق الارتباط، وكأنّه رسالة خطأ برمجيّة «أخفق العثور على المعنى»).

والآن لنحاول صياغة طبيعة ذلك الشعور الطيّب الذي يراودنا عندما نجاور بين «الصدع» و«مسابقة الغناء».

أوّل ما يخطر على البال هو فكرة الثنائيّة: هناك مغنّيان، والصدع يقسم القرية قسمان. يجعلني هذا أسأل: هل في القصّة أيّة ثنائيّات أخرى؟ في الواقع القصّة مترعة بالثنائيّات: الغربان الكئيبة التي تستجدي التعاطف في مقابل العصافير الراضية، المزقزقة، المفعمة بالطاقة، الماضي الرعوي المجيد للقرية (ففيها مرج، وبحيرة، وقصر) مقابل حالتها الحاليّة (المرج ملسوع يغطّيه التراب، والبحيرة سوداء كأنّها محروقة، والقصر أطلال غزتها النباتات الطفيليّة)، وياشكا مقابل المقاول، والتقنيّة مقابل المشاعر، والولد الأوّل مقابل الولد الثاني، ولحظة الجمال الفنّي التي أبدعها ياشكا مقابل البلدة القبيحة التي أبدعها فيها، الجنتلمان رائق المزاج، راوي القصّة مقابل الريفيّين المتواضعين الذي نزل ليراقب حياتهم.

إذن، نعم، أشعر أنّ السطور المستخدمة لوضع الصدع في القصّة تستحق وجودها. ستكون قصّة أدنى بدون الصدع. يمكننا القول: إنّ الصدع «يحرّر» كل الإشارات الثنائيّة التي، نرى الآن، أنّها في جذور القصّة.

يمكن القيام بحركة «الموازنة» هذه بكلّ الطرائق.

مثلاً، لنوازن هذا الظهور السريع للطيور في صفحة 3 مقابل المغنّيَيْن. الغربان تحدّق «بخمول»، ومناقيرها «فاغرة... تستجدي العطف» (بسبب القيظ)؛ أمّا العصافير فمختلفة، إنّها أشجع، لا يبدو أنّها تمانع الحرّ، و«وتزقزق بلا انقطاع أكثر من أيّ وقت مضى». هل ترى ياشكا أم المقاول أقرب إلى المطابقة مع «تزقزق بلا انقطاع أكثر من أيّ وقت مضى»؟ تبدو تلك السمة على نحوٍ ما أقرب إلى المقاول، فهو أكثر نشاطاً، ومؤدٍّ شبه ميكانيكي، أقرب إلى مستعرضٍ متباهٍ، وأقلّ عصابيّةً من ياشكا؛ أمّا ياشكا فيبدو مهزوماً، ومكبوحاً، و«خاملاً». لكن ما يعقّد الأمور (ويزيدها جمالاً) أنّ العصافير هي التي (مثل ياشكا على نحوٍ ما) تحلّق فوق القرية (فهم، مثل ياشكا، قادرين على الترقّي)،

أو يمكننا أيضاً موازنة الطيور مع باقي رعاة الركن الدافئ (هل الخفيف من الغربان أم من العصافير؟). المغنّيان، مثل العصافير، قادران على الهروب المؤقّت من البؤس، في حين أنّ الخفيف والبقيّة يظلّون على الأرض، مثل الغربان.

في جميع الأحوال، مجاورة عناصر القصّة بهذا الشكل يجعلنا نشعر أنّ وجود كلٍّ منها مقصود، وأنّ تورجنيف استخرج تلك الطيور من المنجم الإبداعي نفسه الذي استخرج منه شخصيّاته الإنسانيّة. تلك العناصر كلّها تتحاور فيما بينها بحيويّة فائقة. إنّ هذه القصّة، على الرغم من تراخيها في أماكن أخرى، تنطوي على درجة نظامٍ عالية. ربّما ثمّة غرابة وإسهاب في صنعتها، لكنْ تحكمها في حساسيّتها أبعد ما يكون عن العشوائيّة.

ما الذي يعنيه فوز ياشكا؟ كي نجيب نحن بحاجةٍ إلى تقطير السمات الأساسيّة لأداء الاثنين. بصورة عامّة: المقاول كان ممتازاً تقنياً، لكنّه لم يثر أيّ شعور في جمهوره سوى الإعجاب ببراعته. ياشكا، لم يكن شديد البراعة تقنياً، لكنّه أثار مشاعر عميقة لا تُنكر في جمهوره، وحثّ على استرجاع ذكرى مذهلة، وإن كانت ليست عقلانيّة بالكامل في عقل الراوي. نشعر إذنْ أنّ القصّة تقول شيئاً عن البراعة التقنيّة في مواجهة القوّة العاطفيّة، وترجح كفّة الثانية. إنّها تقترح أنّ أسمى أهداف الفنّ هو التأثير في الجمهور، وأنّ هذا الهدف لو تحقّق، فكلّ أوجه القصور التقنيّة مغفورة.

وهنا، أقع كلّ مرّة مجدّداً في غرام القصّة، وأغفر مشكلاتها. أنزعج من تخبّط تورجنيف التقني -كل تلك الأنوف، والجباه، والشفاه، وقطع الأحداث واستمرارها، والإسهاب في الإطناب- ثمّ فجأة أتأثّر: بأداء ياشكا البديع، مع أنّه لا يمتاز بالكفاءة التقنيّة، وأداء تورجنيف المناظر، البديع أيضاً على الرغم من العلل التقنيّة.

أتأثّر بذلك العمل الفنيّ المعيوب الذي يبدو أنّه هنا ليدافع عن قضيّة أنه يمكن للفنّ أن يكون معيوباً فقط لو نجح في التأثير بنا.

تساءلت أكثر من مرّة إن كان هذا التأثير متعمّداً: أبولوجيا[1] تورجنيفيّة من نوعٍ ما،

(1) الأبولوجيا Apologia: ضرب من الأدب يدافع فيه الكاتب عن نفسه وآرائه. [المترجم]

يدافع فيها عن مواطن قصوره في الحرفة. لو أنّنا تأثّرنا بقصّةٍ تدّعي أنّ القوّة العاطفيّة هي الهدف الأسمى من الفنّ، وأنّها يمكن الوصول إليها حتّى لو لم يكن التمكّن من الحرفة كاملاً، فقد استطاع تورجنيف إثبات الشيء نفسه.

وهذا، في الواقع، حرفيّة فائقة.

كتابة قصّة ناجحة، قصّة تؤثّر في قارئها، أمر عسير، وأكثرنا لا يستطيع فعلها. حتّى بالنسبة لأولئك من بيننا الذين فعلوها من قبل بالفعل، يظلّ فعلها أقرب إلى المستحيل. لا يمكن أن يكتبها أحدهم في حالة من التحكّم التام، أو البراعة التي لا يُشقّ لها غبار، لا يحدث ببساطة أن تعقد النيّة على كتابة قصّةٍ ناجحةٍ، وتجلس لتكتبها، وأنت واعٍ بذلك. تتضمّن العمليّة الإنصات إلى الحدْس، وتجربة أشياء تختبر حدود قدراتنا، وقد تؤدّي إلى أخطاء. على الكاتب، مثل ياشكا، أن يخاطر بانكسار صوته، وأن يستسلم إلى قوّته الحقيقيّة، على الرغم من شكوكه.

تخيّل مثلاً أنّك مثبّت في معصمك جهاز قياس يقيس الطاقة المبذولة خلال الرقص، والهدف أن ترقص بطاقةٍ قدرها 1,000 وحدة، وإلّا (مثلاً) ستُقتل. أنت تعرف الطريقة التي تحب أن ترقص بها، لكنْ عندما تفعل وتنظر إلى العدّاد، ستجد أنّ مستوى الطاقة لا يزيد عن 50 وحدة. وعندما تتمكّن أخيراً من بلوغ طاقةٍ فوق الألف، تنظر إلى المرآة (هناك مرآة في أيٍّ كان ذلك المكان الذي تواجه فيه الموت بالرقص) و... واو! هل هذا رقص؟ هل أنا أرقص بهذا الشكل؟ يا ربّي، لكنّ مستوى الطاقة 1,200 ولا ينفكّ يزيد.

ماذا ستفعل؟

ستستمرّ في الرقص بهذا الشكل.

لو أنّ الناس في ذلك المكان يضحكون عليك، سيكون شعورك «لا بأس، اضحكوا كما تحبّون، ربّما رقصي ليس ممتازاً، لكنّي على الأقل لست ميّتاً».

على الكاتب أن يكتب بالطريقة التي تنتج الطاقة المطلوبة مهما كانت. كي يصل تورجنيف إلى طاقةٍ تفوق 1,000 وحدة، كان عليه فتح تلك الملفّات؛ كان عليه الاعتراف

بأنّه ليس ماهراً في دمج الوصف بالأحداث؛ إمّا أن يرقص بتلك الطريقة، أو يموت. كان عليه أن يرى نفسه بصدق ويستنتج: «أنت محقّ يا سيّد نابوكوف كالعادة، مع أنّك لم تولد حتّى الآن: إنّ عبقريّتي الأدبيّة تتراجع فيما يتعلّق باكتشاف طرائق لسرد القصص تواكب أصالة فنّي في الوصف. لكن ماذا أستطيع أن أفعل غير ذلك؟».

إنّ من العسير إضفاء أيّ قدْرٍ من الجمال على القصّة، وإن تمكنّا من ذلك، فربّما لن يكون نوع الجمال الذي لطالما حلمنا بإبداعه. لكنْ علينا في النهاية استخدام أيّ نوع من الجمال نستطيع الإتيان به، أيّاً كانت طريقتنا في ذلك.

أدرّس «المغنّيان» كي أوضّح لتلاميذي كم نحن مكبّلو الأيادي في اختيار نوع الكاتب الذي نطمح إليه. ونحن لا نزال كتّاباً صغاراً، لدى كلٍّ منّا حلمٌ رومانسيٌّ عن نوع الكاتب الذي نرغب أن نكونه، عن الالتحاق بذريّةٍ أدبيّةٍ بعينها؛ مدرسة الواقعيّة الصارمة مثلاً، أو الطريقة النابوكوفيّة، أو الكتابة شديدة الروحانيّة، مثل: مارلين روبنسون Marilynne Robinson... أياً كان. لكنْ أحياناً ما يخبرنا العالم، عبر ردود الأفعال الفاترة على ما كتبناه بتلك الروح، أنّنا في الواقع لسنا ذلك النوع من الكتاب. هكذا يتوجّب علينا إيجاد نهجٍ مختلفٍ، نهج يجعلنا نتجاوز الألف وحدة طاقة المطلوبين. يجب أن يصبح كلٌّ منّا الكاتب القادر على إنتاج مستوى الطاقة المطلوب أيّاً كان نوعه (قالت فلانيري أوكونور Flannery O'Connor: «يستطيع الكاتب اختيار ما يكتب عنه، لكنّه لا يستطيع اختيار ما هو قادر على إحيائه»).

الكاتب الذي نصبحه قد لا يشبه كثيراً الكاتب الذي حلمنا أن نكونه، فهو يولد، بحسب ما نكتشف، من رحم أنفسنا الحقيقيّة الكامنة بالداخل: من الميول التي كنّا على مرّ السنين نحاول كبحها، أو إنكارها، أو تصحيحها في كتاباتنا، بلْ وربّما في حياتنا كلّها، تلك الأجزاء من أنفسنا التي ربّما كنّا نشعر إزاءها بالإحراج.

كان ويتمان Whitman محقاً: إنّنا شاسعون، ونتّسع لكلّ الخليقة[1]. ثمّة أكثر من

---

(1) من قصيدة Song of Myself, 51 للشاعر الأمريكي والت ويتمان Walt Whitman، والترجمة العربية مقتبسة من ترجمة د. عابد إسماعيل للقصيدة تحت عنوان «أغنية نفسي»: («أتراني أناقض نفسي؟ حسنٌ إذن، إني أناقض نفسي، أنا شاسع، وأتسع لكل الخليقة»). [المترجم]

«أنا» بالداخل. عندما «تجد صوتك»، فما يحدث في الواقع أنّك تختار صوتاً من بين أصوات عديدة أنت قادر على استخدامها، وتختاره دوناً عن غيره، لأنّه أثبت من بين كل أصواتك الداخليّة أنّه الأعلى طاقة.

تخيّل أنّك قضيت أوّل عشرين عاماً من عمرك في غرفةٍ فيها تلفاز يعرض دون انقطاع مقاطع لعدّائين أولمبيّين لامعين (تلك الغرفة في آخر الممرّ الذي تقع في أوّله الغرفة الأخرى حيث يرقص الكتّاب كي لا يُقتلوا). أنت تحلم، متأثّراً بأعوامٍ طويلةٍ من مشاهدة الركض الأولمبي، بأن تصبح عدّاءً. أطلقوا سراحك في عيد ميلادك الواحد والعشرين من تلك الغرفة، وتجد في طريقك مرآةً ترى فيها نفسك لأوّل مرّة، طولك يقترب من المترين، وجسدك منتفخٌ بالعضلات، ووزنك 130 كيلو جراماً (لم تولد لتركض). وعندما تخرج للمشاركة في أوّل سباق، تصل في المركز الأخير. يا للحسرة! تفتّت حلمك! لكن بينما تمضي مبتعداً عن أرض السباق، مكسور القلب، ترى بعض الناس ذوي الأجساد المشابهة لك، يتدرّبون على رمي الجلة. يعود حلمك في تلك اللّحظة إلى الحياة لكنْ على نحوٍ جديد: («عندما قلت: إنّي أردت أن أصبح عدّاءً، ما قصدته في الواقع هو أنْ أصبح رياضياً»).

يحدث للكتّاب ما يشبه ذلك.

في بداية الثلاثينيّات من عمري، رأيت نفسي واقعيّاً همنجويّ الهوى. المادّة التي عملت منها كانت الوقت الذي قضيته في حقول البترول في آسيا. كتبت القصّة تلو الأخرى عن ذلك المحتوى، كل ما كتبته كان مقتضباً حازماً تقنياً يفتقر إلى الحيويّة والدعابة، مع أنّي في الحياة الواقعيّة ألجأ غريزياً للدعابة في كل الأوقات الصعبة، والمهمّة، والمربكة، والجميلة.

اخترت ما أكتبه، لكنْ لم يبد أنّي قادرٌ على إحيائه.

وذات يوم، وبينما أقوم بدور كاتب محضر الاجتماع في شركة الهندسة البيئيّة التي

كنت أعمل بها، بدأت بدافع الملل في كتابة قصائد صغيرة مظلمة سوسيّة[1] الطابع، وكلّما أكملت واحدة، رسمت معها رسمةً كاريكاتوريةً صغيرة تلائمها. بنهاية الاجتماع كنت قد أتممت نحو عشرة أزواج من تلك القصائد والرسوم، وبما أنّي لم أعدّها كتابتي «الحقيقيّة»، كدت أتخلّص منها عندما غادرت عملي في ذلك اليوم، عدا أنّ شيئاً ما منعني. عدت بها إلى البيت، وألقيتها على المائدة، وذهبت لرؤية الأطفال، ثمّ سمعت من عند المائدة صوت ضحكةٍ صادقةٍ، إنّها زوجتي، وقد قرأت قصائدي الصغيرة الغبيّة.

ذلك كان حينما أدركت، مذهولاً، أنّ تلك أوّل مرّة منذ أعوام يبدي فيها أحدهم ردّ فعل مبتهجاً نحو كتابتي. ردود الأفعال التي كانت تأتيني من الأصدقاء والمحرّرين على مدى كل تلك السنوات، كانت ردود الفعل التي تُرعب الكُتّاب: قصصي «مثيرة للاهتمام»، بها «الكثير من الأشياء بلا شك»، من الواضح أنّني «عملت عليها بجد».

اشتعل مصباحٌ في عقلي، وشرعت من اليوم التالي في كتابة قصّةٍ بمزاجٍ مختلفٍ، سامحاً لنفسي بأن أكون مسلّياً، ومنحّياً فكرتي عن المسلك الذي يجب أن تسلكه القصّة «الكلاسيكيّة» جانباً، ومعها افتراضي الدائم بأنّه لا يجب السماح بحدوث شيء ما في قصّة لا يمكن حدوثه في الواقع.

في تلك القصّة، التي دارت أحداثها في منتزه ملاهٍ مستقبليّ، استخدمت صوتاً غريب الأطوار، مؤسّساتي الطابع، ومبالغاً فيه نوعاً ما، خطر لي بدون تكلّف بعدما قلت لنفسي: «تفضّل، كن مرحاً». كتبت سطوراً قليلةً في كلّ مرّة، لست متأكّداً إلى أين أنا متّجه (لا علم لي بحبكة، ولا تيمة، ولا حتّى «الرسالة» المتضمّنة)، كل ما أوليت له انتباهاً كان الطاقة المتضمّنة في كل سطر، خاصّةً الدعابة، جاعلاً عيني مركّزة على قارئ متخيّل لرؤية إلى متى سيظلّ معي، لرؤية إن كان، مثل زوجتي، يضحك من الغرفة الأخرى، ويتمنّى أن لا يزال في القصّة الكثير، بدلاً من يأمل في أن ترحمه وتنتهي قريباً.

بهذا المزاج، وجدت أنّ آرائي أصبحت أقوى ممّا كانت عندما كنت أحاول أن أصير

---

(1) نسبة إلى ثيودور سوس جيزل Theodor Seuss Geisel الشهير بدكتور سوس Dr. Seuss (1904–1991): روائي ورسام كارتون أمريكي اشتهر بكتاباته الموجهة للأطفال، فائقة النجاح والشهرة، وامتاز بطابع ساخر خاص يعرفه متابعوه. [المترجم]

همنغواي. لو أنّ أمراً ما لا يعمل عرفت كيف أصلحه على الفور وغريزياً، من خلال فكرة لحظيّة («أوه، ذلك حلّ جامد!»)، في حين أنّي من قبل كنت أفكّر في الذي على القصّة أن تفعله (يجب أن تفعله) حيال ذلك، وأقرّر بعقلانيّة ورصانة جافّة.

ذلك كان وضعاً أكثر حريّة بكثير، وكأنّك تحاول أن تكون ظريفاً في حفل.

تطوّرت تلك المحاولة إلى ما صار «تعثّر صانع الموجة The Wavemaker Falters»، أوّل قصّة كتبتها فيما سيصبح -بعد سبع (!) سنوات- أوّل كتبي: «تدهور أرض الحرب الأهليّة CivilWarLand in Bad Decline».

بعدما أتممت كتابة القصّة، أدركت أنّها أفضل شيء كتبته في حياتي حتّى لحظتها. كان في جوهرها الكثير منّي أنا، لا يمكن أن يكتبها أحد غيري، بخيرها وشرّها. الأمور التي كانت تدور في عقلي وقتها، لأنّها في حياتي، وجدت طريقها إلى القصّة: مشكلات الطبقات الاجتماعيّة، العوز للمال، ضغط العمل، الخوف من الفشل، النبرة العجائبيّة لأماكن العمل الأمريكيّة، الشخصيّة السيّئة التي أصير إليها بسبب ضغط العمل المبالغ فيه يومياً. كتابة القصّة كانت مرتبكة، محرجة نوعاً ما، وكشفت عن ذوقي الحقيقي الذي اتّضح أنّه أقرب إلى البذاءة، واستجداء الانتباه، وذوق عامّة الناس. وازنت بينها وبين القصص التي أحبّها (بعض منها في هذا الكتاب) وشعرت أنّي أسيء إلى نوع القصّة القصيرة.

هكذا، لحظة ما يفترض أنّه انتصاري (لقد «وجدت صوتي»)، كانت أيضاً لحظة حزينة.

وكأنّي أرسلت كلبي الصياد (الذي هو موهبتي) عبر الحقول ليأتي لي بطائر تدرّج بديع، وعاد إليّ، مثلاً: بالنصف السفلي من دمية باربي.

أي بقول آخر: بعد أن تسلّقت جبل همنغواي بأعلى ما استطعت، أدركت أنّي في أفضل حالاتي لا أمل لي في أن أغدو أكثر من مجرّد مريدٍ لهذا الشيخ، وعزمت على هجر خطيئة المحاكاة، وهرعت نازلاً الوادي، وهناك وجدت تلّ خراء صغيراً، اسمه «تل سوندرز».

فكرت: «هممم، لكنّه صغير، ومن الخراء».

لكنّ اسمي عليه.

تلك لحظة محوريّة في حياة أيّ فنّان (لحظة الانتصار الممزوج بخيبة الأمل)، عندما نقرّر قبول عملٍ فنيٍّ مضطرّين للاعتراف بأنّنا لم نكن متحكّمين فيه بينما نصنعه، ولسنا متأكّدين أنّنا موافقون عليه. إنّه **أقلّ**، أقلّ ممّا أردناه أن يكون، لكنّه مع ذلك **أكثر** في الآن ذاته... إنّه متواضعٌ وبائسٌ مقارنةً بأعمال العظماء، لكنّه منّا، نحن وحدنا.

ما ينبغي لنا فعله في تلك اللّحظة، بحسب ما أظنّ، هو الذهاب، بخطى وجلة، لكنْ جريئة، والوقوف على تل خرائنا، وتمنّي أن يكبر.

وما علينا فعله -على سبيل الاستفاضة في هذا المجاز الجدلي- لإنماء تلّ الخراء هذا هو الالتزام به، الإخلاص التام، ونحن نقول: «طيّب، صحيح أنّه تل خراء، لكنّه تلّي **أنا** الخرائي. لنفترض أنّني لو واصلت العمل بهذه الطريقة، طريقتي، سيكبر التلّ، ولن يعود من الخراء، وسأكون في النهاية على قمّته قادراً على رؤية العالم كلّه (وإحاطته بعملي)».

هل قصد تورجنيف أن تصبح قصّة «المغنّيان» أبولوجيا دفاعيّة عن سقم صنعته؟ بينما يكتبها؟ بعدما كتبها؟ أنا شبه واثق بأنّه لم «يستهدف» إنتاج أبولوجيا، لم يبدأ عازماً على فعلها، وأشكّ حتّى في أنّه أدرك ما فعله، ولا أعلم إن كان سيوافق على رؤيتنا لها. لكن يكمن هنا أمر مهم: لا أعتقد أنّ ذلك يهم. لقد كتبها، وأطلقها، وذلك على نحوٍ ما (أعظم الأشكال عند الفنّان) من «تعمّد فعلها» (تحمّل المسؤوليّة). مباركة الفنّان لمنتجه النهائي (وهو ما يحدث عندما يقدّمه للعالم) هو طريقته في قول: إنّه يوافق على كل ما فيه، حتّى على أجزائه التي كانت غائبة عنه في تلك اللّحظة.

أي: إنّ التصديق النهائي لا يأتي من عقل المرء الواعي.

من واقع خبرتي، بعد أن أمسيت قديماً في اللّعبة، إنّنا ساعة إتمام قصّة نكون في حالة ارتباط عميق بها، حتّى إنّنا نتّخذ قرارات لسنا واعين بها، وأسبابها أدقّ من أن نوضحها، ونحن، على أية حال، في عجلة من أمرنا لا تدع لنا مجالاً لتوضيحها. إنّنا نعمل في المستوى الغريزي، نقرّر بسرعة دونما إمعانٍ في المداولة.

لقد كنّا نجهّز قاعة الحفل طوال اليوم، نرتّب الأثاث، ونعلّق الزينة، ونعيد تعليقها، نعمل بسرعةٍ شديدةٍ، وضغطٍ أشدّ، فلا يعود بإمكاننا توضيح الأساس الذي نعمل عليه. تأخّر الوقت، والضيوف على وشك الوصول. نهرع للذهاب وتغيير الملابس، ثمّ نتوقّف عند مدخل القاعة، وننظر لتأمّل المكان بأكمله مرّة أخيرة: لا نرى شيئاً نودّ تغييره. عندما لا نعود في تلك اللّحظة لضبط شيء أخير، بهذا نعلن أنّ المكان أصبح كاملاً (نصدق عليه)... لقد اكتمل العمل الفني.

استطراد - 2

مكتبة
t.me/soramnqraa

إنّنا في هذا الكتاب نناقش ما فعله الروس، لكنّني أتوقّع أنّنا لن نجد الكثير لنقوله عن كيف فعلوها (فهم لم يكونوا مولعين بالمقابلات والحديث عن حيل الصنعة مثلما نحن الآن). في السيرة الشاملة التي كتبها هنري تروياHenri Troyat عن تشيخوف، لم تُذكر «في العربة» سوى مرّة واحدة، عرفنا منها أنّ تشيخوف كتبها على مكتبٍ بغرفةٍ في الطابق الثاني من أحد الفنادق بمدينة نيس الفرنسيّة، خلال فترة من بضعة أشهر كتب فيها أيضاً قصّتين أُخريَين، «البشناقي The Pecheneg»، و«العودة إلى البيت The Homecoming». لكنّ هذا أقصى ما نعرفه عن ظروف إبداعهم، إضافةً إلى شعور تشيخوف حيال الكتابة في فندق، بحسب قوله: «مثل الخياطة بماكينة شخص آخر» (في سيرة ترويا عن تورجنيف، لم تُذكر «المغنّيان» على الإطلاق).

لكن في الحقيقة هذا لا يهم. مهما كانت الطريقة التي فعلها بها الروس، نعلم أنّ على كل منّا أن يجد طريقته الخاصّة.

لذا، فكّرت في أن أتحدّث قليلاً عن الطريقة الوحيدة التي أعرفها جيّداً (طريقتي)، فقط لإبراز فكرة أنّ مناقشة أي قصّة مناقشة تقنيّة، مثلما نفعل هنا، لا يكفي للكشف الكامل عن لغز كيف تُكتب القصّة في الواقع.

—

إنّنا كثيراً ما نناقش الفنّ بهذه الطريقة: لدى الفنّان شيء ما يودّ التعبير عنه، فيذهب ويعبر عنه. هذا كل شيء. بهذا نقع في المغالطة القصديّة Intentional Fallacy؛ أي: فكرة أنّ للفنّان نيّة واضحة مباشرة ينفّذ فنّه وفقاً لها.

العمليّة الإبداعيّة الحقيقيّة، بحسب خبرتي، أكثر غموضاً، وجمالاً، وإيلاماً للقلب من أن تُناقش بصدق.

أحدهم (ستان) يبني نموذجاً لخط السكّة الحديديّة في قبو بيته. صنع ستان نموذجاً مصغّراً لشخصٍ مشرّد، ووضعه تحت الجسر البلاستيكي للسكة الحديديّة، بالقرب من مخيم صغيرٍ زائفٍ، ثمّ يلحظ أنّه وضع هذا الرجُل بوضعٍ معيّنٍ، يبدو وكأنّه يحدّق صوب المدينة. ينظر ستان في هذا الاتّجاه. لماذا ينظر إلى هناك؟ أينظر إلى هذا المنزل الفيكتوري الأزرق الصغير؟ يلحظ ستان وجود نموذج امرأةٍ بلاستيكيّة في هذا المنزل، فيديرها قليلاً، والآن هي أيضاً تنظر إلى الخارج، في الواقع تجاه جسر السكة الحديديّة. هممم. فجأةً، يكتشف ستان أنّه خلق قصّة حب (لماذا لا يستطيعان أن يكونا معاً؟ ليتك يا جاك تعود إلى البيت، إلى زوجتك ليندا!).

ما الذي فعله ستان (الفنّان) توّاً؟ أوّلاً، تفقّد محيطه، ولحظ الطريقة التي ينظر بها المشرّد، ثمّ اختار أن يغيّر قليلاً في عالمه الصغير، فعل ذلك بتحريك المرأة البلاستيكيّة. ستان لم يقرّر أن يحرّكها، بل الأدق أنّه خطر له فعل ذلك، في جزءٍ من الثانية، بدون أيّ لغةٍ مصاحبةٍ، ربّما باستثناء كلمة «نعم» داخليّة هادئة.

إنّه ببساطة أحبّ تلك الفكرة أكثر، بلا أسباب يمكن صياغتها، وقبل أن يجد وقتاً، أو رغبةً لصياغتها.

في رأيي، الفنّ كله يبدأ في تلك اللّحظة من النزوع الغريزي.

كيف نتابع إذن من هنا؟ لنتجاوز -مؤقّتاً- المسوّدة الأولى، ونفترض أنّ معنا بالفعل نصاً نعمل عليه. طريقتي هي: أتخيّل مقياساً مفروداً فوق رأسي، على أحد جانبيه ج («جيّد»)، وس («سيّئ»). أحاول أن أقرأ ما كتبت مثلما قد يفعل قارئ لم يره من قبل («دونما أمل، ولا إحباط»). أين مؤشّر المقياس؟ لو مال إلى ناحية س، أعترف بذلك، وعندها قد ينبثق لحظياً حلٌّ ما، إعادة ترتيب، أو قصّ، أو إضافة. ليس في تلك العمليّة عاملٌ تحليليٌّ، أو فكريٌّ، بل حدس، ينجم عنه شعور: «أوه، هذا أفضل». هذا يماثل تعديل نموذج المشرّد أعلاه: غريزي ولحظي.

وهذا في الواقع كل شيء. أقرأ المسوّدة، وأضع العلامات، ثمّ أعود فأخوض جولة تعديلات، ثمّ أطبعها وأقرأها مجدّداً، يدوم هذا طالما ما زلت قادراً على التركيز، نحو ثلاث، أو أربع مرّات في اليوم العادي.

الطريقة إذن: تطبيق تكراري هوسي للتعديلات الغريزيّة. راقب المؤشّر، عدّل النص، راقب المؤشّر، عدّل النص، حتّى أصل (أحياناً) إلى مئات المسوّدات، خلال شهور، أو ربّما سنين. ستبدأ القصّة في تغيير مسارها مع الزمن، مثل سفينةٍ هائلةٍ تدور ببطءٍ، من خلال آلاف التعديلات التدريجيّة.

—

في بداية أي قصّة، يكون معي عدّة كتل غير مترابطة من النصّ الرخو المهلهل. هذه الكتل خلال المراجعة تبدأ في... التحسّن. عمّا قريب، تبدأ كتلة منهم في أن تنجح، أستطيع قراءتها أخيراً بدون أن يقع منّي المؤشّر. أبدأ أشعر تجاه الكلمة أنّها «لا تُنكر»؛ أي: «ممتاز، هذا الجزء لا يمكن إنكاره»، ما يعني أنّي أشعر بأنّها ستعجب أي قارئٍ راشدٍ، وسيتابع معي القراءة.

كتلة النص التي جرتْ مراجعتها تبدأ تفصح عن وظيفتها، وأحياناً تجدها تسأل سؤالاً: («من هو كريج الذي يتحدّثون عنه؟»)، أو تبدو وكأنّها تريد أن تجعل شيئاً ما يحدث («فيرن قد أهان برايس، وجعله على وشك الانفجار»). ما إن يصبح معي بضع كتل «لا تُنكر»، حتّى يخبروني بالترتيب الذي يحتاجون إلى أن يكونوا عليه، وأحياناً ما تخبرني كتلة ما أنّي بحاجة إلى إزالتها تماماً («لو أنّك تخلّصت منّي، أنا الكتلة ب، ستصبح الكتلة أ والكتلة ج متّصلتين... أليس هذا رائعاً؟»). أبدأ عندها في إلقاء أسئلة مثل: «هل د تسبّب هـ أم هـ تسبّب د؟ أي الوضعين يبدو طبيعياً أكثر؟ أيّهما أكثر منطقيّة؟ أيّهما يرضي الإحساس أكثر؟». ثمّ تبدأ بعض الكتل في الالتزام (لا بدّ من أن تأتي د قبل هـ)، وأتيقّن أنّهما لن تنفصلا أبداً.

عندما يحقّق شيئاً ما «اللا-إنكاريّة»، أبدأ أشعر أنّه ليس مجرّد كلمات على الورق، بل حدث بالفعل في الواقع، ولا يمكن التراجع عنه.

لمّا تبدأ الكتل في ترتيب نفسها، شعور السببيّة الناجم عن ذلك يبدأ يعني شيئاً (لو أنّ

رجُلاً لكمَ الحائط، ثمّ ذهب ليشارك في مظاهرة احتجاجية، فتلك قصّة، ولو أنّه عاد إلى البيت بعدما شارك في مظاهرةٍ، ثمّ لكمَ الحائط، فتلك قصّة أُخرى)، ويبدأ يقترح ما قد تريد القصّة أن تكون «عنه» (وإن كان جزءاً من العمليّة تجاهل هذا الشعور بقدْر الإمكان، والعودة المستمرّة إلى مقياس ج/ س، والثقة في أنّ القرارات الكبرى المتعلّقة بالتيمة ستُتّخذ على نحوٍ طبيعي، من خلال آلاف القرارات الميكرويّة المتراكمة، في مستوى الكلمة والسطر).

غير أنّ كل هذا، مع كل خطوة، يُشعر به أكثر ممّا يُقرّر.

حينما أكتب جيّداً، فلا يوجد تقريباً أيّ تفكير عقلاني/ تحليلي.

تلك الطريقة، عندما وصلت إليها أوّل مرّة، أعتقتني. لم أعد مضطراً إلى القلق، لم أعد مضطراً إلى اتّخاذ القرارات، أنا فقط بحاجة إلى الحضور وقراءة قصّتي من جديد وكأنّها أوّل مرّة، كل مرّة، مراقباً المؤشّر، ومستعداً (بروح رائقة) للتعديل على مستوى الكلمة والسطر، وأنا مدرك أنّي لو أخطأت، فلا يزال عندي فرصة للتصحيح مرّة أخرى عند القراءة التالية. سمعت أحدهم يقول ذات مرّة: «إذا أُتيح وقت لا نهائي، فقد يحدث أي شيء». هذا ما تجعلني تلك الطريقة التكراريّة أشعر به، لا حاجة لأي قرارات شاملة. إنّ للقصّة إرادة مستقلّة، تحاول أن تجعلني أشعر بها، ولو أنّني وثقت بها، كل شيء سيكون على ما يرام، والقصّة ستتجاوز توقّعاتي الأوليّة.

سمعت مرّة كاتب شيكاغو العظيم ستيوارت دايبيك Stuart Dybek يقول: «القصّة تتحدّث معك طوال الوقت، كل ما عليك هو تعلّم الإنصات لها». المراجعة بهذه الطريقة هي إحدى طرائق الإنصات إلى القصّة، والإيمان بها: إنّها تريد أن تكون أفضل نسخة من نفسها، ولو أنّك صبرت عليها، ستكون كذلك مع الوقت.

باختصار، جوهر العمليّة برمّتها: الحدْس + التكرار.

لكن لمَ التكرار؟

لنقل: إنّي أعطيتك شقّة في نيويورك، وكنت قد أثّثتها بنفسي. هذا لطفٌ شديدٌ

منّي، لكنْ لعلّك تشعر أنّها لا تناسبك (بما أنّي لا أعرفك). ولنقل: إنّي سأسمح لك بإعادة تأثيثها على حسابي، لكن في يوم واحد. النتيجة ستكون أقرب لك منّي، غير أنّ هذا التأثير سيظلّ محدوداً لأنّي لم أمنحك إلّا يوماً. النتيجة ستعكس إذن، مثلاً: أحد الأشخاص العديدين الذين هم في الواقع أنت.

لنقل الآن: إنّي بدلاً من ذلك، سأسمح لك بالتخلص من شيء واحد يومياً (اليوم الأريكة، وغداً ساعة الحائط، وبعده البساط المقرف الصغير) واستبدال شيء به بالقيمة نفسها من اختيارك، وسأتركك تفعل ذلك لمدّة، مثلاً: عامين. بعد انقضاء العامين، ستصبح الشقّة أقرب «لك» ممّا قد تخيّلنا نحن الاثنين من البداية. ستستفيد من رأي مئات التجلّيات لنفسك: نسختك السعيدة، ونسختك المتجهّمة، والمتحفّظة، والمنتشية، والهائمة، والدقيقة، و... إلخ. لقد منحت حدسك الخاص مئات الفرص ليفصح عن أفضل ما لديه.

هكذا أرى المراجعة: فرصة لحدس الكاتب كي يؤكّد على نفسه مرّةً تلو الأُخرى.

النص الذي يُكتب بتلك الطريقة، يبدأ ضئيلاً، يفتقر إلى الهدف، ثمّ يأخذ يتمدّد تمدّداً طبيعياً، يتفاعل مع نفسه، يحقّق إمكاناته الخاصّة الطبيعيّة.

الجمال في هذه الطريقة يكمن في أنّ منبع فكرتك، أو ما تبدأ منه لا يهمّ، ما يجعل منك هذا الكاتب بالتحديد لا غيره، هو ما تفعله في أيّ نصٍّ قديمٍ بالتعديل التكراري. هذه الطريقة تتغلّب على طغيان أوّل مسوّدة. من ذا الذي يأبه إن كانت المسوّدة الأولى جيّدة؟ لا تحتاج إلى أن تكون جيّدة، تحتاج فقط إلى أن تكون، كي تتمكّن من مراجعتها. أنت لا تحتاج إلى فكرة كي تبدأ قصّة، بل تحتاج إلى جملة. من أين تأتي الجملة؟ من أيّ مكان. لا يهم أن تكون جملة مميّزة، ستصبح مميّزة مع الوقت طالما لم تتوقّف عن التفاعل معها. تفاعلك مع الجملة، ثمّ تغييرها على أمل توجيهها بعيداً عن عاديّتها، أو تراخيها، هو ببساطة... الكتابة. هذا هو كل الكتابة، أو كل ما تحتاج إلى أن تكونه. سنجد أصواتنا، وأرواحنا، وكل ما يميّزنا عن غيرنا من كتّاب العالم بدون الحاجة إلى اتّخاذ قراراتٍ هائلةٍ، فقط من خلال آلاف القرارات الصغيرة التي نتّخذها خلال المراجعة.

عندما كانت بناتي صغيرات، كنّا أحياناً نلقي كومة من ألعاب البناء على الأرض (الليغو، والمكعّبات الخشبيّة، وما شابههم) ونجلس لساعات طوال، نسمع الموسيقى، ونتحدّث، ونبني شيئاً ما بعقولٍ شاردةٍ، بلا خطّة، نضع هذا في ذاك، فقط لأنّ شكله يعجبنا. لكنْ بعد وقتٍ قصيرٍ يظهر بناءٌ ما. هذه مطالع تقود إلى منصّة، وثمّة مكان لطيف صغير تحت المنصّة، ما يشكّل مكاناً مثاليّاً كي يعيش فيه التنّين السبّاك اللّعبة. المنتج النهائيّ معقّد، وأعتقد أنّ بوسعك القول: إنّ له «معنى»، لكنّه لم يكن معنى وُضع عن قصد، يستحيل أن نكون قد خطّطنا لشيء بهذه الغرابة، أو توقّعنا التأثير الذي سيثيره فينا لاحقاً، بعدما ننسى أنّنا صنعناه ونراه مصادفة. ما كنّا سننتجه لو أنّنا سبقناه بالتخطيط، كان ليكون أقلّ، في أفضل الحالات سيصبح فقط ما قصدناه أن يكون. لكنّ العمل الفنيّ يجب أن يكون أكثر من ذلك، يجب أن يفاجئ جمهوره، وهذا لن يحدث إلّا لو فاجأ -قبلهم- مبدعه.

ما يدهشني في هذا النهج (محاولة صنع جمل أفضل بحسب ذوق المرء، مراراً وتكراراً) أنّ له آثاراً غير مقصودة، آثار يمكن أن نصفها بـ«الأخلاقيّة».

عندما أكتب: «كان بوب وغْداً»، أشعر أنّ الجملة تفتقر نوعاً ما إلى التخصيصيّة، بعد المراجعة تصبح: «انفجر بوب بنفاد صبر في النادلة الشابة»، ثمّ أسأل نفسي، وأنا أسعى لمزيدٍ من التخصيص، لماذا فعل بوب ذلك؟ فأراجع مرّة أُخرى لتصبح: «انفجر بوب بنفاد صبر في النادلة الشابة، التي ذكّرته بزوجته الراحلة»، ثمّ أتوقّف ثانية، وأضيف: «التي يفتقدها كثيراً، خاصّة الآن، في عيد الميلاد». خلال تلك العمليّة تحوّل بوب من وغدٍ كاملٍ إلى «أرمل حزين، غلبه الأسى حتّى أساء بلا قصد إلى شابّة كان سلوكه الطبيعي معها لن يتجاوز اللّطف». بدأ بوب شخصيّة كاريكاتورية[1] بوسعي أن أهيل عليها التوبيخ، كي يكون بوسعي الاتّحاد مع قارئي في النظر باحتقار إلى بوب، لكنّه صار الآن أقرب «لنا، في حياةٍ أُخرى».

إذنْ، يمكننا القول: إنّ النص بات «منتبهاً إلى بوب»، غير أنّ هذا لم يحدث لأنّي كنت

---

(1) المقصودة بها شخصية من الرسوم المتحركة (cartoon)، وقد اعتمدت هذه الترجمة في النص. [المترجم]

أحاول أن أكون شخصاً طيّباً، بل حدث لأنّي كنت غير راضٍ عن جملة «كان بوب وغْداً»، وحاولت تحسينها.

لكنّ الشخص الذي كتب: «انفجر بوب بنفاد صبر في النادلة الشابة، التي ذكّرته بزوجته الراحلة، ماري، التي يفتقدها كثيراً، خاصّة الآن في عيد الميلاد، الذي كان دائماً وقتها المفضل من العام» تشعر أنّه شخصٌ أفضل على نحوٍ ما، من ذلك الذي كتب «كان بوب وغْداً».

أجد أنّ هذا يحدث طوال الوقت. أحبّ الشخص الذي أكونه في قصصي أكثر من نفسي الحقيقيّة؛ إنّه أكثر ذكاءً، وحذاقةً، وظرافةً، وصبراً، وحكمةً، في رؤيته للعالم.

عندما أتوقّف عن الكتابة وأعود إلى نفسي، أشعر أنّي محدودٌ، وضيّق الأفق، وتافه.

لكنْ يا لها من متعة، أن تكون على الورق، لوهلة، أقلّ حماقةً من العادي!

ما الذي يفعله الفنّان في العموم؟ إنّه يحوّر ما صنعه بالفعل. ثمّة أوقاتٌ بالتأكيد نجلس فيها أمام صفحة خاوية، لكنّنا أغلب الوقت نُغيّر فيما هو موجود بالفعل. الكاتب يراجع، والرسّام يضع الرتوش، والمخرج يُمنتج، والمغنّي يعيد التسجيل. أكتب: «دخلت جين من باب الغرفة وانحنت لتجلس على الأريكة الزرقاء». أقرأ ذلك، أجفل، أمسح «دخلت من باب الغرفة» (ما المهم في دخولها من باب الغرفة؟)، و«انحنت» (وهل يجلس أحد من دون أن ينحني؟) و«الزرقاء» (من ذا الذي يأبه بلونها؟)، فتصبح الجملة: «جلست جين على الأريكة». فجأة أصبحت جملة أحلى (بل حتّى همنجويّة النزعة). لكن، مع ذلك، ما المعنى في جلوس جين على الأريكة؟ هل نحن فعلاً بحاجة إلى ذلك؟

نمسح «جلست على الأريكة».

فكل ما يتبقّى، ببساطة: «جين».

وهي، على الأقل، ليست سيّئة، ويحسب لها فضيلة الإيجاز.

هذا بالطبع أقرب إلى المزاح، لكنّه في الوقت نفسه شديد الجديّة. باختزال الجملة كلها فقط إلى «جين»، فقد حافظنا على أملنا في تحقيق الأصالة، جانبنا الابتذال، ولا يزال أمامنا عالم كامل من التفوّق.

لكن يظلّ السؤال المهم: لماذا أزلنا ما أزلنا؟

بوسعنا القول: إنّنا فعلنا ذلك احتراماً للقارئ. عندما نلقي تلك الأسئلة («ما المهم في دخولها من باب الغرفة؟» والبقيّة)، فنحن نقوم بدور الوسيط بيننا وبين القارئ الذي نفترض أنّه شخصٌ حصيفٌ ذو ذائقةٍ حسنةٍ، شخصٌ نكره أن نضجره.

لنتأمّل هذه الفقرة:

عندما دخل جيم المطعم، رأى زوجته السابقة، سارة، تجلس قريبة إلى حدّ الالتصاق من رجُلٍ يبدو أصغر منها بعشرين عاماً على الأقل. لم يستطع جيم أن يصدّق، لقد صدمته رؤية سارة مع شخصٍ أصغر منها، أصغر منه أيضاً، إذْ إنّه في مثل عمر سارة. بلغت صدمته حدّ أنّه أوقع مفاتيح سيّارته.

قال النادل: «سيّدي، لقد أوقعت مفاتيحك». ثمّ ناوله إيّاها.

ربّما لحظت أنّ المؤشّر يقع تجاه منطقة س في مكانٍ، أو آخر، وربّما مرّتين (تدنّى، ثمّ تدنّى عن تدنّيه!).

الآن، تأمّل تلك النسخة المُحرّرة:

عندما دخل جيم المطعم، رأى زوجته السابقة، سارة، تجلس بالقرب من رجُل يبدو أصغر منها بعشرين عاماً على الأقل.

قال النادل: «سيّدي، لقد أوقعت مفاتيحك». ثمّ ناوله إيّاها.

ماذا حدث هنا؟ لقد قصصت: «لم يستطع جيم أن يصدّق، لقد صدمته رؤية سارة مع شخصٍ أصغر منها، أصغر منه أيضاً؛ إذْ إنّه في مثل عمر سارة. بلغت صدمته حدّ أنّه أوقع مفاتيح سيّارته».

الفرق بين الفقرتين أنّ الأخيرة تحترمك أكثر، تحترمك أنت عزيزي القارئ. فكرة أنّه «لم يستطع جيم أن يصدّق»، و«لقد صدمته...» متضمّنة في فعل وقوع مفاتيحه. وأخذت قفزة ثقة في أنّك ستفترض وحدك أنّ جيم وسارة متساويان في العمر. خلال تلك العمليّة، وفّرت على نفسي (وعليك) ثلاثين كلمة، نحو نصف الفقرة الأصليّة.

ما الذي جعلني أقوم بهذا الحذف؟ تخيّلتني أنت، وأنك ستقرأ بطريقتي نفسها في

القراءة، وأنّك ستنزعج من النسخة الأولى في الأماكن نفسها التي انزعجت منها حينما قرأتها.

القصّة هي محادثة حميميّة صادقة بين أنداد. إنّنا نتابع القراءة لأنّنا نظلّ نشعر أنّ الكاتب يحترمنا. نشعر أنّه وقت إبداع العمل يتخيّل أنّنا لا نقلّ عنه ذكاءً، ولا حكمة، ولا فضولاً. الكاتب، لأنّه منتبه إلى أين نحن الآن (أين وضعنا بنفسه)، يعلم أين «نتوقّع حدوث تغيير»، أو «نشعر بالريبة من هذا التطوّر الجديد»، أو «تعبنا من تلك الحلقة» (ويعلم أيضاً أين ما يمتعنا، وأنّنا في تلك الحالة سنكون أميل إلى قبول أيٍّ كان ما سيفعله بعد ذلك).

فكرة أنّ القصّة هي تواصل مستمرّ بين عقلين تنبع طبيعياً من فعل أيّ شخصٍ يلقي قصّة على آخر. ينطبق هذا النموذج على تلك القصص الروسيّة التي نقرأها، مثلما ينطبق على أوّل مرّة اجتمع فيها بعض أناس العصور الحجريّة في كهفٍ حول نارٍ في أوّل جلسة قراءةٍ أدبيّة. ولو أنّ حكّاء القصص الأوّل هذا تجاهل حقيقة أنّ القصّة تواصلٌ مستمرٌّ بين المؤدّي والجمهور، لوجد، مثلما يحدث الآن، أنّ بعض جمهوره قد نعسوا، أو تسلّلوا من الكهف مبكّراً في وضع القرفصاء، آملين أنّ انحناءهم بهذه الطريقة سيخفيهم عن أعين المؤلّف... وهو ما لا يحدث، صدقوني.

الشيء الرائع في هذا كلّه، بالنسبة لي، أنّ ثمّة أساساً صلباً نتحرّك منه. إنّ القارئ موجود، وحقيقي، ومهتمٌّ بالحياة، وبالتقاطه كتابنا فقد منحنا فرصة.

كل ما علينا فعله هو إثارة شغفه.

ولفعل ذلك، كل ما علينا فعله هو تقديره.

الحبّوبة

أنطون تشيخوف

(1899)

الحبّوبة[1]

أولنكا بليميانيكوفا، وهي ابنةٌ لمستشارٍ قضائيٍّ متقاعدٍ، كانت تجلس في شرفة بيتها المطلّة على الفناء، مستغرقةً في التفكير. القيظ كان شديداً، والذباب ملحاً مزعجاً، أسعدها التفكير بأنّ المساء قد أوشك. بدأت الغيوم القاتمة تحتشد من الشرق، ومن حين إلى حين تحمل [1] الرياح نسمة رطبة من هذا الاتّجاه.

كوكين، وهو مدير مسرح، وصاحب حديقة صيفيّة تُعرف باسم (تيفولي)، ويقيم في جناح البيت، كان يقف في منتصف الفناء، ويحدّق في السماء.

قال محبطاً: «مجدّداً؟ ستمطر مجدّداً؟ إنّها تمطر كل يوم، كل يوم، وكأنّها تعاندني. المطر يقتلني، يدمّرني! يا لها من خسارة يوميّة شنيعة!».

ضرب راحتيه ببعضهما وتابع، وقد توجّه إلى أولنكا:

- «أترين يا أولجا سيميونوفنا حياتنا؟ أليست مدعاة للبكاء؟ تعملين وتعملين، وتبذلين أقصى ما عندك حتّى لا يعود لديك المزيد، يعتصر التفكير عقلك طوال اللّيل، فلا تعرف عيناك للنوم سبيلاً. ثمّ ما النتيجة؟ الجماهير من ناحية ليسوا إلّا جهلة همجاً لا يفقهون، أقدّم لهم أفضل عروض الأوبرا، وتحفاً فنيّةً ليس لها مثيل، وممثّلين من الدرجة الأولى. لكنْ أتحسبين هذا ما يريدون؟ بل يفوق إدراكهم، إنهم لا يريدون إلّا المساخر والتهريج. ومن ناحية أخرى، أترين الطقس؟ إنّها تمطر كل ليلة تقريباً! بدأ المطر في العاشر من مايو، ولم

---

(1) بالإنجليزية: The Darling. اخترت أن أحتفظ بلفظة (حبّوبة) من ترجمة الأستاذ المترجم أبو بكر يوسف للقصة. [المترجم]

يتوقّف طوال مايو ويونيو. إنّها بلا مبالغة مأساة. لا يأتي الجمهور، لكنْ هل يعني هذا أنّي معفى من دفع الإيجار؟ من دفع معاشات الفنّانين؟».

في اليوم التالي، ومع اقتراب المساء، تبدأ السماء في الاكفهرار مجدّداً، وعندها يقول كوكين، وهو يضحك بهستيريا: مكتبة سُر مَن قرأ

[2] - «هيّا، هيّا، أمطري، أغرقي الحديقة، أغرقيني أنا شخصياً. يظلّ المنحوس منحوساً في الدنيا والآخرة! هيّا، ليرفع عليّ الفنّانون القضايا، ليرسلني القاضي إلى سجن في سيبيريا مكبّلاً بالأغلال... ها ها ها!».

ويتكرّر المشهد نفسه في اليوم التالي.

تنصت أولنكا إلى كوكين بصمت، بحزن، وأحياناً تحتشد في عينيها الدموع. في النهاية، تأثّرت بمصيبته، ووقعت في حبّه. كان رجُلاً قصيراً، نحيلاً، شاحب الوجه، يمشّط شعره فوق صدغيه، صوته تينوري عال، ويلتوي فمه عندما يتحدّث، وعلى محيّاه تعبير يائس لا ينفك. بيد أنّه على الرغم من كل ذلك، أثار فيها شعوراً صادقاً عميقاً تجاهه. لقد عاشت أولنكا طوال عمرها مفتونة بشخص ما، لا يمكنها أن تعيش بغير ذلك. كان هذا الشخص في البداية أباها، الذي أمسى الآن عليلاً يقضي وقته وحيداً في غرفةٍ قاتمةٍ، يتنفّس بصعوبة، ثمّ كرّست عواطفها بعد ذلك لعمّتها، التي كانت تزورهم من بريانسك مرّة كل عامين. وقبل ذلك، عندما كانت في المدرسة، وقعت في غرام مدرّس اللّغة الفرنسيّة. كانت فتاةً هادئةً، عطوفةً، رقيقة القلب، ذات عينين وديعتين طيّبتين، تتمتّع بصحّة ممتازة. عند رؤية وجنتيها الممتلئتين المتورّدتين، وعنقها الأبيض ذي الوحمة القاتمة، وابتسامتها البريئة التي ترتسم على وجهها عندما تسمع أيّ شيء لطيف، يقول الرجال لأنفسهم: «ليست سيّئة، ليست سيّئة أبداً»، ويبتسمون بدورهم؛ أمّا النساء الموجودات لا يتمالكن أنفسهن من الإمساك بيديها في منتصف المحادثة والترديد ببهجة: «يا لك من حبّوبة!».

البيت الذي عاشت فيه طيلة عمرها، والذي سيكون من نصيبها بحسب وصيّة أبيها، كان يقع في طرف المدينة، على ما يُعرف باسم (طريق الغجر)، غير بعيد عن التيفولي. في الأمسيات والليالي، تستطيع أن تسمع عزف الفرقة وفرقعة الألعاب الناريّة، فيبدو لها وكأنّ كوكين يحارب القدر ويواجه عدوه اللّدود: الجماهير اللامبالية. يخفق قلبها خفقاناً لذيذاً،

ويجافيها النوم. وعندما يعود إلى البيت فجراً، تنقر برقّةٍ على نافذة غرفتها، وتبتسم له بودٍّ بدون أن يظهر منها إلّا وجهها وأحد كتفيها عبر الستائر.

خطبها، وتزوّجا. وعندما نظر إلى عنقها وكتفيها البضّين الصحيحين، ضرب راحتيه ببعضهما وقال: «يا لك من حبّوبة!».

كان سعيداً، لكنّ هطول المطر في يوم زفافهما واللّيلة التالية حافظ على التعبير اليائس على وجهه.

[3] كان زواجهما طيّباً، وتفاهما جيّداً. صارت تبيع التذاكر، وترعى شؤون الحديقة الصيفيّة، وتسجّل الحسابات والرواتب. أخذ وجهها المتورّد بابتسامته البريئة يشرق تارةً في شبّاك التذاكر، وتارةً في أروقة المسرح، وتارةً في البوفيه. وأمسى حديثها لأصحابها كلّه عن كيف أنّ المسرح هو أكثر الأشياء أهميّة وجوهريّة في العالم، وأن لا سبيل إلى البهجة الحقّة، والثقافة، والإنسانيّة إلّا المسرح.

وكانت تسأل: «لكن أتحسبون أنّ الجمهور يفهم ذلك؟ إنهم لا يريدون إلّا المساخر والتهريج! أمس قدّمنا عرض «فاوستَ بالمقلوب»، ولم يأت أحد تقريباً. إن قدّمت أنا وفانيتشكا عرضاً مبتذلاً، فأنا أضمن لكم أنّ المسرح سيمتلئ عن آخره. غداً سنقدّم أنا وفانيتشكا «أورفيوس في الجحيم»، لا يفُتْكم».

وكل ما يقوله كوكين عن الفنّانين والمسرح كانت تكرّره. صارت مثله تحتقر الجماهير لجهلهم ولا مبالاتهم بالفنّ، وجعلت تشارك في البروفات، وتصحّح للممثّلين، وتراقب الموسيقيّين، وعندما يصدر عن الصحيفة المحليّة تعليقٌ غير مستساغ، كانت تبكي وتذهب إلى المحرّر لتتحدّث إليه.

أحبّها الممثّلون، وأطلقوا عليها «الحبّوبة»، و«أنا وفانيتشكا». كانت تشفق عليهم وتقرضهم مبالغ صغيرة، وتبكي سراً إن غشّوها، لكنّها لم تشتكِ لزوجها قط.

استمرّ تفاهم الزوجين عندما حلّ الشتاء. استأجرا مسرح المدينة للموسم بأكمله، وأجّراه من الباطن لفترات قصيرة لفرقة أوكرانيّة حيناً، ولساحرٍ حيناً، ولنادي الدراما المحليّة حيناً. اكتسبت أولنكا وزناً ولمعت بالسعادة؛ أمّا كوكين فقد ازداد نحافة وشحوباً، واشتكى من

خسائر مريعة، مع أنّ العمل ازدهر إلى حدٍّ معقولٍ في الشتاء. كان يسعل في اللّيل، وكانت تسقيه منقوع التوت وزهور الزيزفون، وتدلّكه بماء الكولونيا، وتدثّره بشالها الناعم.

وكانت تهمس له بإخلاص، وهي تداعب شعره: «كم أنت جميل، كم أنت وسيم».

[4] عند الصيام الكبير، سافر إلى موسكو لجمع فرقة ممثّلين لموسم الصيف، فهجرها النوم في بعاده، وباتت تجلس بجوار النافذة، وتراقب النجوم. خطر لها أنّ ثمّة شيئاً مشتركاً بينها وبين الدجاجات في الحظيرة، فهنّ مثلها يقلقن ولا ينمن ما دام الديك غائباً. علق كوكين في موسكو، وكتب لها ليخبرها أنّه سيعود بحلول عيد الفصح، وأرفق خطاباته بتعليمات لإدارة التيفولي. لكن في ثاني أيّام أسبوع الآلام، في آخر المساء، دوت على بوّابتها دقّات مشؤومة؛ طرق أحدهم البوّابة وكأنّما يطرق برميلاً: بوم، بوم، بوم! ركضت طاهيتها الناعسة حافية القدمين في الوحل لتفتح.

هتف أحدهم بصوتٍ عميقٍ من خارج البوّابة: «افتحوا لو سمحتم، جئتكم ببرقيّة».

تلقّت أولنكا برقيّات من زوجها سابقاً، غير أنّها هذه المرّة، ولسببٍ ما، شعرت بالرعب والتنميل في أطرافها. فتحت بأيدٍ مرتعشةٍ البرقيّة، وقرأت التالي:

«مات إيفان بتروفتش فجأةً اليوم ننتظر تعليمات الدفد الجتازة الثلاثاء».

هذا بالضبط ما كان مكتوباً في البرقيّة: «الجتازة»، إضافةً إلى كلمةٍ أخرى غير مفهومة: «الدفد». التوقيع على البرقيّة كان من مدير شركة الأوبرا الهزليّة.

أخذت تنتحب: «آه يا غالي، آه يا فانيتشكا الغالي، يا حبيبي! ليتنا ما تقابلنا، ليتني ما عرفتك، ولا أحببتك! إلى من تلجأ أولنكا التعسة المسكينة الآن؟».

دُفن كوكين يوم الثلاثاء بمقابر فاجانكوفو في موسكو. عادت أولنكا إلى البيت يوم الأربعاء، وما إن دخلت البيت حتّى ارتمت في سريرها، وأخذت تبكي عالياً بحرقةٍ حتّى سمعها كل من في الشارع والأفنية القريبة.

قال الجيران لأنفسهم، وهم يرسمون على صدورهم الصليب: «الحبّوبة المسكينة أولجا سيميونوفنا! كم تتألّم!».

ذات يوم بعد ثلاثة أشهر، كانت أولنكا عائدةً من القدّاس، وغارقةً في الحزن والحداد.

وحدث أن كان أحد جيرانها، أندرييتش بوستوفالوف، وهو مدير مخزن أخشاب باباكاييف، عائداً بدوره من الكنيسة، ويمشي بحذائها. كان يرتدي قبّعةً قشيّةً، وصديري تتدلّى منه سلسلة ساعة ذهبيّة؛ بدا أقرب إلى ملّاك الأراضي منه إلى التجّار.

قال لها بهدوء: «ثمّة نظامٌ لكل شيء يا أولجا سيميونوفنا». وكان في صوته نبرة تعاطف: [5] «وإن رحل أحد أحبّائنا، فتلك إرادة الربّ، وفي هذه الحالة علينا أن نتمالك أنفسنا، ونرضى بحكمه».

مضى في طريقه بعدما أوصل أولنكا إلى بابها. ظلّ صوته الهادئ يتردّد في أذنها بقيّة اليوم، وما إن أغلقت عينيها حتّى رأت في حلمها لحيته السوداء. كم أعجبها! ويبدو أنّها تركت فيه أثراً مماثلاً؛ إذْ زارتها بعد قليل امرأةٌ عجوز بالكاد تعرفها، وطلبت أن تشرب معها القهوة، وما إن جلست الزائرة إلى المائدة حتّى شرعت في الكلام عن بوستوفالوف، وقالت: إنّه رجُلٌ ممتازٌ وثريٌّ، وكم ستكون أي امرأة متاحة للزواج سعيدة بالزفاف إليه. وبعد ثلاثة أيّام زارها بوستوفالوف بنفسه. ومع أنّه لم يبق أكثر من عشر دقائق، ولم يتكلّم إلّا قليلاً، وقعت أولنكا في حبّه، أحبّته بعمقٍ حتّى إنّها ظلّت مستيقظةً طوال اللّيل تحترق بالحمّى، وفي الصباح أرسلت إلى المرأة العجوز. بسرعة تمّت الخطبة، ثمّ زُفّت إليه.

كان زواجهما طيّباً، وتفاهما جيّداً. صار يقضي وقته في مخزن الأخشاب حتّى ساعة العشاء، ثمّ يذهب ليتابع أعماله، وتحلّ أولنكا محلّه، فتظلّ في المكتب حتّى المساء، تكتب الفواتير، وتراقب شحن الطلبات.

باتت تقول للزبائن والمعارف: «إنّ ثمن الأخشاب يزداد 20% كل سنة! والسبب؟ كنّا نتاجر في الخشب المحليّ من قبل، لكنّ فاسيتشكا الآن مضطرّ إلى أن يسافر بانتظام إلى مقاطعة موجيليوف ليجلبه من هناك، وأسعار الشحن...». وتغطّي وجنتيها برعب: «آه من أسعار الشحن!».

بدا لها أنّها تعمل في مجال الأخشاب منذ دهور، وأنّ الأخشاب أهم الأشياء، وأكثرها جوهريّة في العالم، وأخذت تحسّ بحميميّةٍ تلمس أعماقها مع تردّد كلمات مثل: لوح، وعارضة، وجذع، وسقالة، وأرومة، وشريحة...

وأضحت ترى في الأحلام جبالاً من الألواح والعوارض، وقوافل لا نهائيّة من عربات نقل

الأخشاب آتية من مدن بعيدة. حلمت بأفواج من ألواح الثمانية أمتار في عشرين سنتيمتراً تقف على أطرافها، وتهاجم مخزن الأخشاب، وأنّ الألواح، والجذوع، والشرائح يُناطح بعضها بعضاً، ويصدر عنها ذلك الصوت الأجوف الذي يصدر عن الخشب الجاف، وتقع وتقوم، وتقع وتقوم، وتتكوّم فوق بعضها. عندها تقوم أولنكا صارخةً من نومها، فيقول لها بوستوفالوف بعطف: «أولنكا؟ ماذا بك يا حبّوبتي؟ ارسمي على صدرك الصليب». [6]

أياً كانت الفكرة التي تدور في رأس زوجها، تتبنّاها على الفور. لو رأى أنّ الغرفة حارّة، أو أنّ العمل راكد، ترى الشيء نفسه. لم يأبه زوجها بالترفيه، وفي الإجازات كان يبقى في البيت، وكذا تفعل.

كان أصدقاؤها يقولون لها: «أنت إمّا في البيت أو في المكتب، عليك أن تذهبي إلى المسرح يا حبّوبة، أو إلى السيرك».

فتجيب بهدوء: «ليس لديّ أنا وفاسيتشكا أي وقت للمسرح. إنّنا نسعى وراء رزقنا، لسنا مهتمّين بمثل تلك الحماقات. ما الفائدة من تلك المسارح؟».

في أيّام السبت، يذهب كلاهما إلى قدّاس المساء، وفي الأعياد يذهبان إلى قدّاس الصباح. وعندما يعودان من الكنيسة يمشيان متجاورين، يرتسم على وجهيهما تعبيرٌ طيّبٌ، وثمّة هالةٌ طيّبةٌ تحيط بهما، ويهفهف حولها فستانها الحريري بلطف. في البيت يتناولان الشاي، والبسكويت، وأنواع المربّى، وبعد ذلك الفطائر. كل يوم ساعة الظهيرة، تغمر الفناء والشارع خارج البوّابة رائحة لذيذة للبط، أو لحم الضأن المشويّ مع الحساء، وفي أيّام الصيام تفوح رائحة السمك. لم يكن المرء يقدر أن يمرّ ببوّابة بوستوفالوف بدون أن يسيل لعابه.

وفي المكتب كان السماور[1] يغلي على الدوام، ويُقدّم للزبائن الشاي والكعك. ذهب الزوجان مرّة كل أسبوع إلى بيت الاستحمام، ليعودا معاً بعدها متجاورين، بوجهين محمرّين.

وقالت أولنكا لأصدقائها: «صحيح، كل شيء بيننا يمضي على ما يرام، الشكر للربّ. أرجو أن يسعد الجميع مثلي أنا وفاسيتشكا».

عندما يسافر بوستوفالوف إلى موجيليوف ليجلب الخشب، تفتقده بشدّة، ويهجرها النوم

(1) إناء إعداد الشاي التقليدي عند شعوب روسيا وأوروبا الشرقية. [المترجم]

في فراقه، وتظلّ تبكي طوال اللّيل. أحياناً، في المساء، كان سميرنين، وهو طبيبٌ بيطريٌّ شابٌّ في الجيش، يستأجر جناح بيتهما، يناديها، ويتسامران، أو يلعبان الورق، فيخفّف عنها. [7] أكثر ما أثار اهتمامها في حديثه كلامه عن حياته الأسريّة؛ كان متزوّجاً وعنده ابن، لكنّه انفصل عن زوجته لأنّها لم تكن مخلصةً له، وأصبح الآن يكرهها، ويرسل لها أربعين روبلاً في الشهر للإنفاق على ابنه. تنصت أولنكا إليه وتهزّ رأسها، كم يؤسفها حاله!

تقول له، وهي تودّعه وتمضي إلى السلّم بالشمعة في يدها: «ليحفظك الربّ. شكراً لك على تخفيف ضجري، عسى أن تمنحك ملكة السموات الصحّة».

كانت تعبّر عن نفسها على الدوام بهدوء وعقلانيّة، في محاكاةٍ لزوجها. قبل أن يغلق البيطري الباب خلفه، تناديه وتقول:

- أتعلم يا فلاديمير بلاتونيتش، ليتك تصالح زوجتك. عليك أن تسامحها، لأجل خاطر ابنك على الأقل. أنا متأكّدة أنّ الولد الصغير يفهم كل شيء.

وعندما يرجع بوستوفالوف، تخبره بخفوت عن الطبيب البيطري وتعاسته الأسريّة، فيتنهدان معاً ويهزّان رأسيهما، ويتحدّثان عن الطفل الذي لا شك أنّه يفتقد أباه، ثمّ، بتوافقٍ غريبٍ في الأفكار، يدوران في اللّحظة نفسها تجاه الأيقونات، ويركعان أمامها، ويسألان الربّ أن يمنحهما الذريّة.

هكذا عاش آل بوستوفالوف في سلامٍ، وهدوءٍ، ومحبّةٍ، وتناغمٍ لستّة أعوام. لكنْ ذات صباح شتوي، بعد تناول الشاي الساخن في المكتب، خرج فاسيلي أندرييتش بدون أن يرتدي قبّعته ليشرف على شحن بعض الخشب، فأصابه البرد. عالجه أفضل الأطبّاء، لكن كانت للمرض الغلبة، ومات بعد أربعة أشهر، وأمست أولنكا أرملةً من جديد.

انتحبت وهي تدفن زوجها، وقالت: «إلى من ألجأ الآن يا حبيبي؟ كيف أعيش بدونك؟ يا لشقائي، يا لتعاستي! حنّوا عليّ أيّها الناس الطيّبون، فأنا وحيدة في هذا العالم...».

ارتدت فستاناً أسودَ بأشرطةٍ بيضاء، وتخلّت عن ارتداء القبّعة والقفّاز بالكامل. وباستثناء الذهاب إلى الكنيسة وزيارة قبر زوجها، ما عادت تخرج من البيت إلّا لماماً؛ عاشت كالراهبات. لم يحدث إلّا بعد مرور ستّة أشهر أن خلعت ملابس الحداد، وفتحت النوافذ. مع أنّها كانت تُرى في الصباح أحياناً تتسوّق احتياجاتها بصحبة طاهيتها، لم يعد ثمّة سبيل

[8] لمعرفة حال حياتها، وما يجري في بيتها إلّا التكهّن. بنى الناس تكهّناتهم على أشياء مثل رؤيتهم لها تشرب الشاي في حديقتها الصغيرة بصحبة الطبيب البيطري الذي يقرأ لها الجريدة، وأنّها عندما تقابل معارفها في مكتب البريد تقول:

- ليس في مدينتنا تفتيشٌ بيطريٌّ سليمٌ، وهذا سبب انتشار الأمراض بيننا. الناس يمرضون من اللبن، أو تصيبهم العدوى من حصانٍ، أو بقرة. إنّ الاهتمام بصحّة الحيوانات المستأنسة يجب ألّا يقلّ عن الاهتمام بصحّة الناس.

صارت الآن تكرّر كلمات البيطري، وتتبنّى آراءه بخصوص كل شيء. من الواضح أنّها غير قادرة على أن تعيش ولو لسنةٍ واحدةٍ بدون تعلّق، وأنّها وجدت سعادةً جديدةً في جناح بيتها. امرأة أُخرى في مكانها كانت لتصبح محلّ استنكار الجميع، غير أنّ أحداً لا يستطيع أن يتكلّم على أولنكا بالسوء: كل شيء يخصّها واضحٌ بلا لبس. لم تفصح هي ولا البيطري عن التغيير الذي طرأ على علاقتهما أمام أي شخص، بل في الواقع حاولا إخفاءه، لكنْ بلا نجاح، لأنّ أولنكا لا تحافظ على سر. عندما كان يزورهم زملاؤه في الكتيبة، كانت تصبّ لهم الشاي، أو تقدّم العشاء، وتشرع في الحديث عن وباء الأبقار، وداء اللؤلؤ، وعن مذابح البلديّة. كان يتحرّج منها حرجاً شديداً، وعندما يغادر الضيوف يقبض على معصمها ويهمس بغضب:

- قلت لك من قبل ألّا تتحدّثي في أشياء لا تفهمين فيها! عندما يتحدّث البيطريّون فيما بينهم لا تتدخلي! هذا مزعج جداً.

فتنظر إليه بحيرةٍ وقلقٍ، وتسأل: «لكن عن ماذا أتحدّث يا فولوديتشكا؟».

ثمّ تعانقه بعينين ممتلئتين بالدموع، وتتوسّل إليه ألّا يغضب. وعاشا سعداء.

عدا أنّ السعادة لم تدم طويلاً؛ ذهب الطبيب البيطري، غادر مع كتيبته التي نُقلت إلى مكانٍ ناءٍ، ربّما سيبيريا. وبقيت أولنكا وحدها.

أمست الآن وحيدةً بالكامل. مات والدها قبل زمنٍ بعيدٍ، ومقعده الآن مُلقى في العليّة يغطّيه التراب، ويفتقر إلى أحد أرجله. قلّ وزنها، وذهب جمالها، ولم يعد من يمرّون بها في الشارع ينظرون إليها ويبتسمون مثلما كانوا يفعلون. بات من الجليّ أنّ زهرة أيّامها ولّت بلا رجعة، وأمامها حياة من نوعٍ جديد، نوع غير مألوف، لا تحتمل حتّى التفكير فيه. باتت

تجلس مساءً في شرفتها، ويتناهى إلى مسمعها عزف الفرق في التيفولي، وفرقعة الألعاب [9] الناريّة، لكنْ بدون أن يثير هذا أيّ استجابةٍ في عقلها. تحدّق بفتورٍ في الفناء الخاوي، لا تفكّر في شيء، ولاحقاً، عندما تخلد للنوم، تحلم بفناء خاوٍ. بالكاد كانت تأكل وتشرب.

علاوةً على ذلك، والأسوأ من ذلك، لم يعد لها أيّ رأيٍ، في أيّ شيء. إنّها ترى الأشياء حولها وتفهم ما يحدث، لكنّها لم تعد قادرةً على تكوين رأي حيال أيٍّ منها، ولم يعد لديها ما تقوله. كم هو مريع ألّا يكون للمرء أي رأي! إنّك لترى مثلاً: زجاجة، أو المطر، أو فلّاحاً يقود عربةً، لكنْ ما الهدف من الزجاجة؟ أو المطر؟ أو الفلّاح؟ ما معنى أيّ منهم؟ ليس بوسعك أن تعلم، ولن يمكنك حتى لو دفعوا لك ألف روبل. عندما كان كوكين موجوداً، أو بوستوفالوف، أو الطبيب البيطري، كانت أولنكا قادرةً على تفسير أي شيء، وتقديم رأيها في كل شأنٍ ممكنٍ، لكن الآن ليس في عقلها، وقلبها، وفنائها إلّا الخواء. كان ذلك غريباً ومرّاً كالعلقم.

امتدّت المدينة بالتدريج في كل الاتّجاهات، وصار طريق الغجر الآن شارعاً عادياً، وحيثما كان التيفولي ومخزن الأخشاب من قبل انتصبت البيوت وتكاثرت الحواري. يمضي الزمن كلمح البصر!

تداعت هيئة بيت أولنكا، صدِئ سطحه، ومالت سقيفته، واستعمرت فناءه الأعشاب الضارّة الشائكة. أولنكا نفسها هرمت وقبحت. صارت تجلس صيفاً في الشرفة، تشعر بالخواء، والاكتئاب، والمرارة، وفي الشتاء تجلس بجوار النافذة تحدّق في الثلج. أحياناً، مع أوّل نسائم الربيع، أو عندما تجلب الريح دقّات أجراس الكنيسة، تغمرها ذكريات الماضي، ويخفق قلبها خفقاناً لذيذاً، وتحتشد في عينيها الدموع، بيد أنّ هذا لا يدوم إلّا للحظة، ويعود بعدها الخواء ويسيطر عليها الإحساس بعقم الحياة. تروت، القط الأسود، يتمسّح بها ويخرخر برقّة، لكنّ أولنكا لا تتأثّر بتلك العاطفة القططيّة. هل هذا ما تحتاج إليه؟ إنّها تحتاج إلى عاطفةٍ تسيطر على جلّ كيانها، على روحها وعقلها، تمنحها الأفكار والأهداف، [10] عاطفة تدفئ دماءها العجوز. عندها تدفع القط عن حجرها، وتقول بانزعاج: «هش، هش... ابتعد عنّي».

هكذا مضى اليوم وراء اليوم، العام وراء العام، بلا بهجة، بلا رأي! ويكفيها ما تقوله مافرا الطبّاخة، أياً كان.

ذات يوم قائظ في يوليو، مع اقتراب المساء، وبينما يعود الرعاة بالغنم إلى البيوت، وتغرق الساحة في غيوم الغبار، طرق أحدهم فجأةً على البوّابة. ذهبت أولنكا بنفسها لتفتح، وصعقت بما رأت: أمامها كان يقف سميرنين، البيطري، بملابس مدنيّة، وشعرٍ أشيب. تذكّرت كل شيء على حين غرّة، ولم تستطع كبح دموعها، وتركت رأسها يرتمي في صدره بصمت. غلبها الانفعال حتّى إنّها لم تلحظ متى دخلا البيت، وجلسا لتناول الشاي.

همهمت فيما ترتجف من السعادة: «عزيزي فلاديمير بلاتونيتش، كيف جئت؟».

قال: «جئت لأستقرّ نهائياً. لقد تقاعدت من الجيش، وقرّرت أن أجرّب الحياة بنفسي، وأعيش حياة مستقرّة، إضافةً إلى أنّ ابني بلغ عمر المدرسة الثانويّة. أتعرفين؟ لقد صالحت زوجتي».

- أين هي؟

- إنّها مع الولد في فندق، وأنا أبحث لنا عن سكن.

هتفت بتأثر واضطراب: «يا ربّي! خذ بيتي يا فلاديمير بلاتونيتش! لا تحتاج إلى أن تبحث أكثر من ذلك. يا إلهي! بل يمكنك أن تسكن مجّاناً». ثمّ انفجرت في البكاء من جديد: «فلتعيشوا معاً في البيت، وأنا سيكفيني الجناح. يا للسماء، كم أنا سعيدة!».

في اليوم التالي، بدأ طلاء السقف، وغسل الحوائط، وجعلت أولنكا تروح وتجيء في الساحة بذراعيها في خصرها، توزّع الأوامر. عادت الابتسامة القديمة إلى وجهها، وامتلأت بالحيويّة والنشاط، وكأنّها استيقظت توّاً من نومٍ طويلٍ، ثمّ وصلت زوجة الطبيب، امرأة نحيلة، قبيحة، قصيرة الشعر، وتبدو متقلّبة الأهواء، بصحبتها الولد الصغير، ساشا، بدا أصغر من سنّه (الذي يقترب من العاشرة)، ممتلئاً، بعينين زرقاوين رائقتين، وغمّازات في وجنتيه.

ما إن دخل الحديقة حتّى انطلق مطارداً القطّة، وتردّدت على الفور ضحكته المبتهجة المتحمّسة.

[11] سأل أولنكا: «هل هذه قطّتك يا عمّتي؟ هل يمكنك أن تعطينا هريرة من أبنائها لو أنجبت؟ إنّ ماما ترتعب من الفئران».

أخذت أولنكا تدردش معه، ثمّ قدّمت له الشاي، وفجأةً أخذ قلبها يخفق خفقاناً لذيذاً، وكأنّ هذا الولد الصغير ابنها.

وفي المساء، بينما جلس إلى مائدة الطعام يكتب واجباته، نظرت إليه بشفقةٍ وحنانٍ وهمست:

- آه يا حبّوبي الصغير الجميل! يا لك من وسيم وذكي!

أخذ يقرأ من كتابه: «الجزيرة هي قطعة يابسة تحيط بها المياه من كل ناحية».

كرّرت خلفه: «الجزيرة هي قطعة يابسة...». وذلك كان أوّل رأي تعبّر عنه باقتناع بعد سنوات طويلة من الصمت والخواء العقلي.

أصبح لديها الآن آراء خاصّة بها، وخلال العشاء خاضت محادثة مع والدي ساشا، قالت فيها: إنّ دراسة المدارس الثانويّة صعبة على الأطفال، لكنْ مع ذلك فالمناهج الكلاسيكيّة أفضل من المناهج العلميّة، لأنّ التعليم الكلاسيكي يفتح لك أبواب العمل: يمكنك أن تصبح طبيباً، أو مهندساً.

بدأ ساشا يرتاد المدرسة الثانويّة. ذهبت أمّه إلى خاركوف لزيارة شقيقتها ولم تعد، وأخذ أبوه يخرج كل يوم من المدينة ليتفقّد القطعان، ويطول غيابه أحياناً حتّى ثلاثة أيّام، وبدا لأولنكا أنّ ساشا قد هُجر تماماً، وأنّه غير مرغوب فيه، ويتضوّر جوعاً، فنقلته إلى الجناح معها، واستقرّ هناك في غرفةٍ صغيرة.

مرّ على معيشة ساشا في جناحها الآن ستّة أشهر. تذهب أولنكا كل صباح إلى غرفته، وتجده غارقاً في النوم، ويده تحت وجنته، يتنفّس في هدوء. يؤسفها أن توقظه.

تقول بحزن: «ساشنكا، استيقظ يا حبّوبي، حان وقت المدرسة».

ينهض، يرتدي ملابسه، يردّد صلواته، ويجلس إلى مائدة الإفطار: يشرب ثلاثة أكواب شاي، ويأكل كعكتين كبيرتين، ونصف شريحة خبز فرنسي بالزبدة. وجهه مكفهرّ لرغبته في العودة إلى النوم.

تنظر إليه أولنكا وكأنّها تودّعه في رحلةٍ طويلةٍ وتقول: «أنت لم تحفظ الحكاية بعد يا [12] ساشنكا، أنت تقلقني، عليك أن تفعل أقصى ما بوسعك يا حبّوبي، ذاكر، وانتبه لما يقوله المعلّم».

يقول ساشا: «أرجوك اتركيني في حالي».

ثمّ يمشي في الشارع متّجهاً إلى المدرسة، ولد صغير يرتدي قبّعةً كبيرةً، على ظهره الحقيبة. تتبعه أولنكا بلا صوت.

تناديه: «ساشنكا». يستدير، فتدفع بقطعة حلوى، أو تمرة في يده. عندما يبلغان شارع المدرسة، يشعر بالحرج من تتبّع هذه المرأة الضخمة له، فينظر إلى الخلف ويقول: «عودي إلى البيت يا عمّتي، أستطيع الذهاب وحدي الآن».

تقف ثابتةً وتظلّ محدّقةً فيه حتّى يختفي في مدخل المدرسة. كم تحبّه! لم يكن أياً من ارتباطاتها السابقة بهذا العمق، لم تستسلم روحها بالكامل من قبل بكل هذا الإيثار، والتجرّد، والسعادة لأحد إلّا الآن، عندما أعربت غريزتها الأموميّة عن نفسها. من أجل هذا الولد، الذي ليس منها، من أجل غمّازتيه، من أجل قبّعته، إنّها مستعدّة للتضحية بحياتها، وستفعل بكل سعادة، بدموع المحبّة. لماذا؟ من الذي قد يعلم لماذا؟

بعدما توصل ساشا إلى المدرسة، تعود إلى البيت راضيةً، مطمئنّةً، مترعةً بالحب، ووجهها، وملامحها التي عادت إلى الشباب في آخر ستّة أشهر، تشرق بالسعادة، وعندما يقابلها الناس ينظرون إليها ببهجة ويقولون:

- صباح الخير يا أولجا سيميونوفنا الحبّوبة، كيف حالك يا حبّوبة؟

تقول خلال تسوّقها: «إنّهم يكلّفون الأطفال بأعمالٍ شاقّة في المدارس هذه الأيّام، تخيّلوا: أمس كلّفوا تلاميذ الصف الأوّل بحفظ حكاية، والترجمة من اللاتينيّة، ومسألة حساب. هذا أكثر من أن يتحمّله طفلٌ صغير».

وتتحدّث عن المعلّمين، والدروس، والكتب، تردّد ما يقوله ساشا عنهم.

يتناولان العشاء معاً في الساعة الثالثة، وفي المساء يقومان بالواجب معاً، ويبكيان. عندما تضعه في السرير تستغرق وقتاً طويلاً في رسم الصليب عليه وترديد الصلوات، ثمّ تذهب
[13] إلى سريرها، وهي تفكّر في المستقبل، البعيد الضبابي، بعدما ينهي ساشا دراسته، ويصبح طبيباً، أو مهندساً، ويصبح له بيتٌ كبيرٌ خاصّ به، وأحصنة، وعربات، ويتزوّج ويصبح أباً. تروح في النوم وتحلم بالأشياء نفسها، وتجري الدموع على وجنتيها من عينيها المغلقتين. يتمدّد إلى جوارها القط الأسود ويخرخر:

- «خررررر...خررررر...خررر».

فجأةً، ثمّة طرقات عالية على البوّابة. تستيقظ أولنكا، يكاد الخوف يمنعها من التنفّس، قلبها ينتفض. تمرّ نصف دقيقة، ويعود الدق من جديد.

تفكّر: «لا بدّ من أنّها برقيّة من خاركوف». تبدأ ترتجف من رأسها إلى أخمص قدميها: «لا بدّ من أنّ أمّ ساشا أرسلت لتستدعيه إلى خاركوف... يا ربّي!».

يغشاها اليأس. يتجمّد رأسها، ويداها، وقدماها، تشعر أنّها أتعس امرأةٍ على وجه الأرض. لكنْ تمر دقيقة أخرى، وتسمع أصواتاً: إنّه الطبيب البيطري وقد عاد من ناديه اللّيلي.

تفكر: «شكراً للرب!».

شيئاً فشيئاً، ينزاح الحمل عن قلبها، وتسترخي من جديد. ترجع إلى الفراش وتفكّر في ساشا الذي يغطّ في الغرفة المجاورة، وأحياناً يصيح خلال نومه:

- «سأريك! هش! لا تتشاجر!». ✦

قصّة النمط المتكرّر

تأمّلات في «الحبّوبة»

إجمالاً: الوحدة البنيويّة الأساسيّة للسرد هي حركة من جزأين.

بدايةً، يخلق الكاتب توقّعات: «كان ياما كان، كان هناك كلب برأسين». فتنبثق في عقل القارئ سلسلة من الأسئلة («هل يتشاجر الرأسان فيما بينهما؟»، «ما الذي يحدث ساعة الأكل؟»، «هل لبقيّة الحيوانات في هذا العالم رأسان؟») والإيحاءات عن الموضوع المحتمل للحكاية («انقسام النفس؟»، «الشراكة؟»، «التفاؤل × التشاؤم؟»، «الصداقة؟»).

ثمّ يستجيب (أو يستخدم، أو يستغل، أو يحترم) هذه التوقّعات، لكن ليس بإحكام (أي: بطريقة تشعرك أنّها مفتعلة، أو مباشرة أكثر من اللّازم)، ولا باستخفاف (أي: الاتّجاه بالقصّة إلى اتّجاه عشوائي لا علاقة له بالمرّة بالتوقّعات التي خلقها).

إحدى الطرائق العريقة في خلق التوقّعات: سَنّ الأنماط.

«كان ياما كان، كان هناك ثلاثة أبناء. خرج الابن الأوّل ليرى العالم، ولأنّه كان لا يتوقّف عن النظر في هاتفه، وقع من فوق هاوية، ومات». لو كانت بداية السطر التالي: «استيقظ الابن الثاني مبكّراً في الصباح التالي...»، فنحن: 1- نتوقّع موت الابن الثاني. 2- نتساءل عن علاقته بهاتفه. لو أنّ القصّة تابعت: «استيقظ الابن الثاني مبكّراً في الصباح التالي، وخرج بدون أن يأخذ هاتفه»، تتغيّر توقّعاتنا من جديد، لم يعد الموت بسبب

الهاتف محتملاً، لكن لا يزال هناك توقّع بوقوع مصيبة. لو تابعت القصّة: «لمّا لحظ الهاوية في طريقه، تفاداها بمهارة، ثمّ أخذ يغنّي من أعماق قلبه. وعندما لم يعد يدري بما يجري حوله، لأنّه سرح متخيّلاً أنّه صارح هيلدا أخيراً برغبته في الزواج بها، ضربته شاحنة، ومات»، فإنّنا نجد فيها -ويؤسفني قول ذلك- بعض الرضا. صرنا نشعر الآن بما قد تكون القصّة «عنه»، مثلاً: الموت بسبب الغفلة. وسنراقب عن كثب الابن الثالث بينما يخرج من الباب في الصباح التالي، لنرى شكل عامل الإلهاء الذي سيتسبّب في موته. لو أنّه لحظ الهاوية وتفاداها، ثمّ انتظر على جانب الطريق في صبر مرور الشاحنة المسرعة، ستظلّ القصّة «عن» الغفلة -ما زلنا ننتظر أن يلهيه شيء ما فيموت- لأنّ هذا كان محور القصّة حتّى الآن.

يتأسّس النمط، ونتوقّع تكراره، وعندما يتكرّر، لكنْ بتغييرٍ بسيط، نسعد به، ونستنبط المعاني من التغيير.

«الحبّوبة» تنتمي إلى ذلك النوع من القصص، الذي يمكننا أن نسمّيه «قصّة النمط المتكرّر». نمطها الأساسي هو: امرأة تقع في الحب، ثمّ ينتهي هذا الحب. يتكرّر النمط ثلاث مرّات: مع مالك المسرح كوكين، ورجُل الأخشاب فاسيلي، والطبيب البيطري سميرنين. وتنتهي القصّة في منتصف التكرار الرابع: إنّها واقعة في حبّ الطفل ساشا، لكنّ هذا الحب لم ينته بعد.

يظهر كوكين في أوّل صفحة يرثي قدره (من كان ليتخيّل أنّ إدارة مسرحٍ إقليميٍّ محليٍّ قد تكون محبطةً لهذه الدرجة؟)، ونتعلّم في الصفحة الثانية أنّ أولنكا «عاشت طوال عمرها مفتونة بشخصٍ ما، لا يمكنها أن تعيش بغير ذلك»، ويلي ذلك قائمة من: أبيها، عمّتها، معلّمها. إذن فقد كانت على الدوام مغرمة بأحدهم، وها هو كوكين، يعيش في بيتها. إنّها علاقة حبّ رومانسيّة، ويبدو أنّها الأولى من نوعها لأولنكا. صحيح أنّ كوكين مُحبِط نوعاً ما («رجُلاً قصيراً، نحيلاً، شاحب الوجه... وعلى محيّاه تعبير يائس لا ينفك»)، لكنّها مع ذلك «تأثّرت بمصيبته ووقعت في حبّه».

من الأشياء التي يحكيها لنا تشيخوف عن علاقة أولنكا وكوكين على مدار الصفحتين: 2 و3، بينما تتّضح تفاصيل علاقتهما من خلال حقائق مفصّلة: وظيفة كوكين (يدير

مسرحاً فاشلاً)، نكهة ارتباطهما (رتّباه لنفسيهما، ووقعت في حبّه بدافع الشفقة)، نكهة علاقتهما (تفاهما جيّداً، واشتركا في الحزن والقلق، واتّحدا في احتقارهما للجماهير التافهة، وازداد وزنها، وقلّ وزنه) كيف كان كوكين يشير إليها/ يفكّر فيها («حبّوبة!»)، وكيف كانت تشير إليه/ تفكّر فيه («كم أنت جميل، كم أنت وسيم!»)، مدّة علاقتهما (عشرة أشهر)، طريقة افتراقهما (مات بعيداً عن البيت، وعلمت بخبره من برقيّة مشوّهة)، مدّة حدادها (ثلاثة أشهر).

لتسهيل الإحالات، جمعت المعلومات في جدول 2:

جدول 2

أولنكا وكوكين

وظيفته	مالك مسرح
نكهة ارتباطهما	رتّباه لنفسيهما. وقعت في حبّه بدافع الشفقة. «تأثّرت بمصيبته»
نكهة علاقتهما	الحزن والقلق. احتقرا الجمهور التافه. هي ازدادت وزناً، وهو ازداد شحوباً. و"تفاهما جيّداً".
كيف يشير إليها	«حبّوبة»
كيف تشير إليه	«كم أنت جميل، كم أنت وسيم!»
مدّة العلاقة بالصفحات	صفحتان ونصف
مدّة العلاقة بالزمن	عشرة أشهر
طريقة افتراقهما	سبب الوفاة غير معروف، تعرف بوفاته من برقيّة مشوّهة
مدّة الحداد	ثلاثة أشهر
حالة «الجناح»	كوكين يقيم في الجناح في بداية العلاقة (جاء كوكين من داخل بيتها)، وعندما تزوّجا ظلّ الجناح خاوياً.

لاحظ كثافة المعلومات المقدّمة هنا، وكيف أنّ هذا في الواقع كل ما تقدّمه الصفحات القليلة الأولى: مصفوفة من الحقائق المحدّدة عن علاقة أولنكا وكوكين.

ونرى أيضاً للمرّة الأولى ما سنعدّه بعد ذلك السمة المميّزة لأولنكا: إنّها تحب كوكين حباً جماً، حتّى إنّها تصبح كوكين. في صفحة 3 نجد أنّها صارت تعمل في المسرح، وبسرعة تبدأ في إخبار أصدقائها أنّ المسرح أكثر الأشياء أهميّة وجوهريّة في العالم، وتشارك كوكين آراءه لدرجة أنّ الممثّلين صاروا يداعبونها باسم «أنا وفانيتشكا».

في تلك المرحلة المبكّرة من القصّة، لا يبدو اندماج عقل أولنكا بكوكين غريباً، بل هي فقط تحبّه حباً شديداً. إنّها نسخة لطيفة مبالغ بها لما يحدث لأيٍّ منّا عندما نقع في الحب؛ إنّنا نتوحّد مع من نحبّهم ونشاركهم اهتماماتهم، وتشعر أنّ تلك علاقة لا تحدث في الحياة إلّا مرّة واحدة، ونسعد بذلك.

مع نهاية صفحة 3 يكون الزواج السعيد قد ترسّخ، وتبدأ القصّة في الركود. لو أنّ الصفحات التالية لم تحمل إلّا مزيداً من التكرار عن رضا كلٍّ منهما بالعلاقة، وبنكهتهما المميّزة (هو ينحف، وهي تسمن وتحلو بمرور الزمن)، سنشعر بذلك الإحساس المميّز الذي يراودنا في مواجهة أيّ سردٍ لا يتحرّك، مثل ذلك الذي تشعر به عندما يحكي لك أحدهم عن حلمه الطويل في اللّيلة السابقة.

عندها نبدأ نتساءل: «لماذا تكلّف نفسك عناء إخباري بذلك؟».

لو أنّني كتبت: «ذات مرّة كان هناك كلبٌ يحبّ الأكل. ذات صباح، أكل طعامه، ثمّ أكل طعام القطّة، ثمّ خرج وأكل بعض التفّاح الذي وجده تحت شجرة، ثمّ أكل مزيداً من التفّاح وجده تحت شجرةٍ أُخرى قريبة، ثمّ وجد بقايا شطيرة لحم في الحديقة فأكلها...» يكفي، أنت فهمت. لقد استوعبت النمط (الكلب يأكل) وتنتظر حدوث شيء يكسر النمط، سواء بتحدّيه (مثل أن يحاول الكلب أكل دبٍّ حي) أم بإظهار عواقبه (يسمن الكلب حتّى لا يقدر على المشي). فكرة أنّ «هذا الكلب جائع على الدوام ولا يتوقّف عن الأكل» قد تكون حقيقيّة، لكنّ العالم ممتلئ بالحقائق العرضيّة المشابهة، من النوع الذي نكتشفه بالملاحظة: «ذات مرّة، كانت هناك كرة تنس في أصيص ورد»، و«هذه الفتاة لا تتوقّف عن لمس قمّة رأسها بينما تنتظر الحافلة».

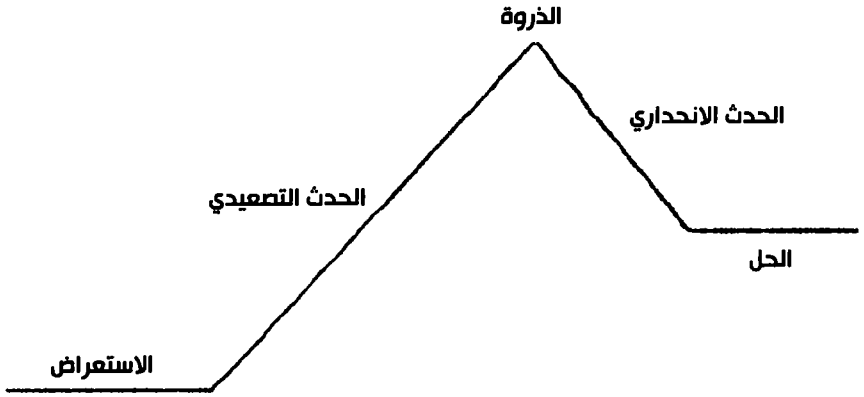
القصّة تتحدّى هذه الملحوظات الطرائفيّة بسؤال: «طيّب، ماذا بعد؟».

ما يحوّل الملحوظات إلى قصّة هو التصعيد. أو بوسعنا القول: إنّه عندما نشعر فجأة بحدوث تصعيد، فتلك إشارة أنّ حكايتنا تتحوّل إلى قصّة.

—

شكل 1 يُظهر رسماً بسيطاً يُدعى «مثلّث فرايتاج Freytag's triangle»، يهدف إلى شرح كيف تعمل القصص، وهو في الواقع مفيد في مساعدتنا كيف تعمل أيّ قصّة ناجحة. إنّه ليس إلّا تحليلاً لاحقاً، ولا يساعد بالضرورة في كتابة قصّة، لكنّه قد يساعد في تحليل قصّة قائمة وتتحرّك بالفعل، أو تشخيص أُخرى لا تفعل.

طالما ظلّ زواج أولنكا بكوكين السعيد مستمراً، فنحن نجلس هادئين في منطقةٍ من خط مسطّح اسمها «الاستعراض Expositin» («هكذا تكون الأمور عادةً»)، حتّى بينما تتغنّى أولنكا بكوكين في صفحة 3 («كم أنت جميل، كم أنت وسيم!») نبدأ في التململ ونشعر أنّنا عرفنا بالفعل كل ما نحن بحاجةٍ إليه: لقد أُسّست الحالة الافتراضيّة للأمور وننتظر عرقلتها، نترقّب حدوث بعض التعقيدات التي تمهّد الطريق للـ«الحدث التصعيدي Rising Action».



شكل 1: مثلث فرايتاج

عندما نقرأ «عند الصيام الكبير، سافر إلى موسكو» نتيقّظ قليلاً (خاصّة وقد ذُكر قبل سطور قليلة أنّه كان مريضاً). لا شكّ أنّ ذلك هو سبب إرسال تشيخوف كوكين إلى موسكو: كي يحدث أمرٌ يدفع القصّة تجاه الحدث التصعيدي (أحياناً أمازح تلاميذي بأنّهم لو وجدوا أنفسهم عالقين في منطقة الاستعراض، حيث يكتبون صفحات عديدة بلا تصعيد، كل ما يحتاجون إلى فعله هو إلقاء تلك الجملة في القصّة: «ثمّ حدث شيءٌ غير كل شيء إلى الأبد»، ولن تستطيع القصّة إلّا الاستجابة)[1]. ننتظر الأخبار من موسكو؛ كوكين لا يرجع في الوقت المخطّط له («علق كوكين في موسكو.... سيعود بحلول عيد الفصح»). نتساءل: ما الذي عطّل خططه؟ هل يفقد اهتمامه بأولنكا؟ هل دخل في علاقة في موسكو؟ هل ستصبح ذلك النوع من القصص؟ إذا كان نعم: يا لك من خنزير يا كوكين! لكنْ لا: إنّه يرسل تعليمات لإدارة المسرح، نقرأ ذلك كإشارة إلى أنّه لا يزال يهتم بأولنكا وحياتهما معاً. لماذا إذن أرسله تشيخوف إلى موسكو لو أنّ شيئاً ذا بالٍ لن يحدث له هناك؟ لو أنّ الأمور ستظلّ بدون تغيير وسيعود إلى البيت في النهاية بالشخصيّة نفسها التي غادره بها، سنشعر أنّ جزء موسكو كان إطناباً، ورماً زائداً من انعدام الكفاءة، ما دام قد تركنا (لا نزال) عالقين في الاستعراض.

ثمّ تأتي الكلمة المُنذرة «لكن»، لتخبرنا أنّ الحدث المغيّر لمسار القصّة الذي كنّا ننتظره قد حان:

«لكن في ثاني أيام أسبوع الآلام، في آخر المساء، دوت على بوّابتها دقّات مشؤومة».

نفكّر: دقّات مشؤومة على الباب في وقت متأخّر = أخبار سيّئة.

ثمّ، مع كلمة برقيّة: دقّات مشؤومة على الباب في وقت متأخّر + برقيّة = موت؟

البرقيّة مشوّهة تشويهاً مضحكاً، وهذا حزينٌ ومرحٌ، ويجعل وفاة كوكين أقلّ وطأة. سنتعلّم مع الوقت أنّ إزاحة كوكين من الطريق كانت حتميّة، وسنسامح تشيخوف على التخلّص منه بتلك الطريقة المباغتة (أي قتله ببساطة)، ويرجع ذلك جزئياً إلى البرقيّة التي جعلت وفاة كوكين على نحوٍ ما تستحق.

---

(1) وضعت تمريناً في الملحق ب للمؤلفين بيننا: خدعة أكيدة النجاح للخروج من الاستعراض إلى الحدث التصعيدي.

كوكين إذنْ قد مات في موسكو. وأنا، كصديق جديد لأولنكا، حزينٌ عليها، تلك الحبّوبة.

لكنّي كقارئ، سعيدٌ نوعاً ما.

وداعاً يا كوكين، شكراً على تضحيتك بنفسك لأجل الحدث التصعيدي.

كوكين مات، وأولنكا في حداد. تتوقّف القصّة (قبل آخر فقرة تقريباً من صفحة 4) أحبّت كوكين، وحاكته، ومات. ماذا الآن؟ هل ستجنّ؟ هل ستدمن الخمر؟ سترتدي الأسود ما بقي من حياتها؟ أي كاتب كتب من قبل بضع صفحات جيّدة في بداية قصّة يعرف تلك اللّحظة المثيرة للجنون؛ أمامنا طرق لا نهائيّة، أيّهما أفضل؟ وماذا علينا أن نفعل الآن؟

دعنا للحظة نتجاوز سؤال: «كيف قرّر تشيخوف ماذا سيفعل بعد ذلك؟»، وننظر فيما فعله فعلاً بعد ذلك، وكم اتّسم فعله بالجرأة: تجاوز ببساطة فترة الأشهر الثلاثة (كل تلك الأيّام الحزينة المربكة التي تلت الجنازة)، وذهب إلى «بعد ثلاثة أشهر، كانت أولنكا عائدة من القدّاس...». لم يعطنا: «لعدّة أيّام بعد الجنازة، لم تفعل أولنكا شيئاً على الإطلاق. في الأربعاء نظرت إلى الغيوم الجميلة في السماء، والخميس كان يوم الغسيل، لكنّها لم تستطع فعل شيء. فكّرت في كوكين، وكيف كان لطيفاً معها على الدوام، ثمّ بعد ظهيرة يوم الخميس، نظّفت المطبخ، وهناك وجدت نظّارة كوكين الاحتياطيّة، وعندها انفجرت في...».

لم نحصل على أيٍّ من هذه التفاصيل اليوميّة، لماذا؟ لأنّ هذه الأيّام لا تهم، لا تعني شيئاً. طبقاً لمن؟ لمعايير القصّة. القصّة بقفزها فوق هذه الأيّام، تخبرنا أن لا شيء ذا مغزى حدث فيها، وقرّرت أن تنقلنا إلى أقرب شيءٍ مهمٍّ بحسب حكمها؛ أي: ذي علاقة بهدفها.

جرأة هذه القفزة تعلّمنا أمراً مهماً عن القصّة القصيرة: إنّها ليست وثائقيّة، ليست سرداً صارماً لمرور الزمن، ولا محاولة أمينة لعرض الحياة كما تُعاش في الواقع، إنّما هي

ذات بنيةٍ راديكاليّةٍ، بل حتّى كاريكاتورية نوعاً ما (عند مقارنتها بالعالم الواقعي الرتيب)، آلة صغيرة تهدف لإثارتنا بالحسم المتطرّف لقراراتها.

مثلما تعلم، لأنّك قرأتها توّاً، تقفز القصّة إلى الأمام حتّى نقابل فاسيلي، مدير مخزن الأخشاب. أظنّ أنّنا هنا، عندما نقرأها لأوّل مرّة، نبدأ في استيعاب أنّها قصّة نمط متكرّر، بالضبط عند ظهور الاسم (الذكوري) لفاسيلي في نهاية صفحة 4. نعلم أنّ أولنكا أحبّت كوكين بشدّة حتّى إنّها تحوّلت إلى نسخة منه. القصّة الآن تقدّم لها شخصاً جديداً لتحبّه. نتساءل: كيف تستطيع أن تحبّه؟ (بعدما أحبّت كوكين بهذا القدر)؟ وكيف تستطيع أن تحبه (وهو ليس كوكين)؟ وكيف ستكون نكهة حبّها له؟ (هل ستحثّه على الذهاب إلى المسرح؟ ستصرّ على تعليق صورة لكوكين في غرفة المعيشة؟ ستنفصل عن فاسيلي في النهاية لأنّه لا يفهم مسرحيّات شكسبير؟). نعتقد أنّنا رأينا امرأةً واقعةً في الحب (حب كوكين)، والآن نحظى بفرصة رؤيتها تحبّ للمرّة الثانية.

عندما كنت طفلاً في شيكاغو، كنت أسمع الكبار يقولون عن التحوّل الجيّد في مسار القصّة: «أوه، هذا ثري!». تقديم فاسيلي هنا ثري.

تصبح الأسئلة فجأة عن طبيعة الحبّ.

—

بمرور السنوات، تطوّرت لدى صديقتنا عادة حميميّة علنيّة مع زوجها: أينما كانا يقفان معاً، تضع بلا وعي إصبعها في إحدى حلقات حزامه.

مات الزوج، وتزوّجت صديقتنا، ونراها الآن تنفّذ الحركة نفسها مع زوجها الجديد. من سيحكم عليها؟ الجميع. إنّنا نحبّ أن نعتقد أنّ الحب واحدٌ وحصريٌّ، ويضايقنا التفكير في أنّه قد يكون في الواقع متجدّداً ومتكرّر العادات إلى حدٍّ ما. هل سينادي شركاؤكم الحاليّون شركاءهم المستقبليّين، بعد أن تموتوا وتُدفنوا، باسم التدليل نفسه الذي ينادونكم به الآن؟ في الواقع، لم لا؟ أسماء التدليل ليست كثيرة. ما الذي يضايقك في هذا؟ لأنّك تعتقد أنّك أنت المحبوب بالتحديد لا غيرك (لهذا يناديك زوجك العزيز «حلوتي الحلوة»). عدا أنّ هذا ليس الواقع، الحب موجود، وقد حدث أنّك من كنت

في مساره؛ لذا، إن متّ وأخذت روحك تحوم فوق زوجك السابق، ورأيته ينادي تلك الحقيرة التي كانت صديقتك «حلوتي الحلوة» بينما هي تضع إصبعها القذر في فتحة حزامه، ستحتقرهما روحك الشبحيّة، وربّما تحتقر الحبّ ذاته. أليس كذلك؟

وربّما لن تفعل.

لأنّ... ألسنا جميعاً نفعل هذا بشكل أو بآخر عندما نحب؟ عندما يموت حبيبك، أو يهجرك، أنت كما أنت، ما زلت الشخص نفسه، بطريقتك في الحب نفسها، والعالم لا يزال هناك، ممتلئ بالأشخاص المناسبين للحبّ.

تحدث هذه المرّة بسرعة، على مدى ثلاث فقرات في الصفحتين: 4 و5: فاسيلي يواسي أولنكا في طريق العودة من الكنيسة، يعجبها جداً، حتّى إنّها تحلم بـ«لحيته السوداء»، يتزوّجان، وتبدأ تفكّر وتتكلّم مثله. ها نحن نقابل الثراء الكامل هنا: أولنكا ستحب فاسيلي بطريقتها نفسها في حب كوكين من قبل، ستتحوّل إليه.

هل يجب علينا أن نفرح لأولنكا؟ أم تقع من نظرنا؟ أم نحتاج إلى إعادة تقييم علاقتها بكوكين؟

ممتاز، هكذا تبدأ الكتابة في التحوّل إلى قصّة. لكنْ لو أنّك كاتب، فأنت (لا تزال) تتساءل: لكن كيف عرف تشيخوف أن يقوم بتلك القفزة إلى فاسيلي؟ أي: كيف «قرّر» في أثناء الكتابة أن يفعل ذلك؟ نريد أن نعرف الإجابة، بالطبع، كي نتعلّم كيف نفعل حركات ذكيّة مشابهة، عندما يحين الوقت، في أحد قصصنا.

في الواقع، إحدى الإجابات هي: «من أين لي أن أعرف؟ لقد كان عبقرياً، لعلّه يعلم ما لا علم لنا به مثلاً؟».

لكنْ ربّما يكون هنا ما نتعلّمه عن إحدى عادات الكتابة الجيّدة.

أحد الأشياء التي فعلها تشيخوف في الصفحات الأولى من القصّة، كان جعل أولنكا شخصاً محدّداً من خلال منحها سمة مميّزة: عندما تحبّ أحدهم، تصبح هو. مثلما رأينا

خلال مناقشتنا لقصّة «في العربة»، ما إن تُصنع شخصيّة معيّنة (من خلال الحقائق)، حتّى نعلم أيّ المسارات، من بين المسارات العديدة المتاحة أمامها، سيكون له معنى.

بوسعنا القول: إنّه ثمّة حبكة وليدة تكمن في التخصيصيّة.

تقول قصّة: «ذات مرّة كانت هناك امرأة تتحوّل إلى كل من تحبّه».

يقول تشيخوف: «فعلاً؟ لم لا نختبر هذه الفرضيّة؟ هممم، كيف نفعلها؟ آه، وجدتها: لنقتل حبيبها الأوّل، ونضع في طريقها آخر».

إذن قد تكون «إحدى عادات الكتابة الجيّدة» المراجعة المستمرّة بغرض التخصيص، لتستطيع التخصيصيّة في النهاية أن تولد وتنتج حبكة (أو، مثلما نفضّل أن نسمّيها: «حدث ذو مغزى»).

خذ عندك هذه الجملة، التي سأزيدها تخصيصاً:

- شخصٌ ما يجلس في غرفةٍ ما، لا يفكّر في أيّ شيء، ويدخل الغرفة شخصٌ آخر.
- شخصٌ عنصريٌّ غاضبٌ يجلس في غرفة، ويفكّر في كيف كان الناس يعاملونه بإجحاف طيلة عمره، ويدخل الغرفة شخصٌ من عِرْقٍ مختلف.
- رجُلٌ أبيضُ عنصريٌّ اسمه ميل، مريض بالسرطان، يجلس في غرفة الكشف، ويفكّر في كيف كان الناس يعاملونه بإجحاف طيلة عمره، ثمّ يدخل الطبيب، وهو باكستاني أمريكي به مسحة عجرفة، اسمه د. بخاري، وعنده أخبار سيّئة لميل، لكنّه مع ذلك مشرقٌ بالسعادة؛ لأنّه فاز توّاً بجائزةٍ كبرى.

لا أعلم ما الذي سيحدث بعد ذلك في الغرفة الأخيرة الأكثر تخصصيّة، لكنّي متأكّد أنّ شيئاً ما سيحدث.

في الصفحات من 5 – 7، وبينما ندخل التجسّد الثاني للنمط («أولنكا تقع في حبّ فاسيلي»)، سيلحظ القارئ المنتبه (أو نصف المنتبه، مثلي، بعد أن درّست القصّة لأعوامٍ طويلةٍ قبل أن أدرك ذلك) أنّ تشيخوف يقدّم لنا معلومات عن علاقة أولنكا/ فاسيلي توازي بالضبط ما قدّمه من قبل في علاقة أولنكا/ كوكين. اكتشفت ذلك عندما بدأت

في وضع جدول لعلاقة أولنكا وفاسيلي مثل ذلك الذي وضعته من قبل لأولنكا وكوكين (جدول 2)، ثمّ أدركت أنّي لست مضطراً إلى وضع جدولٍ آخر على الإطلاق، فكل عناوين المدخلات متماثلة (انظر جدول 3).

واستباقاً للأحداث، سنجد أيضاً التوازي نفسه في وصف تشيخوف لعلاقات أولنكا القادمة مع سميرنين وساشا (وقد ضمّنتهم أيضاً في جدول 3).

جدول 3
العلاقات المتعدّدة لأولنكا

المدخل	كوكين	فاسيلي	سميرنين	ساشا
وظيفته	مالك مسرح	مدير مخزن أخشاب	طبيب بيطري	طفل
نكهة ارتباطهما	رتّباه لنفسيهما. وقعت في حبّه بدافع الشفقة. «تأثّرت بمصيبته».	مقابلة مصادفةً خلال طريق العودة من الكنيسة، ثمّ رتّباها من خلال خاطبة.	يحدث خلسةً على نحوٍ غير مشروع. لا يتزوّجان. لا توجد معلومات عن بدء العلاقة، بل صارا ذات يوم معاً ببساطة.	جُلب إلى البيت، وهُجر بالتدريج ليصبح في رعايتها.
نكهة علاقتهما	الحزن والقلق. احتقرا الجمهور التافه. هي ازدادت وزناً، وهو ازداد شحوباً. و«تفاهما جيّداً»	«تفاهما جيّداً»، وكان هناك أكل، وطبخ، وصلاة، تحيط بهما «هالة طيّبة»، وذهبا إلى بيت الاستحمام معاً، وفي المكتب دوماً شاي وحلوى: إنّها إذن الصحّة، والوفرة، والمتعة، وعلى ما يبدو الرغبة.	يسيطر عليها قليلاً ويتحرّج منها. بعد شجارهما بقليل «عاشا سعداء» (من جديد).	ترى أنّها ترعاه، لكنّه يراها قامعة له.

كيف يشير إليها	«حبّوبة»	«أولنكا؟ ماذا بك يا حبّوبتي؟». وهو أيضاً منجذب لها: «تركت فيه أثراً مماثلاً».	«لا تتدخّلي!» (لم يقل لها: "حبّوبة" قط)	«اتركيني في حالي!». ويحلم بالشجار في ساحة المدرسة في آخر سطور القصّة.
كيف تشير إليه	«كم أنت جميل، كم أنت وسيمٌ»	أعجبها كثيراً، وظلت مستيقظة طوال اللّيل «تحترق بالحمّى». تقع في حبّه «بعمق» و«تفتقده بشدّة» عندما يسافر.	«تتوسّل إليه ألّا يغضب»	«حبّوبي»، «الجميل» (أوّل مرّة تقول عن شخصٍ آخر: "حبّوب")
مدّة العلاقة بالصفحات	صفحتان ونصف	ثلاث صفحات	صفحة	ثلاث صفحات
مدّة العلاقة بالزمن	عشرة أشهر	ستّ سنوات	لم تدم طويلاً	نحو ستّة أشهر مع نهاية القصّة
طريقة افتراقهما	سبب الوفاة غير معروف، تعرف بوفاته من برقيّة مشوّهة	خدعة في صفحة 6: هل هو على وشك أن يموت؟ لا، بل يظهر سميرنين. هل علاقة أخرى؟ لا، يموت في البيت من دور برد	يغادر مع كتيبته (أول رجُل يهجرها طواعية)	غير معروفة. تتخيّله يذهب ذات يوم ليحظى بحياةٍ جميلةٍ خاصّةٍ به
مدّة الحداد	ثلاثة أشهر	أكثر من ستّة أشهر	سنوات عديدة، تصبح خلالها مكتئبة وتفقد جمالها، ولم تعد «حبّوبة» في المدينة	لا حاجة لها. لا يزالان معاً بنهاية القصّة

حالة «الجناح»	كوكين يقيم في الجناح في بداية العلاقة (جاء كوكين من داخل بيتها)، وعندما تزوّجا يظلّ الجناح خاوياً	خاوٍ	يستأجره سميرنين، لكنّه على الأرجح خاوٍ؛ إذْ إنّه يعيش معها	تذهب أولنكا إلى الجناح عند ظهور سميرنين، ثمّ عندما يختفي هو وزوجته، تأخذ أولنكا ساشا إلى الجناح معها

ذلك مثير للاهتمام، بل ومجنون نوعاً ما، يبدو وكأنّ تشيخوف، بينما يصف كلّاً من هذه العلاقات، حمل معه قائمة المتغيّرات نفسها التي وضعها في البداية، خلال وصفه لعلاقة أولنكا وكوكين (هل فعل ذلك عمداً؟ هل كان واعياً بفعله؟ لا أعتقد، لكن دعنا نرجئ هذا السؤال الآن).

إذن في الصفحات من 5-7 نجد: وظيفة فاسيلي (مدير مصنع خشب)، نكهة ارتباطهما (مقابلة مصادفة خلال طريق العودة من الكنيسة، ثمّ رتّباها من خلال خاطبة)، نكهة علاقتهما ذاتها (أسخن جنسياً، أكثر حسيّة: يأكلان، ويطبخان، ويصلّيان، تحيط بهما «هالة طيّبة»، ويذهبان إلى بيت الاستحمام معاً. لا يبدو أنّهما متفاهمان جيّداً فقط، بل جيّداً جداً)، كيف يشير إليها فاسيلي أو يفكر بها: («أولنكا؟ ماذا بك يا حبّوبتي؟» [لاحظ ياء الملكيّة])، كيف تشير إليه، أو تفكّر فيه: (أعجبها كثيراً، وظلّت مستيقظة طوال اللّيل «تحترق بالحمّى». تقع في حبّه «بعمق» و«تفتقده بشدّة» عندما يسافر)، مدّة علاقتهما: (ستّ سنوات)، طريقة افتراقهما: (يموت في البيت من دور برد)، ومدّة فترة حدادها: (أكثر من ستّة أشهر).

يمكننا أن نقارن -بل في الواقع يكاد يكون من المستحيل ألا نقارن- العلاقتين، بنية القصة تدفعنا إلى المقارنة. جدول 3 الذي يتضمّن أيضاً سميرنين وساشا يوفّر مقارنةً سهلة الوصول إلى تاريخ علاقات أولنكا. جدول 3 هو سبب تدريسي لـ«حبّوبة»؛ إذْ يوضح إلى حدٍّ بعيدٍ مدى التنظيم الذي قد تتحمّله القصص، والعائد من ورائه. اختَرْ أيّ صف، مثلاً: («كيف يشير إلى أولنكا»)، وتتبعه، وما ستجده هو التنويع. عند النظر

إلى القصّة من هذا المنظور، سوف تجدها نظامَ تقديم نمط من التنويعات المحكمة. كلّما قدّم تشيخوف عنصراً، يستمرّ في خدمته بوعي (بتنويعات ذكيّة غير آليّة وتحكي الكثير) في التسلسلات التالية. ما كان في البداية يبدو كأطروفة ممتعة مسلّية تحكي التاريخ الرومانسي لامرأةٍ يتّضح أنّه نظامٌ شبه هندسي لنقل الحقائق، نمط شديد التنظيم من التشابهات والاختلافات يتابع أربع علاقات متعاقبة. ثمّة تنويع في أي مكان ننظر فيه.

تخيّل أنّنا ننظر في ملعب كرة قدم مترع بالناس، نصفهم يرتدي الأحمر، ونصفهم يرتدي الأزرق. ثمّ يبدؤون في أداء رقصةٍ جماعيّةٍ معقّدة. فجأةً يبدأ يتكوّن عندهم «معنى»، إلى حدّ أنّ الحركات لم تعد عشوائيّة، بل ذات نمط يقول شيئاً. لو أنّ ذوي الملابس الحمراء أخذوا يحيطون الزرق في دائرة، ثمّ ينسلّون تدريجياً إلى داخل الدائرة ويتوزّعون بينهم، قد نفهم أنّ هذا مثلاً «اندماج». لو أنّ الزرق تكتّلوا، وانقضّوا على الحمر، فانتكص الحمر إلى الوراء، نفهم أنّ هذا «عدوان». وثمّة أشياء بوسع هؤلاء الناس فعلها، بعض الحركات المعقّدة، مع أنّنا قد نشعر بمعناها، لا نستطيع التعبير عنها، تحمل معنى حقيقياً لكنّه لا يُختزل، ملحوظاً ومحسوساً، لكنّه يقع وراء حافّة اللّغة.

وذلك هو حال القصص. نميل -في المناقشة- إلى اختزال القصص إلى الحبكة (ما يحدث)، نشعر أنّ بعض معناها يكمن هناك، ونحن محقّون في ذلك. لكنّ القصص تعني أيضاً عبر تفاعلاتها الداخليّة: الطريقة التي تتكشّف بها، الطريقة التي يتفاعل بها أحد أركانها مع البقيّة، التجاور اللّحظي المحسوس للعناصر.

تأمّل هذه النسخة من «الحبّوبة»، حيث جُرّدت التفاعلات الداخليّة للحكاية من المعنى:

> ذات مرّة كان لأولنكا حبيبٌ اسمه كوكين، انصاعت له بالكامل، وأحبّته بنسبة 9 من 10، ظلّا معاً ستّة أشهر، ثمّ مات؛ ثمّ صار لها حبيب آخر اسمه فاسيلي، انصاعت له بالكامل، وأحبّته بنسبة 9 من 10، ظلّا معاً ستّة أشهر، ثمّ مات؛ ثمّ صار لها حبيب ثالث، سميرنين، انصاعت له بالكامل، وأحبّته بنسبة 9 من 10، ظلّا معاً ستّة أشهر، ثمّ مات.

هذه ليست قصّة. إنّها تفتقر إلى التخصيص الذي يؤدّي إلى تفاعلات داخليّة (كيف بالضبط مات كوكين؟ إلى متى ظلّت أولنكا في حداد؟ وكم ظلّت في حداد بالمقارنة بعد موت فاسيلي؟ أي من علاقاتها كان أكثر حسيّة؟ وأيها أقسى؟...إلخ). تلك النسخة لا تثير أيّ شعورٍ يؤدّي إلى أي شيء، لذا لا تعني شيئاً، أخفق كاتبها في استغلال منبع الجمال: التنويعات الداخلية التي تجعل أشياء في عملٍ خياليٍّ تماماً مثل: «التطوّر»، و«المأساة»، و«التقلّبات»، و«الخلاص» تبدو وكأنّها حدثت بالفعل.

في نسخة أدنى من عرض ما بين الشوطين الذي وُصف أعلاه، سيجري الناس في ملعب الكرة هنا وهناك عشوائياً، مرتدين ملابس الحياة اليوميّة، ولا يصدر عنهم أيّ معنى. الفرق بين مصمّم الرقصات الأستاذ والنصّاب يكمن في تفاصيل التفاعلات الداخليّة.

عندما نقول: إنّ «الحبّوبة» قصّة نمطٍ متكرّر، ونناقش الأساليب الفنيّة التي يحافظ بها تشيخوف على تكرار النمط وتنويعه بحذاقة، قد نظنّ أنّ هذا يُلمح إلى الطريقة التي كُتبت بها، أي: إنّ تشيخوف خطّط لها مقدّماً، وجلس ليضع ويطوّر نسخة من جدول 3، كي يستطيع تتبّع عدد الصفحات الذي سيظلّ فيه الزوج حياً، ويُذكّر نفسه بضرورة تنويع المتغيّرات «الطرائق التي يشير بها كل محبّ لأولنكا» وما إلى ذلك.

دعني أخبرك شيئاً: ليست عندي أدنى فكرة عن كيف كتب تشيخوف «الحبّوبة»، عدا أنّه: لا يمكن أن يكون قد كتبها بتلك الطريقة. تخميني أنّ القصّة كشفت عن نفسها على نحوٍ طبيعي، رتّبها إحساسه الداخلي للقصّة في أثناء الكتابة. بعد أن أنشأ أوّل العناصر في أوّل تجسيد للنمط، عاد غريزياً للعناصر نفسها في الثاني، وهكذا، وإن كان قد فعل بمستوى من الدقّة والحذاقة نراه -نحن البسطاء- مذهلاً.

إضافةً إلى أنّي أشك أنّ تشيخوف عدّها «قصّة نمط متكرّر».

لأنّ كل قصّة هي قصّة نمط متكرّر.

ما أعنيه بهذا أنّ كل قصّة تحوي أنماطاً في داخلها («الحبّوبة» هي «قصّة أنماط متكرّرة» بالكامل).

عندي، على سبيل المثال، قصّة اسمها «باستوراليا Pastoralia»، تحدث في مدينة ملاهٍ تاريخيّة غير ناجحة. وظيفة الراوي هي لعب دور رجُل كهف في محاكاة، ويتّضح في النهاية هو أنّ المكان لا يزوره أحد منذ زمن بعيد. القصّة تصبح إذن عن صراع الراوي في الحفاظ على انضباطه تحت هذه الظروف (يفترض به ألّا يتحدّث باللّغة الإنجليزيّة في الكهف وما إلى ذلك).

في بدايات القصّة (في الصفحة الأولى)، تعثّرت في تلك الأداة: الراوي ورفيقته امرأة الكهف (جانيت) يحصلان على الطعام يومياً عبر ما يُدعى «الفتحة الكبيرة». يظهر الطعام بها فجأة، بافتراض أنّه مُرسل من قِبل الإدارة. «كل صباح نجد عنزةً جديدةً قُتلت توّاً في الفتحة الكبيرة». تجلّت لي الفتحة الكبيرة، وأنا أحاول استكشاف تفاصيل الحياة اليوميّة في الكهف، لكن بمجرّد أن صدرت عنّي «الفتحة الكبيرة» وتركتها في القصّة (تركتها هناك لأنّي حسبت أنّها ظريفة) حتّى صارت ملمحاً في هذا العالم، عنصراً في القصّة.

إذنْ، جرى إرساء الأساس في الصفحة الأولى: يحصلون في كل صباح على عنزةٍ من الفتحة الكبيرة. في صباحٍ لاحقٍ يذهب الراوي إلى الفتحة الكبيرة ويجدها «بلا عنزة»؛ هذا يشير إلى: «مشكلة في مدينة الملاهي». ولا عنزة أيضاً في الصباح التالي («المشكلة تستمر»). وهكذا ببساطة (وجدتها!) صنعت «نمطاً». أحياناً تظهر عنزة في الفتحة الكبيرة (ما يشير إلى «تحسّن مؤقّت في الظروف»)، وأحياناً، على سبيل الاعتذار من غياب العنزة، بعض الطعام التعويضي (أرنب مثلاً) يظهر فيما يُدعى «الفتحة الصغيرة»، وقد يرافق ما يوجد، أو لا يوجد في أيٍّ من الفتحتين ملحوظة تبريرية. وفي النهاية، وللإشارة إلى أنّ الأمور قد انهارت بالكامل، يظهر في الفتحة الكبيرة عنزة بلاستيكيّة «ذات ثقب كي يمرّ منه البصاق».

لم أخطّط لأي من هذا، لم أفكّر «هممم، تحتاج هذه القصة إلى نمط»، بل بينما كنت أجرّب للتسلية وجدت نفسي أكتب «الفتحة الكبيرة»[1]، ثمّ تقبّلتها كإحدى حقائق القصّة، وأخذت من حينٍ إلى آخر أنظر فيها لأرى ماذا هناك.

---

(1) التعبير الإنجليزي الأصلي «The Big Slot»، والمزحة الكامنة، التي ضاعت مع الأسف في الترجمة، في الكلمة التي تماثل كلمة «Slot» نطقاً وتختلف في الهجاء و... المعنى. [المترجم]

وصنع هذا نمطاً، والنمط، مثلما تحبّ الأنماط أن تفعل، أدّى إلى سلسلة من التوقّعات المتعاظمة.

تخيّل أنّ ساعة الظهر، ولثلاثة أيّام متعاقبة، يدوي نفير بوق، ثمّ يدقّ أحدهم رأسك بمطرقة.

في اليوم الرابع، الساعة 11:59 ص، ستجفل. لو أنّك مثلاً سمعت بدلاً من البوق ناياً، ستفكّر: «هممم، مثير للاهتمام، تنويع على النمط الذي اعتدت عليه: ناي بدلاً من البوق. ليست إطاحة كاملة للنمط، بل تغيير فيه، ربّما يشير إلى أنّ اليوم لن تأتي مطرقة، بل...».

بوم!

تفكّر: «أي! حسناً، إذن يبدو أنّ النمط الآن صار: صوت آلة موسيقيّة ما (ناي مثلاً، مثلما في أحدث تكرار) ثمّ الضربة».

أي بكلمة أخرى: تكرار النمط يجعلنا نتوقّع التكرار المستمر للنمط، ما يجعلنا بدوره نركز توقّعاتنا؛ أي: يربطنا أكثر بالكاتب (تقترب العربة الجانبيّة أكثر من الدرّاجة الناريّة).

بما أنّ كوكين مات في رحلة، نتوقّع أنّ فاسيلي، عندما سافر في صفحة 6 (إلى مقاطعة موجيليوف)، سيموت. لكنْ عندما يعود آمناً، فقط ليموت بعد ستّة أعوام/ فقرة واحدة، نشعر -بسعادة- بأنّ النمط قد أُخلّ به وتحقّق في الوقت نفسه.

في الفترة التي توقّعنا خلالها موت فاسيلي، يظهر سميرنين. نشعر بتوسّع محتمل للنمط (من «موت حبيب أولنكا» إلى «استبدال حبيب أولنكا»)، ونتساءل إن كان سميرنين سيصبح حبيبها (سيقوم هذا بدور وفاة كوكين؛ أي: سينقلنا إلى الحبيب التالي ويبدأ التجسّد التالي للنمط). ثمّ نرى في هذا السطر «أكثر ما أثار اهتمامها في حديثه كلامه عن حياته الأسريّة»، أنّ هذه العلاقة لن تحدث. وبما أنّنا أتباع لمبدأ الكفاءة التي لا ترحم، نتساءل: «لماذا إذن وضع تشيخوف سميرنين في القصّة؟»، يجيب تشيخوف بسرعة: «لمنح فاسيلي وأولنكا فرصة للتأكيد على نعمة حياتهم الأسريّة، من خلال الإشفاق على سميرنين وابنه المُهمل». تشيخوف، وقد لحظ أنّنا لحظنا سميرنين، يربّت على أيادينا ويقول: «لا تقلقوا، أنا أيضاً أحترم الكفاءة»، من خلال وضع هدف لسميرنين

يسمح بظهوره في القصّة ويبرره (لكن هذه أيضاً خدعة، سميرنين سيصبح حبيبها عمّا قريب، وسيكون هذا ممتعاً أيضاً عند حدوثه، لأنّنا توقّعنا حدوثه من قبل، ثمّ خاب توقّعنا، كنّا مخطئين، لكنْ لسنا مخطئين تماماً).

بالمثل: لأنّ موت كلٍّ من كوكين وفاسيلي سُبق بفورة مديح من أولنكا («كم أنت جميل، كم أنت وسيم!» صفحة 3، و«أتمنّى أن يسعد الجميع مثلي أنا وفاسيتشكا» صفحة 6)، بمجرّد أن نشعر أنّ موت سميرنين قد حان (نتوقّع ذلك لأنّ الحبيبين السابقين ماتا)، نتوقّع فورة بهجة وحب موازية من أولنكا، غير أنّه عوضاً عن ذلك، نجد قول سميرنين المضحك والقاسي في الآن نفسه: «عندما يتحدّث البيطريّون فيما بينهم لا تتدخّلي! هذا مزعجٌ جداً». ما يبدو أنّه ذو علاقة وثيقة، لكن معكوسة نوعاً ما بفورات أولنكا المعتادة؛ بدلاً من أن يصدر عنها المديح، تُوجّه إليها الإهانة.

مرّة أُخرى: هل نلحظ هذه الأشياء عندما نقرأ القصّة لأوّل مرّة؟ أنا عن نفسي لم ألحظهم عندما قرأتها أوّل مرّة، لكنّي ألحظهم الآن، ونحن نحلّل القصّة. إنّ بنية القصّة حاضرةٌ بلا مراء، وأعتقد أنّنا نلحظهم في أوّل قراءة «بأجسادنا»، أو «في جزء القراءة العميق في عقولنا». تعمل تلك الأنماط مثل اشتراط بافلوفي من نوع ما، ونستجيب لها بدون أن نعرف السبب. هذه الاستجابات هي ما تجعلنا نشعر بالاندماج مع المؤلّف، وكأنّنا نلعب معه لعبةً ما شديدة الأهميّة والحميميّة.

فاسيلي يموت، وحبيب أولنكا الجديد هو سميرنين. بمقارنة هذه العلاقة مع العلاقات السابقة، نشعر أنّ أولنكا على نحوٍ ما تنحدر. لماذا نشعر بذلك؟ انظر في جدول 3، خاصّة في صفوف «نكهة ارتباطهما»، و«نكهة علاقتهما»، و«كيف يشير إلى أولنكا». هذه العلاقة غير شرعيّة، نشأتها تحدث في مكان ما بالخلفيّة (خلسة، في مكانٍ ما بين آخر صفحة 7 وبداية صفحة 8)، ولا يتزوّجان أبداً. عندما يبدأ حبّها له بالظهور من خلال حديثها مثله، يصدّها، ولا يناديها «حبّوبة» قط، ذلك الجاحد!

تحدّثنا، خلال مناقشتنا «في العربة»، عن قدرة تشيخوف على تقديم طرح واسع، ثمّ إضفاء طبقات التعقيدات عليه. هنا، ما إن نلحظ الشكل العام للقصّة يبدو أنّه يشير إلى

انحدار أولنكا، نلقي نظرةً لحظيّةً سريعةً على ما سبق متسائلين: ثانية واحدة، هل كانت تنحدر طوال الوقت؟ هل كانت في انزلاق منذ وفاة كوكين؟ هل كان معنى القصّة: «امرأة ذات خصلة غير مستحبّة يعاقبها العالم بتردّي الحال المستمر»؟.

الإجابة (المعقّدة) هي: لا. في الواقع شعرت أنّ انتقالها من كوكين إلى فاسيلي تحسّنٌ نوعيّ. كوكين هو حبّها الأوّل، ويبدو مثل الحبّ الحقيقي، غير أنّ رؤية الصحّة، والشبق، والإخلاص في علاقة أولنكا وفاسيلي، ومقدار الطعام الذي يأكلانه، تجعلنا نفكّر: «ربّما هذا هو حبّها الحقيقي»، أو «ربّما هذا حبٌّ حقيقيٌّ آخر».

وعلى الرغم من فظاظة سميرنين معها، فهو ليس مخطئاً: لقد لحظ، مثلما لحظنا، أنّها تقلّده، وأربكه هذا قليلاً. يمكن قراءة هذا على أنّه علاقة أكثر صحّة وصراحة: أخيراً وجدت أولنكا رجُلاً لا تخدعه عبادتها له. قد يفيدها هذا، قد يساعدها على أن تحبّ بطريقةٍ أسلم (هذه قراءة مبالغ فيها، لكن فيها شيء من الحقيقة. من مميّزات إرساء الطبقات فوق بعضها، أنّ القصّة عند محاولة قراءتها بهذه الطريقة لا ترفضنا بالكامل).

قد نلحظ أيضاً أنّها مع كل شريك لاحق تدخل في حداد أطول من الذي سبقه (ثلاثة أشهر لكوكين، وستّة أشهر لفاسيلي، وعدّة سنوات لسميرنين)، يبدو أنّ الفقدان يصبح كل مرّة أصعب تجاوزاً. لماذا؟ هل تحبّ كل مرّة أعمق من سابقتها؟ هل تقلّ صلابتها بتقدّمها في السنّ؟

ولاحِظْ أنّنا نسأل هذه الأسئلة (التي بدورها تجعل القصّة تسأل أسئلة عن طبيعة الحبّ) لأنّ المدّة الزمنيّة للعلاقات محدّدة، لأنّ تشيخوف «تذكّر»، أو «تكلّف عناء» تنويع ذلك المتغيّر.

يهجرها سميرنين في صفحة 8، ونتوقع أنّها ستنتقل إلى التجسّد التالي (الرابع) من النمط «أولنكا تقع في حبّ شخص أحدهم، وتتّخذ آراءه واهتماماته».

ولمّا كان كل من التجسّدات السابقة يبدأ بتقديم حبيب جديد، نتوقّع حبيباً جديداً. وها هو يأتي في شخصيّة القط، تروت. هل ستقع في حبّ تروت وتبدأ في رؤية العالم عبر عينيه؟ «الفئران مقرفة، صغيرة وسريعة. وما بال هذه الطيور؟ لا تتوقّف عن الغناء وما

إلى ذلك!». ربّما لأنّنا نتوقّع حبيباً، يقدّم لنا تشيخوف مرشّحاً محتملاً. نتوقّع أنّها ستحب (أو ستقبل) تروت، لأنّها في الماضي كانت ترضى بأي شيء. تجعلنا القصّة نتوقّع ذلك لأنّنا لم نر أولنكا حتّى الآن تفكّر في أحد، ثمّ ترفضه، كل من يقدّمه تشيخوف تحبّه. لكنّ تشيخوف يتساءل (وهو واعٍ بقيمة التساؤل): «لكن ماذا لو لم تقبل تروت؟»، هذا الشكل من الوعي السردي أحد أعظم هبات تشيخوف؛ إذْ إنّه منتبه إلى الإمكانات الكاملة لنقطة الانعطاف التي خلقها، حيث عليه (ومن حقّه) اتّخاذ قرارات تأليفيّة. يتوقّف تشيخوف ويسأل: أي من الخيارين سيجعل القصّة ذات معنى أكثر (أغنى)؟ أن تحبّ أولنكا القط (مثلما تجعلنا القصّة نتوقّع منها أن تفعل)، أم أن ترفضه؟ (طبيب العيون يسأل: هل تلك العدسة أفضل أم تلك؟).

القصّة الأفضل يبدو أنّها ترجّح كفّة رفض القط: «لا، تروت ليس كافياً»، هذا يقول: إنّ أولنكا على الرغم من كل شيء ليست آليّة. إنّها ليست قصّة امرأة ستحبّ أي شيء وتتحوّل إليه، بل هي قصّة امرأة «تحتاج إلى عاطفة تسيطر على جلّ كيانها، على روحها وعقلها، تمنحها الأفكار والأهداف، عاطفة تدفئ دماءها العجوز». لن يصلح القط. نشعر أنّ مسار القصّة يضيق، بات أكثر دقّة، وأولنكا صارت أجدر بالاهتمام والتأمّل. «امرأة تحتاج إلى شيء تحبّه» تحوّلت إلى «امرأة تحتاج إلى شيء تحبّه يستحقها».

وعلينا ملاحظة أنّ هذا التدرّج العاطفي الجميل أصبح ممكناً بحركة تقنيّة بسيطة: استدعى النمط ببساطة وجود حبيبٍ جديدٍ، تشيخوف «تذكّر» ذلك، وحاول أن يوفّر واحداً (تروت)، لكنّ أولنكا رفضت هذا الحلّ السهل.

والآن، هي مثلنا، تنتظر ظهور حبيبٍ جديدٍ جدير.

إنّه سميرنين.

عاد سميرنين في بداية صفحة 10 («بملابس مدنيّة، وشعر أشيب»)، مع زوجته وابنه. قد نتوقّع أنّه سيعود لأولنكا ويتابعان ما سبق، بهذا يصبح الحبيب الثالث والرابع معاً، لكن لا، تشيخوف عنده فكرة أفضل (فكرة ستؤدّي إلى تنويع جديد في النمط): ساشا، ابن سميرنين الصغير، هو حبيبها الجديد (مثلما حدث في «في العربة»، إزالة الحلّ

المباشر عن الطريق يجبر القصّة على توفير خيارٍ أفضل). أولنكا، كما نتوقّع، تقع في حبّ ساشا وتتحوّل إليه («كرّرت خلفه: «الجزيرة هي قطعة يابسة...»»)، وها قد صارت مغرمة وسعيدة، بل ربّما أسعد من أيّ وقتٍ مضى.

لماذا لا تنتهي القصّة هنا، في صفحة 11؟ بهذه الخاتمة:

«وذلك كان أوّل رأي تعبّر عنه باقتناع بعد سنواتٍ طويلةٍ من الصمت والخواء العقلي».

النهاية.

في الواقع، هذه نهاية لطيفة: حبّها (الذي كان يُعبّر عنه دائماً رومانسياً/ جنسياً) تحوّل إلى حبّ أموميّ، تجسّدٌ أخيرٌ مفاجئٌ ومُرْضٍ للنمط. منذ أن كانت مع فاسيلي يصلّيان طلباً للأطفال، ثمّة إحساسٌ متلكّئ بأنّ الأمومة كانت مبتغاها طوال الوقت. لقد كبرت على مجرّد الحب الرومانسي، وتسعى لشيء أكبر؛ هكذا حُلّت المشكلة: لقد وجدت شخصاً مناسباً للحبّ، شخصاً بوسعها اتّخاذ نظرته، وبهذا تصبح سعيدةً وبخير.

لكنّنا ننظر فنجد أنّه لا يزال أمامنا نحو ثلاث صفحات.

ها قد حصلنا على فرصةٍ جديدةٍ للتفكير في كيف تنتهي القصص. ما الذي يسمح لها بالنهاية؟ عندما تتجاوز القصص أماكن بوسعها أن تنتهي فيها، ما الذي عليها إذنْ أن تحقّقه بعد ذلك؟

بالأخذ في الاعتبار الكفاءة المتطرّفة لنوع القصّة القصيرة، ماذا ينبغي لهذه الصفحات فعله كي لا تصبح زائدة؟

بالعودة إلى القائمة العالميّة لقوانين التخييل (كن دقيقاً، احترم الكفاءة)، والتي بالمناسبة علينا أن نذكّر أنفسنا دائماً بالارتياب فيها، يمكننا أن نزيد: لا تتوقّف عن التصعيد. القصّة في الواقع ليست إلّا نظام تصعيد مستمرّ. تستحق قطع السرد مكانها في القصّة طالما كانت تساهم في إحساسنا أنّ القصّة (لا تزال) تتصاعد.

في هذه اللحظة من «الحبّوبة»، ما الذي قد يُعدّ تصعيداً؟

دعنا نرجع خطوة إلى الخلف: ما هو التصعيد على أية حال؟ كيف تُنتج القصّة وهْمَ التصعيد؟ (أو، مثلما قد يسأل الكاتب: «كيف أجعل هذا الشيء المقرف يتصاعد؟»). إحدى الإجابات: لا تكرّر النقاط الرئيسيّة. بمجرّد أن تتجاوز القصّة بعض التغيّرات الأساسيّة، لا يمكننا أن نكرّر هذا التغيير، ولا يمكننا أن نظلّ في مكاننا لتفصيل هذه الحالة، ليس -مثلما في هذه الحالة- لصفحتين كاملتين.

في صفحة 11، نحن «داخل» هذه النقطة: «أولنكا وجدت حباً جديداً (في هذه الحالة: طفلاً صغيراً) واتّخذت آراءه واهتماماته، وأمست أخيراً سعيدة».

دعنا نتابع القراءة ونرى ما الذي سيدفعنا للخروج من هذه النقطة؛ أي: متى سنشعر ببعض التصعيد.

في الصفحة التالية، نجد سرداً لما يشبه صباح يومٍ عادي: أولنكا تضايق ساشا بخصوص واجباته المدرسيّة، وساشا يقول: «أرجوكِ اتركيني في حالي!»، وفيما يذهب ساشا إلى المدرسة، تمضي خلفه «بلا صوت». عندما يستدير، متفاجئاً على الأرجح (لأنّها كانت كما ترى بلا صوت)، تمنحه «قطعة حلوى، أو تمرة»، و«يشعر بالحرج من تتبّع هذه المرأة الضخمة له». نجد أنّ ساشا لا يحبّها، إنّه بالكاد يعرفها. إنّها له مجرّد «عمّة».

هكذا ببساطة وُلد شيءٌ جديدٌ في القصّة، شيء لم نفكّر فيه (لأنّ تشيخوف لم يجعلنا نفكّر فيه من قبل): تأثير أولنكا على من تحبّه. مع أنّه ليس جديداً بالكامل (فربّما نذكر تعليق سميرنين المتذمّر لأولنكا من قبل في صفحة 8، عن إزعاجها للبيطريّين)، لكنّه مختلفٌ كفاية لإشعارنا أنّه تصعيدي. لحظة مقاومة سميرنين (الناضج) السابقة، كانت بمنزلة «استياء معتدل ناتج عن كبرياء وظيفي»، بينما مقاومة ساشا هنا مباشرة، ومنزعجة، وقادمة من طفلٍ ليس راغباً في المشاركة في هذه العلاقة.

تعود أولنكا إلى البيت «راضية، مطمئنّة، مترعة بالحبّ» (غير واعية برفضه)، ولاحقاً يحلّان الواجب معاً («ويبكيان»)، وهو أمرٌ عجيبٌ، لكنّه يقترح أنّ أولنكا مجدّداً تتخذ النسق الشعوري لموضوع حبّها)، ثمّ تحلم بمستقبله بينما «تمدّد إلى جوارها القط الأسود، ويخرخر». لا يبدو أنّها لحظت تبرّم ساشا، أو اهتمّت به، بل هي فقط تحبه، وهذا كل ما يهمّها.

وبوسعنا أن نسأل من جديد: لماذا لا ننتهي هنا؟ عند الخرخرة السعيدة للقط؟ إنّها نهاية جيدة: أولنكا سعيدة، وتروت سعيد، وساشا... غير سعيد. إنّه ليس إلّا موضوع حبّها. طريقة أولنكا في الحبّ بات يُنظر إليها من منظورٍ جديد: طريقٌ ذو اتّجاهٍ واحدٍ، مُرضٍ فقط لها (وحتّى القط وُضع في خدمة القصّة من جديد، تروت بالنسبة إلى أولنكا مثل أولنكا بالنسبة إلى من تحبّهم: لو أنّ أولنكا سعيدة، فتروت سعيد).

لكنْ لا يزال هناك نصف صفحة متبقّية.

تشيخوف لا يتوقّف هنا، لأنّه على ما يبدو يشعر أنّه يستطيع، في النصف صفحة الباقية، أن يضيف مزيداً من التصعيد؛ يسعى لاقتناص تمدّدٍ أخيرٍ للمعنى. لنرى ما الذي سيفعله بعد ذلك (أشعر أنّي أحد معلّقي مباريات الغولف الهامسين: «يقترب أنطون من نهاية القصّة، يا لها من لحظة!»).

تأتي طرقة على البوّابة، تذكّر بطرقات يوم مات كوكين، نحن (وأولنكا) نفهم أنّ هذه لحظة تفعيل للنمط توازي اللّحظة السابقة التي كان مفادها «حبيب أولنكا سيؤخذ منها».

لكنّه ليس إلّا سميرنين، وقد عاد من النادي متأخّراً.

لم يتبقّ إلّا بضعة أسطر. ما الذي يمكن فعله فيهم؟ هل يستطيع تشيخوف إضافة المزيد من التصعيد؟

بالطبع، إنّه تشيخوف.

تنتهي القصّة كالتالي:

«شيئاً فشيئاً، ينزاح الحمل عن قلبها، وتسترخي من جديد. ترجع إلى الفراش وتفكّر في ساشا الذي يغطّ في الغرفة المجاورة، وأحياناً يصيح خلال نومه:

- «سأريك! هش! لا تتشاجر!».

النهاية.

ما الجديد الذي يقدّمه هذا لنا؟ (إنّنا نعرف بالفعل هذه النقطة: ساشا يقاوم حبّ أولنكا).

أوّلاً: يحتل ساشا الآن وضعاً بيانياً مختلفاً، إنّه «يغطّ» في النوم، ويحلم؛ أي: إنّه صادقٌ تماماً. معنا الآن مدخل لحياته الداخليّة لم يكن متاحاً من قبل، وهذا ما يشعر به فعلاً.

بماذا يحلم؟

نشعر أنّه يحلم بأولنكا، وإن كان الأمر معقّداً نوعاً ما

«سأريك» تساوي «سأركل مؤخّرتك»، «هش» تساوي «اذهب من هنا أيّها الشخص الذي سأركله لو لم يهش»؛ أمّا «لا تتشاجر» (في ترجمة أفراهم يارمولينسكي Avrahm Yarmolinsky التي بين أيدينا) تجعلنا نفكّر في أنّه يحلم بفضّ شجار في المدرسة (في ترجمة كونستانس غارنت Constance Garnett بدلاً من «لا تتشاجر» يقول: «سكوت!»، وهنا نستطيع أن نخمّن بسهولة أنّه يوجّه كلامه إلى نسخة أولنكا في الحلم)[1].

على أيّة حال، ساشا يحلم بالعنف، بالمواجهة الغاضبة للعنف، بالردّ على العنف بمزيد من العنف. قول ساشا: «سأريك! هش! لا تتشاجر!» يذكّرنا أيضاً بصدّ أولنكا السابق لتروت في أوّل صفحة 10: «هش، هش... ابتعد عنّي»، الذي كان يعني ضمناً: «أنت لست كافياً لي، لا تستحق حبّي».

أولنكا، مرّةً أُخرى، لا تستجيب لهذا، لا تفكّر: «واو! ساشا يرى حلماً تعساً منفعلاً لأنّه متضايق منّي، يجدر بي أن أخفّ عنه». إنّها لم تستجب من قبل أيضاً عندما قال: «أرجوكِ اتركيني في حالي»، أو عندما أبدى عدم الراحة بعدما تَبِعته إلى المدرسة، عدا أنّ تلك كانت تعبيرات أخفّ عن فكرة أنّ «ساشا غير سعيد»، من هنا نشعر أنّ حلم ساشا تصعيد: أظهر ساشا علناً، في صفحة 12، استياءً متوسّطاً، وأولنكا تجاهلته، وهنا، في آخر صفحة من القصّة، ساشا يبدي بغضبٍ تعاسةً مريرةً في لحظةٍ صادقةٍ بلا وسيط (في سرّه)، وهي (تظلّ) تتجاهله.

وهذا رائع: تشيخوف، بإنهائه القصّة حيث فعل، يخبرنا ضمناً أنّ نظرة أولنكا لتعاسة

---

(1) في ترجمة د. أبو بكر يوسف (من الروسية إلى العربية) يقول ساشا في حلمه: «لا تتشاجر». [المترجم]

ساشا لن تتغيّر عمّا قريب (وإلّا كان سيرينا هذا في لحظة تصعيدٍ جديدٍ)، بل هي ستتابع تجاهل مشاعر ساشا. إنّها تسمع ما يقوله في حلمه، لكنّها لا تسمعه... الحياة بينهما ستستمرّ كما هي.

وهذا... مخيف. إنّها تتبع نموذج كل مستبدّ: سعيدة بنسختها من الواقع، وغير مهتمّة بنسخ غيرها. خصلتها في أن تندمج تماماً مع أيٍّ كان من تحبّه، التي كانت لطيفة بما يكفي عندما تُطبّق مع كوكين وغيره، تبدو الآن نرجسيّة وقامعة.

كتبت يودورا ويلتي Eudora Welty: «تنتهي القصّة باحتجاج الطفل، لكنّه أعرب عنه نائماً، مثلما ستظلّ كل الاحتجاجات الموجّهة لحبّوبات هذا العالم: تمرّد صامت مكبوت».

شيء بديع أنّ القصّة ظلّت تضيف إلى معناها حتّى آخر سطر، بل حتّى في الفراغ الأبيض الذي تلاه. مثلما قلنا عن النهايات الجيّدة، خلقت هذه النهاية عالماً مستقبلياً من الاحتمالات المختلفة المحتملة. قد تصبح أولنكا، في النهاية، واعيةً بسلوكها القمعي، وتغيّر أساليبها، بهذا تتعلّم عن الحب الحقيقي. وساشا قد يهرب من البيت، أو يقتلها في أثناء نومها، وقد يستمرّ في الخضوع لها (ففي النهاية، ليس عنده مكان آخر)، ويراكم الغضب على الغضب بمرور الأعوام، ثمّ يقضي بقيّة حياته يتجنّب أي شيء يشبه من بعيد أيّ عاطفةٍ خانقة.

بعض القرّاء (ومن بينهم تولستوي) حاولوا أن يجعلوا «الحبّوبة» قصّة عن النساء، عن كيف يجب، أو لا يجب، أن تكون المرأة، وإنّها نقدٌ لنوعٍ معيّنٍ من النساء التي تستقي شعورها بالهويّة من الرجال فقط. أعتقد أنّ هذا يقلّل من قدْر القصّة. بالنسبة لي، «الحبّوبة» هي عن النزوع، الكامن فينا جميعاً، للفهم الخاطئ للحبّ على أنّه «اندماج كامل في» بدلاً من «تواصل كامل مع» المحبوب. هل كان يمكن أن تكون أولنكا رجُلاً؟ بالطبع. فكرة أنّ «الحبّوبة» عن النساء -عن شيء كامن في النساء وحصري لهنّ- تناقض القصّة نفسها، التي تقدّمها كشخصٍ شاذ. لهذا توجد القصّة وتحكي عنها: لأنّ خصلتها غير عاديّة (بقيّة النساء في القرية لا يحببن بهذه الطريقة). إنّها ليست قصّة عن النساء، أو

عن «امرأة»، بل عن شخص، شخص ذي طريقة معيّنة في الحبّ، والسؤال الذي تطرحه القصّة هو: إن كان هذا النوع من الحبّ إيجابيّاً واستثنائيّاً أم غريباً ومؤسفاً، سمة ملائكيّة نادرة أم طفوليّة بغيضة؟

تشيخوف يضع ملمحاً من العالم في منتصف الغرفة ويدعونا للطواف حوله، والنظر إليه من زوايا مختلفة. نرى طريقة أولنكا في الحبّ من إحدى الزوايا كشيء بديع: تختفي نفسها بهذه الطريقة، وكل ما يتبقّى منها هو عاطفتها الإيثاريّة للمحبوب. ومن زاوية أُخرى نراها شيئاً مريعاً: التطبيق الموحّد لحبّها أحادي النغمة يسلب من الحبّ خصوصيّته. أولنكا، المحبّة الساذجة، تتغذّى كمصّاصي الدماء على كلّ من تقرّر أنّه محبوبها.

نرى هذا النوع من الحبّ قويّاً: كإجابةٍ حاسمةٍ مباشرةٍ نقيّةٍ لكل الأسئلة، بكل ما فيه من سخاءٍ لا يتزحزح. ونراه ضعيفاً: لا أثر لذاتها القويّة المستقلّة بينما هي تصبّ نفسها في قالب كل ذكَر يتصادف وجوده قريباً منها (إلّا لو كان قطاً).

هذا يضعنا في حالة عقليّة مميّزة: إنّنا لا نستطيع أن نحدّد كيف نشعر حيال أولنكا، أو نشعر بعدّة مشاعر مختلفة، ولا نعلم كيف نحكم عليها.

يبدو وكأنّ القصّة تسأل: «هل خصلتها هذه جيّدة أم سيّئة؟».

فيجيب تشيخوف: «نعم».

ما إن أستيقظ حتّى تبدأ القصّة: «ها أنا ذاك، في فراشي؛ رجُلٌ يعمل باجتهادٍ، أبٌ طيّبٌ، زوجٌ مخلصٌ، شخصٌ يحاول بأقصى ما في وسعه. يا ربّي! ظهري يؤلمني، على الأرجح من صالة التمارين الرياضيّة الغبيّة».

مكتبة
t.me/soramnqraa

هكذا، بهذه البساطة، يُبنى العالم من أفكارنا.

أو، على أيّة حال، يُبنى عالم ما.

بناء العالم بالأفكار أمرٌ طبيعيٌّ، عقلانيٌّ، داروينيّ: فعلٌ بُغية النجاة. هل ينطوي على أذى؟ نعم، لأنّنا نفكّر بالطريقة نفسها التي نرى، أو نسمع بها: من زاوية محدودة ضيّقة، في مدى يهدف لتحسين فرص النجاة. إنّنا لا نرى، أو نسمع كل ما يمكن سماعه، أو

رؤيته، بل فقط ما يفيدنا سماعه، أو رؤيته. أفكارنا محدودة بالطريقة نفسها، ولها الهدف الضيّق نفسه: مساعدة المفكّر على الازدهار.

النتيجة المؤسفة لكل هذا التفكير المحدود: الأنا Ego. من الذي يحاول النجاة؟ «أنا». يرى العقل وجوداً وحدويّاً شاسعاً (الكون)، ويختار منه شذرةً صغيرةً (أنا)، ويبدأ يسرد من وجهة النظر تلك. بهذه البساطة يصبح هذا الكيان (جورج) حقيقة، ويستقرّ في (يا للمفاجأة!) مركز الكون بالضبط، وكل شيء يحدث في قصّته هو. كل شيء، بطريقة ما، عنه ولأجله. من هنا يبدأ الحكم الأخلاقي: الجيّد لجورج... جيّد في المطلق، والسيّئ لجورج سيّئ في المطلق (الدبّ ليس جيّداً، ولا سيّئاً، إلّا عندما يبدو عليه الجوع، ويبدأ في المشي باتّجاه جورج).

هكذا، في كل لحظة، يتولّد صدعٌ وهميٌّ جديدٌ بين الأشياء كما نفكّر فيها، والأشياء كما هي في الواقع، ونخلط بين العالم الذي خلقناه بأفكارنا والعالم الحقيقي. يحدث الشرّ والخلل (أو على الأقل (سوء الطبع) بالتناسب مع مدى صلابة اعتقاد الشخص أنّ إسقاطاته صحيحة، وتصرّفه بناءً عليها.

عندما يقول أحدهم: «شيكاغو»، تنبثق شيكاغو في عقلي. لكنّها شيكاغو غير كاملة، لا أستطيع إلّا استحضار ميتشغان أفنيو في الجنوب، حيث بيت طفولتي مثلما كان عام 1970. لكنْ حتّى إن كنت أقف على قمّة برج ويليس Willis Tower، وأطلّ على المدينة، مستخدماً ذلك كأداةٍ بصريّةٍ لمساعدتي في تخيّلها، لن يكفي ذلك بدوره؛ شيكاغو شديدة الضخامة. وحتّى لو مُنحت قوى سحريّة واستطعت استيعاب شيكاغو بأكملها لحظياً (حتّى رائحة كل حارة، ومحتوى كل صندوق في كل عليّة، وإحساس كل ساكنيها)، في اللّحظة التالية، يمضي الزمن، ولا تعود شيكاغو تلك موجودة.

لا مشكلة هنالك، بل إنّ هذا في الواقع جميل، لكنْ تتعقّد الأمور في اللّحظة التي يطلب فيها أحدهم منّي الحكم على شيكاغو، كي نستطيع التصرّف معها. عندما يسأل أحدهم: «ماذا نفعل مع شيكاغو؟»، ليساعدنا الربّ، سأجد حلّاً ما، وسيكون على الأرجح غبياً، بسبب رؤيتي الضحلة لمدينتي القديمة الطيّبة.

هكذا نتخيّل، ثمّ نحكم على الناس.

لو كانت هناك أولنكا في العالم الحقيقي، وأنا أعرفها، وذات يوم سألني أحدهم: «ماذا نفعل مع أولنكا؟»، سيكون لديّ إجابة، سأكون قادراً على الحكم عليها، في الواقع لن أستطيع ألّا أحكم (ربّما أتجنّب الحكم علناً، لكنّه موجود مع ذلك بداخلي).

لقد كنّا في الواقع نحكم عليها بهمّةٍ طوال الوقت. عندما كانت أولنكا تحبّ كوكين بطريقتها، حكمنا عليها بأنّها لطيفة، وعندما لاحقاً بدأت تحبّ فاسيلي (ثمّ بعده سميرنين) بالطريقة نفسها، وجدناها غريبة، آليّة على نحوٍ ما. عندما صارت وحيدةً تعاني، انتابتنا الشفقة عليها، وبدأنا نرى أنّ طريقتها في الحبّ لم تكن من اختيارها، بل جزءٌ من ذاتها. وبحلول وقت أن بدأت تصبّ حبّها على ساشا الصغير، باتت رؤيتنا للمسألة برمّتها أعمق وأكثر ضبابيّة، بتنا نرى أنّ سلوكها هذا بالنسبة لها طبيعي، ويجعلها سعيدة، لكنّه أيضاً مستبدٌّ بالنسبة إلى ساشا.

أحببنا أولنكا في بداية القصّة لأنّنا تلقّيناها كشخصيّةٍ طيّبةٍ، ثمّ في المنتصف بدأنا نشعر بالبعد عنها، وفي النهاية أحببناها مجدّداً، لكنّه حبٌّ أعمق: أحببناها على الرغم من أنّنا استوعبناها بالكامل، بفضل إرشاد تشيخوف لنا، أحببناها مع أنّنا رأيناها كلّها. لعلّنا لم نعرف أنّ هذا في وسعنا؛ أي: أن نحبّ شخصاً معيوباً حتّى النخاع، شخصاً يمكن القول: إنّه يسبّب الأذى (لطفل!)، لكنّنا صرنا الآن نعرف أنّنا قادرون عليه، على الأقل لوهلة.

وربّما «الحبّ» ليست الكلمة المناسبة، إنّنا لا نؤيّدها بالضرورة، غير أنّنا نعرفها. لقد عرفناها في شتّى أنواع الطقس. إنّها، مثل ماريا في «في العربة»، قد صُنعت كي تصبح صديقةً لنا. بتنا نشعر أنّ مكمن قوّتها (إنّها تحبّ بالكامل!) مرتبط تماماً بمكمن ضعفها (إنّها تحبّ بالكامل!)، وأن ليس لها خيار في أيٍّ من هذا... هي من هي عليه، وقد كانت كذلك على الدوام.

نشعر بنهاية القصّة أنّ نزوعها للتحوّل إلى من تحبّ فطريٌّ، سمةٌ أصيلةٌ لشخصيّتها تتجلّى على نحوٍ طبيعيٍّ على من تحبّ. الشمس، التي هي طريقتها في الحبّ، أشرقت على أربع أراضٍ مختلفة. وهذه الشمس لا هي بالسيّئة، ولا الطيّبة، بل هي ما هي. إنّ

هذه السمة الشعوريّة فيها توازي مثلاً سمة الطول الشديد للفرد، هل الطول المفرط سمة جيّدة أم سيّئة؟ لو أنّنا نرغب في أن نطول شيئاً على رفٍّ عالٍ، فهي جيّدة، ولو أنّنا نحاول الخروج بسرعةٍ من باب واطئ، فهي سيّئة. إنّنا لا نختار الطول، ولا يمكننا رفضه، أو العزم على أن نصبح أقصر، ومع ذلك فالعالم مترعٌ بالأماكن المنخفضة، وملاعب كرة السلّة، والناس الذين يسألونك: «ما أخبار الطقس عندك فوق؟»، وما إلى ذلك.

ربّما يكون شعوري حيال أولنكا شعور الربّ نفسه حيالها، فأنا أعرف عنها الكثير، لم يُخف عنّي شيء. يندر أن تعرف شخصاً في الحياة الواقعيّة إلى هذا الحد. لقد عرفتها في أوضاع متعدّدة: عروسٌ جديدةٌ، صغيرةٌ، سعيدةٌ، وعجوزٌ وحيدةٌ، وحبّوبة محبوبة، وقطعة أثاث مهملة ومنسيّة أقرب إلى مزحةٍ محليّةٍ، وزوجةٌ راعيةٌ لبيتها، وأمٌّ زائفةٌ لا تشعر بغير نفسها.

ومع ذلك: كلّما عرفتها أكثر، صرت أقلّ ميلاً إلى الحكم عليها بقسوة، أو بتعجُّل، استيقظ في داخلي نوعٌ من الرحمة الجوهريّة. وحده الربّ يمتلك المعرفة بلا نهاية، وربّما لهذا وحده يستطيع، بحسب ما يفترض، أن يحبّ بلا نهاية.

استطراد - 3

اختتمنا الاستطراد السابق بفكرة أنّ القصّة محادثة حميميّة صادقة بين أنداد.

ما الذي يمكنه أن يفسد المحادثة الحميميّة بين الأنداد؟

حسناً، في الواقع، الكثير (لعلّنا نتوقّف لوهلة للتفكير في كل ما خضنا فيه في الماضي من محادثات سيّئة).

أحد الأعراض الأساسيّة للمحادثة السيّئة هو: أحد المشاركين على وضع الطيّار الآلي.

تخيّل أنّك في موعدٍ غراميٍّ، تشعر بالاضطراب، وجلبت معك مجموعة من البطاقات المفتاحيّة. مثلاً: «الساعة 7:00 م، اسألها عن ذكريات الطفولة»، «الساعة 7:15، امتدح ذوقها في الملابس»... إلخ. لماذا قد تفعل ذلك؟ بسبب القلق الشديد، أنت ترغب بشدّة في أن يمرّ الموعد بأفضل شكل، لكن كل مرّة تنظر بطرف عينك إلى البطاقات، تشعر رفيقتك بنوع من الانفصال، وهي محقّة: إنّك تتركها في الخارج.

جعلنا التوتّر نرغب في اتّباع نهجٍ ما، بينما يتطلّب الموقف منّا الاستجابة اللّحظيّة لما يحدث في الواقع (الاستجابة إلى الطاقة الحقيقيّة للمحادثة).

تلك البطاقات بالنسبة إلى المحادثة هي خطّة. الخطّة شيءٌ لطيفٌ، نستطيع التوقّف عن التفكير ما دامت معنا خطّة، نستطيع أن نشرع في التنفيذ. لكنّ المحادثات لا تعمل بهذه الطريقة، وكذلك العمل الفنيّ. وضع الخطّة، ثمّ تنفيذها لا يصنع فناً جيّداً، يعلم الفنّانون ذلك. بحسب الكاتب دونالد بارثلمي Donald Barthelme: «الكاتب هو

الشخص الذي يشرع في مهمّته بدون أن يعرف ما يعمله»، ويصيغها الشاعر جيرالد ستيرن Gerald Stern بطريقة أخرى: «لو أنّك بدأت كتابة قصيدةٍ عن كلبين يتضاجعان، وكتبت قصيدةً عن كلبين يتضاجعان، إذنْ أنت قد كتبت قصيدة عن كلبين يتضاجعان». ويمكن أن نضيف لهما الاقتباس المُحرّف الذي ذكرته سابقاً عن أيٍّ كان ما قاله أينشتاين: «لا توجد مشكلة جديرة بالاهتمام يمكن حلّها في مجال نشأتها».

لو أنّك بدأت فعل شيء، ثمّ فعلت هذا الشيء (فقط)، فالنتيجة محبطة (هذا ليس عملاً فنيّاً، بل محاضرة، مستودع بيانات). عندما نبدأ في قراءة قصّة، نفعل ذلك بتوقّعات داخليّة أنّها ستفاجئنا بالمدى الذي ستبلغه مقارنةً ببدايتها المتواضعة، بأنّها ستتجاوز فهمها الأولي لنفسها (تقول صديقتك: «شاهد هذا الفيديو للنهر»، وما إن يفيض النهر ويغرق ضفّتيه، حتّى تفهم لماذا طلبت منك مشاهدته).

لمَ البطاقات إذنْ في الموعد الغرامي؟ باختصار: لقلّة الثقة بالنفس. إنّنا نجهّز هذه البطاقات ونجلبها معنا ونظلّ نستشيرها باضطراب، بينما كل ما علينا فعله هو النظر بعمق في عين رفيق اللّقاء؛ أي: لأنّنا نعتقد أنّنا ليس لدينا ما يكفي لتقديمه بغير خطّة.

إنّ رحلتنا الفنيّة بالكامل يمكن التعبير عنها كتسلسلٍ من إقناع أنفسنا أنّنا في الواقع لدينا ما يكفي لتقديمه، ثمّ اكتشافه، ثمّ صقله.

عندما كنت طفلاً، كان عندي مجموعة لعبة (هوت ويلز): مجموعة من مسارات السيّارات البلاستيكيّة، وسيّارات معدنيّة، وزوج من «محطّات الوقود» البلاستيكيّة التي تعمل بالبطّاريات. يوجد في كلّ محطّة وقود عجلتين مطاطيّتين تدوران. تدخل السيّارة الصغيرة في المحطّة، فتطلقها المحطّة بسرعة من الناحية الأُخرى. لو أنّك رتّبت المحطّتين بإحكام، يمكنك أن تضع السيّارة الصغيرة في المسار وتذهب إلى المدرسة، وتعود بعد ساعات لتجدها لا تزال تلفّ عليه.

القارئ هو تلك السيّارة الصغيرة. وظيفة الكاتب ترتيب محطّات الوقود حول المسار على نحو يجعل القارئ يتابع القراءة حتّى نهاية القصّة. ما هي محطّات الوقود هنا؟

مواطن جاذبيّة الكاتب، أيّ شيء يجعل القارئ راغباً في الاستمرار؛ دفقات من الصدق، أو الحذاقة، أو اللّغة القويّة، أو حسّ الدعابة، وصف بليغ لشيء في العالم يجعله يتجلّى أمامنا، حوار قويّ يأسرنا بإيقاعه الداخلي... كلّ جملة يمكنها أن تصبح محطّة وقود.

تقضي الكاتبة حياتها الفنيّة برمّتها تحاول استكشاف محطّات الوقود الخاصّة بها وحدها دوناً عن غيرها. ما الذي يميّزها ويحثّ القارئ على استكمال المسار؟ ما الذي تفعله في الحياة الواقعيّة عندما تودّ نفخ الحياة في محادثة؟ كيف تسلّي محدّثها وتطمئنه بعاطفتها، وتشعره أنّها منصتة إليه؟ كيف تغوي، وتسرّي، وتلهي، وتقنع؟ ما السبل التي تمكّنت بها من أن تصبح جذّابة في العالم، وما السبل الموازية لها في الكتابة؟ كم سيكون لطيفاً أن تقول: «طيّب، أنا أفعل كذا في الحياة الواقعيّة»، وتفعل هذا الـ«كذا» في الكتابة... لكنّ الأمور أعقد من ذلك. ستجد ما يميّز جاذبيّتها المتفرّدة في الكتابة فقط من خلال تحسّس طريقها، عبر آلاف ساعات العمل (وعلاقة هذا بجاذبيّتها في الحياة «الحقيقيّة» غير مباشرة، أو لا علاقة له على الإطلاق). ما ستصل إليه ليس نظام معتقدات راسخاً، بل مجموعة دوافع ستعتاد على اتّباعها.

السؤال الأكثر إلحاحاً من بين كل الأسئلة التي قد يسألها كاتب طموح: ما الذي يجعل قارئاً يتابع القراءة؟ أو بصراحة: ما الذي يجعل قارئي يتابع القراءة؟ (ما الذي يجعل القارئ يخوض طريقه عبر فقراتي النثرية؟).

كيف لنا أن نعرف؟ مثلما قلنا من قبل: الطريقة الوحيدة التي تمكّننا من المعرفة، هي قراءة ما كتبناه بافتراض أنّ قارئنا سيقرأ بطريقتنا نفسها، ما يضجرنا سيضجره، ما يسعدنا سيسعده.

هذا يبدو افتراضاً غريباً، كلّنا نعلم -من نوادي الكتاب وورش الكتابة- أنّ الناس لا يقرؤون بالطريقة نفسها.

ومع ذلك، يشهق الناس أحياناً في دور السينما في الوقت نفسه.

وبالتفكير في الأمر، نجد أنّ ما نفعله (أو على الأقلّ ما أفعله أنا عندما أراجع) ليس محاولة تخيّل شخصٍ آخر كلية يقرأ قصّتي، بل محاكاة نفسي لو كنت أقرأها لأوّل مرّة.

وتلك هي المهارة المطلوبة كلها على نحوٍ غريب: أن تكون قادراً على ارتداء تقمّص منطقي لنسخة من نفسك تقرأ النصّ الماثل بين يديك (الذي قرأته من قبل بالفعل مليون مرّة) وكأنّه جديد عليك بالكامل. عندما نقرأ بعضاً من النصّ بهذه الطريقة، نراقب استجاباتنا له ونغيّر فيه طبقاً لها، يرى القارئ هذا دليلاً على الاهتمام (يمكننا القول: إنّ من يقرأ النصّ لأوّل مرّة، سيكون بوسعه حدس النسخ الأدنى من الجملة التي سبقت تلك التي تركتها الكاتبة في النهاية).

اللّغز، بالنسبة لي، هو: لماذا يُنتج هذا الانغماس التام في ذوقنا الخاص، الغريب أحياناً، نصاً يتحدّث بحيويّةٍ عاليةٍ إلى القارئ، ونثراً يُشعر القارئ بالاحترام؟

بالعودة إلى نموذج المحادثة: بعض المحادثات تؤدّي إلى شعورٍ بالمراوغة، أو سوء النيّة، أو الأنانيّة، بينما بعضها يُشعرك بالكثافة، والتصميم، والكرم، والصدق. ما الفارق؟ إنّه في اعتقادي: الحضور. هل نحن موجودون أم لا؟ هل الشخص الجالس إلى الطاولة موجود (بالنسبة لنا) أم لا؟ إنّنا بينما نكتب القصص في محادثة مع القارئ، لكنْ لدينا أفضليّة هائلة: بوسعنا تحسين المحادثة مرّات عديدة. بوسعنا أن «نكون هناك» بمزيد من الانتباه. عندما نقرأ ويتأرجح المؤشّر إلى ناحية س، فذلك يخبرنا أنّنا، في تلك اللّحظة من الكتابة، لم نكن موجودين (عندما أكتب «كان لون الغروب البرتقالي برتقاليّاً جميلاً»، فذلك يشير إلى أنّني، حين كتبته، لم أكن موجوداً، لكنّني الآن موجود، أو على الأقل عندي فرصة للوجود).

يمكننا إذن التفكير في المراجعة على أنّها نوعٌ من التدريب على العلاقة، استكشاف ما الذي يمكننا فعله لتحسين العلاقة بيننا وبين القارئ، ما الذي يجعلها أكثر متانةً، ومباشرةً، وصدقاً؟ ما الذي يقودها إلى آخر الطريق؟ الرائع أنّنا لسنا مضطرّين للاكتفاء بإلقاء هذه الأسئلة في المطلق، بل بوسعنا إلقاءهم محلياً في النص، من خلال تطبيق مقياسنا على الفقرات، والجمل، والمقاطع التي تتكوّن منها قصّتنا، بينما نفترض استمراريّة التفاعل بيننا وبين القارئ.

الفارق بين جملة ممتعة (أي: تشعر قارئها بالحيويّة، والصراحة، واللاإنكاريّة) وتحثّه على قراءة الجملة التالية، وجملة مزعجة تنفّره من القصّة هو:... بصراحة، لا أجد

نفسي قادراً على إكمال تلك الجملة، ليس بأي شكل عام. ولا أحتاج إلى أن أفعل. كي أكون كاتباً، أحتاج فقط إلى قراءة جملة بعينها من جملي، في سياقها الخاص، وقلمي الرصاص بين أصابعي، وأبدّل فيها بحسب ما يتراءى لي أن أفعل.

وأفعل ذلك مراراً وتكراراً، حتّى أرضى.

السيّد والخادم

ليو تولستوي

(1895)

السيّد والخادم

I

حدث ذلك في السبعينيّات، ذات شتاء، في اليوم التالي لعيد سانت نيكولاس. كان ثمّة احتفال كبير في الأبرشيّة، ولمّا كان صاحب النزل فاسيلي أندرييفيتش بريخونوف، وهو تاجر [1] في الجمعيّة التجاريّة الثانية[1]، من كبراء الكنيسة، توجّب عليه أن يذهب إلى الكنيسة، وكذلك أن يستقبل أقاربه وأصدقاءه في البيت.

لكنْ عندما غادر آخر ضيوفه، بدأ من فوره يتجهّز للسفر لمقابلة مالك أراضٍ قريب لشراء غابة كان يساومه عليها منذ وقتٍ طويل. جعل يعجّل في السفر، خشية من أن يسبقه آخرون من المدينة، ويفسدوا صفقته الرابحة.

مالك الأراضي الشاب كان يطلب عشرة آلاف روبل ثمناً للغابة، فقط لأنّ فاسيلي أندرييفيتش عرض عليه سبعة آلاف. غير أنّ الآلاف السبعة في الواقع ليسوا إلّا ثلث قيمتها الحقيقيّة. ربّما كان فاسيلي أندرييفيتش ليستطيع أن يحصل عليها بسعره؛ إذْ كانت الأرض في منطقته، وهناك اتّفاقٌ قائمٌ بينه وبين تجّار القرى الأخرى ألّا يُعلي أحدٌ سعراً في منطقة غيره، لكنّه تنامى إلى علمه أنّ بعض تجّار الحطب من المدينة قرّروا المزايدة على غابة جورياتشكين، فعزم على الذهاب في الحال وحسم المسألة. لذا، ما إن انتهى الاحتفال، حتّى أخذ سبعمئة روبل من صندوقه، وأضاف إليهم ألفين وثلاثمئة روبل من أموال الكنيسة المؤتمنة لديه،

---

(1) كان على كبار التجار في روسيا القيصرية الانضمام إلى الجمعيات التجارية الأولى والثانية والثالثة، طبقاً لنظام الدولة. [المترجم]

ليصبح معه ثلاثة آلاف روبل. أحصى الأوراق المالية بعناية، ووضعهم في حافظته، وأسرع في بدء الرحلة.

نيكيتا، العامل الوحيد لدى فاسيلي أندرييفيتش الذي لم يكن ثملاً وقتها، هرع ليضع اللّجام على الحصان. نيكيتا لم يكن ثملاً ذلك اليوم مع أنّه كان سكّيراً عتيداً، لأنّه بعد آخر يوم قبل [2] الصيام، عندما شرب بثمن معطفه وحذائه الجلدي، أقسم ألّا يشرب الخمر مجدّداً، وله الآن شهران محافظاً على قسمه، ولا يزال ممتنعاً عن الشرب على الرغم من إغراء الفودكا التي يشربها الجميع في كل مكان خلال أوّل يومين في العيد.

نيكيتا كان فلّاحاً في عامه الخمسين، من قرية قريبة، و«ليس مديراً» مثلما يقول عنه بقيّة الفلّاحين، بقصد أنّه ليس رباً مقتصداً لبيته، بل يعيش أغلب وقته بعيداً عنه في العمل. قدّره الجميع لكدّه في العمل، ومهارته، وقوّته، وأحبّوه أكثر للطفه ومزاجه الطيّب. لكنّه لم يستقر طويلاً في أيّ مكان، ذلك لأنّه كان، مرّتين في كل عام، أو أكثر، يدخل في نوبة شرب حتّى يبيع كل ملابسه ثمناً للشراب، إضافةً إلى ذلك يصبح عنيفاً عدوانياً. حتّى إنّ فاسيلي أندرييفيتش طرده عدّة مرّات، غير أنّه كان يردّه كل مرّة، تقديراً لصدقه ورفقه في التعامل مع الحيوانات، وبالأخص لقلة أجره. فاسيلي أندرييفيتش لم يدفع لنيكيتا ثمانين روبلاً في السنة، مثلما يستحق رجُل مثله، بل أربعين فقط، يدفعهم له في دفعات عشوائيّة متقطّعة، وغالباً ليس بالنقود، بل على شكل بضائع من متجر فاسيلي الخاص بأسعار مرتفعة.

مارثا، زوجة نيكيتا، التي كانت ذات يوم امرأةً جميلةً ورشيقةً، تدير شؤون البيت بمعونة ولدها وابنتيها، ولم تشجّع نيكيتا على أن يسكن في البيت، أوّلاً: لأنّها تعيش بالفعل منذ أكثر من عشرين سنة مع صانع براميل؛ فلّاح من قرية أُخرى يسكن بيتهم، وثانياً: لأنّها حتّى لو كانت تتحكّم في زوجها بالكامل عندما يكون صاحياً، فهي تخشاه كالجحيم عندما يثمل. ذات مرّة، بعدما سكر نيكيتا في البيت، وربّما لأنّه أراد تعويض خضوعه الكامل لزوجته في أثناء صحوه، هشّم صندوقها وأخرج أفضل ملابسها، وانتزع الفأس، وأخذ يمزّق كل ألبستها الداخليّة خرقاً بالية. كل ما يكسبه فاسيلي يذهب إلى زوجته، ولم يعترض على ذلك قط. وحتّى قبل العطلة الحاليّة بيومين، ذهبت مارثا إلى فاسيلي أندرييفيتش وحصلت منه على دقيق القمْح، والشاي، والسكّر، وربع فودكا، إجمالي تكلفتهم ثلاثة روبلات، وأخذت منه

أيضاً خمسة روبلات نقداً، وشكرته عليهم لصنيعه الطيّب، مع أنّه يدين لنيكيتا بعشرين [3] روبلاً على الأقل.

كان فاسيلي أندرييفيتش يقول لنيكيتا: «ما لنا نحن بالاتّفاقات؟ إن احتجت إلى شيء خذه، وستعمل مقابل ثمنه. أنا لست مثل الآخرين، الذين يجعلونك تنتظر طويلاً، ويحسبون الحسابات، ويفرضون الغرامات، بل نحن هنا نتعامل مباشرةً بلا لف ولا دوران، أنت تخدمني، وأنا أرعاك».

يقول فاسيلي أندرييفيتش ذلك بصدق، مقتنعاً أنّه يمنّ على نيكيتا بنعمه، وكان يعرف جيّداً كيف يصيغ ذلك على نحو يجعل كل من يعتمدون عليه مالياً، بدءاً من نيكيتا، يؤكّدون له يقينه بأنّه وليّ نعمتهم، ولا يحاولون تجاوزه.

كان نيكيتا يجيبه: «صحيح، أفهم ذلك يا فاسيلي أندرييفيتش، وأنت تعلم أنّني أخدمك بأقصى جهدي مثلما كنت لأخدم أبي نفسه. أفهمك جيّداً يا فاسيلي أندرييفيتش». كان مدركاً تمام الإدراك بأنّ فاسيلي أندرييفيتش يخدعه، بيد أنّه في الوقت نفسه يشعر بعبثيّة محاولة تصفية حساباته معه، أو توضيح ناحيته من المسألة، وأنّه طالما ليس لديه مكان آخر يلجأ إليه، عليه أن يقبل بما لديه.

الآن، وقد سمع أمر سيّده بتجهيز الجواد، انطلق بخفّةٍ وبهجةٍ كعادته إلى الحظيرة، وخطا برشاقةٍ ويسرٍ على قدميه الملتويتين إلى الداخل، والتقط عن المسمار لجاماً جلديّاً ثقيلاً مزداناً بالشراشيب. أخذت شكيمة اللّجام ترنّ بين يديه بينما يدلف إلى الإصطبل المغلق حيث الجواد الذي يبتغي سرجه واقفاً.

رداً على الصهيل الخافت الذي استقبله به الحصان، قال نيكيتا: «ماذا؟ أتشعر بالوحدة؟ أتشعر بالوحدة يا صغيري؟». كان فحلاً متوسّط الحجم، كستنائيّ اللّون، رائق المزاج، رشيق الأرداف، يقف وحيداً في الإصطبل. تابع نيكيتا: «هيّا، هيّا، لا يزال أمامنا وقت، دعني أسقيك أوّلاً»، وتابع الحديث مع الحصان وكأنّه شخصٌ يفهم كلماته. وبعدما نفض التراب عن الظهر المقوّس للفحل الشاب الممتلئ بطرف ردائه، وضع اللّجام على رأسه الجميل، وداعب ناصيته وأذنيه، ثمّ فك رسنه واقتاده إلى الماء.

وبينما يخطو على أرض الإسطبل المترعة بالروث، تقافز موخورتي، وحرّك رجله الخلفيّة، وكأنّه سيركل نيكيتا الذي كان يركض بجواره في طريقهما إلى المضخّة.

هتف نيكيتا: «يا ولد، يا وغد!». يعرف جيّداً كيف أنّ موخورتي يرمي رجله الخلفيّة مراعياً ألّا يزيد عن لمس رداء نيكيتا المزيّت المصنوع من جلد الغنم، بدون أن يضربه، وهي حركة يحبّها نيكيتا منه كثيراً. [4]

بعد جرعةٍ من الماء البارد، تنهّد الحصان، وحرّك شفتيه القويّتين المبتلّتين، ومن شعيراتهما تساقطت إلى الحوض قطرات شفّافة. ثمّ بعدما وقف لبعض الوقت ساكناً وكأنّه يفكّر، صهل عالياً.

قال نيكيتا بجديّة، مفسّراً سلوكه بوضوح لموخورتي: «طيّب، يكفي هذا ما دمت لا تريد المزيد، لكن لا تعُد فتطلب منّي المزيد لاحقاً». ثمّ عاد جرياً إلى الحظيرة ساحباً خلفه بالعنان الحصان الصغير المرح، الذي كان يرغب في الوثب واللّعب في الساحة.

لم يكن ثمّة أحد في الساحة عدا رجُل غريب، زوج الطاهية، الذي جاء ليقضي العطلة.

«اذهب يا رجُل يا طيّب واسأل: أي زلّاجة أربط فيها الحصان؟ الصغيرة أم الكبيرة؟».

دخل زوج الطاهية البيت، الذي بُني على أساس من الصلب، وسطحه أيضاً من الصلب، وعاد بسرعة ليخبر نيكيتا أنّ الزلّاجة الصغيرة هي المقصودة. كان نيكيتا في ذلك الوقت قد أتمّ تثبيت الطوق وحزام البطن المطعّم بالنحاس على موخورتي، وقاد الحصان إلى إحدى الزلّاجتين الواقفتين في السقيفة، حاملاً في يده الأخرى سير اللّجام الخفيف الملوّن.

قال: «حسناً، هيّا يا صغيري». بينما كان يربط الحصان الذكي -الذي لم يتوقّف طوال الوقت عن التظاهر بأنّه يعضّه- بالزلّاجة، وتابع عمليّة التسريج بمساعدة زوج الطاهية. وعندما تمت العمليّة تقريباً باستثناء تعديلٍ بسيطٍ في العنان، أرسل نيكيتا الرجُل الآخر ليجلب بعض القش من السقيفة، وبساطاً صوفيّاً من الحظيرة.

وبينما يفرشان القش المدروس الذي جلبه زوج الطاهية في الزلّاجة، قال نيكيتا: «هيّا، هيّا، لا تجعله يقف منتصباً، تمام». وتابع بينما يفعل حديثه: «والآن دعنا نفرد فوقه الخيش هكذا، وفوقه البساط الصوفي. بهذا يصبح لدينا مقعد مريح».

أضاف: «شكراً لك يا رجُل يا طيّب، زوجان من الأيادي يعملان أسرع من زوجٍ واحد». ثمّ التقط العنان الجلدي، المشدود بحلقة نحاسيّة، واتّخذ مقعد السائق. قاد نيكيتا الحصان [5] نافد الصبر عبر الروث المتجمد الذي يفترش الساحة، متولّياً البوّابة.

هتف صوت حاد: «يا عمّي نيكيتا، عمّي، عمّي». انطلق ولد في السابعة يرتدي معطفاً من جلد الغنم يجري بسرعة خارجاً من البيت إلى الساحة، وهتف بينما يربط معطفه ويركض: «خذني معك».

قال نيكيتا: «طيّب، تعال يا عزيزي». وأوقف الزلّاجة ليلتقط ابن سيّده الشاحب النحيل الصغير، المشرق مع ذلك بالسعادة، ثمّ خرج إلى الطريق.

كانت الساعة قد تجاوزت الثانية، وكان الطقس عاصفاً، غائماً، بارداً، درجة الحرارة انخفضت حتى - 6°، وغابت نصف السماء خلف غيوم ثقيلة متدنّية. الساحة كانت هادئة، لكنّ الرياح كانت محسوسة بشدّة في الشارع بالخارج، وأخذت تكنس الثلج عن أسطح الجيران، وجعل الثلج يدور في زوابع في الزاوية، بالقرب من بيت الاستحمام.

ولم يكد نيكيتا يخرج من ساحة البيت ويدير رأس الحصان تجاهه، حتّى خرج فاسيلي أندرييفيتش من المدخل الأمامي للبيت، بسيجارة في فمه، ومعطفٍ جلديٍّ يغطّي ملابسه، وقد شُدَّ بإحكامٍ عند وسطه، وخطا على الثلج المسحوق الذي أخذ يتشقّق تحت حذائه الطويل المبطّن ذي النعل الجلدي، ثمّ توقّف. سحب آخر نفس من سيجارته، ثمّ ألقاها ودهسها. ترك الدخان يتصاعد عبر شاربه، وأخذ ينظر إلى الحصان متفحّصاً، وهو يدسّ ياقة معطفه الجلديّة إلى الداخل على جانبي وجهه المتورّد الحليق بالكامل إلّا من شارب، كي لا تُرطّب تنفّسه بطانتها.

هتف متعجّباً لمّا رأى ابنه في الزلّاجة: «ما الذي جاء بك إلى هنا أيّها العفريت الصغير؟». كان فاسيلي أندرييفيتش مهتاجاً بتأثير الفودكا التي شربها مع ضيوفه، ما جعله أكثر ابتهاجاً من المعتاد بكل ما هو ملكه، وكل ما قد فعله. ورؤية ابنه، الذي لطالما نظر إليه كوريثه، منحته من الرضا الكثير. نظر إليه، مضيّقاً عينيه، وكاشفاً عن أسنانه الطويلة.

زوجته -امرأة حبلى، نحيلة، شاحبة، يلتفّ شالٌ حول رأسها وكتفيها بإحكامٍ حتّى لم يعد يظهر من وجهها إلّا العينان- وقفت خلفه في الردهة، لتراقب رحيله.

قالت على استحياء، وهي تخطو خارج الباب: «ربّما عليك أن تأخذ معك نيكيتا».

[6] لم يرد فاسيلي أندرييفيتش. بدا من الجليّ أنّ كلماتها قد أزعجته، حتّى إنّه عبس وبصق. تابعت بالصوت الحزين ذاته: «أنت تحمل مالاً، إضافةً إلى أنّ الطقس قد يسوء! خذه معك أرجوك».

- «لماذا؟ هل أنا غريب عن الطريق يحتاج إلى دليل؟». قالها فاسيلي أندرييفيتش مشدّداً على نطق كل كلمة، وزاماً شفتيه معاً، مثلما يفعل عادةً عندما يتحدّث في البيع والشراء.

كرّرت الزوجة، وهي تشدّ الشال أكثر حول رأسها: «حقاً، يتوجّب عليك أخذه معك، أتوسّل إليك باسم الرب أن تفعل».

- آه، إنّها لصقة كعلقة!... إلى أين آخذه معي؟

قال نيكيتا ببهجة: «أنا مستعدٌّ للذهاب معك يا فاسيلي أندرييفيتش». وتابع مستديراً نحو الزوجة: «لكنْ عليهم إطعام الأحصنة خلال غيبتي».

أجابت: «أنا سأعتني بالأحصنة يا عزيزي نيكيتا، سأطلب من سيمون أن يفعل».

قال نيكيتا منتظراً قرار سيّده: «هل آتي معك يا فاسيلي أندرييفيتش؟».

قال فاسيلي أندرييفيتش مبتسماً مجدّداً: «يبدو أنّ عليّ إطاعة زوجتي. لكنّك لو أردت القدوم عليك ارتداء شيءٍ أثقل». وغمز بينما ينظر إلى رداء نيكيتا الجلدي القصير، الذي كان ممزّقاً تحت الإبط، وفي الخلف، ومزيّتاً، ومرقّعاً، ومهترئاً عند الأطراف، ويبدو أنّه ذاق في حياته الأمرّين.

نادى نيكيتا زوج الطاهية، الذي كان لا يزال في الساحة: «يا رجُل يا طيّب، تعال وامسك الحصان».

هتف الولد الصغير: «لا، سأمسكه أنا، أنا وحدي». وأخرج يديه الحمراوين المتجمدتين من جيبيه، وقبض على العنان الجلدي.

صاح فاسيلي أندرييفيتش مبتسماً لنيكيتا: «هيّا، لكن لا تطل التزيّن، أسرع».

ردّ نيكيتا: «دقيقة واحدة يا سيّدي فاسيلي أندرييفيتش». وهرع بقدميه الملتويتين في حذائه المبطّن عبر الساحة إلى كوخ الخدم.

قال: «أرينوشكا! أعطني معطفي المعلّق جوار الفرن، أنا ذاهب مع السيّد». ثمّ دخل الكوخ [7] والتقط حزامه الذي كان معلّقاً على مسمار.

الطاهية، التي كانت قد نعست بعد العشاء، ثمّ صارت الآن تجهّز السماور لزوجها، استدارت ببهجة نحو نيكيتا، ثمّ أصابتها عدوى التعجّل من حركته السريعة، فهرعت بدورها وأنزلت معطفه القماشي البائس من جوار الفرن، حيث كان يجفّ، وبدأت تنفضه بسرعة وتمسّده.

قال نيكيتا، الذي لا يختلي بأحد بدون أن يقول له شيئاً بدافع من طيبة قلبه: «ستتاح لك الفرصة لقضاء العيد مع زوجك الطيّب».

ثمّ بينما يشدّ حزامه المتهالك حوله، أخذ نفساً عميقاً ساحباً بطنه الضامرة إلى الداخل أكثر، وحزّم نفسه حول معطفه الجلدي بأشدّ ما يمكن.

قال نيكيتا، وقد تحوّل من توجيه حديثه للطاهية إلى حزامه، بينما يدسّ طرفيه حول وسطه: «الآن لن تنفك أبداً». ثمّ وضع معطفه فوق ردائه الجلدي، وشرع يحرّك كتفيه ليحرّر ذراعيه، وشدّ ظهره بقوّة ليريح الذراعين، وربط على نفسه تحت إبطيه، ثمّ التقط قفّازيه المغطّيْن بالجلد عن الرف: «الآن، كل شيء على ما يرام».

- عليك لفّ قدميك بشيء يا نيكيتا، نعْلاك في أسوأ حال.

توقّف نيكيتا فجأةً، وكأنّه أدرك هذا توّاً.

- «صحيح، عليّ أن... لكنّهما سيكفيان بحالتهما تلك، لن نذهب بعيداً». ثمّ أسرع إلى الساحة.

قالت السيّدة لنيكيتا، وهو يصعد على الزلاجة: «ألن تبرد يا نيكيتا؟».

أجاب: «أبرد؟ لا، أنا دفِئ تماماً». ودفع بعض القش إلى مقدّمة الزلّاجة كي يغطّي به قدميه، وأخفى السوط في قاع الزلّاجة، فلن تكون له حاجة مع هذا الحصان الطيّب.

فاسيلي أندرييفيتش، الذي كان يرتدي معطفين مبطّنين بالفرو فوق بعضهما، كان بالفعل في الزلّاجة، يكاد ظهره العريض يملأ مساحتها بالكامل، ولمس الحصان بينما يلتقط العنان. وقفز نيكيتا إلى الزلّاجة عندما بدأت تتحرّك، وجلس في المقدّمة على اليسار، ساقه اليسرى تتدلّى خارج الحافّة.

[8] سحب الحصان الطيّب الزلّاجة بخطى سريعة على الطريق الثلجيّ المستوي عبر القرية، وصدر عن المزلّجين صريرٌ خافتٌ في أثناء الحركة.

صاح فاسيلي أندرييفيتش: «أترى كيف يتدلّى؟ هات السوط يا نيكيتا!». كان من الواضح أنّه مستمتع برؤية «وريثه» الذي كان يقف على المزلّجتين متشبّثاً بمؤخّرة الزلّاجة: «اجْرِ إلى أمّك يا ولد وإلّا ضربتك، يا عفريت».

قفز الولد عن الزلّاجة. زاد الحصان من خطاه، ثمّ انطلق يخبُّ بسرعة.

قرية كريستي، حيث كان فاسيلي أندرييفيتش يعيش، تكوّنت من ستّة بيوت. ما إن تجاوزا كوخ الحدّاد، آخر ما في القرية، حتّى أدركا أنّ الرياح أقوى ممّا حسبا؛ بالكاد كان من الممكن رؤية الطريق، آثار الزلّاجة التي يتركانها خلفهما يغطّيها الثلج على الفور، وما عاد شيء يميّز الطريق إلّا أنّه في الواقع أعلى بقليل من بقيّة الأرض. كانت هناك زوبعة ثلجيّة فوق الحقول، واختفى من مجال الرؤية خط التقاء السماء بالأرض. غابة تلياتين، التي عادة ما تكون واضحةً تماماً، باتت بالكاد تلوح من حينٍ إلى حينٍ عبر غبار الثلج. أخذت الرياح تهبّ من اليسار، تنفخ بإصرار عرف موخورتي عن رقبته الرشيقة، بل حتّى تلوي معها ذيله المنفوش، الذي كان معقوداً عقدةً بسيطة. وأخذت الياقة العريضة لمعطف نيكيتا، الذي كان جالساً على الناحية التي تهبّ منها الريح، تلتصق بوجنته وأنفه.

قال فاسيلي أندرييفيتش الذي يفتخر بحصانه: «هذا الطريق لا يمنحه أيّة فرصة من فرط الثلج. ذات مرّة قُدته إلى باشوتينو في نصف ساعة فقط».

قال نيكيتا: «ماذا؟». فهو لم يسمع شيئاً بسبب ياقته.

صاح فاسيلي أندرييفيتش: «قلت: إنّني قُدته ذات مرّة إلى باشوتينو في نصف ساعة فقط».

أجاب نيكيتا: «طبعاً، فهو حصانٌ ممتاز».

ساد الصمت بينهما لبعض الوقت، غير أنّ فاسيلي أندرييفيتش رغب في أن يتكلّم.

- «هل قلت لزوجتك ألّا تعطي لصانع البراميل أيّ فودكا؟».

قالها بنبرة الصوت العالية نفسها، مقتنعاً تماماً أنّ نيكيتا بلا شك يشعر بالفخر لأنّه يتحدّث

مع شخصٍ مهمٍّ ورائعٍ مثله، وكان معجباً بمزحته حتّى إنّه لم يخطر بباله أنّ ملحوظته قد [9] تكون مزعجة لنيكيتا.

مرّةً أُخرى لم تسمح الرياح لنيكيتا بسماع سيّده، فكرّر فاسيلي أندرييفيتش مزحته عن صانع البراميل بصوته العالي الواضح.

- هذا شأنها يا فاسيلي أندرييفيتش. أنا لا أتدخّل في حياتها ما دامت لا تسيء معاملة ابننا... كان الرب معه.

قال فاسيلي أندرييفيتش: «لا بأس». ثمّ تابع مغيّراً الموضوع: «أستشتري حصاناً في الربيع القادم؟».

أجاب نيكيتا، وهو يثني الياقة ويميل تجاه سيّده: «نعم، لا مفرّ من ذلك».

أمست المحادثة في نطاق اهتمامه، فأراد ألّا تفوته كلمة.

قال: «الولد يكبر، يجب أن يبدأ في الحراثة بنفسه، إنّنا حتّى الآن نضطر لاستئجار أحدهم».

فاسيلي أندرييفيتش، وقد امتلأ بالحيويّة عندما بات الحديث عن شغله المفضّل -تجارة الأحصنة- الذي يستولي على جلّ تفكيره، صاح: «لماذا لا تأخذ ذا الأرداف المائلة؟ لن آخذ منك الكثير ثمناً له».

نيكيتا، الذي يعلم أنّ الحصان الذي يود فاسيلي أندرييفيتش أن يبيعه له لا يساوي أكثر من سبعة روبلات، لكنّه سيأخذ منه مقابله خمسةً وعشرين، وبهذا لن يستطيع أن يأخذ منه أيّة نقود لستّة أشهر، أجاب: «أو يمكنك أن تعطيني خمسة عشر روبلاً وسأشتري واحداً من سوق الأحصنة».

صاح بصوته الذي يسحر به الزبائن والتجار: «إنّه حصانٌ رائعٌ! أنا أفكّر في مصلحتك مثل مصلحتي الخاصّة. إنّ بريخونوف ليس بالرجُل الذي يغشّ أحداً، لا سيّما لو كان من رجاله. أنا لست مثل الآخرين. صدّقني! إنّه حصانٌ رائع».

قال نيكيتا، وهو يتنهّد: «صحيح». ولمّا وجد أن ليس هناك شيء آخر لينصت إليه، أطلق ياقته من جديد، وعلى الفور عادت لتغطّي وجهه.

تابعا الطريق في صمتٍ قرابة نصف ساعة. ظلّت الرياح تهبّ بحدّة على جانب نيكيتا

[10] وذراعه حيث رداؤه من جلد الغنم ممزّق. انكمش في نفسه ونفخ في ياقته التي غطّت على فمه، ولم يتمكّن البرد منه بالكامل.

سأل فاسيلي أندرييفيتش: «ما رأيك؟ هل نمضي عبر كاراميشيفو أم عبر الطريق المستقيم؟».

كان الطريق عبر قرية كاراميشيفو عامراً أكثر بالناس، ومُحدّداً بصفّين من العلامات المرتفعة. الطريق المستقيم أقصر، لكنّه نادراً ما يستخدم، وبلا علامات، أو ذو علامات قليلة يغطيها الثلج.

فكّر نيكيتا قليلاً، ثمّ قال: «عبر كاراميشيفو، أطول لكن أفضل».

قال فاسيلي أندرييفيتش الذي يودّ قطع الطريق الأقصر: «لكن إن قطعنا الطريق المستقيم، ما إن نصل إلى الوادي بحذاء الغابة سيصبح جيّداً، محمياً».

قال نيكيتا: «كما تحب». ورفع ياقته من جديد.

فعل فاسيلي أندرييفيتش مثلما قال. وبعد أن قطع نحو نصف فرستا[1] وصل إلى بلّوطةٍ طويلةٍ لا تزال تتدلّى منها بعض الأوراق الجافّة، وعندها انعطف يساراً.

ما إن انعطفا حتّى صارا يواجهان الريح مباشرةً، وبدأ الثلج في التساقط. فاسيلي أندرييفيتش، الذي كان يقود، نفخ وجنتيه، وأخذ ينفخ عبر شاربه؛ أما نيكيتا فنعس.

تابعا الطريق في صمتٍ لعشر دقائق أخرى، ثمّ فجأةً قال فاسيلي أندرييفيتش شيئاً.

قال نيكيتا وهو يفتح عينيه: «إيه؟ ماذا؟».

لم يجبه فاسيلي أندرييفيتش، بل انحنى لينظر خلفهما، ثمّ أمام الحصان. أخذ العرق يجري بين أرجل الحصان وعلى رقبته، وصار يمشي متمهّلاً.

سأل نيكيتا من جديد: «ماذا هناك؟».

- «ماذا هناك؟ ماذا هناك؟». قالها فاسيلي أندرييفيتش وهو يقلّده بغضب: «لا يمكن رؤية أي علامات، لا بدّ من أنّنا خرجنا عن الطريق».

قال نيكيتا: «فلنتوقّف إذن، وسأذهب للبحث». وقفز نزولاً من الزلّاجة بخفّة، وأخذ السوط من تحت القش، ومضى في اتّجاه اليسار.

---

(1) فرستا: وحدة قياس روسية، تساوي نحو 1.0668 كم. [المترجم]

لم يكن الثلج عميقاً في هذه السنة؛ لذا كان المشي ممكناً، عدا أنّه كان في بعض الأماكن يصل إلى الركبة، ودخل في حذاء نيكيتا. أخذ يتحسّس الأرض بقدميه وبالسوط، لكنّه لم يستطع إيجاد الطريق في أيّ مكان.

سأله فاسيلي أندرييفيتش عندما عاد إلى الزلّاجة: «ماذا وجدت؟».

قال نيكيتا: «لا يوجد طريق من هذه الناحية، لا بدّ من أن أذهب إلى الناحية الأُخرى، [11] وأحاول هناك».

- ثمّة شيء ما في الأمام، اذهب وألقِ نظرة.

ذهب نيكيتا إلى ما بدا بقعةً قاتمةً، لكنّه وجد تربةً بعثرتها الرياح من حقول الشوفان الشتويّة العارية، فاختلطت بالثلج ولوّنته. بعد أن بحث أيضاً في اليمين عاد إلى الزلّاجة، ونفض الثلج عن معطفه وحذائه، وجلس مرّةً أُخرى.

قال بحسم: «علينا أن نتّجه يميناً. كانت الرياح تهبّ من اليسار، لكنّها الآن تهبّ في وجهي مباشرة. اتّجه إلى اليمين».

أخذ فاسيلي أندرييفيتش بنصيحته وانحرف يميناً، لكنّه مع ذلك لم يجد الطريق. ظلّا في هذا الاتّجاه لبعض الوقت. اشتدّت الرياح، ولم ينقطع سقوط الثلج.

قال نيكيتا فجأةً ببساطة، وكأنّه يلقي ملحوظةً عابرة: «يبدو لي يا فاسيلي أندرييفيتش أنّنا ضللنا الطريق». وأضاف بينما يشير إلى سيقان البطاطا بارزة من تحت الثلج: «ما هذا؟».

أوقف فاسيلي أندرييفيتش الحصان المتعرّق، الذي كان جانباه ينبضان بشدّة.

- ماذا؟

- إنّنا في أرض زاخاروف، أترى إلى أين وصلنا؟

ردّ فاسيلي أندرييفيتش بحسم: «مستحيل!».

أجاب نيكيتا: «ليس مستحيلاً يا فاسيلي أندرييفيتش، بل هي الحقيقة. بوسعك أن تحسّ أنّ الزلّاجة تمضي فوق حقل بطاطس، وها هي أكوام الأوراق والسيقان التي نُقلت إلى هنا. إنّ هذه أرض زاخاروف».

قال فاسيلي أندرييفيتش: «يا للهول، لقد تُهنا فعلاً! ما نحن فاعلون الآن؟

قال نيكيتا: «علينا أن نمضي قُدماً، لا حلّ غير ذلك، وسنصل إلى مكانٍ ما في النهاية، إمّا إلى زاخاروفا، وإمّا إلى مزرعة المالك».

وافقه فاسيلي أندرييفيتش، ومضى إلى حيث أشار نيكيتا. وهكذا مضيا لوقت غير قليل. أحياناً كانا يخوضان في حقول مكشوفة، حيث يصدر عن المزلّجين صوت طقطقة عندما تجري فوق كتل متجمّدة من التربة، وأحياناً يدخلان حقل جاودار، أو أرضاً كاسدةً حيث يمكنهما رؤية مساحات من الحشائش والقش تبرز من الثلج وتتأرجح مع الرياح. وأحياناً [12] يصلان إلى ثلج أبيض عميق، حيث لا يُرى شيء فوقه.

ظلّ الثلج يهطل من أعلى وأحياناً يرتفع من أسفل. بات من الجليّ أنّ الحصان منهكٌ، تجعّد شعره كلّه من العرق، وغطّاه الثلج، ومشى على مهل. وفجأةً تعثّر، ثمّ جلس فيما يبدو أنّه خندق، أو مسار مائي. أراد فاسيلي أندرييفيتش أن يتوقّف، لكنّ نيكيتا هتف:

- «لم التوقّف؟ علينا أن نخرج ممّا دخلنا فيه». وقفز من الزلّاجة وخاض بنفسه في الخندق، وأخذ يصيح في الحصان بنبرة مبتهجة: «هيّا يا جميل، هيّا يا صديقي، إلى الأمام يا صديقي العزيز!».

استجمع الحصان نفسه، ثمّ تسلّق بسرعة خروجاً إلى الضفّة المتجمدة. كان من الواضح أنّه خندق محفور.

سأل فاسيلي أندرييفيتش: «أين نحن الآن؟».

أجاب نيكيتا: «سنعرف عمّا قريب. هيّا بنا، سنخرج إلى مكانٍ ما».

قال فاسيلي أندرييفيتش: «لا بدّ من أنّ هذه غابة جورياتشكين». وهو يشير إلى شيءٍ قاتمٍ يبدو أمامهم عبر الثلج.

قال نيكيتا: «سنعرف أيّة غابة هذه عندما نصل إليها».

ورأى أنّه إلى جوار الشيء القاتم الذي لحظاه، كانت ثمّة أوراق صفصاف مستطيلة جافّة ترفرف، فعلم أنّها ليست غابة، بل مستعمرة، لكنّه لم يودّ قول ذلك. وفي الواقع لم يبتعدا كثيراً عن الخندق حتّى ظهر أمامهما شيءٌ ما قاتم، على الأرجح أشجار، وسمعا صوتاً جديداً مقبضاً. كان نيكيتا محقاً: إنّها ليست غابة، بل صفّ من أشجار الصفصاف الطويلة، لا تزال

عليها بعض الأوراق تهفهف مع الريح هنا وهناك، من الواضح أنّها زُرعت بحذاء الخندق لتحيط أرضاً ممهّدة. مع اقترابهم من أشجار الصفصاف، التي أخذت تئنّ بحزن مع الريح، رفع الحصان قائمتيه الأماميّتين إلى ما يفوق ارتفاع الزلّاجة، وسحب رجليه الخلفيّتين، ساحباً معه الزلّاجة إلى أرضٍ مرتفعةٍ، ثمّ انحرف يساراً بدون أن تنغرس أرجله حتّى الركب في الثلج مثلما كانت. عادت الزلّاجة إلى الطريق.

قال نيكيتا: «ها قد عدنا، لكن الربّ وحده يعرف إلى أين!».

ظلّ الحصان في طريقٍ مستقيمٍ على طول الطريق، وقبل أن يقطعا مئة متر أخرى بدأ يظهر الخط المستقيم لجدار مخزن حبوب يرتفع أمامهم. كان سطحه يرزح تحت ثقل الثلج الذي أخذ ينزلق من فوقه إلى الأرض. بعدما تجاوزا المستودع تحوّل الطريق لمواجهة الريح، [13] وخاضا في كومة ثلج، لكنْ كان أمامها شارع على جانبيه بيوت؛ أي: إنّ الثلج كُنس بعيداً عنه في كومة، وهي تلك الكومة التي دخلوا فيها. وبعد أن خرجوا من الثلج بلغوا الشارع. كان عند آخر بيوت القرية بعض الملابس المتجمّدة مُعلّقة على حبل: قميصان: أحدهما أحمر، والآخر أبيض، وسراويل، وأربطة ساق، وتنّورة، تهفهف بشدّة مع الريح. القميص الأبيض بالذات بدا وكأنّه يكافح بيأس، يطيّر ذراعيه مع الريح.

قال نيكيتا، وهو ينظر إلى الملابس المتطايرة: «المرأة التي لم تجمع الملابس قبل العيد إمّا كسولة، وإمّا ميتة».

III

كانت الرياح عند مدخل الشارع لا تزال تعصف، والطريق لا يزال مغطّى بطبقةٍ كثيفةٍ من الثلج. لكن بعد التوغّل أكثر في القرية أمسى الجو أهدأ، وأدفأ، وألطف. نبح كلبٌ عند أحد البيوت، وعند آخر جاءت امرأةٌ تركض من مكانٍ ما ودخلت من باب كوخ، بعد أن تمهّلت لحظة عند العتبة لتلقي نظرةً على الزلّاجة المارّة. ومن مكانٍ ما في القرية سمعا صوت غناء بعض الفتيات.

بدا أنّ الثلج والرياح أقلّ في القرية، والصقيع أقلّ قسوة.

قال فاسيلي أندرييفيتش: «إنّها جريشكينو».

أجاب نيكيتا: «هي كذلك».

[14] كانت بالفعل قرية جريشكينو، ما يعني أنّهما انحرفا أكثر من اللّازم إلى اليسار، وقطعا قرابة عشرة كيلومترات بعيداً عن الاتّجاه الذي ابتغياه، لكنّهما لا يزالان مع ذلك في الطريق إلى غايتهما.

بين جريشكينو وجورياتشكين نحو ستّة كيلومترات.

كادا يصطدمان في قلب القرية برجُل طويل يمشي في منتصف الشارع.

صاح الرجُل موقفاً الحصان: «من أنتم؟». ثمّ تعرّف على فاسيلي أندرييفيتش، فأمسك على الفور بطرف الزلّاجة، وجعل يتحسّسها حتّى بلغ مقدّمتها، وجلس في مقعد السائق.

إنّه إيساي، فلّاحٌ من معارف فاسيلي أندرييفيتش، ويُعرف بأنّه أشهر سارقي الخيول في المقاطعة.

قال إيساي: «فاسيلي أندرييفيتش! إلى أين أنت ذاهب؟». وغمرت رائحة الفودكا التي شربها نيكيتا.

- إنّنا متّجهون إلى جورياتشكين.

- ما الذي أحضرك إلى هنا إذن؟ كان عليك أن تذهب عبر مولتشانوفكا.

قال فاسيلي أندرييفيتش، وهو يوقف الحصان: «صحيح، لكن لم نتمكّن».

قال إيساي، وهو يحدّق في موخورتي: «هذا حصانٌ رائع». وبحركةٍ متمرّسةٍ فكّ العقدة العالقة في ذيل الحصان.

- هل ستبيتان هنا اللّيلة؟

- لا يا صديقي، أحتاج إلى الذهاب.

- ينتظرك شأنٌ ملحٌّ إذن. ومن هذا الذي معك؟ أها، نيكيتا ستيبانيتش!

أجاب نيكيتا: «بشحمه ولحمه. أخبرني يا صديقي الطيّب، كيف نتجنّب ضياع الطريق مرّة أُخرى؟».

- من ذا الذي يضيع هنا؟ دُر وانطلق مباشرةً في الشارع، وعندما تخرج تابع المضي قُدماً. لا تأخذ اليسار. ستبلغ طريقاً مرتفعاً، عندها خذ اليمين.

سأل نيكيتا: «ومتى نترك الطريق المرتفع؟».

- ما إن تجدا بعض الشجيرات من ناحية، وبلّوطة ضخمة كثيفة الفروع من الناحية الأُخرى، انعطفا عن الطريق.

أدار فاسيلي أندرييفيتش الحصان، وانطلقا حتّى أطراف القرية.

ناداهم إيساي: «لماذا لا تقضيان اللّيلة هنا؟».

لكنّ فاسيلي أندرييفيتش لم يرد عليه، وحثّ حصانه. بدا له أنّ قطع ستّة كيلومترات من الطريق السلس، منهم اثنان عبر غابة، أمر يسهل إتيانه، خاصّة أنّ الرياح هدأت على ما يبدو، والثلج توقّف عن الهطول.

بعد أنا قطعا طريق القرية الممهّد، الذي تتناثر عليه هنا وهناك بقايا الروث الحديث، وبعد أن قطعا الساحة التي عُلّقت فيها الملابس، حيث القميص الأبيض شبه تمكّن من [15] الإفلات لولا كمٌّ واحدٍ متجمدٍ عالق، بلغا مجدّداً نطاق تردّد نواح الصفصاف الغريب، وصارا مرّةً أُخرى في الأرض المفتوحة. اتّضح أنّ العاصفة لم تهدأ على الإطلاق، بل يبدو أنّها اشتدّت. اختفى الطريق بالكامل تحت الثلج المنزاح، وحدها العلامات أظهرت أنّهما لم يضيعا من جديد، لكنْ حتّى العلامات أمامهما شقّ عليهما رؤيتها، خاصّة مع هبوب الرياح في وجهيهما.

ضيّق فاسيلي أندرييفيتش عينيه، وحنى رأسه بحثاً عن علامات الطريق، غير أنّ ثقته في الأساس كانت في حكمة حصانه، وتركه يختار طريقه بنفسه. والحصان لم يتمكّن فقط من الالتزام بالطريق، بل اتّبع تعرّجاته، وأخذ ينعطف إلى اليمين تارةً، وإلى اليسار تارةً، استجابةً لتحسّس الطريق تحت أقدامه، وبذلك تمكّنا على الرغم من كثافة الثلج، واشتداد الريح، من الاستمرار في رؤية العلامات على اليسار مرّة، وعلى اليمين مرّة.

هكذا تابعا السفر لنحو عشر دقائق، ثمّ فجأةً، انبثق أمامهما عبر الضباب الثلجي الكثيف الذي تعبث به الريح شيءٌ قاتمٌ، أمام حصانهما.

وكانت تلك زلّاجة أخرى تحمل مسافرين آخرين. باغتهم موخورتي، وارتطمت حوافره في مؤخّرة زلّاجتهم.

هتفت أصوات من الزلّاجة الأخرى: «اقتربوا... انعطفوا... تقدّمونا».

انعطف فاسيلي أندرييفيتش بالزلّاجة ليتجاوز الأخرى. كان يجلس فيها ثلاثة رجال وامرأة، يبدو أنّهم زوّار عائدون من الاحتفال. أحد الفلّاحين كان ينفض الثلج عن مؤخّرة حصانهم الصغير بسوطٍ طويلٍ، وآخر كان يجلس في المقدّمة أخذ يلوّح لهما بذراعيه ويصيح بشيءٍ ما؛ أمّا المرأة فكانت ملتحفةً بالكامل، ومغطّاةً بالثلج، ونامت جالسةً في الخلف تتخبّط مع الحركة.

صاح فاسيلي أندرييفيتش: «من أنتم؟».

كل ما سمعه كان: «من آآ..آآ...».

- من أين أنتم؟

صاح أحد الفلّاحين بأقصى ما عنده: «من آآ.. آآ...». ومع ذلك كان من المستحيل فهم من هُم.

صاح آخر: «انطلق، أسرع». وأخذ يلسع الحصان بالسوط بلا توقف.

- يبدو إذن أنّكم قادمون من الاحتفالات؟

[16] - أسرع يا سيمون، هيّا، تقدّمهم، بسرعة.

تلاطمت أطراف الزلّاجتين ببعضهما وكادتا تعلقان، لكنّهما أفلتتا، وظلّت زلّاجة الفلّاحين في الخلف.

حصانهم الأشعث ضخم المعدة، المغطّى بالثلج بالكامل، كان يتنفّس بصعوبة في لجامه، ويبدو أنّ الإنهاك قد تمكّن منه تماماً، ويحاول بصعوبة الإفلات من السوط بالقفز بأرجله القصيرة عبر الثلج الكثيف.

وجهه الشاب، ذو الشفتين المشدودتين كما السمك، والمنخرين المنتفخين، والأذنين المائلتين إلى الخلف من فرط الخوف، ظلّ لبضع ثوان فوق كتف نيكيتا، ثمّ بدأ يتراجع إلى الخلف.

قال نيكيتا: «انظر إلى نتيجة الخمر! لقد أنهكوا هذا الحصان حتّى الموت. يا لهم من همج!».

ظلّا لبعض الوقت يسمعان لهاث الحصان الصغير المتعب، وصراخ الفلّاحين السكارى، ثمّ بهتت جلبتهم في الخلف، ولم يعد من شيء يسمع حولهما سوى صفير الرياح في آذانهما، ثمّ صرير مزلجي زلّاجتهما فوق بقع الأرض التي كشفتها الرياح.

هذا اللّقاء أبهج فاسيلي أندرييفيتش وأعاد إليه الحيويّة، فتابع القيادة بمزيدٍ من الجرأة بدون أن يبحث عن علامات، وحثّ الحصان قُدماً، ووثق فيه.

لم يجد نيكيتا شيئاً يفعله، ومثلما كانت عادته في الظروف المشابهة، نعس، ليعوّض الأوقات التي افتقر فيها إلى النوم، ثمّ فجأة، توقّف الحصان، حتّى كاد يقع على أنفه.

قال فاسيلي أندرييفيتش: «أتعلم؟ لقد أضعنا الطريق مجدّداً».

- كيف؟

- لا أجد أيّة علامات، لا شك أنّنا خرجنا منه مرّة أُخرى.

قال نيكيتا باقتضاب: «إذنْ لو أضعناه فعلينا أن نجده». ونزل من الزلّاجة وخطا بخفّة على أقدامه الملتوية، وبدأ مرّة أُخرى يخوض في الثلج.

ظلّ يمشي في الثلج لمدّةٍ طويلةٍ، مختفياً من حينٍ إلى حين، ثمّ يظهر من جديد، وفي النهاية عاد.

قال، وهو يدخل الزلّاجة: «الطريق غير موجود هنا، لا بدّ من أنّه في مكان ما هناك».

[17] كان الظلام قد بدأ ينتشر. لم تشتد العاصفة الثلجيّة، لكنّها لم تتراجع أيضاً.

قال فاسيلي أندرييفيتش: «لو أنّنا فقط نسمع هؤلاء الفلّاحين!».

- حسناً، إنّهم لم يلحقوا بنا، فلا بدّ من أنّنا ابتعدنا كثيراً، أو ربّما تاهوا مثلنا.

سأل فاسيلي أندرييفيتش: «إلى أين نذهب إذن؟».

قال نيكيتا: «علينا أن نترك الحصان يختار الطريق بنفسه، سيخرجنا من هنا. أعطني العنان».

أعطاه فاسيلي أندرييفيتش العنان بدون ممانعة، خاصّة أنّه صار يحسّ بالبرد في يديه داخل قفّازيهما.

أخذ نيكيتا العنان، لكنّه لم يفعل ما يزيد عن مجرّد الإمساك بهما، محاولاً ألّا يهزّهما، وسعيداً بحكمة حصانه المفضّل. وبالفعل، بدأت أذنا الحصان الماهر تدور إلى هذا الاتّجاه وذاك، ثمّ بدأ يدور بنفسه.

قال نيكيتا: «الشيء الوحيد الذي لا يستطيع فعله هو الكلام، أترى ماذا يفعل؟ هيّا، هيّا، أنت تعرف أفضل من أي شخص».

باتت الرياح الآن تهبّ من الخلف، وأمست أكثر دفئاً.

تابع نيكيتا معجباً بالحصان: «كم هو ماهر! الحصان الكيرجيزي قويّ، لكنّه غبي، لكن هذا الحصان...انظر لما يفعله بأذنيه! إنّه لا يحتاج إلى تلغراف، بل هو قادر وحده على استشعار ما يبعد كيلومتراً».

قبل أن تمر نصف ساعة أخرى، رأيا شيئاً قاتماً أمامهما، غابة، أو قرية، وبدأت العلامات تظهر على يمينهما. لقد عادا على ما يبدو إلى الطريق.

تعجّب نيكيتا فجأة: «إنّها جريشكينو مرّة أُخرى!».

وبالفعل كان هناك على يسارهما مستودع الحبوب نفسه الذي يقع عن سطحه الثلج، وعلى امتداد الخط في الأمام الملابس المتجمدة نفسها التي لا تزال تهفهف مع الريح بيأس.

من جديد قادا الزلّاجة عبر الشارع، ومن جديد صار الجو أهدأ، وأدفأ، وألطف، وبات بوسعهما رؤية الشارع الملطّخ بالروث، وسماع أصوات الأغاني، ونباح الكلب.

وكان اللّيل قد حلّ، وسطع النور من بعض النوافذ.

[18] أوقف فاسيلي أندرييفيتش الحصان في منتصف القرية، أمام شرفة بيتٍ ضخمٍ ذي واجهةٍ حجريّة.

اتّجه نيكيتا إلى نافذةٍ مضاءةٍ مغطّاةٍ بالثلج، تتلألأ ندف الثلج المتطايرة في نورها، وطرق عليها بطرف سوطه.

أجابه صوت: «من هناك؟».

أجاب نيكيتا: «السيّد بريخونوف من قرية كريستي أيّها الرجُل الطيّب، هلّا خرجت للحظة؟».

تحرّك أحدهم عبر النافذة، وبعد دقيقة، أو اثنتين تردّد صوت انفتاح باب، ثمّ صوت فكّ

قفل الباب الخارجي، ثمّ دفع الباب الخارجي فلّاحٌ طويلٌ أشيب اللّحية، يلتحف بعباءةٍ من جلد الماعز فوق قميص الأعياد الأبيض، وظلّ ممسكاً الباب بقوّة كي يمنع الرياح من غلقه، وخلفه شاب في قميص أحمر، وحذاءٍ جلديٍّ طويل الرقبة.

سأل الرجُل العجوز: «هل هذا أنت يا فاسيلي أندرييفيتش؟».

قال فاسيلي أندرييفيتش: «نعم يا صاحبي، لقد تُهنا. وددنا أن نذهب إلى جورياتشكين، لكن وجدنا أنفسنا هنا، ثمّ ذهبنا من جديد، لكن تُهنا مرّةً أُخرى».

قال العجوز: «يا لسوء الحظ!». ثمّ التفت إلى الشاب ذي القميص الأحمر: «بتروشكا، اذهب وافتح البوّابة».

أجاب الشاب بصوت مبتهج: «حسناً». وهرع إلى الممرّ.

قال فاسيلي أندرييفيتش: «لكنّنا لن نبيت هنا».

- أين تذهب في الظلام؟ من الأفضل أن تظلّ.

- يسعدني أن أفعل، لكنّي مضطرّ إلى الذهاب، مهمة عمل طارئة، لا سبيل لتجنّبها.

- حسناً، لكن على الأقل دفئ نفسك قليلاً، السماور جاهز.

قال فاسيلي أندرييفيتش: «أدفئ نفسي؟ طيب، سأفعل ذلك. إنّ الظلام لن يزيد، بل سيظهر القمر ويخفّ الظلام. دعنا ندفئ أنفسنا يا نيكيتا».

أجاب نيكيتا: «لم لا؟ لندفئ أنفسنا». فقد كان تيبّس من الصقيع، ومتلهّفاً إلى تدفئة أطرافه المتجمّدة.

ذهب فاسيلي أندرييفيتش إلى الداخل مع العجوز، بينما قاد نيكيتا الزلّاجة عبر البوّابة التي فتحها بتروشكا، وبنصيحةٍ منه ربط الحصان تحت السقيفة. الأرض كانت مغطّاةً بالروث، وعُلّق طوق الحصان على عارضة بالحائط؛ أمّا الدجاجات والديك الذين كانوا قد استقرّوا على البيات هنا، فأخذوا في النقّ والخدش في العارضة اعتراضاً. وجفلت الأغنام وشرعت تدبّ الروث المتجمّد على الأرض بحوافرها، وعوى الكلب بخوفٍ وغضبٍ، ثمّ جعل ينبح مثل جروٍ على الغريب.

تحدّث نيكيتا إليهم جميعاً بينما يربط الحصان. اعتذر للطيور وطمأنهم أنّه لن يزعجهم مجدّداً، وعنّف الغنم على خوفهم بلا سبب، وأخذ يهدّئ الكلب.

[19] قال: «سيكون كل شيء على ما يرام». وبدأ ينفض الثلج عن ملابسه: «انظر كيف ينبح!». والتفت إلى الكلب: «اهدأ يا أحمق، اهدأ. أنت تتعب نفسك بلا سبب، نحن لسنا لصوصاً، نحن أصدقاء...».

علّق الشاب: «ويقولون: إنّ هؤلاء الثلاثة هم مرشدو البيوت». ودفع الزلّاجة بذراعيه القويّتين تحت السقف.

سأل نيكيتا: «أيّ مرشدين؟».

قال الشاب بابتسامة: «هذا هو المكتوب في بولسون[1]. يتسلّل اللصّ إلى البيت: نباح الكلب يعني: (خذ حذرك)، وصياح الديك يعني: (استيقظ)، ولعق القطّة لنفسها يعني: (ضيف طيب قادم، استعد لاستقباله)».

يستطيع بتروشكا القراءة والكتابة، ويحفظ كتاب بولسون التمهيدي، كتابه الوحيد، عن ظهر قلب تقريباً، ويحب جداً الاقتباس منه بما يحسب أنّه يناسب الموقف، لا سيّما عندما يشرب، مثلما فعل اليوم.

قال نيكيتا: «صحيح».

قال بتروشكا: «لا شك أنّك بردان تماماً يا عمّي».

قال نيكيتا: «صحيح، جداً». ومضيا معاً عبر الساحة إلى داخل البيت.

IV

البيت الذي دخله فاسيلي أندرييفيتش كان أحد أغنى بيوت القرية. امتلكت هذه الأسرة خمس مخصّصات من الأرض، واستأجرت إلى جوارهم المزيد. كان لديهم ستّة أحصنة، وثلاث بقرات، وعجلان، وأكثر من عشرين نعجة. تكوّنت الأسرة من اثنين وعشرين شخصاً: أربعة أبناء متزوّجين، وستّة أحفاد (من بينهم بتروشكا، وهو متزوّج)، واثنين من أبناء الأحفاد، وثلاثة يتامى، وأربع زوجات أبناء وأطفالهنّ. كانت من البيوت القلائل التي حافظت

(1) بولسون (1824–1898): مربّ روسي ومؤلف كتب مدرسية للمدارس الابتدائية، ومحرر مجلة العلم بين (1862–1871). [من ترجمة الأستاذ (صياح الجهيم) للقصة].

على تماسكها. لكنْ حتّى هنا وجدت بذور التفكك لنفسها مكاناً كي تنمو وتقود إلى ما [20] قد يصير انفصالاً حتمياً، وبدأت كالعادة بين النساء. اثنان من الأبناء يعملان سقاءَيْن في موسكو، وواحد في الجيش. الآن، يوجد في البيت العجوز وزوجته، والابن الثاني الذي يدير شؤون البيت، والابن الأكبر الذي جاء من موسكو لقضاء العيد، والنساء والأطفال. إضافةً إلى أفراد الأسرة كان ثمّة زائر، أحد الجيران، الذي كان أباً روحياً للأطفال.

كان على المائدة فانوس أضاء عدّة الشاي حوله، وزجاجة فودكا، وبعض المقبّلات، وأضاء أيضاً الجدار الحجري الذي زُيّن ركنه البعيد بأيقونات على الجانبين.

جلس فاسيلي أندرييفيتش في معطفه الأسود على رأس المائدة، يلعق شاربه المتجمّد، ويتأمّل الغرفة والناس حوله بعينيه البارزتين كما عين الصقر. جلس معه ربّ البيت العجوز في قميص أبيض منزلي الصنع، وإلى جواره ابنه القادم من موسكو لقضاء الإجازة -رجُل قوي الظهر متين الكتفين يرتدي قميصاً قطنياً- وبعده الابن الثاني، الذي كان أيضاً عريض الكتفين، القائم بشؤون البيت، ثمّ الجار، وهو فلّاحٌ هزيلٌ أصهب.

كانوا على وشك شرب الشاي، بعدما شربوا الفودكا وأكلوا بعض الطعام، وأخذ السماور يهدر على الأرض بجوار الفرن الحجري. الأطفال كانوا نائمين على الأسرّة العلويّة فوق الفرن، وجلست امرأةٌ على السرير السفلي، وبجوارها مهد رضيع. ربّة البيت العجوز، التي غطّت التجاعيد وجهها كله حتّى شفتيها، كانت تخدم فاسيلي أندرييفيتش.

وعندما دخل نيكيتا البيت، كانت تقدّم لضيفها قدحاً صغيراً من زجاجٍ ثخينٍ صبّت فيه توّاً الفودكا.

قالت: «أرجوك لا ترفض يا فاسيلي أندرييفيتش! كل عام وأنت بخير، اشرب يا عزيزي».

رائحة الفودكا وهيئتها، خاصّة الآن، ونيكيتا بارد ومنهك حتّى النخاع، زلزلت عقله. عبس، وبعدما نفض الثلج عن قبّعته ومعطفه، توقّف أمام الأيقونات وكأنّه لا يرى عداها، ورسم على نفسه الصليب ثلاث مرّات، وانحنى، ثمّ التفت إلى ربّ البيت العجوز، وانحنى له أوّلاً، [21] ثمّ انحنى إلى كل من على المائدة، ثمّ إلى النساء الواقفات جوار الفرن، وتمتم: «عيد مبارك». ثمّ بدأ يخلع رداءه الخارجي بدون أن ينظر إلى المائدة.

قال الأخ الأكبر: «إنّك مغطّى بالبَرَد أيّها العم!». وأخذ ينظر إلى وجه نيكيتا، وعينيه، ولحيته المكسوّيْن بالثلج.

خلع نيكيتا معطفه، وهزّه مجدّداً، ثمّ علّقه بجوار الفرن، وانضمّ إلى المائدة. عُرضت عليه أيضاً الفودكا، فمرّ بلحظةٍ عصيبةٍ من التردّد المؤلم، وكاد أن يأخذ القدح ويفرغ السائل الرائق العطر في معدته، بيد أنّه لمح فاسيلي أندرييفيتش، وتذكّر قسمه، والحذاء الذي باعه مقابل شراب، وتذكّر بائع البراميل، وتذكّر ابنه الذي وعده بأن يشتري له حصاناً في الربيع، فتنهّد، ورفض.

قال عابساً: «أنا لا أشرب، شكراً لك». وجلس على دكّةٍ بالقرب من النافذة الثانية.

سأله الأخ الأكبر: «كيف ذلك؟».

أجاب نيكيتا بدون أن يرفع عينيه: «أنا فقط لا أشرب الخمر». وأخذ ينظر بأسفل عينيه إلى لحيته وشاربه، ويزيل عنهما رقائق الثلج.

قال فاسيلي أندرييفيتش، وهو يقرمش بسكويتة بعدما أفرغ قدحه: «الخمر يؤذيه».

قالت ربّة البيت العجوز الطيّبة: «حسناً، خذ إذن بعض الشاي، أنت بلا شك ترتجف من البرد أيّها المسكين. ما الذي يؤخّر السماور أيّتها النساء؟».

قالت إحدى الشابّات: «إنّه جاهز». وبعدما مسحت رأس السماور الذي بدأ يغلي بطرف مريلتها، حملته بمشقّة حتّى المائدة، ورفعته، ووضعته بصوتٍ مكتوم. وفي الوقت نفسه كان فاسيلي أندرييفيتش يحكي كيف ضلّ طريقه، وكيف عاد مرّتين إلى القرية نفسها، وكيف ضاعا مرّة أُخرى بعدما قابلا بعض الفلّاحين السكارى. أبدى مضيفوه دهشتهم، وشرحوا له أين ولماذا ضلّا طريقهما، وقالوا له من هم هؤلاء السكارى الذين قابلوهم، وأخبروهم بالطريق الذي عليهم اتّخاذه.

قال الجار: «إنّ أيّ طفلٍ لقادر على إيجاد الطريق إلى مولتشانوفكا من هنا، كل ما عليك فعله هو الانعطاف في اللّحظة المناسبة من الطريق العالي، ثمّة أجمة لا يمكن أن تفوتكم، لكن ربّما حتّى لم تصلوا إليها!».

[22] قالت العجوز بإلحاح: «عليكما بالبيات هنا، النساء سيجهّزن لكم فرشتين».

قال زوجها مؤكّداً على قول زوجته: «يمكنكما الرحيل في الصباح، وسيكون الطقس أفضل».

قال فاسيلي أندرييفيتش: «لا أستطيع يا صديقي، ينتظرني عمل مهم». وأضاف لمّا تذكّر الغابة والتجّار الذين قد يسبقونه إليها: «الساعة الضائعة لا يعوّضها شغل سنة». ثم التفت إلى نيكيتا: «سنصل إلى وجهتنا، أليس كذلك؟».

لم يرد نيكيتا لبعض الوقت، عازماً على ما يبدو على متابعة تنقية لحيته وشاربه من الثلج، ثمّ أجاب بضيق: «فقط لو لم نضِع من جديد».

كان مكتئباً لأنّه رغب بكل كيانه في بعض الفودكا، والشيء الوحيد القادر على تهدئة تلك الرغبة هو الشاي، ولم يقدّم له أحد الشاي بعد.

قال فاسيلي أندرييفيتش: «كل ما نحتاج إليه هو بلوغ المنعطف، وبعدها لن نخطئ. بقية الطريق سيكون خلال الغابة».

قال نيكيتا، وهو يأخذ قدح الشاي الذي قُدّم له أخيراً: «كما تشاء يا فاسيلي أندرييفيتش، ما دمنا ذاهبين فلنذهب».

- لنشرب الشاي، ثمّ نذهب.

لم يقل نيكيتا شيئاً، بل اكتفى بهزّ رأسه، وعندما صُبّ له الشاي في قدحه بدأ الدفء يتسرّب إلى يديه، اللّتين كانت أصابعهما متورّمة من العمل الشاق. ثمّ بعدما قضم قطعة من السكّر، انحنى لمضيفيه وقال: «في صحّتكم». وبدأ يرتشف السائل الذي يتصاعد منه البخار.

قال فاسيلي أندرييفيتش: «ليت أحداً يصحبنا حتّى المنعطف».

قال الأخ الأكبر: «هذا يمكن تدبيره، بتروشكا سيتجهّز لاصطحابكما إلى هناك».

- في هذه الحالة، لتجهز حصانك أيّها الشاب، وسأكون ممتناً لكم على هذا.

قالت المرأة العجوز الطيّبة: «لا داعي للشكر أيّها العزيز، إنّ هذا من دواعي سعادتنا».

قال الأخ الأكبر: «اذهب يا بتروشكا وجهّز الفرسة».

أجاب بتروشكا بابتسامة: «حسناً». وعلى الفور التقط قبّعته عن الحائط، وأسرع ليسرج الفرسة.

وبينما كانت الفرسة تُسرج، عاد الحديث إلى مجراه الذي انقطع بمجيء فاسيلي أندرييفيتش.

[23] كان العجوز يشتكي لجاره، كبير القرية، من ابنه الثالث الذي لم يرسل له شيئاً بمناسبة العيد، مع أنّه أرسل لزوجته شالاً فرنسياً.

قال العجوز: «خرج الشباب عن السيطرة».

قال الجار: «صحيح، لا سبيل للتحكّم فيهم. خذ عندك ديموتشكين الذي كسر ذراع أبيه. صاروا أبرع من اللّازم».

أنصت لهم نيكيتا وراقب وجوههم، ودّ المشاركة في الحوار، غير أنّه انشغل بشرب الشاي واكتفى بالإيماء موافقاً. أفرغ في حلقه قدحاً تلو الآخر، وازداد دفئاً على دفئ، وراحة على راحة. استمرّ الحديث في الموضوع نفسه لوقتٍ طويلٍ (عن الأذى الذي يسبّبه تفكّك أهل البيت الواحد)، وكان من الجليّ أنّه ليس نقاشاً في المطلق، بل يخصّ سؤالاً بعينه عن انفصالٍ في هذا البيت بالذات، يطلبه الابن الثاني، الذي التزم بالصمت المتجهّم.

من الواضح أنّ موضوعاً حسّاساً يشغل الجميع، لكنّه مسألةٌ خاصّةٌ لا يحبّون مناقشتها بالتفصيل أمام الأغراب. غير أنّ العجوز في النهاية لم يستطع كبح نفسه، وأعلن، بالدموع تترقرق في مقلتيه، أنّه لن يسمح بتفسّخ هذه الأسرة، وهو على قيد الحياة، وأنّ بيته مزدهرٌ بفضل الربّ، لكنّه لو تفكّك فسينتهي الحال بالجميع إلى التسوّل.

قال الجار: «بالضبط، هذا ما حدث مع آل ماتفيف، كان بيتهم عامراً، لكنْ بعدما انفصلوا لم يعد أيّهم يملك شيئاً».

فالتفت العجوز إلى ابنه وقال: «أهذا ما تريده أن يحدث لنا؟».

لم ينبس الابن بكلمة، وخيّم على المكان صمتٌ مربك. في النهاية كسر الصمت بتروشكا، الذي كان قد عاد بعدما انتهى من تجهيز الحصان قبل دقائق، واستمع للحوار كلّه بابتسامة.

قال: «ثمّة حكاية عن هذا في بولسون؛ أعطى أبٌ لأبنائه مقشّة ليكسروها، في البداية لم يقدروا، ثمّ عندما فكّكوا القش عن بعضه استطاعوا كسره بسهولة. الأمر نفسه هنا». ثمّ اتسعت ابتسامته وأضاف: «أنا جاهز».

قال فاسيلي أندرييفيتش: «ونحن أيضاً، هيّا بنا. وفيما يخصّ التفكّك، فلا تسمح به يا جدّي. أنت من بنى كل شيء، وأنت ربّ هذه الأسرة. اذهب إلى قاضي الصلح، وسيخبرك بما ينبغي أن يكون».

قال العجوز بنبرة آسفة: «إنّه مصرٌّ على ما نوى، ولا سبيل للعقل معه، وكأنّما ركبه شيطان». [24]

نيكيتا، في الآن ذاته، كان قد أنهى قدحه الخامس من الشاي، ووضع القدح الفارغ بجانبه بدلاً من أن يقلبه على رأسه، أملاً في أن يُمنح سادساً، لكن لم يعد في السماور ماء، فلم تملأه له المضيفة. علاوة على أنّ فاسيلي أندرييفيتش كان قد بدأ يرتدي ملابسه، فلم يعد أمام نيكيتا سوى النهوض. أعاد إلى وعاء السكّر القطعة التي كان قد قضمها من كل ناحية، ومسح وجهه المتعرّق بطرف ردائه الجلدي، وارتدى معطفه، وتنهّد بعمق، وشكر مضيفيه وودّعهم، وخرج من الغرفة المضاءة الدافئة إلى الممرّ القاتم البارد، حيث كانت الرياح تعوي، والثلج يهبّ عبر شروخ الباب المرتجف، ومن الممرّ إلى الساحة.

وقف بتروشكا في معطفه الجلديّ في منتصف الساحة جوار حصانه، يردّد أبياتاً من كتاب بولسون التمهيدي مبتسماً:

يغشى السماء الضباب

وتدك العواصف الجبال

حيناً تعوي كالذئاب

وحيناً تبكي كالأطفال

أومأ نيكيتا مؤيّداً فيما أخذ يجهّز حصانه.

والرجُل العجوز، بعدما ودّع فاسيلي أندرييفيتش، جلب الفانوس إلى الممرّ كي يضيء لهم، لكنّه انطفأ على الفور. وبدا واضحاً أنّ العاصفة الثلجيّة اشتدّت بعنفٍ في الخارج.

فكّر فاسيلي أندرييفيتش: «يا لهذا الطقس! ربّما لن نتمكّن من الوصول على الرغم من كل شيء. لكن فات أوان عمل شيء، إنّه العمل! إضافةً إلى أنّ علينا أن نتجهّز، فقد جهّز مضيفنا حصانه، وسنصل في النهاية بمعونة الربّ».

فكّر مضيفهم العجوز أنّ من الأفضل لهما البقاء، لكنّه حاول إقناعهما من قبل ولم ينصتا إليه.

فكّر: «لا فائدة من تكرار العرض، ربّما كبر سنّي هو ما يجعلني معرضاً عن المغامرة. [25] سيصلان إلى وجهتهما بخير، وعلى الأقل سنأوي إلى أسرّتنا في معادنا الطبيعي بدون جلبة».

بتروشكا لم يفكّر في الخطر. كان يحفظ الطريق والمقاطعة بأكملها جيّداً، وأبيات الشعر عن العواصف التي تدك الجبال تصف العالم في الخارج بدقّة تثير بهجته؛ أمّا نيكيتا فلم يرغب في الذهاب على الإطلاق، لكنّه اعتاد ألّا يلقي بالاً لرأيه ويخدم الآخرين. هكذا لم يكن هناك ما يعطّل رحيل المسافرين.

V

ذهب فاسيلي أندرييفيتش إلى زلّاجته، ووجدها بصعوبة في الظلام، ولجها، وتولّى المقاليد. صاح: «هيّا، إلى الأمام».

بتروشكا، الذي كان محنياً في زلّاجته المنخفضة، انطلق بفرسه. موخورتي، الذي كان يصهل قبل قليل، أمسى الآن يلتقط عبق فرسة أمامه، فانطلق خلفها. وانطلقوا جميعاً خروجاً إلى الشارع. انطلقوا مجدّداً عبر أطراف القرية، وعلى الطريق نفسه، ومرّوا بالساحة حيث عُلّقت الملابس المتجمدة (والتي لم يعد من الممكن رؤيتها)، وعبر مستودع الحبوب نفسه، الذي أمسى الثلج الآن يغطّيه بالكامل ولا يزال يتساقط عن سطحه، وعبر أشجار الصفصاف النائحة المتأرجحة نفسها، ومن جديد أخذوا يخوضون في بحر الثلوج الهادرة من أعلى ومن أسفل. الرياح كانت قويّة حتّى إنّها عندما هبّت من جانب المسافرين أمالت الزلّاجتين ودفعت الحصانين جانباً. قاد بتروشكا فرسه الماهرة في الأمام بخطى متسارعة، وظلّ يصيح بحماس، وفي إثرهما جرى موخورتي.

بعد مضي نحو عشر دقائق، التفت بتروشكا وصاح بشيء ما. لم يتمكّن فاسيلي أندرييفيتش ولا نيكيتا من سماعه بسبب الرياح، لكنّهما خمّنا أنّهم وصلوا إلى المنعطف. بتروشكا في الواقع دار ليواجه اليمين، والرياح التي كانت تهبّ من الجانب باتت تهبّ في وجوههم، وعبر الثلج استطاعوا رؤية شيء ما على يمينهم: أجمة المنعطف.

[26] - سأترككم في رعاية الرب.

- شكراً يا بتروشكا.

صاح بتروشكا بينما يختفي: «يغشى السماء الضباب...».

همهم فاسيلي أندرييفيتش وهو يجذب عنان جواده: «يا لك من شاعر!».

قال نيكيتا: «نعم، إنّه شابٌّ طيّبٌ، فلّاحٌ حقيقي».

وتابعا الطريق.

جلس نيكيتا صامتاً، ملتحفاً بمعطفه، ومنكمشاً برأسه بين كتفيه حتّى تغطّي لحيته عنقه، محاولاً الاحتفاظ بالدفء الذي اكتسبه من شرب الشاي. رأى أمامه الذراعين الممتدّين للزلّاجة المربوط فيهما الحصان، تخادعانه أحياناً فيحسبهما حافّتي طريق أمن، ورأى ردفي الحصان المتمايلين، وذيله المعقود المائل بفعل الريح، وإلى الأمام قليلاً رأى طوق رقبة الحصان، ورقبته، ورأسه، وعرفه المتماوج. ومن حينٍ إلى آخر كان يلمح علامة طريق، فيعرف منها أنّهما لا يزالان على الطريق، وأنّه لا داعي للقلق.

تابع فاسيلي أندرييفيتش القيادة، تاركاً للحصان أمر الالتزام بالطريق، لكنّ موخورتي، على الرغم من أنّه سنحت له بعض الراحة في القرية، مشى على مضض، ومن حينٍ إلى حين يخرج عن الطريق، فيضطرّ فاسيلي أندرييفيتش إلى التصحيح له.

أخذ فاسيلي أندرييفيتش يعدّ: «هناك علامة، وهناك أخرى، وثمّة ثالثة». وفكّر بينما ينظر إلى شيء قاتم أمامه: «وها هي الغابة في الأمام». لكن ما حسبه غابة لم يكن إلّا أجمة. تجاوزا الأجمة وتابعا نحو مئة متر، بلا أثر لعلامة طريق رابعة، ولا غابة.

فكّر فاسيلي أندرييفيتش: «يجب أن نصل إلى الغابة بسرعة». كان قد امتلأ بالحيويّة بفعل الشاي والفودكا، فلم يتوقّف، بل شدّ العنان، واستجاب له الحصان الطيّب المطيع، يمشي مرّة، ويخبّ ببطءٍ مرّة في الاتّجاه الذي يُوجِّه إليه، مع أنّه يعلم أنّه ليس على الطريق الصحيح. مرّت عشر دقائق، وظلّت الغابة غائبة.

قال فاسيلي أندرييفيتش: «آه، أعتقد أنّنا ضعنا مرّة أُخرى». وتوقّف.

[27] نزل نيكيتا صامتاً عن الزلّاجة، متشبّثاً بمعطفه الذي تكاد تنتشه منه الرياح وتمزّقه، وشرع يتحسّس الثلج على اليمين واليسار، وغاب عن الأنظار لثلاث، أو أربع مرّات. وعاد في النهاية وأخذ العنان من بين يدي فاسيلي أندرييفيتش.

قال بصرامة وحسم بينما يدير الحصان: «علينا الاتّجاه إلى اليمين».

قال فاسيلي أندرييفيتش: «إلى اليمين إذن». مسلّماً العنان إلى نيكيتا، ثمّ دسّ يديه المتجمّدتين في كمّيه.

ونيكيتا لم يرد.

هتف في الحصان: «هيّا يا صديقي، تحرّك معي». لكنّ الحصان على الرغم من شدّة اللّجام، لم يتحرّك إلّا مشياً.

الثلج في بعض المواضع كان يبلغ ركبه ارتفاعاً، والزلّاجة بالكاد تحرّكت معه.

نيكيتا التقط السوط المعلّق في مقدّمة الزلّاجة، وضربه مرّة واحدة. الحصان الطيّب، الذي لم يتعوّد السوط اندفع إلى الأمام خبباً، لكنّه عاد بعد قليل إلى الهرولة الخفيفة، ثمّ إلى المشي. استمرّا على هذا المنوال لخمس دقائق. كان الظلام كثيفاً، والثلج يهبّ من كل الاتّجاهات، حتّى إنّ طوق الحصان نفسه أحياناً كان يحتجب عن الرؤية. بدت الزلّاجة في بعض الأحيان وكأنّها تقف محلّها، والحقول هي من تتراجع إلى الخلف. توقّف الحصان بغتةً، متوجّساً على ما يبدو من وجود شيءٍ ما أمامه. نحّى نيكيتا العنان جانباً، ونزل بخفّةٍ مجدّداً عن الزلّاجة، مضى إلى الأمام متحرّياً ما دفع الحصان للتوقّف، لكن ما كاد يأخذ خطوة أمام الحصان حتّى زلّت قدمه، ووقع متدحرجاً في منحدر.

صاح بينما يقع: «وه، وه، وه!». حاول أن يتوقّف عن الوقوع لكنّه لم يتمكّن، توقّف فقط عندما انغرست قدماه في طبقةٍ كثيفةٍ من الثلج المنجرف إلى قاع الجرف.

[28] ثمّ انهار الثلج المتراكم عند حافّة الجرف بتأثير وقعة نيكيتا، فغمره، ودخل إلى رقبته.

قال نيكيتا للجرف موبّخاً: «شكراً، هذا ما كان ينقصني». وأخذ ينفض الثلج عن داخل رقبته.

هتف فاسيلي أندرييفيتش من أعلى: «نيكيتا! يا نيكيتا!».

غير أنّ نيكيتا لم يرد، كان مشغولاً بنفض الثلج والبحث عن السوط الذي وقع منه خلال تدحرجه. وبعدما وجد السوط حاول أن يتسلّق الجرف الذي وقع عليه مباشرةً، ما اتّضح أنّه أمر مستحيل، وعاد يتدحرج من جديد. توجّب عليه أن يجد طريقاً آخر للصعود. تمكّن بمشقّة من التسلّق زحفاً على بعد سبعة أمتار تقريباً، ثمّ تتبّع حافّة الجرف إلى حيث كانت الزلّاجة والحصان، لكنّه لم يستطع رؤية أيّهما. بعدما مشى عكس اتّجاه الريح، استطاع سماع صياح فاسيلي أندرييفيتش وصهيل موخورتي، يناديانه.

غمغم: «أنا قادم، قادم، لمَ كل هذه الثرثرة؟».

لم يتمكّن إلّا بعد ركوب الزلّاجة من تمييز الحصان وفاسيلي أندرييفيتش، الذي بدا عملاقاً واقفاً بجوارها.

صاح فاسيلي أندرييفيتش موبّخاً نيكيتا: «أين اختفيت بحق الشيطان؟ علينا أن نرجع، حتى لو إلى جريشكينو».

- سأكون سعيداً بالرجوع يا فاسيلي أندرييفيتش، لكن كيف نذهب؟ ثمّة صدعٌ كبيرٌ هنا، لو أنّنا نزلناه لن نخرج منه، لقد علقت فيه بنفسي، وبالكاد خرجت.

قال فاسيلي أندرييفيتش: «ماذا نفعل إذن؟ لا يمكننا أن نظلّ هنا، علينا الذهاب إلى مكان ما!».

لم يقل نيكيتا شيئاً. جلس في الزلّاجة مولياً ظهره للريح، وخلع نعليه، رجّهما ليفرغهما من الثلج الذي دخلهما، ثمّ انتزع بعض القش من قاع الزلّاجة، وسدّ به بعناية ثقباً في فردة حذائه اليسرى.

[29] ظلّ فاسيلي أندرييفيتش صامتاً، وكأنّه ترك الأمر كله لنيكيتا. وبعد أن ارتدى نيكيتا حذاءه من جديد، دفع قدميه إلى داخل الزلّاجة، وارتدى قفّازيه، وأمسك بالعنان، ووجّه الحصان ليمشي بحذاء الجرف. لكنْ قبل أن يقطعا مئة متر توقّفا من جديد، فقد كان الجرف أمامهما مرّة أُخرى.

نزل نيكيتا عن الزلّاجة، ومن جديد جعل يخوض في الثلج. فعل ذلك لوقتٍ طويلٍ، وفي النهاية ظهر على الجهة المقابلة لتلك التي بدأ منها.

نادى: «فاسيلي أندرييفيتش، هل لا تزال حياً؟».

أجاب فاسيلي أندرييفيتش: «أنا هنا. ماذا وجدت؟».

- لا أستطيع تمييز شيء، الظلام شديد، ولا شيء هناك إلّا الجروف. علينا الانطلاق عكس اتّجاه الريح مرّة أُخرى.

انطلقا مرّة أُخرى، وخاض نيكيتا في الثلج مرّة أُخرى، ووقع مرّة أُخرى، وتسلّق زاحفاً مرّة أُخرى. وجلس أخيراً في الزلّاجة يلتقط أنفاسه الضائعة.

سأل فاسيلي أندرييفيتش: «ماذا الآن؟».

- أنا في غاية الإنهاك، والحصان أيضاً لن يتحرّك.

- إذن ماذا نفعل؟

- انتظر دقيقة.

خرج نيكيتا مرّة أُخرى، لكنّه عاد بسرعة.

قال: «اتبعني». ومشى أمام الحصان.

لم يعد فاسيلي أندرييفيتش من يلقي الأوامر، بل بات منصاعاً ضمنياً لما يقوله نيكيتا.

هتف نيكيتا: «أنا هنا، اتبعني». وقاد موخورتي من عنانه واتّجه يميناً، نزولاً عبر الجرف الثلجي.

في البداية امتنع الحصان عن الحركة، ثمّ اندفع إلى الأمام أملاً في أن يقفز عبر الجرف، لكنّه افتقر للقوّة الكافية، وغرق في كومة ثلج حتّى رقبته.

نادى نيكيتا على فاسيلي أندرييفيتش الذي لا يزال في الزلّاجة: «اخرج، هيّا». ثمّ تناول إحدى ذراعي الزلّاجة، وجذبها أقرب إلى الحصان. قال لموخورتي: «أعلم أنّ هذا صعب يا أخي، لكن لا حلّ غير ذلك، ابذل قصارى جهدك، الآن، هيّا، واحدة واحدة».

انتفض الحصان مرّة، ثمّ مرّة أُخرى، لكنّه أخفق في تحرير نفسه، واستقرّ حيث هو، وكأنّه يفكّر في أمر ما.

عاتبه نيكيتا: «لا يا أخي، هذا لا يكفي، جرّب مرّة ثانية».

وشدّ نيكيتا ذراع الزلّاجة مرّة أُخرى من ناحيته، وفعل فاسيلي أندرييفيتش المثل من الناحية الأُخرى.

رفع موخورتي رأسه، ثمّ انتفض بغتة.

هتف نيكيتا: «هذا رائع، هيّا، هيّا، لا تخف، لن تغرق».

[30] بعد انتفاضة أُخرى وثالثة، تحرّر موخورتي أخيراً من كومة الثلج، ووقف ساكناً يتنفّس بعمق، ثمّ أخذ يهتزّ كي ينفض الثلج عن نفسه. أراد نيكيتا أن يقوده إلى مسافةٍ أبعد،

عدا أنّ فاسيلي أندرييفيتش، الذي يرتدي معطفي فروٍ ثقيلين، أخذ يلهث بشدّة، ولم يعد بوسعه متابعة المشي، ورمى نفسه في الزلّاجة.

قال: «دعني ألتقط أنفاسي». وجعل يفكّ الوشاح الذي ربط به ياقتي معطفه في القرية.

قال نيكيتا: «لا تقلق، استرح، وسأقوده أنا». وبينما ارتاح فاسيلي أندرييفيتش في الزلّاجة، قاد نيكيتا الحصان من لجامه نحو عشر خطوات نزولاً، ثمّ بضع خطوات صعوداً، ثمّ توقّف.

المكان الذي توقّف فيه لم يكن في قاع الجرف حيث يمكن أن يدفنهم الثلج المنجرف بالكامل، لكنّه مع ذلك كان قريباً من الحافّة، ما حماه جزئياً من شدّة الرياح. كانت الرياح تبدو في بعض اللحظات وكأنّها خمدت نوعاً ما، لكنّها لحظات لا تدوم طويلاً، وبعدها، وكأنّها تحاول تعويض ما فاتها، تنقضّ بعشرة أضعاف قوّتها وتضرب بكلّ شراسة. حدثت إحدى هذه الضربات المرتدّة في لحظة كان فيها فاسيلي أندرييفيتش، بعد أن استعاد تنفّسه، خارج الزلّاجة متّجهاً إلى نيكيتا كي يستشيره فيما ينبغي لهما فعله. انحنى كلاهما غريزياً وانتظرا مرور الذروة. موخورتي أيضاً أرخى أذنيه، وهزّ رأسه انزعاجاً. ما إن هدأت الانتفاضة نوعاً ما حتّى خلع نيكيتا قفّازيه، ودسّهما في حزامه، وأخذ ينفخ في يديه، وبدأ يفكّ أحزمة طوق رقبة الحصان.

سأله فاسيلي أندرييفيتش: «ما الذي تفعله عندك؟».

قال نيكيتا وكأنّه يعتذر: «أفكّ الحصان، وماذا نفعل غير ذلك؟ لم أعد قادراً على فعل شيء».

- ألا يمكننا المتابعة إلى أي مكان؟

قال نيكيتا: «لا نستطيع، سيموت الحصان، لقد نفدت قواه بالكامل». وأشار إلى الحصان الذي كان واقفاً في خضوعٍ كامل، منتظراً قرارهما، وجانباه ينتفضان بشدّة مع تنفّسه اللاهث: «علينا قضاء اللّيلة هنا». قالها، وكأنّه يجهّز نفسه لقضاء اللّيلة في نزلٍ، وتابع فكّ أحزمة الحصان.

قال فاسيلي أندرييفيتش: «لكن ألا يعني هذا أنّنا سنموت من البرد؟».

قال نيكيتا: «ربّما، لكن لا عمل غير ذلك».

[31] مع أنّ فاسيلي أندرييفيتش كان يشعر بالدفء إلى حدٍّ ما في معطفيه الفرو، خاصّةً بعد المعاناة مع الجرف، ارتجف برداً عندما أدرك أنّ عليهما قضاء اللّيلة حيث هما. جلس في الزلّاجة ليهدّئ من روعه، وأخرج سجائره وكبريته.

نيكيتا، في الآن ذاته، تابع فكّ الحصان. نزع أربطة حزام البطن، وحزام الرقبة، والعنان، وخفّف شدّة حزام الطوق، ونزع عنه طوق الرقبة، بينما يتحدّث إليه إبان كل هذا ويشجّعه. قال: «أخرج، هيّا!». وقاده خارج أذرع الزلّاجة: «سأربطك هنا، وسأضع لك بعض القش، وأنزع عنك اللّجام. عندما تأكل سيتحسّن مزاجك».

غير أنّ موخورتي كان مضطرباً، ولم يبد عليه التحسّن من كلمات نيكيتا. أخذ يضرب الأرض بحوافره، ويضغط بجسده على الزلّاجة مديراً ظهره لاتّجاه الريح، ويفرك رأسه في أكمام نيكيتا. ثمّ قضم بعضاً من القش الموضوع أمامه، وكأنّه لا يريد إغضاب نيكيتا، لكنّه غيّر رأيه في الحال وقرّر أنّ هذا ليس وقت التفكير في القش، وألقاه أرضاً، وعلى الفور تلقّت الريح القش وبعثرته بعيداً، وغطّته بالثلج.

قال نيكيتا: «نحتاج الآن إلى وضع علامة». وأدار واجهة الزلّاجة إلى اتّجاه الريح، وربط ذراعيها معاً بحزام، ورفعهما عالياً، وأسندهما إلى الزلّاجة. قال: «تمام، هكذا عندما يغطّينا الثلج، سيرى الناس الطيّبون الذراعين، ويحفرون ليستخرجونا». وضرب قفّازيه ببعضهما، ثمّ ارتداهما: «هذا ما علّمه لنا الكبار».

أمّا فاسيلي أندرييفيتش، فكان قد فكّ معطفه في الآن ذاته، ورفع أطرافه لاتقاء الريح، وأخذ يحكّ عيدان الكبريت واحداً وراء الآخر في صندوقٍ معدنيٍّ، لكنّ يديه ترتجفان، والعيدان إمّا لا تشتعل، وإمّا تطفئها الريح فيما يقرّبها من السيجارة. في النهاية اشتعل أحد العيدان وأضاء لهبه للحظات معطفه الفرويّ، ويده المزدانة بخاتمٍ ذهبيٍّ في إصبع السبابة، والثلج
[32] الذي تناثر عليه القش الواقع من تحت البساط. اشتعلت السيجارة، ودخّن بحماسٍ مرّة، أو مرّتين، وزفر الدخان عبر شاربه، وكان ليدخّن بقيّتها لو لم تأتِ الريح وتمزّق حرف التبغ المشتعل عن بقيّة السيجارة وتلقيه بعيداً كما فعلت مع القشّ من قبل.

لكن تلك الأنفاس القليلة نجحت في التخفيف عنه.

قال بحسم: «طالما لا بدّ من قضاء اللّيلة هنا، ليكن. انتظر قليلاً، سأجهّز راية أيضاً». والتقط وشاحه، الذي كان قد ألقاه تحت الزلّاجة بعد أن فكّه عن ياقته، ونزع قفّازيه، ونهض ليقف أمام الزلّاجة، واشْرأبّ كي يبلغ الحزام، ونجح في ربط الوشاح فيه بعقدةٍ قويّة.

بدأ الوشاح لحظياً في الرفرفة بشدّة، في لحظة يلتف حول ذراع الزلّاجة، وفي لحظة ينفرد بالكامل ويتراقص في الهواء.

قال فاسيلي أندرييفيتش متأمّلاً ما قدّمت يداه: «يا لها من راية رائعة!». ثمّ دخل الزلّاجة، تابع: «يفترض أنّنا سنكون أكثر دفئاً معاً، لكنّ المكان لا يتسع لشخصين». قال نيكيتا: «سأجد مكاناً لنفسي، لكن عليّ أوّلاً أن أغطّي الحصان، فقد تعرّق ذلك المسكين أيّما عرق». وأضاف بينما يسحب البساط من تحت فاسيلي أندرييفيتش: «تزحزح لثانية».

بعد أن نزع عن البساط وسادة الجلوس، طواه مرّتين، وغطّى به موخورتي.

قال: «هذا سيدفئك». ووضع الوسادة مجدّداً فوق البساط والحصان، ثمّ عاد إلى الزلّاجة، وقال مخاطباً فاسيلي أندرييفيتش: «أنت لن تحتاج إلى الخيش، أليس كذلك؟ ودعني أيضاً آخذ بعض القشّ».

بعد أن أخذ نيكيتا هذه الأشياء من تحت فاسيلي أندرييفيتش، ذهب إلى خلف الزلّاجة، وحفر لنفسه حفرةً في الثلج، وبطّنها بالقشّ، ولفّ نفسه بمعطفه بإحكام مغطّياً نفسه بالخيش، وشدّ قبّعته على رأسه، وجلس على القشّ مستنداً بظهره إلى مؤخّرة الزلّاجة الخشبيّة ليقي نفسه الرياح والثلج.

هزّ فاسيلي أندرييفيتش رأسه مستنكراً ما يفعله نيكيتا؛ إذْ إنّه يستنكر عموماً غباء الفلّاحين وقلّة تعليمهم، وبدأ يتهيّأ لقضاء اللّيلة.

سوّى ما تبقّى من القشّ في قاع الزلّاجة، مُزيداً من القشّ تحت أحد جانبيه، ودسّ يديه في أكمامه، واستقرّ في مكانه، جاعلاً رأسه في ركن الزلّاجة لتقيه الرياح في الواجهة.

[33] لم يرغب في النوم، بل تمدّد وأخذ يفكّر، فكّر في الشيء الوحيد الذي يمثّل بالنسبة له كل معنى، ومتعةٍ، وهدفٍ، ومصدر فخرٍ في الحياة؛ كمّ الأموال التي جناها وسيجنيها، وكم

الأموال التي جناها معارفه، والوسائل التي اتّبعوها ويتّبعونها لأجل هذه الغاية، وكيف سيجني -مثلهم- المزيد، والمزيد، والمزيد. إنّ مسألة شراء غابة جورياتشكين ذات خطورة قصوى عنده، بهذه الصفقة وحدها يأمل أن يجني نحو عشرة آلاف روبل. وبدأ يحسب في عقله قيمة الأخشاب التي فحصها بنفسه في الخريف، وعدّها واحدة واحدة في مسافة نصف كيلومتر.

قال لنفسه: «خشب البلّوط سيذهب للزلّاجات، والأشجار غير مكتملة النموّ سنهتم بأمرها لاحقاً، وسيظلّ مع ذلك أكثر من ثلاثين سازين من حطب التدفئة في كل دسياتين[1]. ما يساوي على الأقل من مئتين إلى مئتين وخمس وعشرين روبلاً لكل دسياتين. ستّة وخمسون دسياتين يعني ستة وخمسين في مئة، زائد ستة وخمسين في مئة، زائد ستة وخمسين في عشرة، زائد...»، وأخذ يحسبها حتّى وجد أنّ الناتج يفوق اثني عشر ألف روبل، لكنّه لم يستطع الوصول إلى الرقم الدقيق بدون عدّاد. «لكنّي مع ذلك لن أعطيه عشرة آلاف، بل نحو ثمانية فقط، مع خصم ثمن الأرض العارية. سأرضي المسّاح بمئة، أو مئة وخمسين روبلاً، وسيقول: إنّ هناك خمسة دسياتين من الأرض العارية. هذا سيخصم ثلاثة آلاف، وسيجعله يرضخ بلا شك». وتحسّس محفظته في جيبه بساعده.

«لا يعلم سوى الربّ كيف فاتنا المنعطف. كان يجب أن تكون الغابة هناك، وكوخ الخفير، والكلاب النابحة. لكن تلك الكلاب المقرفة لا تنبح عندما نحتاج إليها أن تفعل». أنزل ياقته عن أذنيه وأخذ ينصت، لكن لم يكن هناك إلّا صفير الريح، ورفرفة الراية الوشاح على أذرع الزلّاجة. غطّى أذنيه من جديد.

«لو أنّني علمت كنت أجّلت السفر إلى الغد، عموماً لا يهم، سنصل غداً، لم نخسر سوى يومٍ [34] واحدٍ، والآخرون أيضاً لن يسافروا في مثل هذا الطقس». ثمّ تذكّر أنّ التاسع من الشهر هو موعد تلقّي أحد الأقساط من الجزّار مقابل ثيرانه، فكّر: «قال: إنّه سيأتي بنفسه، لكنّه لن يجدني، وزوجتي لا تعرف كيف تتلقّى المال. إنّها لا تعلم الفرق بين رأسها وقدميها». وتذكّر كيف أنّها لم تعرف كيف تُعامل ضيفهم ضابط الشرطة في حفلة أمس: «طبيعي، فهي ليست

(1) سازين sazhen: وحدة قياس طول روسية قديمة تساوي 2,13 م، دسياتين desyatin: وحدة قياس مساحة روسية قديمة تساوي 10.8 كم^2. [المترجم]

إلّا امرأة! من أين لها أن تعرف كيف تحدث الأمور؟ كيف كان بيتنا في زمن أبي؟ ليس أكثر من بيت فلّاح غنيّ، حقل شوفان، ونُزل، هذه كانت حصيلة أملاكنا. لكن ماذا فعلت أنا في خمس عشرة سنة؟ متجراً، وحانتين، وطاحونة، ومستودع حبوب، ومزرعتين، وبيتاً ذا سطحٍ من الصلب». وانتابه الفخر: «لم يعد الحال كما كان أيّام أبي. من الذي يتحدّث عنه الناس في المقاطعة كلها؟ بريخونوف، لماذا؟ لأنّي مُجدٌّ في عملي، أنا أخاطر وأعاني الأمرّين، لست كالآخرين الذين يلزمون الفراش، أو يضيعون أوقاتهم في الحماقات بينما أنا لا أنام اللّيل. سواء كانت السماء رائقة أم هبّت العاصفة، أنا أسعى وراء رزقي، الشغل شغل. أيحسبون أنّ المال يُكتسب باللّهو؟ لا، بل بوجع الجسد والعقل، بقضاء اللّيالي في الخارج، مثل الآن، بالأرق الدائم ليلة تلو اللّيلة، لأنّ الرياح في الخارج قد تخمد، لكن زوابع الفكر لا تتوقّف عن الفوران داخل الرأس. يحسبون أنّ الثروات تُكتسب بالحظ. لكن أبداً، صار آل ميرونوف من أصحاب الملايين، كيف؟ بالكد في العمل. أعطني الصحّة يا ربّ كي أفعل».

فكرة أنّه نفسه قد يصبح مليونيراً مثل ميرونوف، الذي بدأ من الصفر، أثارت فاسيلي أندرييفيتش حتّى إنّه شعر بالحاجة إلى الحديث إلى أحدهم، لكن لم يكن هناك من يتحدّث إليه... لو أنّه فقط بلغ جورياتشكين، كان ليتحدّث إلى صاحب الأرض، ويعلّمه كيف يكون رجُل الأعمال.

أنصت إلى ثورة الرياح في الخارج، التي أخذت تضرب مقدّمة الزلّاجة، وترميها بالثلج، وتثني أطرافها، فكّر: «انظر كيف تهبّ الريح! إنّ الثلوج ستدفننا عميقاً حتّى لن يعود بوسعنا القيام في النهار». رفع رأسه وأخذ ينظر حوله، كل ما استطاع رؤيته عبر دوّامات الرياح كان رأس موخورتي الداكن، وظهره المغطّى بالبساط المتطاير، وذيله الكثيف المعقود، بينما كل ما حوله، في الأمام والخلف، فالظلمة المدلهمة نفسها، في لحظة قد تخف، لكنّها ما تنفك تعود فتزداد كثافة.

[35] فكّر: «ليتني ما سمعت كلام نيكيتا، كان علينا متابعة المسير، حينها كنّا سنصل إلى مكان ما، حتى لو عدنا إلى جريشكينو وقضينا اللّيلة في بيت آل تارا. لكن ما هذا الذي أفكّر فيه؟ صحيح، إنّ الربّ يعطي من يشقى ويكدح، وليس للمتعطّلين، ولا الكسالى، ولا الحمقى. آه، أحتاج إلى سيجارة».

جلس مجدّداً، أخرج حافظة سجائره، تمدّد على معدته، وأخذ يحمي العيدان بحافّة معطفه، بيد أنّ الرياح كانت تجد طريقها لتطفئ العود تلو العود. في النهاية تمكّن من جعل أحدهم يشعل سيجارته. ابتهج لمّا تمكّن من فعل ما أراد، ومع أنّ الرياح دخّنت سيجارته أكثر منه، إلّا أنّه استطاع سحب نفسين، أو ثلاثة، وازداد سعادة. تمدّد مرّة أُخرى على ظهره، ولفّ نفسه جيّداً، وجعل يتفكّر ويتذكّر، ثمّ بلا إنذار مسبق، انسحب وعيه وغرق في النوم. ثمّ فجأة، شعر بأنّ شيئاً ما يدفعه ويوقظه. سواء كان ذلك موخورتي، يأخذ من أسفله بعض القش، أم كان شيئاً ما بداخله أربكه وأيقظه، نتيجة ذلك، أو ذاك أنّه استيقظ، وأنّ قلبه بدأ يدق أسرع وأسرع، حتّى شعر أنّ الزلّاجة ترتجّ من تحته. عندما فتح عينيه وجد أنّ كل شيء حوله مثلما كان من قبل، فكّر: «يبدو الظلام أخف، أعتقد أنّ الفجر قد اقترب». غير أنّه تذكّر من فوره أنّ الظلام قد خفّ بسبب شروق القمر. جلس، ونظر إلى حصانه؛ لا يزال موخورتي واقفاً مولياً ظهره للريح ويرتجف. أحد جوانب البساط -المغطّى بالثلج بالكامل- كان قد انزاح عنه بفعل الرياح، وأمسى رأسه المكسوّ بالثلج وشعره المهفهف مكشوفين. انحنى فاسيلي أندرييفيتش إلى ما وراء الزلّاجة ونظر إلى نيكيتا، فوجده لا يزال يجلس في الوضع نفسه الذي كان قد أرسى فيه نفسه. غطّى الثلج الخيش الذي كان قد لفّه حول نفسه وساقيه.

فكّر فاسيلي أندرييفيتش: «أتمنّى ألّا يتجمّد هذا الفلّاح حتّى الموت، فثيابه مهترئة، قد يحمّلونني مسؤوليّته! يا لحماقة هؤلاء القوم وانعدام قدرتهم على التدبّر!». رغب في أن يأخذ البساط عن الحصان، ويضعه فوق نيكيتا، لكنّ النهوض والخروج من هنا سيعرّضه لأقسى البرد، علاوة على أنّ الحصان قد يتجمّد حتّى الموت. «ما الذي جعلني آخذه معي؟ [36] هي السبب، كل هذا بسبب غبائها!». وتذكّر زوجته الكريهة. تقلب حتّى مكانه السابق في مقدّمة الزلّاجة، وفكّر: «قضى عمّي ذات مرّة ليلةً كاملةً في مثل هذا الوضع، ولم يحدث له شيء». لكنّه تذكّر حادثةً أُخرى: «لكنّهم لمّا حفروا ليخرجوا سباستيان، كان ميّتاً، يابساً مثل كتلة ثلج. فقط لو أنّني قضيت اللّيلة في جريشكنو، ما كان أيٌّ من هذا سيحدث!».

شدّ من إحكام معطفيه حوله بعناية، كي لا يفقد أيّاً من الدفء الذي يوفّره الفرو، وليستفيد منه في تدفئة رقبته، وركبه، وقدميه، ثمّ أغلق عينيه وحاول أن ينام مرّة أُخرى. لكن ذهبت

محاولاته سدى، لم يجد للنعاس سبيلاً، بل شعر باليقظة والحيويّة. بدأ من جديد يعدّد مكاسبه وديونه المستحقّة، وأخذ يتباهى بنفسه لنفسه ويفخر بحاله، عدا أنّ كل هذا كان يعيقه الخوف المتسلّل حثيثاً، والندم على أنّه لم يقض اللّيلة في جريشكينو.

«كم كان الحال سيختلف إن قضيت اللّيلة متدفئاً في فراش!». وتقلّب عدّة مرّات محاولاً بلوغ وضع أكثر ارتياحاً وحماية من الرياح. ثنى ساقيه في بعضهما، وأغلق عينيه، وسكن. لكنّه لم يرتَح، فإمّا أن تبدأ كلتا قدميه، في الحذاء طويل الرقبة المبطّن، بإيلامه من كونهما مثنيّتين في وضعٍ واحدٍ، وإمّا أن تهبّ الريح من مكانٍ ما وتجد له طريقاً. ولم يمض عليه وقتٌ طويلٌ في تمدّده الساكن قبل أن ترجع له فكرة أنّه كان يمكن له أن يكون الآن متمدّداً في فرشةٍ دافئةٍ في جريشكينو. اعتدل جالساً، تقلّب ولفّ في مكانه، ثمّ تمدّد مرّة أُخرى.

خُيّل إليه ذات لحظة أنّه يسمع صياح ديك من بعيد، فابتهج، وأنزل ياقتيه، وأنصت بعناية. لكن مهما كابد كي يركّز سمعه، لم يكن ثمّة ما يُسمع غير صفير الريح، ورفرفة الراية، والثلج الذي يصارع جسم الزلّاجة.

ظلّ نيكيتا جالساً في الوضع نفسه طيلة الوقت، بدون حركة، وبدون أن يجيب فاسيلي أندرييفيتش الذي ناداه مرّتين. فكّر فاسيلي أندرييفيتش مغتاظاً، وهو ينظر وراء الزلّاجة متأمّلاً نيكيتا المكسوّ بطبقةٍ كثيفةٍ من الثلج: «إنّه لا يأبه بشيء، وعلى الأرجح نائم».

قام فاسيلي أندرييفيتش وتمدّد أكثر من عشرين مرّة. بدا له أنّ تلك اللّيلة لن تنتهي أبداً. نهض وأخذ ينظر حوله، فكّر: «لا بدّ من أنّنا نقترب من الصباح. سأنظر في ساعتي، صحيح [37] أنّني سأبرد لو فككت أزرار المعطف، لكنّي لو اكتشفت أنّنا نقترب فعلاً من الصباح سأشعر بحال أفضل بكثير، بل ربّما أبدأ بتجهيز الحصان».

عدا أنّه عرف في أعماق قلبه أنّه لا يمكن أن يكون قد اقترب من الصباح، لكنّ خوفه كان يتزايد، وتمنّى أن يعرف الحقيقة، وفي الوقت نفسه تمنّى لو يخدع نفسه. فكّ بعناية أزرار المعطف الخارجي، ودسّ يده، وأخذ يتحسّس لوقتٍ طويلٍ قبل أن يصل إلى معطفه الداخلي، وبمشقّة تمكّن من إخراج ساعته الفضيّة ذات التصميم الزهري المصقول، وبدأ يحاول تمييز الوقت. لم يتمكّن من رؤية شيء بدون نور، فنزل مجدّداً على مرفقيه وركبتيه

مثلما فعل من قبل عندما أشعل سيجارة، وأخرج كبريته، وبدأ يحكّ أعواده. غير أنّه فعلها هذه المرّة بحرصٍ شديد، متحسّساً بأنامله العيدان بحثاً عن أكثر الرؤوس كثافةً بالكبريت، فتمكّن من إشعاله من أوّل محاولة. قرّب الساعة من مجال النور، وعندما رأى بصعوبة، لم يصدّق عينيه... إنّها فقط الثانية عشرة وعشر دقائق، لا يزال أمامه اللّيل بطوله تقريباً.

اعترته رعدةٌ باردةٌ، فكّر: «يا لطول اللّيل!»، وبعد أن أحكم إغلاق المعطفين مرّة أُخرى ولفّ نفسه بإحكام، اندسّ في ركن الزلّاجة عازماً على الانتظار في صبر. فجأةً، ميّز بوضوحٍ صوت حيّ جديد عن هدير الريح أحادي النبرة. تعاظم هذا الصوت بالتدريج، ثمّ تداعى بالتدريج نفسه. ليس ثمة أي شك أنّه كان ذئباً، وأنّه كان قريباً جداً، حتّى إنّه سمع بوضوحٍ حركات فكّه فيما يغيّر من شدّة صيحته. أنزل فاسيلي أندرييفيتش ياقة معطفه، وأرهف سمعه، وموخورتي أيضاً جفل وأخذ يحرّك أذنيه، وعندما توقّفت صيحة الذئب بدّل من وضع أقدامه، وأصدر همهمةً محذّرة. بعدها لم يعد في إمكان فاسيلي أندرييفيتش أن ينام مرّة أُخرى، أو حتّى أن يُطمئن نفسه. كلّما حاول أكثر أن يفكّر في حساباته، وأعماله، وسمعته، وقيمته، وثروته، تمكّن منه الرعب أكثر، والندم على أنّه لم يقض اللّيلة في جريشكينو، واختلطت تلك الأفكار بتلك.

قال لنفسه: «لتحترق الغابة بما فيها، كانت الأمور بخير حال بدونها بفضل الربّ. آه، فقط لو أنّني انتظرت ليلة!». وشرع يفكّر: «يقولون: إنّ السكارى فقط هم من يتجمّدون حتّى الموت، وأنا شربت بضعة أقداح». شعر أنّه بدأ يرتجف، بدون أن يعرف إن كان ذلك من البرد أم من الرعب. حاول أن يحكم تغطية نفسه ويتمدّد كما فعل من قبل، بيد أنّ ذلك لم يعد بوسعه؛ لم يعد قادراً على الثبات في وضع واحد، ودّ أن ينهض، أن يفعل شيئاً ليحدّ من الخوف المتزايد بداخله ويشعره بقلّة الحيلة. بدأ يخرج السجائر والكبريت، لكن لم يعد هناك سوى ثلاثة عيدان في أسوأ حال، الكبريت على رؤوسهم متآكل إلى حدٍّ لا يكفي للاشتعال. [38]

تمتم: «ملعون أنت أيّها الشيء الحقير، اللعنة عليك!». بدون أن يقصد شخصاً، أو شيئاً بعينه، ورمى السجائر بعيداً بعد أن سحقها. وكان على وشك رمي علبة الكبريت أيضاً، لكنّه منع نفسه وأعاد العلبة إلى جيبه. تمكّن منه اضطراب هائل منعه من الاستقرار لحظة في

مكان، فخرج من الزلّاجة، ووقف مولياً ظهره للريح، وأخذ يحرّك حزامه من جديد، محكماً شدّه من عند الخصر.

خطرت له فكرة على حين غرّة: «ما فائدة الاضطجاع وانتظار الموت؟ بل الأفضل أن أركب الحصان وأبتعد. سيتحرّك الحصان ما إن يجد شخصاً على ظهره؛ أمّا فيما يخصّه...». وفكّر في نيكيتا: «فلا فارق عنده إن عاش، أو مات. هل لحياته قيمة؟ إنّه لن يفتقد حياته؛ أمّا أنا، فلدي ما يستحق الحياة، الشكر للربّ».

فكّ الحصان، وألقى اللّجام على رقبته، وحاول أن يعتليه، لكنّ ثقل معطفيه وحذائه منعاه. تسلّق سطح الزلّاجة وحاول أن يعتلي الحصان من هناك، لكنّها أخذت تتراقص تحت ثقل وزنه، وأخفق مرّة أُخرى. في النهاية، جذب موخورتي قريباً من الزلّاجة، ووقف بحرصٍ على أحد جانبيها، ثمّ ألقى نفسه على بطنه فوق ظهر الحصان. بعد التمدّد بهذا الشكل لبعض الوقت دفع نفسه إلى الأمام عدّة مرّات، وتمكّن من إلقاء إحدى رجليه عبر الحصان، وأخيراً تمكّن من الجلوس على الحصان، مستنداً برجليه إلى أحزمة الركوب. ارتجاج الزلّاجة أيقظ نيكيتا، فرفع نفسه، وبدا لفاسيلي أندرييفيتش أنّه يقول شيئاً.

قال فاسيلي أندرييفيتش: «لو أصغيت إلى الحمقى أمثالك، سأموت سدى». دسّ أطراف معطفه تحت ركبتيه، أدار الحصان، وانطلق به مبتعداً عن الزلّاجة في اتّجاه ما يعتقد أنّه [39] اتّجاه الغابة وكوخ خفيرها.

مكتبة
t.me/soramnqraa

VII

منذ أن لفّ نيكيتا نفسه بالخيش واستقرّ لصق الزلّاجة، لم يتحرّك قيد أنملة. كان مثل كل من عاشوا في اتّصال مع الطبيعة وعرفوا العوز من قبل، صبوراً قادراً على الانتظار لساعات، أو حتّى أيّام بدون اضطراب أو انزعاج. سمع سيّده يناديه، لكنّه لم يرد لأنّه لم يودّ أن يتحرّك، ولا يتكلّم. مع أنّه لا يزال يشعر ببعض الدفء من الشاي الذي شربه، ومن المجهود الذي بذله في تسلّق الجرف الثلجي، كان يعرف أنّه لن يدوم طويلاً، وأنّه لم يعد به طاقة على تدفئة نفسه مرّة أُخرى بالحركة، فقد كان منهكاً مثل الحصان عندما يرفض أن يتحرّك

خطوةً أُخرى حتى مع ضرب السياط، فيعرف سيّده أنّه يحتاج إلى الأكل قبل أن يعمل من جديد. قدمه ذات الحذاء المثقوب بدأ يغزوها التنميل، ولم يعد يشعر بإصبعه الأكبر، إضافةً إلى أنّ البرد أخذ ينتشر بالتدريج في جسده كلّه.

لم تغب عنه فكرة أنّ موته في هذه اللّيلة واردٌ جداً، بيد أنّها لم تبد له فكرة حزينة، أو مخيفة على نحوٍ خاص، فحياته لم تكن نزهةً، بل كانت معاناةً مستمرّةً لا يمانع كثيراً فراقها. فعلى الرغم من خدمته عدّة أسياد هنا، مثل: فاسيلي أندرييفيتش، كان يشعر على الدوام أنّه تحت رحمة السيّد الأعظم، الذي أرسله إلى هذه الحياة، والذي يعلم جيّداً أنّه حين يموت سيظلّ في حِمَى هذا السيّد، وأنّه لن يؤذيه. «قد يبدو من المؤسف أن يفقد المرء ما اعتاد عليه وألفه، لكن ما العمل؟ سأعتاد على ما هو آتٍ أيضاً».

فكّر: «والذنوب؟». وتذكّر السكْر، والمال الذي أنفقه في الشرب، وكيف أهان زوجته، وسوء حديثه، وإهماله للكنيسة، وأيّام الصيام، وكل ما كان القس يلومه عليه عندما يعترف: [40] «صحيح أنّها ذنوب، لكن هل أنا المسؤول عنها؟ هكذا خلقني الربّ، ومن ذا الذي يستطيع تجنّب الذنوب؟».

هكذا فكّر أوّلاً فيما قد يحدث له هذه اللّيلة، ثمّ لم يعد إلى هذه الأفكار، بل ترك نفسه يتأمّل في كل ما يخطر له، مرّة يفكّر في مارثا، ومرّة يفكّر في شيوع السكْر بين العمّال، وفي إعراضه عن الشرب، ثمّ في رحلتهم الحاليّة، وفي بيت آل تارا والحديث عن التفكّك الأسري، ثمّ في ابنه، ثمّ في موخورتي المحتمي بالبساط، ثمّ في سيّده الذي جعل الزلّاجة تئنّ بينما يتقلّب فيها. فكّر: «أتوقّع أنّه آسف لفراق حياةٍ مثل حياته، إنّها ليست مثل حياة أمثالنا».

ثمّ أخذت كل تلك الأفكار تنمو وتتشابك داخل رأسه، حتّى وقع في النوم.

لكنّ فاسيلي أندرييفيتش، عندما ركب الحصان، رجّ الزلّاجة التي كان يستند إليها نيكيتا حتّى انزلقت ولطمته بأحد مزلاجيها، فاستيقظ مضطراً إلى تغيير وضعه، سواء أحبّ ذلك أم كرهه. مدّ ساقيه بصعوبةٍ، ونفض عنهما الثلج، ونهض. اخترق جسده على الفور بردٌ عاتٍ. ولمّا أدرك ماذا يحدث نادى فاسيلي أندرييفيتش ليترك له البساط بما أنّ الحصان لم يعد بحاجةٍ إليه، كي يلفّ به نفسه.

لكنّ فاسيلي أندرييفيتش لم يتوقّف، بل اختفى وسط الثلج المتساقط.

فكّر نيكيتا فيما عليه أن يفعل بعد أن أمسى وحيداً. أحسّ أنّه يفتقر إلى القوّة التي يحتاج إليها الذهاب للبحث عن ملجأ. وما عاد من الممكن أن يجلس مرّة أُخرى في مكانه السابق، فقد امتلأ بالثلج، وشعر أنّه لن يجد الدفء في الزلّاجة أيضاً؛ إذْ لا يوجد شيء يغطّي نفسه به، ومعطفه وجلد الماعز لم يعودا يدفئانه بأيّ شكل. شعر بالبرد وكأنّه لا يرتدي إلّا قميصاً. أصابه الذعر، غمغم: «يا إلهي يا رب السموات». ثم اطمأنّ بإدراكه أنّه ليس وحيداً، بل هناك من يرعاه، ولن يهجره. تنهّد بعمق، واحتفظ بالخيشة فوق رأسه، ودخل الزلّاجة، وتمدّد [41] بداخلها حيث كان سيّده من قبل.

لكنّه لم يجد أيّ دفءٍ في الزلّاجة أيضاً. في البداية أخذ يرتعد بشدّة، ثمّ تراجعت الرعدة بالتدريج وأخذ وعيه في الانسحاب. لم يعلم إن كان يموت أم يفقد الوعي، بيد أنّه لم يأبه، فقد كان مستعداً بالقدر ذاته لهذا الاحتمال، أو ذاك.

VIII

في الآن ذاته كان فاسيلي أندرييفيتش يحثّ الحصان بطرف اللّجام وبساقيه، إلى الاتّجاه الذي لسببٍ ما توقّع أنّه يؤدّي إلى كوخ الخفير. غطّى الثلج عينيه، وبدت الرياح عازمةً على إيقافه، لكنّه ظلّ يحثّ موخورتي قُدماً محنياً إلى الأمام، وطاوياً معطفه أسفله ليجعله بينه وبين عدّة تسريج الحصان التي منعته من الجلوس كما ينبغي. أخذ الحصان يمضي في طاعة، وإن كان بمشقّة، في الاتّجاه المدفوع إليه.

تابع فاسيلي أندرييفيتش الركوب على هذا المنوال لخمس دقائق صوب الأمام مباشرةً، كما حسب، بدون أن يرى شيئاً سوى رأس الحصان والبياض غير المتناهي، ولا يسمع سوى صفير الريح حول أذنيّ الحصان، وياقة معطفه.

فجأةً تجلّت أمامه بقعةٌ داكنة. دقّ قلبه مبتهجاً، وأسرع في هذا الاتّجاه، وقد أكملت مخيّلته المشهد بقرية ذات حوائط وبيوت. عدا أنّ البقعة القاتمة لم تكن ثابتةً، بل ظلّت تتحرّك، واتّضح أنّها كومةٌ من أعشاب الشيح التي تبرز عبر الثلج بين حقلين، تعبث بها الريح القاسية بلا هوادة، ويصفرّ الهواء عندما يمرق عبرها. لمّا رأى فاسيلي أندرييفيتش

كومة الشيح تلك تعذّبها الرياح القاسية، ارتجف، بدون أن يدري لذلك سبباً، وحثّ الحصان من فوره على الذهاب بدون أن يعي أنّه باتباعه لكومة الأعشاب كان قد انحرف عن مساره، وأنّه الآن يمضي في الاتّجاه العكسي، وإن ظلّ مع ذلك يحسب أنّه يذهب في اتّجاه الكوخ، [42] لكنّ الحصان لم ينفكّ يميل إلى اليمين، وفاسيلي أندرييفيتش لم ينِ يقوده إلى اليسار.

مرّة أُخرى، ظهر أمامه في الظلام شيءٌ داكنٌ، فابتهج مرّة أُخرى، مقتنعاً الآن أيضاً أنّه بلغ بلا شك قرية ما. ليتّضح مرّة أُخرى أنّها كومة أعشاب، كومة الشيح نفسها التي تلعب بها الريح وتبث في قلبه خوفاً لا يعرف له سبباً. لكنّ المشكلة ليست فقط في أنّها كومة الأعشاب نفسها، بل الأدهى أنّه وجد بجوارها آثار أقدام حصان غطّاها الثلج جزئياً. توقّف فاسيلي أندرييفيتش، وانحنى ليتفحّصها عن قرب، لا يمكن أن تكون إلّا من حوافر حصانه؛ من الواضح أنّه كان يلفّ في دائرة صغيرةٍ حول نفسه. فكّر: «أنا هالك لا محالة!». ثمّ لكيلا يستسلم للرعب، حثّ حصانه على الانطلاق أكثر، واخترق الظلام الثلجي الذي لم ير فيه إلّا نقاطاً مضيئةً عابرةً تختفي ما إن يلمحها، وحسب ذات مرّة أنّه يسمع نباح كلابٍ، أو عواء ذئاب، لكنّ الأصوات كانت باهتةً يصعب تمييزها، حتّى إنّه لم يعرف إن كان يسمعها فعلاً أم يتخيّلها، فتوقّف كي ينصت بتركيز.

فجأةً، اندلعت صيحةٌ مريعةٌ تصمّ الآذان قريبة جداً من أذنه، فارتجف العالم كلّه تحته. احتضن رقبة موخورتي، لكنّه أيضاً كان يرتجف بالكامل، وعلت الصيحة المريعة أكثر. ظلّ فاسيلي أندرييفيتش لعدّة ثوانٍ غير قادر على استجماع نفسه ليفهم ما يحدث، فلم يكن الأمر غير أنّ موخورتي، سواء ليشجع نفسه أم طلباً للمساعدة، صهل عالياً بصدى شديد. فكّر: «آه، أيّها اللّعين، كم أفزعتني، تباً لك!». لكنّه حتّى بعد أن فهم سبب الرعب لم يستطع نفضه.

قال لنفسه: «يجب أن أهدأ وأفكّر في الأمر برويّة». لكنّه لم يتمكّن من التوقّف، وظلّ يحثّ الحصان قُدماً، بدون أن يلحظ أنّه الآن صار يمضي مع الريح لا عكسها. جسده، خاصّة ما بين رجليه ومقعدته حيث كان يلمس عدّة التسريج بدون أن يغطّيه المعطف؛ كان بارداً إلى حدٍّ مؤلم، خاصّةً أنّ الحصان يمشي الهوينى. أطرافه الأربعة صارت ترتجف، وتنفّسه صار لهاثاً. رأى نفسه هالكاً في هذه الصحراء البيضاء، ولا سبيل للنجاة.

فجأةً تعثّر الحصان تحته في شيءٍ ما، وأخذ يقع إلى أحد جانبيه فيما كان ينزلق إلى جرفٍ ثلجي. قفز فاسيلي أندرييفيتش عنه، وفيما كان يفعل جذب معه الحزام الذي كانت [43] تستقرّ عليه إحدى قدميه، ولوى عدّة التسريج التي تشبّث بها عندما وقع. وما إن نزل عن الحصان، حتّى أسرع الحصان واقفاً، واندفع إلى الأمام مبتعداً في قفزات متلاحقة، وهو يصهل من جديد، يجرّ خلفه البساط وأحزمة التسريج، ثمّ اختفى في الظلام تاركاً خلفه فاسيلي أندرييفيتش وحيداً في الجرف الثلجي.

هرع الأخير خلف الحصان، لكنّ الثلج كان شديد العمق، ومعطفيه في غاية الثقل، حتّى إنّه كان ينغرس حتّى فخذيه مع كل خطوة، فتوقّف لاهثاً بعد أقل من عشرين خطوة. أخذ يفكّر: «الأيكة، والثيران، والإيجارات، والمتجر، والحانة، والبيت ذو السقف الصلب، ووريثي، كيف لي أن أترك كل هذا؟ لا يمكن، لا يصح!». مرقت تلك الأفكار في عقله، ثمّ فكر في كومة الأعشاب التي تلعب بها الرياح، والتي مرّ عليها مرّتين، فتغلّب عليه رعبٌ هائلٌ، ولم يعد يصدّق أنّ ما يحدث له حقيقي. فكّر: «أيمكن أن يكون هذا حلماً؟». وحاول أن يوقظ نفسه بلا فائدة. الثلج الذي يضرب وجهه، ويكسوه، وينخر عظام يده التي أضاع قفّازها، كان حقيقياً، وكذلك كانت الصحراء التي بات الآن فيها مثل كومة الأعشاب، ضائعاً، في انتظار موتٍ حتميٍّ عبثيٍّ سريع.

فكّر: «آه يا ملكة السموات، آه أيّها القدّيس نيكولاس، يا مُعلّم الزهد!». وتذكّر قدّاس الأمس، والأيقونة المقدّسة ذات الواجهة السوداء، والإطار المُذهّب، والشموع التي كان يبيعها للمصلّين كي يشعلوها أمام الأيقونة، والتي كانت تُعاد إليه في النهاية بدون أن تمسّها النار إلّا قليلاً، فيخبّئها في صندوق المتجر. بدأ يصلّي للقدّيس نيكولاس صانع المنقذات كي ينقذه، ناذراً إقامة صلاة شكر وإشعال بعض الشموع، لكنّه في الواقع كان متيقّناً من أنّه لا الأيقونة، ولا إطارها، ولا الشموع، ولا القسّ، ولا صلاة عيد الشكر، على الرغم من أهميّتهم وضرورتهم في الكنيسة، لهم فائدة في حالته هنا، وأنّه لا يمكن أن تكون هناك صلة بين الشموع والقدّاس وبين مأساته الحاليّة. فكّر: «لا يجب أن أترك اليأس يتسلّل إليّ، يجب أن أتبع خطوات الحصان قبل أن يغمرها الثلج، هو من سيقودني إلى النجاة، أو ربّما أتمكّن حتّى من الوصول إليه. لكن من المهم ألّا أتعجّل، وإلّا تعبت سريعاً وضعت أكثر ممّا أنا ضائع».

[44] لكنْ على الرغم من عزمه على المسير الهادئ، اندفع إلى الأمام، بل ركض. كان يقع، وينهض، ويقع من جديد. آثار الحصان باتت بالفعل لا تكاد تُرى في الأماكن التي يخفّ فيها الثلج. فكّر فاسيلي أندرييفيتش: «لقد ضعت، لن أستطيع اللّحاق بالحصان». عدا أنّه في تلك اللّحظة، رأى شيئاً قاتماً؛ إنّه موخورتي، وليس وحده، بل معه الزلّاجة بذراعيها المنتصبين، والوشاح المرفرف. كان موخورتي يقف في مكانه السابق بالقرب من الزلّاجة، بأحزمة وعدّة التسريج منحرفة عن مكانها، يهزّ رأسه التي يشدّها نحو الأسفل حزام اللّجام الذي يدوسه بحافره. الظاهر أنّ فاسيلي أندرييفيتش وقع في الصدع نفسه الذي وقع فيه نيكيتا من قبل، وموخورتي كان يقوده عودة إلى الزلّاجة، فقد كان المكان الذي وقع منه عن ظهره، لا يبعد أكثر من خمسين خطوة من حيث كانت الزلّاجة.

IX

بعد أن تلمّس فاسيلي أندرييفيتش طريقه عائداً إلى الزلّاجة بعناء، تمسّك بها ووقف بلا حراك لوقتٍ طويلٍ، محاولاً تهدئة نفسه، واستعادة تنفّسه. لم يكن نيكيتا في مكانه السابق، بل ثمّة شيء مكسوّ بالثلج ممدّد في الزلّاجة، استنتج فاسيلي أندرييفيتش أنّه نيكيتا. الآن ذهب عنه الرعب، بل لو أنّه لا يزال به بقيّة من خوف، فهو خوف من عودة ذلك الرعب الجارف الذي تملّكه عندما كان على الحصان، خاصّة بعد أن تُرك وحيداً في الجرف الثلجي. عليه أن يتجنب هذا الرعب بأي ثمن، وليفعل ذلك عليه أن يفعل شيئاً، أن يشغل نفسه بأيّ أمر. أوّل ما فعله كان تولية ظهره للرياح وفتح معطفه، وما إن استعاد بعض تنفّسه الضائع حتّى أخذ ينفض الثلج عن حذائه، وعن فردة القفاز المتبقية في يسراه (فردة اليد اليمنى كانت على الأرجح ضائعة بلا أمل في مكان ما تحت أمتار من الثلج الكثيف). ثمّ مثلما كان يفعل عادةً عندما يغادر متجره ليشتري الغلال من الفلّاحين، أنزل حزامه نحو الأسفل وأحكم شدّه، واستعدّ للعمل. أوّل ما خطر له فعله كان تحرير قدم موخورتي من الحزام، ثمّ ربطه في مقدّمة الزلّاجة حيث كان من قبل، بعدها كان ينوي الدوران حول الحصان لتعديل عدّة التسريج والأحزمة وتغطيته بالبساط، لكنّه لحظ شيئاً ما يتحرّك في الزلّاجة، وارتفع رأس نيكيتا من بين الثلج الذي يغطّيه. نيكيتا، الذي كان نصف متجمّد، اعتدل جالساً

بصعوبة، حرّك ذراعه أمام أنفه حركةً غريبةً وكأنّه يهشّ ذبابة. لوّح بيده وقال شيئاً، وبدا [45] لفاسيلي أندرييفيتش أنّه يناديه، فترك البساط وذهب إلى الزلّاجة.

سأله: «ما الأمر؟ ماذا تقول؟».

قال نيكيتا بصوتٍ مكسورٍ، ومشقّةٍ هائلة: «أنا.. أمـ..ووت. أعط ما لي عندك، لابني، أو لزوجتي، لا فارق».

قال فاسيلي أندرييفيتش: «ماذا؟ هل أنت متجمّد فعلاً؟».

قال نيكيتا بصوتٍ باكٍ: «أشعر أنّها ساعتي. سامحني بحق المسيح...». واستمرّ يلوّح بيده أمام وجهه وكأنّما يطرد الذباب.

وقف فاسيلي أندرييفيتش صامتاً ساكناً لنصف دقيقة، ثمّ مرّة واحدة، بالحسم نفسه الذي اعتاد أن يصافح به الأيادي بعد عقد الصفقات الجيّدة، تراجع خطوةً إلى الخلف وشمّر أكمامه، وأخذ ينفض عن نيكيتا الثلج المتراكم إلى خارج الزلّاجة. بعدها أسرع في فكّ حزامه، وفتح معطفه المبطّن بالفرو، ودفع نيكيتا إلى قاع الزلّاجة، وتمدّد فوقه، ليس فقط مغطّياً إيّاه بمعطف الفرو، بل بكامل جسده الذي نضح بالسخونة. دسّ أطراف المعطف بين نيكيتا وبين قاع الزلاجة، وأمسك حوافّها بين ركبتيه، وظلّ متمدّداً على بطنه، برأسه يضغط على مقدّمة الزلّاجة. لم يعد يسمع حركة الحصان، أو عويل الرياح، لم يعد يسمع إلّا تنفّس نيكيتا. في البداية، ولوقتٍ طويلٍ، ظلّ نيكيتا بلا حراك، ثمّ تنهّد بعمقٍ وتحرّك.

قال فاسيلي أندرييفيتش: «أرأيت؟ لا تتحدّث عن الموت، اثبت وستشعر بالدفء، هذه طريقتنا...».

لكن لدهشته الشديدة لم يعد بوسعه الكلام، فقد امتلأت عيناه بالدموع، وشرع فكّه السفلي يرتجف بعنف. توقّف عن الكلام وابتلع ما أخذ يتصاعد في حلقه. فكّر: «يبدو أنّني خفت خوفاً شديداً، وضعفت ضعفاً شديداً». غير أنّ هذا الضعف لم يضايقه، بل على العكس، منحه نشوةً غريبةً لم يشعر بمثلها من قبل.

قال لنفسه: «هذه طريقتنا». معبّراً عن حنانٍ غريبٍ وجليل. ظلّ في هذا الوضع لوقتٍ [46] طويلٍ، يمسح عينيه في فرو المعطف، ويسند بركبته إلى طرف المعطف الأيمن الذي لم تنفك الريح تهزّه.

لكنّه تاق من أعماقه لمشاركة شعوره السعيد مع أحدهم، فقال: «نيكيتا».

جاء صوت من أسفله: «هذا مريح، دافئ».

- صحيح. كنت سأهلك يا صديقي، وأنت كنت ستتجمّد، وكان عليّ أن...

لكنّ فكّه عاد يرتجف مجدّداً، وامتلأت عيناه بالدموع، ولم يستطع قول المزيد.

فكّر: «لا بأس، لا بأس، إنّي أعرف عن حالي ما أعرفه».

ظلّ على هذا الحال لوقتٍ طويل.

أبقاه نيكيتا دافئاً من الأسفل، ومعطفه الفرو من أعلى. لكنّ يديه اللّتين استعملهما في الحفاظ على أطراف المعطف حول نيكيتا، وساقيه اللّذين ظلّت الرياح تكشفهما، بدأوا في التجمّد، بالأخص يمناه التي فقدت قفّازها. بيد أنّه لم يفكّر في أيٍّ منهم، بل كل ما شغله كان تدفئة الفلّاح الممدّد تحته. نظر إلى الخارج عدّة مرّات، إلى موخورتي، واستطاع رؤية أنّ ظهره مكشوف، والبساط وأحزمة السرج مُلقَوْن على الثلج بجواره، وأنّ عليه القيام لتغطيته، لكنّه لم يقدر على ترك نيكيتا وكسر الحالة المنتشية التي كان فيها ولو للحظة. لم يعد به أدنى أثر للخوف.

قال لنفسه: «لا تخف، لن نخسره، ليس هذه المرّة». مشيراً إلى محاولته في تدفئة الفلّاح، بالتباهي نفسه الذي يتحدّث به عن البيع والشراء.

ظلّ فاسيلي أندرييفيتش في هذا الوضع لساعة، ثمّ أُخرى، وثالثة، عدا أنّه لم يشعر بمرور الوقت. في البداية راودته صور للعاصفة، وذراعي الزلّاجة، والحصان يحيط برقبته طوقها، [47] وجعلت تتراقص أمام عينيه، وتدور في مخيّلته، ثمّ تذكّر نيكيتا الممدّد تحته، وبدأ هذا يختلط مع ذكريات من احتفالات العيد، وزوجته، وضابط الشرطة، وصندوق الشموع، ثمّ عاد إلى نيكيتا، لكنّه ممدّدٌ هذه المرّة تحت الصندوق، ثمّ إلى الفلّاحين، الزبائن منهم والتجّار، وحائط بيته الأبيض ذي السقف الصلب، ونيكيتا ممدّد تحته، ثمّ بهتت كل هذه الصور حتّى اختفت. مثلما تمتزج ألوان قوس القزح في اللّون الأبيض، امتزجت كل تلك الصور في صورةٍ واحدةٍ، وراح في النوم.

نام لوقتٍ طويلٍ بلا أحلام، ثمّ استؤنفت الأحلام من جديد قبيل الفجر. رأى نفسه يقف

بجوار صندوق الشموع، وزوجة تيخون تطلب منه شمعة مقابل خمسة كوبيكات من أجل العيد في الكنيسة. ودّ لو يخرج واحدةً ويعطيها إيّاها، لكنّ يديه لم تتحرّكا، ظلّتا عالقتين في جيبيه. أراد أن يمشي حول الصندوق، لكنّ قدميه لم تتحرّكا، وحذاءه الجديد النظيف بات جزءاً من الأرض الصخريّة، ثمّ استحال صندوق الشموع فراشاً، وفجأةً رأى فاسيلي أندرييفيتش نفسه ممدّداً في سريره في البيت. كان في السرير عاجزاً عن النهوض، مع ذلك من الضروري أن ينهض لأنّ الضابط إيفان ماتيفيتش سيناديه قريباً وعليه أن يذهب معه، إمّا ليتفاوض على شراء الغابة، وإمّا ليعدّل من تثبيت سرج موخورتي.

سأل زوجته: «نيكولايفنا، ألم يأت بعد؟». أجابت: «لا، لم يأت». سمع أحدهم يقترب من عتبة البيت. «لا بدّ من أنّه هو». «لا، لقد مضى مبتعداً». «نيكولايفنا، نيكولايفنا، ألم يأت بعد؟». «لا». ظلّ ممدّداً في سريره غير قادرٍ على النهوض، لكنّه لا يتوقّف عن الانتظار. أضناه الانتظار ومع ذلك أسعده، ثمّ اكتملت بهجته بغتةً، فقد جاء من توقّع مجيئه. لم يكن إيفان ماتيفيتش ضابط الشرطة، بل شخص آخر، مع ذلك كان بالضبط من كان ينتظره. جاء وناداه، وقد كان هو من ناداه سابقاً، وطلب منه التمدّد فوق نيكيتا. وسعد فاسيلي أندرييفيتش أيّما سعادة لمجيئه من أجله.

صاح مبتهجاً: «أنا قادم». وتلك الصيحة أيقظته، عدا أنّ من استيقظ كان شخصاً آخر غير ذلك الذي راح في النوم. حاول أن ينهض ولم يقدر، حاول أن يحرّك ذراعه ولم يقدر، أن يحرّك ساقه ولم يقدر، أن يدير رأسه ولم يقدر. فاجأه ذلك، وإن لم يضايقه. فهم أنّ هذا موته، ولم ينزعج من ذلك أيضاً. تذكّر أنّ نيكيتا ممدّدٌ تحته، وأنّه دافئٌ وحيٌّ، وبدا له أنّه أصبح نيكيتا، ونيكيتا أصبح هو، وأنّ حياته لم تعد في جسده، بل في نيكيتا. أصغى بعمقٍ فسمع تنفّس نيكيتا، بل سمع أيضاً غطيطاً خفيفاً. قال لنفسه بانتصار: «ما دام نيكيتا حياً، [48] فأنا أيضاً حيّ».

ثمّ تذكّر أمواله، ومتجره، وبيته، والبيع والشراء، وملايين ميرونوف، وشقّ عليه استيعاب لم كان هذا الرجُل، المدعو فاسيلي بريخونوف، يشغل نفسه بكل هذه الأشياء.

قال لنفسه عن فاسيلي بريخونوف: «حسناً، كان ذلك لأنّه لم يكن يعلم حقيقة الأمر، لكنّي

أعلمها الآن، أعلمها يقيناً». ومن جديد سمع صوت ذلك الذي ناداه من قبل، ردّ بحبور: «أنا قادم، قادم». أحسّ بأنّه قد تحرّر، وأنّه لم يعد هناك ما يثقله.

بعد ذلك لم يعد فاسيلي أندرييفيتش يرى، أو يسمع، أو يشعر بأيّ شيء من هذا العالم.

ظلّ الثلج يلفّ في زوابع، واستمرّت العواصف الثلجيّة في الفوران، وغطّى الثلج معطف الفرو لفاسيلي أندرييفيتش الراحل، وموخورتي المرتجف، والزلّاجة التي لم تعد تُرى إلّا بالكاد، ونيكيتا الراقد في أسفلها، متدفّئاً تحت سيّده الميّت.

X

استيقظ نيكيتا قبل بزوغ الشمس. أيقظه الإحساس بالبرد الذي بدأ يتسرّب إلى ظهره. كان قد حلم بأنّه عائدٌ من الطاحونة بالدقيق لأجل سيّده، وبينما كان يعبر الجدول وقع عن الجسر وغُرست منه العربة في الطين. ورأى أنّه زحف تحت العربة، وأخذ يحاول رفعها حتّى تقوّس ظهره، لكنّها، للغرابة، لم تتزحزح، وعلق ظهره أسفلها، وما عاد قادراً على تحريكها، أو الخروج من تحتها. شعر وكأنّها تسحق منطقة عانته. وكم كانت باردة! عليه أن يزحف خارجاً. «ابتعد عنّي». قالها لأيٍّ كان ما يضغط العربة فوقه، لكنّ العربة ظلّت تزداد برودة، ثمّ سمع طرقاتٍ غريبةً، فاستيقظ بالكامل، وتذكّر كل شيء. لم تكن العربة الباردة إلّا جثّة سيّده المتجمّدة فوقه، والطارق كان موخورتي، الذي طرق بحوافره الزلّاجة مرّتين. [49]

نادى نيكيتا بحذرٍ، وقد بدأ يدرك الحقيقة، وأخذ يشدّ ظهره: «أندرييفيتش! يا أندرييفيتش»، لكنّ فاسيلي أندرييفيتش لم يرد، وكانت معدته وقدماه بصلابة وبرودة أثقالٍ حديديّة.

فكّر: «يبدو أنّه مات! ليكن ملكوت السماء من نصيبه!».

أدار رأسه، وحفر بيده في الثلج الذي يغطّيه، وفتح عينيه. بزغ نور الصباح، والريح كانت تصفر بين ذراعي الزلّاجة مثلما كانت من قبل، وظلّ الثلج كذلك يهطل مثلما كان، باستثناء أنّه لم يعد يضرب في جسد الزلّاجة، بل اكتفى بتغطية الزلّاجة والحصان أكثر وأكثر في صمت. ولم يعد قادراً على سماع حركة الحصان، ولا تنفّسه.

فكّر نيكيتا في موخورتي: «لا بدّ من أنّه تجمّد أيضاً». وكانت بالفعل طرقات موخورتي على

الزلّاجة بحافره، تلك التي أيقظت نيكيتا، آخر محاولة للحصان المنهك بالكامل كي يظلّ واقفاً، قبل أن يموت.

قال نيكيتا: «يا ربّ السموات، أشعر وكأنّك تناديني أيضاً. أنا راضٍ بمشيئتك المقدّسة، لكنّي خائف... على أيّ حال، إنّ المرء لا يموت مرّتين، إنْ هي إلّا موتة واحدة. فقط أتمنّى أن تكون سريعة».

أراح رأسه، أغلق عينيه، وفقد الوعي، وقد رسخ في ذهنه أنّه ميّتٌ لا محالة، أخيراً.

لم يكن إلا عند ظهر ذلك اليوم أنْ حفر الفلّاحون بمعاولهم واستخرجوا فاسيلي أندرييفيتش ونيكيتا، على بعد أقلّ من سبعين متراً عن الطريق، وأقلّ من كيلومتر عن القرية.

غطّى الثلج الزلّاجة، لكنّ الذراعين والوشاح المربوط بهما ظلّوا ظاهرين؛ أمّا موخورتي فكان مدفوناً حتّى بطنه في الثلج، وقد صار أبيضَ بالكامل، ولا تزال عدّة التسريج والبساط تتدلّى منه، رأسه منحنٍ، ورقاقات الثلج تتدلّى من منخريه، وتغطّي عينيه، وكأنّهما ممتلئتان بالدموع، وقد خسر من الوزن في تلك اللّيلة وحدها حتّى أصبح لحماً على عظم.

فاسيلي أندرييفيتش كان جثّة متجمّدة، وعندما رفعوه عن نيكيتا انفصلت ساقه عنه، وظلّت ذراعاه مفرودتين أمامه كما كانتا من قبل. عيناه الجاحظتان أصبحتا كرتي جليد، وامتلأ فمه [50] المفتوح تحت شاربه المحفوف بالثلج؛ أمّا نيكيتا فعلى الرغم من أنّه كان في غاية البرودة، كان حياً. وعندما أيقظوه ظنّ أنّه ميّت، وأنّ ما يحدث له ليس في هذا العالم، بل في الآخر. عندما سمع صياح الفلّاحين بينما يحفرون وينتزعون جثّة فاسيلي أندرييفيتش من فوقه، دُهش في البداية من أنّ الفلّاحين ما زالوا يصرخون بطريقتهم القديمة نفسها، وأنّ أجسادهم كما هي، لكنّه عندما أدرك أنّه لا يزال في هذا العالم، لم يسعد، بل أسِف، خاصّةً عندما اكتشف أنّ أصابع كلتا قدميه قد تجمّدوا.

ظلّ نيكيتا في المستشفى ثلاثة أشهر. قطعوا ثلاثةً من أصابع أقدامه، وشُفي البقيّة، وأمسى قادراً على العودة إلى العمل. ظلّ على قيد الحياة عشرين عاماً أُخَر، عامل مزرعةٍ في البداية، ثمّ في آخر عمره خفيراً. مات هذا العام في بيته، كما تمنّى، تحت الأيقونات حاملاً

شمعةً في يده. قبل أن يموت طلب من زوجته الصفح، وغفر لصانع البراميل، وودّع ابنه وأحفاده. مات سعيداً بصدق لأنّه سيريح ابنه وزوجته من عبء إطعامه، ولأنّه سينتقل من تلك الحياة التي زهدها إلى الأخرى التي كان يزداد مع مرور السنين شوقاً إليها. هل سيكون بعد موته أفضل حالاً أم أسوأ؟ هل سيخيب أمله بما ينتظره أم سيجد ما يتوقّع؟ سنعرف عمّا قريب. ✦

ومع ذلك تابعا المسير

تأمّلات في «السيّد والخادم»

تولستوي: عملاقٌ أخلاقيٌّ، روائيٌّ ملحميٌّ، نباتيٌّ، نصيرٌ لالتزام العفّة (وهو ما أخفق باستمرار في اتّباعه، حتّى في هرمه)، مُنظّرٌ زراعيٌّ، مصلحٌ تعليميٌّ، قياديٌّ في حركة المسيحيّة الأناركيّة الدوليّة الدينيّة، التي وصفها نابوكوف بأنّها «مزيجٌ بين نوع من النيرفانا الهندوسيّة والعهد الجديد؛ المسيح بلا كنيسة». ومن الدعاة الأوائل للّاعنف، ذو أتباع مخلصين في شتى أنحاء العالم، بما فيهم الشاب غاندي. لن يكون من المبالغة إذنْ قول: إنّ كتابته الأدبيّة غيّرت الطريقة التي ينظر بها البشر إلى أنفسهم.

كل ذلك يجعل ملحوظة أنّ سرده يتكوّن بالكامل تقريباً من الحقائق ملحوظة شائقة. لغته ليست عالية على نحو خاص، أو تمتاز بالشاعريّة، أو فلسفيّة علناً، بل أغلبها تقريباً وصف لأشخاص يفعلون أشياء.

خذ عندك هذه الفقرة من بدايات «السيّد والخادم»:

«انطلق [نيكيتا] بخفّةٍ وبهجةٍ كعادته إلى الحظيرة، وخطا برشاقةٍ ويسرٍ على قدميه الملتويتين إلى الداخل، والتقط عن المسمار لجاماً جلديّاً ثقيلاً مزداناً بالشراشيب. أخذت شكيمة اللّجام ترنّ بين يديه بينما يدلف إلى الإصطبل المغلق حيث الجواد الذي يبتغي سرجه واقفاً».

أو هذه، بينما يشرع نيكيتا في العمل:

«وبعدما نفض التراب عن الظهر المقوّس للفحل الشاب الممتلئ بطرف ردائه،

وضع اللّجام على رأسه الجميل، وداعب ناصيته وأذنيه، ثمّ فكّ رسنه واقتاده إلى الماء».

أو هذه، من توقّفهما في جريشكينو:

«قالت إحدى الشابّات: «إنّه جاهز». وبعدما مسحت رأس السماور الذي بدأ يغلي بطرف مريلتها، حملته بمشقّة حتّى المائدة، ورفعته، ووضعته بصوتٍ مكتوم».

إليك تحدّي تلوينٍ آخر: في أيّ صفحة من القصّة، علّم الحقائق بأحد الألوان، وأفكار المؤلف (أفكار فلسفيّة، أو دينيّة، أو تأمّلات حكيمة في السلوك الإنساني) بلونٍ آخر.

ستجد أنّ القصّة كلّها تقريباً حقائق، تميل إلى الوصف الواقعي للأحداث. عندما يقدّم تولستوي رأياً ذاتياً عن إحدى الشخصيّات، يصوغه بموضوعيّة ودقّة، مثلما حدث مع نيكيتا، وهو ذاهب لتجهيز الحصان. ولمّا كانت الشخصيّات تظهر على هذا النحو وسط شبكة من الحقائق، نميل إلى قبولهم (نقبل تأكيد تولستوي على أنّ نيكيتا شخصٌ مبتهجٌ وخدومٌ بطبعه مثلما نقبل أنّ اللّجام جلديٌّ ومزدانٌ بالشراشيب).

وبالمثل، مثلما سنرى بعد قليل، عندما يسرد تولستوي أفكار، أو مشاعر شخصيّاته، يفعل ذلك باقتضابٍ ودقّة، باستخدام جُملٍ موضوعيّةٍ بسيطةٍ تبدو حقائقيّة في صياغتها، وبساطة التأكيد فيها.

الحقيقة تشدّنا. يبدو أنّ ذلك من أحد «قوانين التخييل» تلك التي نبحث عنها. «سيّارة حمراء منبعجة» تجعل السيّارة تتجسّد في العقل، ويحدث هذا أكثر لو كانت الحقائق عن أحداث: «غادرت السيّارة الحمراء المنبعجة المرآب ببطء». لاحِظ المصداقيّة الشديدة التي نتلقّى بها هذه العبارة، الانخراط التلقائي غير الإرادي الذي يجعلنا ننسى أنّ في الواقع لا توجد سيّارة، ولا مرآب.

لكنّ قول: إنّ القصّة مكوّنة من الحقائق فقط تقريباً. لا يعني أنّ تولستوي اختزاليّ؛ لقد وُهب القدرة على كتابة جملةٍ قادرةٍ على توصيل كمٍّ كبيرٍ من المعلومات، وصناعة عالمٍ غنيٍّ مفصّلٍ، ربّما إلى حدّ الإفراط، بدون الخروج من إطار الحقائقيّة.

تأمّل الفارق بين هذه النسخة: «حملت الخادمة السماور إلى المائدة»، ونسخة تولستوي: «وبعدما مسحت رأس السماور الذي بدأ يغلي بطرف مريلتها، حملته بمشقّة حتّى المائدة، ورفعته، ووضعته بصوتٍ مكتوم».

مسحها للسماور بالمريلة، حملها له «بمشقّة»، الصوت المكتوم الذي وضعته به، حقيقة أنّها كانت تحمله في مستوى أدنى من المائدة (إذْ إنّها «رفعته» قبل أن «تضعه»)، كلّها حقائق تُرصّع الفعل الرئيسي «حملت المرأة السماور إلى المائدة». ومع أنّها لا تزيد الشخصيّة تخصيصيّة (فأيّ شخصٍ قد يثقل عليه السماور)، فهي تزيد الفعل تخصيصيّة. السماور بات أثقل وأسخن من لو أنّها فقط «حملت السماور إلى المائدة»، وأنا صرت أرى منها أكثر ممّا يجب: وجنتيها المحمرّتين، بقعتي العرق تحت إبطي ردائها (وإزاحتها لخصلة الشعر المبتلّة بالعرق على جبهتها بعدما خطت مبتعدةً عن المائدة).

بالعودة إذن إلى نموذج محطّات الوقود الصغيرة، فهذه من محطّات وقود تولستوي: قول الأشياء على نحوٍ يتلقّاه القارئ كحقائق (يسمّي نابوكوف هذا: «دقّة الإدراك الجوهريّة»).

إنّنا نعلم كيف تكون الأشياء وكيف لا تكون، ونعلم كيف تعمل الأشياء وكيف لا تعمل، ونعلم الاتّجاه الذي تؤول إليه والاتّجاه الذي لا تتّخذه على الإطلاق، ونحب أن توافق القصّة حواسّنا في رؤيتها لكيفيّة عمل العالم. نتحمّس، والحماس هو ما يجعلنا نتابع القراءة، وعندما تكون القصّة خياليّة بالكامل، الحماس في الواقع أهمّ ما يجعلنا نتابع القراءة. إنّنا نقرأ بحالةٍ مستمرّةٍ من الريبة الخفيفة، كل جملة تخضع لاستفتاءٍ صغيرٍ على الصحّة بما أنّ كل شيء مُتخيّل، نسأل بلا توقّف: «حقيقيّة أم لا؟». لو أنّ الإجابة: «نعم، تبدو حقيقة»، نتلقّى دفعةً صغيرةً إلى الأمام من محطّة الوقود، ونتابع القراءة.

كتب نابوكوف: «أغلب الكتّاب الروس كانوا مهمومين بالأماكن الدقيقة للحقيقة، وخواصّها الأساسيّة، وتولستوي اتّجه إليها مباشرةً، بعزمٍ كاملٍ، وعينٍ لا ترى سواها». بحث تولستوي عن الحقيقة من خلال طريقين: طريق كاتب التخييل، وطريق الواعظ الأخلاقي. كان أقوى في الأوّل، لكنّه لم ينفك يعود إلى الثاني. وعلى نحوٍ ما، كان هذا الصراع بين (مثلما يقول نابوكوف) «الرجُل المستمتع بجمال الأرض السوداء، والبشرة

البيضاء، والثلج الأزرق، والحقول الخضراء والسُحب البنفسجيّة، وبين الرجُل الذي اقتنع أنّ الأدب إثمٌ، والفنّ منافٍ للأخلاق». هو ما يجعلنا نشعر حيال تولستوي أنّه ذلك العملاق الأخلاقي. وكأنّه لا يلجأ إلى كتابة التخييل إلّا حينما لا يعود بوسعه المقاومة، وما دام قد استسلم لهذه المتعة الآثمة، فهو يستخدمها فقط لإلقاء أضخم الأسئلة، ويجيبها بصدق عالٍ، وأحياناً قاسٍ.

عدا أنّ تولستوي، بحسب مذكّرات زوجته سونيا، لم يكن هذا العملاق الأخلاقيّ في البيت. كتبت سونيا: «كان يلقي كل شيء على كاهلي، كل شيء بلا استثناء: الأطفال، إدارة الأملاك، العلاقات مع الآخرين، شؤون العمل، البيت، الناشرين. ثمّ بعد ذلك يحتقرني لاتّساخ يدي بكل هذه الأشياء، فيرتدّ إلى أنانيّته، ويشكو منّي طوال الوقت... يتمشّى، يركب الحصان، يكتب قليلاً، يذهب إلى حيث يريد، ولا يفعل أدنى شيء لعائلته... سيحكي لك كتّاب سيرته عن كيف سقى الحمّال، لكن لا أحد يعرف كيف أنّه لم يترك زوجته تستريح للحظة، ولم يسقِ طفله المريض قطرة ماء. طيلة خمسة وثلاثين عاماً لم يجلس بجوار السرير لخمس دقائق، أو يدعني أرتاح، أو أنام ليلة بلا انقطاع، أو أذهب للتنزه، أو حتّى أتوقّف للحظةٍ لأستردّ قواي».

هنري ترويا الذي كتب عن حياة تولستوي، ذكر أنّ سونيا في مذكّراتها كانت تميل إلى: «الدفاع عن قضيّتها، لكن ليس لأسرتها ولمعاصريها، بل للأجيال القادمة».

حسناً، فهمنا مصابك يا سونيا، يبدو شخصاً لا تطاق الحياة معه.

لكنْ مع ذلك، فكتابته ممتلئة بالتعاطف، هذا أكثر ما يُعرف عنه. إنّه يهتمّ بالضعيف والعاجز، ويرى كل مناحي المسألة، ويتقمّص الشخصيّة تلو الشخصيّة (المستضعفين، والنبلاء، والأحصنة والكلاب، وكل ما يخطر على بالك)، والعالم المتخيّل الناتج عن ذلك يمنح إحساساً واقعياً متنوّعاً يكاد يكون بقدر الحقيقي. إنّ المرء لا يسعه قراءة بضعة سطور من تولستوي بدون أن يتجدّد اهتمامه بالحياة.

ما الذي نستنتجه من هذا؟

الكاتب، بالطبع، ليس الشخص. الكاتب نسخة من الشخص الذي يصنع نموذجاً للعالم قد يبدو وكأنّه ينصح بتطبيق فضائل معيّنة، وهي فضائل ربّما لا يستطيع هو نفسه تطبيقها في حياته.

كتب ميلان كونديرا:

«الروائي ليس المتحدّث الرسمي لأحد، بل إنّني سأبالغ وأقول: إنّ الروائي ليس المتحدّث الرسمي لأفكاره الشخصيّة. عندما كتب تولستوي أوّل مسوّدة من (آنّا كارنينا)، كانت آنّا امرأةً لا تستحق أيّ تعاطف، ونهايتها المأساوية كانت مستحقّة بالكامل. النسخة النهائيّة اختلفت تماماً عن ذلك، لكنّي لا أعتقد أنّ تولستوي غيّر من قناعاته الأخلاقيّة في ذلك الوقت، بل أظنّ أنّه إبان الكتابة كان يُنصت إلى صوتٍ آخر مغايرٍ لصوت قناعاته الأخلاقيّة. كان يُنصت إلى ما أحبّ أن أسمّيه حكمة الرواية. كل روائي حقيقي ينُصت إلى تلك الحكمة المتجاوزة للشخصيّة، ما يُفسّر لماذا تكون الروايات العظيمة أذكى بقليل من كتّابها. إنّ المؤلّفين الأذكى من كتبهم عليهم إيجاد مهنةٍ أُخرى».

مثلما يقترح كونديرا، الكاتب يفتح نفسه لتلك «الحكمة المتجاوزة للشخصيّة» من خلال وسائل تقنيّة، وتلك هي «الصنعة»: وسيلة لفتح الطريق أمام أنفسنا إلى الحكمة المتجاوزة للشخصيّة بداخلنا.

—

لنحتفظ بالـ«صنعة» في تفكيرنا، ولنلقِ نظرةً على مكانٍ يبدو فيه تولستوي بلا شك عملاقاً أخلاقياً، من خلال حركةٍ ذات خمسة أجزاء، تبدأ في الصفحة الثانية من القصّة.

في الفقرة التي تبدأ «مارثا، زوجة نيكيتا...»، يخبرنا راوٍ عليمٌ بحقيقةٍ موضوعيّة: فاسيلي يغشّ نيكيتا وزوجته باستمرار.

في الفقرة التالية: («ما لنا نحن بالاتّفاقات؟ إن احتجت إلى شيء خذه»)، تولستوي يسمح لفاسيلي أن يعلّق على هذه العلاقة من خلال الحديث المباشر الموجّه إلى نيكيتا: «نحن هنا نتعامل مباشرةً بلا لفّ ولا دوران، أنت تخدمني، وأنا أرعاك» (ونعلم أنّ هذا غير حقيقي، لأنّ الراوي العليم أخبرنا بذلك توّاً).

بعد ذلك ننتقل إلى أفكار فاسيلي، ما يسمح لنا بالاطّلاع على الطريقة التي يتعامل بها مع الكذبة التي قالها توّاً: فهو «مقتنع أنّه يمنّ على نيكيتا بنعمه». هذا خلق نسخةً مختلفةً من فاسيلي عن ذلك الذي يضحك ضحكات شرّيرة، مثلاً: لو كان الراوي قد قال: «فاسيلي لا يمانع الكذب على نيكيتا لأنّه فلّاح، فضميره لا يؤنّبه إن كذب على خدمه الحمقى». فاسيلي الذي يكذب عمداً على نيكيتا يختلف عن فاسيلي غير المدرك (نسبياً) أنّه يكذب. إنّه شخصٌ يريد الفوز بكلا الطريقين، بالغشّ، ولكن من دون أن يتوقّف عن عدّ نفسه وليّ النعم؛ أي: إنّه بقول آخر: منافق، ولا يعرف أنّه منافق، مثل كلّ المنافقين.

تولستوي بعدها يمنح نيكيتا فرصةً للردّ مباشرةً على فاسيلي مؤكّداً إنصافه في المعاملة؛ إذْ يدّعي أنّه: «أخدمك بأقصى جهدي مثلما كنت لأخدم أبي نفسه» (ما يجعلنا نشك أنّ نيكيتا أيضاً يشارك بنصيبه المحدود من الخداع).

أخيراً، نصل إلى أفكار نيكيتا (مكان أكثر صدقاً)، حيث نتأكّد أنّه «مدرك» أنه يُغَشّ، لكنّه يعلم أنّ محاولة شرح جانبه من المسألة لا طائل من ورائها، «طالما ليس لديه مكان آخر يلجأ إليه، عليه أن يقبل بما لديه».

لدينا إذن خمس وجهات نظر في ثلاث فقرات: 1- الحقيقة الموضوعيّة (من الراوي العليم)، 2- موقف فاسيلي المعلن (من خلال قوله لنيكيتا)، 3- موقف فاسيلي الخاص (من خلال أفكاره)، 4- موقف نيكيتا المعلن (من خلال قوله لفاسيلي)، 5- موقف نيكيتا الخاص (من خلال أفكاره).

هذا العدد من التنقّل بين وجهات النظر يتطلّب عادةً من القارئ مجهوداً زائداً؛ ضريبة مستقطعة من انتباهه. لكنّنا هنا لا نكاد نلحظ ذلك، مفتونين بـ«دقّة الإدراك الجوهريّة» لدى تولستوي. عندما نلج عقل إحدى الشخصيّات نجد أشياءً مألوفة وحقيقيّة. راودتنا جميعاً نسخ من الأفكار نفسها، ما يجعلنا نتقبّلها، والنتيجة هي رؤية كاملة للموقف ذات إحساس هولوجرافي، إلهي.

نجد مثالاً آخر لهذا الأسلوب في صفحة 24، بينما يستعد فاسيلي ونيكيتا لمغادرة جريشكينو ثاني (وآخر) مرّة:

نبدأ مع أفكار فاسيلي في: «يا لهذا الطقس!».

وفي الفقرتين التاليتين: نحن في عقل «المضيف العجوز».

وفي آخر فقرة من هذا القسم، نحن في عقل بتروشكا، ثمّ ننتقل إلى نيكيتا، ثم في آخر سطرين، فيما يبدو وكأنّه خاتمة برهان رياضي، وحكم بالإعدام في الآن ذاته، تولستوي/ الراوي العليم يؤكّد أنّ «هكذا لم يكن هناك ما يعطّل رحيل المسافرين».

خمسة مناظير في أربع فقرات.

غير أنّ التنقّل بين العقول ليس ما يجعلنا نصدّق، بل ما يفعله تولستوي ما إن يدخل عقل أحدهم: يصدر تقريراً مباشراً حقائقياً عمّا يجده هناك. لا أحكام، لا بلاغة شاعريّة، بل مجرد ملحوظات مسطّحة، والتي هي بالطبع ملحوظات شخصية على نحوٍ ما (الكاتب يسأل: «ماذا كنت سأفكّر لو كنت هذا الشخص في ذاك الموقف؟»). لو لم تكن كذلك فمن أين؟ من أي مكان غير عقل الكاتب يستطيع تولستوي إيجاد المادّة الخام التي يملأ بها عقول الشخصيّات؟ كل هؤلاء الأشخاص الأربعة تولستوي، وسرده لما يفكّرون به ليس «متعاطفاً» تعاطفاً استثنائياً، وإنّما هو فقط ينسب لهم أفكاراً راودته في مواقف مماثلة، أفكاراً ليست حصريّة سيكولوجياً لهم، بل هي ناجمة من أدوارهم في الموقف (المبادر بالرحيل، المضيف، الشاب عاشق الأدب، الخادم الذي يعاني البرد) أكثر من لو كانت معرفة سريّة ما لتولستوي بعقول كل منهم الخاصّة المتفرّدة (والتي هي، في النهاية، ليس لها وجود).

بقول آخر: ما يجعلنا نعدّ تولستوي عملاقاً أخلاقياً هي التقنية (الانتقال من عقل إلى عقل) الممتزجة بالثقة. الثقة في ماذا؟ في أنّ الناس أشبه به أكثر ممّا هم مختلفون عنه؛ أنّه يكمن فيه فاسيلي داخلي، ومضيف عجوز داخلي، وبتروشكا داخلي، ونيكيتا داخلي. تلك الثقة تلعب دور البوّابة المؤدّية إلى (ما نقرأه وكأنّه) تعاطفٌ ملائكيّ.

لا يحتاج الحاوي إلى أن يشطر مساعدته نصفين، بل فقط يحتاج إلى أن يبدو وكأنّه

فعل خلال المدّة القصيرة للعرض، مستغلاً ميزة أنّه مُراقب من قبل جمهور جالسين على مسافة، ومع أنّهم مدركون أنّ هذه خدعة، وافقوا على مجاراته.

نحن الجمهور، ووافقنا على المجاراة لأنّنا، لسببٍ ما، نحبّ رؤية إنسان مثلنا يلعب دور نسخة متواضعة من الربّ، ويخبرنا بينما يفعل كيف يرانا الربّ لو أنّه موجود، وما رأيه في الطريقة التي نتصرّف بها.

«السيّد والخادم» تمتاز بسمات ترتبط لدينا عادةً بوسائل الترفيه الشائعة، ما يمكننا تسميتها سمات سينمائيّة. إنّها مخيفة، المخاطر فيها عالية، نريد أن نعرف طوال الوقت كيف ستنتهي، وعندما نصل إلى النهاية نقرأ لنعرف من سيموت. لنعترف أنّنا نقرأ بعض القصص من باب الواجب، مثلما نفعل بينما نتجوّل في أحد المتاحف المحليّة، ونلحظ أشياء يفترض أن تثير اهتمامنا لكنّها في الواقع لا تفعل. عندما نقرأ مثل تلك القصص، لا نتجاوز مجرّد قراءتها، تظلّ أمام أعيننا سلسلة من الكلمات نتابع فكّ شفرتها بصبر. الكاتب يؤدّي عرضاً ماهراً، ونتحمله بتهذيب. عندما نقرأ «السيّد والخادم» فنحن نعيشها، تختفي الكلمات من أمامنا ونجد أنفسنا لا نفكّر في اختيار الكلمات، بل في القرارات التي تتّخذها الشخصيّات، والقرارات التي اتّخذناها نحن، أو قد نتّخذها ذات يوم في حياتنا الواقعيّة.

هذا هو نوع القصص الذي أودّ كتابته، النوع الذي يتوقّف عن كونه كتابة، ويتحوّل إلى حياة.

بيد أنّ هذا، وحق الله، أصعب ممّا يبدو.

حقّقت «السيّد والخادم» الخدعة، جزئياً، بفضل بنيتها.

تخيّل أنّي قرّرت أخذك في جولةٍ داخل قصر، وقلت: إنّ المبدأ الأساسي للجولة هو: سنبدأ في العليّة، ومن هناك سنتحرّك نزولاً. ثمّ في الطابق التالي، أخالف الخطّة (أقودك إلى غرفة جانبيّة، ثمّ نصعد ثلاث خطوات، ومنها إلى غرفة سريّة صغيرة). أنت لن تعترض، بل حتّى ربّما تحبّ ذلك، لأنّك تعلم أنّنا لا نزال نتبع الخطّة عموماً («نتحرّك نزولاً»).

إليك الخطوط العريضة للقصّة:

القسم	الحدث
1	التحضير لرحلة إلى مالك أراضٍ قريب. ومدخل إلى فاسيلي ونيكيتا.
2	يغادران، ويضيعان لأوّل مرّة، ثمّ يصلان إلى قرية جريشكينو مصادفةً.
3	لا يتوقّفان، ثمّ يضيعان للمرّة الثانية، ويتعثّران في جريشكينو مجدّداً، فيتوقّفان هذه المرّة.
4	يستريحان في بيت إحدى العائلات، ويرفضان المبيت.
5	يضيعان للمرّة الثالثة، ويضطرّان إلى المبيت بالقرب من جرف.
6	اللّيلة من منظور فاسيلي، تنتهي برحيله.
7	عودة بسيطة بالزمن: اللّيلة من منظور نيكيتا، تنتهي برحيل فاسيلي.
8	رحلة فاسيلي المريعة. يتوه، ويلفّ في دوائر، ويقابل كتلة حشائش. الحصان يهرب منه، فاسيلي يتتبّعه، فيجد... الزلّاجة.
9	فاسيلي يرقد فوق نيكيتا، يموت، ينقذ نيكيتا.
10	ملحق لبقيّة حياة نيكيتا.

يتكرّر هنا نمطٌ رئيسيٌّ أربع مرّات: يسيران إلى مكانٍ ما، ثمّ يضيعان. يمكن النظر إلى القصّة كلها على أنّها سلسلةٌ من الضياع والعودة، وتنتهي بأكبر وأهم عودة على الإطلاق: فاسيلي يعود إلى التمام الأخلاقي، يبلغ ما نفترض أنّه الجنّة (وبالتفكير في الأمر، تنتهي أيضاً بعودتين لنيكيتا: عودته إلى القرية، ثمّ إلى الربّ).

ومثلما رأينا في «الحبّوبة»، النمط يدفع القصّة إلى الأمام (كلّما نشعر أنّنا رجعنا إلى الأمام، بحسب النمط أعلاه، نتوقّع ضياعاً قريباً آخر، وعندها نشعر بالرضا).

هناك أيضاً نمطٌ ثانٍ ضمنيّ يشكّل «بنية ظليّة» على نحوٍ ما: كل قسم يبدأ برغبة، أو مشكلة، أو عائق، وينتهي بأملٍ مراوغٍ بتحسّنٍ قادم.

القسم	الحدث
1	فاسيلي يرغب في الغابة، الوقت عيد لكنه يذهب للحصول عليها.
2	يضيعان لكنهما يجدان قرية.
3	يضيعان لكنهما (مرة أخرى) يجدان القرية.
4	يذهبان مرّة أُخرى لكن مع مرشد.
5	يضيعان لكنهما يعترفان بذلك، ويعتزمان الاعتصام في الجرف.
6	فاسيلي ييأس لكنه يفعل شيئاً (يهرب لينقذ نفسه).
7	نيكيتا يموت لكنه يتقبل ذلك.
8	فاسيلي يضيع ويفقد الحصان لكنه يجد الزلاجة.
9	فاسيلي يموت لكنه سعيد.
10	نيكيتا يعيش عشرين عاماً بعدها، ثمّ يموت، لكنه سعيد بالرحيل.

هذا النمط حاضر كذلك في إطار القصّة الأوسع: فاسيلي يدمّر حياته لكنه يُنقذ (روحاً) في النهاية.

توفّر هذه البنية الظليّة بعض الدفع إلى الأمام بدورها: يقع بطلانا في كل قسم في مشكلة، لكنهما يخرجان منها. إنّهما، ونحن معهما، يدخلان كل قسم جديد منتعشين بإحساس أنّهما قد أفلتا توّاً من شيءٍ ما (يترنّح الماشي على الحبل، يبدو على وشك الوقوع، ثمّ يستعيد توازنه: لاحظ انتعاش رغبتك في المتابعة).

يجرفنا في النهر التيّار العاتي للمبدأ التنظيمي العام، بينما تشتّتنا طوال الوقت دوّاماتٌ محليّةٌ صغيرةٌ هنا وهناك. انتباهنا اللّحظي لا ينفك يتمحور حول النجاة من الدوّامات المحليّة، فلا نلحظ أنّنا كنّا طيلة الوقت نتسابق على بلوغ النهاية المصيريّة الكارثيّة؛ الشلّال في آخر النهر.

مهمّة تولستوي في بداية القسم الثاني، بحسب الخطوط العريضة الأولى أعلاه، جعل فاسيلي ونيكيتا «يغادران، ويضيعان لأوّل مرّة».

ثمّة عدّة طرائق يستطيع بها الكاتب تحقيق ذلك.

قد يفعل الكاتب الأدنى (ذلك المسكين الذي نضرب به المثل ونتمنّى ألّا نكونه) الآتي: 1-يغادران البيت، ويمرّان ببعض الأشياء بينما ينخرطان في أحاديث عشوائيّة، 2- يبلغان مفترق طرق، ولسبب لا نعرفه (لأنّه غير مدرج، أو غير واضح) فاسيلي يسلك الطريق المباشر، 3- نيكيتا يقع في النوم بلا داع، 4- على نحوٍ ما، يضيعان.

قارن هذا بنسخة تولستوي: 1- بينما يغادران البيت، فاسيلي يشاكس نيكيتا بذكر موضوع زوجته المؤلم، ثمّ يسأل نيكيتا عن خططه لشراء حصان، ما يقترح نمطاً مألوفاً: فاسيلي سيحاول أن يغشّه. كلا الأمرين سيثيران حفيظة نيكيتا. 2- يبلغان تقاطع طرق، فاسيلي يسأل نيكيتا عن رأيه (ونشعر أنّ رأيه حكيم، نظراً لحالة الطقس)، ثمّ يتجاهله. ونيكيتا لا يقاوم التجاهل، بل يقول بسلبيّة: «كما تحبّ». 3- نيكيتا ينام. نشعر أنّ في هذا ردّ فعل على نحوٍ ما على 1 و2 أعلاه، بعدما سخر منه فاسيلي، ثمّ تجاهله، نيكيتا ينأى بنفسه عن اللّعبة بالنوم. 4- فاسيلي يقود كما يتراءى له بينما نيكيتا نائم، فيفقدان الطريق.

الفارق الأساسي بين هاتين النسختين هو السببيّة العالية في نسخة تولستوي.

نسخة الكاتب الأدنى تُقرأ على أنّها سلسلة من الأحداث غير مترابطة، لا شيء يؤدّي إلى شيء. بل هي أشياء... تحدث، لا نعلم لها سبباً. نتيجة هذا التتابع (أي: ضياع الطريق) تبدو بلا علاقة بما حدث قبلها، بل ضاعا مصادفةً، بلا سبب، وهذا لا يعني شيئاً.

نمضي عبر هذا التسلسل بصحبة ذاك الشعور المُحبط المضطرب الذي يراودنا عندما نتبع مرشداً سياحيّاً جاهلاً، نتساءل: «ماذا يجب أن نفعل الآن؟». لا يعود فاسيلي ونيكيتا أشخاصاً حقيقيّين، أو معيّنين بالنسبة لنا، بل مجرّد صور عامّة، لا تقرّر فعل شيء، ولا تستجيب لأي شيء، وينتهي التسلسل، ونحن لا نعرفهم أكثر ممّا كنّا قبل أن نبدأه.

لقد عملت مع عددٍ كبيرٍ من المؤلّفين الشباب الموهوبين عبر السنين، حتّى صرت أشعر أنّي مؤهّلٌ لقول: إنّ ثمّة أمرين يفصلان بين المؤلّفين الذين يتمكّنون من نشر أعمالهم، ومن لا يتمكّنون.

الأوّل: الاستعداد للمراجعة.

الثاني: إلى أيّ حدّ تمكّن الكاتب من صنع السببيّة في عمله.

لا يبدو صنع السببيّة مغرياً، أو يمتّ للأدب بصلة. إنّه مهارةٌ عمليّةٌ، أن تجعل س يسبّب ص، خفّة يد مؤدٍّ مسرحيّ، صنعة هوليوديّة. عدا أنّه أصعب ما يمكن تعلّمه، فهو ليس موهبة طبيعيّة، ليس عند أغلبنا على الأقل. لكنّ القصّة في الواقع ليست إلّا سلسلةً من الأشياء التي تحدث بالتتابع نستطيع أن نميّز فيما بينهم نمطاً من السببيّة.

لا يصعب على أغلبنا جعل الأشياء تحدث («الكلب نبح»، «البيت انفجر»، «دارين ركلت عجلة سيّارتها»، كل هذه أشياء سهلة)، بل تكمن المشقّة كلها في جعل الشيء يبدو وكأنّه سبب ما بعده.

وهذا مهم، لأنّ السببيّة هي ما تولّد الإيحاء بوجود معنى.

معادلة فورستر Forster الشهيرة: «ماتت الملكة، ثمّ مات الملك» تصف كيف أنّ وقوع أي حدثين لا يربطهما شيء بالتتابع لا يعني شيئاً، لكن «ماتت الملكة، ثمّ مات الملك حزناً» تجعل بين الحدثين علاقة، ونفهم كيف سبّب أحدهما الآخر. الآن، بعدما عُزّز التسلسل بالسببيّة، بات يعني: «أنّ هذا الملك يحبّ ملكته حقاً».

السببيّة عند الكاتب مثل اللّحن عند كاتب الأغاني: قدرة خارقة، يشعر الجمهور إزاءها أنّها جوهر المسألة، الشيء الذي جاءوا لأجله، أصعب ما يمكن فعله، الفارق بين الممارس الجيّد والمحترف الاستثنائي.

إنّ القطعة السرديّة المكتوبة جيّداً مثل طائرةٍ ورقيّةٍ جميلةٍ رُسمت وزُيّنت يدوياً، ملقاة على العشب. نرى كم هي جميلة. والسببيّة هي الريح التي تأتي لترفعها، عندها تصبح الطائرة الورقيّة الجميلة أجمل بكثير، فقط لأنّها تفعل ما صُنعت لأجله.

على سبيل اللّعب قليلاً مع فكرة السببيّة، دعنا ننظر إلى المقابلة مع الفلّاحين السكارى العائدين من مدينة «آآ..آآ...» التي تبدأ صفحة 15.

ماذا يفعل هذا المشهد في القصّة؟ إنّه ممتعٌ كفاية، لكن (بالعودة إلى مبدأ كورنفيلد)

كيف «يحرّك القصّة قُدماً حركةً غير تافهة؟». هل نستطيع أن نحذف هذا اللّقاء برمّته، فنجعل نيكيتا وفاسيلي يقطعانه على مساحةٍ خاويةٍ من الطريق، ونوفّر نحو صفحة كاملة؟

كان فاسيلي ونيكيتا قد خرجا من جريشكينو لأوّل مرّة، ونحن نتوقّع ضياعهما مرّة أُخرى بتأثير من نمطيّة في القصّة، ثمّ «عبر الضباب الثلجي الكثيف الذي تعبث به الريح»، يريان زلاجة أخرى أمامهما، والقائد الثمل للزلّاجة يقرّر أن يسابق فاسيلي. نحظى بنظرةٍ على حصانهم «وجهه الشاب، ذو الشفتين المشدودتين كما السمك، والمنخرين المنتفخين، والأذنين المائلتين إلى الخلف من فرط الخوف..» بينما يعاني من لسعات السوط. نيكيتا، المقلع عن الخمر منذ شهرين، يستنكر حالهم لفاسيلي بحمية الأتقياء: «انظر إلى نتيجة الخمر! لقد أنهكوا هذا الحصان حتّى الموت. يا لهم من همج!». هذا يقدّم إلى القصّة فكرةً جديدةً: الحصان الذي يُساء استخدامه حتّى يموت (ما سيجعلنا، لاحقاً، ننظر إلى موخورتي الوفي المسكين بعين جديدة). وكذلك: «المغالاة في فعل الأشياء بغرض الفوز، يؤدّي إلى مشكلات» (ما يوازي إصرار فاسيلي على القيام بهذه الرحلة الطائشة). نجد أنفسنا نقارن بين استجابتي فاسيلي ونيكيتا للواقعة: فاسيلي يتحمّس من هذه المنافسة، ونيكيتا يشعر بمعاناة الحصان. فاسيلي في الواقع يتحمّس من مجرّد تخيل أنّ هناك منافسة، بينما في الواقع لا توجد أيّ منافسات (زلّاجته كانت أسرع من زلّاجة الفلّاحين من البداية). هذا يذكّرنا بصفقاته الماليّة مع نيكيتا: فاسيلي يستمتع بأيّ فوز، حتّى لو كان في سباقٍ متلاعب به.

كل هذه إذن أسباب جيّدة وممتعة وتصبّ في صالح التيمة لوجود المشهد. لكنّنا لا نزال في الواقع ننتظر الإجابة عن سؤال: «كيف يحرّك القصّة قُدماً حركةً غير تافهة؟».

بالعودة إلى فكرة أنّ القصّة نظامٌ لنقل الطاقة: في القصّة الجيّدة، تخلق الكاتبة الطاقة في نقطة، ثمّ تنقلها كاملةً إلى النقطة التالية (جرى «حفظ» الطاقة بنجاح). يحدث هذا بوعي الكاتبة بالطاقة التي خلقتها؛ أمّا في القصّة السيّئة (أو في مسوّدة مبكّرة)، لا تفهم الكاتبة طبيعة الطاقة التي خلقتها بالكامل، فتتجاهلها، أو تسيء استخدامها، فتتبدّد.

أفضل نظم نقل الطاقة وأعلاهم كفاءة (الطريقة المثلى لجعل أحد مشاهد القصّة

يحرّكها قُدماً حركة غير تافهة) هو جعل النقطة تسبب النقطة التالية، خاصّة لو أنّ النقطة التالية ذات شعور محوري؛ أي: تصعيديّة، تبدّل ذو مغزى في مسار القصّة.

بينما نحن نتوقّع الضياع من جديد، ندخل نقطة «السباق مع زلّاجة ممتلئة بالفلّاحين».

ما الذي يتسبّب هذا السباق في حدوثه؟

إثارة حماس فاسيلي، بالطبع، فهذا الرجُل يعيش كي يفوز: «هذا اللّقاء أبهج فاسيلي أندرييفيتش وأعاد إليه الحيويّة». هذا الانتشاء أدّى للنقطة التالية («فتابع القيادة بمزيد من الجرأة بدون أن يبحث عن علامات، وحثّ الحصان قُدماً ووثق فيه»)، ما سبّب بدوره النقطة (المحوريّة، غير التافهة قطعاً): يضيعان من جديد.

من أكثر الأشياء التي لا تُنسى في هذه القصّة: جريشكينو، تلك القرية الصغيرة التي تقوم بدور المؤشّر الدوري على مدى ضياعهما، والتي مثّلت آخر فرص نجاتهما المهدرة.

لنتأمّل في حبل الملابس المعلّق خارج القرية، الذي مرّ عليه فاسيلي ونيكيتا أربع مرّات.

تولستوي في كل مرّة يصف الملابس وصفاً مختلفاً.

أوّل مرّة: في صفحة 13، بينما يدخلان جريشكينو لأوّل مرّة: «بعض الملابس المتجمّدة مُعلّقة على حبل؛ قميصان: أحدهما أحمر، والآخر أبيض، وسراويل، وأربطة ساق، وتنّورة، تهفهف بشدّة مع الريح. القميص الأبيض بالذات بدا وكأنّه يكافح بيأس، يطيّر ذراعيه مع الريح».

ثاني مرّة: في آخر صفحة 14، خلال طريق خروجهما من المدينة، القميص الأبيض أفلت من الحبل «لولا كمٌّ واحدٍ متجمدٍ عالق».

التجاور بين هاتين الصورتين يحكي قصّةً صغيرةً («بينما كنتما تدخلان هذه القرية الدافئة الآمنة، كنت أنا، القميص الأبيض، قلقاً مذعوراً، أحاول أن ألفت انتباهكما إلى الخطر القائم الذي ينتظركما إن غادرتما، لكنّكما، أيّها الغبيّان، تجاهلتما نصيحتي،

وها أنتما تعودان إلى العاصفة، وها أنا الآن قد فقدت كل طاقتي، وبتّ بالكاد معلّقاً في مكاني») تؤطّر استيعابنا لمكاننا الحالي، المادي («مغادرة القرية مجدّداً عبر الطريق نفسه الذي جئنا منه») والمعنوي («الغطرسة التي تعمي عن التحذير»).

ثم:

ثالث مرّة: في صفحة 17، بينما يعودان إلى جريشكينو: «على يسارهما... الملابس المتجمدة نفسها التي لا تزال تهفهف مع الريح بيأس».

نقرأ «لا تزال»، و«بيأس» بمعنى: «الحال يظلّ سيّئاً، وفاسيلي لا يزال معمياً عنه». لا يبالغ تولستوي في التعبير (لا نرى القميصين مثلاً يحتضنان بعضهما في رعب)، لكنّنا مع ذلك نستمتع بأنّه تذكّر تلك الملابس واستخدمها.

رابع مرّة: في صفحة 25، بينما يغادران جريشكينو لثاني وآخر مرّة: «انطلقوا مجدّداً عبر أطراف القرية، وعلى الطريق نفسه، ومرّوا بالساحة حيث عُلّقت الملابس المتجمدة (والتي لم يعد من الممكن رؤيتها)».

يا للرعب! الصورة الأخيرة ليست لتلويحٍ يائسٍ، بل لاختفاءٍ كامل. يصعب تحديد سر براعتها الفائقة. قد تُقرأ على أنّها: «بعدما جرى تجاهل تحذيرات الغسيل السابقة، توقّف عن الإرسال»، أو «أحدهم [فاسيلي] على وشك الاختفاء أيضاً مثل القميص».

عرَّفنا التصعيد سابقاً بأنّه ما ينتج عن رفض تكرار نقاط القصّة. كل مرّة نمرّ فيها على حبل الغسيل نجد تغيّراً صغيراً في حاله، فنقرأ ذلك على أنّه تصعيد، أو حتّى تصعيد ثانوي، رفض للتكرار (كانت لتصبح قصّة أدنى لو كانت المرّات الأربع متطابقة).

يمكن فهم نصيحة «لا تتوقّف عن التصعيد» إذنْ على أنّها «كُن منتبهاً على الدوام للاحتمالات التي خلقتها من أجل التنويع». لو تكرّر ظهور أحد العناصر، فهو فرصة للتنويع، وربّما للتصعيد.

لنقل: إنّنا نعرض في فيلم ما ترتيب عناصر مائدة (طبق، ملعقة، شوكة، سكّين)، ثمّ تمرّ الكاميرا على ثلاث موائد أُخرى متطابقة. هذا ركود. لكنْ لو قمنا بالتعديلات الملائمة على كل مجموعة (طبق / ملعقة / شوكة / سكين) من الأربع، وعرضناهم بالتتابع،

سيؤدّي هذا إلى تسلسل أكثر تنويعاً، وبذلك إلى شعور بالتصعيد؛ أي: إلى معنى. لنقل مثلاً: بينما نتتبّع التسلسل فوق الأطباق نرى: 1- المجموعة الكاملة بترتيب سليم (طبق / ملعقة / شوكة / سكين)، 2- الملعقة ناقصة، 3- الملعقة والشوكة ناقصين، 4- كل الفضيّات ناقصة (لم يتبق إلّا الطبق). سيُنتج هذا شعوراً بمعنى، مثلاً: «بالإخلاء»، أو «بالتناقص».

نمط التنويع هنا ليس شديد الانتظام، أو مباشر الرمزيّة (لا نجد الملابس مثلاً تتحوّل من الحالة العاديّة إلى التجمّد الكامل، مثلما سيحدث لنيكيتا وفاسيلي عمّا قريب، بل كانت متجمدةً من أوّل مرّة). لا نكاد نلحظ التنويع عند المرور السريع عليها، لكن عند الفحص المقرّب نجد أنّها موزّعة بعناية. بدلاً من التوجيه الدقيق لمعنى مختزل محدّد مسبقاً، تؤدّي إلى إحساسٍ بعالمٍ مجازيٍّ مبهمٍ، يتسلّل بخفّةٍ إلى عالمنا المادي.

بعدما يؤدّي انتشاء فاسيلي من سباق الزلّاجات مع الفلّاحين إلى ضياعهم مجدّداً، يأخذ نيكيتا العنان من فاسيلي ويسلّم القيادة إلى موخورتي الحكيم، الذي يقودهما رجوعاً إلى جريشكينو بالقرب من نهاية القسم الثالث.

نقرأ هذا كفرصة لفاسيلي كي يفعل ما كان عليه فعله من أوّل مرّة: البقاء والنجاة. ونرتاح عندما نرى أنّه في الواقع سيتوقّف (عند «بيت ضخم ذي واجهة حجرية»).

السؤال هنا (مثلما كان مع المقهى في قصّة «في العربة»): لماذا هذا البيت؟ لماذا جعلهما تولستوي يتوقّفان عند هذا البيت من بين كل بيوت جريشكينو (وكل البيوت التي كان يستطيع اختراعها)؟

سؤالنا في الحقيقة هو: كيف يستحق هذا الجزء من القصّة (هذه الوحدة البنيويّة) الاحتفاظ بمكانه؟

الوحدة البنيويّة (أي: في هذه الحالة كل السرد الذي يصف ما يحدث خلال وقفتهما في جريشكينو في الصفحات 17 – 25) مثل القصّة، نريدها أن تشبه مثلث فرايتاج (وهذا أقرب إلى طموح منه إلى قاعدة). الوحدة البنيويّة يجب أن تصمّم على هيئة نسخة قصّة

مصغّرة: حدث تصعيدي يتراكم حتّى ذروة (لو أنّ ثمّة وحدة بنيويّة في قصّة نكتبها ليست مصمّمة بهذا الشكل، ربّما نحن بحاجة إلى التساؤل إن كانت بحاجة إلى ذلك، ولو أنّها بهذا الشكل، ربّما نود تقوية بنيته).

هناك العديد من الأشياء الممتعة تحدث هنا (معاناة نيكيتا كيلا يشرب، الشعور العام بالدفء والراحة الذي يسود البيت، الحفيد الذي يقتبس من بولسون، اللّحظة المرحة عندما يرد نيكيتا على سؤال فاسيلي المبتهج «سنصل إلى وجهتنا، أليس كذلك؟» بضيق «فقط لو لم نضِع من جديد»)، لكن أياً من هذا لا يتجاوز جزء «الاستعراض» من مثلث فرايتاج عند تطبيقه على هذه الوحدة البنيويّة. عندما نقرأ ونبدأ نشعر أنّنا «لا نزال» في منطقة الاستعراض، مثلما رأينا في «الحبّوبة»، نصبح منتبهين إلى أيّ شيء قد يشير إلى انتقال إلى الحدث التصعيدي. أجد نفسي في تلك الحالة بينما نقترب من المحادثة التي تبدأ في أثناء تجهيز الحصان في بداية صفحة 23 (لنطلق عليها محادثة «خرج الشباب عن السيطرة»).

ما الذي يحدث في تلك المحادثة وقد يؤدّي إلى شعور تصعيدي؟

أهم نقاط المحادثة: 1- الشباب خرجوا عن السيطرة، 2- لا يمكن التحكّم فيهم، فقد صاروا أبرع من اللّازم، 3- البيت الذي لا ينصاع للتقاليد يتفسّخ، 4- الابن الثاني للأسرة يفكر في تقسيم الأسرة، وهذا يفطر قلب أبيه.

أعتصر عقلي قليلاً هنا محاولاً فهم لماذا اختار تولستوي أن يضعنا أمام هذه المحادثة بالذات.

ما الذي قد يتماشى في القصّة مع فكرة «لم يعد من الممكن السيطرة عن الشباب لأنّهم أبرع من اللازم»؟ يقدّم عقلي فاسيلي إجابة محتملة، إنّه ليس شاباً تماماً، لكنّه أصغر من مضيفه العجوز، ويبدو من جيل جديد: يدور في فلك نفسه، يتحرّك بدافع الفوز، مفتون بالقوّة، أسبابه لرفض المبيت هي («الساعة الضائعة لا يعوّضها شغل سنة»)، يبدو «بارعاً»، وذا قيم مختلفة عن مضيفه. السيّد الهرم يضمّ عائلته حوله كما تقول التقاليد، في حين أنّ فاسيلي، باسْم التجارة، غادر زوجته وابنه في العيد. ثمّة -إذن- رابط بين فاسيلي والابن الشارد محدث النعمة.

لكنّ المثير هنا أنّ فاسيلي يتدخّل في الحوار، بعد أن ينتهي العجوز من الحديث، وليس دفاعاً عن الابن، بل في جانب الأب، «وفيما يخص التفكك، فلا تسمح به يا جدّي. أنت من بنى كل شيء، وأنت ربّ هذه الأسرة»؛ أي: «أفهمك، فأنت سيّد، وأنا سيّد، لا تتراجع، تمسّك بموقفك».

تولستوي إذن «يقسم» فاسيلي. قيم فاسيلي على نحوٍ ما أقرب إلى قيم الابن، لكنّه يتحدّث دفاعاً عن الأب. يبدو وكأنّه يرغب في الفوز بكلا الأمرين: أن يُنظر إليه كسيّد لا يردّ له أمر تقليدي، وأن يُسمح له في الآن ذاته باللّعب بحريّة، والانخراط في مغامراتٍ رأسماليّةٍ مخالفةٍ للتقاليد.

هكذا نفهم الهدف من التوقّف الثاني في جريشكينو على أنّه: «منح فاسيلي فرصةً لإنقاذ نفسه ونيكيتا بالموافقة على المبيت في هذا البيت». ثمّ يقابل فيه سيّداً مثله، ينصحه بقضاء اللّيلة هنا.

من المفترض أنّ هذا قول حاسم: الشخص الذي يقدّره أكثر ممّا عداه في هذا البيت يحثّه (ويأذن له) على البقاء.

لكن، يا للأسف! فاسيلي وصل بالضبط في أكثر لحظة غير مناسبة، ليجد العجوز، الشخص الذي يُفترض به أن يحاكيه، في حالة ضعف غير معهودة: لم يعد قادراً على إخضاع أبنائه، يتوسّل إليهم، ويخسر أمامهم. عيناه تدمعان، ويتلفّت إلى ابنه بمرارةٍ وارتباكٍ أمام الأغراب. ربّما كان سيّداً مهاباً في زمنه، لكنّ الهيبة غابت هذه اللّيلة.

فاسيلي الذي عرفناه متبجّحاً ومتنمّراً، لا يسعد إلّا بأن يكون مسيطراً، ومحقاً، ومنتصراً، ومطاعاً. نتخيّله في بيته وغْداً جديراً بالشفقة، غير محبوب، ولا مرهوب، بل يتجنّبه المحيطون به على الأرجح ما استطاعوا، ويسخرون إن غاب من غطرسته وخيبته.

لقد أعلن بالفعل أنّه لن يبيت. أيّ نوع من الأسياد هذا الذي يرجع في كلامه؟ النوع الضعيف بالطبع، مثل السيّد العجوز الذي لا يستطيع حفظ بيته من الانشقاق، النوع الباكي، النوع الذي كان فاسيلي طيلة حياته يتجنّب أن يكونه، لكنّه يعلم ضمناً أنّه كذلك.

لو كانا قد توقّفا عند بيتٍ آخر، فيه مثلاً سيّدٌ شابٌّ لا يزال قوياً، يتحدّث عن أهميّة

معاملة السادة الطيّبة للخدم، فاسيلي عندها ربّما كان ليعود عن قراره، بدافع محاكاة السيّد القوي، ليظهر كيف أنّه طيّب مع خادمه نيكيتا.

لكنّه لا يقابل إلّا هذا السيّد العجوز الضعيف المهزوم، فيشعر بالنفور، يتّحد النفور مع حقيقة أنّ تجهيز الحصان قد تمّ بالفعل (ديكتاتوريّة التهذيب) ويقودانه مجدّداً إلى الخارج، إلى اللّيل، إلى هلاكه.

بمعنى ما، قتل فاسيلي ولاءه لفكرة أنّ السيّد، كي يحافظ على قوّته ويظهرها، عليه أن يكون قوياً حاسماً لا يتراجع.

سكروج يبدأ عبوساً، وينتهي كريماً بشوشاً، جوي/ هولجا في «ناس الريف الطيّبون Good Country People» تبدأ مغرورة وتنتهي مُهانة. جاتسبي يبدأ واثقاً في نفسه، ومترعاً بالأمل وينتهي به الحال ضئيلاً وميّتاً، الملك لير يبدأ ملكاً قوياً وينتهي به الحال... ضئيلاً أيضاً وميّتاً.

في القسم السادس، وهو أحد أكثر الأجزاء المفضّلة عندي في الأدب كلّه، يبدأ فاسيلي في وضعه العادي، نزقاً، نافد الصبر، متعالياً، سعيداً بنفسه لصنعه ذلك العَلَم الطفولي وسط الثلج، وينتهي مذعوراً، هلعاً، ويهرب تاركاً نيكيتا ليموت. أصدّقُ ما حدث، وأعتقد أنّي -والعياذ بالله- لو صرت ذات يوم جباناً، هكذا بالضبط سيحدث التحوّل.

إنّه قسمٌ بارعٌ قويّ، يملأ أمثالنا من الكتّاب الأقلّ (أو على الأقل الكاتب الأدنى إيّاه) بالحسد والحقد. لكنْ ربّما نجد بعض العزاء في ملحوظة أنّ ما أدّى إلى وهم حدوث التحوّل في عقل أحدهم هنا، ليس إلّا نمطاً بسيطاً: ما كان ينفع فاسيلي من قبل، لم يعد ينفع.

ينقسم هذا القسم انقساماً طبيعياً إلى جزأين: جزء قبل نوم فاسيلي (الصفحات 31 – 35) وثانٍ عندما يستيقظ (صفحة 35).

في البداية يبدأ فاسيلي يشعر بالخوف، ويحاول بأشكال متعدّدة أن يشتّت نفسه؛

يشعل سيجارةً، وينصب علماً. يوجّه تفكيره إلى «الشيء الوحيد الذي يمثّل بالنسبة له كلّ معنى، ومتعة، وهدف، ومصدر فخر في الحياة»؛ أي: المال. يحسب أرقام الصفقة التي جاء لإتمامها («وسيظلّ مع ذلك أكثر من ثلاثين سازين من حطب التدفئة في كل دسياتين»). ويتأمّل في كيف ضاعا، موزّعاً اللّوم بغير عدل («لا يعلم سوى الربّ كيف فاتنا المنعطف». لاحظ نون الجماعة)، ثمّ يوزّع الاحتقار بسعادة: الكلاب («المقرفة لا تنبح عندما نحتاج إليها أن تفعل»)، والآخرون (الذين «لن يسافروا في مثل هذا الطقس»)، وزوجته (التي «لا تعلم الفرق بين رأسها وقدميها»). يحكي لنفسه من جديد قصّة صعوده المنتصرة: («من الذي يتحدّث عنه الناس في المقاطعة كلها؟ بريخونوف»)، ويتأمّل فيما يجعله مختلفاً عن غيره: («أنا أخاطر وأعاني الأمرّين، لست كالآخرين الذين يلزمون الفراش، أو يضيّعون أوقاتهم في الحماقات»)، ويصل إلى ذروة السعادة عندما يفكّر في أنّه قد يصبح مليونيراً، فيتمنّى لو كان هناك من يتحدّث إليه (كي يتفاخر)، لكن لا أحد هناك، إلّا نيكيتا (الوضيع). يفكّر باشتياق في جريشكينو، فيقرّر أن يشعل سيجارةً أُخرى، ويشقى حتّى يشعلها، ثمّ ينجح أخيراً، ومثل كل المزدهرين مادياً، والمعافين صحياً، ولا يزال بينهم وبين الموت أعوام بيننا، «ابتهج لمّا تمكّن من فعل ما أراد».

ينام، ثمّ ينتفض مستيقظاً في صفحة 35 بسبب «شيء ما» (خوفه، يتسلّل صعوداً من لا وعيه)، فندخل الجزء الثاني، الذي فيه يتبع دورة أساليب الإلهاء نفسها التي ساعدته من قبل.

بيد أنّها هذه المرّة لن تساعده.

يجرّب احتقار الآخرين: الفلّاحون («يا لحماقة هؤلاء القوم!»)، وزوجته («الكريهة»، هي السبب في مجيء نيكيتا معه). لكنّ خوفه لا يهدأ، بل على سبيل ردّ الفعل يفصح جزءٌ صادقٌ من نفسه عن أوّل تقييمٍ حقيقيٍّ للذات في القصّة: «فقط لو أنّني قضيت اللّيلة في جريشكنو، ما كان أيٌّ من هذا سيحدث!».

يحاول الخدعة القديمة ذاتها، «يتباهى بنفسه لنفسه، ويفخر بحاله»، لكنّ قلقه المتنامي أفسد عليه تلك المتعة («كان يعيقه الخوف المتسلّل حثيثاً»). فجأة أصبح نيكيتا شخصاً يستحق الحديث إليه، وفاسيلي «ناداه مرّتين» (لكنّه كان أوعى بطبيعة الورطة

الذي وقعا فيها ولم يرد حفظاً لطاقته). يسمع فاسيلي ذئباً («كان قريباً جداً حتّى إنّه سمع بوضوح حركات فكّه فيما يغيّر من شدّة صيحته»)، وعندما لجأ إلى «أن يفكّر في حساباته، وأعماله، وسمعته، وقيمته، وثروته»، انفجر قائلاً: «لتحترق الغابة بما فيها، كانت الأمور بخير حال بدونها». وفي النهاية يحاول إشعال سيجارة ويُخفق، فنشعر أنّ هذا بابٌ قد أُغلق في وجهه؛ لن يعود لفاسيليَ راحة بعد الآن في التدخين (أي في تمكّنه من فعل ما يريد).

هكذا لم تعد اثنتان من طرائق التأقلم السابقة مع الموقف تعمل (احتقار الآخرين، والتفاخر)، وتحوّل تزويره السابق في توزيع مسؤوليّة التسبّب في الضياع إلى صدق، وانتقل من استحقار الحديث إلى نيكيتا إلى مخاطبته، وأفكاره عن كمّ المال الذي سيجنيه من الغابة تحوّلت إلى ندم علنيّ على رغبته في شرائها.

النواة البنيويّة لهذا القسم ليست إلّا نمطَ قبل/ بعد بسيطاً. ما يعلّمنا -نحن الكتّاب الأقلّ- تقنيّة: لو أردنا أن يبدو في القصّة وكأنّ تغييراً ما قد حدث، فالخطوة الأولى هي ملاحظة ما يحدث في القصّة الآن. نكتب: «الطاولة متربة». لو كتبنا لاحقاً: «أخذت المائدة المُنظّفة حديثاً تلمع»، فذلك يعني أنّ الشخص الذي كان يهمل المائدة من قبل قد تغيّر.

خاصيّة قبل/ بعد البسيطة تلك مخفيّة تحت شبكةٍ معقّدةٍ من التفاصيل الماديّة، وتصوير الحالات السيكولوجيّة، ولقطات الأسقف المغطّاة بالثلج، وعرف الخيل المتطاير مع الريح، وتقديم أكواب الشاي، ما يوهمنا بأنّها عاصفةٌ حقيقيّةٌ في ليلةٍ حقيقيّة. لكنْ لو جرّبت أن تلوّن الجمل التي تتشكّل منها العناصر التي ذكرتها من قبل؛ أي: العناصر التي تبدّلت بين نصفي النمط، سيذهلك كم السطور المكرّسة لهذا النمط، والنظام شبه الهندسي للبنية، والبراعة التي أتقن بها إخفاء ذاك «الواقع» (الذي لا ينفك يزداد رعباً وإهانة) إخفاءً طبيعياً.

بينما نشاهد مرّةً أُخرى فاسيلي الجبان يهرب على صهوة الحصان في صفحة 40، من منظور نيكيتا هذه المرّة، تصبح القصّة عن شيء واحد: هل فاسيلي سيتغيّر؟ (أي

عامّةً: هل يمكن أن يتغيّر الأوغاد؟). إنّها ليست في الواقع عن هل سيُنقذون أم لا، لو أنّ زلّاجة ممتلئةً بالأطبّاء ظهرت فجأةً في الأفق، محمّلةً بالبطانيّات، والسجائر، والكبريت الجاف، سيظلّ السؤال الرئيسي للقصّة بلا إجابة. القصّة، من خلال استمرارها في التركيز على مواطن فساد فاسيلي (كم هو أناني، وطمّاع، ومهين لنيكيتا)، أخبرتنا أنّها لا تسأل عن إن كان مثل هذا الشخص قادراً على النجاة، بل إن كان قادراً على التغيّر.

قد تكون إجابتها (المحبطة): «لا».

لكنّ الإجابة الأجدر بالاهتمام والأعلى منزلةً هي: «نعم، بهذه الطريقة...».

ماذا كان صديقنا، الكاتب الأدنى، ليفعل لو طُلب منه: «اجعل الوغد يتغيّر»؟ تخميني هو أنّه كان سيجعل هذا الوغد يفكّر حتّى يصل إلى إدراكٍ أخلاقيٍّ، ويبدأ يتصرّف بحزمٍ طبقاً له.

لكن هذا ليس ما يحدث.

فاسيلي يمضي لخمس دقائق، ثمّ يصل إلى «بقعةٍ داكنةٍ»، فيتوهّم أنّها قرية، لكنّها كومة من عشب الشيح (وهو عشبٌ يرتبط بالمرارة، ونهاية الزمان، والشقاء، واضطراب الآمال)، «تعبث بها الريح القاسية بلا هوادة» مثل القميص الأبيض على حبل الغسيل، ورؤيتها تتعذّب على يد الرياح القاسية جعلته يرتجف «بدون أن يدري لذلك سبباً».

حثّ موخورتي على الانطلاق، لكنّه وجد نفسه بعد وقتٍ قليلٍ عند كومة الأعشاب نفسها. رؤيتها مجدّداً أثارت «في قلبه خوفاً لا يعرف له سبباً»، لمّا أدرك أنّه كان (مرّة أُخرى) يلف في دوائر.

فكّر: «أنا هالكٌ لا محالة!».

يقع الحصان في ركامٍ ثلجيٍّ، ينهض، يفرّ. يخوض فاسيلي في الثلج خلفه، لكنْ يضيق صدره، ويضطرّ إلى التوقّف بعد عشرين خطوة. يتملّكه الهلع. يرصّ قائمة ذهنيّة بكل الأشياء التي يخشى تركها خلفه، قائمة تتجاهل زوجته، وتتكوّن بالكامل من الممتلكات الماديّة، حتّى آخر عناصرها (وريثه) يبدو أنّه يعدّه أيضاً من ممتلكاته، وليس

ابنه الحبيب. ويعود مرّة ثالثة (بذاكرته) إلى كتلة الحشائش، «فتغلّب عليه رعبٌ هائلٌ، ولم يعد يصدّق أنّ ما يحدث له حقيقي».

ما المرعب بالضبط إذن في كومة الشيح هذه؟

كنت ذات مرّة على متن طائرةٍ فقدت أحد محرّكاتها (بسبب طيور النوارس!)، ولمدّة تقترب من 15 دقيقة كل من على الطائرة حسب أنّنا على وشك التحطّم. بعد صوتٍ أشبه باصطدام شاحنةٍ صغيرةٍ بجانب الطائرة، بدأ دخانٌ أسودُ يتدفق من فوهات الهواء في السقف، وبدأت مجموعة من الفتيات (لاعبات فريق سوفتبول) في الصراخ. كان بوسعي رؤية الشوارع المضاءة (لشيكاغو) تقترب بسرعة شديدة. هلعاً جاء صوت الطيّار من جهاز الاتّصال الداخلي يصيح: «التزموا بمقاعدكم وشدّوا أحزمة الأمان!» (ليس مطمئناً جداً). نظرت إلى ظهر المقعد المقابل لي وفكرت: «ستخرج روحي من هذا الجسد، وهذا الشيء هو ما سيتكفّل بذلك». لم يكن ظهر المقعد حليفي، أو عدوّي، لم يأبه بالمرّة بشأني، لكنّه ببساطة من سيقتلني. («أهلاً، أنا الموت، أزور الجميع»)، وأدركت أنّ الموت كان في العالم طوال الوقت، لكنّني حتّى تلك اللّحظة لم ألحظه، لكنّه قادم الآن، قريباً. كل ما دار في ذهني حينها كان صراخاً محموماً («لا، لا، لا») ورغبة عميقة في العودة بالزمن وتجنّب هذه الطائرة بأيّ شكل (تمنّيت يائساً أن أعود إلى نسختي من جريشكينو؛ أي: مطار أوهير).

عدا أنّه لم يكن إلى هناك سبيل. كنّا على ارتفاع أميال فوق سطح الأرض، بلا وسيلةٍ للنزول سوى تلك الواضحة. الشخص السعيد الواثق بنفسه الذي كنته على الدوام قبل تلك اللّحظة (الشخص الذي اعتاد أن يفعل ما يريد)... كم يبدو لي الآن مسكيناً، غبياً، طيّباً، لطيفاً، كسولاً، مطمئناً إلى لطف العالم بلا أيّ سند. لطالما تخيّلت أنّني في المواقف الشبيهة، سأكون الشخص الذي يستجمع حصافته، ويهمس في سرّه شاكراً الكون على كل تلك السنوات السعيدة، ثمّ ينهض بهدوء، ويقود بقيّة الركّاب في غناء «كومبايا[1]»، أو

(1) كومبايا Kumbaya: أغنية شعبية روحانية أمريكية ترجع أصولها للأمريكيين ذوي الأصول الإفريقية، تمزج بين الأصول الإفريقية والديانة المسيحية التي تحولوا إليها في أمريكا، وترمز إلى التناغم =

شيء مشابه. لكنّ هذا لم يحدث، علق عقلي في دورة الـ«لا، لا، لا»، ولم تراودني أيّ أفكار عن زوجتي، أو بناتي، أو كتابتي (ها!)، واكتشفت أنّ الناس عندما يقولون: إنّهم كادوا يتبوّلون على أنفسهم من فرط الرعب، لا يبالغون. تغلّب هلعي على كل شيء، بما في ذلك، بحسب ما أشعر أنّه سيحدث لو ساءت الأمور أكثر، تحكّمي في وظائف أعضائي.

أتذكّر هذا الشعور الطاغي المريع، حتى الآن.

لكن من بعيد، ولا يعيقني عن الحياة.

جاء الموت لفاسيلي، ولا شيء شخصيّ في ذلك، هكذا الموت مع الكل، لكنّ فاسيلي، ابن الحياة الكريمة، يجد نفسه في طريقه. مع أنّه يعلم ويتقبّل أنّ كل شيء في النهاية فانٍ، يجد نفسه غير قادرٍ على تقبّل أنّه ضمن هذا الـ«كل شيء». كتب تولستوي في روايته القصيرة «موت إيفان إيليتش» عن إيفان ذي المرض العضال: «لطالما قد بدا البرهان المنطقي بما أنّ كايوس إنسان، وكل إنسان فانٍ، إذن كايوس فانٍ. برهان سليم بالنسبة إلى كايوس، لكنّه ليس كذلك عندما يُطبّق عليه... إنّه ليس كايوس، ليس صورة مجرّدة للإنسان، بل كائن حيّ منفصل إلى حدٍّ بعيد عن الآخرين. لقد كان بالنسبة إلى أمّه وأبيه (فانيا الصغير)... ماذا يعرف كايوس عن رائحة الكرة الجلديّة الصغيرة التي كان فانيا الصغير مولعاً بها؟».

كومة الشيح «رمزٌ» عبقريٌّ ومجنونٌ، يمثّل عدّة أشياء في آن: إنّه مؤشّرٌ على عقم المحاولة (فاسيلي يتمنّى أن يكون هذا الشيء قرية، لكنّه ليس كذلك، ولا يتمنّى أن يظلّ يلف في دوائر، لكنّه يفعل ذلك)؛ وهو تذكرة ماديّة لطبيعة الموت القاسية العادلة واستحالة تجنّبه (حيثما ولّى يجده، ليس عدوانياً، بل غير مبالٍ). يتماهى معها، يرى أنّ بينه وبين كومة الشيح سمات مشتركة (إنّها مثله، «تعبث بها الريح القاسية بلا هوادة»، ومثله «ضائعاً، في انتظار موتٍ حتميٍّ عبثيٍّ سريع»).

= والطمأنينة بين البشر والكائنات الحية والشكر للخالق والتقرب إليه. [المترجم]

لكنّها أيضاً، بالطبع، كومة شيح حقيقيّة، تتأرجح تحت ضوء القمر، البقعة القاتمة الوحيدة في عالم من البياض الكامل، تحت أعين شخص ما... أنا. كلّما قرأت هذا القسم أشعر بالبرد، والهلع، والنهاية الوشيكة (لا يوجد فعلياً أي مكان يمكن اللّجوء إليه من الموت تجمّداً) وأرى السماء السوداء المزرقّة الروسيّة فوق رأسي، وأسمع انسحاق الثلج تحت خطوات حذائي طويل الرقبة، الحذاء الذي سيكون ممتلئاً عمّا قريب (يا للرعب!) بقدميّ المتجمّدتين الميّتتين.

كومة العشب تسبّبت كذلك في شيء آخر: جعلت فاسيلي يصلي.

لكن «لا يمكن أن تكون هناك صلة بين الشموع والقدّاس وبين مأساته الحاليّة». كل معتقداته حتى تلك اللّحظة كانت شكليّة، مبنيّة على عقد: «لو أنّني مارست طقوس الإيمان، أنت [أيّها الرب] ستحفظني إلى الأبد». أدرك الآن أنّه لن يُحفظ، وأنّ الراحة التي قد يمنحها الإيمان تتطلب ارتباطاً أعمق بالجانب الروحاني من ذلك الذي كان مستعداً له، وأنّ تلك الراحة على أية حال تعني بالعالم الآخر، لا الحالي، وهو (مثلي، على تلك الطائرة) يودّ بشدّة البقاء في الحالي، ويتمنّى السماح له بالعودة إلى الشخص السعيد، المطمئنّ، الواثق، الصحيح الذي كانه على الدوام، كي يفعل، إلى الأبد، وبلا انقطاع، ما يريد.

ومع فشل الصلاة، أدّت كومة العشب إلى حدوث شيء آخر: جعلت فاسيلي يهلع.

هرع يتبع حصانه هلعاً، حتّى إنّه ركض، ووجد نفسه قبل مضيّ وقتٍ طويل... عند الزلّاجة من جديد (حالة أُخرى من الدوران العقيم). ذهب روعه و«لو أنّه لا تزال به بقيّة من خوف، فهو خوف من عودة ذلك الرعب الجارف». كومة الأعشاب استُبدلت بالخوف من الموت، الخوف من شيء أسوأ: الخوف من أن يتملّكه الخوف. فجأةً لم يعد ما يخشاه هو الموت، بل الخوف، وما يخافه الآن هو انتفاء المعنى، انتفاء المعنى الذي لمحه في كومة العشب.

كيف قرّر أن يحفظ نفسه من انتفاء المعنى؟ سهلة؛ يعرف كيف يفعلها، عليه أن «يفعل

شيئاً، أن يشغل نفسه بأي أمر». هذه طبيعته، كلّما وجد نفسه قلقاً (على جدارته الشخصيّة مثلاً، أو على منزلته بين أقرانه) يلجأ دائماً لفعل شيء. لقد فعل شيئاً قبل عدّة ساعات، ترك أسرته وخرج ليضيف إلى أملاكه بسبب قلقه من أن يسبقه آخرون إلى ذلك، وفعل شيئاً قبل عدّة دقائق بعدما غلبه القلق: هجر نيكيتا وذهب.

بدأ كالعادة يهتمّ باحتياجاته الخاصّة أوّلاً: فتح معطفه، ونفض الثلج عن حذائيه وقفّازه، ثمّ «ومثلما كان يفعل عادةً عندما يغادر متجره ليشتري الغلال من الفلّاحين، أنزل حزامه للأسفل وأحكم شدّه، واستعدّ للعمل». حول انتباهه إلى الحصان: حرّر ساقه من الحزام، وأعاد ربطه.

كل هذه الأعمال أنانيّة في جوهرها، تهدف إلى رفع فرص نجاته.

ثمّ نادى نيكيتا على فاسيلي: إنّه يحتضر. أملى على فاسيلي بعض التعليمات الأخيرة بخصوص دفعات راتبه، وسأل الغفران «بحق المسيح...»، و«بصوت باكٍ»، ملوّحاً بيده أمام وجهه «وكأنّما يطرد الذباب».

عندها وقف فاسيلي «صامتاً ساكناً لنصف دقيقة».

وها نحن نصل إلى اللّحظة التي كانت القصّة تتجهّز إليها طوال الوقت: فاسيلي على وشك التغيّر.

وضع تولستوي نفسه هنا في مزنق. لقد صنع شخصاً وضيعاً مقنعاً، ونحن نعلم من الحياة الواقعيّة أنّ الوضيعين قلّما يتغيّرون. نخشى أن يكون التحوّل سطحياً. لو اقترح تولستوي وسيلة غير مهضومة للتبدّل (لو أنّه جعل فاسيلي يفعل شيئاً نعرف أنّه لن يأتي بمثله)، ستكشف القصّة عن أنّها بروباغندا وتنهار بالكامل. يحتاج إلى صنع تحوّلٍ قابلٍ لتصديقنا، تحوّل يحاكي التحوّلات التي قد تحدث لأوغاد العالم الحقيقي.

كيف يقترح تولستوي حدوث مثل هذا التحوّل؟

أوّلاً: دعنا نلحظ أنّ بعد صمت فاسيلي لنصف دقيقة، لم ينخرط في مناجاة، أو مونولوج داخلي يصف تبدّل مشاعره حيال العلاقة بين السادة والفلّاحين، أو فهمه

الجديد بالكامل للفضائل المسيحيّة عند تطبيقها على الأقلّ حظاً في الحياة. لم يجاهر (لنا، أو لنيكيتا، أو لنفسه) أنّه قد «أدرك» شيئاً. ترتيب حدوث الأشياء ليس: تبدّل حاله، وأدرك هذا التبدّل، وأخبرنا به، ثمّ بدأ يفعل شيئاً إزاءه، بل انخرط في الفعل مباشرةً (أو للدقّة: تابع الفعل). وقد فعل مثلما يتصرّف عادةً، «بالحسم نفسه الذي اعتاد أن يصافح به الأيادي بعد عقد الصفقات الجيّدة». إنّه يفعل ما كان يفعله نفسه طيلة حياته: يشغل نفسه بجرأة ليرجئ القلق والذعر.

ينفض الثلج عن نيكيتا، يفكّ حزامه، يفتح معطفه، يدفع نيكيتا إلى الأسفل، يتمدّد فوقه، يضبط أطراف معطفه ليحيط بنيكيتا داخله.

ويتمدّدان هناك بصمت «لوقتٍ طويل».

الآن، تمّت الأحداث الرئيسيّة للقصّة، فاسيلي قد تغيّر. نعلم ذلك ممّا فعله توّاً. إنّها أقرب إلى معجزةٍ في الكتابة، فقد فعلها تولستوي بدون أن يسرد المنطق خلف تحوّل فاسيلي، جعله يفعل بالضبط ما أقنعتنا القصّة أنّه لن يستطيع أبداً فعله.

فاسيلي مندهشٌ بقدرنا تماماً، ونشاهد ردّ فعله تجاه التغيير في ردّه الجميل المبهم الذي يتبع تنهيدة نيكيتا: «أرأيت؟ لا تتحدّث عن الموت، اثبت وستشعر بالدفء، هذه طريقتنا...»، ثمّ «امتلأت عيناه بالدموع، وشرع فكّه السفلي يرتجف بعنف».

«هذه طريقتنا». قالها لنفسه مجدّداً، وهو يحسّ بـ«حنانٍ غريبٍ وجليل».

ماذا يقصد بـ« هذه طريقتنا»؟ طريقة الروس؟ طريقة السادة الروس؟ طريقة البشر؟ من البديع أنّه لم يخطر له أنّ هذه لم تكن طريقته قط، على الإطلاق، ليس قبل اللّحظة الراهنة. تلك مرّته الأولى.

هل هي كذلك فعلاً؟ إنّها بالتأكيد المرّة الأولى التي يكون فيها مستعداً للتضحية براحته ورفاهيته، أو حياته من أجل شخصٍ غيره (مجرد فلّاح)، لكنّها ليست المرّة الأولى التي يشعر فيها أنّه يصنع الخير للعالم بأفعاله.

شعر كما لو أنّه كان يفعل ذلك طيلة عمره.

فيما تابعت طائرتي الوقوع، خيّم على المضيفين والطيّار صمتٌ مطبق. ظلّت خريطة شيكاغو الليليّة المألوفة تقترب، ثمّ قال أحد الركّاب بجواري، فتى في نحو الرابعة عشرة، بصوتٍ مذعورٍ رفيع: «سيّدي، هل ما يحدث طبيعي؟». ذهب قلبي إليه (يا له من تعبير غريب: «ذهب قلبي إليه»! يبدو شيئاً غير عادي، لكنّ هذا ما تحاول قلوبنا أن تفعله طوال الوقت، أن تذهب إلى شخص ما).

- «نعم، طبيعي». كذبت.

بعد أعوامٍ من الأبوّة والتدريس كانت طمأنتي له ردّ فعل طبيعياً، ولمّا فعلت شعرت أنّني عدت إلى نفسي مجدّداً. يصعب شرح ذلك، مثلما تقول التسبيحة الكاثوليكيّة القديمة: «يجب أن ننقص ويزيد المسيح». تحدّثت إلى الولد بالصوت الذي أستخدمه عندما أحاول إقناع، أو مداهنة، أو تهدئة أحدهم، لأنّ تلك كانت عادتي. الاستجابة بهذا الصوت بهدف التهدئة/ الطمأنة (المألوف) ومراقبة ردّ فعله (بدا أهدأ إلى حدٍّ ما، حتّى لو بتشكيك) غيّر شيئاً ما في جسدي. طاقتي الآن أصبحت متّجهة إلى الخارج ناحيته، بدلاً من اتّجاهها إلى الداخل بعصابيّة. أصبحت نفسي من جديد، وبما أنّي نفسي، عرفت كيف أتصرّف.

لم أتوقّف عن الخوف، لكنّي لو كنت قد متّ في تلك الحالة، كانت ستصبح ميتةً أفضل من لو حدثت في الحالة الهلعة السابقة.

أعتقد أنّ شيئاً مماثلاً حدث لفاسيلي. عاد لنفسه بفضل التصرّف مثل نفسه. طاقته الطبيعيّة، التي كانت تُستخدم لزمنٍ طويلٍ فقط لنفعه الخاص، جرى تحويلها. أصبح الخلل قدرةً خارقةً (ثور هائج في متجر خزف تحوّر مساره إلى منزلٍ مقرّر هدمه).

وحينها، عندما وجد نفسه في هذا الفعل، ورأى نفسه شخصاً محسناً مؤثّراً، تأثّر وأحسّ «نشوة غريبة»، نشوة أظنّها ذات علاقة براحة التخفّف أخيراً من شكل للحياة لطالما أعاقه. يتعرّف على تلك النسخة الجديدة من نفسه ويحسّ بـ«حنانٍ غريبٍ وجليل» ويبدأ يبكي.

وهذا «تحوّل».

العمليّة التي تغيّر بها فاسيلي تذكّرني بتحوّلٍ أدبيٍّ آخر، تحوّل سكروج. تقود الأشباح سكروج عبر الزمن، عبر حياته، تعرض عليه نفسه طفلاً صغيراً، وحيداً، منسياً في عيد الكريسماس، وشاباً عاشقاً، ومحلّ عطف ربّ عمله. لا تغيّر الأشباح سكروج، بل تذكّره أنّه كان شخصاً آخر. كان ذات يوم أشخاصاً آخرين ذوي مشاعر تختلف عن تلك التي عنده الآن، ولا يزال هؤلاء الأشخاص السابقون موجودين بداخله. بوسعنا القول: إنّ الأشباح أعادت تشغيل هؤلاء المتقدّمين.

فاسيلي يتذكّر أنّه كان في الماضي شخصاً آخر، شخصاً عندما يواجه مشكلةً يحلّها بالاجتهاد في العمل. عاد إليه أفضل جزء في نفسه (العامل الدؤوب). غير أنّ فاسيلي قد تعلّم من مقابلته لكومة الأعشاب. والآن، عندما يعلن نيكيتا أنّه يموت، يستطيع فاسيلي أن يسمعه، صار مبرمجاً على الاستجابة: «نعم، أعرف، وأنا أيضاً». (يتساوى فاسيلي وكومة الشيح ونيكيتا في أنّهم بلا حول ولا قوّة وهلاكهم حتمي). بهذا امتدّت حدود وطن فاسيلي بما يكفي للإحاطة بنيكيتا. ما زال فاسيلي يتصرّف بحسب مصلحته الخاصّة، لكنّ نيكيتا الآن صار مستعمرةً تابعةً لفاسيلي، والتصرّف لصالحها يبدو طبيعياً (مثل التصرّف لصالح فاسيلي نفسه)، وبهذا يفوز نيكيتا بالاستفادة الكاملة من طاقة فاسيلي (المدهشة).

البديع أنّ فاسيلي بعد التحوّل، يظلّ في الأغلب... فاسيلي. يفكّر في الذهاب لتغطية الحصان، لكنّه لا يقدر على جعل نفسه يكسر «الحالة المنتشية» التي وجد نفسه فيها. لا يزال نفسه، محتفياً بنفسه، يسعى للشعور الطيّب حيال نفسه، يظلّ في جوهره أنانياً متباهياً (كم أنا رائع في إنقاذ الناس!). عندما يقول «لا تخف، لن نخسره، ليس هذه المرّة»، يخبرنا تولستوي أنّه قالها «بالتباهي نفسه الذي يتحدّث به عن البيع والشراء».

لكن ثمّة ما تغيّر. نراقبه بينما هو متمدّد فوق نيكيتا يمرّ عبر الأشياء التي استمدّ منها الراحة أوّل مرّة في القسم السادس، ثمّ لم تعد تريحه، أخذ يتجاوزها، أو يحوّلها واحداً تلو الآخر. ما زال يفكّر تفكير المنتصرين (لكن انتصاره الآن هو إنقاذ نيكيتا). لم يعد مضلّلاً، بل العكس تماماً («لا بأس، إنّي أعرف عن حالي ما أعرفه»). في القسم السادس

انتقل من عدم التحدّث إلى نيكيتا إلى مخاطبته؛ أمّا الآن فهو ينتشي من أنّه لم يعد شخصاً منفصلاً عن نيكيتا («أصبح نيكيتا، ونيكيتا أصبح هو»)، ويجادل أنّه طالما بقي نيكيتا حياً فهو كذلك، فاسيلي، حيّ أيضاً، لأنّهما الآن واحد. يتذكّر الرجُل الذي كانه، ذلك الذي لم ينشغل إلّا بالمال، وأنّ هذا الفاسيلي القديم «لم يعلم شيئاً عن الحقيقة»، لكنّ الجديد الذي صار إليه يعرفها.

كان ليصبح رجُلاً طيّباً لو كان هناك شخص يكاد يتجمّد حتّى الموت كل يوم في حياته.

يقترح تولستوي رؤية راديكاليّة: عندما يحدث التحوّل الأخلاقي، لا يحدث عبر تبدّل كامل في الشخص المذنب، أو من خلال استبدال طاقةٍ جديدةٍ نقيّةٍ ما بطاقته الاعتياديّة، بل عبر تحويل مسار طاقته القديمة ذاتها.

كم أنّ هذا النموذج التحوليّ مريح! إذْ ماذا لدينا غير ما ولدنا به، وما كان طوال الوقت، حتّى الآن، يساعدنا (ويكبّلنا)؟ لنقل: إنّك بطل العالم في القلق، لو توجّهت طاقة القلق تلك تجاه التطرّف في النظافة الشخصيّة، فأنت «عصابي»، ولو أنّها توجّهت تجاه التغيّر المناخي، فأنت «ناشطٌ بيئيٌّ بعيد النظر».

لا نحتاج إلى التحوّل إلى أشخاص مختلفين تماماً كي نصبح أفضل، بل فقط تحتاج رؤيتنا إلى تعديل، وتوجيه طاقاتنا الطبيعيّة إلى الاتّجاه السليم. لسنا مضطرّين إلى التخلّي عن قدراتنا، ونبذ ذواتنا، أو ما نحب أن نفعله، أو ما نجيد فعله، إنّما تلك أحصنتنا، نحتاج فقط إلى ربطها بأفضل... هممم... زلّاجة.

ما الذي جعل فاسيلي ضئيلاً إلى هذا الحدّ طوال حياته (ما الذي يجعلنا ضئيلين الآن)؟ في الواقع اتّضح أنّه لم يكن ضئيلاً، كما أثبتت نهايته، بل كان عملاقاً. كان قادراً على الوصول إلى منبع حبّ هائل، مثل كل أبطالنا الروحيّين المحبوبين. لماذا إذن عاش حياته كلّها في بلد الأنانيّة الضئيل؟ ما الذي دفعه في النهاية للخروج منه؟ إنّها الحقيقة؛

لقد وجد أنّ فكرته عن نفسه كانت كاذبةً، وفكرته أنّه كان نفسه كانت مخطئة. على مدى كل تلك السنوات، لم يكن إلّا جزءاً فقط من نفسه. صنع بأفكاره، وعزّة نفسه، ورغبته في الفوز، ذلك الجزء من نفسه، وظلّ يعزّزه ويدافع عنه، ما فصل ذلك الجزء منه، فاسيلي، عن البقيّة، ثمّ عندما تراجع ذلك الكيان الفاسيلي، أدرك ما تبقّى منه المغالطة، وانضمّ (أو عاد للانضمام) إلى العالم الشاسع غير-الفاسيلي حوله.

لو كان بوسعنا عكس العمليّة (إعادته للحياة، وتدفئة جسده، وإذابة الثلج عنه، وجعله ينسى كل ما تعلّمه ليلتها)، سنجد عقله يعيد رويداً التأكيد على سلسلة من الأكاذيب: «أنت منفصل»، «أنت المركز»، «أنت على حق»، «اذهب وأثبت أنّك أفضل، أنّك الأفضل».

وعندها سيعود الشخص نفسه من جديد.

استطراد - 4

لم أرغب في تلطيخ احتفائي بقصّة «السيّد والخادم» في متن المقال بذكر الجدال المحدود الذي لطالما خضته بخصوص هذه القصّة.

لكن دعني أذكره الآن.

في القسم السادس، رأينا فاسيلي يتعامل مع حقيقة موته القادم، في القسم السابع، يحين دور نيكيتا.

يغمر الذعر نيكيتا بعد أن يهجره فاسيلي، لكنّه يصلّي، وعلى الفور تطمئنه فكرة أنّه «ليس وحيداً، بل هناك من يرعاه ولن يهجره»، وبينما يتسرّب منه الوعي، يشعر أنّه مستعدٌّ للموت، أو للنوم على حدٍّ سواء.

يقبل نيكيتا بلا تردّد فكرة موته المحتمل، لأنّه «كان يشعر على الدوام أنّه تحت رحمة السيّد الأعظم، الذي أرسله إلى هذه الحياة»؛ أمّا بالنسبة إلى ذنوبه، فالربّ هو من خلقه هكذا؛ أمّا بالنسبة إلى فاسيلي، نيكيتا يفكّر بإحسان: «أتوقّع أنّه أسِفٌ لفراق حياةٍ مثل حياته».

أجد هذا القسم... أقل: أقلّ جدارةً بالاهتمام، أقلّ تفاصيلاً. نيكيتا يبدو أطيب من أن يكون حقيقياً. ثمّة إحساس بأنّ المشاعر الحقيقيّة التي قد تخامر شخصاً مثل نيكيتا في مواجهة الموت، قد قمعتها رغبة تولستوي في صنع فلّاحٍ مثالي. نيكيتا لا يهاب الموت لأنّه بسيطٌ، وإيثاريٌّ، وأصيلٌ، مجرّد التفكير في الربّ كفيلٌ بتهدئة مخاوفه. هذا يضعه في مقابل فاسيلي، مالك الأراضي العصابيّ، المعقّد، عديم الإيمان، المذعور.

غير أنّ هناك بالتأكيد فلّاحين ليسوا بسطاء، وفلّاحين عصابيّين، وفلّاحين يخشون

الموت سواء كانوا بسطاء أم لا، وفلّاحين لا يؤمنون بالربّ، لأنّ «الفلّاحين» في النهاية بشر وليسوا «فلّاحين»؛ أي: بقولٍ آخر، أشعر أنّ تولستوي ربّما فيه بعض ممّا يتّهم فاسيلي به: الإخفاق في عدّ نيكيتا إنساناً كامل الإنسانيّة.

لاحقاً، في آخر قسم من القصّة (القسم العاشر).

ينجو نيكيتا بعدما تدفّأ بجسد فاسيلي. استخرجه الفلّاحون في اليوم التالي، «دُهش في البداية من أنّ الفلّاحين ما زالوا يصرخون بطريقتهم القديمة نفسها، وأنّ أجسادهم كما هي». وعندما أدرك أنّه حيّ، لم يسعد، بل أسِف، خاصّةً عندما أدرك أنّ كلتا قدميه قضمهما الصقيع.

في الفقرة الأخيرة نقفز عشرين عاماً إلى المستقبل. ربّما نجد أنفسنا تسأل: ما الذي فعله نيكيتا بهذه الأعوام العشرين، الوقت الذي كسبه من تضحية فاسيلي لأجله؟

يتّضح أنّه لم يفعل الكثير، بقي مثل ما كان.

كيف غيّرته تلك اللّيلة؟ لم يتغير على ما يبدو.

قبل أن يموت سأل زوجته الغفران، وغفر لها علاقتها بصانع البراميل، ما يشير إلى أنّه لم يفعل هذه الأشياء من قبل... لم يعد إلى البيت قبل عشرين عاماً يعرج من المستشفى، يفيض بالتعاطف المستلهم من تضحية فاسيلي، وأصلح أموره. إنّنا نفترض أنّه عاد إلى حياته العاديّة (عطوف مع الحيوانات، ويقطع ملابس زوجته بالفأس من حينٍ إلى حين وما إلى ذلك) لأنّ القصّة لم تذكر غير ذلك.

لا نشاهد نيكيتا أبداً يتفكّر في تلك اللّيلة المجنونة في الزلّاجة، ولا يتأمّل في جبن فاسيلي، أو في خلاصه، لم يسأل قط «لماذا فعل السيّد ما فعل؟»، أو «ما الذي حدث له ساعة النهاية؟». فاسيلي شعر أنّه ونيكيتا قد اندمجا في شخصٍ واحدٍ؛ أمّا نيكيتا فلم يفعل. لا يبدو ممتناً لفاسيلي، بل لم يفكّر حتّى في فاسيلي على الإطلاق.

وهذا... غريب. لو أنّ شخصاً ضحّى بحياته لأجل آخر، ولم يفكّر الآخر الناجي به قط، ولا يبدو ممتناً، ولم يغيّر فيه هذا الفعل شيئاً، يجعلنا هذا نتساءل عن قيمة التضحية، ويجعلنا نتساءل عن الشخص الناجي.

ويجعلنا نتساءل أيضاً عن الكاتب.

عندما مات فاسيلي، استطعنا رؤية ما دار بخلده في آخر لحظاته، من خلال مونولوج داخلي طويل يختتم القسم التاسع (الصفحات من 46-48). وعندما مات نيكيتا، لم ننل إلّا حقائق موته العارية («مات هذا العام في بيته، كما تمنّى، تحت الأيقونات، حاملاً شمعة في يده»)، بدون أيّ ذكْرٍ لما أحسّه، أو فكّر به ريثما يموت. ينسدل الستار، ويُقال لنا: إنّنا مضطرّون للانتظار حتّى يحين أجلنا لرؤية إن كان أمل نيكيتا سيخيب أم سيجد ما توقّع.

كنت أدرّس ذات مرّة قصّةً معيوبةً، لكنْ جيّدة لغوغول، تدعى «نيفسكي بروسبكت»، وقالت لي طالبة: إنّها لم تحبّها لأنّها قصّة متحيّزة جنسياً. استجبت بشيءٍ من حكمة المعلّمين النادرة وسألتها: «أين؟»، فأشارت إلى المكان الدقيق لذلك التحيّز، من خلال تقديم موقعين في القصّة تعرّضت فيهما شخصيّتان للإهانة. عندما أُهين رجُلٌ، دخل غوغول رأسه، وتمكنّا من سماع ردّه، وعندما أُهينت امرأةٌ، تمهّل الراوي من منظور الشخص الثالث ليلقي مزحةً على حسابها.

عندها طلبت من التلاميذ تخيّل كيف كانت القصّة لتكون لو كان غوغول قد تحرّى العدل، وسمح للمرأة بمنولوجها الداخلي. تبع ذلك بعض الصمت، ثمّ تنهيدة/ ابتسامة جماعيّة بينما نرى جميعاً في مخيّلتنا القصّة الأفضل التي كانت ستنتج: الغرابة والقتامة نفسها، لكن أكثر إضحاكاً وصدقاً.

إذنْ، القصّة فعلاً كانت متحيّزة جنسياً، لكن يمكن التعبير عن ذلك أيضاً بأنّها قصّةٌ معيوبةٌ تقنياً. هذا العيب يمكن (أو كان سيمكن، لو لم يكن غوغول ميتاً) تصحيحه. التحيّز الجنسي الذي أشارت إليه تلميذتي موجود وواضح بجلاء في جزءٍ معيّنٍ من النص، على شكل «سرد مجحف».

أقول: إنّ ثمّة أطروحة عامّة هنا: أي قصّة تعاني ممّا يبدو وكأنّه خللٌ أخلاقيٌّ (أن تبدو متحيّزة جنسياً، أو عنصريّة، أو ضدّ المثليّين، أو المتحوّلين جنسياً، أو متفلسفة، أو متعدّية على حقوق الغير، أو مشتقّة من عمل كاتبٍ آخر، وهلمّ جرّاً) يمكن عدّها، بما يكفي من التحذلق التحليلي، أنّها تعاني مشكلةً تقنيّة، ولو أنّ هذه المشكلة عولجت، ستصبح (دوماً) قصّة أفضل.

الاتّهام الذي كنّا نتغافل عنه («يظهر على تولستوي ما يبدو أنّه تحيّز طبقي»)[1] يمكن تحويله (عبر سؤال: «أين بالضبط؟») إلى ملحوظة حياديّة تقنيّة قابلة للحل: «في مكانين (على الأقل) -عندما يعود نيكيتا إلى بيته من المستشفى، وفي مشهد وفاته- حُرم نيكيتا من البعد الداخلي الذي منحه تولستوي لفاسيلي في اللّحظات المشابهة».

قصّة مثل «السيّد والخادم» يجب أن نتلقّاها بامتنانٍ على كل الأشياء الجميلة التي تحتويها.

لكن لعلّ من الممتع اللّعب معها قليلاً، ولو على سبيل مجاراة روح الاستكشاف التقني المشاكسة.

هل يمكننا إذنْ تخيّل نسخةٍ جديدةٍ من القسم العاشر يُمنح فيها نيكيتا قدرات سرديّة تساوي تلك التي منحها تولستوي لفاسيلي في اللّحظات الموازية؟

قد تبدأ تلك النسخة به في المستشفى، بعد نجاته مباشرةً، يفكّر. نيكيتا الذي عرفناه خبيراً بألاعيب فاسيلي، عدّه كياناً محدّداً: عنيد، يدور في فلك نفسه، قضيّة خاسرة، شخص يمكن التعامل معه واحتماله. كيف أصبح رأي نيكيتا في فاسيلي الآن؟ هل هو مذهول؟ مرتبك؟ كيف يتعامل مع حقيقة أنّ فاسيلي ضحّى بنفسه لأجله، لأجل نيكيتا، «مجرّد» فلّاح؟ كان فاسيلي على مدار القصّة يقلّل من نيكيتا، لكنّ نيكيتا في الواقع قلّل من شأن فاسيلي. ما الذي يمكن أن يفكّر فيه فاسيلي ويشعر به إزاء هذا الإدراك الجديد؟

ربّما نحاول أيضاً أن نشتغل على آخر فقرة من القصّة، ونحاول جعلها أكثر صدقاً، وكليّة العلم مثل النص الذي وصف موت فاسيلي بنهاية القسم التاسع.

قد يكون هذا في الواقع تمريناً ممتازاً لو أنّك مستعدٌّ له.

لذا، هيّا: أعِدْ كتابة القسم العاشر.

اكتبه مثل تولستوي، واستخدم، كما تعرف، الكثير من الحقائق. (ها ها)

---

(1) استثمر تولستوي كثيراً في فكرة الفلاح البسيط التقي، ما جعله يصنع العديد من الفلاحين غير الواقعيين، من الذين قد نجدهم، مثلما يقول نابوكوف: «يقومون بأحقر الأعمال على الإطلاق، بلا مبالاة ملائكية».

الأنف

نيكولاي غوغول

(1836)

الأنف

مكتبة
t.me/soramnqraa

I

[1] حدث في مدينة بطرسبرج، يوم الخامس والعشرين من مارس، أمرٌ عجيب. إيفان ياكوفلفيتش، وهو حلّاقٌ يعيش في جادّة فوزنسنسكي (اسم عائلته مفقود، وحتّى لافتة محلّه لا تعرض إلّا جنتلمان أنيقاً يغطّي ذقنه الصابون، وجملة: «نقوم أيضاً بالفصادة»)، استيقظ مبكّراً، واشتم رائحة الخبز الطازج. رفع نفسه قليلاً عن فراشه، ورأى زوجته، وهي امرأةٌ محترمةٌ نوعاً ما، مولعةٌ بشرب القهوة، تُخرج بعض الأرغفة من الفرن.

قال إيفان ياكوفلفيتش: «لا أريد القهوة اليوم يا براسكوفيا أوسيبوفنا، بل أودّ بعض الخبز الساخن مع البصل». وإن كان ذلك لا يعني أنّ إيفان ياكوفلفيتش لا يرغب في هذا الشيء وذاك معاً، إنّما هو يعرف خير المعرفة أنّه غير قادر على طلب كليهما في آن؛ إذْ إنّ براسكوفيا أوسيبوفنا ستستاء أيّما استياء من مثل تلك النزوات. قالت الزوجة لنفسها: «فليأكل المغفّل الخبز كما يريد، بهذا سيتبقى لي قدح قهوة إضافي». وألقت له على الطاولة رغيفاً.

ارتدى إيفان ياكوفلفيتش معطفه طويل الذيل فوق قميصه على سبيل الاحتشام، وجلس إلى الطاولة. صبّ بعض الملح، قشّر بصلتين، التقط سكّيناً، وبدأ يقطع الخبز، وقد ارتسم على وجهه تعبيرٌ جاد. بعد أن قطع الرغيف نصفين، نظر في داخل كل منهما ووجد، لدهشته، جسماً أبيض. نكزه بسكّينه بعناية، ثمّ تحسّسه بإصبعه. قال لنفسه: «إنّه صلب! ما عساه أن يكون؟».

دسّ إصبعه واستخرج... أنفاً! ذُهل إيفان ياكوفلفيتش. دعك عينيه، وعاد ليتحسّس الجسم

[2] مرّة أُخرى: إنّه أنفٌ بلا شك، بل هو أيضاً أنفٌ مألوف. ظهرت على وجه إيفان ياكوفلفيتش سيماء الرعب، لكنّ ذعره كان لا يُقارن بالسخط الذي تملّك زوجته.

صاحت بغضب: «أيّها الحيوان، من أين قطعت هذا الأنف؟ يا لك من حقير سكّير، سأبلغ الشرطة عنك بنفسي. ما هذه الهمجيّة؟ سمعت بالفعل سابقاً من ثلاثة أشخاص أنّك كنت تشدّ أنوفهم بقوّة خلال الحلاقة حتّى إنّهم تعجّبوا أنّها لم تنخلع بعدها».

بيد أنّ إيفان ياكوفلفيتش كان أقرب للموتى منه للأحياء، فقد أدرك أنّ ذلك الأنف يعود إلى المستشار القضائي كوفاليوف، الذي كان يحلق له كل أحد وأربعاء.

- انتظري يا براسكوفيا أوسيبوفنا، دعيني ألفّه في خرقة وأضعه جانباً، وسأتخلّص منه لاحقاً.

- لا أقبل بمثل هذا الكلام. أتريدني أن أسمح بوجود أنف مجدوع في بيتي؟ لا يا أجوف الرأس. أنت لا تعرف إلّا كيف تشحذ نصالك، وحتّى ذلك لن تعود قادراً عليه قريباً. آه يا سافل يا منحط، أتريد الشرطة أن تأخذني مكانك؟ يا قطعة الخراء، يا رأس النملة! خذه بعيداً عنّي، خذه أينما تحبّ ما دام بعيداً عنّي.

وقف إيفان ياكوفلفيتش مكانه، وكأنّما جُرّد من حواسه. فكّر، وفكّر، وأمعن التفكير، لكنّه في الواقع لم يعرف بمَ يفكّر. قال في النهاية، وهو يحكّ ما وراء أذنه بيده: «ملعون الشيطان الذي يعرف كيف حدث هذا. أكنت ثملاً عندما عدت إلى البيت أمس؟ لا أتذكّر بالضبط. مهما فكّرت في هذا الأمر يظلّ مستحيل الحدوث. الخبز في النهاية يُخبز، والأنف في النهاية... شيء مختلف. كيف صار هذا في ذاك؟ لا أفهم أبداً».

ثمّ صمت إيفان ياكوفلفيتش تماماً. فكرة أنّ الشرطة قد تجد الأنف في حوزته وتوجّه إليه التّهم أطارت صوابه، بدأ يرى في مخيّلته الياقات القرمزيّة المرصّعة بالفضة الأنيقة والسيوف... وبدأ يرتعد. في النهاية ارتدى سرواله وحذاءه طويل الرقبة، وأخذ يشدّ أربطة تلك الأسمال البالية بينما تنهمر عليه تحذيرات براسكوفيا أوسيبوفنا، ولفّ الأنف في خرقة، وخرج إلى الشارع.

[3] ودّ لو يدسّه تحت شيء ما في أيّ مكان، مثلاً: تحت مربط الفرس بجوار البوّابة، أو حتّى يتركه يقع منه وكأنّما عرَضاً، ثمّ ينعطف إلى شارع جانبي. لكنّ حظّه التعس جعله لا ينفك يصادف أشخاصاً يعرفهم ويسأله كل منهم: «إلى أين أنت ذاهب؟»، أو «من ذا الذي ستحلق

له في هذا الوقت المبكّر؟». لذا لم يجد إيفان ياكوفلفيتش اللحظة المناسبة. وفي مرّة تمكّن من تركه يقع، لكنّ شرطياً يقف قريباً منه أشار له بمطرده[1] وقال: «لقد وقع منك شيء هناك، التقطه»، فأذعن إيفان ياكوفلفيتش مجبراً، والتقط الأنف وأخفاه في جيبه. غمره اليأس، وأخذ يأسه يتعاظم بالتوازي مع تزايد عدد الناس في الشارع عندما بدأت المتاجر تفتح أبوابها.

قرّر أن يتّجه إلى جسر القدّيس أيزاك فوق نهر نيفا، هل سيتمكّن من إلقائه في النهر؟ لكنّني في الواقع أستحق بعض اللّوم على أنّني لم أتحدّث كما ينبغي عن إيفان ياكوفلفيتش، الذي كان رجُلاً محترماً على عدّة أوجه.

مثل كل حِرفيٍّ روسيٍّ يحترم نفسه، كان إيفان ياكوفلفيتش شِرِّيباً لا يكتفي من الخمر أبداً. ومع أنّه كان يحلق لغيره من الناس ذقونهم كل يوم، لم تكن ذقنه حليقة قط. معطف إيفان ياكوفلفيتش طويل الذيل (إذْ إنّه لم يرتد بالطو كاملاً قط) كان مزركشاً؛ أي: إنّه كان أسود بالكامل إلّا من بقع بنيّة/صفراء ورماديّة، وياقته لامعة، وفي مكان ثلاثة من أزراره تتدلّى بقايا خيوط. وكان يتّسم باللامبالاة، مثلاً: عندما يقول له المستشار القضائي كوفاليوف خلال الحلاقة: «يداك نتنتا الرائحة يا إيفان ياكوفلفيتش». يرد عليه بسؤال: «ما الذي يجعلهما نتنتين؟». فيجيب المستشار القضائي: «لا أعلم يا صديقي العزيز، رائحتهما نتنة». عندها إيفان ياكوفلفيتش، بعد أخذ قبضة من النشوق، يفرك وجنتيّ المستشار القضائي بالصابون، [4] وتحت أنفه، وخلف أذنيه، وتحت ذقنه، وحيثما يخطر له أن يفعل، على سبيل الانتقام.

هذا المواطن المحترم وجد نفسه على جسر القدّيس أيزاك. في البداية نظر حوله، ثمّ تدلّى من فوق السور وكأنّما ليراقب الأسماك التي تعوم في الأسفل، ثمّ أوقع الخرقة التي تحتوي الأنف خلسة. أحسّ وكأنّ حملاً هائلاً قد انزاح عن كاهله، حتّى إنّه ابتسم. وبدلاً من أن يذهب لحلاقة أذقان بعض موظّفي الدولة، تولّى مكاناً تقول لافتته: «طعام وشاي» ليشرب كأساً من البَنش، بيد أنّه لحظ فجأةً في نهاية الجسر رجُل شرطة له هيئة مميّزة، ذو سوالف عريضة، وقبّعة ثلاثيّة الأطراف، وسيف. وقع قلبه في قدمه؛ فقد أشار له الشرطي بإصبعه وقال: «تعال هنا يا صاحبي».

---

(1) مطرد halberd: سلاح قديم هو مزيج من رمح وفأس. [المترجم]

مثل كل من يعرف الأصول، خلع إيفان ياكوفلفيتش قبّعته قبل أن يصل إلى الشرطي بمسافة، واتّجه إليه بنشاط قائلاً: «تمنّياتي لسعادتك بالصحّة الطيّبة».

- لا لا يا صاحبي، لا داعي لقول «سعادتك»، فقط قلّ لي، ماذا فعلت خلال وقوفك على الجسر هناك؟

- أصدقك القول يا سيّدي، لقد كنت في طريقي لأحلق لأحدهم، ووقفت فقط لأرى كيف يجري النهر اليوم.

- هذا كذب، كذب. لن ينفعك هذا، تحلَّ بشرف الصدق.

أجاب إيفان ياكوفلفيتش: «أنا على استعداد لأن أحلق لمعاليك مرّتين في الأسبوع، بل حتى ثلاث مرّات، ولن أشتكي أبداً».

- لا يا صاحبي، لا قيمة لهذا، عندي ثلاثة حلّاقين يخدمونني، ويعدّون هذا شرفاً عظيماً. أصدقني القول، ماذا كنت تفعل هناك؟

شحب وجه إيفان ياكوفلفيتش... لكن هنا حيث تنقطع حكايته ويغلّف بقيّتها الضباب، وعمّا حدث بعد ذلك لا شيء معروف.

II

استيقظ المستشار القضائي كوفاليوف باكراً، وصدر عنه صوت «برررر» كما اعتاد أن يفعل عند الصحو، مع أنّه لا يستطيع أن يفسّر سبب فعله ذلك. مطّ أطرافه وطلب المرآة الصغيرة الموضوعة على المائدة. أراد أن ينظر إلى البثرة التي ظهرت أمس على أنفه. ذهوله كان عاتياً لمّا رأى في مكان أنفه سطحاً جلدياً أملسَ. طلب كوفاليوف المذعور بعض الماء، وفرك عينيه بالمنشفة ونظر مجدّداً: لا يوجد أيّ أنف! تحسّس جسده بيده ليرى إن كان لا يزال نائماً. لا، ليس نائماً. قفز المستشار القضائي خارجاً من الفراش وهزّ نفسه: ولا يزال بلا أنف. أمر بأن تُجلب له ملابسه، وانطلق من فوره إلى رئيس الشرطة. [5]

يجدر بي الآن الحديث بعض الشيء عن كوفاليوف، ليرى القارئ أيّ نوع من الرجال هذا المستشار القضائي. المستشارون القضائيّون الذين نالوا رتبتهم بفضل حصولهم على

الدبلوم الدراسيّ لا يمكن أبداً مساواتهم بأولئك الذين نالوها في القوقاز، شتّانَ ما بين هذا وذاك. المستشارون القضائيّون متعلّمون... لكنّ روسيا مكانٌ عجيبٌ، لو قلت فيه شيئاً عن مستشار قضائيّ واحد، كل مستشار قضائي من ريجا غرباً إلى كامشاتكا شرقاً سيأخذه على نفسه. الحال نفسه ينطبق على كل الرتب والألقاب الأخرى. كوفاليوف كان ينتمي إلى المستشارين القضائيّين القوقازيّين، ولم يكن يحمل تلك الرتبة إلّا منذ عامين فقط، لذا لم يتمكّن من نسيان رتبته ولو للحظة. وبغية إضفاء المزيد من الكرامة والرفعة على نفسه، لم يقل عن نفسه قط إنّه مستشار قضائي، بل رائد. كان عندما يقابل امرأةً تبيع واجهات القمصان في الشارع يقول: «اسمعي أيّتها السيّدة العزيزة، تعالي إلى شقّتي في شارع سادوفايا، اسألي أيّ شخص عن حيث يعيش الرائد كوفاليوف وسيدلّك». وإن امتازت المرأة بالحسن، كان يدلي إليها بمزيد من التفاصيل الخاصّة، مضيفاً: «فقط اسألي يا حلوة عن شقّة الرائد كوفاليوف». لهذا، من الآن فصاعداً، سنشير إلى هذا المستشار القضائي بـ«الرائد».

الرائد كوفاليوف اعتاد على التمشي يومياً في جادّة نيفسكي. ياقة قميصه كانت منشّاة دوماً وفائقة النظافة، وسالفاه من النوع الذي تراه في وجوه المسّاحين الريفيّين، والمهندسين المعماريّين (فقط لو كانوا روسيّين)، والأشخاص المنوط بهم مختلف مهام الشرطة، وكذلك أولئك ذوي الخدود المتورّدة الماهرين في لعب الورق؛ إنّها تلك السوالف التي تستمرّ على طول الوجنتين حتى تصل إلى الأنف. يرتدي الرائد كوفاليوف دائماً الكثير من أختام العقيق الأحمر، منها ما نُقشت عليه الشعارات، ومنها ما كان عليه كلمات مثل: (الأربعاء، الثلاثاء، الاثنين... إلخ). جاء الرائد كوفاليوف إلى بطرسبرج للعمل؛ أي: للبحث عن وظيفةٍ تناسب رتبته، مثل: نائب محافظ لو استطاع أن يجد مثلها، وإن لم يكن فلا بأس بمسؤول في أيّ [6] قطاعٍ حكوميٍّ ذي شأن. لا يأنف الرائد كوفاليوف من الزواج، بيد أنّ شرطه لذلك أن تبلغ ثروة العروس مئتي ألف على الأقل. هكذا بات بوسع القارئ أن يستوعب حالة الرائد بعدما رأى تلك المساحة الجلديّة المسطحة السخيفة بدلاً من أنفه الوسيم معقول الحجم.

واستكمالاً لنصيبه من سوء الحظ، لم تظهر في الشارع أي عربة أجرة، فاضطرّ إلى المشي ملتفاً بعباءته، ومغطّياً وجهه بوشاحه، متظاهراً أنّ أنفه ينزف. «لكن... أليس من الممكن

أنّني واهم؟ الأنوف لا تختفي على هذا النحو الأحمق!». دخل مقهى كي يتمكّن من النظر إلى نفسه في المرآة، ولحسن الحظ لم يكن هناك شخص عداه. كان الخدم يكنسون القاعات، ويرتّبون المقاعد، وبعضهم يحمل صواني الفطائر الساخنة بعيون ناعسة، وصحف أمس المبقّعة بالقهوة لا تزال متناثرة على الموائد والمقاعد. قال الرائد: «الحمد لله أن لا أحد هنا، أستطيع الآن أن أنظر بلا قلق». اقترب من المرآة بخطى وجلة، ثمّ هتف بعد أن بصق: «اللّعنة، ما هذا القرف! ليت أنّه كان هناك شيء في محلّ الأنف المختفي بدلاً من هذا اللاشيء».

عضّ شفتيه منزعجاً، وخرج من المقهى عازماً -على غير عادته- على ألّا ينظر، أو يبتسم لأحد على الإطلاق. وفجأةً، وقف مصعوقاً في مكانه عند الباب، ووقعت أمام عينيه ظاهرة يتعذّر تفسيرها: توقّفت عربة أمام المدخل، وانفتح بابها، ونزل منها جنتلمان في ملابس رسميّة محنيّ الظهر نوعاً ما، واندفع صاعداً الدرج. لك أن تتخيّل الرعب والذهول اللّذين غمرا كوفاليوف عندما رأى أنّه أنفه! أحسّ أنّ العالم كله يدور أمام عينيه بعد أن شهد ذلك المشهد الشاذ، بالكاد تمكّن من البقاء واقفاً. جعل ينتفض كالمحمومين، وعزم على انتظار عودة الجنتلمان إلى العربة، وليكن ما يكون. وعاد الأنف بالفعل بعد دقيقتين؛ كان يرتدي زيّاً مرصّعاً بالذهب، ذا ياقةٍ ضخمةٍ منتصبةٍ، وبنطالاً من جلد الظبي، ويتدلّى من جانبه سيف. وبوسع المرء أن يستنبط من قبّعته ذات الريش أنّه يحمل رتبة مستشار دولة. كل شيء حياله كان يشير إلى أنّه ذاهب في مهمّة عاجلة. نظر يميناً ويساراً، ثمّ صاح في السائق «دُر بالعربة». ثم ركبها وانطلقت به.

[7] أوشك عقل كوفاليوف المسكين أن ينفجر، لم يجد أيّ تفسير لهذا الحدث الغريب. كيف يستطيع أنف، كان حتّى الأمس على وجهه، أن يمشي، أو يركب؟ بل كيف له أن يرتدي زيّاً رسميّاً؟ ركض خلف العربة التي كانت لحسن الحظ لم تبتعد كثيراً، وتوقّفت عند كاتدرائيّة كازان.

هرع إلى الكاتدرائيّة، وشق طريقه عبر صفوف النسوة العجائز المتسوّلات، اللّواتي تغطّي وجوههنّ الضمادات إلّا من فتحتين مكان العينين، ما كان يثير سخريته من قبل، ودخل. لم يكن هناك إلّا قلّة من المتعبّدين الواقفين عند المدخل. انزعاج كوفاليوف كان شديداً حتّى

إنّه لم يكن في مزاج يسمح له بالصلاة، وأخذ يبحث بعينيه عن الجنتلمان في شتّى أركان الكنيسة، ووجده في النهاية يقف في أحد الجوانب؛ كان الأنف يصلّي بمنتهى التقوى، ووجهه مخفيّ خلف الياقة الطويلة المنتصبة.

تساءل كوفاليوف: «كيف لي أن أقترب منه؟ إنّ زيّه وقبّعته وكل ما فيه يوحي بأنّه مستشار دولة. اللعنة عليّ لو عرفت كيف أفعلها!».

أخذ يتنحنح، لكنّ الأنف لم يتململ من وضع الركوع والسلوك الخاشع.

أرغم كوفاليوف نفسه على استجماع شجاعته وقال: «سيدي العزيز، سيدي العزيز...».

قال الأنف بدون أن يلتفت: «ماذا تريد؟».

- الأمر غريب يا سيّدي العزيز... أعتقد... يفترض بك أن تعرف مكانك. لقد وجدتك فجأةً... في كنيسة من بين كل الأماكن! أنت ستعترف بأنّ...

- اعذرني، لا أستطيع فهم حديثك... وضّح كلامك.

فكّر كوفاليوف: «كيف أشرح له؟». ثمّ تجرّأ وقال: «طبعاً، أنا... انظر، أنا رائد، وأنت تعرف أن مثلي لا يليق به أن يمشي من دون أنفه. لا بأس بهذا لو كنت بائعة جائلة من أولئك اللّواتي يبعن البرتقال المقشّر على جسر فوسكريسنسكي؛ أمّا أنا، وخاصّة أنّني أتوقع مقابلة السيدة تشيختارايوفا، وهي زوجة مستشار دولة، علاوة على المعرفة التي تجمعني بعدد من السيّدات... احكم بنفسك... أنا فعلاً لا أعرف ماذا أقول يا سيّدي العزيز...». وهنا هزّ الرائد كوفاليوف كتفيه: «سامحني، لكن لو نظر المرء إلى المسألة من منظور الواجب والشرف... أنت نفسك ستتفهّم».

أجاب الأنف: «أنا لا أفهم أي شيء، وضّح ما تقول». [8]

قال كوفاليوف بإحساس من عزّة النفس: «سيّدي العزيز، لا أعرف كيف أفسّر كلامك... يبدو لي كل شيء واضحاً... أم تحب أن... في النهاية أنت أنفي!».

نظر الأنف إلى الرائد وعقد حاجبيه قليلاً.

- أنت مخطئ يا سيّدي العزيز، أنا كيانٌ مستقلٌّ تماماً. زائد أنّه من المستحيل أن يكون ثمّة صلة بيننا، فبالنظر إلى أزرار زيّك يمكن تخمين أنّك موظّفٌ في المجلس، أو حتّى في وزارة العدل؛ أمّا أنا فمن السلك الأكاديمي.

ثمّ استدار الأنف وعاد إلى صلواته.

اضطرب كوفاليوف تماماً، ولم يعد يعرف ماذا يفعل، أو حتّى يفكّر. وحينها سمع الحفيف الأليف لزيّ نسائي: تقترب منه سيّدة متقدّمة في العمر في فستانٍ مطرّز، وأخرى نحيفة في فستانٍ أبيض يحدّد قوامها الرشيق اللطيف، وعلى رأسها قبّعة بلونٍ قشيّ كريميّ، وخلفهما خادم طويل ذو سالفين كثّين وياقات متعدّدة، توقّف وفتح علبة نشوق.

خطا كوفاليوف إلى الأمام، شدّ ياقات قميصه المنفوش ورتب أختامه المتدلّية من سلسلةٍ ذهبيّةٍ، وبينما يوزّع ابتساماته في كلّ الاتّجاهات حوّل انتباهه إلى الشابّة الصغيرة فائقة الرقّة، التي حنت رأسها قليلاً مثل زهرة الربيع، ورفعت يدها البيضاء الصغيرة ذات الأصابع الشفّافة حتّى جبهتها. ولمّا لمح كوفاليوف ذقنها الصغير المستدير، وجزءاً من وجنتيها الملتمعتين بلون أوّل أزهار الربيع، اتّسعت ابتسامته أكثر، عدا أنّه انتفض مرّة واحدة متراجعاً مثل الملسوع، فقد تذكّر أنّه حيث كان أنفه في وجهه لا يوجد الآن أي شيء على الإطلاق، وصعدت الدموع إلى عينيه. التفت، عازماً بلا رجعة على مواجهة الجنتلمان ذي الزيّ الرسمي بحقيقة أنّه يتظاهر فقط بأنّه مستشار دولة، وأنّه في الواقع غشّاشٌ ونصّابٌ وليس إلّا أنفه، أنف الرائد كوفاليوف... لكنّ الأنف لم يعد هناك، فقد تمكّن على نحوٍ ما من الذهاب، ربّما ليؤدّي مهمّة أُخرى.

ألقى هذا كوفاليوف في غياهب اليأس. عاد، وتوقّف للحظة تحت أحد الأعمدة، وأخذ يمعن النظر هنا وهناك بحثاً عن الأنف. كان يتذكّر جيّداً أنّ الأنف يرتدي قبّعة مريشة، وزياً مرصّعاً بالذهب، لكنّه لم يلحظ شكل معطفه، ولا لون عربته، ولا أحصنته، بل لم يلحظ حتّى إن كان بصحبته خادم، ولا شكل زيّ الخادم إن وُجد. فوق كل ذلك فقد كانت هناك الكثير من العربات المندفعة بسرعة فائقة في كل الاتّجاهات، ما جعل التفرقة بينهم في غاية الصعوبة. وحتّى لو تمكّن من تمييز العربة، فكيف له أن يوقفها؟ الطقس كان طيّباً ومشمساً، والازدحام على أشدّه في جادّة نيفكسي. انهمر سيلٌ من السيّدات المتألّقات على الرصيف، قادمات من جسر الشرطة ومتّجهات إلى جسر أنيتشكين، ثمّ ظهر مستشار بلاط يعرفه، واعتاد على مخاطبته بلقب المقدّم، خاصّة في وجود الأغراب. وهناك أيضاً يارجين، [9]

صديق عزيز له، ومن كبار موظّفي المجلس، وخاسر دائم في لعب الورق، وها هو رائد آخر حصل على رتبته الاستشاريّة في القوقاز يشير إلى كوفاليوف كي ينضمّ إليه...

قال كوفاليوف: «يا للهول!». ثم نادى عربة أجرة: «أيّها الحوذيّ، خذني إلى رئيس الشرطة».

ولج إلى العربة، وظلّ يصيح في الحوذي: «أسرع، تحرّك أسرع».

وصاح ما إن دخل القاعة: «هل رئيس الشرطة هنا؟».

أجابه الحاجب: «لا يا سيّدي، لقد غادر توّاً».

- غير معقول!

- لقد ذهب بالفعل يا سيّدي، لكن قبل قليلٍ، لو كنت أبكرت دقيقتين لوجدته.

عاد كوفاليوف إلى العربة بدون أن ينزل الوشاح عن وجهه، وهتف في الحوذيّ بيأس: «انطلق».

سأل الحوذي: «إلى أين؟».

- إلى الأمام مباشرة.

- ماذا تقصد بهذا؟ أمامنا منعطف، هل آخذ اليمين أم اليسار؟

أربك السؤال كوفاليوف، وجعله يفكّر من جديد. أوّل ما خطر له فعله في هذه المحنة كان الذهاب إلى الشرطة، ليس لأنّ الشرطة لها علاقة بهذا الأمر، بل لأنّها الأقدر بين ما [10] عداها من المؤسّسات على التصّرف بسرعة؛ أمّا الذهاب إلى رؤساء القطاع الذي ادّعى الأنف أنّه موظّف فيه طلباً للعدالة فهو ضربٌ من العبث؛ إذْ إنّ ردود الأنف تظهر جلياً أنّ هذا الشخص لا يراعي حرمة، ولن يتورّع عن الكذب في هذه القضيّة مثل غيرها، كما فعل عندما أكّد لكوفاليوف أنّهما لم يلتقيا من قبل؛ لذا كان كوفاليوف على وشك أن يخبر الحوذي أن يأخذه إلى قسم الشرطة، لولا أن خطر له أنّ ذلك المجرم النصّاب، الذي عامله بوقاحة في لقائهما الأوّل، قد يستغل أي فرصة، ويفرّ من المدينة إلى أيّ مكان، وعندها سيصبح البحث عقيماً، وقد يستمرّ، لا سمح الله، لشهر كامل. في النهاية بدا له أنّ السماء نفسها أعادت إليه صوابه، وقرّر أن يذهب مباشرةً إلى مكتب الجريدة قبل فوات الأوان، وينشر إعلاناً بوصفٍ تفصيليٍّ لشكل الأنف، كي يستطيع أي شخص يقابله أن يحضره له

على الفور، أو حتّى أن يدلي له بمعلومات عن مكانه. هكذا، بعزيمة معقودة، أمر الحوذيّ أن يأخذه إلى مكتب الجريدة، وظلّ طوال الطريق ينكزه في ظهره بقبضته قائلاً: «أسرع أيّها الوغد، أسرع يا لعين!». وكان الحوذي يرد: «آه، يا سيّدي!» بينما يهزّ رأسه ويشد زمام حصانه، الحصان الذي كان طويل الشعر مثل الكلاب الأليفة الصغيرة. أخيراً بلغت العربة وجهتها، واندفع كوفاليوف لاهثاً إلى غرفة استقبالٍ صغيرة حيث كان يجلس موظّف أشيب الشعر ذو نظّارات ومعطف طويل الذيل إلى مائدة، قابضاً على قلمه بأسنانه، ويحصي العملات النحاسيّة الواردة حديثاً.

هتف كوفاليوف: «من الذي يستلم الإعلانات هنا؟... آه... صباح الخير!».

- «كيف حالك؟». قالها الموظّف الأشيب رافعاً عينيه للحظة قبل أن يخفضهما مجدّداً لينظر إلى أكوام المال المرتّبة أمامه.

- أودّ نشر إعـ..

قال الموظّف: «لحظة لو سمحت». وكتب رقماً على قطعة ورق بيد، وحرّك حبّتين على العدّاد بالأخرى. وكان يقف بحذاء المائدة خادمٌ في بزّةٍ تقترح هيئتها أنّه يعمل في بيت أرستقراطيّ رفيع المقام، حاملاً ورقةً في يده، وقرّر أنّ تلك لحظة مناسبة للتعبير عن لياقته الاجتماعيّة: «تخيّل يا سيّدي! هذا الكلب الهجين الصغير لا يساوي ثمانين كوبيكاً، بل أنا
[11] لن أدفع مقابله ولو ثمانية كوبيكات، لكنّ الكونتيسة تحبّه، صدّقني. ولهذا فأيّ من يجده سينال مئة روبل! بصراحة، للناس فيما يعشقون مذاهب! أتفهّم أن تدفع مقابل كلبٍ جيّدٍ لو كنت صيّاداً، بوينتر مثلاً، أو بودل، لا بأس بخمسمئة، وربّما بألف، لكن ليكن على الأقل كلباً جيّداً».

أخذ الموظّف الوقور يصغي إليه باهتمام بينما يحاول في الوقت نفسه عدّ الحروف في الورقة. ووقف حولهم في كل مكان العديد من السيّدات الكبار، ومندوبو المبيعات، وحمّالو البيوت، مع كل منهم ورقة. أحدهم يعرض بيع حوذي يتّسم بحسن السلوك، وآخر عربة خفيفة الاستعمال جرى شراؤها من باريس عام 1814، وآخرين فتاة من الأقنان في التاسعة عشرة من عمرها خبيرة في الغسيل ومناسبة لغير ذلك من الأعمال، وعربة صغيرة جيّدة تحتاج إلى زنبرك واحد فقط، وجواد شاب قوي رمادي عمره سبعة عشر عاماً، وبذور لفت

وفجل واردة حديثاً من لندن، وبيت صيفي بكل ملحقاته، بما فيها إسطبل يكفي حصانين ومساحة لزراعة بستان من أشجار البتولا، أو التنوب، وكان هناك أيضاً نداء لكل من يودّ شراء نعال الأحذية القديمة، يدعوهم للقدوم إلى مزادٍ يقام كل يوم بين الساعة الثامنة والثالثة. الغرفة التي احتشد فيها الجميع كانت صغيرة، والهواء كان ثقيلاً، لكنّ المستشار القضائي كوفاليوف لم يكن في حال تسمح له بالشم، لأنّه حافظ على وشاحه يغطّي وجهه، لأنّ أنفه في مكانٍ لا يعلمه إلّا الله.

قال أخيراً بنفاد صبر: «سيّدي الفاضل، اسمح لي... الأمر طارئ».

ردّد الموظف الأشيب، وهو يلقي الأوراق في أوجه النسوة العجائز والحمّالين: «الصبر، الصبر يا جماعة... روبلان وثلاثة وأربعون كوبيكاً! لحظة واحدة... روبل وأربعة وستّون كوبيكاً». وأخيراً استدار نحو كوفاليوف: «بماذا أخدمك؟».

قال كوفاليوف: «أريد... هناك نصّاب، أو مجرم، ما زلت لا أعرف. أودّ فقط إعلان أنّ مَنْ يأتِ لي بهذا اللّقيط سيحصل على مكافأة مجزية».

- اسمح لي بالسؤال: ما اسم حضرتك؟

- ما لك باسمي؟ لا أستطيع الإفصاح عنه، عندي معارف مهمّون: السيدة تشيختارايوفا، زوجة مستشار دولة، والسيدة بيلاجيا جريجوريفنا بودتوتشينا، زوجة مقدّم... ماذا لو عرفن لا قدّر الله؟ يمكنك أن تكتب: مستشارٌ قضائيٌّ، أو الأفضل أن تقول: شخصٌ برتبة رائد. [12]

- وهل الهارب من أقنان بيتك؟

- ماذا تقصد بأقنان البيت؟ لو كان قناً ما صار مجرماً كبيراً، بل الهارب هو... أنفي...

- هممم، اسم غريب. وهل سرق السيد أنفي هذا منك الكثير؟

- لا أقصد أن أقول: إنّ اسمه أنفي، لقد أسأت فهمي. إنّه أنفي أنا، الأنف الذي كان في وجهي اختفى ولم أعد أعرف مكانه. إنّه مقلبٌ من الشيطان ذاته.

- لكن كيف اختفى؟ لا أفهمك

- لا أستطيع أن أشرح لك، لكن المهم أنّه الآن يهيم في شوارع المدينة، ويقول عن نفسه: مستشار دولة، ولهذا أطلب منك إعلان أنّ من يجده عليه القبض عليه وتسليمه لي على

الفور والحال. ضع نفسك مكاني، كيف لي أن أعيش من دون جزءٍ واضحٍ مثل هذا من جسدي؟ لو كان الضائع مثلاً إصبع قدم لأخفيت مكانه في حذائي ولن يدرك ضياعه أحد. أنا مدعوّ يوم الخميس عند السيدة تشيختارايوفا، وهي زوجة مستشار دولة، وعند السيدة بيلاجيا جريجوريفنا بودتوتشينا، وهي زوجة مقدّم، وابنتها فائقة الجمال أيضاً من أصدقائي. ضع نفسك مكاني، كيف لي أن أدخل بيتهم بهذا الشكل؟

زمّ الموظّف شفتيه بإحكام ليبدو وكأنّه يفكّر بعمق، ثمّ قال بعد صمت طويل: «لا، لا يمكنني نشر مثل هذا الإعلان في الجريدة».

- لماذا؟ ما المشكلة؟

- ستضيع مصداقيّتنا. لو كتب كل من هبّ ودبّ عن أنفه الضائع، ماذا سيُقال عنّا؟ الناس يقولون بالفعل: إنّنا نطبع من الشائعات والسخافات الكثير.

- لكن ما الذي يجعل من هذا الشأن شائعة، أو سخافة؟ لا أعتقد أنّه كذلك من قريب، أو من بعيد.

- هذا ما تظنّه، لكنْ جاءتنا في الأسبوع الماضي حالة مشابهة؛ جاء موظّفٌ حكوميٌّ مثل حضرتك بإعلان، حاسبته عليه بروبلين وثلاثة وسبعين كوبيكاً، ومحتوى الإعلان لم يكن إلّا
[13] عن كلب بودل هارب. قد يبدو هذا شيئاً طبيعيّاً، أليس كذلك؟ لكن اتّضح في النهاية أنّه كان سبّاً وقذفاً، وأنّ هذا الكلب البودل في الواقع أمين صندوق في مؤسّسةٍ حكوميّةٍ لا أذكرها بالضبط.

- لكنّي لا أعلن عن بودل، بل عن أنفي أنا؛ أي: إنّني في الواقع لا أتحدّث إلّا عن نفسي.

- لا، لا أستطيع نشر مثل هذا الإعلان.

- لكن أنفي ضاع فعلاً.

- لو أنّه ضاع كما تقول فاذهب إلى طبيب، يقولون: إنّ هناك من يستطيع أن يركب لك أي أنف تحبّه، وإن كنت أعتقد أنّك رجُل شاذ الميول، ويميل إلى المزاح في حضرة الغير.

- أقسم لك بكل ما هو مقدّس إنّني صادق. طيّب، ما دمنا قد صرنا إلى هذا الحال، سأريك.

قال الموظّف: «لماذا تتعب نفسك؟». ثمّ أخذ قبضة نشوق وتابع بدافع الفضول: «لكن كما تحب، أحبّ أن أرى لو أنّ هذا لا يضايقك».

أزاح المستشار القضائي الوشاح عن وجهه.

قال الموظف: «غريب فعلاً، مكانه أملس تماماً، مثل فطيرة خرجت لتوّها من الفرن. لا أصدق النعومة!».

- «حسناً، لن تجادلني بعد الآن، فقد رأيت بنفسك ولم يعد من الممكن رفض نشر إعلاني، أليس كذلك؟ كم أنا ممتنٌّ وسعيدٌ للفرصة التي أتاحت لي شرف التعرّف على حضرتك...».

قرّر الرائد، كما نرى، أن يستخدم سلاح المداهنة.

قال الموظف: «مسألة النشر سهلة بالطبع، لكنّي لا أرى أنّك ستستفيد منها بشيء. أنصحك -إن ما زلت مصراً- أن تضع المسألة في يد شخص متمكّن من صنعة الكتابة ليصف بدقّة هذه الظاهرة الطبيعيّة النادرة، وينشرها في النحلة الشماليّة[1] مثلاً». وأخذ قبضة أخرى من النشوق: «كي يستفيد منها الشباب». ومسح أنفه: «أو حتّى كمسألة رأي عام».

انهارت عزيمة المستشار القضائي تماماً. حانت منه التفاتة إلى الجزء السفلي من الجريدة، حيث يُعلن عن العروض المسرحيّة. كاد أن يرتسم على وجهه ما يشبه الابتسامة لمّا رأى اسم ممثلة جميلة، وانسلّت يده في جيبه ليرى إن كان معه ما يكفي من المال، فهو يرى [14] أنّ رفيعي المقام من أمثاله لا يجب أن يجلسوا إلّا في المقدّمة، ثمّ انهارت الفكرة عندما تذكّر الأنف.

بدا أنّ الموظّف تأثّر بحال كوفاليوف المحرج، ووجد أنّ من الواجب التعبير عن تعاطفه ببضع كلمات، عسى أن يخفّف عنه ولو قليلاً: «يحزنني أشدّ الحزن ما حدث لك. أتريد بعض النشوق؟ إنّه مفيد للصداع والحزن، وجيّد جداً للبواسير». وقدّم الموظّف مع كلماته علبة النشوق لكوفاليوف، وهو يفتح الغطاء بحركةٍ بارعةٍ، الغطاء الذي ظهرت عليه صورة امرأةٍ ذات قبّعة.

هذا الفعل العفوي أطار صواب كوفاليوف. قال بغضب: «لا أفهم كيف ترى الوقت مناسباً للمزاح، ألا ترى أنّي أفتقر للشيء المطلوب لفعل الاستنشاق؟ ليحترق نشوقك، لا أتحمّل

---

(1) النحلة الشمالية The Northern Bee: صحيفة شبه حكومية دامت في روسيا بين 1825 و1864، وعُرف عنها ازدراء المدرسة الأدبية الواقعية، التي كان نيكولاي غوغول أحد ممثليها، ووُصفت فيها أعمال غوغول أنها «بورتريهات بلا أي مغزى أخلاقي». [المترجم]

حتى النظر إليه، حتّى لو كان من النوع الفرنسي الأصلي، ما بالك بالنوع الرخيص المقرف الذي تقدّمه». وما إن أتمّ قوله حتّى غادر مكتب الجريدة وذهب من فوره لزيارة مفتّش شرطة المقاطعة، وهو رجُل شغوف بالسكر. عنده في بيته صالة كاملة -وتقوم مقام غرفة السفرة أيضاً- ممتلئة حتّى آخرها بأقماع السكر التي يهاديه بها التجّار لاكتساب صداقته. وفي اللّحظة ذاتها كان خادم المفتّش يخلع عنه حذاءه الرسمي، وسيفه، وبقيّة معدّاته الحربيّة، كانوا بالفعل معلّقين في أحد الأركان، وابنه ذو الثلاثة أعوام يحاول الوصول إلى قبّعته المهيبة ثلاثيّة الأطراف؛ أمّا المفتش نفسه فكان يستعدّ لتذوّق ثمار الراحة بعد يوم من المهام العسكريّة الأقرب إلى الحروب.

واللّحظة التي دخل فيها كوفاليوف كانت بالضبط اللّحظة التي مطّ فيها المفتّش أطرافه وشخّر وقال: «قيلولة حلوة ستحسن المزاج». أي: إنّ مجيء المستشار القضائي كان، كما هو واضح، في وقت غير مناسب بالمرّة. وإنّي لأتساءل إن كان مجيئه ليكون محلّ ترحاب [15] لو كان قد أحضر معه بضعة أرطال من الشاي، أو قطعة قماش، فقد كان المفتّش راعياً لكل أشكال الفن والمصنوعات، وإن كان يفضّل على كل ذلك الأوراق النقدية؛ إذْ كان يقول عادة: «إنّها أفضل الأشياء؛ فهي لا تحتاج إلى طعام، ولا تشغل مكاناً، ويسهل طيّها في الجيب، ولو وقعت منك لن تنكسر».

استقبل المفتّش كوفاليوف ببرود، وذكر أنّ بعد العشاء ليس الوقت الأمثل للبحث والتحرّي، وأنّ الطبيعة نفسها تحتّم على الإنسان الراحة بعد تناول الطعام (ومن هنا استنتج المستشار القضائي أنّ حكمة القدماء ليست غائبة عن مفتّش الشرطة)، وأنّ الجنتلمان الحقيقي لن يسمح لأنفه بالخروج عن طوعه، وأنّ هناك الكثير من المستشارين القضائيّين في هذا العالم ليس لديهم حتّى لباس داخلي نظيف، ويتسكّعون طوال الوقت في الأماكن المشبوهة.

القول الأخير بالذات فاق طاقة كوفاليوف على التحمّل. أنت لحظت حتماً أنّ كوفاليوف يشعر بالإهانة من أقل شيء. إنّه قادرٌ على غفران أيّ ما قد يقال عن شخصه، لكنّه لا يقبل أبداً أي شيء في حقّ رتبته ومنصبه، بل حتّى إنّه كان يعتقد أنّ بوسع المسرحيّات أن تسخر كما تشاء من صغار الضبّاط؛ أمّا كبار الضبّاط فلا مساس بهم. استقبال المفتّش له أزعجه

إلى حدّ أنّه هزّ رأسه، ولوّح بذراعيه قليلاً، وقال بنبرة استعلائيّة: «أعترف أنّ بعد حديثكم الذي لا يخلو من إهانة، لم يعد لدي ما أضيفه...». وغادر المكان.

عاد إلى بيته لا يكاد يقدر على الوقوف، وكان الظلام قد حلّ. بدت له شقّته بعد كل هذا البحث العقيم كئيبة، أو مقزّزة. ما إن بلغ ردهة المدخل حتّى رأى خادمه إيفان متمدّداً على ظهره فوق أريكة جلديّة متّسخة، ويبصق إلى أعلى نحو السقف، وقد نجح في إصابة البقعة نفسها ببصاقه أكثر من مرّة. لا مبالاة الرجُل الهائلة أثارت غيظ كوفاليوف حتّى إنّه ضربه على جبهته بقبّعته وقال: «يا لك من خنزير، لا أجدك إلّا وأنت تفعل شيئاً غبياً».

قفز إيفان واقفاً وهرع لينزع عنه معطفه.

دخل الرائد غرفته منهكاً آسفاً، وألقى بنفسه في مقعد ذي مسندين، وأخيراً، بعد أن تنهّد أكثر من مرّة، قال:

[16] - «يا ربّي، يا ربّي، ماذا فعلت لأستحق كل ذلك البؤس؟ لو كانت مصيبتي ضياع ذراع، أو ساق، ما كانت لتكون بهذا السوء، وحتّى لو فقدت أذنيّ كان الحال سيصبح سيّئاً، لكن في حدّ الاحتمال. لكن ماذا يكون الرجُل بلا أنف؟ إنّه ليس طائراً، ليس إنساناً، بل بصراحة خذه وارْمه من النافذة! ليته حتّى قُطع في معركة، أو مبارزة، أو حتّى كنت أنا المتسبّب في ضياعه، وإنّما اختفى ببساطة، بلا أدنى أثر، بلا أي شيء ينوب عنه. لكنْ لا، لا يمكن...». ثمّ أضاف بعد تفكير: «من يصدّق أن يختفي أنف بهذا الشكل؟ هذا لا يصدّق أبداً. لا بدّ من أنّني أحلم، أو أتخيّل. ربّما شربت بلا قصد الفودكا التي أفركها على ذقني بعد الحلاقة بدلاً من الماء. غالباً إيفان الغبيّ لم يعدها إلى مكانها وشربتها بلا قصد». وبغية التأكّد من أنّه ليس ثملاً، قرص الرائد نفسه بقوّة حتّى صرخ، وأقنعه الألم الناتج أنّه يقظ تمام اليقظة. اتّجه إلى المرآة بوجلٍ، وعينين نصف مغمضتين، وتمنّى لو يظهر الأنف في مكانه السليم، بيد أنّه قفز في اللّحظة نفسها مرتداً إلى الخلف وصائحاً: «يا له من وجه كاريكاتيري!».

استعصى عليه الأمر بالكامل. لو أنّ ما ضاع كان زراً، أو ملعقةً فضيّةً، أو ساعةً، لكان مفهوماً... لكن أنفه؟ وفي شقّته؟... وبعد تدبّر مطوّل في ملابسات الحادثة، بات الرائد كوفاليوف أميل إلى التفكير بأنّ الذنب على الأرجح ذنب السيدة بودتوتشينا التي تريده أن يتزوّج ابنتها. ولقد كان بدوره يحب التودّد إليها، لكنّه تجنّب حسم المسألة. وعندما

أخبرته زوجة المقدّم بصراحة أنّها تريد تزويجه من ابنتها انسحب بتهذيب، بحجّة أنّه لا يزال شاباً، وأنّه لا يزال أمامه خمسة أعوام من الخدمة سيصبح بعدها في الثانية والأربعين من العمر. ربّما إذن استعانت زوجة المقدّم بساحرة عجوز مثلاً لتلعنه على سبيل الانتقام، لأنّ وقوع الأنوف من تلقاء أنفسها بهذا الشكل مستحيل. إنّ أحداً لم يدخل غرفته، وحلّاقه إيفان ياكوفلفيتش قد حلق له يوم الأربعاء، وأنفه ظلّ معه طيلة ذلك اليوم، وكذلك طيلة الخميس، يذكر ذلك الآن بوضوح. زائد أنّه كان ليشعر بوجع البتر لو حدث، والجرح بكل تأكيد لن يلتئم بهذه السرعة ويترك مكانه أملسَ كفطيرة. فكّر في عدّة خطط للتعامل مع الأزمة: هل يستدعي السيدة بودتوتشينا رسمياً عبر المحكمة أم يذهب إليها ويفضحها وجهاً لوجه؟ أخرجه من تأمّلاته الضوء المنبعث من شقوق الأرضيّة، ما أنبأه أنّ إيفان قد أوقد شمعة في الردهة. لم يمض الكثير قبل أن يظهر إيفان بنفسه حاملاً الشمعة ومضيئاً الغرفة كلها حوله. ردّ فعل كوفاليوف الفوري كان التقاط وشاحه وتغطية المكان الذي كان فيه أنفه حتّى البارحة، كي لا يتسنّى لتابعه الأحمق أن يحدّق في الشذوذ الطارئ على هيئة سيّده. [17]

وما كاد إيفان يعود إلى حجرته الصغيرة حتّى تردّد صوتٌ غير مألوف في الردهة يقول: «هل يعيش المستشار القضائي كوفاليوف هنا؟».

قال كوفاليوف: «تعال، الرائد كوفاليوف هنا». وقفز من مكانه وفتح الباب.

دخل شرطيٌّ وسيم الهيئة، ذو سوالف لا هي بالكثّة، ولا بالخفيفة، ووجنتين ممتلئتين، هو الشرطي نفسه الذي رأيناه في بداية القصّة يقف عند نهاية جسر القدّيس أيزاك.

- هل حدث أن فقدت أنفك؟

- صحيح.

- لقد وجدناه.

- «ماذا تقول؟»، ذُهل الرائد كوفاليوف وانعقد لسانه من فرط السعادة. حدّق في الشرطي الواقف أمامه، الذي تألّقت شفتاه ووجنتاه بضوء الشمعة المرتجف: «كيف؟».

- بالمصادفة البحتة. أوقفناه، وهو يهمّ بمغادرة المدينة. كان على وشك ركوب حنطور مغادراً ريجا، بل وكان قد جهّز منذ وقتٍ طويلٍ جواز سفر باسم أحد موظّفي الدولة.

الغريب أنّني أيضاً حسبته جنتلمان عند أوّل نظرة، لكن لحسن الحظ كانت نظّارتي معي وتمكّنت بها من رؤية أنّه أنف؛ إذْ إنّني في الأصل قصير النظر، عندما تقف أمامي أقصى ما أراه أنّ لديك وجهاً، لكنّي لا أستطيع تمييز أنفك، ولا لحيتك، ولا غيرهما. حماتي؛ أي: أمّ زوجتي، لا ترى جيّداً هي الأخرى.

غلبت كوفاليوف مشاعره: «أين هو؟ أين؟ دعني أذهب إليه حالاً».

- «لا تتعب نفسك، أحضرته معي لعلمي أنّك تحتاج إليه. والغريب أنّ المسؤول الرئيسي عن تلك الواقعة هو الحلّاق الحقير في شارع فوزنسنسكي. لقد قبضنا عليه. لطالما اشتبهت في أنّه مدمن خمر ولصّ، بل لقد سرق أيضاً أوّل أمس دستة أزرار من أحد المحلّات. أنفك في خير حال». وفي أثناء قوله وضع يده في جيبه، وأخرج منه أنفاً ملفوفاً في قطعة ورق.

هتف كوفاليوف: «إنّه هو. إنّه أنفي فعلاً! ابق معي لتشرب بعض الشاي». [18]

- كم يشرّفني هذا، لكنّي لا أستطيع، أنا مضطرّ للذهاب إلى المصحّة العقليّة... كم ارتفعت أسعار الطعام... إنّ حماتي؛ أي: أم زوجتي، تعيش معنا، وعندي أولاد، أكبرهم بالذات يبشّر بالخير، ولد شاطر جداً، لكنّنا غير قادرين على تكاليف التعليم.

فهم كوفاليوف قصده، التقط ورقة نقدية حمراء عن المائدة ودفع بها في يد الشرطي. دقّ الشرطي حذائيه في بعضهما وخرج من الباب. وفي اللّحظة نفسها تقريباً سمع كوفاليوف صوته يوبّخ فلّاحاً غبيّاً دخل بعربته الحارة.

ظلّ المستشار القضائي بعد ذهاب الشرطي بعض الوقت في حالةٍ من عدم الاتّزان، ومرّت دقائق قبل أن يستعيد مجدّداً قدرته على الشعور والرؤية؛ إذْ إنّ فرحته غير المتوقّعة عطّلت حواسه. احتوى بعناية الأنف بين يديه وجعل يفحصه مرّة أُخرى بدقّة.

قال الرائد كوفاليوف: «إنّه هو، إنّه هو. ها هي البثرة التي ظهرت على جانبه الأيسر أمس». وأوشك الرائد على الضحك من شدّة البهجة.

عدا أنّه لا شيء يدوم في هذا العالم، حتّى البهجة لا تستمر بالشدّة نفسها في اللّحظة التالية لبدايتها، وفي الثالثة تذوي وتبهت، وفي النهاية تذوب رويداً رويداً في حالة المرء العقليّة العاديّة، بالضبط كما تتّسع الدوائر على المياه نتيجة لحصوةٍ ملقاة، ثمّ تتلاشى في

السطح الرائق. بدأ كوفاليوف يفكّر، وأدرك أنّ المسألة لم تنته بعد، لقد وجد الأنف، لكنّه لا يزال يحتاج إلى لصقه، لتثبيته في مكانه السليم.

- ماذا لو لم يثبّت؟

شحب وجه الرائد عند هذا السؤال الذي وجهه لنفسه.

هرع إلى المائدة وقد اعتراه ذعرٌ ساحقٌ، وقرّب المرآة إليه ليتجنّب تركيبه معوجاً. ارتجفت يداه؛ ثمّ بعنايةٍ ودقّةٍ وضع الأنف في مكانه السابق. لكنّه، يا للرعب، لم يلتصق! حمله بالقرب من فمه، وأخذ يدفئه بنَفَسه قليلاً، ثمّ أعاده مرّة أُخرى إلى السطح الأملس بين خدّيه، عدا أنّ الأنف ظلّ دون أن يلتصق.

أخذ يقول: «هيّا هيّا يا غبي!». لكنّ الأنف بدا وكأنّه من الخشب، وظلّ يقع إلى المائدة
[19] مرّة تلو الأخرى بصوت وكأنّه من الفلّين. تلوّى وجه الرائد وتشنّج، قال مرعوباً: «لماذا لا تثبت؟». لكنّه مهما حاول تثبيته في مكانه لم تزدد محاولاته إلّا عبثاً.

نادى إيفان وأرسله لاستدعاء الطبيب الذي يسكن معه في المنزل نفسه، في أفضل شقّة بالطابق الأوّل. الطبيب كان رجُلاً حسن الهيئة، سوالفه جميلة سوداء، زوجته شابّة وصحيّة، يأكل التفّاح الطازج في صباح كل يوم، ويحافظ على نظافة فمه إلى حدٍّ استثنائي، حدّ أنّه كان يغسله كل صباح نحو ثلاثة أرباع الساعة ويفرك أسنانه بخمسة أنواع من الفرش الصغيرة. حضر الطبيب بسرعة. سأل الرائد كوفاليوف أوّلاً: متى وقعت الحادثة المؤسفة، وأمسك وجهه من ذقنه ثمّ وكزه بإبهامه في البقعة حيث كان الأنف، ما جعل رأس الرائد يرتدّ إلى الوراء بقوّة حتّى ارتطم بالحائط. قال الطبيب: إنّ هذا لا يهمّ، ثمّ بعد أن اقترح عليه أن يبتعد قليلاً عن الحائط طلب منه أن يميل رأسه قليلاً إلى اليمين، وتحسّس حيث كان أنفه وقال: «هممم». ثمّ طلب منه أن يميل رأسه قليلاً إلى اليسار، وتحسّس حيث كان أنفه وقال: «هممم». ثمّ في النهاية وكزه مرّة أُخرى بالإبهام، فارتدّ رأس الرائد كوفاليوف إلى الخلف مثلما يفعل الحصان عندما يفحصون أسنانه. هزّ الطبيب رأسه بعد هذا الفحص وقال: «لا يوجد ما يمكن فعله، من الأحسن لك أن تظلّ كما أنت وإلّا ساء حالك أكثر. يمكن طبعاً لصقه، بل أجرؤ على القول: إنّني أستطيع لصقه لك على الفور، لكنّي أؤكّد لك أنّ هذا سيؤدّي إلى ما هو أسوأ».

قال كوفاليوف: «أحبّ ذلك، كيف لي أن أظلّ بلا أنف؟ لا يمكن أن يسوء حالي أكثر من الحالي، أنا في الحضيض، كيف لي أن أظهر وجهي في أيّ مكان بمثل هذا الوضع الفاضح؟ عندي معارف مهمّون في المجتمع الراقي، بل إنّ حضوري متوقّع في حفلات بيتين. أنا أعرف أناساً كثيرين؛ السيدة تشيختارايوفا، زوجة مستشار دولة، والسيدة بودتوتشينا، زوجة مقدّم... وإن كان بعد ما فعلتْه لم يعد ثمّة ما يجمعني بها إلّا من خلال الشرطة. أتوسّل إليك». وتوسّل كوفاليوف: «أليست هناك أيّة طريقة؟ أصلحه الآن أرجوك، حتّى لو ليس [20] بأفضل شكل، ويمكنني في حالة الطوارئ أن أسنده بيدي. أنا عموماً لا أرقص، لذا لن تكون هناك أيّ حركات غير محسوبة. وفيما يخصّ امتناني وتقديري لزيارتك، فكن واثقاً أنّي بقدر ما تسمح لي إمكاناتي سوف...».

قال الطبيب بصوتٍ لا هو عالٍ، ولا هادئ، لكنّه شديد الجاذبيّة والإقناع: «صدّقني، أنا لا أعالج الناس بدافع المنفعة الشخصيّة، فهذا منافٍ لمبادئي وأخلاقي المهنيّة. صحيح أنّني أتقاضى المال مقابل زياراتي، لكن هذا فقط كي لا أحرج أحداً برفضي. أستطيع طبعاً لصق أنفك لك، غير أنّي أقسم لك بشرفي لو أنّك لا تصدّقني أنّ هذا سيكون أسوأ ممّا تتصوّر. دع الطبيعة تأخذ مجراها. اغسل مكانه بالماء البارد باستمرار، وأؤكّد لك أنّك ستظلّ بصحّة جيّدة بلا أنفٍ مثلما كنت به من قبل؛ أمّا فيما يخص الأنف ذاته، فأنصحك أن تحفظه في مرطبان كحول، بل من الأفضل أن تضيف للمرطبان كذلك ملعقتين من الفودكا والخل الدافئ، عندها سيتأتّى لك أن تبيعه بثمن جيّد. أنا نفسي قد أشتريه منك لو كان سعرك معقولاً».

صاح الرائد كوفاليوف بجزع: «كلا كلا، لن أبيعه مهما كان الثمن، حتّى لو احترق».

قال الطبيب بينما ينحني مودّعاً: «اعذرني، كل ما أردته هو نفعك بشكل أو بآخر... لا عليك. أنت تعلم حسن نيتي على أية حال». ثمّ غادر الغرفة متبختراً؛ أمّا كوفاليوف فلم يلحظ حتّى وجه الطبيب وقد تبلّد تماماً، ولم يعد يرى شيئاً إلّا أكمام قميصه الأبيض كالثلج البارزة من أكمام معطفه الأسود الطويل.

في اليوم التالي، قرّر أن يكتب إلى السيّدة بودتوتشينا طالباً منها إصلاح ما أفسدته سلمياً قبل أن يشكوها للشرطة. نصّ الخطاب على كالتالي:

السيّدة العزيزة

أليكساندرا[1] جريجوريفنا:

إنّني لأتعجّب أشدّ العجب من تصرّفك الغريب. ليكن في علمك أنّ سلك هذا المسلك لن يفيدك في شيء، ولن يجبرني أبداً على الزواج بابنتك. ولتعلمي أنّني على درايةٍ كاملةٍ بكل ما حدث لأنفي، مثلما أنا على دراية أنّك، ولا أحد سواك، المسؤولة الأولى والأخيرة عن الحادثة. إنّ انخلاع أنفي من مكانه، وهروبه، وتنكّره في هيئة موظّف دولة، ثمّ عودته إلى شكله الأصلي، ليس إلّا نتيجة لسحرٍ سحرتِه، إمّا بنفسك، وإمّا عبر من يمارسون تلك الفنون النبيلة مثلك. لقد وجدت أنّ من واجبي تحذيرك قبل اتّخاذ [21] أي إجراء؛ لو أنّ الأنف المذكور أعلاه لم يرجع إلى مكانه اليوم، سأضطرّ إلى اللّجوء إلى السبل الرسميّة.

أظلّ دائماً بكل شرف،

خادمك المطيع،

بلاتون كوفاليوف.

السيّد العزيز

بلاتون كوزميتش:

فاجأني خطابك أيّما مفاجأة، وأصدقك القول: إنّني لم أتوقّع قطّ مثله، خاصّة مع توبيخك الجائر. أودّ إبلاغك أنّي لم أستقبل في بيتي قطّ الموظّف المدنيّ المذكور، لا متنكّراً ولا في هيئته الأصليّة. صحيح أنّ فيليب إيفانوفيتش بوتانتشيخوف قد زارني غير مرّة، وأنّه طلب يد ابنتي، وأنّه طيّب الذكر، وحسن السلوك، وسليم التعليم، لم أمنحه أيّة وعود. ولقد ذكرت في خطابك أيضاً أنفك، ولو أنّك بهذا تقصد أنّي أمرّغ أنفك في الوحل، أي بقول آخر: أرفض طلبك كل الرفض، فأنا مذهولة كل الذهول. لقد كان رأيي دائماً العكس تماماً من ذلك. ولو أنّك تقصد باللّجوء إلى الطرق الرسميّة

(1) ذكرت القصة من قبل أنّ اسمها الأول هو (بيلاجيا). [المحرر. عام 1992]

التقدّم لخطبة ابنتي، فأنا على أتمّ الاستعداد لمنحك مباركتي الكاملة، فتلك قد كانت دائماً أعزّ أمنياتي، وبهذا الأمل أظلّ دائماً في خدمتك.

أليكساندرا بودتوتشينا

قال الرائد كوفاليوف بعدما قرأ الخطاب: «لا، إنّها بلا شك بريئة من هذا الذنب. إنّ الطريقة التي كتبت بها هذا الخطاب لا يقدر مذنب على الكتابة بها». كان المستشار القضائي خبيراً بهذه الأمور، فقد كُلّف أكثر من مرّة بتحرّيات قضائيّة حينما كان لا يزال يخدم في القوقاز. تابع بيأس غامر: «كيف إذن حدث ما حدث بحق السماء؟ وكأنّه من تدبير الشيطان لا غيره».

[22] وفي تلك الآونة، انتشر القيل والقال عن تلك الحادثة الغريبة في شتّى أرجاء العاصمة، وليس من دون إضافات مميّزة كما هو معتاد مع القضايا المشابهة. كانت عقول الناس في تلك الأيّام تميل إلى الأشياء الغريبة، فلم يمض وقت طويل على إبداء المدينة كلّها اهتماماً بالتجريب على آثار التنويم المغناطيسي، إضافةً إلى أنّ قصّة المقاعد المتراقصة في شارع كونيوشينايا لا تزال عالقة في الذاكرة القريبة، لذا ليس للمرء أن يندهش من انتشار الحديث بين الناس عن أنف المستشار القضائي كوفاليوف الذي كان يتسكّع في جادّة نيفسكي الساعة الثالثة بالضبط. أخذت جموع الفضوليّين تحتشد هناك كل يوم، وقال أحدهم: إنّ الأنف كان في متجر جنكر، وعلى هذا الأساس تزايد التزاحم أمام متجر جنكر حتّى إنّ الشرطة اضطرّت إلى التدخّل. وقام أحد مطاردي الربح، وهو رجُلٌ حسن الطالع، ذو سوالف، كان يبيع المعجّنات الجافّة عند بوّابة المسرح، بصنع دكك خشبيّة متينة ممتازة الصنع، وأتاح للناس الفضوليّين اعتلاءها مقابل ثمانين كوبيكاً. عقيد متقاعد غادر بيته مبكّراً عن المعتاد، وتمكّن بمشقّة من اجتياز الازدحام، لكن بدلاً من الأنف، وجد بسخط شديد في واجهة المحلّ قميصاً داخليّاً صوفيّاً عاديّاً، وصورةً مطبوعة لشابّةٍ صغيرةٍ تشدّ جواربها بينما يختلس النظر إليها شابٌّ متأنّقٌ ذو معطفٍ قصيرٍ، ولحيةٍ صغيرةٍ من خلف شجرة، وهي صورةٌ كانت معلّقةً في هذا المكان لأكثر من عشر سنوات. ابتعد العقيد منزعجاً وقال: «كيف لهم أن يربكوا الناس بمثل هذه الشائعات السخيفة

مستحيلة الحدوث؟». ثمّ انتشرت شائعة مفادها أنّ أنف الرائد كوفاليوف يتمشّى، لا في جادّة نيفسكي، بل في حدائق تاوريدا، وأنّه اعتاد فعل ذلك منذ زمنٍ بعيدٍ، وأنّ خسرو ميرزا[1] لمّا كان يعيش هناك قد ذُهل من هذا المسخ الشاذ. ذهب إلى هناك بعض طلاب الأكاديميّة الجراحيّة، وأرسلت امرأة أرستقراطيّة محترمة خطاباً خاصاً إلى المسؤول عن الحدائق، تطلب فيه إتاحة الفرصة لأطفالها كي يشاهدوا هذه الظاهرة النادرة، بصحبة شرح تثقيفي بنّاء للصغار إن أمكن.

ولمّا كانت مصادر حكايات الرجال مرتادي مجالس المجتمع الراقي الذين يستمتعون بتسلية
[23] السيّدات في الحفلات قد نضبت، فقد سُعدوا سعادةً جمّة بكل ما يحدث. على العكس منهم كانت نسبة صغيرة جداً من الناس المحترمين طيّبي النيّات، فقد انزعج هؤلاء كل الانزعاج. قال جنتلمان غاضب: إنّه لا يفهم كيف تنتشر مثل تلك القصص العقيمة في زمن التنوير الحالي، وإنّه مندهش من عدم تدخّل الحكومة لإيقافها. كان هذا الجنتلمان على ما يبدو من هؤلاء السادة الذين يحبّون إدخال الحكومة في كل شيء، حتّى في شجاراتهم مع زوجاتهم. بعد ذلك... لكن هنا حيث تنقطع الحكاية مرّة أُخرى ويغلّف بقيّتها الضباب، وعمّا حدث بعد ذلك لا شيء معروف.

III

إنّ هذا العالم حافلٌ بأغرب الأحداث، كثير منها يحدث بلا تناغمٍ، ولا سبب، ومنها أنّ الأنف الذي كان يمشي هنا وهناك برتبة مستشار دولة وسبّب كل ذلك الاضطراب في المدينة، وجد نفسه ذات يومٍ من جديد، وكأنّ شيئاً لم يحدث، في مكانه السليم؛ أي: بين وجنتيّ الرائد كوفاليوف. حدث ذلك في السابع من أبريل. استيقظ الرائد وبدرت منه التفاتة تجاه المرآة ووجد... أنفه! أخذ يتحسّسه بيده... إنّه أنفه بلا شك. قال كوفاليوف: «أها!». وكاد في غمرة فرحته أن يرقص حافياً في أرجاء الغرفة لولا دخول إيفان عليه. قال لإيفان أن يأتي له

---

(1) خسرو ميرزا Khosrow Mirza (1813–1875): أمير فارسي عُرف في التاريخ ببعثته الاعتذارية إلى الإمبراطورية الروسية، إذ ذهب إلى روسيا ليقدم الاعتذار الرسمي الإيراني عن مقتل الكاتب والدبلوماسي الروسي ألكسندر غريبويدوف Alexander Griboyedov في طهران 1829. [المترجم]

ببعض الماء ليغتسل، وبينما يغتسل نظر مرّة أُخرى إلى المرآة... وها هو أنفه. جفّف نفسه بمنشفته، ونظر من جديد... لا يزال أنفه.

قال: «تعال وانظر يا إيفان، أظنّ أنّ ثمّة بثرة على أنفي». وفكّر في الوقت نفسه: «كم أخشى أن يردّ إيفان: لا يا سيّدي، لا توجد بثرات، بل إنّ الأنف نفسه غير موجود!».

لكنّ إيفان قال: «لا يا سيّدي، لا توجد بثرات، أنفك بخير!».

قال الرائد لنفسه: «هذا عظيم!» وطرقع أصابعه. وفي تلك اللّحظة اختلس الحلّاق إيفان ياكوفلفيتش النظر من الباب بتوجّس، مثل قطٍّ ضُرب توّاً لسرقته اللّحم.

صاح فيه كوفاليوف قبل أن يقترب: «أخبرني أوّلاً، هل يداك نظيفتان؟».

- نعم.

- كاذب!

- أقسم أنّهما نظيفتان يا سيّدي. [24]

- حسناً، سنرى.

جلس كوفاليوف ولفه إيفان ياكوفلفيتش بالفوطة، وباستخدام فرشة الحلاقة غطّى على الفور ذقنه، وبعض خدّيه بالكريم المخفوق الذي كان يُقدّم في حفلات أعياد ميلاد التجّار. قال إيفان ياكوفلفيتش لنفسه لمّا رأى الأنف: «غير معقول!». ثمّ مال برأسه قليلاً ونظر إليها من الجنب: «انظر لهذا! من يصدّق؟». تابع النظر طويلاً إلى الأنف، وأخيراً، بأقصى عناية يمكن تصوّرها، رفع إصبعين ليمسك بالأنف من طرفه، فهذه كانت دوماً طريقة إيفان ياكوفلفيتش.

صاح كوفاليوف: «اثبت عندك، احذر!». صُعق إيفان ياكوفلفيتش وارتبك مثلما لم يحدث له مسبقاً في حياته، وترك ذراعيه يتدلّيان جانبه، ثمّ في النهاية بدأ يدغدغه بحذر أسفل ذقنه بالشفرة، ومع أنّه يصعب عليه الحلاقة بدون الإمساك بالجزء الشميّ من الوجه، استطاع من خلال الاستناد بإبهامه المجعّد إلى الوجنة والفك السفلي أن يتغلّب على المعوّقات ويحلق للرائد.

وبعدما صار كل شيء جاهزاً، أسرع كوفاليوف في ارتداء ملابسه، واتّجه مباشرةً إلى المقهى

في عربة أجرة، وقبل حتّى أن يتجاوز الباب بالكامل صاح: «يا ولد، اجلب كوب شوكولا!»، والتفت على الفور إلى المرآة: الأنف في مكانه. نظر حوله ببهجة، ورمق بسخرية -مضيّقاً عينيه قليلاً- رجُلين عسكريّين، أنف أحدهما كان أصغر من زرّ المعطف، ثمّ ذهب بعد ذلك إلى المكتب حيث قدّم من قبل على منصب نائب المحافظ، أو حتّى وظيفة إداريّة لو لم يكن النائب متاحاً. عندما قطع ردهة الاستقبال، نظر في المرآة: لا يزال الأنف هناك. ثمّ ذهب لزيارة مستشار قضائيّ، أو رائد آخر، وهو رجُلٌ كثير المزاح، قال له عدّة مرّات رداً على تعليقاته الساخرة: «كفى يا رجُل، يا لك من مهرّج!». قال لنفسه فيما كان في طريقه إليه: «لو لم ينفجر الرائد ضحكاً فور رؤيتي، فتلك علامة قاطعة على أنّ كل شيء بي في مكانه السليم». لم ينفجر المستشار القضائي. قال كوفاليوف لنفسه: «هذا رائع، هذا رائع، عليّ اللّعنة!». قابل في الشارع السيدة بودتوتشينا، زوجة المقدّم، بصحبة ابنتها. انحنى لهما وتلقّتاه بتحيّة وبهجة عظيمة. إذن كل شيء على خير ما يرام، لا شيء فيه ناقص. تحدّث معهما لوقتٍ طويلٍ، وتعمّد أن يستنشق من صندوق نشوقه أمامهما لوقتٍ طويلٍ، قائلاً لنفسه: «تباً لكما أيّتها الفرختان الغبيّتان! لن أتزوّج ابنتك على الرغم من كل شيء، لا بدافع الحب ولا غيره». ومنذ تلك اللّحظة فصاعداً، عاد الرائد كوفاليوف للتجوّل وكأنّ شيئاً ما حدث، سواء في جادّة نيفسكي أم في المسارح، أو في كل مكان. وأنفه أيضاً بقي على وجهه وكأنّ شيئاً ما حدث، ولم يبد عليه أيّ علامة على أنّه لعب من قبل دور الهارب. ظلّ الناس بعد ذلك يرون الرائد كوفاليوف دائم الابتسام، ورائق المزاج، يطارد السيّدات الجميلات، بل إنّه توقّف ذات يوم عند متجر في مركز جوستيني دفور التجاري، واشترى لنفسه وساماً من درجة عالية لسبب لا يعلمه إلّا الله، مع أنّه لم يُقلّد أيّة أوسمة. [25]

وكان ذلك ضرباً من الأحداث التي تقع في العاصمة الشماليّة لإمبراطوريّتنا الشاسعة. والآن فقط، بعد إعادة تفكير، يمكننا رؤية أنّ ثمّة أموراً عديدة غير واردة الحدوث في حكايتنا. حتّى لو تجاوزنا حقيقة أنّ الانفصال غير الطبيعي للأنف عن مكانه وظهوره في أماكن متعدّدة بهيئة مستشار دولة أمرٌ غريبٌ، فكيف لم يدرك كوفاليوف أنّ المرء لا يعلن في الجرائد عن أنفه؟ أنا لا أعني أنّي أرى أسعار الإعلانات مبالغ فيها، فهذا هراء، أنا لست من أولئك المرتزقة، لكن هذا لا يصح، ومحرج، وغير لطيف. وهناك أيضاً: كيف انتهى الحال

بالأنف في رغيف مخبوز؟ وما علاقة إيفان ياكوفلفيتش؟ يشقّ هذا على فهمي، لا أستوعبه بالمرّة. لكن الأغرب على الإطلاق والعَصيّ على الفهم هو الطريقة التي يختار بها المؤلّفون مواضيعهم. أعترف لكم أنّها شيء لا يمكن تصوّره، وأنّها... لا، لا، بصراحة لا أفهمها أبداً! أوّلاً: مثل تلك المواضيع لا تفيد بأي شكل الوطن الأم، وثانياً... بصراحة، ثانياً: لا يوجد أي إفادة أيضاً. أنا ببساطة لا أجد للأمر تفسيراً...

وعلى الرغم من ذلك، ومع كل شيء، حتّى لو، بالطبع، بوسع الواحد منّا أن يفترض هذا وذاك، وتلك وهؤلاء، وربّما حتّى... في النهاية، ألسنا كلّنا متناقضين؟ لكن عندما تفكّر في الأمر، فثمّة شيء ما حقيقي في كل هذا. مهما كان ما يقوله بعضهم، فمثل تلك الأشياء تحدث في العالم. نادراً، لكنّها تحدث. ✦

الطريق إلى الحقيقة قد يكون الغرابة

تأمّلات في «الأنف»

تحدّثنا عن دور الحقيقة في التخييل، وقلنا: إنّ القصّة عندما تستقي من العالم على نحوٍ ذي صدى واقعي تشدّ القارئ أكثر.

عندما يخبرني تولستوي في (السيّد والخادم): «أخذت الرياح تهبّ من اليسار، تنفخ بإصرار عرف موخورتي عن رقبته الرشيقة، بل حتّى تلوي معها ذيله المنفوش، الذي كان معقوداً عقدة بسيطة». أرى الحصان، وأشعر بالرياح الحادّة على رقبتي، وربّما بخشب المقعد القاسي البارد تحت بنطالي الروسي الثخين.

ذلك إذن أحد السبل التي تصبح بها القصص حقيقيّة.

وإليك آخر: تسلسل أحداث يُعطي شعوراً بالحقيقة؛ مالك أراضٍ مغرور يصرّ على تولّي زمام الزلّاجة في رحلةٍ عبر عاصفةٍ ثلجيّةٍ، ويتوه، ويلوم الفلّاح. أشعر: «صحيح، هكذا العالم أحياناً». عندما يتفعّل مبدأ «دقّة الإدراك الجوهريّة» أثق بالكاتب، وأشعر بالانخراط.

هذا -على نحوٍ ما- جوهر «الواقعيّة»: ثمّة عالمٌ بالخارج، والكاتب يجعل قصّته تحاكيه.

لكنّنا نلحظ أنّ الواقعيّة ليست واقعيّة إلى هذا الحدّ. قصص تشيخوف، وتورجنيف، وتولستوي التي قرأناها حتّى الآن مكثّفة، ومبالغة، وتعتمل فيها مستويات مجنونة من الانتقاء، والاستبعاد، والتشكيل (هل قابلت أبداً امرأةً منكرةً لنفسها لدرجة أولنكا؟ وهل

كان هناك سيّد أحادي النبرة مثل فاسيلي؟ وهل رحلات العودة إلى مدينتك تتضمّن كل هذا الكم من الدراما المضغوطة مثل ماريا؟). سمعت من قبل أحدهم يستخدم تعبير «واقع توافقي» لوصف مجموعة الأشياء التي نتّفق جميعاً إلى حدٍّ ما على أنّها حقيقيّة؛ المياه زرقاء، والطيور تغنّي، وما إلى ذلك. ومع أنّ المياه ليست زرقاء ببساطة، وليست كل الطيور تغنّي، ناهيك عن أنّ تسمية ما يفعله بعضهم «غناءً» ليس إلّا تقريباً يبخس ما يفعلونه في الواقع، الاتّفاق على تلك الرؤية التوافقيّة طبيعي ومفيد. عندما أكتب: «حلّقت الطيور المغنّية على ارتفاعٍ منخفضٍ فوق امتداد المياه الزرقاء»، فتلك صورةٌ مفيدةٌ لو أنّك ترغب في معرفة ما يحدث عند البحيرة عامّةً. عندما أقول: «احذر، البيانو على وشك الوقوع على رأسك من فوق!»، فحقيقة أنّنا اتّفقنا على تسمية هذه التجميعة من الخشب، والعاج، والمعدن «بيانو» وذلك الشيء فوق رقبتك «رأساً»، وهذا الاتّجاه بالأعلى «فوق»، تعطيك فرصة لتفاديه في الوقت المناسب (أتمنّى).

تستغل «الواقعيّة» نزوعنا إلى الواقع التوافقي. تحدث الأشياء بهذا الشكل تقريباً في العالم الحقيقي؛ أي: إنّ الواقعيّة تقيّد من نفسها بما يحدث عادةً، بما هو ممكن مادياً.

لكنّ القصص يمكن أن تكون حقيقيّة أيضاً لو أنّها رفضت الواقع التوافقي، لو حدثت فيها أمور لا يمكن أن تحدث أبداً في العالم الحقيقي.

لو أنّني طلبت منك كتابة قصّة عن هاتفٍ محمول، وقفّازين، وورقة شجر، يتحدّثون داخل عربة يد في ممرّ حديقة بيتٍ في الضواحي، هل يمكن أن تعطي تلك القصّة إحساساً بالحقيقة؟ نعم، يمكنها أن تكون حقيقيّة من خلال الشكل الذي تتفاعل به مع ذاتها، والطريقة التي تستجيب بها لفرضيّتها، والنحو الذي تمضي به قُدماً؛ أي: بالكيفيّة التي تتغيّر بها الأشياء داخلها، وإطار المنطق الداخلي لها، والعلاقة بين عناصرها.

العربة الممتلئة بالأشياء لو عوملت بعنايةٍ كافيةٍ يمكنها أن تصبح نظام معنى متكاملاً يقول أموراً حقيقيّةً عن عالمنا، وبعضها يستحيل قوله عبر النهج الواقعي التقليدي. المعنى الذي يوفّره هذا النظام لا يأتي من قابليّته للتصديق، أو دقّة فرضيّته الأوليّة، بل من خلال الشكل الذي يتفاعل به مع تلك الفرضيّة، بما يفعله بها.

لو أنّ الكاتب قدّم واقعةً غريبةً، ثمّ ترك العالم المتخيّل يستجيب لتلك الواقعة، ما سنتعلّمه من ذلك هو ما يمكننا أن نسمّيه «الفيزياء السيكولوجيّة» للعالم المتخيّل. ما هي قوانين هذا العالم؟ كيف تحدث الأشياء؟ مثل تلك القصص ستشعرك أنّها حقيقيّةٌ وضروريّةٌ حدّ أنّ الفيزياء السيكولوجيّة للعالم المتخيّل ستبدو شبيهةً بالفيزياء السيكولوجيّة لعالمنا.

ما يصل بنا إلى «الأنف».

—

يجد إيفان ياكوفلفيتش أنفاً في رغيف خبز إفطاره (يردّد متعجّباً في ترجمتنا: «إنّه صلب!»، وفي ترجمة ريتشارد بيفير Richard Pevear ولاريسا فولوخونسكي Larissa Volokhonsky: «إنّه متين!»)، ويصاب بالذهول كما ينبغي له أن يكون.

الأنف في الرغيف هو الحدث الغريب الأوّلي، والآن ننتظر لنرى كيف سيستجيب له العالم المتخيّل (أي: في هذه الحالة زوجة إيفان، براسكوفيا أوسيبوفنا). هنا يبدأ معنى القصّة في التكوّن، ليس في وجود الأنف في الرغيف، بل في ردّ فعل الزوجين تجاه ذلك. هذا العالم، حيث تستطيع الأنوف أن تظهر في الخبز، ليس عالمنا، بل هو عالم ما، ولهذا العالم قواعد، ونحن ننتظر معرفتها.

براسكوفيا أوسيبوفنا ليست مذهولة، وتعرف يقيناً ما الذي جاء بالأنف هنا: إيفان، الحلاق، قطعها من على وجه زبون.

نتقبّل ذلك الاتّهام لوهلة. فثمّة أنف، أنف مفصول عن وجه صاحبه، وهو أنف «مألوف»، وإيفان حلّاق، وزوجته العزيزة هي من تتّهمه.

لكنّه اتّهامٌ غير متماسك.

لو كنت مكان إيفان، لكان ردّي على زوجتي شيئاً من قبيل: «حبيبتي، ثانية واحدة، فكري قليلاً. ما الذي يجعلني أقطع أنف زبون؟ وحتّى لو فعلت، لماذا قد أجلبه معي إلى البيت؟ ولو أنّي جلبته إلى البيت، لماذا أضعه في العجين، الذي لم يكن قد صُنع بدوره ليلة أمس عندما رجعت إلى البيت في الأساس؟ وكيف أيضاً لم تلحظي وجود الأنف في العجين بدورك في الصباح بينما تعجنين؟».

لم يقل إيفان أيّاً من هذا، والمسافة بين ردّ فعله وردّ فعلنا لو كنّا مكانه، هي حيث يبدأ عالم غوغول في التكوّن. ما يفعله إيفان هو التقبّل الفوري لهذا المنطق المُعوجّ (لو أنّ مصيبة ما حدثت، فهو حتماً المتسبّب في حدوثها). ثمّ يدرك أنّ الأنف يعود لأحد زبائنه: كوفاليوف (هل كنت لأتعرّف على أنف يقف وحده يعود إلى شخصٍ ما أراه مرّتين في الأسبوع؟ أنف موظّف الاستقبال في صالة التمارين الرياضيّة مثلاً؟ أشك في ذلك، أو أظنّ أنّ هذا يعتمد على الأنف ذاته).

ها أنا ذا، جالس مع إيفان وبراسكوفيا على مقعدٍ خشبيٍّ قاسٍ أمام مائدةٍ روسيّةٍ متداعيةٍ من القرن التاسع عشر، وأمامنا أنفٌ في رغيف، وأنا بدأت بالفعل في الانفصال عنهما، ونحن بالكاد لم نقطع من القصّة أكثر من صفحة. إنّهما يستجيبان للعالم استجابةً مختلفةً عمّا كنت لأفعل، ويقفزان إلى استنتاجات لا أقدر على تأييدها، ويخفقان في طرح أسئلةٍ كنت لأميل إلى طرحها، مثل: ألم يكن كوفاليوف ليلحظ قطع أنفه، ويشعر بشيءٍ ما حيال ذلك؟ وماذا كان كوفاليوف يفعل في الساعات التي انقضت منذ خسر أنفه؟ ولو أنّ إيفان لم يقطع الأنف ويأتِ به معه إلى البيت، فهو يبدو أنّه لم يفعل، ماذا جاء به إلى هنا؟

ماذا ينبغي لهما فعله؟ ماذا كنت لتفعل؟ أنا كنت لآخذ نفساً، وأحاول فهم كيف حدث ذلك الأمر المجنون. («أخبريني يا براسكوفيا، هل كنت ثملاً عندما عدت إلى البيت؟ ماذا كان أوّل شيء فعلته عندما دخلت؟ دعينا نرى إن كانت شفرتي دامية») وعندما أستنتج أنّني بريء، كنت لأبحث عن كوفاليوف وأعيد له أنفه، وأشرح له أنّه ليس لي دخل باختفائه.

لكن ردّ فعل إيفان الغريزي «دعيني ألفّه في خرقة وأضعه جانباً»، ليتخلّص منه لاحقاً، وبراسكوفيا تريده خارج بيتها الآن. إنّهما لا يتجادلان إن كان عليهما القيام بالفعل المتهرّب غير العقلاني (أي: التخلّص من الأنف) أم لا، بل متى يفعلانه.

تفترض براسكوفيا أنّ إيفان مذنبٌ، وهو يوافقها. لكن ما ذنبه؟ إنّه يخشى «أنّ الشرطة قد تجد الأنف في حوزته وتوجّه إليه التّهم». أيّ تهم؟ إنّنا نعلم، مثلما يجب أن يعلم هو أيضاً، أنّه لم يرتكب جرماً. وكيف على أيّة حال قد تجد الشرطة الأنف في بيتهما؟ نحن

نشعر إذن أنّ قلقهما موجّه إلى الناحية الخطأ: قلقهما ليس أنّ رجُلاً فقد أنفه، بل أنّهما قد يُلامان على ذلك.

يفعل إيفان تقريباً ما كنت لأفعله، على ما أظنّ، لو كان هدفي هو التخلّص من الدليل. يلفّ الأنف في خرقة، ويخطّط لأن «يدسّه تحت شيءٍ ما في أيّ مكان... أو حتّى يتركه يقع منه وكأنّما عرضاً، ثمّ ينعطف إلى شارع جانبي». لكنّه يستمرّ في مصادفة أناسٍ يعرفهم ولا يتمكّن من إيجاد لحظةٍ مناسبة. لكنْ ثمّة شيء... خاطئ هنا. لو أنّني أتخيّل نفسي مثلاً في مدينة نيويورك، أحمل أنف موظّف صالة الألعاب ملفوفاً في خرقة، أظنّ أنّه مهما كان عدد المعارف الذين سأصادفهم سيظلّ بوسعي إيجاد طريقةٍ ما للتخلّص منه، تركه يقع وركله مثلاً، أو ربّما إلقاؤه في صندوق قمامة خارج ستاربكس، أو ما شابه. في النهاية الأنف ملفوفٌ في خرقة، ويبدو كالقمامة. ثمّة نوع من التزمّت الزائد في الظروف التي يحتاج إليها إيفان ليتخلّص من الأنف، إنّه مصابٌ ببعض البارانويا.

يتمكّن أخيراً من إيقاعه، لكن رجُل شرطة يراه على الفور، ويأمره بالتقاط ما أسقطه (بارانويا إيفان إذن مسوّغة: عيون هذا العالم يقظة فعلاً).

يأخذ الأنف إلى جسر القدّيس أيزاك ويلقيه في النهر، وهنا يوقفه شرطيٌّ آخر، ليس لأنّه ألقى أنفاً في النهر، بل لجريمة أنّه يقف على جسرٍ في قصّةٍ لغوغول.

هذا المشهد، مثله مثل القصّة كلها، مفعمٌ بما يمكننا أن نسمّيه «متلازمة الغرابة متعدّدة الطبقات». الغرابة المبدئيّة: أنف يظهر في رغيف. مستوى الغرابة الثاني: استجابة الزوجين لظهور الأنف في الخبز غير عقلانيّة. مستوى الغرابة الثالث: بسبب استجابتهما غير العقلانيّة يضعان خطّة غريبة (التخلّص من الأنف). مستوى الغرابة الرابع: إيفان يخفق في تنفيذ الخطّة؛ لا يتمكّن من تحقيقها لأنّه يفعل بتوجّسٍ شديدٍ، ولأنّ العالم الذي يخرج إليه يستقبله بشيء من العدوانيّة والتحفّز: سلسلة لا تنقطع من المعارف، وشارع مترع برجال الشرطة، أو على الأقل شرطيّين في صفحتين فقط.

وثمّة مستوى آخر من الغرابة، مستوى يتعلّق بكيفيّة سرد القصّة.

بينما يقف إيفان على الجسر في صفحة 3، نتوقّف لأجل استطراد. يعترف الراوي

بأنّه لم يتحدّث كما ينبغي عن إيفان «الذي كان رجُلاً محترماً على عدّة أوجه»، لكنّ الاستطراد لا يحاول كثيراً إقناعنا باحترام إيفان، بل يخبرنا بأنّه سكّير، وسيّئ الملبس، ويداه نتنتان. ويُقال لنا أيضاً إنّه غير مبالٍ، وللتدليل على ذلك يُحكى لنا أنّ كوفاليوف ادّعى أنّ يديّ إيفان نتنتان، ويجيب إيفان بسؤال منطقي: («ما الذي يجعلهما نتنتين؟»). ثمّ ينتقم إيفان بأن «يفرك وجنتَيْ المستشار القضائي بالصابون، وتحت أنفه، وخلف أذنيه، وتحت ذقنه، وحيثما يخطر له أن يفعل»؛ أي: يصبّن كل الأماكن تقريباً التي ينبغي للحلاق تصبينها.

أي إنّ المؤلّف ينفّذ الاستطراد بصوتٍ جادٍّ، ومظهرٍ سلطويٍّ، لكنّه (مثل إيفان) يبدو غير قادر على تحقيق ما سعى لفعله، نخرج من الاستطراد بدون أن نتعلّم أي شيءٍ ذي بال عن شخصيّة إيفان، وما تعلّمناه يناقض ادّعاء الراوي أنّه شخصٌ محترم. وكأنّ الراوي سمع أطروحته الأوليّة خطأ، وانطلق ساعياً إلى إثباتها مستخدماً نظاماً منطقياً معكوساً، أو ملتبساً.

عندها نبدأ نرتاب بأن ليس فقط ثمّة مشكلة في عالم غوغول، بل في راويه أيضاً.

مقارنةً بتشيخوف، أو تولستوي، نثر غوغول يبدو وعراً، مشتّتاً، تائهاً؛ إنّه غير دقيق إلى حدٍّ غريب، ويصل إلى استنتاجات عجيبة، مثل: إيفان وبراسكوفيا. يذكر الراوي في أوّل فقرات القصّة أنّ اسم عائلة إيفان «ضائع»؛ أي: إنّ الراوي لا يعرفه، ثمّ يشير إلى أنّ اسم العائلة مفقود «حتى» على اللافتة خارج المحل. لكنّ هاتين حقيقتان غير مترابطتين: الراوي غير قادر على توثيق اسم عائلة إيفان، لكن يُفترض أنّ إيفان يعرف اسم عائلته. براسكوفيا أوسيبوفنا وُصفت بأنّها «محترمة نوعاً ما»، لكن ما الذي يعنيه القول: إنّ شخصاً ما محترم «نوعاً ما»؟ (ما الفرق بين محترم نوعاً ما ومثلاً: محترم على الآخر؟) وعندما تنجرف المحادثة إلى عدم المعقوليّة، لا نجد الراوي يطمئننا بذكر أنّه يشعر مثلنا بالشيء نفسه («صاحت بغضب: «أيّها الحيوان، من أين قطعت هذا الأنف؟»». بدون مراعاة أن هذا ضرب من المستحيل، بما أن إيفان، لو فعل ذلك، زبونه سيعترض بلا شك»).

لكن يتّضح في الواقع أنّ سرد «الأنف» ينتمي إلى نمطٍ روسيٍّ معيّنٍ من سرد الشخص الأوّل غير الموثوق فيه يدعى سكاز Skaz. تخيّل ممثّلاً يحكي قصّةً متقمّصاً شخصيّة، وتلك الشخصيّة... ليست على ما يرام. إنّه بحسب الناقد الأدبي فيكتور فينوجرادوف Viktor Vinogradov: «يتّسم بتدنّي مستوى كلامه»، وبحسب ناقدٍ آخر، روبرت ماجواير Robert Maguire، راوي السكاز الغوغولي: «تلقّى القليل من التعليم الرسمي، وفكرته محدودة عن كيفيّة بناء الحجج، ناهيك عن بلاغة حديثه عن مشاعره وقدرته على الإقناع. ومع ذلك يودّ أن يُعدّ شخصاً مثقفاً ودقيق الملاحظة؛ إذْ ينزع إلى الاستطراد والهذي، بدون أن يتمكّن من التمييز بين المهم والتافه». يضيف الكاتب والمترجم فال فينوكور Val Vinokur (ما قد بدأنا بالفعل في ملاحظته) أنّ القصّة الناتجة يشوّهها «التركيز السردي في غير موضعه»، و«الافتراضات في غير محلّها». كما يقول ماجواير: «إنّ حماس الراوي يتجاوز المنطق العام».

هذه إذن ليست كتابة مشتّتة، بل هو كاتبٌ كبيرٌ يكتب كما لو أنّه كاتبٌ مشتّت (وليس هذا فقط، وإنّما هو كاتبٌ كبيرٌ يكتب كما لو أنّه كاتبٌ مشتّتٌ عن عالم يظهر فيه أنفٌ مجدوعٌ في رغيف).

راوينا هنا مهووسٌ بالشكليّات الأدبيّة الصارمة، وإن كانت غير دقيقة. إنّه متحذلقٌ، ومتعالٍ، ومبالغٌ في تقدير ذكائه وجاذبيّته. يضع ذراعه على أكتافنا، وتفوح من تنفّسه رائحة غريبة بينما يدعونا (بخرق وغرور، مرتكباً أكثر الأخطاء سذاجة) -نحن زملاءه من نخبة القوم- إلى الانضمام إليه في النظر من فوق إلى شخصيّاته (الوضيعة). («أترى يا صديقي هؤلاء الناس الأغبياء تحت؟ إنّهم ليسوا مثلي ومثلك»). تأثير ذلك أنّنا نبدأ نرتاب في الراوي («من هذا الشخص؟») وسرده. يهدف الراوي إلى تنفيذ حركات أدبيّة رآها في قصص أخرى، لكنّه لا يستطيع تطبيقها (مثلما مع ذلك الاستطراد الفاشل)، وإخفاقه في تحقيق الإعجاب الكافي المرجوّ من سرده لتلك الأشياء الغريبة يورّطه في النظام العجيب الذي كان يصفه، مع أنّه يرى نفسه فوقه، يحكم عليه. هدفه من محاولة الاستعلاء هذه إبقاء نفسه فوق عالم إيفان وبراسكوفيا، لكنّه لما يفشل في ذلك، يتدنّى (نحن من ننزله) إلى منزلتهما، أو حتّى إلى منزلةٍ أدنى. إنّه قطعاً ليس غوغول، بل صنيعة

غوغول، شخصيّة أُخرى في القصّة تؤدّي وظيفة، يكشف بدون قصد من خلال أسلوبه النثري أنّه ليس بالأهميّة والذكاء اللّذين يحسبهما في نفسه.

ثمّة خطب ما إذن في إيفان وبراسكوفيا، وعلى ما يبدو في الراوي أيضاً.

لكن، كما تعلم، من بلا خطب؟

تقاليد السكاز (نرى أمثلة على تنويعاتها الأمريكيّة في الكاتبين: مارك توين Mark Twain، وجون كينيدي تول John Kennedy Toole، والممثلة الكوميدية ساره كانون Sarah Cannon في شخصية ميني بيرل Minnie Pearl، والممثل ساشا بارون كوهين Sacha Baron Cohen في شخصيّة بورات Borat، والممثل رين ويلسون Rainn Wilson في شخصيّة دوايت شروت Dwight Schrute) تتحدّى فكرة أنّه ثمّة راوٍ من منظور الشخص الثالث عليم، موضوعي، محايد، في أيّ مكان في العالم الحقيقي. من الممتع أن نتخيّل وجود مثل هذا الشخص، ولقد استغلّ المؤلّفون تلك الفكرة أجمل استغلال (ومنهم تشيخوف، وتورجنيف، وتولستوي)، لكن ما يقترحه غوغول أنّهم بفعلهم ذلك قد دفعوا ثمناً من الحقيقة. كل قصّة حكاها شخصٌ ما، وبما أنّ لكل شخص وجهة نظر، فكل قصّة لم تُحكَ جيّداً (أي رُويت بغير موضوعيّة).

وبما أنّ كل القصص لم تُحكَ جيّداً، فغوغول يقول: لنستمتع إذن بإساءة السرد.

وكأنّها نسخةٌ نثريّةٌ من نظريّة النسبيّة: لا وجود لوجهة نظرٍ ثابتة موضوعيّة «صحيحة»، بل كل ما هناك هو راوٍ غير متّزن، يصف -بصوتٍ غير متّزن- أفعال مجموعة شخصيّاتٍ غير متّزنة.

أي بقول آخر: مثل الحياة.

دوجلاس أونجر Douglas Unger، أحد أساتذتي في جامعة سيراكيوز قبل أعوام عديدة، اقترح نموذجاً للكيفيّة التي يتواصل بها الناس في العالم.

يقترح دوج أنّه عندما يتحدّث شخصان، يوجد فوق رأس كل منهما بالون كرتوني ممتلئ بآماله، وانعكاساته، ومخاوفه، وهواجسه المسبقة... إلخ. عندما يتحدّث الشخص

الأوّل، ينصت الشخص الثاني منتظراً دوره في الرد، لكن فيما يذهب ما يقوله الشخص الأوّل إلى بالون الشخص الثاني فإنّه يتشوّه.

لنقل مثلاً: إنّ الثانية تشعر بالذنب لأنّها نسيت أن تتّصل بأمّها في عيد ميلادها، وأرسل لها أخوها رسالة توبيخ لهذا السبب. عندما يقول الأوّل: «ينبغي لي إلقاء محاضرة الأسبوع القادم»، الثانية، التي تفكّر في رسالة أخيها الفظّة، تجيب (من بالونها): «الناس قليلة الذوق». يسمعها الأوّل (الذي يمتلئ بالونه بالقلق من محاضرته القادمة): «ستُخفق لا محالة»، فيتجهّم. فتفكّر الثانية: «إنّه يعبس في وجهي لأنّه يراني من النوع الوقح الذي ينسى عيد ميلاد أمّه»[1].

لا يوجد أيّ عالم غير ذلك الذي نصنعه بعقولنا، وبالميول العقليّة المسبقة لعقولنا التي تحدّد شكل العالم الذي نراه.

امرأة تعيش في بيتٍ بمزرعةٍ صغيرةٍ، مهووسة بمشكلة أنّ العشب عندها يموت، تذهب إلى قصر فرساي في فرنسا، وأكثر ما يبهرها مروجه الخضراء.

رجُلٌ خاضعٌ لزوجته المستبدّة يذهب إلى مسرحيّة، ولا يستطيع تجاوز كم تشبه زوجته اللّيدي مكبث.

هكذا هي الحياة.

يؤكّد غوغول: هكذا فعلاً هي الحياة.

يذكّرني هذا بقصّة: وكيل أعمال هوليودي ثري، تتعطّل سيّارته الفيراري في الصحراء خارج لوس أنجلس. هذا مريع، ينتظره لاحقاً في هذا اليوم أكبر اجتماع في حياته. هاتفه ميّت، ولا يوجد أيّ شخص في مجال الرؤية. لكنْ ثانية واحدة: هناك سيّارة قادمة من بعيد. استطاع أن يرى بينما تقترب أنّها شاحنة نصف نقل، نصف نقل قديمة متهالكة، من النوع الذي يقوده الفلّاحون. آه، يا ربّي، فلّاحون متحفّظون، الذين يرون أمثاله (فيراري، حلّة فاخرة، كم هائل من مستحضرات الشعر) فيفترضون أنّه بلا شك يعوم في بحرٍ من النقود من دون أن يقوم بأي شغلٍ حقيقي، شغل حقيقي مثل:... أنت تعرف، شغل

---

(1) الخطابان المتبادلان بين كوفاليوف ومدام جريجوريفنا بالقرب من نهاية القسم الثاني في القصة مثال رائع على هذا النوع من سوء الفهم.

المزرعة تحت الشمس الحارقة، ومصارعة الأبقار، وما إلى ذلك. يحسبونه ولداً غنيّاً تافهاً، علام يكسب المال؟ إقناع الناس بفعل أشياء؟ يا له من نصّاب. فكّر الوكيل: يا لحظي التعِس! من بين كل الناس في العالم القادرين على إنقاذي، يأتيني هذا الرجُل؟ ما الذي يعرفه هذا الريفيّ الغبيّ عن حياتي؟ عن كل العقبات التي اجتزتها بعملي عبر السنين؟ لا بد من أنّ اسمه زيك، أو كليم، أو شيء مماثل، ومتزوّج غالباً بفلّاحة عجوز طيّبة، وعلاقتهما مستقرّة، بينما جيني تركتني الشهر الماضي لأنّي أقضي ساعات طويلة في العمل، والآن لا أكاد أرى ركس الصغير، و...

تقف الشاحنة أمامه.

يسأل الفلّاح بلطف: «أتحتاج إلى توصيلة؟».

يصرخ فيه الوكيل: «تباً لك!».

أنا أفكّر إذنْ أنا مخطئ، وخطئي سيصيب شخصاً آخر تفكيره أيضاً مخطئ، والآن صرنا اثنين مخطئي التفكير، ولأنّنا بشر، لا نستطيع أن نفكّر طويلاً بدون ارتكاب الأفعال، ما يجعل الأمور أسوأ.

لو أنّك تساءلت يوماً، مثلما فعلت أنا: «لو أنّ أكثر ناس هذا العالم لطيفون كما يبدو، ما الذي يجعل العالم ملعوناً بهذا الشكل؟». غوغول لديه إجابة: في رأس كل منّا دورة سكاز فريدة ونشطة خاصّة به، ويؤمن بها كل منّا بالكامل، ليس فقط كـ«هذا مجرّد رأي»، بل «هذا هو واقع الأمور بكل تأكيد».

كل دراما الحياة على سطح الأرض تأتي من: الشخص أ سكازي الرأس يخرج، فيقابل الشخص ب سكازي الرأس، ولمّا كان كل منهما يرى نفسه مركز الكون ويعتزّ بنفسه كل العزّة، يبدآن على الفور في إساءة فهم بعضهما رويداً رويداً. يحاولان التواصل، لكنّهما لا يجيدانه.

ومن هنا تنجم المسخرة.

يجد إيفان أنفاً في الخبز، يسيء التفكير في الأمر، ثمّ يشرع في التصرّف (المضلّل، غير الفعّال). كوفاليوف، على الجانب الآخر من المدينة، يستيقظ بلا أنف، ويستجيب

لذلك بغرابة (أقرب للانزعاج منه إلى الرعب، يستنكر «النحو الأحمق» الذي اختفى به الأنف، ويتمنّى لو كان هناك على الأقل «شيء في محلّ الأنف المختفي»)، ثمّ يشرع في التصرّف بدوره فيقابل أنفه، الذي مع أنّه كان ضئيلاً بما يكفي للدخول في رغيف، صار الآن بحجم رجُل.

وتلك كانت جملة كتابتها ممتعة. لماذا؟

تكمن الإجابة في جانب مهم من عبقريّة غوغول.

عندما يرى كوفاليوف أنفه المتمرّد لأوّل مرّة، تصف ترجمتنا (ترجمة ماري ستروف Mary Struve) الموقف كالتالي: «لك أن تتخيّل الرعب والذهول اللّذين غمرا كوفاليوف عندما رأى أنّه كان أنفه! [it was his own nose]»، وفي ترجمة بيفير وفولوخونسكي: «ما أثار رعب كوفاليوف وذهوله كان إدراكه أنّه أنفه! [him as his own nose]». ماذا كان «it»؟ وماذا كان «him»؟ ما الذي رآه كوفاليوف بالضبط؟ شيء أم إنسان[1]؟ هل كان للأنف... أنف؟ هل كان للأنف وجه؟ لو الإجابة: نعم، فذلك الوجه لم يوصف، لكنّ التعبير الواثق «رأى أنّه كان أنفه» يجعل أنفاً ينبثق في عقولنا، أنفاً أفلاطونيّاً، أنفاً لو طُلب منّا رسمه لما استطعنا.

ومع ذلك، ها هو هناك، يندفع صاعداً الدرج.

عندما يخرج الأنف مجدّداً بعد عدّة دقائق، لا نرى أي محاولات جديدة لإجابة سؤال: لماذا يحسب كوفاليوف هذا (الرجُل؟ الأنف؟) أنفه؟ نجد فقط أنّه «يرتدي زياً مرصّعاً بالذهب ذا ياقة ضخمة منتصبة، وبنطالاً من جلد الظبي»، وأنّ «بوسع المرء أن يستنبط من قبّعته ذات الريش أنّه يحمل رتبة مستشار دولة» (التركيز أمسى على التغيّر في رتبة الأنف، وليس على شكله، أو حجمه الجديد).

هذا «التركيز السردي في غير موضعه» يُستخدم لتجنّب السؤال الذي كنّا سنقدر على إجابته لو كانت تلك الحادثة قد وقعت بالفعل أمامنا. إمّا أنّ للأنف وجهاً، وإمّا لا. أحياناً ما يُصوّر كأنف بحجم الإنسان يرتدي قبّعة، وله ذراعان وقدمان، لكن في أحيان أخرى

---

(1) تستعمل him للإنسان وit لغير العاقل. [المترجم].

نكتشف من النصّ أنّ الأنف «عقد حاجبيه قليلاً»، أي: إنّ له وجهاً. لو أنّ له وجهاً، فمن أين حصل على عينين، وفم، وما إلى ذلك؟ هل يعودون إلى أشخاص آخرين؟ ومن يشبهون؟ أم هو فقط أنف ضخم ذو حاجبين؟

ثمّ في النهاية نُترك لنستنتج أنّ الأنف مجرّد أنف بلا وجه، وأنّه أنفٌ ذو وجهٍ في الوقت نفسه، أو ليس هذا، ولا ذاك، أو أياً كان ما يحتاج إليه البناء اللّغوي في تلك اللّحظة.

المتعة هنا تكمن في قضاء بعض الوقت في العالم الذي فيه تعترف اللّغة بماهيّتها: نظام محدود للتواصل، مناسب لاستخدامات الحياة اليوميّة، لكنّه مُربكٌ في مستوياته الأعلى. تقدر اللّغة على أن تبدو وكأنّها تقول أكثر ممّا يحق لها أن تقول؛ إنّنا قادرون على تشكيلها في جمل ليس لها علاقة بما هو كائن في الواقع، أو حتّى ما يمكن أن يكون.

لو أنّني كتبت: «أراد المكتب أن يحك ذراعه، لكنّه لمّا تذكّر أنّه بلا أذرع، وأنّ أحد أرجله أقصر من البقيّة، احمرّ خجلاً». فإنّ تشخيص المكتب هنا أحد مستويات الهراء. لكن هذا ليس كل شيء: المكتب، بعد انحسار خجله، بات بوسعه العودة إلى التصديق على الراية، أو إلى غمازات الحريّة التي كان يجاورها، أو إلى كندا التي لم يستطع منع نفسه من تنجيدها بكعكات القدر الصغيرة المثابرة. هل انبثق أي من هذه الأشياء في عقلك؟ يحدث هذا معي على نحوٍ ما. كم عدد كعكات القدر التي انبثقت عندك؟ وهل هي صغيرة أم كبيرة؟ وأين وضعتها؟ هل بالقرب من غمازات الحريّة المتجاورة؟ كعكات القدر تلك مع أنّها من صناعة العقل، جزئياً، صارت الآن قابلةً للأكل، أو ربّما لإلقائها في ميناء الشفقة، أو إعادة توظيفها في أسطوانة وثائق نيو آرك، كي تخفّف جودي من يقينها عندما تمزّق تفويض القطّة رئيسة الطيران.

ما الذي يعنيه أنّ كل ذلك صار الآن، على نحوٍ ما، كائناً؟ يعني أنّ اللّغة تستطيع صنع عوالم ليست موجودة ولا يمكن أن توجد. ربّما يخطر لنا، بقراءة غوغول، أنّ هذا ما تفعله عقولنا طوال الوقت؛ أي: استخدام الكلمات في صنع عوالم لا توجد إلى حدٍّ ما. اللّغة هي أداة تقريب للمعنى أحياناً ما تتجاوز هدفها وتخدعنا، بقصد (مثل شخص ذي نيّات خفيّة يلوي عنق الكلمات كي يحثّنا على أمر ما)، أو من دون قصد (عندما تكون ثمّة فكرة في عقولنا، نحاول الدفاع عنها بإخلاص، فنستخدم اللّغة لجعل فكرتنا تبدو

حقيقيّة، غير واعين أنّنا في الوقت نفسه، لولعنا الزائد بفكرتنا، نمطٌ نسيج اللّغة الهزيل على اتّساعه فنتجاوز المواضع غير الصادقة في حجّتنا).

اللّغة، مثل الجبر، تعمل كما ينبغي داخل إطار محدّد. إنّها أداةٌ لصنع نماذج للعالم، أحياناً ما نسيء مع الأسف فهمها على أنّها العالم نفسه. إنّ غوغول لا يصنع عالماً سخيفاً، بل يرينا أنّنا نصنع عوالم سخيفة في كل لحظة، بأفكارنا.

ربما بعد أن نقرأ غوغول، مثلنا مثل شخصٍ رأى صديقه يهلع في أثناء حالة طارئة، لن تعود نظرتنا إلى صديقتنا القديمة، اللّغة، نفس نظرتنا القديمة لها.

وهذا شيء جيّد، فنحن لا نحب أن نسيء فهم أداة لتقريب الحقيقة على أنّها الحقيقة ذاتها.

إنّ الحديث عن لغة نصٍّ ما لا نستطيع قراءته إلّا مترجماً لأمرٌ عسير.

قراءة غوغول بالإنجليزيّة[1] شيء، وقراءته بالروسيّة، على ما يبدو، شيءٌ آخر. إنّه أخفّ ظلاً بالروسيّة؛ ثمّة دعابات صوتيّة، وسجعٌ، وتوريةٌ، لا يمكن نقلهم إلى الإنجليزيّة، ولا علاج لذلك. في بدايات عملي بالتدريس، دعوت زميلة لي في سيراكيوز لإلقاء محاضرة في فصلي عن تحدّيات الترجمة. كانت بديعة، وكادت تطيح بالمنهج من أساسه؛ أدركنا بعدما انتهت مدى ضحالة ما نقرأه من محاكاة للأصول. شرحت لنا مقطعاً من تحفة أُخرى من تحف غوغول في القصّة القصيرة: «المعطف»، وضّحت لنا كل المزحات الصوتيّة التي ضاعت في الترجمة. مثلاً: كانت في بداية القصّة أمٌّ ترغب في تسمية ابنها الوليد، وجعلت تجرّب سلسلةً من الأسماء قبل أن تقرّر تسميته على اسمه أبيه، فصار اسمه أكاكي أكاكيفيتش. أخبرتنا زميلتي أنّ اللّغة في هذا المقطع عندما يُقرأ بالروسيّة تتضمّن سلسلةً من الأصوات المتعلّقة بالتبرّز تبلغ ذروتها في اسم الرضيع. إنّ صوت «كا-كا» له الإيحاءات نفسها في الروسيّة التي يتضمّنها في الإنجليزيّة[2]. إنّ صوت «أكاكي أكاكيفيتش» في الأذن الروسيّة، لا سيّما بعد البناء البرازي الذي سبقه،

(1) ثم منها إلى العربية... [المترجم]

(2) وأعتقد في أكثر لهجات العربية المعاصرة أيضاً. [المترجم]

له صدى يشبه مثلاً: «خراء خرائوفيتش» (أو «غائط برازوتين»... أستطيع متابعة الأمثلة طوال اليوم). وأخبرتنا كيف أنّ القارئ بالروسيّة كان ليضحك طوال هذا المقطع حتّى ينفجر من القهقهة مع الكشف عن الاسم في النهاية.

وهذا لم يكن ردّ فعلنا، بل بدا لنا أقرب إلى سرد مرتبك نوعاً ما لتقاليد تسمية المواليد في روسيا القرن التاسع عشر.

لكن إحدى متع قراءة نثر غوغول، ولو مترجماً، هي رؤية الطريقة التي يمرّ بها إحساس صادق عبر عدسة السكاز المشوّشة حتّى يخرج من الناحية الأُخرى، لا يزال صادقاً، لكنّه ملتوٍ.

شهدت في صغري أمراً مماثلاً. في ساعة متأخّرة ذات ليلة، في حفل مقام في أحد بيوت الحيّ، حاصرني والد أحد أصدقائي بعد أن أفرط في الشرب، وسيطرت عليه الرغبة في نقل نظرته للعالم (جميل، ظالم، مفعم بالإيحاءات الخفيّة التي فاتته كلها) إلى شخصٍ ما، أيّ شخص، ورأيت ضرباً من السكاز الشيكاغي: «أعلم أن قلبك قويّ، ولكن اسمع كلامي، سيحاول هؤلاء الأوغاد العبث معك، أعطهم هذا» -إصبع أوسط مرفوع- «إن اقتربوا منك!».

الأرواح شاسعة، وتودّ كل منها التعبير عن نفسها بالكامل، لكن إن حُرمت الأدوات الملائمة (وكلنا نُحرم منها منذ الميلاد، بعضنا أكثر من غيره)، والحصيلة... شِعر؛ أي: الحقيقة وقد أُرغمت على الخروج من شقٍّ ضئيل.

وهذا في الواقع كل ما في الشعر: شيء غريب ينبثق، كلام عادي ينفرط، محاولة فاشلة لوصف العالم بدقّة. تثبت الشاعرة أنّ اللّغة غير كافية بإلقاء نفسها على سياج اللّغة والتقيّد به؛ ينتج الشعر من انبعاج السياج. إضافة غوغول كانت إلقاء نفسه على السياج في تلك الناحية من المدينة حيث يعيش صغار الناس؛ أولئك المرتبكون المتلعثمون الذين لا يملكون مفاتيح اللّغة، لكنّهم يشعرون مع ذلك بما يشعر به كبار الناس (الفصحاء، المتعلّمين، المستقرّين).

ثمرة ذلك فيها غرابة، وظرف، وصدق، وفيها مسحة من روح الشخص (الشاذ) الذي يسرد.

في حين أنّ الاجتهاد لبلوغ أسمى مستويات اللّغة لنعبّر عن أنفسنا بدقة (هنري جيمس مثالاً) من أساليب الكتابة، من أساليبها أيضاً الاستسلام لطريقة التعبير الطبيعيّة مهما كانت معيوبة، والعمل المكثّف ضمن هذا الإطار سيرتقي بها، مؤدّياً إلى نسخةٍ مصقولةٍ وشاعريّةٍ من ذلك الشكل (المتواضع) من التعبير.

عندما يقول إداري في شركة: «الضغط الذي يشعر به بعضهم، بحسب ما قد نرى، ناجمٌ عن عدم تحقيق وتجاوز الأهداف المطلوبة التي سنتذكر جميعاً أنّ مارك من المكتب الرئيسي قد أعرب عنها بمنتهى الوضوح الشهر السابق في رسالته الحاسمة». فتلك قصيدة، لأنّه كلامٌ غير سليم. يتضمّن القول معنى حقيقيّاً: («لقد أخفقنا، وستُخرب بيوتنا»)، لكنْ ثمّة شيء آخر حقيقي في ركاكته، نكهة الكلام تخبرنا عن المتحدّث وثقافته أكثر ممّا قد تحمل جملة («لقد أخفقنا، وستُخرب بيوتنا») في طيّاتها.

إنّها إذن قصيدة؛ آلة تبليغ معانٍ إضافيّة.

قد نلحظ أيضاً أنّ تشتّت سرد غوغول السكازي ينهار فجأةً أحياناً، ويتحوّل إلى نثرٍ بديعٍ وبليغ. يقول الراوي بعدما استردّ كوفاليوف أنفه، لكنّه يجد أنّه غير قادر على إعادة لصقه: «عدا أنّ لا شيء يدوم في هذا العالم، فحتّى البهجة لا تستمرّ بالشدّة نفسها في اللّحظة التالية لبدايتها، وفي الثالثة تذوي وتبهت، وفي النهاية تذوب رويداً رويداً في حالة المرء العقليّة العاديّة، بالضبط كما تتّسع الدوائر على المياه نتيجة لحصوة مُلقاة، ثمّ تتلاشى في السطح الرائق».

لا شيء «دون المستوى» في هذا الكلام.

إذنْ، شكل السكاز الذي يستخدمه غوغول واسع المدى؛ أحياناً هو كاتبٌ كبيرٌ يكتب كما لو أنّه كاتبٌ مشتّتٌ، وأحياناً هو... كاتبٌ كبيرٌ، يكتب.

كتب نابوكوف: «غوغول كان كائناً غريباً، لكنّ العباقرة دوماً غرباء. كتّاب الدرجة الثانية الأصحّاء فقط هم من يشعر القارئ الممتنّ أنّهم أصدقاء قدامى حكماء؛ إذْ يعملون بلطف على تطوير منظوره نفسه عن الحياة». وقال نابوكوف: إنّ تولستوي وتشيخوف

أيضاً كانت لهم «لحظات من الرؤى غير العقلانيّة» التي نتج عنها لحظات مفاجئة من «التحوّل البؤري»، لكن في حالة غوغول «فهذا التحوّل هو القاعدة الأساسيّة لفنّه».

كان غوغول مهووساً بالأنوف، ومرعوباً من العَلَق والديدان، وكان على ما يبدو قادراً على لمس أنفه (الطويل) بطرف لسانه. ماذا كان لقبه في المدرسة؟ «القزم الغامض». يقول عنه نابوكوف: «كان هشّاً، صبيّاً أقرب إلى الفأر المرتجف، ذا يدين متّسختين، وشعرٍ دهني، وأذنٍ يقطر منها الصديد، وأتخم نفسه بالحلوى اللزجة. وكان زملاؤه في المدرسة يتجنّبون لمس الكتب التي يستخدمها».

استحقره زملاؤه الأرستقراطيّون، وذلك بحسب أحدهم ذي الاسم الغوغولي: في. أي. ليوبيتش رومانوفيتش V. I. Liubich Romanovich، الذي قال: إنّ غوغول الصغير «قلّما كان يغسل وجهه ويديه في الصباح، ودائماً ما كان يرتدي ملابس كتانيّة متّسخة ومبقّعة». كان غوغول يجلس في الصف الأخير من الفصل «كي يتجنّب سخرية الساخرين».

كان غوغول ريفياً من أوكرانيا، ابن أمّه إلى حدٍّ ما (والشعور على ما يبدو كان متبادلاً، فقد نسبت له أمّه بحب اختراع السكك الحديديّة، والسفن البخاريّة). وجد نفسه بعد انتقاله إلى سان بطرسبرج محاطاً بالمؤلّفين الأرستقراطيّين الذين يفوقونه في الدرجات الاجتماعيّة.

كتب ريتشارد بيفير في مقدّمته البديعة لرواية غوغول (أرواح ميّتة): «بلغ النثر الروسيّ ذروة التألّق والوضوح في أعمال بوشكين وميخائيل ليرمنتوف، ولقد وقّرهما غوغول أيّما توقير ولم يحاول مضاهاتهما، بل سعى لبناء وسيطٍ جديدٍ، لا يحاكي الحديث الطبيعي لطبقة المتعلّمين، ولا يتميّز بـ«فضيلتَيّ النثر»؛ أي: الدقّة، والإيجاز، وإنّما هو على ما يبدو العكس من ذلك».

بحسب أندري سينيافسكي Andrei Sinyavsky[1]، كي يصل غوغول إلى بغيته: «لم يلجأ إلى الكلام الذي نقوله، بل بالأحرى إلى العجز عن الحديث السليم».

وهكذا كان تقييم غوغول لنفسه: «أخبرني بوشكين أن لم يحظَ كاتبٌ من قبل بموهبة

(1) كما ترجمه بيفير في المقدمة نفسها.

تصوير تفاهة الحياة بهذه الحيويّة مثلي، وبالقدرة على وصف تفاهة التافهين بتلك القوّة التي تجعل كل التفاصيل الصغيرة التي تفلت عادةً من الملاحظة تتوهّج أمام عيون الجميع. تلك ميزتي الأساسيّة، ميزتي وحدي، ولا شك أنّها غير موجودة عند كاتبٍ غيري».

كيف يستطيع شخصٌ ما أن يكتب بطريقةٍ لا تحاكي «الحديث الطبيعي لطبقة المتعلّمين»؟ وكيف له أن يستغل «العجز عن الحديث السليم»؟ وكيف استطاع أن يبلغ هذا الإتقان في وصف «تفاهة التافهين»؟

حسناً. قد نرتاب في تجسّسٍ داخليّ. ربّما لم يكن غوغول يتلصّص على شخصٍ تافهٍ في العالم الخارجي ويكتب ملحوظاته، بل يراقب الشخص التافه الموجود بداخله، ويكتب عنه.

أقول: إنّ غوغول في أفضل أعماله كان شخصين في آن واحد: الراوي الريفي المتحذلق الجاف الركيك، والكاتب الحصيف الذي يراقب ذلك الريفي من أعلى، يستخدمه ويوجّهه، يدوزن صوته بخفّةٍ شديدة، فيستخرج منه ذلك الجمال الكاريكاتيريّ الحاذق.

خسر غوغول في العقد الأخير من حياته هبة النفس المنقسمة تلك، أو بوسعنا القول: إنّ الرجُل التافه تولّى السيطرة بالكامل. بعد أن يئس من محاولات كتابة الجزء الثاني من رواية أرواح ميّتة، مال غوغول إلى سكّة الروحانيّة، وهوس العظمة، وأخذ يرسل من إيطاليا خطابات متعالية محمّلة بالنصائح الروحانيّة إلى أصدقائه في روسيا من النخبة، المذهولين منه والمهانين أحياناً (واسى غوغول في أحد خطاباته رجُلاً يعاني من فجيعة وفاة زوجته: «سيساعدك يسوع المسيح على أن تصبح جنتلمان، فأنت لست كذلك، لا بالغريزة ولا بالتعليم... إنّها تتحدّث من خلالي»). جُمعت تلك الخطابات في كتاب (فقرات مختارة من مراسلات مع الأصدقاء Selected Passages from Correspondence with Friends)، الذي وصفه دونالد فانجر Donald Fanger بأنّه: «شخصيٌّ جداً، ومحرجٌ غالباً» يفتقر تماماً «لذلك المنظور الساخر الناقد الذي اتّسمت به أفضل كتابات غوغول المبكّرة».

يكتب فانجر: «بعد أن هجر (أو هجره) حسّه الساخر الذي أنتج به أفضل أعماله، بات أشبه بإحدى شخصيّاته الكاريكاتيريّة».

حثّ غوغول المتلقّي في أحد خطاباته: «صدّق كلامي، فإنّني، أنا نفسي، لا أجرؤ على عدم تصديقه».

هذا القول كان ليصدر من أحد رواة غوغول السكازيّين، لكنْ كتبه غوغول نفسه، بصدق.

هناك شيء مألوف ومرعب في «الأنف». رجل يخسر شيئاً عزيزاً فيخرج للبحث عنه. من منّا لم يراوده هذا الكابوس؟ نبحث عن شيء ولا نستطيع إيجاده. ينهض عالم الأحلام عازماً على إحباطنا. معنى الحلم يكمن في نزوع عالم ذلك الحلم بالتحديد إلى عدم المساعدة.

إليك الخطوط العريضة لذلك الجزء من القصّة الذي يمكننا تسميته: «كوفاليوف يبحث عن المساعدة بعد أن قابل أنفه» (بداية من صفحة 9):

- يذهب إلى بيت رئيس الشرطة، لا يجده.
- يذهب إلى الجريدة، يُساء فهمه، ويُحبط.
- يذهب إلى مفتّش شرطة المقاطعة (وهو ليس رئيس الشرطة)، ويُهان.
- يعود إلى البيت، ويفكّر أنّ الأمر كلّه من تدبير السيدة بودتوتشينا، التي يشعر أنّها ساحرة.
- يأتي شرطي بالأنف.
- الأنف لا يلتصق.
- يستدعي الطبيب الذي يستطيع أن يصلح الأنف، لكنّه ينصح بالعكس، ويبدي اهتمامه بشرائه.
- كوفاليوف يراسل السيدة بودتوتشينا، فترد عليه بخطاب يشير إلى أنّها لم تفهمه.

النمط إذن على نحوٍ عام هو: كوفاليوف يحاول شيئاً معقولاً، وينال ما يسيئه.

لقد فاته رئيس الشرطة، ولم يفهمه موظّف الجريدة، وأهانه المفتّش، وأساء نصحه الطبيب. لقد ذهب إلى كل الأماكن السليمة، واستجدى كل الأشخاص المنطقيّين (أي فعل ما كنّا سنفعله تقريباً)، والكل مهذّبون معه إلى أقصى حدّ (باستثناء مفتّش شرطة المقاطعة، الذي كان فظاً لكن في الإطار المقبول، بما أنّ رتبته تفوق كوفاليوف)، ويقولون كل الأشياء السليمة (يعبّرون عن قلقهم وتعاطفهم، ويبدون الود والفضول، ويريدون المساعدة (أو على الأقل يريدون أن يظهروا كمن يريدون المساعدة)، لكنّهم غير قادرين عليها، لأنّهم لا يعيشون الكابوس الذي يعيشه (أو ليس بعد)، الكابوس الذي قد يتّخذ أشكالاً عديدة، منها: خسارة المرء لأنفه طبعاً، لكنّه أيضاً قد يكون خسارة المرء ذراعه، أو صحّته، أو مصدر قوته، أو زوجه، أو طفله، أو عقله. العالم ممتلئ بالكوابيس التي تنتظرنا، لكن الأشخاص الذين يلجأ إليهم كوفاليوف لا يصدّقون ذلك، أو لا يصدّقونه بعد، بالضبط مثلنا؛ يحسبون أنّه كابوس كوفاليوف الفريد (استثنائي، وشاذ، ومحرج) وليس عرضاً مسبقاً للكابوس (المنتظر، الحتمي) الذي سيزورنا جميعاً في النهاية.

وهذه أيضاً ليست وظيفتهم، فكل منهم يظلّ في النطاق المسموح له، والمتوقّع منه، الذي وضعه له النظام. النظام (مجتمعهم) قد صُمّم للحياة العاديّة، ولا يستطيع مساعدة شخص ذي حاجةٍ استثنائيّةٍ مثل كوفاليوف (ردود أفعالهم فاترة على نحوٍ غريب، وكأنّ كوفاليوف أضاع حقيبته لا أنفه).

كل شيء إذن يظلّ على حاله العادي، حتّى مع أنّ رجُلاً فقد أنفه، والشحّاذون المعاقون ينكّل بهم أمام الكاتدرائيّة، والمساجين الأبرياء يتعفّنون في سجون القيصر، والأطفال يتضوّرون جوعاً، بينما الأغنياء يرقصون في حفلاتهم الفارهة، وبوسعنا هنا إضافة مئات الفظائع الأخرى التي ربّما وقعت في تلك النسخة المتخيّلة من سان بطرسبرج في 25 مارس 1835، أو في أيّ يوم آخر في أي مدينة حقيقيّة، فظائع قد اتّفقنا جميعاً ضمنياً أنّها ستستمرّ، لا مفرّ، لأنّ حلّها يكمن فيما يتجاوز المدى العقلاني المتوقّع.

دعنا نركّز على إحد محاولات كوفاليوف (مع موظّف الجريدة، في الصفحات من 10 – 14) لتحليل النكهة الفريدة لعالم الحلم الغوغولي الممتنع عن المساعدة.

كوفاليوف (الذي يداري مكان أنفه المفقود بوشاح) يقول: إنّه يودّ نشر إعلان. إنّه لا يقول «أنفي مفقود»، بل بشيء من الخجل، أو الحياء يقول: «هناك نصّاب». لم يعد في الواقع يبحث عن الأنف الذي كان على وجهه، بل عن الأنف «المجرم» الذي صار إليه (أي: أنف ذو عقل مستقل). تركيزه ليس على «ضاع أنفي»، بل على «أهانني أنفي بترك وجهي والتحوّل إلى شخص آخر، شخص أعلى منّي، لا يحترمني، ويجب القبض عليه وتأديبه».

يسأله الموظّف عن اسمه، وكوفاليوف يرفض الإفصاح عنه. لا يعترض الموظّف على ذلك (لماذا سأله إذن؟)، ثمّ يفهم كوفاليوف خطئاً أنّه يبحث عن قنّ بيتٍ هارب (لا ننفك نبتعد عن الأزمة الرئيسيّة، كما في الكوابيس)، عدا أنّ الموظّف لم يخطئ في فهم الأزمة كلياً، أو أنّ كوفاليوف تقبّل خطأه لكن بتعديل بسيط: صحيح أنّه ثمّة هارب، لكنّ الهارب هو أنفه. يخطئ الموظّف في سماع ذلك، ويكيّف ما سمعه على الموقف: «وهل سرق مستر أنفي هذا منك الكثير؟». يصحّح له كوفاليوف من جديد: «إنّه أنفي أنا، الأنف الذي كان في وجهي اختفى». الموظّف لا ينصدم، لكنّه مع ذلك يرغب في الاستيضاح، يقول باهتمام محدود: «لا أفهمك».

يحتاج كوفاليوف لإيجاد أنفه للسبب الواضح (لأنّه أنفه، ولأنّه ضاع)، لكن أيضاً لأنّه جزءٌ واضحٌ من جسده يستحيل إخفاء غيابه، و... أنتم تعرفون، عنده معارف مهمّون وما إلى ذلك...

يفترض كوفاليوف أنّ الموظّف تحته بعدّة درجات من السلّم الاجتماعي، وسيتقبّل هذا الحافز المنطقي. يفكّر الموظّف في نشر الإعلان، ثمّ يتراجع، معلناً أنّه لا يمكنه نشر أمرٍ شائنٍ مثل ذلك حمايةً لسمعة الجريدة. يقول الموظّف أيضاً لكوفاليوف: إنّه لو أضاع أنفه فعليه الذهاب إلى الطبيب. لكن... هل الأنف ضائع فعلاً؟ يقول إنّ كوفاليوف يبدو له «رجُلٌ شاذ الميول، ويميل إلى المزاح في حضرة الغير» (هناك شيء غوغولي جداً في فكرة هذا الموظّف عن أنّ «المزاح» الذي يقوم به «رجُل شاذّ الميول» قد يتضمّن الدخول إلى غرفة ممتلئة بالأغراب، والادّعاء أنّ أنفه ضاع).

أزاح كوفاليوف الوشاح عن وجهه بطلب الموظّف (وذلك كشفٌ عظيمٌ، فهو أوّل دليل خارجي على أنّ أنف كوفاليوف مفقودٌ فعلاً، وأنّه ليس مجرّد شخصٍ مجنونٍ يتخيّل ضياع أنفه). يؤكّد الموظّف: «مكانه أملس تماماً، مثل فطيرة خرجت توّاً من الفرن». عدا أنّه غير مذعور، بل حتّى ليس متفاجئاً، أو مهتماً كثيراً (في النهاية الضائع ليس أنفه). يقول: إنّه لا يرى أنّ كوفاليوف سيستفيد من نشر الإعلان بأيّ شكل. هل هو محق؟ في الواقع، لا يزال الأنف يتجوّل بعربة في المدينة، مثل هذا الإعلان قد يجعل أي شخص يرى أنفاً بحجم الإنسان أن يربط الأمور ببعضها ويتواصل مع كوفاليوف، وقد يؤدّي هذا إلى بعض التطوّر؛ أي: ثمّة «استفادة» محتملة لكوفاليوف (وهنا نستطيع أن نرى المدى الذي دفعنا إليه غوغول: إنّنا الآن ندافع بإخلاص عن نشر الإعلان. لم نقبل فقط حقيقة أنّ الأنف قد تحوّل إلى شخص، بل كذلك فكرة أنّ إعلاناً في جريدةٍ قد يساعدنا في العثور عليه، حتّى لو كنّا -لا نزال- لا نعلم بالضبط ما هذا الذي نبحث عنه، أو من. إنّ حدود ما نحسبه مستحيلاً لا تنفك تتمدّد).

هل يحتجّ كوفاليوف على لا منطقيّة الموظّف؟ لا، بل «انهارت عزيمة المستشار القضائي تماماً»، ثمّ يرى اسم ممثلة جميلة ويفكّر في الذهاب إلى المسرح. وهكذا، بضربة مزدوجة من انهيار العزيمة وتشتيت الانتباه، يخيب مسعى كوفاليوف، أو على الأقل هذا الجزء منه.

لماذا خاب مسعى كوفاليوف؟ ما الذي خيّبه؟ ليس قلّة التعاطف (قال الموظّف: «يحزنني أشد الحزن ما حدث لك»، قبل أن يعرض على كوفاليوف بعضاً من أكثر ما يريده على الإطلاق، لكنّه لا يستطيع أن يأخذه). بل هناك شيء مُحبط في فيزياء هذا العالم الغوغولي، فشل جوهري في التواصل يهيمن على كل شيء، حتّى على بنية القصّة نفسها، حتّى على منطقها الداخلي.

شيء مؤسف أنّ الموظّف، وهو ليس بالشخص الخبيث، يظلّ مع ذلك غير قادر على المساعدة بالمرّة.

ونكتشف شيئاً عن كوفاليوف ذا صدى عندنا جميعاً: إنّه يتكيّف بسرعة (أسرع من اللازم) مع الظروف الجديدة المجنونة. قدرته على الغضب محدودة، ويتقبّل أسرع ممّا

نتوقّع منه حاله الجديد المريع، ويتابع حياته حزيناً، آسفاً، لكن ليس متمرّداً، فذلك ليس من قبيل التهذيب.

نجد الناس حيثما ذهبنا (غالباً) طيّبين ومخلصين، ويبدو أنّهم مؤمنون بالأشياء نفسها التي نؤمن بها: المسؤوليّة، والحقيقة، وحسن الجوار. مع ذلك، نرى كل ليلة في الأخبار كذا وكذا، وفي كتب تاريخ كل زمن كيت وكيت. لا يوجد شيء قاس لم يفعله أحدهم في مكانٍ ما، ولا قصّة انحطاط وضياع أمل لم يعشها شخص ما (أو لا يعيشها شخص ما الآن).

أنا شخصياً لم أقابل في حياتي قط شخصاً شريراً بالطريقة الهوليوديّة الكلاسيكيّة، ذلك الذي يقهقه بسعادة مطوّحاً رأسه إلى الخلف، وقد أقسم على معاداة كل ما هو طيّب إلى الأبد، بسبب خيبة سابقة ما تعرّض لها. أغلب الشر الذي رأيته في العالم -أغلب الأذى التي تعرضت له (والأذى الذي أوقعته بنفسي على آخرين)- فعله أشخاص طيّبو النيّات حسبوا أنّهم بهذا يفعلون خيراً، فعله أشخاص عقلانيّون تصرّفوا من منظورٍ خاطئٍ نوعاً ما، أشخاص لم يبذلوا وقتاً في التأمّل المتأنّي للأمور، وكانوا محميّين، أو غافلين على الدوام عن العواقب السلبيّة للنظام العقائدي الذين هم جزء منه، ممتثلين لتصوّرات المنفعة، أو المنطق المشترك الذي تنصّ عليها ثقافتهم بدون أن يسائلوها. أي بقول آخر: مثل شخصيّات غوغول (حديثي لا يتضمّن مرتكبي الجرائم الكبرى، وذوي الذوات المتعملقة، والمهووسين بالأفكار الكبرى، والذين يفصلهم عن الواقع ثروةٌ، أو شهرةٌ، أو نجاحٌ هائلون، ومفرطي الغرور، والمتعطّشين للقوّة منذ الولادة، والسوسيوباتيّين و/أو السيكوباتيّين).

لو أنّنا نودّ فهم الشر (الأذى، القمع، الإهمال) علينا استيعاب أنّ مرتكبي هذه الذنوب لا يقهقهون بينما يفعلونها، وإنّما يبتسمون في الغالب، لأنّهم يشعرون أنّهم مفيدون طيّبون.

في سيرة فيكتور كليمبرر Victor Klemperer الذاتيّة عن الهولوكوست في ألمانيا (سوف أشهد I Will Bear Witness)، يحكي عن الأشخاص الذين أخذوا مكتبه في

الجامعة لأنّه يهودي، ومنعوه من التسوّق في متاجر معيّنة، وأخذوا وظيفته وبيته، وكيف فعلوا كل ذلك بتهذيب، بل وحتّى باعتذار (فهذه ليست فكرتهم، بل هي قادمة من أولئك الحمقى في برلين، ماذا بوسع المرء أن يفعل؟). بدوا وكأنّهم يحبّون كلمبرر، إنّهم ليسوا معادين للساميّة، لكنّهم أيضاً في هذه اللّحظة ليسوا معادين لمُعادي الساميّة. إنّهم أشخاصٌ مهذّبون خجلون، لكنّهم تروس منصاعة لماكينة النازيّة. ألمانيا التي في كتاب كليمبرر تشترك في شيء ما مع مكتب الجريدة عند غوغول؛ في كليهما شيء مريب (أنف مفقود، وأجندة كراهية سياسيّة) تُقابل بدماثةٍ، وتهذيبٍ، ونيّةٍ طيّبةٍ، دماثة ترغب في استمرار الحال على ما هو عليه.

أشارت ديبورا أيزنبرج Deborah Eisenberg في كتابتها عن رواية جريجور فون ريزوري Gregor von Rezzori الكلاسيكية (مذكرات معادٍ للساميّة Memoirs of an Anti-Semite) إلى الأذى البالغ الذي يمكن أن يرتكبه حفنة من الأشرار، ما دامت في جانبهم «المساعدة السلبيّة للكثيرين، أولئك الذين ينظرون من نوافذ بيوتهم الآمنة فيرون السماء صافية»، وترصد قائمة من ذنوب تلكم الناس السلبيّين: «عدم المبالاة، والمنطق المعطوب، والعجرفة العابرة (سواء كانت اجتماعيّة أم ثقافيّة)، والغفلة».

ما الذي يمنع موظّف غوغول من أن يكون متعاوناً بحق؟ تموضعه الراسخ في نفسه، تفضيله وحمايته لكل ما يمثله: وجهة نظره، وعاداته، واهتماماته، وفهمه لحدود مسؤوليّاته. كيف يمكن أن يهمّه ما يحدث لكوفاليوف، ما دام يحدث... لشخص غيره؟

لا أعتقد أنّ أيّاً من المؤلّفين الذين نقرأهم هنا كان بوسعه تخيّل فظائع الهولوكوست (أو الثورة الروسيّة، أو التطهير الستاليني)، لكنّي أظنّ أنّ غوغول كان ليكون قادراً على رويهم، كان هذا الأسلوب ليناسب وقائعهم. عندما أشاهد تلك الأفلام الملوّنة القديمة لقادة النازيّة في إجازاتهم، أجدهم غوغوليّين تماماً. قتلة جماعيّون يبدون سخفاء بملابس السباحة، يرقصون، يتمازحون، يشعرون أحياناً ببعض الإحراج أمام الكاميرا، وأفكارهم الشريرة تبدو لهم جيّدة، دورة سكاز ملتوية تلفّ في أدمغتهم (عنصريّون، تكنوقراطيّون، مهتاجون إيديولوجياً).

دعني أؤكّد على شيء هنا: هذه القصّة غير متماسكة.

صحيح أنّها تحتوي على أحداث مستحيلة. هل يمكن أن تحتوي القصّة على أحداث مستحيلة؟ بالطبع. لنقل: إنّنا جالسون حول مائدة العشاء في قصّة، ثمّ قفز رأس المضيف على حين غرّة وعَلا حتّى ارتطم بالسقف، ثمّ وقع في صحن الحساء. هل هذا مسموح؟ بكل تأكيد. ماذا ستكون توقّعات القارئ الناتجة؟ أنّ الكاتب سيلحظ ذلك ويجعل القصّة تلاحظه (لو أنّ أحداً من الحضور لم يلاحظه، سنشعر أنّ هذا تقصير من جانب الكاتب؛ أي: كتابة سيّئة). هناك أيضاً الافتراض أن بقيّة القصّة ستأخذ ذلك الحدث في اعتبارها (سينفصل رأس شخص آخر، أو أنّ المضيف سيظهر في مشهد آخر يبكي في السرير من العار، وهو لا يتوقّف عن الاطمئنان على لحام رأسه الجديد برقبته). أي إنّه مثلما قلنا: المعنى في قصّةٍ حدث فيها شيءٌ مستحيلٌ ليس أنّ ذلك الشيء حدث (القصّة كلها لغة في النهاية، كلام يضعه شخصٌ ما من خياله بجوار بعضه)، بل في الطريقة التي تستجيب بها القصّة لذلك المستحيل، بهذا تخبرنا القصّة بماذا تؤمن.

عندما يحدث شيءٌ مستحيلٌ في قصّة غوغول، إمّا أن 1- لا يلاحظه أحد، أو 2- يُلاحظ، لكن يُساء فهمه، ومن ثمّ يُساء التواصل بشأنه. يتضمّن ذلك الراوي الذي يخفق في التعليق على الغرابة التي نلحظها، ويسيء تفسير الأمور، ويوفّر شروحات لا نستسيغها، ويخفق في توفير طرائق عقلانيّة للكيفيّة التي ربّما حدثت بها الأمور التي يرويها.

وتتراكم الأسئلة الإجرائيّة التي نخلّفها وراءنا بينما نقرأ.

إيفان يلقي الأنف في النهر، ثمّ يراه كوفاليوف بعد عدّة ساعات بالقرب من المقهى يترجّل من عربة مرتدياً زيّاً رسميّاً. كيف خرج من النهر؟ هل صار بحجم الإنسان قبل أم بعد خروجه من النهر؟ كيف له بعد ساعات قليلة فقط أن صار غنياً كفاية ليتحمّل كلفة عربة؟ وكيف حصل عليها؟ هل لاحظ الحوذي، في أثناء مقابلة تعيينه في الوظيفة، أنّ موظّفه المحترم أنف؟

يحاول الأنف أن يغادر المدينة باستخدام جواز سفر جُهّز منذ وقتٍ طويلٍ «باسم أحد موظّفي الدولة» (هذا الـ«وقت الطويل» غريب، بما أنّ الأنف لم يترك وجه كوفاليوف إلّا

قبل بضع ساعات) ويركب حنطوراً مغادراً ريجا. لماذا يشعر الأنف بالحاجة إلى مغادرة المدينة؟ هل سمع أنّ كوفاليوف يبحث عنه؟ وكيف سمع؟ هل للأنف آذان؟ ومع من كان الأنف يتكلّم؟ ومن ذا الذي يتحدّث مع أنف؟ هل يلاحظ الآخرون أنّه أنف؟ حسب الشرطي أنّ الأنف جنتلمان، ثمّ لمّا أدرك أنّه أنفٌ اعتقله. كيف أدرك ذلك؟ ما الذي أثار ريبته؟ وما التّهمة التي اعتقل الأنف بسببها؟ وكيف استنتج أنّه أنف كوفاليوف؟ هل اعترف الأنف؟ والأنف، كما يفترض ساعة اعتقاله، كان لا يزال بحجم الرجال، لكنّه على نحوٍ ما انكمش مرّةً أخرى وخسر ملابسه، وقدرته على الحركة والحديث قبل أن يرجع إلى كوفاليوف ملفوفاً في الورق، هل انكمش عندما كُبّل بالأصفاد أم قبلها؟ ما الذي حفّز رجوعه لأنفيّته؟ ولماذا لا يزال الشرطي يعتقد أنّ إيفان هو «المسؤول الرئيسي عن تلك الواقعة» خاصّة أنّه لم ير إيفان قط يلقي بالأنف في النهر، وأنّه حتّى لو رآه، فلم يكن ليعلم أنّ ما رُمي كان أنفاً، بما أنّ الأنف كان سيبدأ في السباحة على الفور بعدما يتحوّل، تحت الماء، إلى مستشار دولة، ليخرج لاحقاً في مكانٍ آخر ما في مجرى النهر؟ وهلمّ جرّاً.

ليست المشكلة فقط أنّ هذه الأسئلة ليست مجابة، بل أيضاً أنّ أغلبها لا يمكن إجابته إجابة تتّسق مع الحقائق الزمانيّة والمكانيّة الموزّعة في أماكن أُخرى من القصّة.

يلخّص كوفاليوف كل ذلك بإيجاز: «كيف يستطيع أنف، كان حتّى أمس على وجهه، أن يمشي، أو يركب؟ بل كيف له أن يرتدي زيّاً رسميّاً؟». ومثله مثل القصّة، لا يستطيع إيجاد إجابة (يرجع ذلك جزئياً إلى أنّه لا توجد إجابة قادرة على الاتّفاق مع «الحقائق» التي قدّمتها القصّة).

من أوائل الانتقادات التي ستقابل أيّ قصّة في ورش الكتابة هي أنّها غير منطقيّة. «لقد قلت: إنّنا في الشتاء، كيف إذن نجد جيترود متمدّدة في رداء السباحة عند المسبح؟ هذا غير منطقي»، «لا أعتقد أنّ هدوء لاري هذا منطقي بعدما قامت الكائنات الفضائيّة بإخصائه».

إنّ فهْمَنا لمغزى القصّة يأتي، جزئياً، من تتبّعنا لسببيّتها، وقوّة القصّة تنبع من شعورنا أن السببيّة صادقة، أي بقول آخر: أنّ منطقها الداخلي صلب.

لماذا إذن لا نرفض «الأنف» بعَدّها كتابةً سيّئة؟

حسناً، أحد الأسباب... أنّنا بصراحة لا نرفضها. تلك المزحة المتقنة -قصّة تبدو ذات منطق ما لكنّها بلا منطق- مصنوعة جيّداً إلى حدّ أنّ عقولنا تنخدع وتراها متماسكة، بالطريقة نفسها التي تنخدع بها العين التي ترى سلسلة من الصور المتتابعة، فتحسبها حركة مستمرّة.

يمكن تأمّل «الأنف» وكأنّها حفنةٌ من الشظايا الخزفيّة المزيّنة بالنمط نفسه، متناثرة على الأرض بطريقةٍ تحثّنا على عدّها «مزهريّة مهشّمة»، لكنْ عندما نحاول تجميعها نجد أنّ تلك القطع لا تناسب بعضها، لأنّها لم تكن مزهريّة متماسكة في الأصل قط. لم يصنع الخزاف مزهريّة وكسرها، بل صنع مباشرةً عدّة شظايا وبعثرهم كما لو أنّهم مزهريّة مهشّمة.

غير أنّ السبب الأهم: أنّنا نشعر أنّ منطق القصّة الغريب ليس نتيجة لخطأ، ليس لانحراف، ولا سطحيّة، ولا عشوائيّة، بل لأنّ هذا هو المنطق الحقيقي للكون؛ هكذا تحدث الأشياء في الواقع، لكن ليتنا نستطيع رؤية ذلك بوضوح.

أحياناً ما نشعر إزاء الحياة بإحساس ما، نسمّيه «عبثاً»: لا شيء يهم، لا طائل من وراء المحاولات كلها، كل شيء يبدو عشوائياً ومنحرفاً، كل المساعي الطيّبة تُحبط على الدوام. يوحي ذلك المنظور بالكآبة والتمرّد، ما قد يُفهم على أنّه حكمة. عدا أنّنا لا نحيا الحياة كما لو أنّها عبثيّة، بل نحياها وكأنّها ذات مغزى ولها منطق، نحيا (أو نحاول أن نحيا) باللّطف، والوفاء، والصداقة، ونطمح للتحسّن، ونؤمن بأفضل ما في الآخرين. إنّنا نفترض السببيّة واستمراريّة المنطق، ونجد، خلال الحياة، أنّ أفعالنا مؤثّرة جدّاً فعلاً. يمكننا أن نكون آباء/ أمّهات طيّبين، أو لا، يمكننا القيادة بأمان، أو مثل المجانين، قد نشعر أنّ عقولنا نظيفة، وإيجابيّة، ورائقة، أو ملوّثة وسلبيّة. لو أنّ لنا طموحاً ونسعى خلفه نشعر أنّنا بخير، الحياة بلا سعي مخلص أقرب إلى الكابوس (عندما تنتفي الرغبة من الحياة، يُسمّى ذلك اكتئاباً). إنّنا نحيا على افتراض أنّ بعض أشكال الوجود أفضل من غيرها، وأنّنا قادرون على إدراك تلك الأشكال الأفضل، والتحرّك نحوها.

ومع ذلك، وعلى الرغم من خطأ فرضيّة أنّ الحياة كلّها عبثيّة، يبدو أنّ من الخطأ أيضاً افتراض أنّ الحياة كلها عقلانيّة. الخطط المحكمة تضطرب، نفعل كل شيء كما ينبغي ونُعاقب عليه، يموت أحد أحبّائنا مبكّراً، عقولنا تنهار، يُساء فهمنا، يبدو العالم فجأةً وكأنّه خصمنا، نضع زجاجةً على رفٍّ فتقع وتتهشّم، يقرّر كلبنا فجأةً الوقوف للتبرّز في أفخم حدائق الحيّ، ويخرج من هذا البيت مديرنا في العمل، الحمقى يمسكون بزمام الأمور، يعاني الطيّبون ظلماً، السعداء المحظوظون الذين نالوا كل شيء يبشّرون بالإيجابيّة للتعساء الحزانى الذين لم يُمنحوا شيئاً، نضغط زراً معنوناً بـ«أحتاج إلى المساعدة»، فيخرج من الفتحة ذراعٌ ينتهي بقبضة ملاكمة يلكمنا في وجوهنا بينما تصدر الآلة أصوات ضرطات كوميديّة.

الحياة إذن عقلانيّة، مع نوبات عبث عرضيّة.

أو، ربّما: الافتراض بعقلانيّة الحياة يعمل تحت الظروف العاديّة، لكنّه هشٌّ تحت الضغط.

بعض القصص تخبرنا كيف تتداعى العقلانيّة تحت الضغط (حكايات كوليما Kolyma Tales، الذي يدور في معسكر أشغال شاقّة في سيبيريا، وحكاية الجارية The Handmaid's Tale، الذي يدور في مستقبل ديستوبي كاره للنساء). أمّا «الأنف» فتقترح أنّ العقلانيّة هشّة في كل وقت، حتّى في أكثر اللّحظات اعتياديّة، لكنّنا لا نلحظ ذلك لتشتّتنا بنعم الاستقرار، والوفرة، وسلامة العقل، والصحّة المؤقّتين.

يوصف غوغول أحياناً بأنّه عبثي، وأنّ أعماله تقترح أنّنا نعيش في عالم بلا معنى، لكنّه بالنسبة لي فائق الواقعيّة، تتجاوز نظرته ظاهر الأشياء إلى باطنها الحقيقي.

يقول غوغول: إنّنا مخدوعون بتصوّرات الحياة اليوميّة. إنّنا نشعر غالباً أنّ أفعالنا مهمّة، وأنّ التواصل الصادق يتم، وأنّنا حقيقيّون، وباقون، ومتحكّمون في أقدارنا. هذه الأمور صحيحة (غالباً) تحت الظروف العاديّة. إنّنا ملّاحون عقلاء على سفينةٍ راسخةٍ في ميناءٍ هادئ، لكن من حينٍ إلى حينٍ يقع الستار (ثمّة ستار في ذلك الميناء المجازي)، ويظهر خلفه المحيط المفتوح بأمواجه العارمة، ورياحه الضارية، وها نحن إليه خارجون. يصبح جلياً عمّا قريب أنّنا لسنا المتحكّمين، لسنا ملّاحين أكفاء نقف بثباتٍ

على سطح السفينة اللّطيف الساكن، السطح الذي أوجدناه من خلال استقامتنا. السفينة تتطوّح، وسطحها يغطّيه الثلج، ونرتدي سماعات من نوع خاصّ تشوّه صيحات البقيّة، ونتحدّث في ميكروفون خاصّ يشوّه صيحاتنا الخاصّة. وها هي السفينة تغرق، ونحتاج إلى فعل شيء ما، نحتاج إلى بعض التعاون والتعاطف. والتعاطف هو نيّتنا الخالصة، لكنّ التعاطف المقصود ما إن ينطلق عبر الميكروفون الخاصّ، وتستقبله السماعات الخاصّة فوق رؤوس الآخرين، لا يعمل، لا يساعد، بل ربّما يؤذي، أو الأسوأ، ربّما لا يشكّل أيّ فارق.

إنّ غوغول يسمع في الحياة الاعتياديّة أوهن الإشارات على وجود سوء الفهم المحدود، ذلك الذي يصبح تحت الضغط كارثياً. قد يكون مشهد كوفاليوف في الكاتدرائيّة غير قادر على الوصول إلى إجاباتٍ مباشرةٍ من الأنف مضحكاً، لكن ذلك النوع نفسه من سوء التفاهم، عند تعميمه، يؤدّي إلى ثورات، وجرائم إبادة جماعيّة، وفوضى سياسيّة، وكوارث عائليّة لا تشفى أبداً (حالات طلاق، وقطيعة، وضغائن محتقنة)، وهو كذلك، كما يلمح غوغول، كامن في قلب كل أشكال المعاناة البشريّة؛ أي: إنّه كامنٌ في ذلك الشعور الدائم الملحّ بعدم الراحة والرضا، الذي يفرض نفسه على كل أشكال التواصل البشري.

ثمّة شيء أبدي في غوغول؛ إنّه حقيقيٌّ في كل الأزمنة والأماكن، وكأنّه يقول: إنّ نهاية العالم عندما تحين، ستأتي (وليس لها إلّا أن تأتي) من تلك اللحظة، من الطريقة التي نفكّر بها الآن (وفي كل وقت). إنّ سوء التفاهم الذي يعتمل في العالم الواسع يعتمل بداخلنا، الآن، حتّى لو كنّا نجلس وحدنا في غرفةٍ هادئة.

لكنّنا سنكون مقصّرين لو لم نعترف أنّ سلعة غوغول الأبرز هي البهجة. جزئي المفضّل من القصّة -وهو جزءٌ ليس جديداً، ولا قديماً، بل خالداً- يأتي تقريباً في بداية مشهد مكتب الجريدة، عندما على نحوٍ ما، وكأنّما بالسحر، تحوّل مجموعة الناس المنتظرين دورهم لنشر الإعلانات إلى ما جاءوا ليعلنوا عنه، وفجأةً صار ذلك المكتب الصغير ممتلئاً بـ«حوذيّ يتّسم بحسن السلوك... وفتاةٍ من الأقنان في التاسعة عشرة من

عمرها... وعربةٍ صغيرةٍ جيّدةٍ تحتاج إلى زنبرك واحد... وجواد شابٍّ قويٍّ رماديّ... وبيتٍ صيفيّ بكلّ ملحقاته». هذا ما يجعل غوغول عظيماً، نزوعه على نحوٍ ما إلى فعل ذلك، ثمّ فعله بثقةٍ غريبةٍ وسعيدة. ذلك الشعور المفاجئ بالولع المتعذّر تفسيره بالعالم الذي يراودني بينما أقرأ ذلك الجزء، غير الضروري بالمرّة لأحداث القصّة، لكنّه يبدو وكأنّه كُتب فقط للمتعة، هو بالنسبة إليّ خلاصة غوغول.

ما الذي «تعنيه» تلك القصّة إذن؟ ما التغيّر الذي يعتري الشخصيّة الرئيسيّة؟ كيف تغيّر تلك الأحداث كل شيء إلى الأبد؟

همم، حسناً، أنف كوفاليوف يهجره، ثمّ يعود، يرفض أن يلتصق في مكانه، ثمّ في نزوةٍ ما على ما يبدو، يلتصق. ما الذي يتعلّمه كوفاليوف من تلك التجربة المريعة؟ لا شيء. ما هي رحلة البطل؟ «حدث لي أمرٌ ما شديد الخطورة والغرابة، وظللت الشخص نفسه طوال الوقت، وإن كنت قد اعتراني الغضب في بعض الأحيان».

من كان كوفاليوف قبل فقدان أنفه؟ زيرَ نساءٍ، متغطرساً، شخصاً وصوليّاً ونزقاً، متباهياً بمعارفه من نخبة القوم. كيف غيّره الاسترجاع الإعجازي للأنف؟ لم يتغيّر. من هو بعد عودة الأنف إلى وجهه؟ الشخص نفسه. ما إن عاد الأنف إلى مكانه حتّى قيل لنا: إنّه «منذ تلك اللّحظة فصاعداً، عاد الرائد كوفاليوف للتجوّل وكأنّ شيئاً ما حدث.... وأنفه أيضاً بقي على وجهه وكأنّ شيئاً ما حدث»، و«كل شيء على خير ما يرام، لا شيء فيه ناقص» (أو، كما في ترجمة بيفير وفولوخونسكي: «غير متضرّر بأي شكل»). آخر مرّة نرى فيها كوفاليوف، يفعل فيها ما كان يفعله نفسه منذ قابلناه أوّل مرّة، يتظاهر بأنّه في رتبةٍ لم يكتسبها، «اشترى لنفسه وساماً من درجةٍ عاليةٍ لسببٍ لا يعلمه إلّا الله، مع أنّه لم يُقلّد أيّة أوسمة».

ربما نحسّ بصدى هنا من «السيّد والخادم»، كوفاليوف مثل فاسيلي، يصل إليه نذير بالموت: إنذار من الكون بأنّ تلك الأوقات التي يتمكّن فيها المرء من فعل ما يريد (تدخين سيجارة، أو امتلاك أنف)، وجيزة وهشّة.

لكن كوفاليوف، على عكس فاسيلي، لا يستوعب التحذير، ولا يخطر على باله أنّه بحاجة إلى تغيير أساليبه، بل لا يريد إلا العودة إليها بأسرع وقت ممكن.

كوفاليوف إذنْ أحمق، لكنّه أيضاً مثل أيّ واحدٍ منّا. ثمّة شيء مربك في الفحص الطبيّ، هل يعني هذا أن...؟ فجأةً تبدو حياتنا غالية جداً، وعاداتنا غبيّة جداً. لماذا نقضي كل ذلك الوقت في لعب الجولف؟ لماذا نضيع ساعات بصحبة البريد الإلكتروني بينما زوجتنا العزيزة تجلس هناك وحدها؟ تصل التحاليل: كل شيء على ما يرام. يسترخي العقل إلى سباته السابق، نحن سعداء مرّة أُخرى، ونرجع إلى الرسائل الإلكترونيّة لحجز موعد لعب الجولف القادم، بينما زوجتنا تجلس هناك وتراقبنا.

ما الذي يمثّله الأنف؟ ما الذي يريده؟ لماذا غادر الأنف وجه كوفاليوف في المقام الأوّل؟ لا نعرف أبداً. نشعر في البداية أنّ اختفاء الأنف هو نوعٌ من الانسحاب، اعتراضٌ على سطحيّة كوفاليوف، وطموحه، وغطرسته، لكنّ هذا الافتراض لا يتماسك: الأنف لا يذهب اعتراضاً على أيّ شيء يفعله كوفاليوف، ولا يعود استجابةً لأيّ شيء أعرض عنه كوفاليوف. إنّه لا يعود بعدما يجد أنّ كوفاليوف قد صحّح من نفسه، لأنّ كوفاليوف لم يتغيّر بأيّ شكل في غيابه. عاد الأنف فقط لأنّ الشرطي أعاده، ورجع إلى وجه كوفاليوف لأنّ... بلا سبب سرديّ على الإطلاق، باستثناء أنّ غوغول ربّما شعر أنّ الوقت قد حان للمّ الأمور.

كوفاليوف، في المقابل، ربّما ليس أحمق إلى هذه الدرجة، بل يبدو وكأنّه يقول: «ضاع أنفي بلا سبب، وعاد بلا سبب. مثل تلك الكوارث ستحدث أياً كانت طريقتي في الحياة، لذا أظنّ أنّني سأتابع حياتي كما أريد، أجمع الميداليات التي لم أكتسبها، وأطارد السيّدات». العالم ممتلئ بهذا النوع من الناس، ونحن أنفسنا من هذا النوع أيضاً: نلتزم بهواياتنا وعاداتنا اليوميّة المحبّبة، نستيقظ مبكّراً لنكتب، نزور المقهى نفسه، نجمع تماثيل البط السيراميكيّة، نذهب إلى مباريات فريقنا المفضّل وقد رسمنا على وجوهنا ألوانه، وما إلى ذلك، في محاولةٍ لاصطياد لحظاتٍ احتفاليّةٍ قليلةٍ قبل أن تغرق السفينة التي ذكرناها من قبل.

يحقّق الأنف الكثير خلال حياته (أو حياتها؟ هل لهذا الأنف قضيب؟) الوجيزة في هذا العالم، أفضل ممّا حقّق كوفاليوف. حصل ذات صباح على أشياء نتخيّل أنّ كوفاليوف بلا شك يصبو لها: ترقية، قبّعة مريشة، سُلطة، عربة ذات سائق. إنّه أكثر حريّة وسعادة منه، أكثر نشاطاً وذكاءً (مثل أبطال الروايات الرومانسيّة، اعتُقل بينما «كان على وشك ركوب حنطور مغادراً ريجا»).

الأنف أفضل أجزاء كوفاليوف، الجزء غير المنافق، الجزء الواثق، الجزء القادر على نفض العادات التقليديّة التي يدمنها كوفاليوف، والتفكير والبدء في حياة جديدة، والخروج إلى العالم الواسع. إنّه روحه الداخليّة المتمرّدة على قيود الحياة المعاصرة، بل إنّ الأنف أيضاً (على ذكر القضبان) قضيب عند بعض النقّاد (فبخسارته لم يعد كوفاليوف رجُلاً، وأمسى غير قادر على متابعة حياة المطاردات العاطفيّة). لكنّ الجميل في هذه القصّة هو أنّه خلال هذا كلّه، أو على الرغم من هذا كله، أو مع ذلك كله، يظلّ الأنف... أنفاً. أنف على كل النواحي، أنف حقيقي ومجازي، أنف لا ينفك يتغيّر بحسب ما تستدعي القصّة. الأنف أداة لحثّنا على النظر في الكيفيّة التي نذهب بها للبحث عن الضروري الذي فقدناه. الأنف هو الوسيلة التي من خلالها يؤدّي غوغول رقصته المبهجة المجنونة، لكنّه أيضاً، أنف، وفيه بثرة.

كيف يستطيع الكاتب الخروج من قصّةٍ مماثلة؟

يظهر الأنف مجدّداً على وجه كوفاليوف في بداية القسم الثالث، ويذهب كوفاليوف محتفلاً إلى جادّة نيفسكي، ويحسن خاتمة يوم عظيم في المدينة، بأنفٍ على وجهه، بأن يشتري لنفسه وساماً غير مستحق؛ هذا يعطي انطباعاً بالنهاية (يمكننا أن ننهي القصّة عند «مع أنّه لم يُقلّد أيّة أوسمة»). هذه القصّة ستبدو وكأنّها تقول: «ذات مرّة أضاع رجُلٌ أنفه، ثمّ استعاده، ولم يتغيّر». عدا أنّني أظنّ أنّ تلك النهاية كان لتخلّف شعوراً ناقصاً، فثمّة شيء لم يُستغلّ كان معنا في عربة الملحوظات منذ البداية، ذكرناه من قبل: اللاعقلانيّة التي كنّا نتحمّلها بصبر على طول القصّة؛ كل تلك المسارات المفتوحة، واللامعقوليات المتراكمة، والآثار الناتجة عن كل تلك الأحداث متعذرّة التفسير التي تركها الراوي

وراءه، وشذوذه السكازي (التشتّت، والإطناب، والعجز عن «التمييز بين المهمّ والتافه»، و«التركيز السردي في غير موضعه»، و«الافتراضات في غير محلّها»). كنّا سنشعر كما لو أنّنا قد غُششنا على نحوٍ ما، لقد وثقنا في الراوي منذ البداية، والآن، في النهاية، لم يتم عمله، لم يسوّغ (القصّة لم تسوّغ) الإفراط في طريقته في السرد.

نشعر أنّ كل هذا يحتاج إلى التفسير على نحوٍ ما، وصاحبنا الكاتب الأدنى قد يغريه فعل ذلك («وفي الواقع، اتّضح أنّ ما حدث كان...»). لكن لو أنّ منطق القصّة المجنون انتهى بتفسيره، سينتهي معه ذلك الشعور الملهم الذي أثارته فينا، الإحساس بأنّ منطق القصّة هو في الواقع منطق الكون، وأنّ القصّة مناسبة مفتعلةٌ لتوضيح دواخل الأمور لنا، تلك الدواخل التي هي عادة مخفيّة إلى أن تحلّ علينا خسارة، أو كارثة كبرى، تكشفها للعلن.

ماذا يفعل غوغول إذن؟

يعترف.

يقول الراوي: «والآن فقط، بعد إعادة تفكير، يمكننا رؤية أنّ ثمّة أموراً عديدة غير واردة الحدوث في حكايتنا».

نفكّر: «طبعاً».

لكنْ يا لها من راحة تلك التي تنتج عن سماع ذلك الاعتراف!

نحن نتعشّى مع صديقة، ولا تمضي الجلسة على ما يرام، هناك خطبٌ ما يطغى على الجلسة منذ جلسنا إلى المائدة، والآن، العشاء على وشك الانتهاء. ماذا نفعل؟ نعترف، نرمي الحقيقة. «لقد كان الحديث بصراحة متكلّفاً جداً، وأشعر أنّنا كنّا نتجاهل طوال الوقت الكلام عن خطيبك كين، الذي أحتقره كما تعرفين». فجأةً لم يعد الحديث متكلّفاً، تمكنّا من فكّ قيده، كان هناك تزييف، لكن استطعنا نقضه بمواجهة الصديقة بقول الحقيقة.

أو: نحن على متن حافلةٍ مضت بنا عدّة كيلومترات، وقد كان هناك صوت طقطقة

غريب قادم من الأسفل، لكنّ السائق يتجاهله. أخيراً، يستدير السائق ويقول: «يا ربّي، صوت مخيف، أليس كذلك يا جماعة؟».

على الفور يتحسّن رأينا في السائق، ونشعر أنّه جزءٌ من نظامٍ أعقل.

عندما ينظر الراوي (في آخر فقرتين) بارتيابٍ إلى قصّته، وبارتباكٍ متزايد، معبّراً عن التحفّظ نفسه الذي كنّا نشعر به، لكن نقمعه («الانفصال غير الطبيعي للأنف عن مكانه وظهوره في أماكن متعدّدة بهيئة مستشار دولة أمر غريب»)، أشعر بأنّ ما تبقّى من تحفّظي يتلاشى (مثل بائع السيّارات المستعملة، الذي يتساءل بصوت مسموع في منتصف الصفقة كيف له أن يقول كل تلك الأكاذيب، فأستجيب له بتجديد الثقة فيه، وأشتري السيّارة في النهاية).

يظلّ الراوي محتفظاً بمزاجه السكازي الاعتياديّ حتّى في منتصف استنكاره لنفسه. ينتقد الأمور الخاطئة (مثل أنّ كوفاليوف سلك طريقة غير مناسبة لأنّ «المرء لا يعلن في الجرائد عن أنفه»)، ثمّ دخل في استطراد ينتهي إلى («هذا لا يصح، ومحرج، وغير لطيف»)، ثمّ يعود لحظياً إلى الموضوع («كيف انتهى الحال بالأنف في رغيف مخبوز؟»)، ثمّ ينحرف مجدّداً ليتساءل كيف لمؤلّف (مثله) أن يختار مثل هذا الموضوع؟ إنّه لم يخاطب مباشرةً أيّاً من المسائل التي طرحها («أنا ببساطة لا أجد للأمر تفسيراً»)، لكنّ إيماءته المرتجلة في هذا الاتّجاه أدّت إلى إفراغ عربة الملحوظات.

أنا أعترض على إخفاق القصّة في صنع منطقٍ متماسكٍ، فيجيب الراوي: «صحيح، إنّها حطامٌ متداعٍ، أليس كذلك؟».

وعلى نحوٍ ما هذا يكفي.

وبمنتهى البساطة -مثل رهبان التبت الذين يقضون الأسابيع المضنية في رسم الماندالا على الرمل- يدمّر غوغول صنيعته المذهلة، ويرميها في النهر.

استطراد - 5

مكتبة
t.me/soramnqraa

كنت أقيّم ذات مرّة مقالات كتبها بعض الطلّاب عن (التحوّل Metamorphosis) لكافكا، عندما صادفني ذلك السطر: «عند الاطّلاع على تلك القصّة، وجدتني مرتبكاً جداً».

فكّرت: هممم، واو، شيء حزين، وأيضاً، شيء رائع.

بدأت أحاول محاكاة هذا الصوت، باحثاً في أعماق نفسي عن صدى له، وعمّا قريب صار لدي عدّة صفحات ممتلئة بنسختي من هذا الصوت، ومن بينها كان: «من قبل، في الوقت الذي أتحدّث عنه، جلسنا كلّنا بأمر المشرفين، وشاهدنا فيديو تعليميّاً بعنوان: (افعل به ما شئت، فإنّه ملكك!)، وكان فيه مراهقون مثلنا يتحدّثون عن المنافع الصحيّة لإثارة الواحد لنفسه بنفسه، وفعل ما يحب الواحد أن يفعله فيما يخصّ موضوع لمس النفس».

هكذا فجأةً انبثقت غرفةٌ ممتلئةٌ بالمراهقين، المهتاجين جنسياً على ما يبدو، وهياجهم هذا كان إشكالياً حدّ أنّ أحدهم وجد احتياجاً لتعريضهم لفيلم قصير يشجّع على الاستمناء.

لا حاجة بي إلى أن أقول: إنّي لم أجلس وأفكّر: «أودّ كتابة شيء ما عن موضوع كيف تتعامل مجموعة من المراهقين المحتجزين مع جنسانيّتهم البازغة بقوّة»، بل كنت فقط ألعب مع جملة وجدتها في مقال تلميذ، محاولاً إيجاد صوت «يشبه» هذه الجملة.

بعد عدّة أسطر، منقاداً بمحتوى جملتي الأولى، كتبت: «ثمّ بعد ذلك سيحلّ اللّيل، وستمتلئ مؤسّستنا بأصوات الأنفاس المتسارعة القادمة من خيام الخصوصيّة، بينما

نجرّب جميعاً التقنيّات التي تعلّمناها من (افعل به ما شئت، فإنّه ملكك!)، وماذا تظنّ أنه حدث بعد ذلك؟ كان عليك مراعاة أنّ المساحة الصغيرة بين الجدار الرئيسي والجدار الذي ينزلق ليقسم المناطق الجندريّة صغيرة جداً جداً جداً».

فجأةً أمست هناك خيام خصوصيّة، ومناطق جندريّة، ما أثار التساؤل: إن كان بعض الأولاد والبنات، ما دام يبدو أنّ ذلك المكان (أياً كانت طبيعته) يقطنه أولاد وبنات، قد يرغبون في مغادرة مناطق جندريّتهم ليمارسوا الجنس. واتّضح أنّ هذا ما حدث، أرادوا ذلك فعلاً، اثنان منهما: (روثي، وجوش) فعلا ذلك في الصفحة التالية مباشرةً، ووجدت أنّه باستخدام تعبير ذكرناه سابقاً «مسار القصّة بات أضيق».

يمكننا تخيّل القصّة وكأنّها صندوقٌ أسود بحجم الغرفة. يهدف الكاتب إلى إدخال القارئ هذا الصندوق، وهو في حالةٍ ذهنيّةٍ ما، وإخراجه منها في حالةٍ أُخرى. ما يحدث بالداخل يجب أن يكون مثيراً وغير تافه.

وهذا كل شيء.

ماذا ستكون نكهة تلك الإثارة بالتحديد؟ ليس على الكاتب أن يعرف مسبقاً، بل هو يكتب ليكتشف.

كيف تتحقّق الإثارة؟

سأستخدم مجازاً من عالم الرماية (ومتى يتأتّى للمرء أن يستخدم مجازاً من الرماية؟) لقول: إنّ إحدى طرائق تحقيق الإثارة هي التوقّف عن التصويب لإصابة الهدف، والتركيز على الإحساس بالسهم خلال مغادرته للقوس. يطير السهم في تلك النسخة من الرماية في اتّجاهٍ ما، ويعدّل من مساره كما يتراءى له، وأينما يصيب... فذلك هدفه.

عندما كنت طفلاً في شيكاغو، كان بوسعك أن تنال شعبيّةً بائسةً من نوع ما لو كنت تجيد تقليد المعلّمين، أو الأطفال الآخرين (في مثل حجمك، أو أصغر)، أو «أداء» شخصيّة ما (جار عبوس مثلاً، أو هيبّيّ، أو بائع سيّارات مستعملة). كان لديّ قريبان ماهران جداً في ذلك، كانا يخترعان مثل تلك الشخصيّات المضحكة ويتقمّصانها، أحياناً لأوقاتٍ طويلةٍ إلى حدٍّ غريب. كانت تفتنني رؤية ما يفعلانه في أيّ غرفة بمجرّد دخولهما،

ابتهج الناس دوماً فور رؤيتهما. أستطيع الآن فهم أنّ ما كانا يفعلانه هو الارتجال: يقرآن الغرفة، ويعدّلان من أدائهما طبقاً لقراءتهما، ويحاولان الترفيه عن الجمهور بمحاكاة شخصٍ ما، وأحياناً ما يكون هذا الشخص متخيّلاً. وكم كان من المحزن توقّفهما عن أدائهما! (أو لم يتوقفا، لكن لم يعد هناك من له مزاج لهما).

ذلك كان النهج الذي اكتشفته، أو أعدت اكتشافه، ذلك اليوم في الشركة الهندسيّة، عندما كان يفترض بي تدوين محضر الاجتماع بينما أكتب تلك القصائد السوسيّة الصغيرة.

يمكن تسمية هذا النهج «اتّبع الصوت».

تراودك فكرةٌ لصوتٍ ما، وتنطلق. «تشعر» فقط برغبةٍ في أداء الصوت (وتجد أنّك قادرٌ على ذلك). أحياناً يلهمني به شخصٌ حقيقيٌّ، وأحياناً أجده في ميلٍ ما في نفسي أغالي فيه (مثلاً في قصّة اسمها «الشلّالات The Falls»، منحت الشخصيّة الرئيسيّة، مورس، نسخةً مبالغاً فيها من عقلي الذي ينزع إلى العصابيّة، والقلق، والتوتّر)، وأحياناً ليس أكثر من شذرات لغويّة من مكان ما (مثل مقال ذلك الطالب).

أكثر ما أودّ قوله عن ذلك النوع من الكتابة أنّه ممتع. عندما أفعله، لا ألقي أيّ بال تقريباً لأي شيء سوى الحفاظ على الصوت، لا أفكّر في تيمة القصّة، ولا ما يجب أن يحدث بعد ذلك، أو أي شيء، بل أحياناً، وأنا لا أزال في تلك المرحلة المبكّرة، لا أملك أيّة فكرة عن السبب الذي يجعل الشخصية تتحدث بتلك الطريقة. هدفي الوحيد هو الحفاظ على طاقة الصوت عالية، والحفاظ على الشخصيّة تتحدّث مثل نفسها، ما يعني -كما اكتشفت- أنّ الصوت يجب أن يستمرّ في التمدّد. القارئ، بعد استيعاب «القواعد» التقريبيّة لهذا الصوت، سيضجر من قراءة سلسلةٍ من الجمل المتتابعة لا تفعل ما يزيد عن الالتزام بتلك القواعد، لذا أحتاج إلى إيجاد طرائق جديدة باستمرار لجعل الشخصيّة تظلّ تبدو مثل نفسها. أفضل وسيلةٍ لفعل ذلك هي تعريضها المستمرّ لمواقف جديدة، مواقف تصعيديّة (جديدة على الشخصيّة)، فيتحتّم عليها إيجاد مساحاتٍ جديدةٍ في صوتها كي تستجيب (لو أنّ شخصاً يتحدّث طوال الوقت بصوتٍ معيّنٍ، ولم يرَ من قبل حصاناً قطّ، أعرض عليه حصاناً، فيضطرّ صوته إلى التمدّد لاستيعاب الحصان).

في القصّة التي ذكرتها أعلاه («جون Jon»)، ما وجدت نفسي أفعله عندما أجلس لأكتب كل يوم، كان تقريباً السماح لنفسي بتخفيض مؤشّرٍ في عقلي عنوانه: «مستوى البلاغة»؛ أي: إنّني أذنت لنفسي بأن أصبح أقلّ بلاغة (حتّى) من المعتاد، خفّفت من آليّة التصحيح الذاتي للكلام التي أتّبعها عادة. طلبت من نفسي أن: «حسناً، تخيّل مزيجاً من موظّف شركةٍ مملٍّ، وراكب أمواج». كنت أرمي إلى بناء جُملٍ لعلّها تكون مضحكةً لبنيتها اللّغويّة المعيبة، ومع ذلك فعّالة فعاليّة غريبة («ثمّ جاءت القشّة الأخيرة التي كسرت ظهري بقول: لا لغددي التناسليّة»).

كنت قد عرفت مؤخّراً بالاتّجاه الجديد لدى الشركات الكبرى: توظيف مراهقين «عاديّين» لرؤية مردود منتجاتهم عليهم، كي يحسّنوا من فعاليّة استغلالهم لسوق («المراهقين العاديّين»)، وصعقت من مدى المفارقة في الأمر، ومدى منطقيّته في الوقت نفسه، وكم الحزن في أنّهم يختارون ولداً، أو بنتاً، بناءً على أنّهم متوسّطون في كل شيء، فيُردّ عليهم: «جميل، أحبّ ذلك».

وبدا لي أنّ ذلك يقول شيئاً ما عن ثقافتنا.

كان هناك إذن أمران يحدثان معاً: الصوت يقودني، وأنا أقوده. هذا مثل معضلة البيضة أم الدجاجة التي يصعب تفسيرها، لكن المهم أنّ خلق الصوت كان طريقةً مستمرّةً مضادّةً لأي مفاهيم قد تتولّد عن «الهدف» من القصّة، أو «الرسالة» التي تقدّمها، طريقة للتأكّد من أنّني لن ينتهي بي الحال كاتباً (فقط) لـ«قصيدة عن كلبين يتضاجعان».

قصّة «جون» صارت في النهاية «عن» أشياء عديدة -رأسماليّة الشركات، خطورة الماديّة، كيف تشوّه التجارة اللّغة، الحبّ، الزواج، الإخلاص- لكن لم يكن أيٌّ منها مقصوداً من البداية. كان الدافع الأساسي على طول الخط هو الاستمتاع باستكشاف هذا الصوت في داخلي، وبالسماح للصوت بأن يعلّمني كيف أستخدمه. وجدتني أكتب أشياء مثل: «ثمّ قبّلتني قبلةً لا أستطيع وصفها إلّا بأنّها ذوّبتني»، وذات يوم نظرت حولي لأجد مؤسّسة كاملة، مؤسّسة ذات نظام لتخدير أولئك المراهقين، وزرع شريحة في عنق كل منهم محمّلة بكل الإعلانات التلفزيونيّة الممكنة، وتلك الإعلانات، المفهرسة بنظام يدعى LI (مؤشر الموقع Location Indicator)، كانت جزءاً من السبب الذي يجعل الراوي يتحدّث بذلك الصوت.

عالم كامل انبثق للوجود من الحمض النووي للصوت في مقالة ذلك الطالب، الذي، بينما أحاول محاكاته، غيّرته.

إذن، إحدى الطرائق التي يمكن بها إخراج القصّة «من مجال نشأتها الأصلي» هي ألّا يكون لها مجال نشأة أصلي. لكي نفعل ذلك نحتاج إلى نهج، وبالنسبة لي (وأحبّ أن أتخيّل بالنسبة إلى غوغول أيضاً، عندما يتبع الحالة السكازيّة) هذا النهج هو «اتّبع الصوت». لكن هناك نُهُج عديدة، يتضمّن كل منهم أن تتحرّك الكاتبة بطريقةٍ تراعي، أو تساعد على تتبّع أمر تهتم به بشدة. ربّما هي تهتمّ بشدّة بـ(أو تسعدها جداً) الأنماط الصوريّة المتكرّرة، ربّما تهتمّ بشكل الكلمات في الصفحة، ربّما هي شاعرة صوتيّة، منقادة خلف مبدأ ما سماعيٍّ مبهمٍ، هي نفسها لا تستطيع التعبير عنه، أو ربّما هي مهووسة بالتفاصيل البنيويّة شديدة الدقّة. قد يكون الأمر أي شيء، المهم أنّها عندما تصبّ تركيزها على الشيء الذي يسعدها، الذي تهتمّ به، وعندها بخصوصه آراء قويّة، فهي على الأرجح لن تكون واعيةً أكثر من اللّازم بالشيء الذي تصنعه فتسمح لنفسها بالانغماس في تلك المعرفة المسبقة، المعرفة التي، كما قلنا مسبقاً، تنزع إلى قتل العمل وتحويله إلى محاضرةٍ، أو عرضٍ أحاديّ النبرة ينفر منه القرّاء.

—

عندما ينجح جون أخيراً في ممارسة الجنس مع كارولين، وهي فتاةٌ شغفها، يصفه كالتالي:

«وعلى الرغم من أنّني شاهدت إعلان هَني جراهام[1] LI 34321 كثيراً، لما يدخل نهر اللّبن في نهر العسل ليصنعا نهراً طعمه حلو جداً، لم أعلم أنّه عندما يمارس أحدهم الحبّ، يصبح واحد مثل اللّبن، والآخر مثل العسل، ثمّ لا يعود بوسعهما التذكّر من كان اللّبن، ومن كان العسل، يصبحان سائلاً واحداً، مزيج لبن/ عسل».

كان يقصد: «استمتعت بهذا جداً، وأعتقد أنّي وقعت في الحبّ».

لكنّه يشعر بما هو أكثر.

---

(1) Honey Graham: منتج مقرمشات محلاة بالعسل أمريكي. [المترجم]

ونحتاج إلى صوته كي نعرف بماذا يشعر أيضاً (أو بكل ما يشعر).

أشعر في الجملة أعلاه بسعادته، أشعر بسعادته (هو)؛ أي: إنّ في تلك الجملة، وقع سهم الحبّ على شخصٍ أحمق بعينه، وهذا ما يصيبه سهم الحبّ دوماً: شخص أحمق معيّن.

أي: شخص خرج ذات يوم من بيته في صباحٍ صيفيٍّ جميل، يعرف أنّ حقيقة تلك اللّحظة تفوق مجرّد «أنا خرجت من البيت ذات صباح في يونيو». ثمّة شيء ناقص في تلك الجملة، ذلك الـ«أنا» الذي خرج من البيت. يجب أن يصيب هذا الصباح عقل معيّن كي يُحسّ أنّه مثل أيّ صباح حقيقي.

أي بقول آخر: الصوت ليس مجرّد زخرفة، بل هو جزءٌ جوهريٌّ من الحقيقة. نشعر في «الأنف» أنّ الراوي من هذا العالم الغريب، ونسمع هذا في صوته، وتستفيد القصّة من ذلك، فقد صار لها بعدما سُردت بهذا الشكل بُعدٌ إضافيٌّ من الحقيقة، ومن المتعة.

ربّما كل ما نبحث عنه في الجملة، في النهاية، بعدما قيل ما قيل، وحدث ما حدث، في القصّة، في الكتاب، هو المتعة (فيض من النشوة المكثّفة)، إقرار نثريّ بأنّ كل هذه الأشياء أكبر من أن نتحدّث عنها، لكنّ الموت يبدأ لحظة أن نتوقّف عن محاولة الحديث عنها.

ما يعيدنا إلى الصندوق الأسود.

لو أنّني أرى القصّة رسولاً عليه تبليغ رسالة، مثل قطارٍ يتحتّم عليه دخول المحطّة في لحظةٍ بعينها، وأنا مهندسٌ متوتّرٌ عليه أن يجد لذلك طريقة، فذلك أكثر ممّا أحتمله. سأتجمّد، ولن تعود هناك أيّة متعة.

لكن لو تخيّلت نفسي منادي كرنفالات لبقاً، أحاول إقناع الناس بدخول صندوقي السحري الأسود (الذي لا أفهم بالكامل كيف تدور تروسه)، سأستطيع فعلها.

تسألني: «ماذا سيحدث لي في الداخل؟».

أجيبك: «لا أعلم يقيناً، لكنّي أقسم لك أنّي فعلت ما بوسعي لتجدها تجربةً مثيرةً وغير تافهة».

تسألني: «هل ستكون ممتعة؟».

أجيبك: «أرجو ذلك... هذا ما كنت أحاول أن أشعر به، وأنا أصنعها».

إنّ ذلك النوع من التحرير الغريزي للسطر تلو السطر الذي كنّا نتحدّث عنه، هو ما يرفع من احتمال أنّ ما سيحدث بالداخل سيكون مثيراً وغير تافه، وأنّ أياً كان ما سيحدث، سيحدث بحسمٍ ووضوح. وبما أنّ كل قرار اتّخذته كان بدافع من سؤال: «هل هذا يمتّعني؟»، فيجب أن تجد أنت أيضاً بعض المتعة.

بهذه الطريقة يصبح الصندوق الأسود (على ذكر الكرنفالات) أقرب إلى قطارٍ أفعواني. إنّ مصمّمة الأفعواني تضع جلّ تركيزها على انحناءاتٍ وانقلاباتٍ بعينها. إنّها تعلم، تقنياً، كيف تزيد من شدّة تلك الأماكن، ولا تعلم، أو لا تهتمّ كيف سيكون ردّ فعلك، كل ما ترغب فيه هو نفضك مثل فراش في تلك الأماكن، لتخرج في النهاية من العربة دائخاً وسعيداً، ولبضع ثوان، لا تجد في نفسك ما تقوله.

عنب الثعلب

أنطون تشيخوف

(1898)

عنب الثعلب

[1] كانت السماء ملبّدةً بالغيوم منذ الصباح الباكر. كان اليوم راكداً؛ ليس حاراً، بل مضجراً، مثلما يكون دائماً عندما يخيّم طقسٌ رماديٌّ ساكن، وعندما تتدلّى الغيوم فوق الحقول لوقتٍ طويل، وتنتظر هطول مطرٍ لا يأتي. إيفان إيفانيتش، وهو طبيبٌ بيطريٌّ، وبوركين، وهو معلّمٌ في المدرسة الثانويّة، كانا قد تعبا من المشي، وبدا السهل أمامهما ممتدّاً إلى ما لا نهاية. يمكن بالكاد على امتداد البصر رؤية طاحونة قرية ميرونوسيتسكو. على يمينها مجموعة من التلال المختفية في المسافة الممتدّة خلف القرية. يعرف كلاهما أنّ النهر هناك، وأشجار الصفصاف الخضراء والبيوت، ولو أنّك وقفت على إحدى تلك التلال يمكنك أن ترى سهلاً شاسعاً آخر، وأعمدة التلغراف، والقطار الذي يبدو من بعيد مثل دودةٍ زاحفةٍ، بل ويمكنك أيضاً -لو كان الجوّ رائقاً- أن ترى المدينة. الآن، بينما تبدو الطبيعة هادئةً مستقرّةً، أحسّ إيفان إيفانيتش وبوركين بالحب لهذا السهل، وتأمّل كلاهما في مدى جمال تلك الأرض.

قال بوركين: «المرّة السابقة، عندما كنّا في مزرعة الشيخ بروكوفي، قلت: إنّك ستحكي لي حكاية».

- صحيح، أردت أن أحكي لك عن أخي.

أطلق إيفان إيفانيتش تنهيدةً متمهّلةً، ثمّ أشعل غليونه قبل أن يشرع في حكايته، لكن في تلك اللّحظة بدأت تُمطر. وبعد خمس دقائق تحوّل إلى وابلٍ غزيرٍ، وبات من الصعب تخمين متى سينتهي. توقّف الرجُلان على حين غرّة حائرين، والكلبان أيضاً وقفا مبتلّين، وقد انسحب ذيلاهما إلى ما بين أرجلهما، ونظرا إلى الرجُلين بتعاطف.

قال بوركين: «علينا أن نجد ملاذاً ما، لنذهب إلى أليوهين، إنّه قريب».

[2] - هيّا.

انعطفا جانباً، ومشيا عبر مرج مجزوز، يمشيان إلى الأمام حيناً، وإلى اليمين حيناً، حتّى بلغا طريقاً. لم يمض الكثير قبل أن تظهر أشجار حور وحديقة، ثمّ الأسقف الحمراء للحظائر، والتمع النهر، وظهر في المشهد امتداد مياهٍ فسيح، وطاحونة، وكابينة استحمام. تلك كانت أرض سوفينا أليوهين.

كانت المطحنة تدور، تطغى جلبتها على صوت المطر، والسدّ يرتجف. وقفت الأحصنة المبتلّة بالقرب من العربات تنقط المياه من رؤوسها، وجعل الرجال يمشون هنا وهناك مغطّين رؤوسهم بالأكياس. كل شيء كان مبتلاً، وموحلاً، وكئيباً، وبدت المياه باردةً وقاسية. سيطر على إيفان إيفانيتش وبوركين البرد، والارتباك، والانزعاج، وثقلت أقدامهما بالوحل، وعندما صعدا إلى الحظائر بعد أن عبرا السدّ، خيّم عليهما الصمت، وكأنّهما متخاصمان.

تردّد ضجيج آلة التذرية من إحدى الحظائر التي كان بابها مفتوحاً، وتخرج منه سحابة غبار. وقف على عتبة الباب أليوهين بنفسه، وهو رجُلٌ في الأربعين من عمره، فارع القامة، ممتلئ، طويل الشعر، يبدو أقرب إلى بروفيسور، أو فنّانٍ منه إلى مزارعٍ جنتلمان. كان يرتدي قميصاً أبيض يتوسّل لأن يُغسل ويطوّقه حبلٌ، وسروالاً، وحذاءً طويل الرقبة ملطّخاً بالطين والقش. عيناه وأنفه كانوا سوداً من الغبار. تعرّف على إيفان إيفانيتش وبوركين، وبدت عليه السعادة الشديدة لرؤيتهما.

قال: «توجّها إلى البيت من فضلكما يا سادة، سأوافيكما بعد قليل».

وكان البيت بناءً ضخماً من طابقين. عاش أليوهين في الطابق السفلي منه، فيما كان من قبل مخدع الخدم: غرفتان لهما سقفٌ مقوّسٌ ونوافذُ صغيرةٌ وأثاث بسيطٌ، ويعبق المكان برائحة خبز الجاودار، والفودكا الرخيصة، وعدّة التسريج. نادراً ما كان يصعد إلى الغرف المبهرجة بالأعلى، فقط عندما يزوره الضيوف. ما إن دخل الزائران البيت حتّى تلقّتهما خادمةٌ شابّةٌ جميلةٌ إلى حدّ أنّ كلّاً منهما تجمّد في مكانه ما إن رآها، ثمّ نظر إلى رفيقه.

قال أليوهين فور انضمامه إليهما في الصالة: «لن يمكنكما تخيّل مدى سعادتي برؤيتكما أيّها السيّدان. يا لها من مفاجأة!». ثمّ استدار إلى الخادمة وقال: «بيلاجيا، قدّمي للسيّدين

ملابس نظيفة، ويبدو أنّني سأغيّر ملابسي أيضاً، لكن يجب عليّ الاستحمام أوّلاً، لا أعتقد [3] أنّني استحممت منذ الربيع. أتريدان الذهاب إلى كابينة الاستحمام بينما يُجهّز المكان لاستقبالكما هنا؟».

بيلاجيا، بحضورها الرقيق الهادئ، جلبت لهم مناشف الاستحمام والصابون، واصطحب أليوهين ضيفيه إلى كابينة الاستحمام.

قال، وهو يخلع ملابسه: «صحيح، مضى وقتٌ طويلٌ منذ استحممت. عندي كابينة استحمام ممتازة كما تريان، أنشأها أبي، لكنّني قلما وجدت الوقت لاستخدامها». جلس على الدرج وأخذ يصبن شعره ورقبته الطويلين، وأخذت المياه حوله تصطبغ باللّون البنيّ.

قال إيفان إيفانيتش، وهو ينظر إلى رأسه: «أرى ذلك...».

كرّر أليوهين بحرج: «لم أستحمّ جيّداً منذ وقتٍ طويل». وأخذ يدعك نفسه بالصابون مرّة أُخرى، وأمست المياه حوله كحليّة كما الحبر.

خرج إيفان إيفانيتش من الكابينة، ثمّ قفز في الماء مثيراً الرذاذ، وأخذ يسبح تحت المطر مطوحاً ذراعيه على اتّساعهما. وأخذت الزنابق البيضاء تتمايل على التموّجات التي أثارها. سبح إلى منتصف النهر وغطس، ثمّ طفا بعد دقيقة في ناحية أُخرى، وتابع السباحة والغطس محاولاً لمس القاع. أخذ يردّد بانتشاء: «يا ربّي!، يا ربّي!». سبح حتّى المطحنة، وتحدّث هناك إلى الفلّاحين، ثمّ عاد، وتمدّد على سطح النهر، معرّضاً وجهه للمطر. كان بوركين وأليوهين قد ارتديا ملابسهما بالفعل واستعدّا للذهاب، لكنّه تابع السباحة والغطس. ظلّ يردّد: «يا ربّي! رحمتك يا ربي!».

صاح فيه بوركين: «كفاك!».

عادوا إلى البيت. وفقط بعدما أُضيء المصباح في صالة الضيوف بالطابق الثاني، وبعدما استقرّ الضيفان في المقاعد ذات المسندين، وقد ارتديا العباءات الحريريّة، والنعال الدافئة، وبعد أن ارتدى أليوهين النظيف المهندم معطفاً جديداً، وجعل يخطو في الغرفة ذهاباً وإياباً متلذّذاً على ما يبدو بالدفء، والنظافة، والملابس الجافّة، والنعال الخفيفة، وبعدما [4] جاءت بيلاجيا التي لا يُسمع لخطاها دبيبٌ على البساط، تبتسم برقّة، وتحمل صينيّة ممتلئة

بالشاي والمربّى، فقط بعد كل ذلك بدأ إيفان إيفانيتش قصّته، وبدا أنّ جمهوره لم يقتصر على بوركين وأليوهين، بل تضمّن السيّدات، الصغيرات منهنّ والكبيرات، ورجال الجيش، الذين كانوا يطلّون عليهم بنظراتٍ هادئةٍ وحازمةٍ من داخل الإطارات الذهبيّة.

بدأ إيفان: «نحن شقيقان، أنا إيفان إيفانيتش، وشقيقي نيكولاي إيفانيتش، وهو يكبرني بعامين. اتّجهت أنا إلى الدراسة، وصرت طبيباً بيطرياً؛ أمّا نيكولاي فقد عُيّن في التاسعة عشرة من عمره بوظيفة في وزارة الماليّة في الأقاليم. والدنا كان كانتوني[1]، لكنّه ترقّى حتّى صار جندياً ونبيلاً، وهي رتبةٌ ورثناها منه، ومعها أرض صغيرة. خسرنا أرضنا بعد موته لصالح الدائنين بحكم محكمة، لكنّنا على أية حال قضينا طفولتنا في الريف. مرّت علينا الأيّام واللّيالي مثل الفلّاحين، في الحقول والغابات، نسوق الخيول، وننزع اللّحاء عن الأشجار، ونصطاد وما إلى ذلك. وكما تعلمون، كل من اصطاد السمك، أو راقب العصافير تهاجر في الخريف عندما تحلّق أسرابها فوق القرية في الأيّام الرائقة الباردة، لن يصبح أبداً ابن مدينة، وسيظلّ حتّى موته يهفو إلى الأرض المفتوحة. ضاق أخي ذرعاً بالوظيفة الحكوميّة؛ مرّت السنوات، لكنّه ظلّ يدفئ المقعد نفسه، وأصابعه تحكّ الأوراق نفسها، وعقله يفكّر في الفكرة نفسها: كيف يعود إلى الريف؟ وشيئاً فشيئه تحوّل شوقه المضمر إلى رغبةٍ معلنةٍ، إلى حلمٍ بشراء أرضٍ صغيرةٍ في مكانٍ ما على ضفّة نهرٍ، أو بحيرة.

كان ذا روحٍ طيّبةٍ رقيقةٍ، كم أحببته! لكنّي لم أتعاطف قطّ مع توقه إلى الانعزال ما تبقّى من حياته في أرضٍ صغيرةٍ ملكه. يشيع القول بأنّ الإنسان لا يحتاج من الأرض إلّا إلى ستّة أقدام، غير أنّ الستّة أقدام هي ما تحتاج إليه الجثّة لا الإنسان. ويشيع أيضاً الاعتقاد بأنّ انجذاب الواحد من طبقتنا المتعلّمة إلى الأرض، وسعيه للاستقرار في المزارع، سلوكٌ حميد. لكنْ هذه المزارع مثلها مثل الأقدام الستّة من الأرض. أن ينسحب المرء من المدينة، من
[5] الكفاح، من الضجيج، ويذهب للاختباء في مزرعته الخاصّة... هذه ليست حياة، بل هي أنانيّة وكسل، ضرب من الرهبنة، لكنّها رهبنة بلا طائل. لا يحتاج الإنسان إلى ستّة أقدام من الأرض، ولا إلى مزرعة، بل إلى العالم بأسره، إلى كل ما في الطبيعة. عندما يتحرّر من كل ما يعيقه يصبح قادراً على إبداء ما في روحه الحرّة من ميزاتٍ وقدرات.

---

(1) Kantonist: شخص يُجند منذ الولادة ويتربى في المدارس العسكرية.

حلم أخي نيكولاي إبان جلوسه إلى مكتبه الحكومي بأنّه يأكل حساء الشّي[1] من إنتاج أرضه بالكامل، الحساء الذي ستعبق مزرعته كلّها برائحته الشهيّة، بالتنزّه على عشبه، بالنوم تحت الشمس، وبالجلوس لساعات على المقعد بجوار البوّابة متأمّلاً الحقل والغابة. كتب الزراعة وأيّام الفلاحة في التقويم السنوي كانت بهجة حياته، وأحبّ الجرائد أيضاً، عدا أنّه لم يقرأ منها سوى إعلانات الأراضي المطروحة للبيع؛ كل تلك الفدادين القابلة للاستزراع وتربية الحيوانات، ذات البيوت، والحدائق، والمطاحن، وتطلّ على البحيرات والأنهار. وتخيّل نفسه بين الحدائق، والورود، والفاكهة، وبيوت الطيور التي تسكنها الزرازير، والبحيرة الزاخرة بأسماك الشبوط، وكل تلك الأشياء. تنوّعت صوره المتخيّلة بحسب الإعلانات التي يجدها في طريقه، لكن على نحوٍ ما ظلّت شجيرات عنب الثعلب ثابتة فيها كلّها. لم يكن قادراً على تخيّل نفسه في أي بيت ريفي، أو معتزلٍ ناءٍ بغير عنب الثعلب.

كان يقول: «لحياة الريف مزاياها؛ تجلس في الشرفة تحتسي الشاي، ويعوم البط في البحيرة، ويفوح كل شيء برائحة شهيّة... وينضج على الفروع عنب الثعلب».

كان يرسم المخطّطات لأرضه، ومهما تنوّعت تظلّ تحتوي تلك الأشياء: أ- بيت السيّد، ب- مخادع الخدم، جـ- حديقة ملحقة بالمطبخ، د- رقعة مخصّصة لعنب الثعلب. عاش متقشّفاً، حرم نفسه من الأكل والشرب، ويعلم الله أنّ ملابسه كانت أقرب إلى المتسولّين، وظلّ مع ذلك يوفّر ويراكم المال في البنك. كم كان شحيحاً، وكم آلمتني رؤيته على ذلك الحال! كنت أعطيه مبالغ بسيطة وأرسل له ما تيسّر في الأعياد، لكنّه كان يوفّر ذلك أيضاً. إنّ الإنسان ما إن يسيطر على عقله أمر، فليس ثمّة شيء قادر على ثَنْيِهِ عنه.

تعاقبت الأعوام. نُقل أخي إلى مقاطعةٍ أُخرى، وكان قد تجاوز الأربعين، ولم يتخلّ عن قراءة إعلانات الصحف وتوفير المال، ثمّ سمعت أنّه تزوّج، لكن ذلك أيضاً كان بغية شراء أرض، وزراعة عنب الثعلب، فقد تزوّج عجوزاً، أرملة قبيحة، بدون أن يكنّ لها أدنى محبّة، كل ما [6] هنالك أنّها كانت غنيّة. تابع بعد أن تزوّجها عيشة الضنك، بالكاد كان يطعمها، وأودع أموالها في البنك باسمه. كانت من قبل زوجة مدير مكتب بريد يغدق عليها الفطائر والعصائر؛ أمّا

(1) Shchi: حساء روسي تقليدي يُصنع من الملفوف. [المترجم]

زوجها الثاني فأمسى يقتّر عليها حتى الخبز الأسود. أصابها المرض، وفاضت روحها بعد ثلاث سنوات. ولم يخطر على بال شقيقي ولو للحظة أنّه الملام على موتها. إنّ المال كالفودكا، يذهب بعقل الرجال. ذات مرّة في بلدتنا، بينما كان أحد التجّار يحتضر في فراشه، طلب طبقاً مُلئ بالعسل، وأكل كل أمواله وتذاكر اليانصيب التي امتلكها مغموسة بالعسل كي لا تؤول إلى غيره بعده. وفي مرّة بينما كنت أعالج قطيع أبقار في حظيرة محطّة القطار، وقع تاجر ماشيةٍ تحت عربة قطار وبُترت ساقه. حملنا الرجُل إلى العيادة، وكانت الدماء تنزف بغزارةٍ من الجرح، شيء مريع، لكنّ الرجُل ما انفكّ يتوسّل إلينا كي نبحث عن ساقه المبتورة، وأظهر قلقاً شديداً عليها. اتّضح أنّه كان يحتفظ بعشرين روبلاً في الحذاء الذي ارتداه في تلك الساق، ويخشى عليهم من الضياع.

قال بوركين: «هذه نغمة من أغنية أُخرى».

توقّف إيفان إيفانيتش للحظة، ثمّ تابع:

- «بعد وفاة زوجته، بدأ أخي يبحث عن أرض. لكنّك في الواقع تستطيع أن تبحث لخمس سنوات وترتكب مع ذلك الأخطاء، وتشتري في النهاية شيئاً يخالف ما كنت تحلم به. ابتاع أخي من خلال وكيل أرضاً مرهونةً مساحتها ثلاثمئة فدّان، ذات بيتٍ، ومخادع خدم، وحديقة، لكنْ بلا بستان، ولا حقل عنب ثعلب، ولا بحيرة للبط. كان بها جدول، لكنّ ماءه بلون القهوة؛ إذْ كان على ضفافه مصنع قرميد، ومصنع صمغ. لكنّ أياً من ذلك لم يشغل بال أخي. ابتاع عدداً من شجيرات عنب الثعلب وزرعهم، واستقرّ في أرضه ليعيش حياة جنتلمان الريف.

زرته في العام الماضي؛ خطر لي أن أذهب لأطمئن عليه. كان في خطابٍ مرسلٍ إليّ قد أطلق على أرضه «عزبة تشومباروكلوف أو هيمالايسكو» (إنّ اسم عائلتنا كان تشيمشا-هيمالايسكي). بلغت مكانه ذات مساء. كان القيظ شديداً، والمكان مترعاً بالخنادق، والأسوار، والسياجات، وصفوف أشجار التنوب، وشقّ عليّ إيجاد الطريق إلى ساحة بيته، ومعرفة أين يفترض بي الترجّل عن الحصان. تمكّنت من الوصول إلى البيت، واستقبلني [7] كلبٌ سمينٌ يميل شعره إلى الأحمر، ويبدو أقرب إلى الخنزير، أراد أن ينبح، لكنّه كسِل. والطبّاخة التي كانت امرأةً ممتلئةً حافية القدمين وتبدو أيضاً مثل خنزير، خرجت من

المطبخ، وقالت: إنّ سيّدها يرتاح بعد العشاء. دخلت لأرى شقيقي لأجده جالساً في فراشه، لحافه فوق ركبتيه. كان قد كبر سنّه، وزاد وزنه وترهّل، وبرز أنفه، ووجنتاه، وشفتاه، بدا وكأنّه على وشك أن ينخر في أيّ لحظة.

تعانقنا، ونزلت دموع الفرحة، وكانت أيضاً دموع حزن على فكرة أنّنا كنّا يوماً صغاراً، لكنّ الشعر قد شاب، والموت قد دنا. ارتدى ملابسه، وأخذني ليريني أرضه.

سألته: «كيف هي أمورك هنا؟».

- بخير، بأحسن حال بفضل الله.

لم يعد ذلك الموظّف الفقير الهيّاب، بل مالك أراضٍ حقيقي، جنتلمان. اعتاد بسرعة على شكل الحياة الجديد واستساغه. صار يأكل بشراهة، ويستمتع ببخار الاستحمام، ورفع القضايا على بلديّة القرية والمصنعين، وأصبح يستاء كل الاستياء عندما لا يخاطبه الفلّاحون بقول: «سعادتك». وشغل نفسه بأمر روحه أيضاً، لكن على نحوٍ ماديٍّ وطبقيٍّ، وقام بأعمال الخير لكن ليس ببساطة، بل بأبّهة، ويا لها من أعمال! أغدق على الفلّاحين بالبيكربونات وزيت الخروع لعلاج أمراضهم، وفي يوم اسمه[1] كان يقيم مراسم عيد شكر في منتصف القرية، ويدعو القرويّين إلى جالون من الفودكا، حاسباً أنّ هذا ما يفعله السادة. آه من جالونات الفودكا المريعة تلك! ذات يوم، ساقَ مالك الأراضي السمين فلّاحاً إلى الشرطة الزراعيّة بجريمة التعدّي على ملكيّته، وفي اليوم التالي أحيا العيد بتقديم جالون فودكا للفلّاحين، فيشربون ويصيحون: «هوورااااه»، وعندما يثملون ينحنون له حتّى يكادوا يلثمون قدميه. إنّ الروسي عندما يعرف الحياة الباذخة والإفراط في الأكل والدعة، ينزع إلى الغرور والوقاحة. نيكولاي إيفانيتش، الذي خشي عندما كان موظّفاً بسيطاً من أن يكون له رأي خاص في شيء، ولو وجد أنّ له رأياً يحتفظ به لنفسه، أصبح الآن لا يتفوّه إلّا بالاعتقادات الجدليّة، وينطق بها كما لو أنّه وزير دولة: «التعليم مهمٌّ، لكن الجماهير ليست مستعدّة له بعد. العقوبات الجسديّة مؤذية، لكنّها في بعض الحالات مفيدة وضروريّة».

---

(1) يوم الاسم Name Day: تقليد مرتبط ببعض البلاد المسيحية، خاصة الأرثوذكسية منها في شرق أوروبا، حيث يحتفل الشخص بيوم في السنة يرتبط باسم معموديته، الذي يكون عادة اسم إحدى شخصيات الإنجيل، أو القديسين. [المترجم]

[8] كان ليقول: «أنا أعرف الناس البسيطة جيّداً، أعرف كيف أتعامل معهم. إنّهم يحبّونني، بمجرّد إشارةٍ من إصبعي الصغير سيفعلون أيّ شيء أريده».

وكل ذلك كان يُقال بابتسامةٍ توحي بالعطف والذكاء. كرّر أكثر من عشرين مرّة: «نحن النبلاء»، أو «أنا، كأحد أعضاء الطبقة الراقية». نسيَ على ما يبدو أنّ جدّنا كان فلّاحاً، وأبانا كان جندياً. حتّى اسمنا «تشيمشا-هيمالايسكي»، الذي هو في الواقع اسم بشع، بدا له ذا شنّة ورنّة، استثنائياً ومبهجاً.

غير أنّ ما يقلقني ليس أمره، بل أمري. أودّ إخباركم عن التغيّر الذي طرأ عليّ في الساعات القليلة التي قضيتها في ملكيّته. في المساء، وبينما نشرب الشاي، جاءت الطبّاخة بصحنٍ ممتلئ بعنب الثعلب. هذا العنب لم يكن مبتاعاً، بل عنبه الخاص، أوّل قطفة منذ زُرعت الشجيرات. ضحك لي أخي، وظلّ يتأمّل عنب الثعلب صامتاً لدقيقة، دموعه في عينيه، واجماً من فرط التأثّر. وضع عنبةً في فمه، ونظر إليّ كطفلٍ منتصرٍ نال أخيراً لعبةً حلم بها طويلاً، قال: «يا لحلاوتها!»، وأخذ يأكل العنب بشراهة ويكرّر: «لذّتها لا توصف، تذوّق».

كانت جافّة وحامضة، لكن مثلما قال بوشكين:

باطل بديع أحبّ إلى الفؤاد

من حق فظيع ولو فيه المراد

رأيت رجُلاً سعيداً، رجُلاً يستمتع بوضوح فائق بحلم تحقّق، رجُلاً بلغ هدف حياته ونال مبتغاه، رجُلاً رضي بنصيبه وبنفسه. ثمّة شيء من الأسى يخامر رؤيتي للسعادة الإنسانيّة

[9] دوماً لسبب ما، والآن، وأنا في حضرة رجُلٍ سعيدٍ، باغتني شعورٌ كاسحٌ يشبه اليأس، وأخذ يثقل صدري خاصّةً في اللّيل. جُهّز لي فراش في الغرفة المجاورة لغرفة نوم شقيقي، وكان بوسعي سماع أنّه مستيقظ، وأنّه ظلّ يقوم مراراً وتكراراً، يذهب إلى طبق عنب الثعلب، ويأكل واحدةً تلو الأُخرى. قلت لنفسي: إنّ في هذا العالم العديد من السعداء الراضين حقاً! ويا لتأثيرهم الساحق! تأمّل الحياة: القوي وقحٌ وكسولٌ، والضعيف جاهلٌ وغبيٌّ، والفقر المدقع في كلّ مكان، والازدحام، والانحطاط، والسُّكْر، والنفاق، والكذب... ومع ذلك يخيّم على البيوت والشوارع السلام والسكينة، ومن بين الخمسين ألف إنسان الذين يعيشون في مدينتنا ليس هناك من يصرخ، من ينفّس عن سخطه علناً. إنّنا لنرى الناس يذهبون إلى

الأسواق، ويأكلون في النهار، وينامون في اللّيل، ويثرثرون، ويتزوّجون، ويكبرون، ويأخذون موتاهم بكلّ لطفٍ إلى المقابر. لكنّنا لا نرى ولا نسمع من يعانون، كلّ فظائع الحياة تكمن خلف ما تراه العيون. كل شيء آمن وساكن ولا اعتراض إلّا في الإحصائيّات الصمّاء: أناس بلا حصر يفقدون عقولهم، جالونات بلا عدد من الفودكا تُراق، أطفال بلا حساب تموت من فقر الغذاء... وعلى ما يبدو هذه الحالة من الوجود ضرورية، فمن الواضح أنّ السعيد لا يهنأ إلّا عندما يتحمّل التعساء أعباءهم صامتين، ولولا هذا الصمت لباتت السعادة مستحيلة. إنّها حالة غفلة عامّة. ينبغي أن يقف وراء باب كل شخص راضٍ سعيدٍ آخر معه مطرقة صغيرة، لا ينفكّ يطرق بابه بها لتذكيره بوجود التعساء، وبأنّه مهما دامت سعادته فالحياة ستبدي له عن مخالبها عاجلاً أم آجلاً، وستصيبه المصائب من مرضٍ، وفقرٍ، وخسارة، وعندئذٍ لن يراه، أو يسمع به غيره، بالضبط مثلما هو الآن لا يرى، ولا يسمع الآخرين. عدا أنّ حامل المطرقة غير موجود، ويحيا السعيد هانئاً، يرفرف بخفّةٍ متنقّلاً بين شؤونه اليوميّة، مثل شجرة حور رجراج في مهبّ الريح... وكل شيء على ما يرام».

تابع إيفان إيفانيتش وهو ينهض: «أدركت في تلك اللّيلة أنّني أيضاً كنت راضياً وسعيداً، أنا أيضاً أتأمّل، وأنا على مائدة العشاء، أو بينما أصطاد في الخارج، في الطريقة المثلى للحياة، وفيما يجب أن يُعتقد، وفي الشكل الأمثل لحكم الناس. أنا أيضاً كنت لأقول: إنّ العلم عدوّ الظلام، والتعليم ضروري، لكنْ يكفي لعامّة الناس تعلّم مبادئ القراءة، والكتابة، والحساب الأساسيّة فقط في الوقت الحالي. اعتدت ترديد أنّ الحريّة نعمة، وأنّها ضروريّة كالهواء، لكنْ علينا أن ننتظر قليلاً. صحيح، هذا ما اعتدت ترديده، لكنّني أتساءل الآن: لماذا يجب أن ننتظر؟». تابع إيفان إيفانيتش وهو ينظر بحنق إلى بوركين: «لماذا ينبغي لنا الانتظار؟ [10] أجبني، لأيّ سبب؟ قيل لي: إنّه لا شيء يحدث مرّة واحدة، وإنّ كل فكرة تتحقّق بالتدريج، في وقتها المناسب، لكنْ من الذي يحدّد ذلك؟ أين الدليل على ذلك؟ أنت تقول: إنّه النظام الطبيعي للأمور، القانون الذي يحكم كل الظواهر، لكن هل ثمّة قانون، أو نظام في حقيقة أنّني، أنا، إنسانٌ حيٌّ يفكّر، أقف بجوار خندق، وأنتظره أن ينغلق بنفسه، أو يمتلئ بالطمي، في حين أنّي قادرٌ على القفز من فوقه، أو إلقاء جسر عليه؟ ودعني أسأل مرّة أُخرى: لمَ الانتظار؟ نحن ننتظر حتّى لا يعود بنا قوّة للحياة، مع أنّنا علينا أن نعيش، ومع أنّنا نتوق إلى الحياة!

غادرت بيت شقيقي مبكّراً في الصباح التالي، ومنذ ذلك الحين لم أعد أتحمّل البقاء في المدينة. إنّ السلام والهدوء يقتلاني، بتّ أخشى النظر من النافذة، فلا شيء يؤلمني أكثر من رؤية أسرةٍ سعيدةٍ ملتفّةٍ حول مائدةٍ تشرب الشاي. أنا الآن عجوزٌ غير قادرٍ على الصراع، لست قادراً حتّى على الكره. لا يسعني إلّا كبت غيظي وحسرتي داخلي، وتتأجّج في رأسي ليلاً الأفكار المشتعلة، وتحرمني من النوم. آه لو كنت شاباً!».

أخذ إيفان إيفانيتش يخطو عبر الغرفة مهتاجاً ويكرّر: «آه لو كنت شاباً!».

اتّجه فجأةً إلى أليوهين، وشرع يضغط على يديه، مرّة اليمين، ومرّة اليسار.

ناشده: «بافل كونستانتينيتش، لا تهدأ، لا تنجرف إلى النوم، لا تتوقّف عن فعل الخير ما دُمت شاباً، وقوياً، وواعياً. لا وجود للسعادة، ولا ينبغي أن توجد، ولو أنّ للحياة معنى وهدفاً، فالمعنى والهدف ليسا سعادتنا، بل أمر أعظم وأكثر عقلانيّة. افعل الخير».

قال إيفان إيفانيتش كل ذلك بابتسامةٍ بائسةٍ متوسّلةٍ، وكأنّه يطلب معروفاً شخصياً.

جلس بعدها ثلاثتهم في مقاعدهم الوثيرة في أركان متفرّقة من صالة الضيوف، والتزموا الصمت. لم ترض قصّة إيفان إيفانيتش بوركين، ولا أليوهين. كان الإنصات إلى قصّة ذلك الموظّف الشيطان المسكين الذي يأكل عنب الثعلب مضجراً تحت أعين السيّدات ورجال الجيش الناظرين من داخل الإطارات الذهبيّة، يبدون كما لو أنّهم أحياء مع الإضاءة الخافتة. يفضّل المرء هنا الحديث عن صفوة القوم، وعن النساء. وحقيقة أنّهم جالسون في صالة الضيوف حيث يشهد كل شيء -من الثريا المتدلّية إلى المقاعد الوثيرة، وحتى البساط تحت أقدامهم- بأنّ أولئك الناظرين من اللّوحات المعلّقة كانوا يوماً أحياء يتحرّكون هنا، ويشربون الشاي، وحقيقة أنّ بيلاجيا الجميلة تتحرّك بخفّةٍ هنا وهناك، كانتا أفضل من أي قصّة.

[11] أليوهين كان ناعساً تماماً. كان قد استيقظ قبل الثالثة صباحاً لينجز بعض الأعمال، وأمسى الآن لا يكاد يقدر على إبقاء عينيه مفتوحتين، غير أنّه خشي أن يحكي ضيفاه قصّةً مسلّيةً في غيابه، فأبى أن يذهب. لم يتكلّف عناء سؤال نفسه إن كان ما قاله إيفان إيفانيتش توّاً ذكياً أم محقاً، إنّ ضيفَيْه لم يتحدّثا عن الحبوب، ولا القش، ولا القطران، وإنّما عن أشياء لا تأثير مباشر لها على حياته، وكان سعيداً، وودّ لو يتابعان.

نهض بوركين وقال: «على العموم حان وقت النوم. اسمح لي بأن أرجو لك ليلة طيّبة».

غادر أليوهين ضيفيه، ونزل إلى الطابق السفلي حيث مخدعه، بينما ظلّا في الأعلى. عُيّنت لهما غرفةٌ كبيرةٌ ينتصب فيها فراشان خشبيّان قديمان مزدانان بالنقوش، وفي ركنها صليبٌ عاجيّ. فاحت من الفراشين الواسعين الباردين، اللّذين هيّأتهما بيلاجيا الجميلة، رائحة الكتّان النظيف البديعة.

خلع إيفان إيفانيتش ملابسه في صمتٍ ودخل في فراشه.

تمتم: «اغفر لنا يا رب فإنّنا خطاة»، وغطّى رأسه بفرش السرير.

غليونه الملقى على المائدة عبق برائحة التبغ المحروق الثقيلة، وبوركين ظلّ عاجزاً عن النوم لمدّةٍ طويلةٍ، متسائلاً عن مصدر تلك الرائحة العطنة.

ظلّ المطر يضرب النوافذ من الخارج طوال اللّيل. ✦

سباحة في بِركة تحت المطر

تأمّلات في «عنب الثعلب»

خلال أوّل فصولي الدراسيّة كطالب دراسات عليا، أحد أساتذتنا، وهو كاتب القصّة القصيرة العظيم توبايس وولفّ Tobias Wolff، قدّم قراءةً أدبية، إحدى أولى القراءات الأدبيّة التي حضرتها. بدلاً من قراءة أحد أعماله، قرأ علينا بعضاً من تشيخوف. بدأ بقراءة قصّة «رجُل في قوقعة The Man in a Shell»، وأتْبعها بـ«عنب الثعلب Gooseberries»، واختتم بـ«عن الحب About Love» (تلك القصص الثلاث تُكوّن معاً ما يسمّى أحياناً «الثلاثيّة الصغيرة»، أو «ثلاثيّة عن الحب»).

لم أكن أعرف الكثير عن تشيخوف في ذلك الوقت، أحسست (أو أحسّ المغفّل الذي كنته) ممّا قرأته له أنّه عاديٌّ، عديم الصوت، يفتقر للأبّهة، وهو تشخيصٌ قاتلٌ بالنسبة لي في تلك المرحلة من تطوّري.

لكنّنا استطعنا أن نسمع من قراءة توبي كم كان تشيخوف ظريفاً، كم كان فاتناً وذكياً، وكم كان قريباً في تواصله مع جمهوره. كان أشبه بما ذكرنا سابقاً عن العربة الجانبيّة للدرّاجة الناريّة، أينما ذهب فنحن معه. تمكنّا من خلال توبي أن نستشعر دعابة تشيخوف، وعطفه، وقلبه الرقيق المحبّ الساخر نوعاً ما. وكأنّ تشيخوف نفسه معنا في الغرفة: شخصٌ جذّابٌ، محبوبٌ، يحترمنا بشدّة، ويرغب في إشراكنا معه، بطريقته الهادئة.

كانت المنصّة منصوبةً أمام نافذةٍ ضخمةٍ، وما أذكره أنْ تزامن مع قراءة توبي هطول أوّل ثلج في العام، بدأ ينزل بنعومةٍ وراءه. شعرت، أخيراً، بأنّني جزءٌ من مجتمعٍ أدبيٍّ،

مجتمع يتضمّن كل من في المكان، وكل الكتّاب الآخرين الذين مرّوا من خلال برنامج ريموند كارفر Raymond Carver ودرسوا فيه، وتشيخوف أيضاً؛ كلّنا مريدون في طريقة القصّة القصيرة.

كانت لحظة مغيّرة للحياة، صدقاً.

كنت أعاني في ذلك الوقت من كل أنواع أسئلة شباب الكتّاب: هل ينبغي أن تكون الكتابة ذكيّةً أم مسلّيةً؟ فلسفيّةً أم أدائيّةً؟ مستنيرةً أم مضحكةً؟ قراءة توبي لتشيخوف أجابت: نعم، بالطبع، كل هذه الأشياء. فجأةً، أصبحت إمكانات التخييل مثل قوّةٍ حيويّةٍ في العالم، تبدو بلا حدود؛ يمكنه أن يصبح أي شيء: أكثر وسيلة مؤثّرة للتواصل المباشر بين العقول وُجدت على الإطلاق، وسيط ترفيه فائق القوّة بأسمى معاني الكلمة. أظنّ أنّ جزءاً منّي كان يتساءل إن كانت القصّة القصيرة كافيةً؛ كافيةً لطموحاتي الهائلة، كافيةً لاستيعاب أفكاري (الشابّة) عن الفنّ (أنّه ينبغي أن يتحدّث إلى الجميع، إلى الجزء الأفضل من كل إنسان، ويجعل الحياة أفضل).

بعد قراءة توبي، لم أعد أتساءل عن قوّة القصّة القصيرة، بل أمسيت فقط متلهّفاً لإيجاد السبيل لكتابة قصصٍ أفضل.

كل ذلك لأقول: إنّ لقصّة «عنب الثعلب» مكانٌ خاصٌّ في قلبي.

ظاهرياً، هذه ليست قصّةً تتوقّع منها تغيير حياة أيّ شخص. لا يحدث فيها الكثير، لا توجد أحداثٌ ضخمةٌ متراكمةٌ، ولا صراعٌ فعّالٌ، لا يتغيّر مسار أحدهم إلى الأبد، لا أحد يموت، أو يقع في الحب. إنّها ببساطة حكاية صديقين يباغتهما المطر خلال الصيد، فيلجآن إلى بيت صديق ثالث، حيث يحكي أحدهما قصّةً لا ترضي الآخرين.

إليك الخطوط العريضة لـ«عنب الثعلب»:

- إيفان وبوركين يتمشّيان في سهلٍ روسيٍّ خلال رحلة صيد.
- بوركين يذكّر إيفان أنّه وعده بقصّة.
- المطر يبدأ في الهطول.

- يتّجهان إلى بيت أليوهين، صديق لهما يعيش في الأنحاء.
- يستقبلهما أليوهين وخادمته بيلاجيا.
- يذهب الرجال إلى كابينة الاستحمام.
- أليوهين سوَّد المياه من حوله.
- إيفان يستمتع بالسباحة (أكثر من اللّازم بحسب بوركين).
- في البيت، في دفء غرفة الضيوف، إيفان يحكي قصّته التي وعد بها، وفيها:

نيكولاي شقيق إيفان يحنّ إلى حياة الريف، ويعيش على الحافّة ليحصل على ما يريد.

نيكولاي يتزوّج أرملةً ليحصل على مالها، ويقتلها بتقشّفه.

نيكولاي ينال مزرعته.

إيفان يزوره في المزرعة.

- في غرفة الضيوف، ذكريات إيفان عن تلك الزيارة تجعله يلقي خطبة:

السعداء قوّةٌ ساحقةٌ، التعساء الصامتون من يجعلونها ممكنة.

يجب أن يُنبّه السعداء باستمرار أنْ ليس الجميع سعداء.

رؤية السعداء صارت تعذّب إيفان.

يحثّ بوركين وأليوهين على ألّا يعيشا لأجل السعادة، بل لأجل شيء أكبر: فعل الخير.

- قصّة إيفان تضجر سامعيها بشدّة.
- بوركين يعلن حلول موعد النوم.
- يذهبون للنوم.

وثمّة شيء قد نلحظه: هناك استطراد (بسبب المطر) بدأ قرب نهاية صفحة 1، بينما كان إيفان على وشك إلقاء حكايته، وينتهي في بداية صفحة 4. إنّه ليس فقط استطراداً،

بل يمكن كذلك حذفه من القصّة. راقب كيف يمكن قصّ تلك الصفحات، والنتيجة ستكون كالتالي:

أطلق إيفان إيفانيتش تنهيدةً متمهّلةً، ثمّ أشعل غليونه قبل أن يشرع في حكايته.

[نحذف هنا صفحتين] بدأ إيفان: «نحن شقيقان، أنا إيفان إيفانيتش، وشقيقي نيكولاي إيفانيتش، وهو يكبرني بعامين».

(الربط متقنٌ).

يبدو هذا الاستطراد أحد تلك «الأشياء التي لم أقدر على تجاهلها»، عدا أنّنا على الأرجح لم نلحظه خلال القراءة الأولى. يبدو طبيعياً تماماً. ينزل المطر، لذا على إيفان بطبيعة الحال أن يرجئ سرد قصّته حتّى يجدا ملجأً. ننضمّ إليهما بدون أن ندرك أنّنا في استطراد، بل نحاول فقط مثلهما إيجاد ملاذٍ جاف.

ومع ذلك، إنّه موجود: استطراد من نحو 650 كلمة في قصّةٍ من نحو 3200 كلمة؛ أي: قرابة ربع طول القصّة.

ذكرنا من قبل أنّ وسيط القصّة القصيرة يعدّ تطبيقاً عملياً ممتازاً على مبدأ الكفاءة. طوله المحدود يقترح أنّ كل جزءٍ فيها يجب أن يخدم غرضاً ما، ما يجعلنا نفترض أنّ الكاتب تعمّد وضع كل شيء، حتّى علامات الترقيم.

دعنا نعدّ ذلك الاستطراد -مؤقّتاً- سمةً بنيويّةً في القصّة (مثل شذوذ، أو زائدة). ها هو في عربة الملحوظات، ولمّا نبلغ النهاية سنجد أنفسنا ننظر فيه ونسأل: «طيّب، لماذا أنت هنا؟».

لنتذكّر التكنيك الذي اتّبعناه مع قصّة تورجنيف، ذلك السؤال المفيد للوصول إلى جوهر العمل التخييلي: «ما هو قلب هذه القصّة؟».

نشعر هنا أنّ حكاية إيفان عن شقيقه (الصفحات من 4 إلى 10) هي قلب قصّة عنب الثعلب، بسبب تأخّرها، ولأنّ منظومة القصّة كلها تبدو وكأنّها مصمّمة لتوصيلنا إليها (إنّها الغاية والهدف، إجابة سؤال: «لماذا تكلّف نفسك عناء إخباري بذلك؟»).

وتأتي خطبة إيفان المتحمّسة عن طبيعة السعادة، التي تستمرّ تقريباً من آخر صفحة 8 إلى منتصف صفحة 10، في قلب هذه الحكاية (أي قلب قلب القصّة).

إنّها خطبةٌ راديكاليّةٌ مذهلةٌ، كلّ مرّة أقرأها أتأثّر بها من جديد: «ينبغي أن يقف وراء باب كل شخصٍ راضٍ سعيدٍ آخرُ معه مطرقةٌ صغيرةٌ، لا ينفكّ يطرق بابه بها لتذكيره بوجود التعساء، وبأنّه مهما دامت سعادته فالحياة ستبدي له عن مخالبها عاجلاً أم آجلاً، وستصيبه المصائب من مرضٍ، وفقرٍ، وخسارة». أصدّقه، وأراهن أنّ تشيخوف يصدّقه أيضاً، أشعر كما لو أنّها جاءت من مذكّراته مباشرة. ولأنّ تلك الخطبة (قلب قلب القصّة) تدور «عن» سؤال: هل ينبغي لنا إرضاء رغبتنا في السعادة أم مقاومتها؟ نشعر أنّ القصّة هي نوعٌ من التأمّل في ذلك السؤال. خاتمة إيفان «لا وجود للسعادة ولا ينبغي أن توجد» تحوم، بأثرٍ رجعيٍّ، فوق القصّة كلّها.

نشعر فجأةً أنّ تلك القصّة «عن» السعادة، أو تودّ أن تكون عنها.

—

هناك لحظةٌ مفاجئةٌ نوعاً ما في منتصف صفحة 10، عندما نكتشف بعد أن نتأثّر بخطبة إيفان، أنّ بوركين وأليوهين... لم يتأثّرا. ضجرا من قصّة «ذلك الموظّف الشيطان المسكين الذي يأكل عنب الثعلب». في مثل هذا المجلس (في الدفء، ووفرة الطعام، والشاي الساخن تحت لوحات أقارب أليوهين الراحلين) «يفضّل المرء هنا أن يتحدث عن صفوة القوم، وعن النساء»، لماذا؟ لأنّ «أولئك الناظرين من اللّوحات المعلّقة كانوا يوماً أحياء يتحرّكون هنا ويشربون الشاي».

لكن ليس من الغريب ألّا يحبّ بوركين وأليوهين الخطبة، إنّهما مثالان مثاليّان على ما كان إيفان يتحدّث عنه: مهتمّان بملذّاتهما الخاصّة، برجوازيّان نظيفان، مَلأا توّاً بطنيهما بطعامٍ طبخهُ لهما شخصٌ آخر. استجابتهما تثبت وجهة نظر إيفان، إنّ السعداء الراضين لن ينصتوا، ولا يرغبون في سماع أي شيءٍ مُحبطٍ يعيق المتعة.

يأوي الرجال إلى الفراش («الفراشين الواسعين الباردين، اللّذين هيّأتهما بيلاجيا الجميلة»)، يتمتم إيفان بقول كئيب أخير: («اغفر لنا يا رب فإنّنا خطاة»)، ويسحب غطاءه فوق رأسه، وعلى الأرجح ينام.

وتنتهي القصّة.

لكن في الواقع تتبقّى فقرتان، ويتّضح أنّ أولاهما تغيّر كل شيء.

تقول هذه الفقرة: «غليونه الملقى على المائدة عبق برائحة التبغ المحروق الثقيلة، وبوركين ظلّ عاجزاً عن النوم لمدّةٍ طويلةٍ، متسائلاً عن مصدر تلك الرائحة العطنة».

إيفان إذن، هذا المفكّر الأخلاقي العميق، الذي كنّا ننحاز إليه طوال الوقت، ارتكب في حق صديقه ما لم يفكّر في عواقبه: بوركين لا يستطيع النوم بسبب سوء الرائحة، أو للدقّة غير قادر على النوم بسبب انزعاجه من خطبة إيفان، وأرقه جعله يلحظ الرائحة.

فعل إيفان غير المراعي يعقّد شعورنا إزاءه. يحضّنا على فعل الخير رجُلٌ مشغولٌ بصوته الخاصّ حدّ أنّه لا يراعي الكياسة العامّة مع الآخرين. («لا تتوقّف عن فعل الخير». نظّف غليونك أوّلاً أيّها الواعظ). هل لا يزال كلام إيفان حقيقياً؟ نعم، ومع ذلك نشعر فجأةً أنّه ليس حقيقياً تماماً، أو نرتاب إلى حدٍّ ما أنّه آتٍ من مصدرٍ لا يُعال عليه... إنه وعظ بسَلْك مسلكٍ مراعٍ للغير في الحياة من شخصٍ صدر منه توّاً سلوكٌ غير مكترث.

أعلن إيفان فيما شعرنا أنّه قلب قلب القصّة: «لا وجود للسعادة ولا ينبغي أن توجد». ماذا نحسّ إزاء ذلك الآن؟

أجد نفسي أعود لأفحص القصّة، بحثاً عن «أشياء تخصّ السعادة»؛ أي: أنظر إلى الأماكن التي قد تعالج سؤال: «السعادة، محمودة أم مكروهة؟».

على سبيل المثال: مشهد السباحة المحمومة صفحة 3.

نتذكّر الآن بنوعٍ من عدم التصديق الجذل أنّ ذلك كان إيفان؛ هو من اندفع خارجاً من كابينة الاستحمام، وقفز في أثناء انهمار المطر إلى النهر[1] الذي وُصفت مياهه من قبل

(1) الكلمة الروسية المستخدمة هنا هي plyos. أخبرني صديق روسي أنها كلمة عتيقة لم تعد تُستخدم كثيراً، وهي اسم يتعلق بالفعل pleskat'ya الذي يعني «إصدار أصوات تدفق المياه وانسيابه». يمكن أن تشير plyos إلى امتداد من الماء المفتوح، أو مجرى نهر بين ضفتيه، أو الأجزاء الأعمق من مستودع الماء خلف سد. ظهرت الكلمة على شكل «حوض» أو «امتداد» في الترجمات الأخرى المتاحة لي، وأذكر أني رأيتها في مكان أو آخر كـ «بِركة» (ربما في الترجمة التي قرأها علينا توبي =

بأنّها «باردة وقاسية»، وسبح بقوّة حتّى «أخذت الزنابق البيضاء تتمايل على التموّجات التي أثارها»، وهو من ظلّ يغطس كالأطفال محاولاً لمس القاع، ثمّ سبح مستمتعاً إلى الناحية الأخرى ليتسلى بالحديث الودود مع بعض الفلّاحين، هو نفسه إيفان الذي ألقى علينا توّاً محاضرةً ناقمةً كبيرةً عن شرّ السعادة.

هل هو إذن مع السعادة أم ضدّها؟

يبدو أنّ إيفان على الرغم من خطبته لا يزال عرضةً للسعادة، بل وفي الواقع يلتمسها التماساً، وأقدر على التمتّع بها من رفيقَيْه.

ربّما هو ضدّها لأنّه معها تماماً؟

هل هذه القراءة بعد المراجعة («إيفان أحياناً في الواقع مع السعادة بكل كيانه») تغلب القراءة السابقة («إيفان ضدّ السعادة»)؟ لا، كلتا القراءتين موجودتان، وتشكّلان معاً حقيقةً أكبر من التي تقترحها أيّهما وحدها.

صارت القصّة فجأةً أوسع. أي نعم تظلّ عن التداعيات المحتملة للسعادة، لكنّها أصبحت الآن أيضاً عن مدى تفاهة أن يكون للمرء رأيٌ ذو بعدٍ واحدٍ، أو استحالة ذلك. إنّ إيفان لا يقتنع تماماً أنّ السعادة سيّئة، أو لو أنّه مقتنعٌ بذلك فهو مقتنعٌ أيضاً في الوقت نفسه بأنّها أساسيّة.

الآن، في ضوء الكشف عن الغليون النتن، نقرأ خطبة إيفان قراءةً مختلفة.

ما بدا بعد أوّل قراءةٍ صيحة فاضلة نيابةً عن المظلومين («تأمّل الحياة: القويّ وقحٌ وكسول...») يبدو الآن... صوتاً ساخطاً نزقاً. إنّه لا يحبّ الأقوياء، لكنّه أيضاً لا يهيم في حبّ الضعفاء («...والضعيف جاهلٌ وغبيّ»). إنّ العالم، وفقاً لإيفان، في فوضى: «والفقر المدقع في كل مكان، والازدحام، والانحطاط، والسُّكْر، والنفاق، والكذب...». خطبته لم تعد تبدو ضدّ السعادة فقط، بل ضدّ... كل شيء (ضدّ الحياة). قال في صفحة

= قبل كل تلك الأعوام). على أية حال، لقد كانت دوماً في عقلي بركة: بلا تيارات، باردة، ساكنة، تحفها أعواد القصب، مسالمة، عميقة، تحيط بها أشجار الصنوبر.

9: إنّه أيضاً كانت لديه آراء «في الطريقة المثلى للحياة»، لكنّه يفعل الآن الشيء نفسه: يخبر بوركين وأليوهين (ويخبرنا) كيف نعيش. تفكيكه الأخلاقي للسعادة يبدو مشوباً بنوع من البلشفيّة الشعوريّة: عليك ألّا تقترف السعادة، فقد قرّرت أنّها إثم. أو: تستطيع أن تكون سعيداً بالشكل الذي أراه أنا مناسباً لك.

يسخط (ينظر «بحنق» إلى صديقه بوركين)، ويقفز عنوةً بلا سببٍ منطقيٍّ إلى عقم فكرة انتظار التقدّم («لماذا ينبغي لنا الانتظار؟»)، ثمّ يفاجئنا باستخدامٍ مفاجئٍ للضمير «أنت» مع «أنت تقول: إنّه النظام الطبيعي للأمور» في آخر صفحة 9؛ يردّ إيفان على حجّةٍ لم يعرضها بوركين ولا أليوهين، بل ناقد متخيّل ما في عقله.

إيفان الآن، بدلاً من ذلك المفكّر الأخلاقي المتبصّر، الذي تأثّر بحميميّة الأمسية فقرّر مشاركة رؤاه التي اكتسبها بمشقّة مع صديقيه العزيزين، أمسى يبدو (يبدو أيضاً) كعجوز محبط بلغ صبره منتهاه، وينفّس عن حنقه بدون أن يدرك أنّه يثير ملل جمهوره (المُحاصَر).

والآن، لو أنّنا لا نزال نتساءل عن الهدف من تلك الزائدة البنيويّة المتمثّلة في الاستطراد، يمكننا الاطمئنان إلى أنّ ذلك الاستطراد، على نحوٍ ما، ضروري، فقد سمح بوجود مشهد السباحة، الذي عقّد بدوره فهمنا لشخصيّة إيفان.

لكنّ مشهد السباحة ليس كل ما سمح به ذلك الاستطراد، ففيه أيضاً نقابل الخادمة بيلاجيا ومالك الأراضي أليوهين.

—

أينما ظهرت بيلاجيا في القصّة، توصف من خلال العدسة الضيّقة نفسها التي تركّز على الهيئة (جميلة، حضورها هادئ ورقيق، لا يُسمع لخطاها دبيبٌ، بينما تبتسم برقة، ثمّ جميلة مرّة أُخرى)، ويبدو أنّ هدف وجودها تمثيل الجمال الذي لا يمكن إنكاره، أو تجسيد الحُسن العبثي. ردّ فعل إيفان وبوركين على جمالها تثبت أن لا أحد مُحصّن ضدّ الظهور المباغت لهبات الجمال المُربك، ما إن يريانها حتّى تدبّ فيهما الحياة أكثر، إنّ بيلاجيا هي النسخة البشريّة من البركة المنعشة. جمالها غير متوقّع في ذلك البيت، أجمل ممّا نتوقّع منها، أجمل ممّا تحتاج إلى أن تكونه. إنّها باختصار مصدر بهجةٍ بلا

داعٍ، تذكرة بأنّ الجمال حتميٌّ، جزءٌ لا يتجزّأ من الحياة. لا تنفكّ تظهر في القصّة، ولا ننفكّ نتفاعل معها مهما كانت مواقفنا النظريّة، ولو أنّنا توقّفنا عن الاستجابة لها، فذلك يعني أنّنا صرنا أقرب للموتى منّا إلى الأحياء. لحظة تجمّد إيفان وبوركين في مكانيهما عند رؤيتها، في رأيي، أفضل برهان على جمال إحدى الشخصيّات في الأدب كله («ما إن دخل الزائران البيت حتّى تلقّتهما خادمةٌ شابّةٌ جميلةٌ إلى حدّ أنّ كلّاً منها تجمّد في مكانه ما إن رآها، ثمّ نظر إلى رفيقه»). لا يخبرنا تشيخوف بشيءٍ عنها (لا طول شعرها، ولا طولها، ولا شيء عن جسدها، ولا عطرها، ولا لون عينها، ولا هيئة أنفها)، ومع ذلك، فحقيقة أنّ هذين الرجُلين المفترض أنّهما جنتلمانان دمثا الخُلق صُعقا لمرآها إلى حافّة الفظاظة، تلك الحقيقة تجعلني أراها، أو أصنعها في عقلي.

تبدو كأنّها تقول: «نعم، صحيح أنّ السعي نحو السعادة قد يعمي المرء عمّن حوله، وقد يقمع في طريقه الآخرين، لكنْ في المقابل لا يستطيع أحدنا أن يعيش ولو لحظة من دون البهجة، والجمال، والمتعة، مثلما يتّضح من استجابتكما أيّها السيّدان الآن لرؤيتي». إنّها تجعلنا نشعر، بعمق، بمدى تعاسة، وتحذلق، وهشاشة محاولة إنكار أنّ الجمال حقيقة، أو الادّعاء أنّه من الأفضل تجنّب السعادة.

وجودها بمنزلة تحذيرٍ تصدره القصّة، حتّى بينما تتساءل بصدق عن إن كانت السعادة مسوّغة أخلاقياً أم لا: «احذر من أن تهمل واقع المشاعر الإيجابيّة خلال سعيك لبلوغ النقاء الأخلاقي».

استجابة إيفان وبوركين لها تبدو لا إراديّة إلى حدٍّ يتجاوز النقد، ما يوازي شهقةً مسموعةً عند رؤية عرض ألعابٍ ناريّةٍ، من ذا الذي يستطيع كتم هذه الشهقة؟

أيمكننا الحياة من غير سعادة؟

أنريد تلك الحياة؟

لكن لوجودها هدف آخر مركّب: إنّها الشخص الذي يقوم بكل العمل الشاق. تهرع لتحضر لهم المناشف والصابون، ثمّ تجهّز الملابس والنعال بينما يستحمّون، وتهرع بعدها لتحضير الشاي، وتضع المربّى في الأطباق، وتقدّمها لهم... إلى آخره. وجودهما يدعم أطروحة إيفان «السعيد لا يهنأ إلّا عندما يتحمّل التعساء أعباءهم صامتين، ولولا

هذا الصمت لباتت السعادة مستحيلة». لماذا ينبغي لها العمل بكل هذا الكدّ على راحة هؤلاء الرجال كي يتمكّنوا من الجلوس ومناقشة أخلاقيّة السعي إلى السعادة؟

وماذا عن أليوهين؟ يبدو منعزلاً عن العالم، لا يسعى خلف أيّ مباهج، لكنّه مع ذلك سعيد، أو سعيد بما يكفي. يمتاز بنوعٍ من النزاهة الهادئة، إنّه عكس إيفان: واعٍ بالمباهج الموجودة (مثل أمسية من تبادل القصص مع الأصدقاء)، وراغب عن النزعة الوعظيّة، أو التفلسفيّة. وهو على نحوٍ ما أيضاً عكس نيكولاي: نحسّ أنّ دوافعه للزراعة «صحيحة» (ليست لإرضاء طموح تافه ذي علاقة بعنب الثعلب، أو ليتعالى على فلّاحيه، بل ليؤدّي عملاً صادقاً في هذا العالم)، إنّه لا يخاطب فلّاحيه بفوقيّة مثل نيكولاي، بل يعمل معهم. يقترح وجوده أنّ ثمّة شكلاً ما من السعادة الشريفة يتحقّق عندما يكرّس المرء نفسه بهدوء لمهمّةٍ ما، ليست نشوةً مضطرمة، بل رضا قنوع.

في المقابل، حياته... حزينة. ذات طبيعةٍ تراجيديّةٍ انسحابيّة. قلّة نظافته وحقيقة أنّه يعيش في غرف الخدم (الوضيعة) تقترح أنّ به شيئاً مُطفأ، أنّه فقد بعض حيويّته لمّا نبذ الطموح. إنّه بمنزلة ما يحدث للمرء الذي يتخلّى عن السعادة: يصبح ضائعاً مهمَلاً ويحيا حياةً أدنى من قدراته.

أمر آخر سمح به الاستطراد: استجابة بوركين الساخطة لسباحة إيفان.

وظيفة بوركين هي نقيض البهجة، حامل راية تبلّد الحسّ، هو من يكبح إيفان كلّما غالى في حماسه. إضافةً إلى إخراجه من الماء، يقاطع قصّته الجامحة عن تاجر الماشية الذي بُترت ساقه («هذه نغمة من أغنية أُخرى»)، وينهي اللّيلة مبكّراً («على العموم حان وقت النوم») في حين يبدو أنّ إيفان وأليوهين مستعدّان للبقاء ومتابعة الحديث.

لا أحد يحبّ كاسر الحماس، لكنّ حماسة إيفان تحتاج إلى الكسر. لقد جعل بوركين وأليوهين ينتظرانه على الشاطئ بينما استغرق في السباحة استغراقاً، وأضاع الأمسية بأكملها في إلقاء محاضرة لا يرغب أحد في سماعها (غافلاً عن ضجرهما)، وغليونه النتن فضالة (أنانيّة) انغماس نرجسي آخر في الملذّات: يستمتع بالتدخين حتّى وهو معارضٌ مندّدٌ بالمتع والأهواء.

على الناحية الأُخرى، بوركين (أيضاً) شخصٌ مُحبِطٌ (من نوع آخر). نشعر أنّه يقاوم الحقيقة في لبّ خطبة إيفان: السعادة ظالمة. إنّ أمثال بوركين في هذا العالم (هؤلاء الرجعيّون متبلّدو الحسّ، عديمو الخيال، الذين يسبحون وقتاً مناسباً بالضبط، ويستمتعون بالقدر الملائم بدقّة) هم الذين يبقون العجلة الشرّيرة الضخمة تدور. إنّ ما يحرم إيفان من النوم في النهاية هو الحقيقة المرّة، التي، مثل الغليون، ليست دائماً لطيفة. يفضّل أمثال بوركين الحقائق المُداهنة المستساغة التي تسمح لهم بالنوم الهانئ. لفت انتباههم يتطلّب أحياناً الغلايين النتنة، التي هي نتائج عرضيّة ناتجة عن الشغف المطلوب للتصريح بالحقائق الصعبة، نوع من الأضرار الجانبيّة.

على الناحية الأُخرى، الغليون ليس ما يؤرّق بوركين في الواقع، بل تأثير خطبة إيفان، ولعل هذا أمرٌ حميد. مع أنّه يحاول في البداية رفض حقيقة إيفان، لكنّها تجد لنفسها مكاناً بداخله وتحْفظه، ولا تدع له سبيلاً للنوم. لعلّه إذن سمع إيفان في النهاية.

وهناك شيء آخر سمح الاستطراد بوجوده في القصّة: المطر نفسه.

قبل المطر كان إيفان وبوركين سعيدين بالمشهد («تأمّل كلاهما في مدى جمال تلك الأرض»)، ثمّ هطل المطر، وبعد قليل «خيّم عليهما الصمت، وكأنّهما متخاصمان».

دعنا ننظر فيه أوّلاً بعدّه وحدةً بنيويّةً، صورتين فوتوغرافيّتين بطريقة قبل وبعد.

قبل: الطقس رائع، العالم جميل، وهما سعيدان.

بعد: الطقس سيّئ، العالم بشع، وهما منزعجان.

تقدّم العاصفة في القصّة فكرة أنّ السعادة ترتبط بعلاقة مع الظروف الماديّة، الظروف التي تتجاوز سيطرتنا. ليس في وسعنا طوال الوقت اختيار أن نكون سعداء، السعادة هبة، هبة مشروطة، من مصلحتنا تقبّلها عند مجيئها. الشعور بالسعادة أداةٌ ثمينةٌ، شرطٌ ضروريٌّ لفعل الخير (يصعب عليك أن «تفعل الخير»، أو حتّى أن «تشعر بحالٍ جيّدٍ» بينما «تشعر بالبرد، والتشوّش، وغير مرتاحٍ تماماً»). أليس من اللّطيف أن ندخل البيت هرباً من المطر فنجد بيلاجيا الجميلة تجلب لنا المناشف، والصابون، والملابس، والنعال، والشاي؟

(ألن يكون هذا منعشاً ويزيد من احتمال قدرتنا على فعل الخير في العالم؟ ألن يكون رفض تلك الطاقة المحفّزة ضرباً من الحماقة؟).

المطر هنا مثل شخصيّةٍ جانبيّةٍ في القصّة: يستمرّ في الهطول بينما يستحمّ الرجال في البركة، ثمّ يختفي حتّى آخر سطر في القصّة يظهر فيه لآخر مرّة: «ظلّ المطر يضرب النوافذ من الخارج طوال اللّيل». كان المطر مصدر تعاسة (قطع فسحتهما في الطبيعة)، ومصدر سعادة (نزل عليهم بينما يستحمّون في البركة)، والآن أمسى تذكرةً ملحّةً خافتةً مستمرّة بـ... شيء ما. لتقترب من الجمال المركّب للقصّة، حاول أن تكتب ما الذي «يذكّرك» به المطر (أو «يقوله» لك، أو «يمثله») بينما يضرب النافذة في آخر القصّة. إنّه لا يُذكّر بشيء واحد، بل بأشياء عدّة في الوقت نفسه، وهي أشياء شخصيّة، حتّى لو استطعت أن أصوغ إجابتي (وقد حاولت عدّة مرّات، ومسحت النتيجة كلّ مرّة بعدما أجدها مختزلة غير كافية) فلن تكون مثل إجابتك، بالضبط.

لكنّنا لحسن الحظ لسنا مضطرّين إلى ذلك.

وذلك جزئياً أحد أسباب كتابة القصص، لتنتج تلك اللّحظة الأخيرة غير القابلة للاختزال، والتي لا تحتاج إلى أن يُقال عنها المزيد.

هكذا كانت القصّة لتصبح من دون الاستطراد:

تحت أشعّة الشمس اللّامعة، إيفان يحكي قصّة أخيه لبوركين (فقط) بينما يقطعان معاً الحقول التي لم يوحلها المطر. تضرّع إيفان في نهاية («لا وجود للسعادة، ولا ينبغي أن توجد، ولو أنّ للحياة معنى وهدفاً، فالمعنى والهدف ليسا سعادتنا، بل أمر أعظم وأكثر عقلانيّة. افعل الخير») موجّه فقط لبوركين. يحلّ اللّيل، تلتمع نجوم اللّيل المُحبطة نوعاً ما، وتتمنّى مثل بوركين لو كانت قصّة إيفان أفضل.

ماذا ضاع؟

مثلما قلنا (وبالترتيب هذه المرّة): المطر، وأليوهين، وبيلاجيا، والسباحة، وردّ فعل بوركين على السباحة.

في هذه النسخة الخالية من الاستطراد، يرافع إيفان في قضيّته ضدّ السعادة من دون دفاع، والنتيجة محاضرة بلا تحدٍّ من إيفان خلاصتها ببساطة: «السعادة ليست بالروعة التي تحسبها».

وهي محاضرة تستحق الإنصات، لكنّها ليست تجربةً مركّبةً مثل التي تقدّمها «عنب الثعلب». مكتبة سُر مَن قرأ

لو أنّنا نفهم القصّة وكأنّها تسأل: «هل السعي إلى السعادة جيّد؟»، فالمواد التي يحتويها الاستطراد تشظّي ذلك السؤال إلى أسئلة أُخرى: «لو أنّنا اخترنا نبذ السعادة، فماذا سنفقد؟»، و«هل تُعاش الحياة من أجل المتعة أم الواجب؟»، و«متى يزيد الاقتناع بأمر ما عن حدّه؟»، و«هل الحياة عبء أم بهجة؟»، وأسئلة أُخرى عديدة أنا متأكّد أنّ عقلك طرحها بينما تقرأ، أو يطرحها الآن، فيما نمضي عبر القصّة.

الاستطراد، الذي كان يكمن كل ذلك الوقت في عربة الملحوظات، بات بوسعنا الآن عدّ وجوده مسوّغاً بالكامل.

تلتفت القصّة إلينا وتقول: «أترون الآن لماذا سمحت لنفسي بالانغماس في ذلك الاستطراد؟ كي أمنح نفسي مساحة أستطيع فيها إضفاء طبقات متراكبة، وبالتالي أتفادى التحوّل إلى بحث أحادي النظرة رافض للسعادة، وأصير شيئاً غامضاً بديعاً مهما قرأته يظلّ يفصح لك كل مرّة عن أبعادٍ جديدةٍ، العديد منها لم يلحظه جورج في مقالنا هذا»[1].

ربّما يكون قولي بأنّ هذا الاستطراد يسوّغ وجوده بتقديمه عناصر تراكبيّة طوطولوجياً، فالاستطراد هو القصّة كلها، باستثناء حكاية إيفان عن شقيقه، والخطبة الختاميّة القصيرة

(1) دعنا نقرر مثلاً أن هذه القصة ليست عن السعادة، بل عن التطرف. صدّق، أو لا تصدّق، هي كذلك. انظر إلى كل هؤلاء المتطرفين فيها: إيفان متطرف في إدانته للسعادة وشغفه بالسباحة، ولا يخرج من الماء إلا بعدما يناديه بوركين، المتطرف في الاعتدال. نيكولاي بالطبع متطرف عنب الثعلب، وأليوهين الزاهد المتطرف. هل بيلاجيا متطرفة؟ إنها متطرفة في جمالها وفي تفانيها في العمل. هل هذه القصة مع التطرف أم ضده؟ نعم. ونستطيع فعل نفس الحركة مع أفكار أخرى (جرب «الواجب» و«الشغف» و«الكبت»).

في آخر صفحتين (ومن أين تستطيع القصّة أن تأتي بتلك الأشياء إلّا من استطراد يستغرق أغلب حجمها؟). ولعلّه يتضمّن أيضاً تلميحاً بالطريقة التي كُتبت بها القصّة (وهو أمرٌ لا يمكنني أن أعرفه يقيناً): أنّ تشيخوف كتب أوّلاً خطبة إيفان، ثمّ أنشأ بقيّة المحتوى عمداً قبل الخطبة وبعدها، لإضفاء التراكبيّة عليها.

لكنْ بصرف النظر عن الكيفيّة التي قامت بها القصّة، يكمن جزءٌ من متعة القراءة في اكتشاف أنّ ما شعرنا في البداية أنّه مضيعةٌ للوقت، أو لفٌّ ودورانٌ، هو في الواقع ما يرفع القصّة من «مجال نشأتها الأصلي» ويجعلها مركّبةً وغامضة. ما بدا لنا في البدء استطراداً أمسى الآن فعّالاً جميلاً.

معنى القصّة، في أسمى مستوياته، لا يأتي من نهايتها، بل من الرحلة إليها.

نرى أنّ طريقة «عنب الثعلب» في المضيّ قُدماً هي مناقضة لنفسها؛ لو أنّ أحد أوجهها يعبّر عن رؤيةٍ ما، فسيظهر وجهٌ آخر ليتحدّى تلك الرؤية.

القصّة لا تأتي لتخبرنا برأيٍ في السعادة، بل تأتي لتساعدنا على التفكير فيها. يمكننا أن نقول: إنّها بنيةٌ تساعدنا على التفكير.

كيف تريدنا هذه البنية أن نفكّر؟

هممم، كيف تفكّر هي؟

إنّها تفكّر من خلال سلسلةٍ من تصريحات «لكنْ في المقابل...». «إيفان ضدّ السعادة، لكنّه في المقابل يستمتع بالسباحة»، «أليوهين يعيش حياةً هادئةً، خاليةً من المبالغة، جديرةً بالإعجاب، لكنّه في المقابل يسوّد المياه حوله من إهماله لنفسه»، «شغف إيفان أناني، لكن في المقابل محاولات بوركين المستمرّة للاعتدال مزعجة»، «الشغف بشيء تافه مثل عنب الثعلب غريب، لكن في المقابل، على الأقل، شقيق إيفان يحبّ شيئاً، حتّى لو كان ما يحبّه نوعَ عنب، ومع ذلك، في مقابل المقابل، على الأقلّ أليوهين لم يقتّر قط على أحدٍ حتّى الموت»، وما إلى ذلك.

يمكن صياغة ذلك على نحوٍ مختلفٍ: تبدو القصّة وكأنّها تريد من قارئها ألّا يستخدم

التفكير الأوتوماتيكيّ، تريده أن يظلّ واعياً لاحتمال أنّها (والقارئ معها) ربّما تؤصّل لرؤية أبسط من اللّازم، ومن خلال سعيها لذلك تصبح خاطئة؛ هكذا لا تتوقّف القصّة عن تعديل نفسها حتّى تخرج بنفسها من نطاق الحكم على الأشياء. لا نتوقّف عن السعي للوصول إلى مكانٍ مستقرّ، كي نفهم القصّة وكأنّها «مع»، أو «ضدّ» أمر ما، فنكون معه، أو ضدّه بدورنا، لكنّها تصرّ على أنّها تفضّل ألّا تحكم حكماً نهائيّاً.

إنّ الحياة صعبة، والتوتّر الذي تثيره فينا الحياة يجعلنا نريد أن نحكم على الأشياء، أن نتيقّن، أن يكون لنا موقفٌ وقرارٌ واضح. إنّ التمسك بنظام قناعاتٍ مُحكمٍ مصدر اطمئنانٍ عظيم.

ألن يكون من الرائع أن تعيش الحياة، وأنت متطرّفٌ ضدّ السعادة؟ أن تحرم نفسك من السباحة، وتعبس كلّما قابلت بيلاجيا ما؟ عندما تصبح متّسقاً اتّساقاً كاملاً لن تَحتارَ بعدها أبداً، بعدما تبيع زيّ السباحة ستتمكّن من أن تمشي في الأرض مرحاً، ناظراً إلى العالم من فوق أنفك.

وفي المقابل، ألن يكون من الرائع أن ترتمي في أحضان تأييد السعادة؟ أن تحيا متعصّباً متحمّساً للسعادة، وناصحاً بها، وتسعى بلا توقّف إلى الاحتفال، والرقص، والملذّات للوصول إلى أعظم بهجةٍ ممكنة؟ لكنّك عندها، وقبل أن تدرك ما حدث، ستجد أنّك أحد حمقى إنستغرام المقرفين، تقف أمام شلّال مياهٍ مرتدياً أكاليل الورود، وتشكر الربّ على منحك هذه الحياة الرائعة، التي حظيت بها بكل تأكيد بسبب نقائك ووعيك الكامل.

ما دمنا لم نقرّر، فنحن نسمح لأنفسنا بتلقّي مزيدٍ من المعلومات. ربّما يمكن عدّ قراءة قصّة مثل «عنب الثعلب» وسيلة للتدرّب على ذلك، فهي تذكّرنا أنّ أيّ سؤالٍ بصيغة: «هل س صح أم خطأ؟» قد يستفيد من مجموعة إضافيّة من الأسئلة التوضيحيّة.

سؤال: «هل س جيّد أم سيّئ؟».

قصّة: «بالنسبة لمن؟ في أيّ يوم وتحت أيّة ظروف؟ هل هناك بعض العواقب غير

المقصودة متعلّقة بـ س؟ هل هناك بعض الخير الكامن فيما هو سيّئ في س؟ هل هناك بعض الشرّ الكامن فيما هو جيّد في س؟ أخبرني أكثر...».

إنّ كل موقفٍ إنسانيٍّ ينطوي على مشكلة، لو بالغت في اقتناعك به ستقع في الخطأ. ليس الأمر وكأنّه لا يوجد موقفٌ سليمٌ، بل لا يوجد موقفٌ سليمٌ طوال الوقت. رويداً رويداً ننزلق عن الحق المطلق بدون أن نلحظ، تعمينا رغبتنا في الاستقرار، رغبتنا في التوقّف عن القلق المستمر من الأمور، والاسترخاء إلى الأبد في جانب الصواب؛ أي: الرغبة في إيجاد أجندة والالتزام بها.

أكثر ما أحبّه في تشيخوف هو كم يبدو مستقلاً عن أيّة أجندة على الصفحات؛ مهتماً بكل شيء، لكنّه غير ملتزمٍ بأيّ نظامٍ، أو قناعةٍ ثابتةٍ، ومستعدّ للذهاب إلى حيثما تأخذه المعلومات. لقد كان طبيباً، ونهجه في الكتابة ذو إحساسٍ تشخيصيٍّ بديع. يدخل إلى غرفة الفحص فيجد الحياة جالسة هناك، يبدو كما لو أنّه يقول: «جميل، لنرى ماذا بك». ليس القصد أنّه ليست عنده قناعات راسخة (خطاباته تدلّ على أنّه لديه)، بل هو يبدو في أفضل قصصه (وأضيف لهم، إضافةً إلى الثلاثة الموجودين في هذا الكتاب، «السيّدة صاحبة الكلب The Lady with the Pet Dog»، و«في الصدع In the Ravine»، و«أعداء Enemies»، و«عن الحب»، و«الأسقف The Bishop») وكأنّه يستخدم نوع القصّة القصيرة لتجاوز الآراء، ليزعزع الطرائق المعتادة التي نصوغ بها قناعاتنا.

لو أنّه ذو برنامج، فبرنامجه الحذر من البرامج.

كتب: «إنّ أقدس الأقداس عندي هُم: جسم الإنسان، والصحّة، والعقل، والذكاء، والموهبة، والإلهام، والحبّ، والحريّة المطلقة، الحريّة من العنف والزيف، أياً كان الشكل الذي يتجلّى به هذان الأخيران».

كان قد انتُقد لمّا بدا وكأنّه افتقارٌ إلى الموقف السياسيّ، أو الأخلاقي. تقييم تولستوي المبكّر له كان: «إنّه مترعٌ بالموهبة، ولا شكّ في أنّ قلبه طيّب، لكنْ لا يبدو عليه حتّى الآن أيّ موقف واضح إزاء الحياة».

غير أنّ هذه السمة تحديداً سبب حبّنا له الآن. في عالمٍ مفعمٍ بناسٍ يبدو أنّهم يعرفون كل شيء، بشغف، استناداً إلى أقلّ المعلومات (وغالباً من دونها)، حيث اليقين يُفهم على أنّه قوّة، كم يرتاح المرء عندما يكون بصحبة شخصٍ واثقٍ بنفسه بما يكفي ليظلّ غير متيقّن (أي: فضولياً على الدوام).

صحّته كانت متداعية (مات في الرابعة والأربعين، من السلّ)، أسرته كانت حنونة، لكنْ متطلّبة، صار مشهوراً في سنٍّ صغيرة، وظلّ الناس على الدوام يزعجونه بالطلبات، لكنّه مع كل ذلك ظلّ لطيفاً، بدا وكأنّه ممتنٌّ لكونه حيّاً، ويحاول أن يظلّ عطوفاً.

كتب عنه ترويا: «كان يرى أنّ التعقّل علامةٌ على حسن التربية، فالناس المحترمون لا يجاهرون بنوائبهم». لقد عاش حياةً قصيرةً محمومةً مترعةً بكرمٍ بلا حساب، لقد قرأ وعلّق على المخطوطات المرسلة إليه، وعالج مجّاناً كل من احتاج إليه، وموّل المستشفيات والمدارس في شتّى أنحاء روسيا، منهم الكثير لا يزال قائماً حتّى اليوم.

شعور الولع بالعالم في قصصه يتجسّد على هيئة حالةٍ لا تنقطع من إعادة النظر («هل أنا متأكّد؟ هل الأمر كذلك فعلاً؟ هل رأيي المسبق يعميني عن شيء؟»). كان موهوباً في إعادة التقييم. إنّ إعادة التقييم أمرٌ شاقّ، يتطلّب شجاعةً، علينا أن نحرم أنفسنا من راحة أن نظلّ دوماً الشخص نفسه، الشخص الذي وصل إلى إجابةٍ منذ بعض الوقت، ولم يجدّ عليه ما يستدعي الشك فيه. أي بقول آخر: علينا أن نظلّ منفتحين (يسهل علينا قول ذلك بالنبرة الواثقة التي يتّسم بها العصر الجديد، لكن كم يصعب تحقيق ذلك في مواجهة الحياة المريعة الطاحنة!). رؤيتنا لتشيخوف يتشكّك باستمرار وطقسيّة في كل النتائج تريحنا. إعادة النظر أمرٌ سليمٌ، أمرٌ نبيلٌ، بل مقدّسٌ أيضاً، ويمكن حدوثه، يمكننا فعله، نعرف ذلك من الأمثلة التي يضعها في قصصه المذهلة، القصص التي يمكننا أن نعدّها ماكينات إعادة نظر موجزة.

أمرٌ آخر بخصوص خطبة إيفان.

إنّ العديد من شباب الكتّاب يبدؤون بفكرة أنّ القصّة هي المكان المناسب للتعبير عن آرائهم، لإخبار العالم بمعتقداتهم؛ أي: إنّهم يرون القصّة كنظام تبليغ لأفكارهم. أنا

أيضاً شعرت بذلك، شعرت بأنّ القصّة هي الطريقة التي سوف أصحّح بها مسار العالم، وأحقّق المجد من خلال الأصالة المطلقة لموقفي الأخلاقي المتقدّم.

لكن، تقنياً، التخييل لا يساعد في الخلاف كثيراً. ليس في وسع القصص أن «تثبت» أيّ شيء، لأنّ الكاتب هو من يخترع كل العناصر (لو أنّني صنعت بيت لعبةٍ من المثلّجات، ثمّ وضعته في الشمس، فهذا لا يثبت فكرة أنّ «البيوت تذوب»).

في قصص المبتدئين نشعر أنّ الكاتب موجودٌ، حاذقٌ، عالٍ، على حقّ طوال الوقت، يتنكّر دوماً في هيئة شخصيّةٍ مُعذّبةٍ، لكنْ جذّابة عادت توّاً من رحلةٍ تنويريّةٍ في الجانب الآخر من العالم، يتأمّل حوله بحاجبٍ مرفوعٍ كل هؤلاء الحمقى الذين يكوّنون ثقافته. أدّى ذلك إلى فكرةٍ شائعةٍ (وأظنّها سليمة) أنّ آراء الكتّاب يجب أن تظلّ خارج قصصهم.

لكن ربّما السؤال ليس: هل معتقد المؤلّف موجود في القصّة؟ بل: كيف... وماذا فعل به؟

خطبة إيفان مادّة لمقالةٍ رائعة: بليغة، وصادقة، ومُعبّر عنها بدقّة، ومدعومة بالأمثلة، ومنقوعة في النيّة الصادقة؛ لهذا نصدّقها، ولهذا نتأثّر بها. غير أنّ تشيخوف يستخدمها على نحوٍ مزدوج عندما ينسبها إلى إيفان. عندما يتحدّث إيفان من خلال تشيخوف، لا يعود تشيخوف (يسخط في صفحة 9، ويغضب، ويتلعثم)، وتشيخوف يترك هذا يحدث («هذا ليس أنا، بل هو»)، ويسمح للقصّة بالتفاعل مع إيفان هذا. وعندما يلحظ هذا الوجه الجديد من إيفان الذي اكتشفه توّاً، يتتبّعه تشيخوف إلى «غرفة كبيرة ينتصب فيها فراشان خشبيّان»، ويتساءل: «ما الذي قد يفعله شخص في مثل هذا الحال (مهتاج، محبط، ألقى توّاً خطبةً حماسيّةً لم تجد صدراً رحباً) الآن؟»، ويكتشف الإجابة: «ربّما ينسى تنظيف غليونه بدون مراعاة للغير، ثمّ، منهكاً، ينام».

هذا يسكّن ريبتنا في أنّ القصّة ليست إلّا منبراً يلقي منه الكاتب خطبته. نال تشيخوف كلا الحُسنيَيْن: تمكّن من التعبير عن الرأي الذي يسكن قلبه (الحقيقة بحسب شعوره)، وزعزعه من خلال نسبته إلى إيفان (الذي نلحظ عيوبه).

لو أنّني أكتب بصوت إحدى الشخصيّات، ثمّ صرّحت تلك الشخصيّة فجأةً بشيءٍ

ما، هل هذا «أنا»؟ نوعاً ما، فهذا التصريح جاء منّي في النهاية. لكنْ هل هو «أنا» فعلاً؟ هل أنا «أؤمن» به؟ من يهتم بذلك؟ ما يهم هو هل هو جيّد؟ هل هو مؤثّر؟ لو أنّه كذلك فمن الجنون ألّا أستخدمه. هكذا تُصنع الشخصيّات: نضع شذرات من أنفسنا، ثمّ نلبس تلك الشذرات البناطيل، ونمنحها تصفيفة شعرٍ، ونجعلها من مدينة ما، وما إلى ذلك.

ثمّ بعدما نصنع الشخصيّة بتلك الطريقة، نأخذ خطوةً إلى الوراء، ننظر إليها ببعض الريبة. هل لقناعاتها تلك أيّة عواقب؟ هل ثمّة أي نبرة شكّ تطغى على ما قالته؟ أيّة أضرار جانبيّة متوقّعة؟ أيّة عواقب كامنة غير ملحوظة (أيّة غلايين عطنة)؟

كنت ذات مرّة أكتب مشهداً في قصّة («رقصة النصر Victory Lap»)، فيه فتاة مراهقة تنتظر أمّها لتأخذها إلى تمرين الرقص. كنت قد تعبت من كتابة القصص العنيفة المفرطة في دراميّتها، وقرّرت أن أكتب شيئاً لطيفاً، مثل قصّة تشيخوف «بعد المسرح After the Theatre»، حيث لا يحدث الكثير سوى جلوس فتاة في السادسة عشرة من عمرها تحلم بالحب، وتهيم مثلما تفعل أيّ فتاةٍ حقيقيّةٍ في السادسة عشرة، على نحوٍ يجعل القارئ سعيداً بدوره. لكنْ على نحوٍ ما، حياتها المستقبليّة كلها تكمن في القصّة أيضاً، يستطيع القارئ أن يحسّ بالمرأة الأربعينيّة التي ستكونها ذات يوم.

قرّرت أن أصنع شيئاً مشابهاً. عدا أنّني لمّا حاولت أخفقت. النتيجة كانت ثرثرةً مونولوجيّةً، داخليّةً، ساكنةً، لا شيء على المحك. لكنْ كان هناك شيءٌ جديرٌ بالاهتمام. كنت في لحظةٍ ما قد كتبت شيئاً، بدافعٍ من نسختي المراهقة المغرورة التي تعدّ كل مشكلات البالغين (مثل: الإدمان، والطلاق، والخيانة الزوجيّة... أنت تعرف كل مشكلات آخر السبعينيّات تلك) أخطاءً يمكن تصحيحها بسهولة لو قرّر البالغون أن يصبحوا أفضل، كتبت بصوتها التالي: «أنت لا تحتاج إلى فعل الصواب سوى أن تقرّر فعل الصواب. عليك أن تكون شجاعاً، أن تقف في صف الحق».

هل أنا أعتقد ذلك؟ اعتقدته يوماً في الماضي، ولم أكن أعتقده، وأنا أكتبه متقمّصاً دور المراهقة، لكن ما إن قالته حتّى صار قولها، هي وليس أنا، وانبثقت أمامي فرصة حبكة.

هي: «أنت لا تحتاج إلى فعل الصواب سوى أن تقرّر فعل الصواب».

القصّة: «فعلاً؟».

صارت القصّة الآن متّجهةً لتحدّي اعتقادها الحالي (واعتقادي السابق) السطحي.

لن أحرق عليك القصّة إنْ لم تقرأها، لكن يكفي أن أقول: إنّ رغبتي في كتابة قصّةٍ وديعةٍ غير عنيفةٍ خسرت أمام رغبتي في كتابة قصّةٍ ربّما يكملها القارئ.

أي فكرة نعبّر عنها هي إحدى أفكار عديدة بداخلنا. نختار في حياتنا اليوميّة، بالطبع، أن نتماهى، ونشجّع، ونعيش، ونحارب لأجل بعضهم، ونكبت بعضهم الآخر، لكنّنا نظلّ مع ذلك قادرين على تخيّل ذلك البعض المكبوت: بقايا أحفوريّة لفلسفات آمنّا بها صغاراً، ثمّ رفضناها بعد ذلك (مساء الخير يا آين راند Ayn Rand)، أصوات غريبة اعتدنا على الحديث بها، أفكار نختلف معها سياسياً وننزعج عندما نجد آثاراً لها بداخلنا.

لو أنّك شخصٌ مؤيّدٌ للهجرة، هل توجد مشاعر ضدّ الهجرة في أعماقك؟ بالطبع، ولهذا السبب تنفعل بشدّة عندما تدافع عن حقوق المهاجرين، فأنت تجادل ذلك الجزء الكامن بداخلك. عندما تثور على غريمك السياسي فذلك لأنّه يذكّرك بهذا الجزء منك الذي لا ترتاح له. إنّك قادرٌ، لو أُرغمت على ذلك، أن تقوم بمحاكاةٍ سليمةٍ لشخصٍ معادٍ للمهاجرين (وبالمثل، عدو المهاجرين الغاضب هذا يحاجج اليساريّ الصغير بداخله).

إنّنا نحيا عادةً متماهين مع مجموعة آراء معيّنة، ونقيّم العالم من ذلك المنظور، في كلٍّ منّا أوركسترا داخليّة تعزف بناءً على تعليماتٍ تنصّ على تقدّم مجموعةٍ من الآلات الموسيقيّة على غيرها؛ أمّا البقيّة فإمّا يعزفون بخفوت، وإمّا يسكتون بالكامل. الكتابة تعطينا الفرصة لتغيير ذلك الخليط؛ بوسع الآلات الساكتة الآن التقدّم إلى الأمام، وقناعاتنا الصاخبة العاديّة مطلوب منها الجلوس بهدوء، واضعين أبواقهم بين أرجلهم. هذا جيّد، فهو يذكّرنا بتلك الأصوات الساكنة هناك طوال الوقت. ومن هنا نستنتج أنّ كل شخص في العالم لديه أوركسترا داخليّة خاصّة، وآلاته الموجودة في فرقته، على نحوٍ ما، مثل آلات فرقتنا.

ولهذا يعمل الأدب.

—

هناك لحظة جميلة في سيرة ترويا عن تشيخوف تصف المرّة الأولى التي قابل فيها تشيخوف تولستوي. كان تشيخوف قد أجّل اللّقاء، شاعراً «بالتحفّظ من الركوع أمام النبيّ المهيب، تولستوي الذي يصرّ على إنكار التطوّر العلميّ لصالح ترويج تطوّر الطبيعة الروحانيّة».

لكن في 8 أغسطس 1895، سافر تشيخوف إلى بيت تولستوي، ياسنايا بوليانا، لمقابلة الرجُل العظيم.

كتب ترويا: «تقابلا على ممشى ممهّد بخشب الزان يؤدّي إلى البيت. كان تولستوي يرتدي ثوباً أبيض، وعلى كتفه منشفة، كان في طريقه كي يستحمّ في النهر، ودعا تشيخوف للانضمام إليه. خلع الرجُلان ملابسهما وقفزا في الماء، وخاضا أولى محادثاتهما في اتّصالٍ مع الطبيعة، خائضين في المياه التي ترتفع حتّى رقبتيهما. بساطة تولستوي سحرته حتّى إنّه نسي أنّه وجهاً لوجه مع عملاق الأدب الروسي».

لعلّنا نتخيّل أنّ قصّة «عنب الثعلب» كلّها كانت متضمّنةً في هذه السباحة: تولستوي يلعب دور إيفان المتعالي، يلقي مواعظ هائلة، حاسمة، قاطعة، بينما يستمتع بالسباحة عارياً، وتشيخوف هو بوركين (يقاوم تعميم تولستوي الشغوف)، وكلاهما أليوهين (رجُل دؤوب في عمله، يستريح). وبالتفكير في الأمر، تشيخوف أيضاً كان إيفان آخر، يجسّد كِلا جانبيه: مفتعل الورع، والمستمتع أيضاً، فقد جاء ليحكم على تولستوي، لكنّه وجد نفسه يقع في أسره، وسيكتب لاحقاً: «أخشى من موت تولستوي. لو مات، سيترك في حياتي خواءً هائلاً، فأنا لم أحبّ رجُلاً في حياتي قدر ما أحببته». عدا أنّ تشيخوف كان أوّل من مات، في 1904، وعندها كتب تولستوي: «لم أعرف أنّه أحبّني إلى هذا الحدّ».

بعد ثلاث سنوات من لقائهما العائم في 1898، كتب تشيخوف «عنب الثعلب».

مكتبة
t.me/soramnqraa

استطراد - 6

القصص التي نقرأها هنا من بين أفضل القصص التي كتبها مؤلّفوها، لكنّ هؤلاء المؤلّفين كتبوا قصصاً أقل جودةً أيضاً، وقراءتها مهمّة كذلك، ولو حتّى لتذكير أنفسنا أنّ أحداً لا يستطيع بلوغ القمة من أوّل مرّة، وأنّ الأعمال العظمى ربّما احتاجت إلى ثلاث، أو أربع محاولات سابقة، كان على الفنّان فيهم حلّ بعض الأمور.

اسمح لي بتقديم تمرينين لاستكشاف هذه الفكرة: أحدهما من الأدب الروسي، والآخر من السينما.

تولستوي، في شبابه، كان أحد ركّاب زلّاجةٍ تاهت في عاصفةٍ ثلجيّة. ظلّت الزلّاجة بركّابها منطلقة عشرين ساعة متّصلة في خلال اللّيل، حتّى وجدوا ملجأ. ما هو إلّا وقت قصير حتّى كتب تولستوي قصّةً مستندةً إلى هذه التجربة بعنوان: «العاصفة الثلجيّة The Snowstorm». بعد أربعين سنة استخدم تولستوي المادّة نفسها لكتابة «السيّد والخادم». قراءة هاتين القصّتين بالترتيب تعطيك فكرة عمّا تعلّمه تولستوي في السرد في العقود الأربعة المنقضية بينهما.

والثاني: ثمّة مشهد ملاكمة في أحد أفلام تشارلي تشابلن القصيرة المبكّرة اسمه «البطل The Champion»، وبعد ستّة عشر عاماً، قدّم تشابلن مشهداً شبيهاً في فيلم «أضواء المدينة City Lights».

التمرينان:

بعدما قرأت قريباً «السيّد والخادم»، اقرأ الآن «العاصفة الثلجيّة».

شاهد، بأي ترتيب، مشهد الملاكمة في فيلم «أضواء المدينة» والمشهد المقابل له في فيلم «البطل».

دع صدى اللاحق يتردّد مع السابق.

ما أعتقد أنّك ستجده، هو أنّ الأعمال اللاحقة تبدو أنظمةً أكثر إحكاماً.

هدف تولستوي في «العاصفة الثلجيّة» على ما يبدو كان توثيق الحدث الحقيقي. الفكرة هي أنّ العاصفة حدثت، لكن لم يمثّل أيٌّ من الشخصيّات أيّ شيء، أو لم يصدر عن أيّهم فعلٌ يميّز شخصيّته عن غيرها، والإنقاذ حدث مصادفةً. كانت في القصّة بعض الأشياء الجيّدة (الشخصيّة الرئيسيّة مثلاً، بينما كان مرعوباً من التجمّد حتّى الموت، نعس، وحلم بأيّام الصيف، وكذلك كان وصف العاصفة والأحصنة رائعاً)، لكنْ لم يكن فيها أيّ من دراما «السيّد والخادم»، ولم يبدُ أنّها تقول أيّ شيء محدّد عن البشر، باستثناء أنّه ذات يوم تاه بعضهم.

عند مقارنة مشهد الملاكمة في «البطل» مع نظيره في «أضواء المدينة»، يبدو الأوّل مترهّلاً وساكناً. إنّه عملٌ جادّ، فيه الكثير من القفز المرتجل على ما يبدو. استخدم تشابلن الصغير نُسخاً مبكّرة من الحيل نفسها التي سيستخدمها لاحقاً في «أضواء المدينة»، لكنّه ما انفك يكرّرها، ولا يبدو أنّه خطر له ترتيبها في نمطٍ تصاعديٍّ محكمٍ، مثل ذلك الذي صنعه فيما بعد في «أضواء المدينة».

إذنْ، على سبيل بعض التعميم: السببيّة في الأنظمة المحكمة واضحة ومتعمّدة، تبدو عناصرها مختارةً بدقّة، والأمور تتصاعد تصاعداً حاسماً، ولكلّ شيء هدف.

الأنظمة الأكثر إحكاماً، ببساطة، أفضل.

السؤال الواضح إذن عند الفنّان هو: كيف أجعل نظامي أكثر إحكاماً؟

لو أنّك وضعت عشرة مؤلّفين يتراوحون بين الممتازين والسيّئين في غرفة، وطلبت منهم وضع قائمةٍ بأسمى مناقب الأدب، لن تتباين قوائمهم كثيراً. هناك بالفعل قائمة

بتلك المناقب، وضعناها بغير عمْد خلال عملنا على تلك القصص الروسيّة: عليك بالكفاءة والتخصيصيّة، استخدم الكثير من التفاصيل، لا تتوقّف عن التصعيد، اعرض ولا تقُل... إلخ. أحاديث الصنعة المختلفة لكلٍّ من أولئك الكتّاب العشرة ستتضمّن صياغات متنوّعة وشخصيّة على تلك المناقب الأوليّة، مع زيادةٍ، أو نقصان، مع بعض التنويعات المحبّبة، والحكايات المختلفة في مديح تلك الفضائل، والقول بأنّهم كانوا على الدوام مخلصين في العمل بهم. لكن أي شخص يستطيع البحث في غوغل عن «كيف تضرب رمية منحنية» [في رياضة البيسبول] فيعرف أنّ الضارب يجب أن «يحدّد اللفّة»، و«يضرب الرميات السيّئة، ويترك الجيّدة» وما إلى ذلك، وبوسعنا جميعاً الثرثرة عن ذلك، ونحن متّجهون إلى تولّي دور الضارب. عدا أنّه حالما نصل إلى هناك، حتّى نكتشف أنّه على الرغم من ذلك يستطيع بعضنا ضرب الرميات المنحنية، وبعضنا لا.

الفرق بين الكاتبة العظيمة والكاتبة الجيّدة (أو الكاتبة الجيّدة والكاتبة السيّئة) يكمن في جودة القرارات اللحظيّة التي تتّخذها في أثناء عملها؛ في سطر يخطر لها فجأة، في تعبير تقرّر مسحه، في فقرة تقرّر حذفها، في القرار بعكس ترتيب كلمتين كانتا مستقرّتين بهذا الترتيب في نصّها منذ أشهر.

يمكن أن يجلس خمسة مؤلّفين متجاورين إلى مائدةٍ طويلةٍ في المقهى نفسه، ويؤمنون جميعاً بالتخصيصيّة، لكن في لحظة الحقيقة، بعضهم سيجد طرائق خلّابة للتخصيص، وبعضهم لن يفعل.

هذا قاسٍ.

لكنّه أيضاً نوعٌ من الانعتاق، فهو يقلّل من عدد الأمور التي علينا أن نقلق بشأنها إلى أمرٍ واحد: اللّحظة التي نقرأ فيها سطراً كتبناه، ونقرّر إن كنّا سنغيّره أم لا.

نستطيع أن نختزل الكتابة كلها في الآتي: نقرأ سطراً، ينتابنا شعورٌ إزاءه، نثق به، (نتقبّل) ذلك الشعور، نفعل شيئاً ما استجابةً له، لحظياً، غريزياً.

هذا كل شيء.

مرّةً تلو المرّة تلو المرّة...

يبدو ذلك ضرباً من الجنون، لكن بحسب خبرتي هذه هي اللّعبة كلها: 1- الاقتناع أنّ بداخلك صوتاً ما يعرف تماماً ما يفعله، و2- إتقان الإنصات لذلك الصوت، والتصرّف تبعاً له.

قال الشاعر راندال جارل Randall Jarrell، الذي هو في الواقع ناقدٌ ممتازٌ أيضاً: «ثمّة شيء شديد السخافة في النقّاد، إنّ العمل الجيّد جيّدٌ بدون حاجةٍ إلى قولنا: إنّه كذلك، وتحت طيّات كبريائنا الهائل نعلم ذلك».

صحيح.

نحن نعلم.

أو: نعلم الآن؛ أمّا غداً فقد يختلف الحال؛ لذا سنتجرّأ اليوم على التغيير (أو لا). والجميل أنّنا سننال فرصةً للنظر فيه مجدّداً غداً، وبعد غد، وبعده، سنقرأ الجملة مراراً، ونتركها كما هي، أو نغيّرها مراراً، بل ويمكننا حتّى إعادتها إلى الشكل الذي كانت عليه في البداية.

نستمرّ في تكرار ذلك حتّى نصل إلى قرار، وسنعرف أنّنا وصلنا إلى قرار عندما نجد أنّنا توقّفنا عن التغيير.

—

إذن ما نطلق عليه «نظام أكثر إحكاماً» هو النتيجة التراكميّة لكل تلك الاختيارات التكراريّة على مستوى السطر، آلاف القرارات المجهريّة التحريريّة (أتذكّر تلك الشقّة التي أعطيتك إيّاها في نيويورك، بعد أن أتممت عامين من التسوّق، واستبدال ما اخترته بما كان موجوداً؟ يمكن عدّها نظاماً أكثر إحكاماً).

لنقل: إنّ تلك الفقرة ظهرت في مفتتح قصّتك: «أشعّة الشمس نزلت بقوّة على نافذة آنّ، حتّى إنّ آنّ، المتمدّدة في السرير، تحسّست معصمها بينما تتّجه للردّ على الهاتف. كان الوقت مبكّراً، من الذي يتّصل في هذا الوقت المبكّر؟ في الخارج، كانت تعبر الشارع حافلة، أو شاحنة».

تحتاج إلى عمل شيء ما، لكن أي عمل؟ ما الذي يضايقك في تلك الفقرة؟ ماذا تحبّ فيها؟ دعنا نسمّي نظامك في تفضيل الأشياء عن بعضها اسماً راقياً: «الأساس

التحريري». هيّا، ابدأ، طبّق أساسك التحريري. ستتعلّم كل ما يمكنك معرفته عن نفسك ككاتب ممّا تشعر أنّك تودّ فعله في تلك الشذرة النثريّة.

ما أشعر أنّي أودّ فعله هو الدخول في صلب الموضوع: «يا ربّي! من ذا الذي يتّصل في هذا الوقت المبكّر؟». هكذا قد تبدأ قصّتي. طبقاً لأساسي التحريري، فأشعّة الشمس التي تنزل بقوّة، والحافلة، أو الشاحنة في الشارع، ليسوا مهمّين، لأنّ الشمس تسبّب مشكلةً بجملة «نزلت بقوّة»، والشاحنة، أو الحافلة تفصيل كليشيه موجود في كل شارع (ما يجعلني أودّ أن أصيح «اخرجي من قصّتي!»). أساسي التحريري إذنْ يوجّهني للهروب بالكامل من فكرة نزول الشمس، وحذف الحافلة، أو الشاحنة، لكنّ كاتبةً أُخرى قد تحبّ الشكل الذي تدخل به الشمس من النافذة على الفتاة في السرير، وتربط بينهما في عقلها. قد ترغب في تعديل تلك العبارة لتحسين وقعها: «وقعت الشمس من نافذة ماري على ذراعها، بدفءٍ يكاد يلسعها». كاتب آخر قد يودّ فعل ذلك: «في الخارج حافلة، أو شاحنة. وماري، في حلمها، عرفت أنّه لا بدّ من أنّ مَن في الحافلة، أو الشاحنة هو جريج، لكنّ رنين الهاتف المستمرّ أيقظها، أعادها من حلمها لتتذكر أن جريج ليس في الحافلة، ولا الشاحنة، بل لا يزال في دالاس...». أو أياً كان. القصد هو: لو أنّك بدأت مع شذرة نثريّة بائسة، ثمّ أخذت (باستخدام تعبير تقنيّ مفتخر آخر) «تعبث به بحميّة متّقدة» بحسب ذوقك الشخصي (لا حاجة إلى مسوّغات دفاعيّة عقلانيّة)، سيتحوّل بالتدريج إلى نظامٍ مُحْكَم. وسوف يحتوي غالباً في طيّاته على الكثير منك، ولا شيء سواك، فقد رُتّب في النهاية بحسب ذوقك. لعلّك تفضّل السرعة، أو الوضوح، أو ربّما تقاوم السرعة، وتحبّ التمهّل، وربّما في «الوضوح» بالنسبة لك نوع من التبسيط الزائد عن الحدّ. ما أقصده أنّ نكهة ذوقك ليست ما يهم، بل الكثافة التي تطبّق بها هذا الذوق هي ما ستؤدّي إلى عملٍ فنيٍّ يُصدّر شعوراً بالإحكام.

لعلّك رأيت جهاز مزج الأصوات في ستوديو تسجيل، بكل تلك المفاتيح التي تنزلق من أعلى إلى أسفل. يمكننا أن نفكّر في القصّة وكأنّها نوعٌ من هذه الأجهزة، عدا أنّها تحتوي على آلاف المفاتيح المنزلقة، آلاف مواطن اتّخاذ القرارات.

لنقل: إنّ في قصّة ما، مايك يحتاج إلى اقتراض نقودٍ من أجل عمليّةٍ جراحيّةٍ لابنه، ويذهب ليطلبها من أبيه. يظهر هنا مفتاح منزلق بعنوان: «علاقة مايك مع أبيه»، لو أنّ علاقتهما جيّدة فتلك قصّة، لو أنّهما لم يتكلّما منذ عشرين عاماً فتلك أُخرى؛ أمّا أبو مايك نفسه فهو مفتاح آخر، ربّما يكون غنياً وكريماً، أو ربّما غنياً ومقتراً (أو فقيراً ومقتراً، أو فقيراً وكريماً).

بوسعنا باستخدام هذا النموذج القول بأنّ الكاتب ينبغي له فعل أمرين: خلق المفاتيح المنزلقة في البداية (إيجاد اللّحظة التي يفكّر فيها مايك في استجداء والده وتضمينها في القصّة)، ثمّ تحريك المفتاح. عليه اختيار نسخة والد مايك التي يريدها في القصّة من بين نسخ لا حصر لها.

واسمح لي هنا بتعديل المجاز. جهاز المزج هذا ليس لتسجيل الموسيقى، بل لغمر المكان بأضواء جميلة كثيفة. كلّ تحريكٍ لأحد آلاف المفاتيح المنزلقة سيغيّر من جودة وشدّة إضاءة هذا المكان. في القصّة الممتازة كلّ مفتاحٍ في مكانه السليم، والإضاءة في المكان لا يمكن أن تصبح أوضح ولا أجمل ممّا هي عليه.

في هذا النموذج، المراجعة هي عمليّة الخوض في القصّة مرّة تلو الأُخرى، وضبط وتعديل المفاتيح الموجودة بدقّةٍ هائلةٍ، وخلق مفاتيح جديدة كلّما تطلّب الأمر (هل هناك احتياج لأم مايك هنا؟). كلّ مرّة يتحرّك فيها أحد المفاتيح ولو مليمتر، يصبح نظامك أكثر إحكاماً جزئياً، ويحتوي على جزءٍ أكبر منك، والغرفة أجمل (طيّب، هذا صحيح فقط في حالة القرارات السليمة، لكنْ بما أنّنا سنقرّر مراراً وتكراراً، نفترض في النهاية أنّ كل قراراتنا ستصبح سليمة).

أنا أحبّ ما أحبّ، وأنت تحبّ ما تحبّ، والفنّ هو المكان الذي حبّنا فيه لما نحب ليس فقط مسموحاً به، بل مهارة أساسيّة. إلى أيّ مدى تستطيع أن تحبّ ما تحبّ؟ كم أنت مستعد للعمل على شيء بغرض التأكّد بأنّ كل ذرّة فيه مفعمة بتفضيلاتك الحاسمة؟

الاختيار، والاختيار، والاختيار، هذا كل ما لدينا.

أليوشا الجرّة

ليو تولستوي

(1905)

أليوشا الجرّة

[1] أليوشا كان الشقيق الأصغر. يعود لقب «الجرّة» إلى المرّة التي أرسلته فيها أمّه بجرّة لبن إلى زوجة الشمّاس، فتعثّر وكسر الجرّة. أوسعته أمّه ضرباً، وبدأ الصبية ينادونه بلقب «الجرّة». صار اسمه من تلك اللّحظة فصاعداً أليوشا الجرّة.

كان أليوشا صبياً نحيفاً طويل الأذنين (تنتصب أذناه مثل جناحين) وضخم الأنف. اعتاد الصبية على السخرية منه بقول: «أنف أليوشا مثل كلب على جبل». كان في القرية مدرسة، لكنّ الكتابة لم تكن سهلةً على أليوشا، علاوةً على أنّ الوقت لم يكفِ لأيّ دراسة. شقيقه الأكبر كان يعمل لدى تاجرٍ في المدينة، لذا تعيّن على أليوشا مساعدة أبيه منذ تعلّم المشي. بدأ يراقب الماشية والأبقار في الحظيرة، وهو لا يزال في السادسة من عمره، ومعهم أخته الرضيعة، ثمّ بدأ يعتني بالجياد لمّا كبر عن ذلك قليلاً. ولم يبلغ الثانية عشرة إلّا وهو يحرث الأرض، ويقود العربة. لم يكن قوياً، لكنّه عرف كيف يفعل الأشياء. كان دائماً في مزاجٍ جيّد. عندما يضحك عليه الصبية، إمّا يظلّ صامتاً، وإمّا يضحك بدوره. عندما يصرخ فيه أبوه يحافظ على صمته وينصت، وما إن ينتهي الصراخ حتّى يبتسم ويتابع أياً ما كان يفعله.

كان أليوشا قد بلغ التاسعة عشرة عندما جُنّد شقيقه؛ لذا، رتّب أبوه أن يتولّى أليوشا وظيفة أخيه في خدمة التاجر. أعطوا أليوشا حذاء أخيه، وقبّعة أبيه، ومعطفاً، وأخذوه إلى المدينة. سُعد أليوشا بملابسه الجديدة، لكنّ التاجر لم يحبّ هيئته.

[2] قال التاجر، وهو يتفحّص أليوشا من رأسه إلى أخمص قدميه: «حسبت أنّني سأنال رجُلاً بدلاً من سيمون. ما هذا الطفل الأحمق؟ ما فائدته؟».

- إنّه يستطيع فعل أي شيء؛ يستطيع جمع الحيوانات، والذهاب لجلب الأشياء، ويعمل كالحمير. قد يبدو ضعيفاً، لكنّه لا يتعب.

- حسناً، سنرى.

- وأهمّ شيء أنّه لن يجادلك أبداً، إنّه يفضّل العمل على الأكل.

- أوه، حسناً، سنرى، دعه هنا.

هكذا بدأ أليوشا يعيش لدى التاجر.

لم تكن أسرة التاجر كبيرة. كانت هناك زوجته، وأمّه العجوز، والابن الأكبر المتزوّج الذي لم يكمل دراسته ويعمل مع أبيه، والابن الآخر الذي نال تعليماً جيّداً، أنهى المدرسة وذهب إلى الكليّة، لكنّهم طردوه، وعاد ليعيش في البيت، ثمّ هناك ابنة أُخرى، طالبة في المدرسة الثانويّة.

لم يحبّوا أليوشا في البداية. كان بالنسبة لهم فلّاحاً أكثر من اللّازم؛ ملابسه شنيعة، ولا يعرف كيف يتصرّف، ولا يعرف من الروسيّة حتّى ما يستخدمه مع الأشخاص الأعلى منه. لكنْ سرعان ما اعتادوا عليه، فقد كان عاملاً مجدّاً أكثر حتّى من أخيه. اتّضح أنّ ادّعاء أنّه لا يجادل أبداً حقيقة، فقد كلّفوه بكل شيء، وكان يفعل ما يؤمر به لحظياً راضياً كل الرضا، بل ولم يرتَح حتّى بين الأعمال. لم يختلف حاله في بيت التاجر عمّا كان في بيته، فقد ألقى الجميع على عاتقه بكل شيء. كلّما فعل أكثر كلّفوه بأكثر. من زوجة التاجر لأمّه، لابنته، لابنه، لكبير الخدم للطباخة، جعلوا جميعاً يرسلونه هنا وهناك، وتحت وفوق، افعلْ هذا، وقُمْ بذاك، لم يكن يسمع إلّا «اجْرِ واجلب هذا»، أو «أليوشا، اعتنِ بذاك»، أو «أليوشا، لا تقل: إنّك نسيت!»، أو «أليوشا، لا تنسَ»، ولم يتوقّف أليوشا عن الركض، والاعتناء بالأمور، ومراعاة الأشياء، ولم ينسَ قط، ولم تفارق محيّاه الابتسامة إبان كل ذلك.

لم يمض الكثير قبل أن يبلى حذاء شقيقه. وبخه سيّده على المشي بأصابع بارزة من [3] الحذاء، واشترى له من السوق حذاءً جديداً. سُعد أليوشا بالحذاء الجديد، لكنّ قدمه لا تزال قديمة، وأمست في آخر اليوم تؤلمه أشدّ الألم حتّى كره الحذاء الجديد. وخاف أليوشا أيضاً من غضب والده عندما يأتي ليحصّل معاشه الأسبوعي فيجد أنّ التاجر قد خصم منه ثمن الحذاء الجديد.

في الشتاء، يستيقظ أليوشا قبل الفجر، ويقطع خشب المدفأة، ويكنس الساحة، ويقدّم الطعام والماء للبقر والحصان، ثمّ يوقد الأفران، ويلمّع الأحذية، وينظّف ملابس السادة بالفرشاة، ويضع السماور على النار بعد تنظيفه. بعدها يكلّفه كبير الخدم بنقل بعض البضائع، أو الطبّاخة بعجن الدقيق وتنظيف الأواني. بعدها قد يرسلونه إلى المدينة بخطاب إلى شخصٍ ما، أو لإحضار الابنة من المدرسة، أو بشراء بعض الزيت لمصباح السيّدة الكبيرة. ودائماً ما يكون هناك من يقول: «أين كنت كل هذا الوقت بحق الجحيم؟»، أو «لماذا تتعب نفسك؟ أليوشا سيحضرها لك. يا أليوشا، يا أليوشا!»، فيركض أليوشا ليحضرها.

كان يقضم لقمة ما كلّما سمح له الوقت، وقلّما تمكّن من العودة ليأكل مع البقيّة ليلاً، عندها توبّخه الطبّاخة لتأخّره، غير أنّها مع ذلك تشفق عليه وتحتفظ له بشيء من الأكل الساخن على سبيل الغداء والعشاء. العمل خلال الأعياد كان أكثر من غيره، لكنّ أليوشا أحبّ الأعياد جداً، لأنّه ينال في الأعياد إكراميّة. ليس الكثير، نحو ستّين كوبيك، عدا أنّ هذا يظلّ ماله وحده، يستطيع أن ينفقه كما يتراءى له؛ أمّا راتبه الأسبوعي فلم تلمحه عيناه قط، والده يأتي ويقبضه، وكل ما سمعه منه أليوشا كان الشكوى من السرعة التي يبلي بها أحذيته.

عندما ادّخر روبلين من الإكراميّة، أخذ بنصيحة الطبّاخة وابتاع لنفسه معطفاً صوفيّاً أحمر، ولمّا ارتداه لم يعد قادراً على كبح ابتسامته من فرط السعادة.

نادراً ما أفرط أليوشا في الكلام، وعندما يتحدّث يخرج منه الكلام شظايا متناثرة. ولو أمروه بفعل هذا، أو سألوه إن كان بوسعه فعل ذاك، كان يردّ: «طبعاً» قبل أن ينتهي محدّثه من الكلام، ويبدأ في التنفيذ.

لم يكن يحفظ أيّ صلاة، علّمته أمّه بعض الصلوات، لكنّه نسيهم كلّهم، لكنّه كان مع ذلك يصلّي، في الصباح والمساء، يصلّي بيده ويرسم على نفسه الصليب.

[4] هكذا عاش أليوشا لعامٍ ونصف، ثمّ فجأةً، في النصف الثاني من العام الثاني، حدث له ما لم يسبق له مثيل في حياته. الأمر الذي اكتشفه وأثار ذهوله، كان أنّ ثمّة علاقات أخرى بين الناس إلى جانب علاقة احتياج شخص إلى شيءٍ من شخصٍ آخر، علاقات خاصّة جداً: لا يحتاج الشخص من الآخر أن ينظّف حذاءً، أو أن يسرج حصاناً، أو أن ينقل حمولةً إلى مكانٍ،

لا يحتاج من الآخر إلى أيّ شيء ضروري، لكنّه مع ذلك يظلّ بحاجةٍ إلى هذا الآخر، ويلاطفه، وأنّه، أليوشا، يمكنه أن يكون هذا الآخر. عرف هذا من الطبّاخة، أوستينيا. أوستينيا كانت يتيمة، صغيرة، وتعمل مثل أليوشا. بدأت أوستينيا تشفق على أليوشا، وشعر أليوشا للمرّة الأولى أنّ أحداً غيره يحتاج إليه، يحتاج إليه هو نفسه لا عمله. عندما كانت أمّه تشفق عليه لم يلحظ ذلك، لأنّه بدا له أنّ هذه طبيعة الأمور، وأنّ هذا لا يختلف كثيراً عن إشفاقه على نفسه. ثمّ فجأةً، وجد هنا أوستينيا التي ليست من أهله، ومع ذلك تشفق عليه، وتحتفظ له ببعض الزبدة والحبوب في إناء، ثمّ تسند ذقنها إلى ذراعها العاري وتراقبه، وهو يأكل. ويراها تفعل ذلك فيضحك، ويستمرّ في الضحك.

ذلك كان جديداً وغريباً على أليوشا، حتّى إنّه في البداية خاف، شعر أنّ هذا قد يعيقه عن العمل كما اعتاد، لكنّه كان سعيداً على كل حال. صار عندما ينظر إلى بنطاله الذي أصلحته له أوستينيا يهزّ رأسه ويبتسم، وكلّما كان يعمل، أو في طريقه إلى أيّ مكان، يتذكّر أوستينيا ويقول: «أوه، أوستينيا، نعم!». ساعدته أوستينيا كلّما استطاعت، وساعدها أيضاً في المقابل. أخبرته عن نفسها، عن كيف فقدت والديها، وكيف أخذتها عمّتها عندها، وكيف حصلت على تلك الوظيفة في المدينة، وكيف حاول ابن سيّدها أن يقنعها بفعل شيء غبي، وكيف أوقفته عند حدّه. كانت تحبّ الكلام، وكان يحبّ الإنصات إليها. سمع ذات مرّة أنّه غالباً ما يتزوّج الفلّاحون الذين يعملون مثله في المدينة الطبّاخات. وفي مرّة سألته أوستينيا عن إن كانوا سيزوّجونه عمّا قريب، فقال: إنّه لا يعرف، لكنّه لا يشعر برغبة في الزواج بفتاةٍ ريفيّة. قالت: «أوه، هل تفكّر في واحدةٍ معيّنة؟».

[5] - أريد أن أتزوّجك أنت، هل توافقين؟

قالت أوستينيا: «حسناً، اسمعوا ماذا يريد الجرة، الجرة يطرح سؤاله مباشرة». ونكزته بخفّة في ظهره بيدها: «لماذا لا أوافق؟».

جاء أبوه في ثلاثاء المرافع[1] إلى المدينة ليقبض راتبه. كانت زوجة التاجر قد عرفت بأنّ

(1) ثلاثاء المرافع Shrovetide: أحد الأعياد التقليدية في الكنيسة الأرثوذكسية الروسية، ويسبق أيام الصوم الكبير. [المترجم]

أليوشا يرغب في الزواج بأوستينيا ولم يعجبها ذلك. قالت لزوجها: «ستحبل، ما نفع الطباخة ذات الأطفال؟».

أعطى السيّد معاش أليوشا لأبيه.

قال الفلّاح: «كيف هو الولد معكم؟ تمام؟ قلت لك: إنّه لن يجادلك أبداً».

- فيما يخصّ المجادلة فهو لا يجادل فعلاً، لكن هذا لا يمنعه من بعض الحماقات. لا أعرف من أين خطرت له فكرة الزواج بالطبّاخة، أنا لن أسمح بأن تتزوّج الخادمة، هذا لا يناسبنا.

قال الأب: «هذا الأحمق... لا تقلق أبداً، سأخبره أن يخرج هذا الموضوع من عقله».

ذهب أبوه إلى المطبخ، وجلس إلى المائدة منتظراً ابنه. كان أليوشا غائباً يقضي بعض المأموريات، وعاد في النهاية لاهثاً.

قال الأب: «ما هذا الذي تفكّر فيه؟ حسبتك عاقلاً».

- لا شيء... أنا...

- ماذا تعني بلا شيء؟ أنت تفكّر في الزواج. سأزوّجك بنفسي عندما يحين الوقت، وسأزوّجك بامرأةٍ مناسبةٍ، لا بعاهرة من عاهرات المدينة.

تحدّث أبوه لوقتٍ طويلٍ، ووقف أليوشا في مكانه وتنهّد، وعندما انتهى الأب ابتسم.

- حسناً، لننس الأمر.

- هذا صحيح.

ولمّا ذهب أبوه وتركه وحيداً مع أوستينيا (التي كانت واقفة خلف الباب طوال الوقت، وسمعت كل ما قاله الأب لابنه) قال لها:

- يبدو أنّ خطّتنا لن تنجح. هل سمعتِ؟ لقد تضايق جداً، لن يتركني أتزوّج.

أخذت تبكي بدون صوت في مريلتها.

قال أليوشا: «تؤ، تؤ».

- علينا أن نطيعه، يبدو أنّنا مضطرون إلى نسيان الموضوع.

ليلتها، عندما نادته زوجة سيّدته ليغلق النوافذ، قالت: «ستسمع كلام أبيك وتنسى تلك الحماقة، صح؟». [6]

قال أليوشا ضاحكاً: «يبدو أنّي مضطر إلى ذلك». ثم بكى.

منذ تلك اللحظة فصاعداً، لم يذكر أليوشا الزواج أمام أوستينيا مرّة أُخرى، وتابع الحياة مثلما كان يفعل من قبل.

وفي أحد أيّام الصيام الكبير، أرسله كبير الخدم لتنظيف الثلج عن السطح. تسلّق إلى السطح ونظّفه جيّداً، ثمّ بينما كان ينظّف الثلج المتجمّد في المزراب، تعثّرت قدمه، ووقع ومعه جاروفه. لم يقع لسوء الحظ على الثلج، بل على السطح المعدني لأحد الأبواب. هرعت إليه أوستينيا وابنة السيّد.

- أليوشا، هل أنت مصاب؟

- قليلاً، كل شيء تمام.

حاول أن ينهض وأخفق، بدأ يبتسم. حملتاه إلى كوخ خفير الساحة، وجاء الطبيب فور استدعائه، فحصه وسأله أين يشعر بالألم.

- في كل مكان، لكن كل شيء تمام، سيغضب منّي السيّد، أرسلوا لأبي وأخبروه.

تمدّد أليوشا في السرير يومين، وفي اليوم الثالث استدعوا القس.

سألته أوستينيا: «أنت لن تموت، أليس كذلك؟».

قال أليوشا بخفوت مثلما كان يتحدّث دوماً: «لم لا؟ أتحسبين أنّنا نعيش إلى الأبد؟ كلّنا سنموت في وقت ما... شكراً يا أوستينيا على لطفك معي. أترين؟ من الجيّد أنّنا لم نتزوّج، كان سيضيع ذلك هباءً؛ أمّا الآن فكل شيء على ما يرام».

صلّى مع القس بيديه وبقلبه. وفي قلبه كان يفكّر أنّك لو كنت طيّباً هنا بالأسفل، وفعلت ما تؤمر به، ولم تؤذ أحداً، سيكون كل شيء طيباً بالأعلى أيضاً.

لم يتحدّث كثيراً، بل ظلّ يطلب الماء، وبدا مذهولاً من أمرٍ ما.

ثمّ بدا أنّه جفل من شيء ما، ومدّ رجليه، ومات. ✦

حكمة الحذف

تأمّلات في «أليوشا الجرّة»

تبدأ الشخصيّة في الظهور مجرّد اسم علم؛ شكل شبحي نبدأ نحمّله بالصفات. من أوّل كلمات القصّة نعرف أنّ هناك شخصاً يدعى أليوشا، ثمّ يتعثّر ويسقط، ويكسر جرّة، ولهذا تضربه أمّه ويضايقه بقيّة الصبية بلقب «أليوشا الجرّة».

يبدأ يتجلّى لنا طفلاً.

وهو فوق ذلك «نحيل»، و«طويل الأذنين»، وأنفه كبير مثل «كلب على جبل»، أو بحسب ترجمة إيه. إس. كارماك A. S. Carmack «أنف مثل «قرع عسلي على سارية»، وهو أنف، في كلتا الحالتين، لن يرغب فيه أحدنا، لكنّنا نحبّه بسبب هذا الأنف. يا له من فتى مسكين! إنّه ليس تلميذاً بالفطرة، وليس هناك وقت للمدرسة على أيّة حال. إنّه عاملٌ مجتهدٌ، أحد أكثر العاملين اجتهاداً في الأدب كله: يساعد والده «منذ تعلّم المشي»، يرعى منذ السادسة، ويحرث منذ الثانية عشرة.

يبدأ ذلك الشكل الشبحي في الفقرة الثانية يكتسي باللّحم: فتى نحيل، كبير الأنف، دؤوب، غريب نوعاً ما. يمكننا تخيّل شخصٍ مشابه، يتعرّض للأذى دوماً، وشكله مضحك، ويعمل بجدّ، وعصبيّ كالجحيم، لكنّه ليس أليوشا: فقد «كان دائماً في مزاجٍ جيّد» (من بين كل أنواع الأمزجة الجيّدة في العالم، ما نوع المزاج الجيّد الذي اتّسم به؟)، عندما يضحك عليه بقيّة الصبية، إمّا يصمت، وإمّا يضحك معهم، وعندما يصرخ فيه أبوه، يصمت وينصت. هذا صبيٌّ محدّدٌ جداً، مختلفٌ عن ذلك الذي، مثلاً: يقاوم

سخرية بقيّة الأولاد، أو الذي بعدما يصرخ فيه أبوه يسخر منه بتعبيرات وجهه من وراء ظهره. ما يفعله أليوشا بعدما ينتهي أبوه من الصراخ: يبتسم ويتابع عمله.

قد يبدو لنا أليوشا مثل أولنكا في «الحبّوبة»، شخصيّة كاريكاتورية نوعاً ما، من دون النبرة الازدرائيّة في الكلمة. قُدّم لنا بعد فلترته من التردّدات المعقّدة، بعد غربلته إلى سمةٍ واحدة. هذه السمة في تلك القصّة البسيطة كحكايات الأطفال هي الامتثال المبتهج.

ولهذا نحبّه. تبدو القصّة من هذا الوقت المبكّر وكأنّها تقول: «في هذا العالم أناسٌ حياتهم كلها من البداية للنهاية كدح لا يتوقّف. كيف يعيش الواحد منهم؟». يمثّل أليوشا موقفاً نتّخذه جميعاً من وقتٍ إلى آخر: «بما أنّني مُجبرٌ على هذا، فسأحاول بأقصى طاقتي فعله بسعادة». إنّه موقفٌ سليم. تخيّل نفسك مشاركاً في نشاطٍ مدرسيٍّ، ولا يوجد مقاعد في المكان، ثمّ يظهر فجأةً هذا الولد الضئيل كبير الأنف ويقول: «أستطيع المساعدة». ويبدأ في العمل بحماس وكفاءة مبتسماً. وفي الناحية الأخرى فتى كئيب، يمسح بخمولٍ، ويتظاهر بالكلام في هاتفه المحمول. أيّهما ستحبّ أكثر؟ من الذي يعيش اللّحظة أحسن؟

ما إن يتشكّل الشكل الشبحي الأوليّ بخصالٍ معيّنة، حتّى تتّجه القصّة إلى اختبار تلك الخصال. «كان ياما كان، ذهب ولدٌ ممتثلٌ مبتهجٌ إلى العالم». وهذا ما فعله أليوشا في نهاية أوّل صفحة؛ إذْ بدأ الحدث التصعيدي: يذهب إلى بيت التاجر الذي يبدو أنّه يستأجره من أبيه.

وهناك يتعرّض إلى مزيدٍ من الاستغلال والأذى. إنّه ليس رجُلاً بالنسبة إلى سيّده الجديد، بل «طفل أحمق». هل يحاول أبوه الدفاع عنه؟ نعم، نوعاً ما، مثلما قد ندافع عن حصان نحاول بيعه: «قد يبدو ضعيفاً، لكنّه لا يتعب». وعائلة التاجر أيضاً لا تحبّ أليوشا، فهو رثٌّ خشنٌ، فلّاحٌ تماماً.

في القصص، يجب أن تواجه الخصال المِحَن (أولنكا في «الحبّوبة» هي امرأة رجُلٍ واحدٍ إلى حدّ التطرّف، ثمّ يموت هذا الرجُل. فاسيلي في «السيّد والخادم» متغطرس، فتأتي عاصفة لتحطّ منه). العائلة هنا تستقبل أليوشا باستخفاف، بداية المحنة. كيف يستجيب أليوشا؟ بفعل ما يفعله دائماً: يعمل بكدّ وابتهاج. لا يردّ على أي كلام، يفعل كل

ما يؤمر به لحظياً و«راضياً»، ولا يستريح أبداً. هل ينجح هذا النهج؟ نعم، أصبح لا غنى عنه في هذا البيت. هل يمتنّون له؟ لا، بل يراكمون العمل عليه. «ولم يتوقّف أليوشا عن الركض، والاعتناء بالأمور، ومراعاة الأشياء، ولم ينسَ قطّ، ولم تفارق محيّاه الابتسامة إبان كل ذلك». هذا إذن تكرار لأوّل نقاط القصّة، لكنْ في بيئةٍ أخطر نوعاً ما. حتّى هنا، على ذلك المسرح الأوسع، في بيت التاجر الراقي، ينجح نهجه. في بيت أبيه عمل بكدّ و«كوفئ» بهذه الوظيفة، والآن يطبّق نهج العمل المبتسم إيّاه نفسه. هل سيكافأ مجدّداً؟

سينال مكافأته بعد قليل، حبّ أوستينيا.

لكن قبل ذلك ثمّة محنة أخرى في نهاية صفحة 2: نعله يبلى.

نجد أنّنا نتعلّم عنه شيئاً جديداً (لاحظ أنّ القصّة، كانت طوال الوقت بطريقتها الهادئة تخبرنا عنه أشياء جديدة في كل فقرة). عندما يبلى حذاؤه، ويحصل على حذاءٍ جديدٍ، يقلق من غضب أبيه لمّا يكتشف أنّ التاجر خصم ثمن الحذاء من أجره. هنا يظهر أوّل تلميح للسؤال في القصّة: «هل هناك جانبٌ سلبيٌّ من امتثال أليوشا المبتهج؟ هل هو مطيع أكثر من اللازم؟». كان إحساسنا بالعدالة يخبرنا أنّه يساء استغلاله، لكنّ إحساسه لا يخبره بالشيء نفسه. هنا نبدأ نبتعد عنه قليلاً، نحسّ أنّ ما عددناه فيه سمة طيّبة من قبل أمست الآن محلّ تساؤل.

لا يرغب في شيء، أو فقط في أقلّ الأشياء. يحبّ الأعياد لأنّه يحصل فيها على إكراميّة (أبوه يأخذ راتبه)، وبهذه الإكراميّة ابتاع «معطفاً صوفيّاً أحمر» أثار سعادته حتّى «لم يعد قادراً على كبح ابتسامته من فرط السعادة» (أو بحسب ترجمة كارماك: «بلغ ابتهاجه وذهوله حدّ أنّه تسمّر في مكانه في المطبخ فاغر الفم»).

أليوشا إذن على الرغم من بساطته قادرٌ على الشعور بالسعادة، ويحتاج إلى ذلك، ولأنّ تلك القصّة نموذج مثالي للقصّة الاقتصاديّة، يجب أن تُستغلّ هذه القدرة فور أن قُدّمت.

سرعان ما «حدث له ما لم يسبق له مثيل في حياته». ما هذا الشيء؟

«الأمر الذي اكتشفه وأثار ذهوله، كان أنّ ثمّة علاقات أُخرى بين الناس إلى جانب علاقة احتياج شخص إلى شيء من شخصٍ آخر، علاقات خاصّة جداً: لا

يحتاج الشخص من الآخر أن ينظّف حذاءً، أو أن يسرج حصاناً، أو أن ينقل حمولةً إلى مكانٍ، لا يحتاج من الآخر إلى أيّ شيء ضروري، لكنّه مع ذلك يظلّ بحاجةٍ إلى هذا الآخر، ويلاطفه، وأنّه، أليوشا، يمكنه أن يكون هذا الآخر».

قارن هذه (من ترجمة كلارِنس براون Clarence Brown) بنسخة كارماك:

«تلك التجربة التي أثارت ذهوله الكامل، كانت اكتشافه المباغت أنّ إلى جوار العلاقات التي تنبع من احتياج الناس إلى بعضهم، توجد علاقات أُخرى مختلفة تماماً: ليست علاقة شخص بآخر لأنّه يحتاج من هذا الآخر أن ينظّف حذاءً، أو يقوم بمهامٍ، أو يسرج حصاناً، بل علاقة شخصٍ بآخر غير ضروري له بالمرّة، لأنّه ببساطة يرغب في خدمته ويحبّ أن يحبّه. واكتشف أنّه، أليوشا، يمكنه أن يكون هذا الآخر».

وعند بيفير وفولوخونسكي:

«هذا الحدث كان عبارة عن إدراكه المذهل أنّ إلى جوار علاقات الناس التي تأتي من احتياجهم إلى بعضهم، هناك علاقة أُخرى خاصّة: ليست لأنّ شخصاً يحتاج إلى تلميع حذائه، أو إلى توصيل مشترياته، أو إلى تسريج حصانه، بل لأنّ شخصاً يحتاج إلى شخصٍ آخر بلا أيّ سبب، ويريد أن يفعل له أشياء، ويكون لطيفاً معه، وأنّه هو، أليوشا، كان هذا الشخص الآخر بالذات».

لعلّك تمنح نفسك بضع دقائق لمقارنة هذه الصيغ الثلاثة، لتكتشف شيئاً من المسافة التي قد تنشأ بين الترجمات الجيّدة، وإلى أي مدى تؤدّي القرارات المتّخذة على مستوى الجملة إلى خلق عالم القصّة (صُنعت ثلاث نسخ من أوستينيا في هذه الترجمات: واحدة تجعل أليوشا يشعر بأنّه محلّ احتياجٍ وملاطفة، وثانية ترغب في خدمته وتحبّ أن تحبّه، وثالثة تريد أن تفعل له أشياء وتكون لطيفة معه).

لكن ربّما تنطوي هذه الفقرة على تحدٍّ خاص. قال براون عن ترجمتها: «عندما ينتبه أليوشا أوّل مرّة إلى مفهوم التعاطف المنزّه عن المصلحة، إلى الهوى الإنساني الخالص، تزلزله الفكرة حتّى إنّ لغة تولستوي تتداعى إلى ركام. إنّها تصويرٌ لعقليّة أليوشا عديمة

اللّغة تقريباً فيما تتلمّس طريقها نحو فكرةٍ جديدة. أغلب مترجمي تولستوي يسلكون في تلك القصّة مسلك قاعات الاستقبال الفاخرة في الحرب والسلام، لكنّني حاولت أن أكون بسيطاً متواضعاً، بل وحتّى ضعيفاً لغوياً مثلما في الأصل»[1].

القصّة مكتوبةٌ بصوت الشخص الثالث غير المباشر، ويظلّ راوي القصّة هو تولستوي لا غيره، لكن وعي أليوشا يتسلّل حول الأطراف. لماذا كتب تولستوي بتلك الطريقة؟ كي يصبح أصدق. إنّ أليوشا يتخبّط في طريقه إلى حقيقةٍ جديدةٍ، ووسيلته الوحيدة هي لغته القاصرة.

لن يكون من المبالغة القول بأنّ تولستوي فعل بصوت أليوشا هنا ما ستفعله فرجينيا وولف Virginia Woolf قريباً في: إلى المنارة To The Lighthouse (وجيمس جويس James Joyce في: عوليس Ulysses، ووليام فوكنر William Faulkner في: الصخب والعنف The Sound and the Fury) وصل تولستوي إلى فهم سيسود الحداثة بعده: إنّ الشخص ولغته لا ينفصلان (لو تريد معرفة حقيقتي، فلتسمعها بكلماتي، بطريقتي وصياغتي الطبيعيّة).

أليوشا يقع في حبّ أوستينيا، التي منحته هبة الإدراك بأنّه أكثر من مجرّد القيمة التي يقدّمها؛ حتّى لو كانت شخصيّة ما لا تحتاج منك إلى أن تقوم بمهمّةٍ لأجلها، ربّما لا تزال بحاجة إليك، أنت. ربّما تعجبها، وتستمتع بصحبتك، وتريد أن تكون طيّبة معك. هذه فكرة راديكاليّة بالنسبة له، لا أحد سوى أمّه جعله يشعر بهذا من قبل. هل هو سعيد بذلك؟ نعم، لكن أيضاً «ذلك كان جديداً وغريباً على أليوشا، حتّى إنّه في البداية خاف». أليوشا يتقدّم للزواج بأوستينيا في المحادثة بنهاية صفحة 4. أوستينيا، احتفالاً باللّحظة، إمّا 1- «نكزته بخفّة في ظهره بيدها»، وإمّا 2- بحسب كارماك قامت بالطقس الروسي الاحتفالي بقبول الخطبة «لطمته مازحةً على ظهره بمغرفتها» (أكّدت لي صديقة روسيّة

(1) إن المترجم فنان، والفنان مترجم، يترجم صورة في عقله إلى صيغة محفزة للخيال. إن الذين يطمحون من بيننا لأن يصبحوا فنانين، يمكنهم تعلم بعض القيم الفنية من خلال بذل بعض المجهود في الترجمة، حتى لو كنا لا نتكلم اللغة محل التساؤل. انظر التمرين في ملحق ج.

أن لا مغرفة في الأمر، بل بحسب نسخة بيفير وفولوخونسكي تقبل أوستينيا طلبه، وهي «تضربه على ظهره بمنشفة»).

لكن بهجتهما لن تدوم، يدمّر أبوه الفكرة على الفور، وتكشف واحدة من أصعب لحظات القصّة أنّه بينما قال الأب عن أوستينيا: «عاهرة من عاهرات المدينة»، كانت واقفة خلف الباب، وسمعت كل شيء، بما في ذلك تقصير أليوشا في الدفاع عنها.

يقول لها أليوشا بخضوع: «يبدو أنّ خطّتنا لن تنجح. هل سمعتِ؟ لقد تضايق جداً، لن يتركني أتزوّج».

تبدأ أوستينيا تبكي. لا يحاول أليوشا طمأنتها، ولا يتعهّد بالعودة إلى أبيه ليتمسّك برغبتهما، بل فقط يطرقع لسانه (في ترجمة بيفير وفولوخونسكي)، ما يترجمه براون إلى: «تؤ، تؤ»؛ أي: إنّه يحثّها ألّا تبالغ في ردّ فعلها.

يقول: إنّ عليهما إطاعة أبيه.

القارئ المعاصر في تلك اللّحظة ينظر إلى أليوشا محبطاً. يبدو ضعيفاً ومعيوباً. ما كانت سمته الحميدة باتت عيباً في الشخصيّة. هل امتثاله المبتهج في الواقع سلبيّة فطريّة؟ دليل على الخيال المحدود لا التواضع؟ استجابة لا إراديّة للسُّلطة؟ ضرب من ارتكاسات الطبقة العاملة؟

زوجة التاجر في تلك اللّيلة تسأله «ستسمع كلام أبيك وتنسى تلك الحماقة، صح؟».

يقول في ترجمة براون: «يبدو أنّي مضطرّ إلى ذلك».

ويقول في ترجمة كارماك: «نعم، بالطبع، لقد نسيت».

وعند بيفير وفولوخونسكي: «يبدو ذلك».

ويحاول دائماً أن (يظلّ مبتهجاً)، في ترجمتين من الثلاث يضحك، وفي الثالثة يبتسم. لكن في الترجمات الثلاث ينزل من سعادته الدائمة وتنفجر دموعه.

أي إنّه «بكى» عند براون، أو «وبدأ من فوره في النحيب» عند كارماك، أو «ثمّ انتحب مرّة واحدة» عند بيفير وفولوخونسكي.

لو أنّ أليوشا ردّ على زوجة التاجر بسلوكه العادي («قال أليوشا ضاحكاً: «يبدو أنّي مضطر إلى ذلك»، ثمّ خرج من الغرفة لمتابعة عمله») كنّا سنشعر أنّ تلك لحظة مكرّرة، إخفاق في التصعيد، أليوشا يستمرّ في كونه أليوشا.

لكنّ نحيبه هذا يضيّق من مسار القصّة، أليوشا في الواقع يشعر بظلم والده، وواعٍ بتقصيره في الدفاع عن أوستينيا. إنّها ليست حكايةً عن أبله بلا مشاعر، ليست المسألة وكأنّه بلا رغبات، ولا نفس؛ بل هو ذو رغبات، وقادرٌ على الحبّ، وعُرضةٌ للألم.

صرنا الآن في منطقةٍ جديدةٍ، وهو كذلك، لأوّل مرّة في حياته يكلّفه امتثاله المبتهج شيئاً، وهو واعٍ بذلك.

ننتظر لنرى ماذا سيجعله هذا يفعل.

تقول القصّة: إنّه لم يفعل شيئاً: «منذ تلك اللّحظة فصاعداً... تابع الحياة مثلما كان يفعل من قبل». لكنّنا نشك في صحّة ذلك، نتمنّى أنّه غير صحيح، بل أنّنا في الواقع نعلم أنّه غير صحيح. لو أنّ ثمّة شيئاً جعل خادماً وضيعاً ينفجر في النحيب أمام سيّدة البيت، فذلك الشيء لن يختفِ ببساطة. ربّما ينكره، أو يكبته، لكنّه لن يختفِ بلا أثر. حتّى لو عاش حياته بالطريقة نفسها في الخارج، فهناك ما قد تغيّر في الداخل.

الإجحاف أدّى إلى احتشاد شيء ما تحت سطح القصّة، والآن نحن نتوق إلى ظهور ذلك على السطح.

نحن على بعد أقلّ من صفحة من النهاية. أترى كيف صرنا، بينما تقترب النهاية، نبحث بعناية في النص عن إجابة السؤال الذي جعلتنا القصّة نسأله: «ماذا سيفعل أليوشا إزاء هذا الظلم؟» (أو ماذا ستكون عاقبة ظلم أليوشا؟).

دعنا نتوقّف للحظة ونتأمّل الاحتمالات. هناك نسخة من القصّة أليوشا فيها يعود ليحيا ظاهرياً «مثلما كان يفعل من قبل»، لكنّه مفعمٌ بالمرارة داخلياً، ثمّ تبدأ المرارة تكشف عن نفسها: يردّ القول على ابنة التاجر مثلاً، يُطرد من عمله، يتّجه للشرب. هناك تنويعة من هذه النسخة حيث تؤدّي به المرارة إلى مواجهة أبيه أخيراً في النهاية، وهناك أُخرى لا تؤدّي به المرارة فيها إلى أي شيء، وتتشتّت في النهاية إلى مستويات معقولة.

أعترف أنّها ليست أفضل التنويعات درامياً، لكنّها محتملة، وتحدث في الواقع طوال الوقت، ويبدو أنّ تلك هي التنويعة المقدّرة لأليوشا.

عدا أنّ تولستوي يفعل شيئاً ذكياً: يرمي أليوشا من السطح. يؤدّي هذا إلى إجبار كل العواقب النفسيّة للخطبة الفاشلة على الخروج في إطار زمنيّ محدود. لو أنّ أليوشا سيفعل شيئاً بخصوص هذه الطاقة المحبطة، فليس أمامه إلّا ما تبقّى من آخر صفحة ليفعل.

قصّة «أليوشا الجرّة» تنتمي إلى سلالة قصّة غوغول البديعة «المعطف»، التي فيها يطمح موظّفٌ فقيرٌ متواضعٌ للحصول على معطفٍ جديدٍ للشتاء. في كلتا القصّتين، يطفو نكرة على سطح الحياة للحظة وجيزة: أليوشا من خلال شعوره تجاه أوستينيا، وأكاكي أكاكيفيتش من خلال حصوله على معطفٍ جديدٍ، ثمّ إبدائه لبعض الحيويّة بارتدائه والذهاب إلى حفل. يُعاقب كلا الرجُلين عقاباً قاسياً على تجرّؤهما على افتراض أنّهما بشرٌ مثل البقيّة. أليوشا يقع عن السطح، ومعطف أكاكي يُسرق خلال عودته من الحفل، وبينما يحاول استعادته يوبخه البيروقراطي («شخص مهمّ») الذي لجأ إليه لمساعدته توبيخاً حاداً، حتّى إنّه يموت من الصدمة.

التوبيخ القاتل لأكاكي يأتي بمنزلة متابعة طبيعيّة لحياةٍ كاملةٍ من الإساءة؛ أمّا وقوع أليوشا عن السطح ليس بسبب أي شيء في الواقع. «تعثّرت قدمه، ووقع ومعه جاروفه»، لقد مات مصادفةً، ما يكافئ مثلاً وقوع شجرةٍ عليه (لكن هل هي مصادفة فعلاً؟ دائماً ما أشعر أنّ موته انتحار بالانفعال؛ ليس انتحاراً متعمّداً، بل ردّ فعل بشكل ما على ما حدث مع والده، مثلما يفعله الجسم بلا وعي مثلاً عندما يتشتّت ذهننا فنصبح مهملين. أبوه يقمعه، يبقي عليه في حالة من المراهقة الأبديّة، فيرفض أليوشا بلا وعي أن يظلّ في ذلك الوضع الأبدي المتجمّد لبقيّة حياته، ويختار الخروج).

يُسرّع الوقوع على كل حال الإطار الزمنيّ الذي سيُجاب فيه عن سؤال: «ماذا سيفعل أليوشا إزاء هذا الظلم؟».

لا يموت أليوشا بسبب الوقعة، لكن بسبب تولستوي، الذي تقدّم عمره، وخبر فنّه، ويعرف جيداً ماذا نريد أن نعرف، ويعمل على منحنا إيّاه بأسرع ما يمكن.

تسأل أوستينيا أليوشا، وهو ممدّدٌ على الثلج إن كان مصاباً. هو كذلك بالطبع، لقد وقع وقعة شديدة حدّ أنّه لم يعد قادراً على الوقوف. سيموت خلال أيّامٍ قليلةٍ، على الأرجح من النزيف الداخلي. يعترف أنّه مصاب «قليلاً»، لكنّه يضيف: «كلّ شيء تمام» فيما يحاول النهوض، فيفشل. ردّ فعله؟ يبتسم، أو في الواقع «بدأ يبتسم» (أو بحسب كارماك «ابتسم بوهن»). لماذا ابتسم؟ هل هذا هو ردّ الفعل العبثي الأوتوماتيكي على الصعاب الذي تعود عليه طيلة عمره؟ هل ابتسم من جرّاء الكبت؟ في محاولة لطمأنة أوستينيا؟ أم إنّه طيّبٌ جداً، وبسيطٌ جداً لدرجة أنّه حتّى الآن لا يزال يشعر بسعادة حقيقيّة، ويبتسم بصدق؟

في «المعطف»، غضب أكاكي المكبوت يجد لنفسه متنفّساً: يصبح شبحاً، ويطارد البيروقراطي الذي أساء إليه. لكن في هذه اللّحظة المتأخّرة من «أليوشا الجرّة»، لعلّنا نسأل أنفسنا: هل يوجد في أليوشا أي غضب مكبوت؟

كان كُرت فونيجَت Kurt Vonnegut يقول: إنّ ما يجعل مسرحيّة هاملت قويّة جداً هي حقيقة أنّنا لا نفهم شبح والد هاملت: هل هو حقيقي أم فقط في عقل هاملت؟ هذا يغلّف كل لحظات المسرحيّة بنوعٍ من الإبهام. لو أنّ الشبح مُتخيّل، فهاملت مذنبٌ لقتله عمّه، ولو أنّه حقيقي، فكان لا بدّ من أن يفعل. هذا الإبهام جزءٌ من قوّة المسرحيّة.

يحدث هنا شيء مشابه. إنّنا نلحظ أنّ أليوشا يحافظ على امتثاله المبتهج في كل المواقف، حتّى الآن، وهو ممدّدٌ على وشك الموت في الثلج. لكن ما لا نعرفه هو كيف يفعل يذلك. هل يشعر بكل ما كنّا سنشعر به في هذا الموقف، لكنّه يرغم نفسه على الكبت؟ في الماضي، عندما كان أليوشا منهكاً، وأقدامه تؤلمه، وقد أنهى توّاً مأموريّةً صعبةً، ولم يتلقَّ عليها أيّ شكر، بل ألقوا عليه أُخرى، هل لحظ ما يحدث؟ هل راودته لحظة تذمّر داخلي من أيّ نوع؟ أم لم يحدث هذا قط؟ هناك شخصان مختلفان، أحدهما يتذمّر في أعماقه أحياناً، والآخر لا يفعل أبداً.

أيّهما أليوشا؟

يظلّ في السرير يومين، ويأتيه القسّ في الثالث.

تسأله أوستينيا: «أنت لن تموت، أليس كذلك؟» (صديقة روسيّة أخرى ترجمت ما قالته: «ماذا الآن؟ هل ستموت، أو شيء مشابه؟»).

يقول أليوشا: إنّه لا أحد يعيش إلى الأبد، كلّنا نموت في النهاية. وكأنّه لا يستطيع أن يسمح لنفسه بأن يحزن، أو يخاف، أو لو أنّه حزن، أو خاف، فلا يمكنه أن يسمح لنفسه بالتصريح بذلك. يشكر أوستينيا على كونها لطيفة معه (أو على حزنها عليه بحسب كارماك، أو شفقتها عليه بحسب بيفير وفولوخونسكي)، ويختتم بأنّه من الجيّد أنّهما لم يتزوّجا، فلم يكن هذا ليؤدّي إلى شيء؛ أمّا الآن «فكل شيء تمام».

لكنّنا نتساءل: هل هذا صحيح؟ هل كل شيء «تمام» فعلاً؟ ألم يكن الزواج ليغيّر ما يصير بعده؟ أليس في هذه التقييمات الإيجابيّة تسرّعٌ من أليوشا؟

هنا، حيث لا يتبقّى أمامنا إلّا ثلاث فقرات، ما زلنا ننتظر من أليوشا أن يقرّ بالظلم الذي تعرّض له توّاً، القشّة التي قسمت ظهر البعير الحافل بحياةٍ مترعةٍ بالمظالم (أنا شخصياً أودّ رؤيته جالساً في فراشه، يمطر أباه باللّوم، ويعتذر إلى أوستينيا، ويطلب القسّ ليزوّجهما هنا والآن، أمام التاجر وعائلته المقرفة المتطلبة كلها). كل وحدة نصيّة لا تزال أمامنا تمثّل مكاناً يستطيع أليوشا فيه أن يعترض، أو يقاوم.

تتسنّى لنا نظرةٌ أخيرةٌ على عقل أليوشا قبل موته.

هل ثمّة اعتراض؟

لا.

براون: «في قلبه كان يفكّر أنّك لو كنت طيّباً هنا بالأسفل، وفعلت ما تؤمر به، ولم تؤذ أحداً، سيكون كل شيء طيّباً بالأعلى أيضاً».

كارماك: «وفي قلبه شعر أنّه لو كان طيّباً هنا، لو أنّه أطاع ولم يُهن أحداً، كل شيء سيكون على ما يرام هناك».

بيفير وفولوخونسكي: «وفي قلبه كان الآتي: لو أنّك كنت طيّباً هنا، بشرط أن تطيع ولا تؤذي أحداً، كل شيء سيكون جيّداً هناك».

(صديقة روسيّة أُخرى منحتني هذه الترجمة الحرفيّة: «وفي قلبه رأى أنّه، لو كنت جيّداً هنا، لو كنت مطيعاً، ولم تُهن أحداً، سيكون كل شيء جيّداً هناك أيضاً»).

لا يزال يرى كما يبدو أنّ حياته لم يكن فيها أيّة مشكلة. مثلما جلب معه طريقته الوديعة في فعل الأشياء من بيته إلى بيت التاجر، ينوي أن يأخذها معه أيضاً إلى وجهته التالية... أي: إلى الحياة الآخرة كما يتمنّى.

وذهب.

«لم يتحدّث كثيراً، بل ظلّ يطلب الماء، وبدا مذهولاً من أمرٍ ما.

ثمّ بدا أنّه جفل من شيءٍ ما، ومدّ رجليه، ومات».

هل يوجد هنا أيّ شيء قد يشير إلى إدراكٍ أخير من قبل أليوشا؟ تذهب عيناي إلى الجملتين: «وبدا مذهولاً من أمر ما»، و«بدا أنّه جفل من شيء ما».

ما الذي أذهله وأجفله؟

ترجمة براون التي نقرأها تبدو وكأنّها تقترح أنّه بينما كان ينظر إلى شيء ما مذهولاً، جفل؛ أي: إنّه كان في حالة ذهولٍ مستمرّة، ثمّ جفل خارجاً منها. ثمّة صدى لذلك في ترجمات أُخرى.

كارماك:

«كلامه كان قليلاً، طلب فقط أن يشرب وابتسم في حيرة، ثمّ بدا متفاجئاً من شيءٍ ما، وتمدّد ومات».

بيفير وفولوخونسكي:

«كلامه كان قليلاً، طلب فقط أن يشرب، وظلّ متفاجئاً من شيء ما.

ذُهل من شيء، ثمّ تمدّد ومات».

أي إنّه في هذه الترجمات بوغت من شيئين مختلفين بالترتيب.

طالبٌ سابقٌ لي يجيد الروسيّة، وزوجته التي لغتها الأم هي الروسيّة، وشاعرٌ روسيّ طلبا مشورته، ومعلّم اللّغة الروسيّة لتلميذي السابق، الذي هو عالمٌ لغويٌّ، كلّهم أجمعوا أنّ هذا الجزء عصيٌّ على الترجمة. أخبروني أنّ فعلَيْ طلب الشرب، وحالة الذهول في السطر قبل الأخير يتكرّران على مدى فترة من الوقت؛ أي: إنّ أليوشا لا يطلب أن يشرب مرّة واحدة، وذهوله أيضاً يمتدّ ليشمل الفترة نفسها، ومن عدّة أشياء لا من واحد، ثمّ في

السطر الأخير، أحد تلك الأشياء يفاجئه أكثر ممّا عداه (مثلما يوضح تلميذي السابق: «يبدو أنّه لا يتفاجأ مرّة واحدة، ولا مرّتين، بل مرّات عديدة، ثمّ مرّة واحدة أخيرة»).

تلميذي السابق، وزوجته، والشاعر، وعالم اللّغة، منحوني هذه النسخة الجماعيّة من ترجمة آخر سطرين:

«ظلّ فقط يطلب أن يشرب، وظلّ متفاجئاً باستمرار من عدّة أشياء.

وأحد تلك الأشياء فاجأه، ثمّ تمدّد ومات».

كنّا ننتظر، وما زلنا ننتظر، تخلّي أليوشا عن موقف السلبيّة الكاملة.

الآن، نحسّ أنّه لعلّ هذا قد حدث.

السؤال إذن: ما الشيء الأخير الذي فاجأ أليوشا في النهاية؟

—

ظللت أدرّس تلك القصّة لزمنٍ طويلٍ على هذا النحو: «ما فاجأ أليوشا في لحظاته الأخيرة، هو إدراكه المباغت أنّه عاش حياته خاضعاً، وأنّه كان عليه أن يدافع عن نفسه، وعن أوستينيا. تولستوي لا يقول هذا بوضوح، لكن هذه القصّة تحفة فنيّة في التلميح الضمني. نستنتج ونشعر بينما يغادر أليوشا العالم (بدافع من الشعور القوي الناتج عن فسخ الخطبة، الحدث الذي لا يزال حاضراً في عقولنا؛ إذْ إنّه حدث قبل صفحة واحدة فقط) أنّه صار يرى الأمور مثلما نراها: كان يمكنه أن يُحبّ، كان يمكنه أن يصبح إنساناً كامل الإنسانيّة».

لكن في هذه الأيّام، لست متأكّداً من هذا.

في مرحلةٍ ما، طالبٌ آخر عندي تحدّى تلك الرؤية بإشارته إلى أنّها تناقض جماليّات تولستوي وموقفه الأخلاقي في زمن كتابة القصّة (1905)، وهذا رأي لا يخلو من صحّة. بحسب الدراسات السلافيّة للباحثة إيفا تومبسون Ewa Thompson، كان تولستوي في أواخر حياته «عازماً على التخلّي عن «الهراء» في أسلوبه السابق، وجعل كل كتاباته التخييليّة وسائل لتوصيل التعاليم المسيحيّة مثلما يفهمها». كان يقدّر بساطة الأسلوب (قال لمكسيم غوركي Maxim Gorky: «أترى مدى حلاوة سرد الفلّاحين للقصص؟ كل

شيء بسيط، كلمات قليلة لكن مشاعر هائلة. الحكمة الحقيقيّة تتطلّب كلماتٍ محدودة، مثل: رحمتك يا رب»)، وأمن أنّ الوظيفة الحقيقيّة للفنّ هي تعليم الأخلاق.

هل يُحتمل إذن أنّ تولستوي قصد أن يجعلنا نقرأ القصّة على أنّها مديحٌ لأليوشا، الذي كان على مدار عمره كلّه، وحتّى في وجه الموت، نموذجاً متطرّفاً للتواضع المسيحي... قصّة حزينة على الصعيد الإنسانيّ، لكنّها في النهاية قصّة انتصار للبساطة والإيمان؟

من الطرائق التي يمكننا قراءة أليوشا بها، عدّه مثالاً على ما يسمّى في روسيا «الأبله المقدس»، وهو شخص -بحسب كلمات صديقة روسيّة (أخرى)[1]- «يقوده أو يرشده الربّ». شخص بحسب وصف ريتشارد بيفير: «يعيش ويموت في النقاء والسلام الداخليّين، اللّذين لطالما استعصيا على تولستوي وأكثر شخصيّاته». بالنسبة إلى مثل هذا الشخص، فحالة «الابتهاج» في ذاتها تعدّ هدفاً روحياً سليماً. محافظة المرء على قلبه ممتلئاً بالحبّ مهما حدث هو إنجازٌ روحيٌّ عميقٌ، نوعٌ من الإيمان الفعّال برحمة الربّ.

لمّا كان الكثير ممّا يحدث يتجاوز قدرتنا على التحكّم، دعنا نتحكّم في عقولنا، ودع ما يحدث في العالم الفوضوي يحدث، فنحن نحلّق فوقه مفعمين بالحبّ، الحبّ لكل الأشياء مثلما هي، وقامعين لأنفسنا، فالنفس ليست إلّا خيالاً مؤقّتاً على كل حال.

قال مارتين لوثر كينج جونيور .Martin Luther King Jr: «لقد قرّرت أن ألتزم بالحبّ، فالكره عبء لا أتحمّله». ونشعر أنّ حياة أليوشا اختارت له هذه الخاتمة أيضاً (أو لعلّه وُلد بها مختومة في قلبه).

كتب تولستوي في رواية البعث Resurrection، آخر رواياته: «لو أنّنا قرّرنا -ولو لساعة، أو في ظرف استثنائيّ ما- أنّ هناك ما هو أهمّ من حبّ رفاقنا، فلن تكون هناك

---

(1) قد يبدو أن لدي أصدقاء روسيين كثر، لكنهم في الواقع ثلاثة فقط، كل منهم شخص رائع ومتعاون وكريم. أنا ممتن جداً للوبا لابينا Luba Lapina ويانا تيولبانوفا Yana Tyulpanova (وهما عضوتان في نادي موسكو للأدب الإنجليزي) وفاليري مينوخين Valeriy Minukhin، ممتن لأفكارهن ولصبرهن على أسئلتي العديدة بخصوص هذه القصة.

جريمة لا يسعنا ارتكابها بضمير مستريح... إنّ الناس يحسبون أنّ ثمّة ظروفاً يستطيع فيها المرء أن يُعامل البشر بدون حب، لكن مثل هذه الظروف غير موجودة... لو أنّك لا تشعر بالحبّ، فلتجلس ساكناً. اشغل نفسك بالأشياء، بنفسك، بأي شيء تحبّ، إلّا الناس... لو سمحت لنفسك بمعاملة إنسان بغير حبّ... لن يكون هناك حدّ للمعاناة التي ستجلبها على نفسك».

الغاية إذن هي ألّا نتقاعس عن الحبّ أبداً، ولو يعني هذا التضحية بهموم النفس العاديّة الوقائيّة، ليكن.

وأليوشا ينجح في هذا. يمكننا أن نعدّه عبقرياً بطريقةٍ ما في الحبّ. إنّه لم ينطق بكلمةٍ بغيضةٍ طوال القصّة، أو طوال حياته مثلما قيل لنا.

هذا شيءٌ حميد، أليس كذلك؟

إذن ما الذي يفاجئ أليوشا عند موته بحسب تلك القراءة؟

دعنا نلقِ نظرةً سريعةً على القصّة ونسأل: «هل حدث من قبل أن ذُهل أليوشا، أو فوجئ في أي مكان آخر في القصّة؟». حدث هذا في المشهد بصفحة 4، عندما وصل أليوشا لإدراكه المزلزل لحياته عن أوستينيا: «الأمر الذي اكتشفه وأثار ذهوله» (تلك اللّحظة مع أوستينيا والأخرى في فراش احتضاره هما أكبر مفاجأتين في حياة أليوشا الوجيزة، بحسب ما نعرف)[1].

بربط الحادثتين، نجد أنّ أياً كان ما فاجأه في النهاية ربما يكون (لا بدّ من أن يكون) من جنس أيٍّ كان ما فاجأه في صفحة 4.

ما الذي فاجأه هناك؟

ذُهل أليوشا لمّا اكتشف الحبّ، وأنّه قابلٌ لأن يكون محلّاً للحبّ، وأنّ هناك من يهتمّ بأمره مع أنّه لا يتوقّع منه أيّ عمل، بل يحبّه حباً غير مشروط.

يراود عقولنا أمر: أليس من المحتمل أنّ ما أجفله في أثناء احتضاره هو اكتشافه لوجود شكل أعظم من هذا النوع من الحبّ (أي: حبّ الرب)، وأنّه هو محلّ هذا الحبّ؟

---

(1) وثمة مفاجأة ثالثة صغيرة حدثت في صفحة 3، عندما ارتدى المعطف الأحمر الجديد.

ربّما يشعر بالنوع الكوني ممّا تلقّاه سابقاً من أوستينيا؟ (هذا قد يجعل المرء يبتسم «في حيرة»).

تلك القراءة تجعل منها قصّةً متطرّفةً مربكةً نوعاً ما: «ذات مرّة كان هناك رجُلٌ خنوعٌ، ومهما حدث له، ومهما تعرّض لأذى، يظلّ خنوعاً، واتّضح في النهاية أنّ تلك هي الطريقة السليمة للحياة، ولأجل هذا أحبّه الرب».

إنّها فكرةٌ مربكةٌ، لكنّها ذات منطقٍ ما، وأحد الحلول الممكنة للمعضلة التاريخيّة، معضلة كيف نواجه شر هذا العالم: لا تدعه يقترب من قدرتك على الحبّ.

مشكلة هذه القراءة أنّها تسمح للأوغاد بأن يظلّوا أوغاداً. خذ عندك والد أليوشا مثلاً: سلبيّة أليوشا سمحت له بأن يستمرّ في عدّ أليوشا حمارَ شغل. ألم يكن من الأفضل لأليوشا أن يدافع عن نفسه؟ ألم يكن هذا من الأفضل للأب نفسه؟ أليس هذا بمنزلة نوع من الرحمة من قبل أليوشا على أبيه، قد يؤدّي إلى نزع الغمامة عن عينه؟ («يا إلهي! إنّ ابني إنسانٌ يستحق الاحترام. لم أكن لأدرك هذا أبداً لولا أنّه نبّهني. من الآن فصاعداً سأكون شخصاً جديداً»). ربّما طبعاً لم يكن ليحقّق هذا التأثير، لكن لو كان تولستوي يرغب في أن يقدّم لنا أليوشا كنجم عالمي في الحبّ الإيثاري، كان سيتوجّب على أليوشا أن يحاول على الأقل مقاومة أبيه، وعدم فعله ذلك يجعلنا نشعر بالتقصير في الحبّ.

وأليوشا يقصّر في الحب أيضاً، بحسب ما أرى، عندما يسمح لأوستينيا بالوقوف خلف الباب بدون الدفاع عنها، ثمّ بإذعانه الكامل يتركها لتعيش حياتها بدونه، بدون الرجُل الذي يبدو أنّها تحبّه. ويتركها بلا مواساةٍ في النهاية بينما يموت، إلّا من قول كليشيه غير صادق.

أليوشا إذن يأخذ بنصيحة الأقوياء الأبديّة للضعفاء: ابلع لسانك وابتسم. لا تقلق، افرح.

ويبدو أنّ تولستوي موافقٌ على هذا الكلام.

هذه القراءة «أليوشا الخاضع الرائع» وقعها غير مريحٍ نوعاً ما على القارئ المعاصر.

هل من المحتمل أنّ تولستوي كتبها لتعني شيئاً («المجد لك يا أليوشا، أيّها القدّيس المتواضع»)، لكنّنا نفهمها الآن بمعنى آخر: («خسارة يا أليوشا، أيّها الضحيّة السلبيّة أبداً»)، لأنّنا صرنا، بعد كل هذا الزمن من كتابتها، أكثر تماهياً مع معاناة التعساء، وأقلّ تأثّراً بالتقاليد الدينيّة التي تطالب الأشقياء بالمعاناة في صمت؟

ربّما، لكن بحسب صديقي الكاتب ميكايل لوسل Mikhail Iossel، شعورنا المربك إزاء نهاية «المجد لك يا أليوشا» هو بالضبط ما قصده تولستوي، فقد قصد أن يفاجئ / يحفظ / يربك القارئ العلماني، ليجعله يرى كم أنّ طريقتنا المعتادة في الاستجابة للشقاء (أي المقاومة) تقليديّة وغريزيّة، وفي النهاية بلا فائدة؛ أي: بقولٍ آخر، قصدها أن تكون مستفزّة.

لقد كانت المقاومة دوماً طريقة البشر في الاستجابة لمن يعدّونهم أعداء، وأي شيء عداها يعد من قبيل الضعف.

لكن إلى أيّ مدى نفعتنا المقاومة؟

حثّتنا قلوبٌ قليلةٌ عظيمةٌ على خوض طريقٍ آخر. يقول تولستوي: إنّ أليوشا، ربّما، أحد أولئك الأشخاص (النادرين، الروحانيّين).

ألم يكن المسيح جاداً عندما قال: «أَحِبُّوا أَعْدَاءَكُمْ. بَارِكُوا لاَعِنِيكُمْ. أَحْسِنُوا إِلَى مُبْغِضِيكُمْ، وَصَلُّوا لأَجْلِ الَّذِينَ يُسِيئُونَ إِلَيْكُمْ وَيَطْرُدُونَكُمْ»؟ ألم يعنِ غاندي قوله: «التسامح سمة الأقوياء»؟ هل كان بوذا يمزح عندما قال: «البغض لا يوقف البغض، بل الحبّ، هذا هو القانون الأبدي»؟

طيّب، أنا مُستفزّ، لكنّي لست راضياً.

لو أنّ تولستوي أرادني أن أتقبّل أليوشا قدوةً لي، فأنا أشعر أنّه أساء تصميمه. إنّ أليوشا يتّخذ موقف المقاومة السلبيّة -أو في الواقع اللامقاومة- مبكّراً جداً، طواعية جداً، ونحو شيء تافه جداً. كان يمكنه أن يدافع عن نفسه أمام والده، ويظلّ مع ذلك ضمن إطار المبادئ المسيحيّة. إنّ المسيح عندما وجد الصيارفة في المعبد لم يغادره خنوعاً مفعماً بالحبّ. ولاحقاً، ليرسّخ مبدأ الحب غير المشروط في أسمى أشكاله، قال

عن قاتليه بينما يموت: «يَا أَبَتَاهُ، اغْفِرْ لَهُمْ، لأَنَّهُمْ لاَ يَعْلَمُونَ مَاذَا يَفْعَلُونَ». ولم يقل: «كل شيء تمام، لم يسئ إليّ أحد». كان على المسيح أن يدرك ويعترف بأنّهم يقتلونه كي يسامحهم. أليوشا لا يبدو عليه حتّى ساعة موته أنّه شعر بالإساءة. ربّما لم يلحظ الإساءة قط؟ لكنّني أذكر أنّه أجهش بالبكاء. لقد لحظ هذا الظلم بلا شك. لا يبدو لي رمزاً أخلاقياً، بل شخص عاجز عن الدفاع عن نفسه، مكتئب ربّما، أو بسيط.

في الواقع، يخبرنا ريتشارد بيفير في مقدّمته لـ«موت إيفان إيليتش وقصص أخرى»، أنّه كان هناك أليوشا حقيقي يعمل في أملاك تولستوي، شاب وصفته أخت زوجة تولستوي بأنّه «أبله دميم»[1]. أخبرتني إحدى صديقاتي الروسيّات أنّ قارئ القصّة بالروسيّة سيشعر أنّ أليوشا «معاق ذهنياً». نستطيع أن نتخيّل تولستوي ينظر إلى هذا الشخص بعين أنثروبولوجيّة، ثم يضفي عليه سمات معيّنة يعدّها من الفضائل، ويمكننا أيضاً تخيّل تولستوي يتجاوز -أو ربّما لا يلقي بالاً إلى- بعض المصاعب التي قد يقابلها مثل هذا الشخص، حاسباً الوجه المبتهج دليلاً على النفس المطمئنة.

لكن لو عددنا أليوشا (في القصّة) شخصاً ذا قدراتٍ عقليّةٍ محدودةٍ، قد يكون إذن نهجه المتواضع في الحياة أفضل ما يستطيع. لما كان الدفاع عن نفسه، أو تحدّي السُّلطات يتجاوز قدراته، فقد لجأ إلى الامتثال المبتهج، أو تعلّمه، والافتراض بأنّ من يملكون زمامه يعلمون ما يفعلونه، وبهذا النهج تمكّن من إيجاد مكانٍ لنفسه في العالم. هذا النظام الأخلاقي البسيط (افعل ما تؤمر به، ولا تؤذ أحداً) كان يمكنه أن يكون أسوأ، هناك أشخاص محدودو القدرات العقليّة، ذوو طموحات أعلى، وأجندات أسوأ بكثير.

ربّما لا يخبرنا تولستوي إذن أن نعيش مثل أليوشا، ولعلّه فقط يكتب عن شخصٍ واحدٍ، أليوشا، بحنان وإعجاب!

---

(1) في ترجمة مختلفة قامت بها مجموعة تسمي نفسها «مشروع الترجمة الروسية للمجلس الأمريكي للمجتمعات العلمية The Russian Translation Project of the American Council of Learned Societies» أخت زوجة تولستوي هذه: تاتيانا كوزمينسكايا Tatyana Kuzminskaya (نموذج ناتاشا في الحرب والسلام) كتبت: «مساعد الطباخة والشيال كان نصف أبله... كُتب لسبب ما برومانسية جعلتني عندما قرأت القصة لم أتعرف على أليوشا الجرّة الأصلي البريء المعاق عندنا. كان بحسب ما أذكر رجلاً هادئاً غير مؤذٍ، يقوم بما يؤمر به بدون اعتراض».

لكنّي لا أشتري ذلك. تبدو القصّة وكأنّها ترفع أليوشا إلى مصاف القدوة الأخلاقيّة. أياً كان سبب فعله ما يفعل (سواء كان قدّيساً لأنّه بسيط أم بسيطاً لأنّه قدّيس)، نحسّ أنّه يتوجّب علينا أن نُعجب به.

عدا أنّني لا أفعل.

أشعر بالشفقة عليه، وأتمنّى لو كانت لديه شجاعة الدفاع عن نفسه.

وإن كنت في الواقع معجباً به نوعاً ما.

كان بوسعه أن يصبح ضحيّةً أُخرى ساخطةً ناقمةً للنظام القاسي، لكنّه بطريقةٍ ما تجنّب هذا الفخ، وأصبح ما هو أفضل: ضحيّة صبورة سعيدة له.

ثمّ عند ذلك أفكّر: هل هذا أفضل فعلاً؟

أنا إذن لا أستطيع قبول الاستنتاج الذي يبدو أنّ تولستوي يريدني أن أصل إليه: أنّ أليوشا كان محقاً في حياته وموته بلا تذمّر. ربّما هذه ليست إلا قصّة عفا عليها الزمن، أفسدتها رغبة الكاتب في تضمينها بأجندة مثيرة للجدال كبرنا عليها؟

غير أنّي أحبّ هذه القصّة، وأتأثّر بها كلّما قرأتها.

لذا أتساءل: هل يمكن أن يكون تولستوي قد قصد أن يمجّد أليوشا، لكنّه بدون قصد صنع شيئاً آخر، شيئاً أعمق، شيئاً لا يزال يتحدّث إليّ بعد كل تلك السنوات؟ أعتقد أنّ الإجابة: نعم، وفي الواقع تولستوي نفسه يصف هذا الاحتمال بعينه في مقالة كتبها عن قصّة تشيخوف «الحبّوبة»، اقترح فيها أنّ تشيخوف بدأ كتابة تلك القصّة ليسخر من نوع محدّد من النساء (المرأة التابعة والمطيعة للرجُل)، «ليستعرض سلوكاً على النساء ألّا تسلكه». يقترح تولستوي أنّ تشيخوف مثل بلعام[1] في سفر العدد، بذل أقصى ما عنده ليلعن أولنكا، «لكن لما نطق، بارك الشاعر ما قصد لعنه». أي: إنّ تشيخوف سعى للتهكّم

(1) يحكي سفر العدد في العهد القديم عن بلعام، الذي ربما كان نبياً أو كاهناً أو عرافاً له كرامات، لجأ إليه أحد الملوك ليلعن بني إسرائيل، لكنه كلما فتح فمه ليلعن بني إسرائيل وضع الرب على لسانه كلاماً يباركهم. [المترجم]

من أولنكا، لكنّ الروح المقدّسة للـ«حكمة المتجاوزة للشخصيّة» حلّت به، وأحبّ أولنكا، ومن ثمّ أحببناها بدورنا.

بوسعنا القول: إنّ تولستوي فعل العكس في «أليوشا الجرّة»: لقد لعن عن غير قصد ما أراد أن يباركه؛ أي: إنّه على الرغم من انبهاره بأليوشا نظرياً، وكتابته قصّة تمتدح إذعانه وامتثاله المبتهج، القصّة نفسها، العَبِقة ببراعة تولستوي الفنيّة الصادقة، لم تستطع إجبار نفسها على إيصال تلك الرسالة بلا لبْس.

لننظر عن كثب في مشهد موت أليوشا:

«لم يتحدّث كثيراً، بل ظلّ يطلب الماء، وبدا مذهولاً من أمرٍ ما.

ثمّ بدا أنّه جفل من شيءٍ ما، ومدّ رجليه، ومات».

لنجرّب على سبيل اللّعب نسخةً بديلةً تتماشى مع قراءة «أليوشا كان قدّيس الإذعان المبتهج وعلينا أن نعجب به» (أي: النسخة التي نظنّ أنّ تولستوي كان يقصدها):

«لم يتحدّث كثيراً، بل ظلّ يطلب الماء، وبدا مذهولاً من أمرٍ ما. رأى أنّ الربّ يحبّه ويوافق على إذعانه المبتهج، وأنّه رضي عن طاعة أليوشا الكاملة لأبيه. وعندما وجد أنّه ينقاد إلى الثواب الأبدي الذي استحقّه، والذي علينا جميعاً أن نطمح إليه، مدّ رجليه، ومات».

ما الفارق بين النسختين؟

لنرَ:

«لم يتحدّث كثيراً، بل ظلّ يطلب الماء، وبدا مذهولاً من أمرٍ ما. ~~رأى أنّ الربّ يحبه ويوافق على إذعانه المبتهج، وأنه رضي عن طاعة أليوشا الكاملة لأبيه. وعندما وجد أنه ينقاد إلى الثواب الأبدي الذي استحقه، والذي علينا جميعاً أن نطمح إليه~~، [و]مدّ رجليه، ومات».

الجزء المحذوف مونولوجٌ داخليٌّ من ابتداعي، وتولستوي كما نرى، على العكس منّي، رفض أن يدخل في رأس أليوشا، أو بالأحرى قرّر أن يخرج من رأس أليوشا (فقد

كان هناك في الجملة السابقة: «في قلبه كان يفكّر أنّك لو كنت طيّباً هنا بالأسفل، وفعلت ما تؤمر به، ولم تؤذ أحداً، سيكون كل شيء طيّباً بالأعلى أيضاً». أبدى تولستوي في قصص أُخرى (بما فيها «السيّد والخادم») استعداده التام للبقاء في عقل الشخصيّة بينما تموت، لكنّه هنا يخرج منه (في جملة «لم يتحدّث كثيراً»)، ثمّ نراقب موت أليوشا من أمام فراشه. ولا يسعنا معرفة أيٍّ كان ما حدث له في آخر ثواني حياته، إلّا من خلال الاستنتاج بالملاحظة[1].

عدا أنّنا لا نستطيع.

لو أنّ نيّة تولستوي كانت مدح امتثال أليوشا المبتهج حتّى عند النهاية، لماذا لم يكتبها بتلك الطريقة؟ لماذا لم يقلها ببساطة؟

أو لو كانت نيّته نقد امتثال أليوشا المبتهج (مثلما في «قرائتي» للقصّة)، لماذا لم يكتبها كالتالي:

«لم يتحدّث كثيراً، بل ظلّ يطلب الماء، وبدا مذهولاً من أمرٍ ما. رأى فجأةً أنّه لم يعش كما ينبغي، وكان سلبياً للغاية. كان عليه أن يدافع عن نفسه، وعن أوستينيا، غير أنّ الأوان قد فات، ومدّ رجليه، ومات».

بل كان بوسعه أيضاً الأخذ بكليهما:

«لم يتحدّث كثيراً، بل ظلّ يطلب الماء، وبدا مذهولاً من أمرٍ ما. رأى فجأةً أنّه لم يعش كما ينبغي، وكان سلبياً للغاية. كان عليه أن يدافع عن نفسه، وعن أوستينيا، غير أنّ الأوان قد فات. لكن لا بأس، أدرك أنّ كل هذا لم يعد مهماً، فقد شعر فجأةً بحبّ الرب يغمره، ومدّ رجليه، ومات».

لماذا لجأ إلى حذف أفكاره الأخيرة، الأفكار التي كانت ستخبرنا كيف نقرأ القصّة بالضبط؟

ربّما هذا بالضبط هو السبب: إنّه لم يرغب في إخبارنا كيف نقرأ القصّة بالضبط.

أو جزء منه لم يرغب.

---

(1) مثلما حدث أيضاً في «السيد والخادم»، الشخص الذي رفض تولستوي أن يكون في رأسه ساعة موته كان فلاحاً.

كان تولستوي مزدوج الطبع؛ دعا إلى الإعراض عن الجنس، ومع ذلك ظلّت سونيا تحبل منه حتّى في كبرهما (ابنهما الثالث عشر، إيفان لوفوفيتش Ivan Lvovich، وُلد عام 1888، عندما كان عمر تولستوي ستّين عاماً، وسونيا أربعة وأربعين). وعظ بالحبِّ الكوني، ومع ذلك كان يتشاجر مع سونيا بلا انقطاع. مدح فلّاحاً شابّاً لأنّه لم «يرتكب الذنوب مع» خطيبته قبل الزواج، ومع ذلك سأل تشيخوف بمرحٍ إن كان قد «زَنى كثيراً» في شبابه. ذات مرّة، في محادثة مع غوركي (مثلما حكاها غوركي في كتابه «ذكريات عن ليو نيكولايفيتش تولستوي Reminiscences of Leo Nikolaevich Tolstoy)، رفض تولستوي رفضاً قاطعاً فكرة تتعلّق بأنّ بعض العائلات تبدو وكأنّها تتدهور بتعاقب الأجيال، لكن عندما قدّم غوركي مثالاً حياً من الواقع على تلك الظاهرة، تحمّس تولستوي: «هذا صحيح تماماً، أعرف هذا، هناك عائلتان بهذا الشكل في تولا. هذه فكرة ينبغي كتابتها... فلتكتبها أنت».

يسجّل غوركي تعبير تولستوي عن الرأي التالي في شرب الخمر: «لا أحبّ الناس، وهُم سكارى، لكنّي أعرف بعض الذين يصبحون جذّابين عندما يثملون قليلاً؛ إذْ يتّسمون بما ليس فيهم، وهُم متيقّظون: خفّة الدم، ولطف الفكر، وسرعة البديهة، وثراء اللّغة؛ في تلك الحالة أنا مستعدٌّ لمباركة النبيذ».

ذات مرّة، بينما يمشي في شارعٍ بصحبة مدير المسرح ليوبولد سوليرزتسكي Leopold Sulerzhitsky، رأى تولستوي جنديّين يقتربان، تحفّهما هالة من غرور الشباب المقيت (وصفهما غوركي: «أسلحتهما تلمع تحت الشمس، ومهاميزهما ترنّ، ووجهاهما أيضاً التمعا بالاعتداد بالقوّة والشباب»). تمتم تولستوي بهجاء لاذع ضدّهما، ضدّ غطرستهما، وإيمانهما بالشجاعة الجسدية، وطاعتهما التامّة («يا للغباء المتبجّح! مثل حيوان تعلّم بالسياط...»)، لكن ما إن مرّا بجوارهما، وتتبّعهما تولستوي «بعَين مفتونة»، حتّى تغيّرت نبرته. لكن في المقابل: كم هما جميلان! «يا ربّي! كم تسلب الألباب وسامة الرجال!».

قال تولستوي لغوركي: «إنّ من يُطلق عليهم صفة العظمة يتّسمون دوماً بالتناقض الشديد، وإن كان هذا يُغضّ النظر عنه مثل باقي حماقاتهم. مع أنّ التناقض ليس حماقة؛ فالأحمق عنيد، لكنّه لا يعرف كيف يناقض نفسه».

وتولستوي يعرف كيف يناقض نفسه.

كتب في مذكّراته عام 1896: «إنّ الروايات والقصص تصف الطريقة المقزّزة التي يفتتن بها كائنان ببعضهما... بينما الحياة في المقابل، الحياة كلّها، لا تنفكّ تنهال علينا بأسئلةٍ ملحّة؛ الطعام، توزيع الملكيّة، العمل، الدين، العلاقات الإنسانيّة. يا للحقارة والانحطاط!». وكتب ذلك أيضاً قبل ثلاثين عاماً، في 1865: «إنّ هدف الفنّان ليس حلّ المشكلات حلاً قاطعاً، بل حثّ الناس على حبّ الحياة بكلّ تجلّياتها التي لا حدّ لها، ولا عدد». تناقض تولستوي ليس نتيجة للسنّ وحده، بل كان هناك على ما يبدو تقلّب دائم بين الواعظ والفنّان في كل مراحل حياته.

بل ربّما طالت تناقضاته المسيح ذاته، الذي ادّعى أنّه يعيش وفقاً لتعاليمه. كتب غوركي: «أظنّه يعدّ المسيح شخصاً بسيطاً جديراً بالشفقة، ومع أنّه كان يُعجب به أحياناً، لم يحبّه كثيراً. كان الأمر وكأنّه مضطرب من فكرة ما: لو أنّ المسيح جاء إلى قريةٍ روسيّةٍ، كانت البنات لتضحك عليه» (هذه النسخة الساذجة من المسيح تشبه أليوشا). ولحظ غوركي أيضاً بعض الجفاء في تولستوي كلّما تحدّث عن الرب. قال غوركي: «كان كلّما ذُكر هذا الموضوع، تحدّث ببرود وضجر».

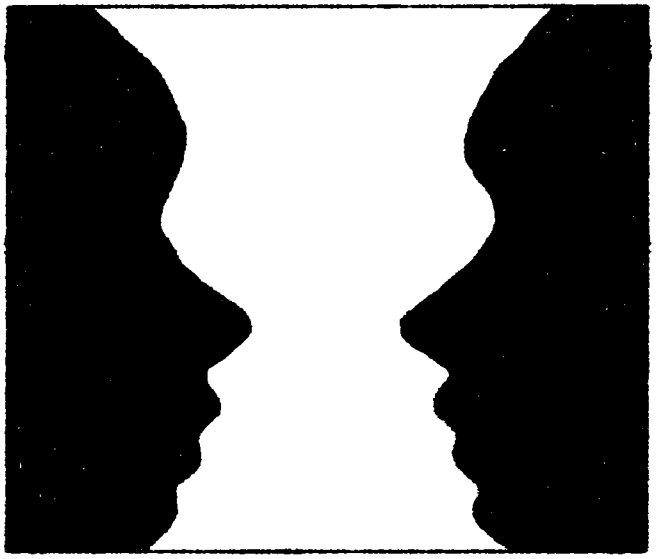
إذن بوسعنا قراءة القصّة بطريقتين متناقضتين ومتساويتين:

- القصّة دفاعٌ بديعٌ عن الإذعان المبتهج.
- القصّة دفاعٌ بديعٌ عن حجّة أنّ الدفاع البديع عن الإذعان المبتهج هديّة للطغاة.

أيّهما صحيح؟

جمال القصّة ينبع من إخفاقها في الإجابة عن هذا السؤال، أو بالأحرى من أنّها تجيب -تنجح في الإجابة- في صالح وجهتي النظر في الوقت نفسه. تقنياً، سبب عدم قدرتنا على «تحديد» صحّة قراءة مقابل الأُخرى هو منعنا من دخول عقل أليوشا في اللّحظة الحاسمة (كان لارتباك أليوشا الأخير معنى عنده، معنى واحد فقط، لكن يبدو أنّ القصّة عازمةٌ على عدم إخبارنا ما هو). نريد أن نرجّح قراءة على أُخرى، لكنّ القصّة

لن تسمح لنا. كل قراءة منهما تبدو وكأنّها تتقدّم، ثمّ تتراجع، مثل الخدعة البصريّة التي تدعى مزهريّة روبين Rubin's vase:



إنّ القصّة في الواقع ما هي إلّا هذان التفسيران جنباً إلى جنب، في صراع أبدي للهيمنة. لو أنّنا قرّرنا أنّ القصّة في صالح الامتثال المبتهج، فهي كذلك، ولو قرّرنا أنّها ضدّه، فهي كذلك. كلتا القراءتين ذات شعور راديكالي، كلتاهما تطرح سؤال: كيف نتعامل مع القمع، حينها والآن، وهو السؤال الأكثر إلحاحاً في عالمٍ منقسمٍ بين من يملكون، ومن لا يملكون.

لكن القصّة، برفضها الإجابة (من خلال طمس المكان الذي كان ربّما يحتويها)، توحي بأنّها لا تتجنّب الإجابة عن السؤال، بل تصبّ في ناره الوقود صباً.

كيف تمكّن تولستوي من هذا الإنجاز؟

من الإجابات المحتملة: بالمصادفة.

بحسب بيفير، كتب تولستوي تلك القصّة في يومٍ واحدٍ، ولمّا انتهى منها لم تعجبه. سجل في مذكراته: «كتبت أليوشا، سيّئة جداً، تركتها».

لماذا لم يحبّها تولستوي؟ لماذا استسلم؟

دعنا نخمّن.

في مشهد الموت، وأمام فرصة للدخول في رأس أليوشا، تولستوي... امتنع. كيف كان قرار تولستوي؟ أي لو أنّنا استطعنا دخول رأس تولستوي ذي الأعوام السبعة والسبعين، بينما كان محنيّاً فوق الصفحة يؤلّف تلك الفقرة الأخيرة، ماذا كنّا سنجد هناك؟ تخميني: قرّر أمراً، ثم عدل عنه في جزءٍ من الثانية. لم يقرّر ذلك الرجُل الممسك بالقلم ألّا يدخل رأس أليوشا، بل بإرشاد من «الحكمة المتجاوزة للشخصيّة» (أي عمر كامل من الممارسة الفنيّة)، لم يشعر ببساطة برغبة في فعل ذلك. ربّما شعر في تلك اللّحظة بعدم ارتياح (ليس عدم ارتياح علني عقلاني، بل عدم ارتياح مدفون في اللاوعي) إزاء رغبته في الدفاع عن الامتثال المبتهج. نشعر أنّه في عدوله عن نيّته الأولى كان يقاوم رغبته في الوعظ، كأنّما استيقظ الاحتياطي الفنيّ بداخله وتدخّل. تولستوي، مثل بارتلبي[1]، «فضّل ألّا يفعل».

ولم يفعل.

لقد تجنّب كتابة تلك اللّحظة التي كان ربّما ليحدّد فيها شعور أليوشا (وما الذي فاجأه بالضبط)، لأنّه... لأنّه لم يعرف، أو لم يعرف بعد، أو لم يحبّ الإجابة التي كان يودّ طرحها. هذا العدول يمثّل قراراً داخلياً مؤقّتاً بعدم القرار... بتأجيل القرار.

إنّ أكثر الأشياء صدقاً وفناً أحياناً ما تكون ببساطة تلك التي تجعلنا نتجنّب الخطأ: عدول عن شيء، مسح، امتناع عن قرار، سكوت، انتظار لرؤية ماذا سيحدث، إدراك متى نتوقّف.

إنّ الحذف قد يكون أحياناً علّة تؤدّي إلى اللّبس، لكنّه في أحيانٍ أُخرى فضيلة تؤدّي إلى الغموض ورفع التوتّر السردي.

قال تشيخوف: «إنّ سرّ إضجار الناس يكمن في إخبارهم بكل شيء».

---

(1) بارتلبي: الشخصية الرئيسية في رواية هِرمان مِلفل Herman Melville (بارتلبي النساخ Bartleby the Scrivener)، قول «أفضل ألا أفعل» من الأقوال المأثورة لبارتلبي في الرواية. [المترجم]

ذات مرّة سأل غوركي تولستوي إن كان يتبنّى رأياً نسبه تولستوي إلى إحدى شخصيّاته.

سأله تولستوي: «هل أنت متلهّف للمعرفة؟».

قال غوركي: «جداً».

قال تولستوي: «إذن لن أخبرك».

وعلى ما يبدو لم يعد تولستوي قط إلى قصّة «أليوشا الجرّة» بعد يوم الكتابة الواحد هذا. لا نعلم السبب. كان مريضاً في تلك الآونة، واستهلك وقتاً وطاقة عظيمين في جمع الأقوال الحكيمة من أديان وفلسفات العالم الكبرى، ووضعهم في كتب مثل دورة القراءة The Cycle of Reading وطريقة الحياة The Way of Life (وهي كتب رائعة بالمناسبة). لعلّه بين الحين والحين كان يتذكّر أليوشا، ويشعر أنّه لم يصل إلى حلٍّ مُرضٍ بعد.

لكنّه على أي حال لم يعد إلى هذه القصّة قطّ، ووصلت إلينا «أليوشا الجرّة» مثلما تركها.

ورأيي أنّها ممتازة.

لو كان قد عاد إليها، ربّما كان «ليحسّنها» بإظهار معنى لحظات أليوشا الأخيرة، أو بإيجاد طريقة ما أخرى لجعل رأي تولستوي في طريقة حياة أليوشا أوضح.

لكن هل كان هذا سيعدّ تحسيناً؟

يقول كلارنس براون: «إنّ مصير أليوشا المؤسف يجعلنا نشفق عليه، لكن أغلب القرّاء سوف يتساءلون ما الذي علينا بالضبط فعله، أو تجنّبه بعد القراءة عنه».

بالضبط، نحن فعلاً نتساءل. لقد رأينا شيئاً قاسياً يحدث: حياة قصيرة بلا ملذّات، ثمّ ازدهاراً مؤقّتاً (معطفاً أحمر! حبيبة!)، وبدا أنّ أليوشا قد ينال نصيبه من الحبّ، وهي فرصة يستحقها حتّى أقلّ الناس، لكن لا، تُنتزع هذه الفرصة منه انتزاعاً بلا أي سبب وجيه، ولا يعتذر أحد، لأن أحداً لا يرى في ذلك مشكلة.

هذه مظلمة محدودة مقارنةً بمظالم العالم، لكن تخيّل عدد المظالم المشابهة

التي حدثت منذ بدء الزمان، وكل الناس الذين تعرّضوا للإساءة في الحياة وظلّوا بغير قصاص، أو بغير رضا، أو يعيشون في مرارة، أو في فراش الموت، مشتاقين للحبّ (كل أولئك الذين كانت حياتهم عذاباً، وخيبة، وإحباطاً)، ما هي النهاية الحقيقيّة لقصّة حياة كل منهم؟

ألسنا جميعاً، بدرجة، أو بأُخرى، من أولئك الناس؟ هل كانت حياة كل منّا حتّى الآن سلسة تماماً؟ هل أنت (هل أنا) في لحظتنا الحاليّة تلك في سلام ورضا كاملين؟ هل ستشعر عندما تحين النهاية «لو سنحت لي فرصة العودة، سأفعلها أفضل، وسأقاتل بجرأة وبسالة ضدّ كل من قلّلوا منّي» أم «كل شيء على ما يرام، عشت حياتي كما اتّفق، بخيرها وشرّها، وأنا الآن ذاهبٌ في سلام إلى ما هو أعظم»؟

كل مرّة أقرأ فيها قصّة «أليوشا الجرّة»، ترميني في حالة الحيرة تلك.

ولا تمنحني أيّ إجابة، فقط تقول: «استمرّ في التساؤل».

وهذا، على ما أظنّ، إنجازها الحقيقي.

مكتبة
t.me/soramnqraa

استطراد - 7

الكاتبة والقارئة تقفان عند نهايتي بركة. تلقي الكاتبة حصاة في الماء فتصل التموّجات إلى القارئة. الكاتبة تقف مكانها، تتخيّل وقع التموّجات على القارئة، لتقرّر أيّ حصاة ستلقيها بعدها.

في تلك الأثناء، تتلقّى القارئة التموّجات، وتتحدّث إليها على نحوٍ ما.

أي بقول آخر: القارئة والكاتبة متّصلتان.

يسهل علينا في أيّامنا هذه الشعور بأنّنا فقدنا الاتصال بين بعضنا، ومع العالم، ومع المنطق، ومع الحب. لكن أن نقرأ، وأن نكتب، يعني ذلك أنّنا لا نزال على الأقل نؤمن باحتمالية التواصل. عندما نقرأ ونكتب نشعر بحدوث اتّصال (أو لا). إنّ التحقّق من حدوث تواصل، والتحقّق من مكان وسبب حدوثه، هو جوهر هذين النشاطين.

هاتان الشخصيّتان على جانبي البركة تقومان بعمل مهم. هذه ليست هواية لتضييع الوقت، أو التسلية، بل هما بإيمانهما المشترك بالتواصل (على الأقل بينهما فقط، في تلك اللّحظة الصغيرة) تجعلان العالم أفضل من خلال جعله أكثر ألفة. بل بوسعنا حتّى القول: إنّهما تتجهّزان لكارثةٍ مستقبليّةٍ؛ عندما تحين الكارثة سوف تستجيبان لها بهلع أقل تجاه الآخرين، فقد قضتا وقتاً طويلاً متّصلتين بآخر متخيّل، بينما تقرآن، أو تكتبان.

هذه هي الفكرة على أية حال. ولو أنّك ذهبت يوماً إلى أي مناسبة أدبيّة، أو قرأت مقابلة مع كاتب، فلعلّك سمعت نسخة ما من حجّة «الأدب أساسي» هذه.

لكنّها جديرة بالتأمل.

القصص التي قرأناها توّاً كُتبت خلال حقبةٍ دامت سبعة عقود من النهضة الفنيّة في روسيا (أي نعم كان زمن غوغول، وتورجنيف، وتشيخوف، وتولستوي، لكنّه كان أيضاً زمن بوشكين، ودوستويفسكي، وأوستروفسكي، وتيوتشيف، وموسورجسكي، وريمسكي كورساكوف، وغيرهم الكثير)، تبعتها حقبة أُخرى شهدت أحد أكثر الأزمنة دمويّة وجنوناً في تاريخ البشر؛ مقتل عشرين مليوناً، أو يزيدون، على يد ستالين، وتعذيب واعتقال آخرين لا يمكن حصرهم، ومجاعات واسعة النطاق، بل وكانيباليّة في بعض الأماكن، وانقلاب الأبناء على أهلهم، ووشاية الأزواج بزوجاتهم، والإطاحة المتعمّدة الممنهجة بالقيم البشريّة التي عاش مؤلّفونا الأربعة لأجلها.

كتب سولجنيتسين Solzhenitsyn في أرخبيل غولاغ The Gulag Archipelago: «لو أنّ المثقّفين في مسرحيّات تشيخوف، الذين قضوا جلّ أوقاتهم في محاولة تخمين ماذا سيحدث في العشرين، أو الثلاثين، أو الأربعين، سنة التالية، قد قيل لهم: إنّه بعد أربعين عاماً سيُمارس في روسيا الاستجواب بالتعذيب، وإنّ جماجم المساجين ستُعتصر في حلقات حديديّة، وإنّ البشر سيُلقون في أحواض الحمض [ويتابع وضع قائمة طويلة مرعبة من أنواع التعذيب الستالينيّة الأخرى، التي سأعفيك منها]، لم تكن أي من مسرحيات تشيخوف تلك لتبلغ نهايتها، لأنّ كل أبطالها كانوا سيذهبون إلى مستشفيات المجانين»[1].

الوفرة الفنيّة لتلك الحقبة إذنْ لم تكن كافيةً لتجنّب الكارثة، وأظنّ أنّها ربّما (أو للدقّة بالتأكيد) شاركت فيها على نحوٍ ما. هل يسّرت على طبقة القرّاء قبول البلشفيّة؟ هل أثارت لهفةً للتغيير أدّت إلى تلك الثورة المتشنّجة؟ هل كان كل هذا الفنّ الذي صنعه البرجوازيّون (ولأجلهم) يساعد في إخفاء أسوأ التجاوزات طوال الوقت، وهذا كان جزءاً من السبب الذي جعل الستالينيّين ينقلبون أعنف انقلابٍ ضدّ الفضائل الإنسانيّة؟

تلك الأسئلة تتجاوز قدرتي على الإجابة (بل إنّ مجرد إلقائها أثار اضطرابي قليلاً).

أثيرها فقط لأقول: إنّ أياً كان ما يفعله الأدب فينا، أو لنا، ليس بهذه البساطة.

---

(1) عرفت بهذا الاقتباس أول مرة من مقالة جاري سول مورسون Gary Saul Morson الكاشفة عن طبيعة القسوة السوفيتية «كيف بزغت الحقيقة العظيمة How the Great Truth Dawned»، مجلة New Criterion، عدد سبتمبر 2019.

ثمّة طريقة كلام عن القصص تعاملها وكأنّها نوعٌ من الخلاص، وكأنّها الإجابة عن كل مشكلة، القصص هي «ما نحيا به» وأشياء من هذا القبيل. وأنا، مثلما يمكنك أن ترى من هذا الكتاب، موافق إلى حدّ ما، لكنّي أيضاً مقتنع، خاصّة كلّما تقدّم بي العمر، أنّ علينا خفض سقف توقّعاتنا. علينا ألّا نغالي، أو نفرط في تمجيد ما يفعله الأدب، وفي الواقع علينا أن نحذر من الإصرار على أنّه يفعل أي شيء بعينه. كتب الناقد ديف هيكي Dave Hickey عن هذا؛ فكرة أنّ الأدب يفترض به فعل كذا قد تُمكّن المؤسّسات الرجعيّة من القول بأن الأدب عليه أن يفعل كذا، ومن ثم تبدأ في إسكات الفنّانين الذين لا يفعلون ذاك. أي بقول آخر: كلّما ارتقينا منبراً، وأخذنا نتغنّى في مديح الأدب، ونفسّر لماذا هو جيّد للجميع، فنحن في الواقع نحد من حريّته ليكون أياً كان ما يريد أن يكون (منحرفاً، متناقضاً، تافهاً، مستهجناً، عديم النفع، تصعب قراءته إلّا على قلّة... إلخ).

وبصراحة، إن من يقرؤون من بيننا ويكتبون، يفعلون ذلك لأنّهم يحبّون فعله، ولأنّ هذا الفعل يشعرهم بالحيويّة، وعلى الأرجح سيتابعون فعله حتّى لو ثبت أنّ حصيلة تأثيره صفر، وأنا عن نفسي أشعر أنّني سأتابع فعل ذلك حتّى لو ثبت أنّ حصيلة تأثيره كانت بالسالب (جاءتني ذات مرة رسالة إلكترونية من رجل أساء فهم إحدى قصصي، وعلى أساسها أودع أمّه العجوز دار المسنين قبل الأوان. شكراً يا أدب! مع ذلك، صحوت مبكّراً لأكتب في اليوم التالي).

بيد أنّني مع ذلك كثيراً ما أجدني أضع مسوّغات عقلانيّة لفوائد الأدب، محاولاً في الأساس تسويغ ما كنت أفعله كل تلك السنوات.

إذن على سبيل محاولة تحرّي الصدق، دعنا نطرح السؤال طرحاً تشخيصياً: ما الذي يفعله الأدب بالضبط؟

هذا كان السؤال الذي كنّا نسأله طوال الوقت بينما نراقب عقولنا تقرأ هذه القصص الروسيّة. لقد كنّا نقارن بين حالة العقل قبل القراءة وحالته بعدها، وهذا هو ما يفعله الأدب: يسبب تغيرات تدريجيّة في حالة العقل. هذا كل ما هنالك. تغيير غير دائم، لكنّه حقيقي.

وهذا ليس لا شيء.

ليس كل شيء، لكنّه ليس لا شيء.

ختاماً

أرجو أن تكونوا قد استمتعتم بهذه الجولة بين القصص الروسيّة بقدر ما استمتعت أنا، أو حتى نصف هذا القدر، فنظراً لكمّ متعتي، نصفه يكفي ويزيد.

بعض الأفكار الختاميّة...

الإرشاد الفني، في أفضل أشكاله، يعمل كالتالي: المرشد يستعرض رؤيته وكأنّها رؤيةٌ كاملةٌ، ولا يوجد غيرها. والطالب يتظاهر بأنّه موافقٌ على هذا الوضع: يتقبّل رؤية المعلّم (يحاول تبنّي مبادئه الجماليّة، ويستسلم لنهجه) ليرى إن كان فيه ما ينفعه. في نهاية فترة الإرشاد (أي الآن) يفيق الطالب، ويتنصّل من رؤية المعلّم، التي بات يشعر أنّها ملابس قديمة لا تليق به، ويعود لطريقته الخاصّة في التفكير. عدا أنّه ربّما التقط بضعة أشياء خلال الطريق، وتلك أشياء كان يعرفها طوال الوقت، المعلّم فقط ذكّره بها.

إذن لو أنّ شيئاً في هذا الكتاب أضاء في عقلك، فهذا لم يكن شيئاً أنا «علّمته لك»، بل كان شيئاً أنت استرجعته من الذاكرة، أو استيقظ بداخلك، وأنا فقط، مثلاً: «أكّدته لك». ولو أنّ شيئاً، هممم، العكس من أضاء في عقلك، فشعورك بالاختلاف معي هو إرادتك الفنيّة، تقاوم وتؤكّد نفسها (فأنت قد سرجتها، ولجمتها، وطلبت منها أن تسمح لي بتوجيهها، لكنّها لن تتحمّل الدفع في اتّجاهٍ يخالف نزوعها الطبيعي كثيراً). تلك المقاومة هي شيء جدير بالملاحظة، والامتنان، والتشريف. إنّ الطريق إلى «المساحة الأيقونيّة» التي ذكرتها في المستهل (المكان الذي تقوم فيه بعمل لا يقدر عليه سواك) محفوف بلحظات التفضيلات القويّة، بل حتّى المجنونة (وبالعصيان، والعناد، والافتتان، والهوس

غير المسوّغ). ما قاله راندال جارل عن القصص ينطبق أيضاً على مؤلّفي القصص: إنّهم «لا يريدون أن يعرفوا، لا يريدون أن يهتمّوا، لا يريدون إلّا فعل ما يشاؤون».

وينطبق أيضاً على القارئ. أين لنا أن نذهب كي نمارس تفضيلاتنا كما نهوى، ونتفاعل من دون تسويغ، ونحبّ ونكره بحريّة، أين لنا أن نكون أنفسنا بالكامل سوى بين صفحات قصّة؟ أنت لا تحتاج إليّ هنا كي تعرف رأيك في تلك القصص (لكن، مثلما قالت (أو غنت) كارول برنِت Carol Burnett: «يسعدني أنّنا حظينا بهذا الوقت معاً»).

أودّ أن أشكرك على سماحك لي بإرشادك عبر تلك القصص إرشاداً متسلّطاً، على سماحك لي أن أشرح كيف أقرأهم ولماذا أحبّهم. لقد حاولت أن أكون واضحاً ومقنعاً بقدر الإمكان، وأنا أقول لك ما الذي عليك أن تلحظه، وأشير إلى التفاصيل التقنيّة، وأفسّر بأفضل ما عندي سبب تأثرنا بهذا الموضع، أو غيره... إلخ.

لكن هذا كله لم يكن إلّا حلمي؛ عقلي يحلم بينما أقرأ القصص، ثمّ أنقل إليك هذه الأحلام، وأنت بلطفٍ شديدٍ توافق على الإنصات إلى حلمي.

الآن، وقد انتهينا، أرجو أن يظلّ معك بعض ممّا لغوت به، وأنا أحلم (لأنّه كان عندك من البدء) وينفعك، والباقي (الذي لم ينفع، الذي لم يكن عندك) يذهب عنك، وتسعد بانزياحه عن كاهلك، ولتعلم أنّي أسعد برؤيتك تسعد بانزياحه عن كاهلك؛ لأنّ هذا بالضبط ما ينبغي أن يحدث.

أحد مخاطر كتابة كتاب عن الكتابة، هو أنّه قد يُتلقّى كأحد كتب (كيف تـــ).

هذا الكتاب ليس كذلك. علّمتني حياةٌ كاملةٌ مع الكتابة شيئاً واحداً: كيف أفعلها (أنا). أو، على سبيل الصراحة الكاملة، كيف فعلتها من قبل (أمّا كيف سأفعلها عمّا قريب، تظلّ في علم الغيب).

فلْيحمِنا الربُّ من التفاسير، حتّى لو كان تفسيري (قال تولستوي: لا تُصعد الجبال بالشروحات).

أقرب شيءٍ إلى طريقة عمل أستطيع نصحك بها: اذهب وأفعل ما تشاء.

أعني هذا تماماً: افعل ما تشاء (أي ما يسعدك) بطاقةٍ متّقدةٍ سيقودك إلى كل شيء؛ إلى شغفك الفريد، وإلى الأساليب التي ستمارسه بها، وإلى تحدّياتك الفريدة، والوسائل التي ستحوّلها بها إلى جمال، وإلى عقباتك الفريدة، ومحطّم الحواجز الفرداني الحصري الخاص بك. لن نستطيع معرفة مشكلاتنا الكتابيّة حتّى نكتب ونكتشفها، ومن ثمّ نكتب حتّى نحلّها.

حكى لي طالب ذات مرّة تلك القصّة: ذهب روبرت فروست Robert Frost ذات مرّة إلى كليّةٍ لإلقاء قراءة. نهض شاعرٌ شابٌّ متحمّسٌ وسأله سؤالاً تقنياً معقّداً عن البنية الشعريّة، أو شيء مشابه.

سكت فروست لوهلة، ثمّ قال: «أيّها الشاب، لا تقلق، اعمل».

أحبّ هذه النصيحة، وأجدها تتماشى بالكامل مع تجربتي. مهما أخذنا من قرارات تظلّ الأسئلة الكبرى بلا إجابة إلّا بقضاء الساعات على المكتب. أغلب شعورنا بالقلق ليس إلّا وسيلة لتجنّب العمل، ما يؤدّي فقط إلى تأخير الحل (الناتج من العمل).

لذا، لا تقلق، اشتغل، ولتؤمن بأنّك ستجد كل إجاباتك هناك[1].

أنهينا الفصل السابق بالاتّفاق على حصر توقّعاتنا من الأدب في الآتي: قراءة الأدب تُغيّر حالتنا العقليّة لوقتٍ قليلٍ بعدها.

لكن لعلّ في هذا بعض التواضع. لقد رأينا جميعاً كيف تغيّر قراءة القصص عقولنا بطرائق معيّنة، بينما نخرج من أنفسنا (المحدودة) إلى نفس أُخرى (أو اثنتين، أو ثلاث).

يمكننا إذن أن نسأل: كيف نتغيّر في هذا «الوقت الصغير بعدها»؟

(قبل أن أقدّم إجابتي، دعني أقول مجدّداً أنّه لا حاجة فعلاً إلى تقديمي لها. إنّنا نعلم كيف تبدّلت عقولنا بينما نقرأ تلك القصص الروسيّة، لأنّنا كنّا هناك. ونعرف

(1) ومع ذلك... بعد بضع سنوات، جاءني أحد دارسي فروست بعد حدث أدبي وصحح لي بدماثة قول فروست، ما قاله في الواقع كان: «أيها الشاب، لا تعمل، اقلق». طيب، هذا صحيح أيضاً (ربما القلق ضرب من العمل)، لكنه ليس صحيحاً بالقدر ذاته (بالنسبة لي). لكن لو كان صحيحاً بالنسبة لك، فأنا أشجع هذه النصيحة أيضاً. اذهب ولا تعمل، اقلق.

كذلك، لو كنّا محظوظين كفايةً بخوض تجارب قراءة بديعة أُخرى في حياتنا، ماذا فعلوا بنا/ فينا).

لكني سأحاول:

أتذكّر أنّ عقلي ليس العقل الوحيد.

تزداد ثقتي في قدرتي على تخيّل تجارب الآخرين وتقبّلها.

أشعر أنّي جزءٌ من سلسلةٍ متّصلةٍ مع الناس: ما فيهم فيّ، والعكس صحيح.

بطّاريتي اللّغويّة تُشحن، وتصبح لغتي الداخليّة (لغة أفكاري) أغنى، وأدقّ، وأبرع.

أشعر أنّي محظوظٌ بوجودي هنا، وأكثر وعياً بأنّ هذا الوجود زائل.

أزداد وعياً بالأشياء التي في العالم، ويزداد اهتمامي بهم.

طيب، كلام جميل.

قبل أن أشرع في قراءة أيّ قصّة، أكون في حالة معرفة، حالة يقين. لقد قادتني حياتي إلى مكان معيّن أستقرّ فيه قانعاً، ثمّ تأتي القصّة، فيتذبذب ذلك الاستقرار قليلاً، تذبذباً جميلاً. لا أعود متيقّناً من آرائي، وأتذكّر أنّ آلة صنع الآراء في داخلي معيوبة: إنّها محدودةٌ، وسهلة الإرضاء، وقليلة المعلومات.

ويا لَحظّ من بلغ تلك الحالة، ولو لدقائق معدودة!

عندما يكسر عليك أحدهم بسيّارته في الطريق، ألست تعرف على الفور حزبه السياسي (الحزب النقيض لحزبك)؟ لكنّك بالطبع لا تعرف، فهذا خارج نطاق معرفتك. كل شيء خارج نطاق معرفتنا، والأدب يساعدنا في تذكّر ذلك، إنّه طقسٌ مقدّسٌ مخصّصٌ لهذا الهدف. لا يمكننا أن نظلّ دوماً منفتحين للعالم مثلما نشعر عند نهاية قصّة جميلة، لكنّ شعورنا بهذا ولو لوهلة يذكّرنا أنّ هذه الحالة موجودة، ويخلق فينا شوقاً للعودة إليها بقدر الإمكان.

هل كنّا سنتعلّق بالنسخ الواقعيّة من ماريا، وياشكا، وأولنكا، وفاسيلي، والبقية، مثلما تعلّقنا بتجلّياتهم الأدبيّة؟ أم كنّا سننصرف عنهم، أو لا نلحظهم على الإطلاق؟

لقد بدأوا أفكاراً في عقل شخصٍ آخر، وأصبحوا كلمات، ثمّ أفكاراً في عقولنا ستظلّ

معنا، أجزاء من ذخيرتنا الأخلاقيّة التي سنلجأ إليها عندما نواجه الأيّام البديعة، الصعبة، الغالية، القادمة.

خارج السقيفة التي أكتب فيها ثمّة بضعة أشياء. أيّ أشياء؟ نعم، بالضبط، أنا من يقرّر ماذا سأخبرك عنهم، وعندما أخبرك عنهم أوجدهم، الكيفيّة التي سأخبرك بها عنهم ستشكّل وجودهم. هل هي «أشجار سيكويا رثّة حزينة مثل هزائمي المستمرّة التي هي حياتي»؟ أم «سيكويات عملاقة هائلة، ترقب من عليائها تعاقب الأجيال والأزمنة، وتذكّرنا بتفاهة وجودنا»؟ أم «مجموعة سيكويات»؟ أم «حفنة أشجار»؟ هذا يعتمد على اليوم، ويعتمد على عقلي. كلها أوصافٌ حقيقيّةٌ، وكلها ليست حقيقيّةً على الإطلاق.

ثمّة مقعدٌ في الخارج يمنع الباب من الانغلاق (القيظ شديد، والمروحة عند الباب ترسل هبّات باردة)، وهناك خرطومٌ جلبته لسقي النبات، أحد أنواع نبات العصاري لا أذكر اسمه بالضبط، اشتريته الشهر الماضي، وأحاول أن أشجّعه همساً عند مجيئي كل صباح. على الأرض يتمدّد الخرطوم، أخضرَ شاحباً تحت الشمس المستعرة.

إنّه ليس «أميل إلى الخضار في هذا اليوم القائظ المشمس»، بل «أخضر شاحب تحت الشمس المستعرة». لماذا؟ لأنّ هكذا أفضل، لماذا أفضل؟ لأنّي أفضّله.

بوسعنا أن نختلف هنا. عندما كنت تقرأ بالأعلى الوصف «أخضر شاحباً تحت الشمس المستعرة»، هل رأيت الخرطوم؟ ماذا حدث لطاقتك القرائيّة عند ذلك التعبير؟ هل انجذبت أم نفرت؟ هل أنت معي أم ضدّي؟ هل حُفّزت على المتابعة أكثر أم ثُبّطت؟

من خلال هذا الصراع الصغير أنت تعلم أنّني هنا، وأنا أعلم أنّك هناك. هذا التعبير هو ممرٌّ صغيرٌ يربط بيننا، يمنحنا شذرات من العالم الذي نتصارع عليه... أي: نتواصل.

ثمّة نسخ متعدّدة منك بداخلك. أي نسخة فيك أخاطبها عندما أكتب؟ أفضلهم، النسخة التي توازي أفضل نسخة منّي. هاتان النسختان، أفضل ما فينا، تخرجان لحظة القراءة من أنفسنا العاديّة، وتوجدان في مكانٍ خُلق من الاحترام المتبادل بيننا، وتتوحّدان.

إنّه نموذجٌ مشجّعٌ للتواصل البشري: شخصان، بينهما احترام متبادل، منخرطان بالكامل، أحدهما يتحدّث بهدف الإقناع، والآخر منصتٌ ومستعدٌّ للانبهار.

وهو نموذجٌ أفلح من بلغه.

شرعت في هذا الكتاب، كما قلت في البداية، من إدراكي لمدى أهميّة تدريس تلك القصص عبر السنوات العشرين الماضية بالنسبة لي. نيّتي كانت تسجيل بعضٍ ممّا تعلّمته منهم على الورق... كنوع من الحفاظ على بعض أفكاري تلك تجاهها مثلاً. لكنّني بينما أعمل وجدت أمراً مختلفاً تماماً يحدث؛ بعد تحرّري من ضيق جدول الفصل الدراسي، وتقيّدي بالتخصيصيّة التي يفرضها الوسيط المقالي في الكتابة، وجدت أنّ تلك القصص تنفتح لي وتتحدّاني على نحوٍ لم يسبق من قبل. اتّضح لي أنّها أجمل حتّى ممّا حسبت طوال كل تلك الأعوام، أكثر تركيباً وإبهاماً. وجعلتني أرى قصصي الخاصّة بوضوح غير مسبوق: أنا الآن أرى ما فعله هؤلاء الروس وأنا، حتّى الآن، أخفقتُ في فعله.

كم كان رائعاً ومحبطاً اكتشاف أنّ الوسيط الذي اخترته لفنّي ينطوي على كل تلك الإمكانات، وأنّي ما زلت أبعد ما أكون عن استخدامها!

وجعلتني أيضاً أشعر بالتالي: لقد فعل هؤلاء الروس ما فعلوه بجمال مذهل، حتّى لم يعد هناك حاجة لي، أو لغيري إلى فعله مرّة أُخرى.

وهو شكلٌ آخر لقول: إنّ جزءاً من عملي (وجزءاً من عملك) يكمن في إيجاد طرائق جديدة لنوع القصّة القصيرة، طرائق تؤدّي إلى صنع قصصٍ بقوّة تلك القصص الروسيّة نفسها، لكنّها جديدةٌ بأصواتها، وأشكالها، وهمومها؛ أي: إنّها تستجيب لما علّمه لنا التاريخ عن الحياة على الأرض في السنوات التي انقضت بعد هؤلاء الروس.

كل من تلك القصص، كما رأينا، تعمل على نحوٍ مميّز، وقصصنا ستحتاج إلى أن تعمل على نحوٍ مختلف، ليس فقط لتميّزها عن الأعمال القديمة، بل أيضاً لتخاطب زمننا المعاصر بالطزاجة نفسها التي خاطبت بها القصص الروسيّة زمنها.

صرت وأنا أكتب هذا الكتاب في الواحدة والستّين، ووجدت نفسي أسأل مراراً في

أثناء الكتابة: لماذا كتابة القصص مهمّة؟ وإن كانت مهمّة كفاية لتسويغ الوقت الذي تستهلكه، فيما أصبح واعياً أكثر فأكثر بأنّ الوقت ثمين، والحياة تمضي، وأنّ كل ما أردت فعله في هذه الحياة لن يتحقّق على الإطلاق، أبداً، وأنّ النهاية ستأتي أسرع ممّا توقّعت (حتى لو جاءت، بحسب خطتي، بعد مئتي سنة من الآن، عندما يصبح عمري 261).

اتّضح أنّ كتابة هذا الكتاب بمنزلة فرصةٍ لأن أسأل نفسي من جديد، وبتمهّل: «هل ما زلت أريد تكريس حياتي للأدب؟».

والإجابة: نعم، بكل تأكيد.

أطلب دوماً من الطلاب في بداية أوّل محاضرة من الفصل الدراسي، أن يتخيّلوا أنّهم يفتحون قوساً قبل كل شيء أقوله (على مدار المنهج والفصل الدراسي)، ويسبقونه بقول: «طبقاً لجورج».

وبنهاية الفصل، أطلب منهم غلق القوس وإضافة: «على أيّة حال قد كان ذلك طبقاً لجورج».

بوسعك غلق القوس الآن.

أشكرك من أعماق قلبي، على ما بذلته من وقتٍ وجهدٍ معي حتّى الآن، وأرجو صدقاً، أنّك وجدت ما قد ينفعك.

كوراليتوس، كاليفورنيا

أبريل 2020

الملاحق

ملحق أ

تمارين على الحذف

تمرين 1

اقرأ النص بالأسفل.

اضبط المؤقّت على خمس دقائق، وفي غضون هذا الوقت احذف عشرين كلمة من النصّ، وغيّر ما يلزم، وأسأل نفسك هذه الأسئلة عندما تنتهي:

1- ما الذي حذفته؟

2- لماذا حذفته؟ (وستعرف من هذا شيئاً عن منطقك التحريري).

3- هل النص الناتج أفضل أم أسوأ؟

ثمّ كرّر الدورة مرّة أُخرى.

بل كرّر الدورة عدّة مرّات حتّى تحذف من القطعة (600 كلمة) نصفها (300 كلمة).

النص

ذات مرّة، كان هناك رجُلٌ بليدُ المشاعر، غير أنّه مع ذلك ودودٌ، يُدعى بيل. ذات يوم، كان بيل يمشي متّجهاً إلى قطاع المرور، وكان يرتدي قميصاً بنياً، وتبدو عليه علامات البارانويا. هذا غير معتاد، ولكنّه ليس غير صحيح، فقطاع المرور كفيلٌ بتحطيم أعصاب أيّ شخصٍ عاقل. أخذ عقل بيل يتنقّل بين سلسلةٍ من الصور الضبابيّة، والمبهمة،

والمثيرة للرعب والقلق في الوقت نفسه. رأى نفسه مكبّلاً بالأغلال، وتخيّل شخصاً ما قادماً من الخلف، ومعه قائمة بكل السيّارات التي خبطها بيل، أو خدشها، أو حكّها بباب سيّارته، في كل مواقف السيّارات، على مدى أعوام حياته الخمسين، وفي كل الأماكن التي عاش فيها: في ولاية إنديانا أوّلاً، ثمّ ولاية كاليفورنيا بعد ذلك، وألان في مدينة سيراكيوز في ولاية نيويورك، حيث لديهم، بحسب ظنّ بيل، أسوأ قطاع مرور في أمريكا كلها على الإطلاق؛ إذْ إنّه يثير من المخاوف أقصاها. يقع قطاع المرور هذا في شارعٍ ممتلئٍ بالمصانع والمباني القصيرة المتشابهة، ما يجعل العثور عليه عمليّةً صعبةً تستغرق وقتاً طويلاً. وفي كلّ مرّة يأتي فيها مجدّداً يضطرّ إلى البحث عنه من أوّل وجديد. لا يستطيع أبداً أن يتذكّر كيف وجده في المرّة السابقة، التي كانت مرّةً صعبة فعلاً. كان للمكتب سقفٌ منخفضٌ، ويفوح برائحة الدخان، ومنتجات تنظيف الأرض، وعرق الناس الموجودين. وفي كل مرّة كان يجد الرجُل نفسه الذي يمسح ويكنس، ويمسح ويكنس الأرض بلا توقّف، وكأنّه يمسح الأرض بمزيجٍ من منتجات تنظيف الأرض، وعرق الناس الموجودين بينما يدخّن، لكنّه لا يدخّن؛ إذْ كانت توجد فوق رأسه لافتة معلّقة تقول: ممنوع التدخين. كان مكاناً بيروقراطياً نموذجياً جداً. تجد تلك المباني العامّة في كل مكان في أمريكا: تكلفة إنشائها رخيصة جداً، على الأرجح، لكنّها غاليةٌ جداً في استنزافها للروح البشريّة من الناس المضطرّين إلى زيارتها. تحرّك بيل كي يتّجه إلى المكتب، لكنْ كان عليه أوّلاً أن يأخذ رقماً من امرأةٍ ذات شعرٍ أحمر ملتهب. كانت المرأة ذات الشعر الأحمر جالسةً إلى مكتبٍ يقع بجوار الباب الأمامي، الذي دخل منه بيل توّاً.

قال بيل: «هل هنا هو المكان الذي ينبغي لي أن آخذ منه رقماً؟».

قالت المرأة: «نعم».

قال بيل: «شعرك رائع!».

قالت المرأة: «هل تسخر منّي؟».

لم يعرف بيل ماذا ينبغي له أن يقول. لقد كان فعلاً يمارس السخرية، لكنّه أدرك الآن أنّ تلك كانت فكرةً سيّئةً فيما يتعلّق بالحصول على رقم. لماذا عليه دائماً أن يكون

ساخراً كل هذه السخرية؟ ما الذي فعلته له هذه المرأة الشاحبة التي تشبه المهرّج نوعاً ما لتستحق السخرية؟ شعر بالبارانويا أكثر، وأخذت الصور تتحرّك أمام عينيه، بل كانت أقرب إلى أشكال في الواقع، شرارات متذبذبة، وأشكالاً عجيبةً ذات طابعٍ كارثيٍّ مرعبٍ، على الأرجح سببها صداعٌ نصفيٌّ قادمٌ في الطريق. أخذت الغرفة تدور من حوله وتلفّ، ثمّ عاد إلى تركيزه. شعر بسخونة شديدة.

أعطته المرأة التي تشبه المهرّج نوعاً ما رقماً. جلس بيل على مقعد، على مقعد قريب منه كان هناك زوجان يتشاجران، المرأة كانت تدّعي أنّ الرجُل لا يغسل مؤخّرته جيّداً، على الإطلاق. وكان الرجُل المسكين يبدو مهاناً. كانت المرأة تتحدّث بصوتٍ مرتفعٍ للغاية. كان الرجُل مجعّداً، وعجوزاً، ومسالماً. كان حرفياً يمسك قبّعته في يده المرتجفة. حدّق بيل في المرأة، فحدّقت فيه المرأة رداً على تحديقه، ثمّ حدّق فيه الرجُل، وقام بحركةٍ تهديديّةٍ بالقبّعة التي كان يحملها بين يديه. الآن صار الزوجان متّحدين ضدّ بيل، وتم نسيان قلّة نظافة مؤخّرة الرجُل بالكامل. هكذا كانت تحدث الأمور على الدوام لبيل المسكين. يذكر أنّه ذات مرّة تدخّل عندما رأى رجُلاً يضرب زوجته ليمنعه عنها، فانقلبت المرأة عليه، وانقلب الرجُل عليه، بل حتّى بعض الناس الذين كانوا يمشون في الشارع انقلبوا عليه، بل حتّى إنّه كانت هناك راهبة أعطته ركلةً لا سبب لها بحذاء الراهبات الذي كانت ترتديه. جاء صوتٌ ذو نبرةٍ آليّةٍ وردّد رقم بيل، الذي كان 332. اتّجه بيل إلى المكتب، وفوجئ بشدّة عندما رأى أنّ من تعمل جالسة خلف المكتب هي أنجي، زوجته السابقة. بدت له أنجي أكثر جمالاً من أيّ وقت مضى.

(600 كلمة)

مناقشة

ليس الأمر وكأنّ كل قطعةٍ تحتاج إلى كلّ هذا الحذف، لكنْ من المفيد أن نطوّر إحساساً بكم الحذف الذي قد تتحمّله قطعةٌ نثريّةٌ قبل أن تسوء.

هذا التمرين هو وسيلة لاكتشاف صوتك، أو بالأحرى إيقاعك.

تخيّل نفسك عارياً أمام مرآةٍ، وفي هذه المرآة تطبيق يسمح لك بإضافة 5 كيلو جرام إلى صورتك في كلّ مرّة. حرّك المؤشّر إلى أقصاه حتّى تضيف 250 كيلو، كيف تبدو؟ والآن تراجع بالتدريج: 245،... 200، 150، حتّى ترجع إلى وزنك الحالي، ثمّ تنزل عنه إلى 30 كيلو مثلاً. في مكانٍ ما على هذا التدريج يكمن وزنك المثالي.

ستعرفه ما إن تراه.

يحدث الشيء نفسه مع النثر. هناك نثرٌ مثاليٌّ بالنسبة لكلّ منّا، لكن قلّة قليلة منّا تتمكّن من الوصول إليه من المسوّدة الأولى. علينا إذن مساعدة أنفسنا على الوصول إليه. هذا التمرين سوف يساعدنا على تذوّق ما قد يكون إيقاعنا النثري المثالي، من خلال إجبارنا على خوض طبقات متتالية من الصرامة اللّغويّة.

لعلّك بينما تقوم بالتمرين مررت بلحظةٍ فقدت فيها قدرتك على الحذف، لأنّك لا تدري ما هدف بقيّة القطعة. شعرت بحاجةٍ إلى معرفة ما الذي يحدث كي تستطيع تمييز الغث من السمين (تلك المرأة التي سخر بيل من شعرها... هل ستكون مهمّة فيما بعد؟ لو الإجابة: لا، يمكن حذف جزئها بالكامل، لكن في المقابل لو أحببت المحادثة بينهما، وقرّرت إبقاءها، فهذا يجبرك على أن تمنحها دوراً لاحقاً).

لكنْ لاحِظ الشوط الذي قطعته في التمرين قبل أن تحسّ بذلك. في الغالب وجدت أشياء تحذفها لأسباب أُخرى (ماذا كانت تلك الأسباب بالنسبة لك؟ ما الذي يغضبك في النثر؟ ما الذي يبهجك ويثير فيك رغبة إنقاذه؟).

إنّ الحذف القاسي أحد الطرق إلى الصوت. دعنا نقل: إنّ الكتابة مرحلتين (وإن كانتا في الواقع تمتزجان وتذوبان في بعضهما): التأليف والمراجعة. إنّنا نحبّ أن نعزو الصوت للأولى («لقد تفجّرت منّي المسوّدة الأولى بصوتي الحقيقي، وكأنّي أغنّي حلماً تلقائياً»). لكن، بحسب خبرتي، يولد الصوت في المرحلة الثانية، بينما نحرّر، وخاصّة بينما نحذف. يميل أغلبنا إلى إطالة الغناء في المسوّدة الأولى، بطرائق تشبه في الواقع غناء العديد من الكتّاب الآخرين.

هناك سبيلان لصنع صوتٍ مميّز: يمكننا وضعه مباشرةً في النصّ، أو اكتشافه

بالممحاة. كلاهما، إن فعلناه بحسب ذوقنا، سيجعل نثرنا «أشبه بنا» (وبالطبع في جلسات الكتابة الحقيقيّة، نحن ننتقل طوال الوقت من هذا إلى ذاك، أحياناً بين الثانية والأُخرى).

ثمّة شيءٌ معزّزٌ للذكاء في عمليّة التكثيف. محاولتنا الأولى في كتابة نصٍّ ما غالباً فضفاضة واستكشافيّة. «في أيّام الكليّة، لطالما كنت أتوتّر عند دخولي الفصل، منهكاً إثر الاحتفال طوال الليلة السابقة، وأجلس في مقعدي المعتاد بحذاء النافذة، لأجد بروفيسور فيدر أمام السبورة يحسب الحسابات، ويبرهن البراهين، ويلقي المحاضرات، خوذته السوداء تخفي وجهه، وسيفه الليزري يتدلّى من حزامه، ويصدر من وقتٍ إلى آخر شرارات حمراء ساطعة نحو رفّ الطباشير، الذي يُحتفظ عليه بالطباشير عندما لا يُستخدم». لا بأس بها كبداية، لكن يمكن تقليمها إلى: «لطالما توتّرت من مراقبة بروفيسور فيدر أمام السبّورة، خوذته السوداء تخفي رأسه، وسيفه الليزري يصدر شرارات في بعض الأحيان نحو رفّ الطباشير». هكذا أذكى وألطف، لقد غربل الكاتب استكشافه المبدئي الهائم وعاد بما شعر أنّه الأهم من بين ما وجده.

لو أنّك حذفت قطعةً رديئةً صغيرةً، ستصبح قصّتك أفضل قليلاً (لو أنّك أزلت قطعةً من بقايا طعامٍ عالقة في أسنانك، فقد أصبحت أجمل)، ليس هذا فقط، بل أيضاً خلقت مساحة مستعدّة لاستقبال ما هو أفضل (أمّا هذا فينطبق فقط على الكتابة). غالباً ما يؤثّر الاستئصال على إيقاع الجملة، ما سيدفعك لاستكمالها استكمالاً مختلفاً، وهذا بدوره سيقدّم حقائق جديدة للقصّة. لو أنّنا راجعنا جملة «سام كان هذا الشاب الضخم الأحمق الذي عرفته» إلى «سام، وضخم، وأحمق،...». صارت أفضل بالفعل، أو أقلّ سوءاً. وعندما نقوم بجولة مراجعة جديدة على هذه الجملة الناقصة، حالتها الجديدة المشدودة المبتورة ستسمح لنا برؤية (وسماع) ما نعمل عليه. جرّب أن تقرأها بصوتٍ مسموعٍ، وستجد أنّ بعض الكلمات تخطر لك لاستكمالها. أنت هكذا تحترم الإيقاع، هناك جزء ما في مخّك يعرف ماذا يريد أن يسمع، وسيساعدك بشيءٍ ما لا يهدف فقط لاستكمال المعنى، بل أيضاً الصوت.

«سام، ضخم وأحمق، لكنه مع ذلك يستطيع الركض».

هكذا أمسى سام الضخم الأحمق عدّاءً، وها هو ينطلق، فقط لأنّنا قَصَصْنا من محاولتنا الأولى المتعثّرة في وصفه.

تمرين 2

1- فكّر في قصّةٍ تعمل عليها الآن، قصّة تشعر أنّها تكاد تنتهي.

2- خذ منها صفحة 4 (مثلاً)، واحذف نصفها، مثلما فعلت مع نصّي بالأعلى (يسهل الحذف من عمل غيرك، لكنّه يشق على عملك). يقول الطلبة: إنّهم بعد تجريب التمرين على قطعةٍ تدريبيّةٍ، تتكوّن لديهم «ذاكرة حذف عضليّة» تستمرّ عندما يحرّرون أعمالهم الخاصّة.

ملحق ب

تمرين على التصعيد

التمرين

اضبط المؤقّت، مثلاً: على خمس وأربعين دقيقة.

والآن، اكتب قصّة من 200 كلمة، لكنّك لا تستطيع استخدام سوى 50 مفردةً فقط.

ستكتشف طريقتك الخاصّة في عدّ الكلمات. مثلاً: تستطيع وضع قائمةٍ بينما تكتب. لو أنّ جملتك الأولى مثلاً كانت: «وقفت بقرة في الحقل»، سجّل في أسفل الصفحة:

1- وقفت 2- بقرة 3- في 4- الحقل

معك الآن 4 مفردات.

عندما تصل إلى 50 مفردة، فهذا كل شيء، عليك أن تعيد استخدام المفردات (دعنا نسمح بالجمع، أي: لو كتبت مثلاً: أبقار، فهي تُعدّ الكلمة نفسها، مثل بقرة).

والقصّة النهائيّة يجب أن تكون 200 كلمة بالضبط (لا 199، ولا 201).

جاهز؟ انطلق.

مناقشة

يميل أغلب الكتّاب إلى كتابة قصصٍ تطيل في مرحلة الاستعراض بدون أن تغادرها إلى الحدث التصعيدي. قرأت روايات كاملة لبعض الطلّاب بهذا الشكل... صفحات

طويلة من الاستعراض البديع لا يشتدّ فيها التوتّر أبداً. أقول أحياناً: إنّنا في الاستعراض نضع إناء ماءٍ على النار، وتصعيد الأحداث بمنزلة جعل المياه تغلي (ما كنّا نسمّيه «حدثاً ذا مغزى» يساوي غليان المياه ويساوي التصعيد).

القصص التي يكتبها الطلّاب باستخدام هذا التمرين، لأسبابٍ غير مفهومة، تنطوي دوماً على حدثٍ تصعيدي. وبعض التلاميذ يصبحون أكثر ظرفاً، وتسليةً، ودراميّة فيها ممّا هُم في أعمالهم «الحقيقيّة».

لو أحببت القطعة التي كتبتها هنا -لو تشعر أنّ بها ما يفتقر إليه عملك الجاد- ربّما تودّ أن تتوقّف وتسأل نفسك: ما هو هذا الشيء بالضبط؟

لماذا ينجح هذا التمرين؟ لست متأكّداً، ربّما للشروط تأثير ما (شرط الخمسين مفردة، التقيد بعدد 200 بالضبط لا أكثر، ولا أقل). عندما تعمل كاتبة على هذا التمرين، ينصبّ تركيزها على تلك القيود، ما يعني أنّها تسلك مسلكاً مختلفاً عن مسلكها العادي. الجزء الذي ينشغل في عقلها عادةً بالثيمات، أو بالحفاظ على الأسلوب، أو بهدف النص، أو برؤيتها السياسيّة، ينشغل هنا بعدّ الكلمات، ما يسمح لجزءٍ آخر بالتقدّم، جزء أقلّ وعياً، وأكثر لعباً.

عندما أكلّف الطلبة بهذا التمرين، أعلن مقدّماً أنّ كلاً منهم سيقرأ قصّته أمام الجميع بعدها، وهذا يصعّد الأمور («اسمع منّي؛ عندما يعرف المرء أنّه سيُعلّق من رقبته بعد أسبوعين، سيركز أفضل تركيز»)، ويُخرج موهبة أدائيّة طبيعيّة موجودة تقريباً في كل كاتب أعرفه.

عندما كنت طالباً في سيراكيوز، سئم دوج أونجر Doug Unger ذات مرّة من القصص البارعة «الأدبيّة» التي كنّا نكتبها، وأعلن قبل الاستراحة مباشرةً أنّنا في النصف الثاني من الورشة سنسرد قصصاً مرتجلة.

لك أن تتخيّل شدّة الأعصاب في الاستراحة.

لكن كل القصص التي حكيناها تلك اللّيلة، مقارنةً بالتي قدّمناها من قبل، كانت أكثر حيويّةً ودراميّةً، ومشحونةً بشخصيّاتنا الأصليّة، وأغنى بجاذبيّتنا الحقيقيّة، بخفّة ظلّنا، وسرعة بديهتنا في العالم الخارجي.

ماذا نفعل بالنصوص الناتجة عن هذا التمرين؟ عادةً ما تبدو غريبةً نوعاً ما. ذات مرّة صنع طالبٌ قصّةً أكبر من عدّة تجارب في هذا التمرين؛ استخدم في كلّ مرّة خمسين مفردةً مختلفة، لكنّه حافظ على الشخصيّات نفسها في القصّة الأوسع التي صنعها من مجموع المقاطع ذات المئتي كلمة. واستخدم طلّابٌ آخرون هذا التمرين في إنتاج قطع مبدئيّة ذات سؤال تصعيدي جيّد، ثمّ أرخوا القيود، وأعادوا كتابة القصّة بكل المفردات «الجديدة» التي يريدونها.

الجميل في هذا التمرين أنّه يكشف لنا عن أنّنا نحتفظ عادةً بفكرةٍ معيّنةٍ عن الكاتب في داخلنا. عندما نجلس لنكتب، يبدأ ذلك الكاتب في البثّ، وفي تلك اللّحظة تتغيّر وظائف المخ؛ يقل انفتاحنا على ما تريده القصّة، وعلى ما يريده مولد اللّغة بداخلنا، نتحرّك في نطاقٍ ضيّقٍ يحدّده تخيّلنا عن كيف ينبغي أن نكتب. هذا التمرين يعطّل هذا التفكير عبر إشغاله بالشروط العمليّة، ما يسمح لباقي أجزاء العقل أن تقول: «طيّب، ماذا نفعل أيضاً؟»، أي: «هل يوجد هنا أي كتّاب آخرين؟».

لعلّ هذا التمرين يشبه أن تُصوّر بينما ترقص ثملاً. ربّما، عندما تشاهد المقطع لاحقاً، تلمح حركة لا تفعلها عادةً، لكنّك تحبّها، وما دمت قد وجدتها لطيفةً، لمَ لا تفعلها عمداً في مرّةٍ قادمة؟

ملحق ج

تمرين على الترجمة

أحد الكتّاب الروس المقرّبين إلى قلبي، وإن كنت لم أتمكّن من ضمّه هنا (فهو روسي من القرن العشرين): إسحاق بابل.

بابل، مثل غوغول، كاتبٌ تُعد الترجمة مفتاحاً لكتابته، بسبب الموسيقى في نثره. الكاتب الحقائقي؛ أي: الذي يعتمد على الصور المتجاورة، وليس على الاختيار الدقيق للكلمات لوصف الصور (مثل: تولستوي، وتشيخوف) يمكن عدّه حصيناً ضدّ الترجمة؛ أمّا لو كنت إنشائيّاً فصيحاً، مثل بابل، فأنت تعتمد على قيام المترجم بمهمّة مستحيلة: جعل إحساس ووقع كتابتك بالإنجليزيّة مثل إحساسها ووقعها بالروسيّة. إنّ من لا يعرفون الروسيّة بيننا لن يستوعبوا عبقريّاً إنشائيّاً مثل بابل بالكامل أبداً، لكن يمكننا أن نستوعبه أفضل من خلال هذا التمرين.

يمكننا أيضاً من خلاله أخذ فكرة أفضل عن ميولنا الإنشائيّة الشخصيّة.

إليك خمس صيغ، من خمسة مترجمين مختلفين، لجملةٍ أحبّها من قصّة بابل: «في القبو» (إحدى أعظم القصص المكتوبة على الإطلاق عن تباين الطبقات الاجتماعيّة):

In verdure-hidden walks wicker chairs gleamed whitely[1].

في الممرّات المحفوفة بالخضرة، مقاعد الخيزران التمعت بالأبيض.

---

(1) Translated by Walter Morison: Isaac Babel, The Collected Stories (New York: Meridian, 1974).

Wicker chairs, gleaming white, lined paths overhung with foliage[1].

مقاعد الخيزران، الملتمعة بالأبيض، تراصّت في الممرّات المفعمة بأوراق الشجر.

White wicker chairs glittered in walks covered with foliage[2].

مقاعد الخيزران البيضاء، تلألأت في الممرّات المغطّاة بأوراق الشجر.

Wicker armchairs dazzled white along green-shrouded promenades[3].

مقاعد الخيزران ذات المساند، تألّقت بالأبيض على طول المماشي التي يكتنفها الخضار.

In leafy avenues white wicker chairs gleamed[4].

في الجادّات المورقة، مقاعد الخيزران البيضاء التمعت.

هلّا رفع إسحاق بابل الحقيقي يده؟ لن يفعل، لن يستطيع، فهو غير موجود إلّا في الأصل الروسي. هل الأصل الروسي فيه ما يكافئ النسخة التي تفتقر إلى فاصلة في ترجمة موريسون [الأولى]، ما يجعل الجملة تبدو متعجّلةً متعذّرةً على التفسير فتضطرّنا إلى قراءتها مرّتين، ما يؤثّر على عمليّة تحوّل الكلمات إلى صور؟ عندما يقرأ الروسي الجملة الأصليّة، هل يقابل الممر الأخضر أوّلاً أم المقاعد البيضاء؟ ما كُنْه هذا الأشياء الخضراء بالروسيّة بالضبط؟

تمرينٌ جيّدٌ للكتّاب المبتدئين يساعد على اكتشاف الصوت: رتّب الترجمات الخمس أعلاه من الأفضل إلى الأسوأ.

عندما تنتهي اسأل نفسك: على أي أساس قمت بالترتيب؟ (بما أنّي لم أوفّر أي شرط للترتيب، فأنت قد أتيت بشروطك من قلب ذوقك الفنيّ).

---

(1) Translated by Boris Dralyuk: Isaac Babel, Odessa Stories (London: Pushkin Press, 2018).

(2) Translated by Peter Constantine: The Complete Works of Isaac Babel (New York: W. W. Norton, 2002).

(3) Translated by Val Vinokur: Isaac Babel, The Essential Fictions (Evanston: Northwestern University Press, 2017).

(4) Translated by David McDuff: Isaac Babel, Collected Stories (New York: Penguin Books, 1994).

لاحظ أنّك لو تمكّنت فعلاً من الترتيب، فهذا يثبت أنّك ذو تفضيلات. وربّما لهذه التفضيلات (بلا شك) علاقة ما بصوتك الداخلي؛ أي: ذلك الذي ستعتمد عليه في كتابة كل جملة في حياتك العمليّة.

يمكننا أن نمدّ خطّ التمرين على استقامته: ضع «ترجمتك» الخاصّة. العناصر واضحة، بعض مقاعد الخيزران التي تعكس النور على نحوٍ معيّن، وهي متموضعة بين بعض الأشجار، أو الشجيرات التي تقطعها الممرّات. كيف سترصّهم؟ لمّا كانت العناصر محدّدة، لا يبقى إلّا تحرّي أفضل ترتيب لها بحسب ذوقك؛ أي: من خلال صوتك.

جرّبه هنا.

والآ

أعتمد عليه؟ كيف «قرّرت» الاستقرار على هذه الصيغة؟

ما تعلّمته توّاً عن نفسي عندما قمت بالتمرين، أنّ أوّل ما يبحث عنه عقلي هو طريق بسيط بين المعلومات. وجدتني أفحصها لأرى ما هي الأفعال التي أستخدمها لتجنّب استخدام بنية الصوت المبني للمجهول مثل: «مقاعد الخيزران البيضاء وُضعت بين كذا وكذا...». هكذا صار تعبير «كانت تلتمع» حجرَ أساس جملتي، ثمّ تحوّل إلى «التمعت». بدت لي كلمة «أبيض» مهمّة (للتباين مع كل ذلك الخضار). تخيّلت نفسي أنظر إلى المشهد، بدا لي تعبير «مقاعد الخيزران البيضاء...» جيّداً، وكأنّه يبرزها للناظرين. إذنْ: «التمعت مقاعد الخيزران البيضاء...»، ثمّ سألت: أين تلتمع تلك المقاعد؟ فكّرت أن أسهب في الوصف: كانت تلتمع هناك، «وسط الخضرة، وبين الفروع، وأوراق الشجر، والأغصان المتدلّية»، لكن 1-هذا يبدو أكثر ممّا كان يعنيه بابل، 2- وثقيل، يتكلّف عناء (كلمات كثيرة) أضخم ممّا يتطلبه الناتج. تصعب رؤية الصورة، وتبدو الجملة متخمة. يفضّل حذف الزوائد، والخروج بجملة يرى منها القارئ على الأقل أبيض وأخضر.

إذن:

«التمعت مقاعد الخيزران البيضاء وسط الأخضر».

لكن ردّ فعلي عند قراءتها هو: «أيّ أخضر هذا الذي تتحدّث عنه؟».

«مقاعد الخيزران البيضاء، في الممشى المترع بأوراق الشجر، التمعت».

هممم، لا، ليس تماماً.

لا علم لنا بترتيب هذه المقاعد (أو عددهم)، لكنّي أجد نفسي راغباً في فعل ما يشبه «ثلاثة مقاعد خيزران بيضاء تواجه بغير انتظام، ولا دقّة، الاتّجاه نفسه، وتنظر بشرودٍ إلى الغابة المحيطة بها، وكأنّما تفكّر في الهروب».

هذه الجملة لا مكان لها في قصّة بابل، حيث إنّ هذا الوصف المقتضب ليس إلّا جزءاً من تتابع أطول، يهدف لإبراز الذهول الذي غمر صبيّاً فقيراً يزور بيت زميله الغنيّ من ثراء المكان.

ومن هنا نصل إلى مغزى التمرين الحقيقي، انسَ أنّ الجملة جزءٌ من قصّة بابل، واجعلها جيّدة بقدر ما تستطيع. والجملة الجديدة، وهي تقف وحدها، ستبدأ على الفور في إملاء قصّةٍ جديدةٍ مستقلّةٍ بنفسها؛ أي: قصّة لها معناها الخاص.

أي بقول آخر: أسلوبنا (الذي نصل إليه بتفضيلاتنا الحاسمة، بحثاً عمّا هو «ممتع»، أو «منعش»، أو «مبهج») يظهر في جملة، وهذه الجملة تحمل بداخلها الحمض النووي لقصّة ما.

«ثلاثة مقاعد خيزران بيضاء ينظرون نحو الغابة المنزليّة المحيطة بهم، وكأنّما يفكّرون في الهروب».

لو دخل شخصٌ ما المشهد، وجلس على أحدهم، فقد دخل عالماً تحفّهُ «الرغبة في الهروب»، ما قد يساعدنا على تحديد من هو. لعلّه شخصٌ يتوق إلى الهروب، أو هو شخصٌ هرب توّاً، لكنّه لن يكون -ولا يستطيع بعد هذا أن يكون- أيّ شخص في المطلق، بل هو رجُلٌ دخل قصّةً تحوم في سمائها فكرة الهروب، وهو ليس في حِلٍّ من مواجهة ذلك.

مكتبة
t.me/soramnqraa

شكر وعرفان

أودّ أن أبدأ بشكر أندي وارد، الذي غيّر حياتي وفنّي بحكمته الهادئة، ودقّته الزِنْية[1]، ورؤيته البديعة للعالم. وأعلم أنّي لست إلّا أحد كتّاب كثر دفعهم إلى الأمام بتلك الطريقة، وساعدنا على أن نصبح أفضل نسخ من ذواتنا الفنيّة، بحماسه ودعمه اللّذين لا ينضبان.

وأيضاً، أشكر من أعماق قلبي إستر نيوبيرج، وكيلتي وصديقتي العزيزة، على إيمانها بي، وتمثيلها لي مثلما كنت لأمثّل نفسي، لكن بحيويّةٍ، وكرمٍ، وخيالٍ أكثر، منذ (ولا أكاد أصدق) 1992.

وشكر جزيل أيضاً للرائعة بوني طومسون، مايكل جوردان التحرير النصيّ، التي جعلت هذا الكتاب أفضل في أماكن كثيرة جداً، بطرائق كثيرة جداً.

وامتناني الأعمق والأخص يذهب إلى زوجتي العزيزة بولا، وبناتي: كيتلين، وألينا، وإلى الطريقة التي تعيش بها أسرتنا: تعيش، وتتكلّم، وتحلم، وكأنْ لا فارق بين الأدب والحياة، وكأنّ التكريس للأوّل يستطيع أن يجعل الثانية أفضل.

وعلى المساعدة التي لا تقدّر بثمن التي تلقّيتها في أثناء كتابة هذا الكتاب، شكراً لك يا: فال فينوكور، وميخائيل يوسيل، وجيف باركر، وألينا باركر، وبولينا بارسكوفا، ولوبا لابينا، ويانا تيولبانوفا، وفاليري مينوخين. والشكر أيضاً إلى ليسا نولد على مراجعة وتمرير ذلك الاقتباس من أينشتاين، وجون فينك على قصّة فروست، ولیندا باري على

---

(1) من فلسفة الزِنْ Zen. [المترجم]

زيارتها الملهمة لسيراكيوز قبل سنوات عدّة، وإريكا هابر على زيارتها القديمة المذهلة لقاعة الدرس التي لم أنسَها قط، والتي عدت إليها هنا، خاصّة في مقالتي عن قصّة غوغول، وأيضاً إلى جوناثان دي، الذي وجّهني إلى اقتباس كونديرا في مقالتي عن «السيّد والخادم».

أحبّ أيضاً أن أشكر هؤلاء الناس الذين علّموني على مرّ السنوات كلّ شيء أعرفه عن الكتابة والقراءة: والديّ (اللّذين منحاني من البداية الوقت للقراءة، وجعلاني أفهم أنّ ذلك نشاط جوهري للحياة)، وشيري ليندبلوم، وجو ليندبلوم، وجاي جيليت، ومايكل أورورك، وريتشارد موسلي، وشارمازيل دودت، وسو بارك، ودوغلاس أنغر، وتوبياس وولف، وديبورا تريسمان، وتلاميذي في سيراكيوز، وشكر قديم مستحق للأخت كارول موتشا، والأخت لينيت في مدرسة سانت داميان بمدينة أوك فورست في ولاية إلينوي.

الكثير من أفكار هذا الكتاب جاءت من الناس المذكورين أعلاه، وتشرّبتها حتّى صارت جزءاً من فهمي. يصعب الآن القول بأيّهم منّي، وأيّهم منهم. كل ما هو قيّم منهم، وكل الأخطاء منّي.

والشكر أيضاً لباتريك بيروت، وكايل نيلسن، اللّذين بوجودهما في حياتي جعلاها مكاناً أدفأ وأعقل، خلال الوقت الذي عملت فيه على هذا الكتاب.

وأشدّ امتناني إلى جيمس وآنّ راسين لضيافتهما البديعة خلال مراحل إتمام الكتاب، في بلدة تشيري فالي الجميلة بنيويورك.

وتحيّة خاصّة لآرثر فلاورز، رفيقي الأدبي العزيز لأكثر من عشرين عاماً في سيراكيوز، والذي تقاعد مؤخّراً. كلّما سمعت آرثر يتحدّث عن الكتابة بطريقته المخلصة المحبّبة، أشعر بالامتنان والفخر لكوني جزءاً من مجتمع الكتّاب. الشكر أيضاً لرفيقات المناقشات السرديّة: دانا سبيوتا، وماري كارّ، وإلى كل زملائي في سيراكيوز، وإلى عميدة الجامعة كارين رولاندت على رعايتها لبرنامجنا، وفهمها الحريص لما نحاول فعله.

والشكر لمترجمي القصص على سماحهم لنا باستخدام ترجماتهم.

وأخيراً، شكراً لك عزيزي القارئ على عملك الجاد، ودعنا نسعى للتذكّر والعمل

بالشعار البديع المتناقض، المؤلَف من اقتباسين متجاورين لغوغول (من قصّتَيْ: «كيف تشاجر الإيفانان» و«نيفسكي بروسبكت» بالترتيب):

«إنّه عالمٌ كئيبٌ، أيّها السيّدات والسادة»

(ومع ذلك):

«بديعة هي تفاعلات عالمنا!».

كلمة المترجم

اخترت الاحتفاظ بكلمتي إلى ما بعد خاتمة الكتاب لا في مقدّمته مثلما درج المترجمون، لما أدركت أنّ نيّتي الأصليّة وراء رغبتي في الحديث ليست تقديم الكتاب، أو الإضافة إليه، أو الحديث عن خياراتي الترجميّة، فقد أتقن السيّد سوندرز التقديم لكتابه، ولا تحتاج كلماته إلى إضافة، وملحوظاتي القليلة بخصوص خياراتي الترجميّة أضفتها في الحواشي حيث تطلّب الأمر ذكرها، ولمّا أدركت أنّي في الواقع لست إلّا كمن يُزاحم ضيوف البرامج التلفزيونيّة في الأماكن المفتوحة، فيشرئبّون ويلوّحون بأياديهم مع ابتسامةٍ سمجةٍ، أملاً في الظهور على الشاشة برفقة الضيف النجم المحبوب، الذي هو في حالتنا هنا السيّد سوندرز. وبما أنّي صارحت نفسي بحقيقة أنّ كلامي لن يقدّم، ولن يؤخّر، ادّخرته للنهاية حيث يكون بوسع القارئ أن يتجاوزه بضمير مستريح.

أحاول أن افصل بحسم (قدر المستطاع) بين عملي في الترجمة ومحاولاتي في الكتابة، أن أجعل بين الكتابة والترجمة حاجزاً، فلا تبغي إحداهما على الأُخرى، لكنّ كتابنا هذا ألقى بانفصام شخصيّتيَّ عرض الحائط.

يوم بدأت قراءة «سباحة في بركة تحت المطر» لأوّل مرّة، كنت أعاني من تلك الحالة التي ربما جرّبها كل من أنتج عملاً إبداعيّاً من قبل، أسبح في بحيرة الاكتئاب الذي تلا احتفائي بصدور روايتي الثانية في مطلع 2021، ذلك الانكماش الحتمي بعد كل تضخّم نفسي؛ إذْ صرت أشعر أنّ روايتي تلك كانت مبلغ قدراتي، وأنّي لم يعد لديّ ما أقدّمه، وأنظر بكراهيةٍ شديدةٍ إلى كل محاولاتي الجديدة لتحضير وكتابة مشروعٍ جديدٍ، وأفكّر

جدياً في العودة إلى متجر أبي، والالتزام بالبقالة مهنةً تحتفظ بما تبقّى من كرامتي بدلاً من «مرمطة» الكتابة.

لا يزال من الممكن في بعض صفحات نسختي الورقيّة، إيجاد تلك الآثار الجافّة، الملطّخة، المجعّدة، آثار دموعي التي نزلت عند قراءتي لمقاطع بعينها. أنا لست شخصاً يسهل استدرار دموعه، بل أكاد أكون متبلّد الحسّ نوعاً ما، لكن بعض الفقرات كانت وكأنّها كُتبت لي خصوصاً، لتخاطب ما أشعر به الآن وبالتحديد. الجزء الأخير بالذات من مقالة «قلب القصّة» التي ناقش فيها سوندرز قصّة «المغنّيان»، وكيف أنّ الكاتب لا حيلة له في اختيار نوع الكاتب الذي يودّ أن يكونه، كان مفعول السحر على روحي المضطربة، وإحساسي بأنّي لا فائدة ترجى منّي.

«هكذا، لحظة ما يفترض أنّه انتصاري (لقد «وجدت صوتي»)، كانت أيضاً لحظة حزينة.

وكأنّي أرسلت كلبي للصيد (الذي هو موهبتي) عبر الحقول ليأتي لي بطائر تدرّج بديع، وعاد لي، مثلاً، بالنصف السفلي من دمية باربي.

أي بقول آخر: بعد أن تسلّقت جبل همنغواي بأعلى ما استطعت، أدركت أنّي في أفضل حالاتي لا أمل لي في أن أغدو أكثر من مجرّد مريدٍ لهذا الشيخ، وعزمت على هجر خطيئة المحاكاة، وهرعت نازلاً الوادي، وهناك وجدت تلّ خراء صغيراً، اسمه «تل سوندرز».

فكرت: «هممم، لكنّه صغير، ومن الخراء».

لكنّ اسمي عليه.

تلك لحظة محوريّة في حياة أيّ فنّان (لحظة الانتصار الممزوج بخيبة الأمل)، عندما نقرّر قبول عملٍ فنيٍّ مضطرّين للاعتراف بأنّنا لم نكن متحكّمين فيه بينما نصنعه، ولسنا متأكّدين أنّنا موافقون عليه. إنّه **أقل**، أقلّ ممّا أردناه أن يكون، لكنّه مع ذلك **أكثر** في الآن ذاته... إنّه متواضعٌ وبائسٌ مقارنةً بأعمال العظماء، لكنّه منّا، نحن وحدنا.

ما ينبغي لنا فعله في تلك اللّحظة، بحسب ما أظنّ، هو الذهاب، بخطى وجلة لكن جريئة، والوقوف على تلّ خرائنا، وتمنّي أن يكبر.

تعبير «لحظة الانتصار الممزوج بخيبة الأمل» بالذات جعلني أقفز من مجلسي، وأدور حول نفسي يومها هائجاً، هذا بالضبط ما كان يموج في صدري (ولا يزال) كلّما كتبت شيئاً يشبهني (وأراهن أنّه يخامر أيضاً كل مبدع إزاء عمله في مرحلةٍ ما، لا يختلف في ذلك المبتدئ عن المحترف).

وهكذا، بعد قراءة هذه المقالة وغيرها، استطعت تجاوز تلك الحالة المؤسفة، وتقبّل ما ينتجه قلمي (أو لوحة مفاتيحي للدقّة)... إنّه صغير، ومن الخراء، لكنّ اسمي عليه، ولعلّه يكبر، ولعلّ الخراء يغدو سماداً لما هو أفضل، من يعلم؟ (والآن وقد عدت للكتابة، إن أصابت محاولاتي القادمة فلتكيلوا لي وحدي المديح، وإن خابت فلتلوموا السيّد سوندرز، فهو من شجّعني بعد الإحباط الذي ربّما كان طريقة العالم في إخباري أنّي لست مؤهّلاً لهذه اللّعبة).

ولم تكن تلك آخر لحظات تأثّري برؤية السيّد سوندرز في الكتابة، والقراءة، والحياة الواردة في الكتاب.

خبرة الرجُل الطويلة في تدريس الكتابة الإبداعيّة وممارستها، إضافةً إلى شخصيّته فائقة الحساسيّة واللّطف، جعلته واعياً وعياً فائقاً بكثير من الأزمات التي قد يمرّ بها الكاتب، سواء حديث العهد بالصنعة أم المحترف الخبير. ويخاطبها هنا من خلال مناقشة تلك الكلاسيكيات السبعة العظيمة، بخفّةٍ، وذكاءٍ، وعذوبةٍ، وصدقٍ، من دون أيّ ادّعاءٍ بأنّه العالم الخبير الذي يعلم حلّ مشكلتك التي غفلت أنت عنها، بل يخبرك فقط أنّه يعلم ما يزعجك، ويدرك شعورك، ويشاركك إيّاها، ويفكّر معك بصوتٍ عالٍ في كيفيّة التعامل معها. لو كنت فنّاناً يعاني مع فنّه، فلعلّك قد وجدت صدى لما يثير قلقك في هذا الكتاب، ولعلّه ساعد في طمأنتك نوعاً ما، وإعادة ترتيب أفكارك ومشاعرك تجاه فنّك، مثلما فعل معي.

لذا، أعتقد أنّني حتّى لو لم أكن مترجماً، كنت سأسعى إلى ترجمة هذا الكتاب بنفسي، فقد اشتبكت روحي بهذا النص، ولم أكن لأرتاح لو لم أسعَ جاهداً إلى نشره على نطاق أوسع، وتقديمه لشريحةٍ أوسع من القرّاء. أرجو أن أكون قد وُفّقت في عملي، ونجحت ولو جزئياً في نقل خفّة، ولطف، وعذوبة أسلوب هذا الرجُل الدمث اللّطيف،

الذي يجعلك تشعر برغبة طاغية بعد الانتهاء من قراءته في مقابلته، والجلوس برفقته في المقهى، والدردشة معه في أمور الحياة (كثيراً ما شعرت بالإعجاب تجاه مؤلّف رائع بعد قراءته، لكنْ قلّما شعرت بالألفة والرغبة في صداقة المؤلّف مثلما شعرت تجاه السيّد سوندرز).

أخيراً، أودّ تسجيل كل الشكر والمحبّة إلى عزيزين: أستاذي وصديقي الكاتب والمترجم حسام فخر (وهو أيضاً بالمناسبة من عرّفني بالكتاب)، وأستاذي وصديقي الكاتب أحمد الفخراني، قراءتكما، وتعليقاتكما، وتشجعيكما، كانا خير معين لي على إتمام هذه الترجمة.

والشكر أيضاً، أوّلاً وآخراً، لجورج سوندرز على هذه السباحة المنعشة تحت المطر...

محمد أ. جمال

القاهرة

مايو 2023

النصوص

Chekhov, Anton. «In the Cart.» In *The Portable Chekhov.* Translated by Avrahm Yarmolinsky. New York: Viking Portable Library, 1975.

Turgenev, Ivan. «The Singers.» In *First Love and Other Tales.* Translated by David Magarshack. New York: W. W. Norton, 1968.

Chekhov, Anton. «The Darling.» In *The Portable Chekhov.* Translated by Avrahm Yarmolinsky. New York: Viking Portable Library, 1975.

Tolstoy, Leo. «Master and Man.» In *Great Short Works of Leo Tolstoy.* Translated by Louise Maude and Aylmer Maude. New York: Perennial Library, 1967.

Gogol, Nikolai. «The Nose.» In *The Overcoat and Other Short Stories.* Translated by Mary Struve. Mineola, N.Y.: Dover Thrift Editions, 1992.

Chekhov, Anton. «Gooseberries.» In *The Portable Chekhov.* Translated by Avrahm Yarmolinsky. New York: Viking Portable Library, 1975.

Tolstoy, Leo. «Alyosha the Pot.» In *The Portable Twentieth-Century Russian Reader.* Translated by Clarence Brown. New York: Penguin Classics, 1985.

مصادر أخرى استشرتها

Gogol, Nikolai. *The Collected Tales of Nikolai Gogol.* Translated by Richard Pevear and Larissa Volokhonsky. New York: Pantheon, 1998.

———. *Dead Souls.* Translated by Richard Pevear and Larissa Volokhonsky. New York: Vintage Classics, 1997.

Gorky, Maxim. *Reminiscences of Leo Nikolaevich Tolstoy.* Translated by S. S. Koteliansky and Leonard Woolf. 1920. Reprint, Folcroft, Pa.: Folcroft Library Editions, 1977.

Hickey, Dave. *Air Guitar: Essays on Art and Democracy.* Los Angeles: Art Issues Press, 1997.

James, Henry. *The Art of Fiction.* 1884. Reprint, New York: Pantianos Classics, 2018.

Jarrell, Randall. Introduction to *Randall Jarrell's Book of Stories: An Anthology.* New York: New York Review Books, 1958.

Kundera, Milan. *Art of the Novel.* New York: Perennial Classics, 2003.

Kuzminskaya, Tatyana A. Tolstoy as I Knew Him: My Life at Home and at Yasnaya Polyana. *New York: Macmillan, 1948.*

Maguire, Robert. *Exploring Gogol.* Stanford: Stanford University Press, 1994.

Mamet, David. True and False: Heresy and Common Sense for the Actor. *New York: Vintage Books, 1997.*

Nabokov, Vladimir. *Lectures on Russian Literature.* New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1981.

O'Connor, Flannery. *A Good Man Is Hard to Find and Other Stories.* New York: Harcourt, 1992.

Rezzori, Gregor von. *Memoirs of an Anti-Semite.* With an introduction by Deborah Eisenberg. New York: New York Review Books, 2007.

Terras, Victor, ed. *Handbook of Russian Literature.* New Haven: Yale University Press, 1985.

Tolstoy, Leo. «Alyosha the Pot.» Translated by Sam A. Carmack. In *Great Short Works of Leo Tolstoy.* 2nd ed. New York: HarperCollins, 1967.

———. *The Death of Ivan Ilyich & Other Stories.* Translated by Richard Pevear and Larissa Volokhonsky. New York: Vintage, 2010.

Troyat, Henri. *Chekhov.* New York: Fawcett Columbine, 1988.

———. *Tolstoy.* New York: Dell, 1967.

———. *Turgenev: A Biography.* London: Allison & Busby, 1991.

Vinogradov, Viktor. *Gogol and the Natural School.* Translated by Deborah K. Erickson and Ray Parrot. Ann Arbor: Ardis, 1987.

Vinokur, Val. «Talking Fiction: What Is Russian *Skaz?*» *McSweeney's Quarterly Concern,* Fall 2002.

Zorin, Andrei. *Leo Tolstoy.* London: Reaktion Books, 2020.

جورج سوندرز:

هو مؤلّف أحد عشر كتاباً، منهم رواية «لينكون في الباردو Lincoln in the Bardo» التي فازت بجائزة المان بوكر Man Booker عام 2017، بعدّها أحسن عملٍ تخييليٍّ بالإنجليزيّة، وكانت في التصفيات النهائيّة لجائزة جولدن مان بوكر Golden Man Booker، والتي اختير فيها فائزٌ واحدٌ عن كل عشر دورات لتمثيل كل عقدٍ من العقود الخمسة الذين انقضوا منذ انطلاق الجائزة. الكتاب الصوتي «لينكون في الباردو»، والذي تعاون فيه 166 ممثلاً صوتيّاً، فاز بجائزة أودي Audie Award عام 2018 في فئة أحسن كتابٍ صوتي. المجموعة القصصيّة «العاشر من ديسمبر Tenth of December» كانت في تصفيات جوائز الكتاب الوطنيّة National Book Award، وفازت بأوّل نسخة من جائزة فوليو Folio لعام 2013 (فئة أفضل عمل تخييلي باللّغة الإنجليزيّة) وجائزة القصّة Story Prize. حصل سوندرز على زمالات ماك آرثر MacArthurوجوجنهايم Guggenheim، وجائزة بن/ مالامود PEN/Malamud على التميز في القصّة القصيرة. في 2013 اختارته مجلة التايم Time واحداً من قائمة أكثر 100 شخصيّة مؤثّرة في العالم. ظلّ يُدرّس برنامج الكتابة الإبداعيّة في جامعة سيراكيوز منذ 1997، وهو أحد خرّيجي هذا البرنامج.

مكتبة
t.me/soramnqraa

محمد أ. جمال:

كاتبٌ ومترجمٌ مصري، نُشرت له روايتان: (طيران – 2021)، و(كتاب خيبة الأمل – 2018)، وكتاب (أبناء نوت: أساطير مصرية عتيقة – 2024)، وعددٌ من الأعمال المترجمة من الإنجليزيّة إلى العربيّة، منها: (البطل بألف وجه – جوزيف كامبل)، و(إفطار الأبطال – كورت فونيجت) و(أساطير إسكندنافية – نيل جايمان). حاز جائزة (أخبار الأدب) في الرواية 2017، ومنحة آفاق في الكتابة الإبداعيّة 2022.

على مدى العقدين الماضيين، كنت وما زلت أدرّس فصلاً عن القصّة القصيرة الروسيّة المترجمة في القرن التاسع عشر، أدركت فجأةً أنّ بعضاً من أفضل لحظات حياتي، اللّحظات التي شعرت فيها بأنّني أقدّم شيئاً ذا قيمةٍ للعالم، هي تلك التي قضيتها في تدريس فصل القصّة الروسيّة.

إنّ القصص التي أدّرسها فيه تصاحبني دائماً، وأنا أعمل، إنّها ذروة المقياس الذي أقيس نفسي عليه (أرغب في أن تؤثّر قصصي في الآخرين وتغيّرهم بقدر ما أثّرت القصص الروسيّة فيّ وغيّرتني).

صارت تلك النصوص بعد كل هذه الأعوام مثل أصدقاء قدامى، أقدّمهم كلّ مرّة أدّرس فيها هذا الفصل إلى مجموعةٍ جديدةٍ من الكُتّاب الشباب الرائعين.

من هنا قرّرت أن أكتب هذا الكتاب، لوضع بعض ما اكتشفته أنا وتلاميذي معاً عبر السنوات على الورق، وتقديم نسخةٍ متواضعةٍ من هذا الفصل إليك.

بعد أن نقرأ كل قصّة سأُتبعُها بأفكاري عنها مقالاً أسجّل فيه ردود أفعالي، وأوضح لماذا أعدّها قصّةً جيّدةً، وأقدّم شرحاً تقنياً للسبب الذي ربّما كان ما دفعنا للشعور الذي شعرنا به حيثما شعرنا به، وكيف يعلّمنا خلالها أربعة أساتذة روس بعض الدروس في الكتابة، والقراءة، والحياة.

هذا إذنْ كتابٌ للمؤلّفين، لكنّه أيضاً، كتابٌ للقرّاء.

جورج سوندرز

مكتبة
t.me/soramnqraa

ISBN 978-9933-701-42-0
9 789933 701420
دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع