ف. شلوفسكي
V. CHKLOVSKI

○ بناء القصة القصيرة والرواية

يجب أن اعترف في بداية هذا الفصل، وقبل كل شيء، أنني لم أعثر بعد على تعريف للقصة القصيرة. أي أنني لا أستطيع أن أقول بعد ما هي الخاصية التي يجب أن تميز الحافز le motif، ولا كيف يجب أن تتمازج لكي نحصل على مبنى حكائي Sujet ذلك أن وجود صورة مّا، أو تَوازٍ مّا، أو وصفٍ حادثٍ مّا ــ لا يكفي لكي يتسرب لدينا انطباع بأننا أمام قصة قصيرة.

لقد حاولت، في المقال السابق(*)، أن أوضح العلاقة فيما بين أنساق البناء والأنساق الأسلوبية العامة. حاولت أن اتسخلص، بصفة خاصة، نمطاً بنائياً حيث تتراكم الحوافز في مراقٍ Paliers متتابعة. إن هذا النوع من التراكم هو، في الواقع، غير متناهٍ، مثلما هي غير متناهية روايات المغامرات التي تستعمله. وذلك ما يفسر لنا أجزاء «روكامبول Rocambole»[1] التي لا تحصى، وكذلك أجزاء «عشرون سنة، فيما بعد» و «فيكونت براجلون» لـ (ألكسندر ديماس) ؛ كما يفسر لنا كيف أن هذا النمط يحتاج إلى خاتمة épilogue، إذ لا يمكن الوصول الى النهاية دون الإسراع في سيرورة الحكاية، ودون إحداث تغيير في سلم الزمن.

كل سلسلة قصص قصيرة، تكون في العادة، محصورة داخل قصة قصيرة تؤطرها Nouvelle - Cadre. **ففي رواية المغامرات، يستعمل الاختطاف، والتعرف، وكذلك الزواج الذي يتحقق رغم الصعوبات ــ غالباً كدعامات للقصة القصيرة الرئيسية.** وهذا ما جعل (مارك توين) في نهاية «مغامرات توم سوايز»[2] يعلن أنه لا يدري كيف ينهي حكايته، نظراً لأن السرد الذي يتعلق بصبي لا يمكن أن ينتهي بالزواج ــ الذي يختم، بصفة عامة، رواية حول أشخاص بالغين، ولهذا يشير بأنه سينهي كتابه متى ما سنحت الفرصة. ونحن نعرف أن حكاية «توم سوايز» تتواصل بواسطة حكاية «هاك فاين» (حيث تنقلب

شخصية ثانوية إلى شخصية رئيسية)[3] كما تتواصل فيما بعد بواسطة رواية أخرى تستعمل أنساق الرواية البوليسية ؛ وفي خاتمة المطاف، بواسطة رواية ثالثة تستعير أنساقها من رواية «خمسة أسابيع في بالون» لـ (جول فيرن).

لكن ما هو الشيء الضروري الذي يجعلنا ندرك أن قصة قصيرة قد اكتملت ؟ إنه من السهل، في تحليل ما، ملاحظة أن البناء المتدرج يثنّى ببناء دائري أو، بعبارة أصح، حلقي. فوصف حب متبادل وسعيد لا يمكن أن يسمح بتولد قصة قصيرة ؛ وإذا ما تم ذلك فسيكون معارضاً للقصص القصيرة التقليدية التي تصف حباً تعترضه عراقيل. مثلاً : (أ) يحب (ب)، و(ب) لا يحب (أ) ؛ وعندما يشرع (ب) في حب (أ) فإن (أ) يكف عن حب (ب). إن علاقات (أو جين أو نغين) و (تاتيانا)[4] قد كانت مبنية حسب هذه الخطاطة؛ وهناك تحميز سيكولوجي معقد يوضح لماذا لا يقع البطلان أحدهما في حب الآخر، في نفس الوقت، أما (بويارد Boiardo[5]) فيحفر النسق عينه بواسطة رق سحرية. ففي روايته «رولاند محباً Roland amoureux» يحب (رولاند) (أنجليك)، لكنه يشرب، على سبيل الحظ، ماء نبع مسحور، فينسى فجأة حبه. وخلال ذلك، فبما أن (أنجليك) تكون قد شربت ماء نبع آخر ذي خصائص مناقضة، فإنها تستشعر، مكان كراهيتها القديمة لـ (رولاند)، حبا مشتعلا نحوه. وهكذا نكون قد حصلنا على الجدول التالي : يهرب (رولاند) من (أنجليك) التي تطارده من بلد إلى بلد. وبعدما يكونان قد قطعا على هذا النحو العالم بأسره، يلتقيان من جديد في الغابة ذات النبعين المسحورين نفسها، فيشربان مرة أخرى من الماء، ويتبادلان تبعاً لذلك دوريهما : إذ تشرع (أنجليك) في الحقد على (رولاند)، بينما يقع هذا في حبها. إن التحفيز، في هذه الحالة، يكاد يكون بادياً للعيان. والقصة القصيرة، بهذه الكيفية، لا تقتضي الفعل فقط بل رد الفعل أيضاً : إنها تقتضي انعدام الصدفة. وهذا ما يقرب الحافز من الاستعارة والجناس. إن موضوعات الحكايات الجنسية، كما لاحظت في مقالي عن الإغراب الجنسي Singularisation érotique، تكون في الغالب، مجازات قد تم تطويرها، مثل مقارنة (بوكاس Boccace)[6] عضوي الرجل والمرأة الجنسيين بمدك ومدفع. فلقد حفزت هذه المقارنة بواسطة حكاية بأكملها، وهكذا نحصل على حافز ونلاحظ نفس الظاهرة في قصة قصيرة عن «الشيطان وجهنم Le diable et l'enfer» لكن في هذه الحالة، فإن سيرورة التطور تكون بديهية أكثر، نظراً لأنه يتم التصريح، في النهاية، بأن مثل هذا التعبير الشعبي موجود. وهكذا لا تكون القصة القصيرة، بداهة، سوى عملية تطوير لهذا التعبير.

وهناك عدد من القصص القصيرة لم يكن في الأصل سوى تطوير لجناسات. إن الحكايات التي تروى حول أصل بعض الأسماء، تتكشف، مثلاً، عن هذا النمط من القصة القصيرة : لقد سمعت بنفسي ساكناً عجوزاً من سكان ضواحي أوهْتَا Ohta) يؤكد بأن هذا الأسم مصدره هتاف (بطرس الأكبر) : «أوه ! تا» (7). وحينما لا يكون من السهل شرح الإسم بواسطة جناس، فإنه يقسم إلى أسماء أعلام لا وجود لها : فموسكو، مثلاً، مصدره إسما (موس) و (كفا) (Moskva)، و (إياوْسا loousa) (8) مصدره (إيا) و (أوسا) (في الحكاية المتعلقة بتأسيس موسكو).

على أن الحافز لا يكون دائماً تطويراً لصياغة لسانية. فتناقض العادات يمكن أن يصلح، بدوره كحافز. وهاك تفصيلاً من الفلكلور العسكري (الذي يمتزج به، كذلك، تأثير العناصر اللسانية): إن ثغرة الحرية تدعى حلقة virole مانعة من التشقق ؛ ويحكى أن الجنود السبعين كانوا يشتكون قائلين :«لقد فقدت حلقتي». ولقد ولّد ظهور الضوء الذي لا يصدر دخاناً (الكهرباء حافزاً مشابهاً نجده في حكاية عسكرية أخرى : فبعض الجنود، الذين دخنوا في الثكنة، يقنعون رقيبهم بأن الدخان صادر عن المصابيح الكهربائية).

ويعتمد حافز الاستحالة الزائفة la fausse impossibilité كذلك على التناقض. ففي نبوءة ما، مثلاً، يكون هذا التناقض فيما بين نوايا الشخصيات التي تحاول تلافي النبوءة وحادث وقوعها (حافر «أو دبب») أما في حالة حافز الاستحالة الزائفة فتحقق النبوءة، مع أن ذلك كان يبدو لنا مستحيلاً؛ لكنها تتحقق بفضل اشتراك لفظي jeu de mots. مثلاً : تعد الساحرات (ما كبث) بأنه لن يعرف الهزيمة ما لم تخرج الغابة ضداً عليه ؛ وأنه لن يقتل بيد «من ولدته امرأة». وعندما يهاجم الجنود قصر (ماكبث) فإنهم كانوا يتقدمون مختفين وراء أغصان أمسكوها بأيديهم، والشخص الذي قتل (ماكبث) لم «يولد» بل انتزع من رحم أمه. وحدث الأمر نفسه في رواية عن (الأسكندر) : فلقد أنبيء أنه لن يموت إلا فوق أرض من حديد تحت سماء من عظام. ويموت فوق درع، وتحت سقف من عاج ؛ وفي مسرحية لـ (شكسبير) : أنبئي الملك أنه سيموت في أورشليم،فيموت في حجرة بدير يدعى أور شليم.

ونستطيع أن نجد حوافز أخرى ناتجة عن مفارقة : ك «عراك الأب واءلابن»، و«الأخ زوجاً لأخته» (لقد صير (بوشكين) هذا الحافز أكثر تعقيداً، وذلك في تنويعه على الأغنية الشعبية) و «الزوج الذي يحضر حفل زواج زوجته». أما حافز «المجرم المتعذر إمساكه»، الذي ضمنه (هيرودوت) «تاريخه»، فيعتمد على نفس النسق : إذ تُقدم لنا، في البداية، وضعية بدون مخرج، ثم يعطي لها، فيما بعد ، حل روحاني. إن الحكايات التي تبرم وتفك فيها الألغاز، تتصل بنفس الحالة؛ وكذلك الحكايات التي تحل فيها المشاكل أو تنجز الأعمال الباهرة. **غير أن الأدب، سيظهر فيما بعد ميلاً خاصاً لحافز المجرم المزيف، والمجرم البريء.** إن هذا النوع من الحوافز يفترض التتابع التالي : فالبريء يكون قابلاً لأن يتهم، فيتهم، وفي النهاية تبرأ ساحته. في بعض الأحيان يتم التوصل إلى التبرئة بواسطة تقابل الشهادات المزيفة (مثلما يحدث في حالة (سوزان) أو في حكايات (كامونيس Camoens)[9]، و (ميناييف Minaev): وَ في أحيان أخرى يتدخل شاهد حسن النية.

فإذا لم يقدم لنا حل، فإننا لا نحصل على انطباع بأننا أمام مبنى حكائي. وذلك ما يلاحظ بسهولة في «الشيطان الأعرج» لـ (ليزاج Lesage)[10] حيث تحرم بعض اللوحات من المبنى. وها هي فقرة من الرواية :«ناتي إلى هذه العمارة الجديدة التي تحتوي على بنايتين منفصلتين، يشغل إحداهما المالك، الذي هو هذا الفارس الذي يتجول في شقته تارة، وتارة أخرى تهوي جالساً فوق مقعد. إنني أقسم، يقول (زامبيلو) أن مشروعاً هائلاً يدور داخل رأسه. من هو هذا الرجل و إذا اعتبرنا الغنى الذي يشع في بيته، فإنه يجب أن يكون أحد كبار رجال الطبقة الأولى. إنه، مع ذلك، ليس سوى حاسب Contador، يقول الشيطان. لقد شاخ في

وظائف جد مربحة، وها هو يملك ثروة تقدر بأربعة ملايين. وبما أنه غير قلق من جهة الوسائل التي استعملها للحصول عليها، وأنه يرى نفسه وشيك الذهاب لدفع حساباته في العالم الآخر ــ فقد أصبح متشككاً. إنه يحلم ببناء دير. وهو يباهي أنه بعد هذا العمل الفاضل، سيكون ضميره مرتاحاً، لقد حصل على إذن بتشييد ذلك الدير؛ لكنه لا يريد أن تضم جنباته سوى رهبان يتصفون جميعاً بالعفة والزهد والتواضع البالغ. إنه في حيرة شديدة من هذا الاختيار.

«أما الجسم الثاني من ذاك المبنى فتشغله سيدة جميلة، قد اغتسلت للتو في اللبن، واستلقت على الفراش. إن هذه الشخصية القوية هي أرملة فارس من رتبة (القديس جاك)، لم يترك لها زوجها من الممتلكات سوى اسم جميل. لكن من حسن الحظ أن لديها، من بين الأصدقاء، مستشاران من (مجلس قشتالة)، يقتسمان فيما بينهما مصاريف بيتها.

« ــ آه، آه ــ يصرخ التلميذ ــ إنني أسمع اختناقة صرخات وتوجعات. هل حدث شيء؟

« ويقول الطيف : هناك ما حصل. هناك فارسان شابان يلعبان معاً لعبة الورق، في هذه المقمرة، حيث ترى هذا العدد الكبير من المصابيح والشمعدانات المشتعلة. فلقد أثار كلاهما الآخر بسبب تلك اللعبة، فامتشقا السيف، وجرح أحدهما الآخر جرحاً ميتاً. إن المتقدم في السن منهما هو رجل متزوج، والأصغر وحيد أبويه. إنهما يسلمان الروح. ولقد أتت زوجة الأول ووالد الثاني، عندما أخبرا بالحادث المؤسف. وها هما يملآن بالعويل فضاء الحي المجاور.

« ــ أيها الولد الشقي؛ يقول الأب مناجياً ابنه الذي لا يمكن أن يصيخ السمع؛ كم مرة نصحتك بالابتعاد عن اللعب ؟ كم مرة تنبأت لك بأنه سيكلفك حياتك ؟ إنني أعلن أن الذنب ليس ذنبي، إذا كنت تموت الآن بصورة بئيسة. أما المرأة فتعبر، من جهتها، عن يأسها. ومع أن زوجها قد أضاع في الميسر كل ما حملت له من أمتعة لدى زواجهما ورغم أنه باع كل المجوهرات التي كانت تملكها، فضلاً عن ملابسها ــ فإنها لا يمكن أن تواسى في فقده. إنها تلعن لعبة الورق التي كانت السبب؛ وتلعن المقمرة وجميع ساكنيها»[11]

إنه من الواضح أن المقتطفات المذكورة هي ليست قصصاً قصيرة؛ غير أن هذا الانطباع لا صلة له بأبعادها. وفي مقابل ذلك، فإن قراءة المشهد القصير الذي يتخلل القصة القصيرة التي يرويها (أسْمُودي)، تعطينا انطباعاً بوجود كل مكتمل : «مهما تكن أهمية القصة التي تروبها لي، فإن شيئاً ألاحظه يمنعني من أن أنصت إليك باهتمام الذي أريد. إنني أكتشف في داخل البيت امرأة تبدو لي لطيفة، واقفة بين رجل شاب وآخر عجوز. إنهم يشربون، ثلاثتهم، شراباً روحياً لذيذاً؛ وبينما يقبل الفارس المتقدم في السن السيدة، تسمح هذه النصابة، من خلف، للرجل الشاب، الذي هو بدون شك خليلها، بتقبيل يديها ــ الأمر عكس ذلك تماماً؛ يخيب الأعرج؛ فهذا زوجها والآخر عشيقها. إن العجوز رجل جليل القدر، آمر في نظام (كالاترافا Calatrava) العسكري. إنه ينهار من أجل هذه المرأة، التي يقوم زوجها، في البلاط، بمهمة متواضعة. إن المرأة تلاطف عن قصد عجوزها المدلّه، وترتكب، لصالح زوجها، خيانات زوجية، تعبيراً عن ميلها له »[12]

إن صفة الاكتمال تنتج عن واقع أنه بعد تضليلنا بتعرف Reconnaissance مزيف، يتم كشف الوضعية الحقيقية. وهكذا يتحقق احترام المعادلة. وخلافاً لذلك، فإن قصصاً قصيرة، في الفصل العاشر، تبدأ بحكاية سريناد Serenade[13] حيث تندرج بعض الأشعار:

«لنترك هذه المقاطع الغنائية ؛ يتابع قائلا؛ وستسمعون موسيقى أخرى. فلتتابعوا بأبصاركم هؤلاء الرجال الأربعة الذي يظهرون فجأة في الشارع ها هم يمتزجون بعازفي السمفونيات. وكان هؤلاء يستعملون آلاتهم كدروع، وبما أنها لم تكن قادرة على مقاومة الضربات القوية، فإنها كانت تتطاير شظايا. ها هما فارسان يأتيان للنجدة، أحدهما هو صاحب السريناد. بأية حمية يهجمان على المعتدين ! لكن هؤلاء الذين هم في مستوى الفارسين، كانوا يستقبلونهما بصدر رحب. أية نار تتدفق من سيوفهم ! لاحظوا سقوط أحد المدافعين عن السمفونيا. إنه ذلك الشخص الذي عرف الكونسير. لقد جرح جرحاً قاتلا. وها إن رَفِيقَهُ، لما لاحظ ذلك، يلوذ بالفرار. إن المعتدين يفرون بدورهم، ويختفي كل الموسيقيين. ولم يبق في ذلك المكان سوى الفارس التعس، الذي أدى بموته ثمن السريناد. لاحظوا، في نفس الوقت، بنت القاضي. إنها تطل من مشربيتها، حيث كانت تراقب كل ما حدث قبل قليل. إن هذه المرأة بالغة الثقة والزهو بجمالها، مع أنه جمال عادي، وبدلًا من أن تأسف للآثار المميتة، فإن القاسية تصفق وتظن أنها بذلك تحسن صنعاً.

«لكن هذا ليس كل شيء ! أضاف. أنظروا هذا الفارس الآخر الذي يتوقف في الشارع، قريباً من ذاك الغارق في دمه، يريد أن ينقذه، إذا كان ذلك ممكنا. لكن، فيما كان منشغلا بتأدية هذه الخدمة الرحيمة، ها هو يفاجأ بدورية حراسة تظهر على حين غرة. إن الدورية تقوده الآن إلى السجن حيث سيمكث أمداً طويلًا، ليس أقل مما لو كان هو القاتل الحقيقي.

«ويقول (زامبيلُو): «كم تعاسة حدثت في هذه الليلة»[14].

إن الانطباع الذي يتكون لدينا هو أن القصة القصيرة لم تنته. في بعض الأحيان، يُضاف إلى هذه اللوحات ــ القصص القصيرة **ما أسميه نهايةً وهميةً**. إن مادة هذه النهايات الوهمية تتشكل في العادة، من وصف للطبيعة أو الوقت، مثلما نجد في حكايات نويل Noël التي جعلتها صحيفة (الساتريكونLeSatiricon) [15] ذائعة الصيت : «البرد يلسع بقسوة أكثر». أما فيما يتعلق بمقتطف (ليزاج) فإنني أقترح على القارىء، في أقل الأحوال، ابتكار وصف الليل في إشبيلية، أو وصف سماء غير ميالية وإضافته إليه. أما في «خصومة الإيفانين La brouille des deux Ivan»[16] فيكون وصف الخريف، وهتاف :« أيها السادة، إن العيش في هذا العالم ممل !» هو المثل النموذجي الدال على هذه النهاية الوهمية. إن هذا الحافز الجديد يتشكل كموال للحكاية السابقة، وبفضله تظهر القصة القصيرة مكتملة.

وهناك طبقة جد متميزة من القصص هي **طبقة القصص ذوات «النهاية السلبية»**. سأشرح هذا المصطلح أولًا. ففي الكلمتين Stol -ou و Stol - à[17] نجد أن الصوتين(ou)و (a) هما العلامة، أما الجذر Stolفهو الأساس أما في حالة المرفوع المفرد، فنجد الكلمةStol

دون علامة. ولكن إذا ما راعينا وجود حالات إعرابية أخرى، فعدم وجود علامة يصبح، بالنسبة إلينا، علامة حالة إعرابية يمكننا تسميتها«الشكل السلبي» (حسب مصطلح (فورتوناتوف Fortounatov)[18] وحركة «الصفر الإعرابية» حسب اصطلاح (بودوان دو كور تناي) [19]. إن هذا النوع من الأشكال السلبية كثير الورود في القصص، وبصفة خاصة: قصص (موباسان).

مثلاً : تذهب أم لرؤية ولدها غير الشرعي المقيم في البادية . لقد أصبح بدوياً فظاً. تهرب الأم، لفرط حزنها عليه، فتسقط في النهر. لكن الولد، الذي لا يعلم من أمرها شيئاً، يبحث في قاع النهر بواسطة عصا، فيعثر عليها، ويخرجها جَرّاً من سَتْرَتِهَا. ها هنا تنتهي القصة، لكن القارىء يقيم، بدون وعي مقارنة فيما بينها وبين القصص القصيرة من النمط التقليدي التي تتوفر على «نهاية» ونلاحظ في هذا الصدد (والأمر يتعلق برأي أكثر مما يتعلق بجزم) أن رواية العادات الفرنسية، في عصر (فلوبير)، قد استعملت بتوسع، وكنسق، وصف فعل لا يكتمل أبداً («التربية العاطفية»). إن القصة القصيرة هي، على وجه العموم، تركيب للبناء الحلقي والبناء ذي المراقي، قد طعم بواسطة تطويرات متنوعة.

من بين أعمال (تشيكوف) الكاملة، لوحظ أن الجزء الخاص بالقصص القصيرة هو الأكثر تعرضاً للاستعمال. إن الجمهور الواسع يقرأ بالدرجة الأولى الحكايات الأولى لـ (تشيكوف)، تلك القصص القصيرة التي وصفها الكاتب ب «التنوع» فلو أننا حاولنا حكايتها، فستظهر موضوعاتها عادية جداً. إن الكاتب إنما يروي حياة صغار المستخدمين، وصغار التجار. ولقد كانت تلك العادات معروفة من لدن القارىء، فلقد وصفها من قبل، كل من (لايكين Leikine)[20] و (غوربونوف Gorbounov) .أما بالنسبة للقارىء المعاصر، فإنها تفوح برائحة مخزن التحف القديمة.

ويمكن تفسير نجاح قصص (تشيكوف) القصيرة، بطريقة بناء مبناها فالأدب الروسي لم يبذل إلا جهداً محدوداً لتحسين ذلك المبنى الحكائي. ولقد كان على (غوغول) أن ينتظر، لمدى سنوات، أحدوثات ليطورها في شكل رواية أو قصة قصيرة.[22]

ومن وجهة نظر المبنى الحكائي، فإن أبنية (غونتشاروف Gontcharov)[23] هي بالغة الضعف. ففي سياق عرض (أبْلُومُوف Oblomov)، يستقدم (غونتشاروف) أناساً جد مختلفين لزيارة البطل في نفس اليوم ؛ وربما أعتقد القارىء أن تلك الشخصية تعيش حياة شديدة الاضطراب، أما قصة (رودين Roudine)، لـ (تور جنيف)، فهي ليست سوى قصة قصيرة، فصل وحيد يتلوه اعتراف (رودين).

إن قصص (بوشكين) تنفرد بتوفرها على مبنى حكائي جيد البناء. غير أن نصف الانتاج الأدبي في القرن XIXإنما يتألف، تقريباً، من قصص قصيرة، اجتماعية وملة، مثل قصص (مارلينسكي Marlinski)[24] و (فولنيار لياركسي Vanliar Liarski)[25] و (سلوغوب Sologoub)[26] و (ليرمانتوف)[27]و (كلاشينكوف)[28]

وتقطع قصص (تشيكوف) القصيرة صلتها بغتة بهذا التقليد ومع أنها ليست أصيلة من حيث موضوعاتها، إلا أنها تختلف تماماً عن الدراسات «الفيزيولوجية» التي لا عد لها، والتي

نافست القصة القصيرة الاجتماعية لاحتلال المرتبة الأولى. إن (تشيكوف) ينظم قصصه القصيرة اعتماداً على مبنى حكائي مضبوط، وواضح، يعطيه حلا غير متوقع.

إن الخلط يصلح كنسق أساسي للتركيبComposition. فحكاية «في الحمام» تكتسب قيمتها عندما نعرف أن العدميين[29] والرهبان كانوا، في روسيا القديمة، يطيلون شعورهم. لقد كان من الضروري استبعاد كل الملامح الثانوية لكي يتم خلق الخلط، وهذا هو سبب حدوث الفعل في الحمام. ولتقوية الصراع، عمد الكاتب الى اختيار حقبة الصوم حيث تكون مشاكل الرهبان مشاكل الساعة. إن إجابات الأب الراهب، الذي اعتبر أحد العدميين، قد رتبت بطريقة تجعل القارىء يفاجأ عندما يدرك أن الأمر يتعلق براهب، وليس بعدمي. ومع ذلك، فإننا نجد أن هذا الكشف مشروع نظراً لأنه يوضح لنا لجلجة الراهب الغامضة. فلأجل تضمين الحكاية حلاً، وللتشديد على التعرف، يجب على الشخصيات أن تهتم بهذا الحل. وفي الحالة التي نحن بصددها، يكون الحلاق محزوناً لأنه، مع احترامه للصوم بغية الاعتراف، قد شتم رجل الدين، ملتبساً عليه الأمر بسبب شعره، ومعتقداً أن هذا الأخير له أفكار شيطانية، إننا نجد أنفسنا هنا إزاء معادلة قد إقيمت حسب القواعد، وارتبطت أجزاؤها فيما بينها ارتباطا وظيفياً.

ويحتل القصة القصيرة «السمين والهزيل» فضاء صفحتين. إن بناءها الحكائي يقوم حول عدم المساواة الاجتماعية التي تفرق بين رفيقين قديمين من رفاق المدرسة. تكون الوضعية بالغة البساطة، غير أنها تنمو بمساعدة زخرف Artifice غير منتظر بيد أنه ملائم : ففي البداية يتعانق الصديقان، ويدقق كلاهما النظر في الآخر، وعيناهما مبتلتان؛ لقد كان كلاهما مسروراً بالمفاجأة. إن (الهزيل) يعطي أنباء عائلته على عجل باسلوب ودي ومهذار، لكنه، في منتصف القصة القصيرة، أي في نهاية الصفحة الأولى، سيعلم أن (السمين) قد إصبح مستشاراً سرياً، تنفتح هوة من اللامساواة الاجتماعية فتبدو لنا شديدة العمق بقدر ما كان الصديقان، قد قدما إلينا عاريين، بمعزل عن أية ظروف. وعندما يعيد (الهزيل) الحديث عن عائلته، فإنه يقول على وجه التقريب، متلعثماً، نفس الجمل وإن كان يسبغ عليها حالياً صفة تقرير. إن تكرار الاجابات يبرهن عن الفرق بفضل التراكب Superposition الذي يمكن استعماله بواسطتها، وعلى هذا النحو يكشف بناء القصة القصيرة. **إن التوازي** ظاهر على امتداد الحكاية ـــ التي تنتهي بانفراج مزدوج يناسب حساسية كل من الصديقين : يصاب (السمين) تقريبا بالغثيان أمام أدب صديقه القديم، فيلتفت ماداً يده له قبل أن ينطلق، أما (الهزيل) فيشد على أصابع ثلاثة من يد صديقه، ويحييه بكامل جسمه ثم يأخذ في الضحك مثل صيني، هي ـــ هي ـــ هي. أما زوجته فتبتسم، وتجمع ناتاينال، ولده، عقبيه ثم يترك قبعته تسقط. لقد كان ثلاثتهم في دهشة سارة.

وينتهك (تشيكوف)، في غالب الأحيان، الشكل المقولب، التقليدي. ففي قصة من قصصه القصيرة، «ليلة رهيبة»، يحكي لنا كيف أن شخصاً يصادف نعوشاً في كل الشقق، وحتى في شقته هو.

هناك تصوف أولي يلون بداية القصة القصيرة المذكورة. فاسم الراوي هو «بانيخيدين»[30] وهو يعيش في «أو سبينييه»[31]، قريباً من «موغيلتسي»[32]، في بيت يملكه موظف

يدعى «تروبوف»[33]، وللتخفيف من عري النسق، يضيف الكاتب : «بكلمات أخرى، في أحد أماكن «أربات»[34] الأكثر ضياعاً».

إن هذه المراكمة للمخاوف المفولة تجعل نهاية الحكاية غير متوقعة تماماً؛ إذ تستعمل التناقض بين النعش، كشيء صوفي ومحمول من محمولات قصة الرعب، والنعش كأحد ممتلكات بائع النعوش. فلقد أخفى التاجر نعوشه لدى بعض أصدقائه، هروباً من **مصادرتها**.

وتمتلىء القصة القصيرة «طبيعة ملغزة» بالسخرية من ورثة (ومقلدي) القصة القصيرة الاجتماعية ولكي يكشف (تشيكوف) نسقه، يعمد إلى إبراز البطلة وهي تحكي قصتها، مباشرة، لأحد الكتاب. إن الحدث يجري في مقصورة بالدرجة الأولى. وهي وضعية غدت تقليدية لدى إدخال شخصيات اجتماعية :

«أمامها كان يجلس موظف مكلف بالمهام الخاصة لدى الحاكم، وهو كاتب شاب، مبتدىء، ينشر حكايات صغيرة، أو أخباراً، كما يسميها هو نفسه، عن الجمهور الواسع، ينشرها في «رسل Les Messagers » الحكومة» [35] تحكي المرأة قصتها فتكون البداية جد تقليدية. لقد كانت فقيرة؛ وفيما بعد «عبث التربية المعطاة في الكوليج، قراءة روايات تافهة، أخطاء الشباب، الحب الأول الخجول». إنها تحب رجلاً شاباً وأملها أن تكون سعيدة : هذه هي **بداية مُعَارَضَة** Pastiche جديدة للرواية السيكولوجية. «مدهشة ! يهمس الكاتب مقبلاً يد السيدة الصغيرة حول سوارها. إنني لا أقبلك أنت، أيتها المعبودة، بل أقبل المعاناة الإنسانية !». تتزوج المرأة الشابة رجلاً عجوزاً، توصف لنا حياته وصفاً موجزاً، بنغمة ساخرة. ثم يموت العجوز فيترك امرأة ثرية. إن السعادة كانت تبدو قريبة، لكن ها هي عقبة جديدة تظهر « ماذا إذن في طريقك ؟ من جديد عجوز ثري».

إن هذه الإعادة تُفقد الحافزَ تحفيزَه، فتظهر موضوعات القصة القصيرة الاجتماعية في هذه الحكاية مجرد دعارة.

أما القصة القصيرة «إذن فقد كانت هي» فأقل اكتمالاً بالنسبة لجودتها إنها تستعمل الخمول الخاص بحكايات «نويل»، أي : لقاء رجل ما بامرأة مجهولة. إن الراوي لا يؤكد لنا أن المرأة مجهولة لكن القارىء أو السامع يتكهن بذلك. ونكتشف في النهاية، أن تلك المرأة هي زوجة الراوي فيحتج السامعون، ونجد الراوي نفسه مضطراً للجوء إلى الخاتمة التقليدية. ولقد بنيت قصة (تشيكوف) القصيرة النابهة «رجل من معارفها» على علاقة مزدوجة تجاه نفس الشيء؛ فهي لا تستعمل خمول نوع آخر : تغادر مومس المستشفى. لقد حرمت من ملابس المهنة، ومن سترتها القصيرة الحديثة الزي، ومن قبعتها الكبيرة، ومن خفيها الأسمرين الذهبيين، فهي تشعر بالعري ــ ليس (فاندا Wanda) المحترفة بل (أناستاسي كنا فكين A.kanavkime) كما هو منصوص عليه في بطاقة هويتها. يجب العثور على المال. وبعد أن قامت برَهْن آخِر خاتم لها مقابل روبل واحد، تذهب (فاندا أناستاسي) هذه المرأة المزدوجة، إلى طبيب أسنان كان أحد معارفها المقربين، ويدعى (فانكل). وفي الطريق، وضعت مخططها : ستدخل دفقة ريح الى عيادة الطبيب، وستطلب منه ضاحكة 25 روبلاً. كانت ترتدي سترة عادية، تدخل وتسأل بخجل : «هل الدكتور موجود؟» لقد بدا السلم لها أنيقاً. ولاحظت وجود مرآة كانت

تعكس صورتها : بدون قبعة كبيرة، أو سترة حديثة الزي، أو خفين أسمرين ذهبيين. تدخل (فاندا) عند الطبيب، فتعترف بخجل، أن أسنانها مريضة. يوسخ (فانكل)، بأصابعه المصفرة تحت تأثير التبغ، شفتيها ولثتها، ثم يقتلع لها سناً، فتعطيه (فاندا) روبلها الأخير.

إن الفكرة الموجهة للقصة القصيرة التي نحن بصددها هي أن لكل شخص وجوداً مزدوجاً إننا نكون بمحضر مهنتين مختلفتين : مومس وطبيب أسنان، غير أن المرأة تقدم نفسها كغير محترفة لدى شخص محترف. ونظراً لأن (فاندا) تلبس بشكل مختلف، فإنه يقع تذكيرنا باستمرار بوضعيتها التي تبدلت. وفي عمق كل ذلك، نجد الشعور بالعار، الشعور بالخوف مِنْ قول مَنْ نكون ، ذلك العار الذي يجعلنا نختار الألم، إن هذا الموضوع هو ما يلخص القصة القصيرة برمتها.

«في الشارع، كانت تشعر من جديد بأنها أشد خجلاً، لكن ليس بعد بسبب فقرها إنها لم تعد ترى أنه تنقصها قبعة كبيرة وسترة حديثة الزي كانت تسير في الشارع وتبصق دماً. وكل بصقة حمراء كانت تحدثها عن حياتها السيئة الصعبة. عن المواجهات التي تعرضت لها، والتي سوف تتعرض لها غداً، والاسبوع القادم، وطيلة حياتها، إلى أن تموت»[36] لم يستعمل (تشيكوف) «السرد المباشر Le recit direct » الخالص إلا بصفة نادرة. ومع ذلك فقد كتب قصة قصيرة رائعة، «برلينكا»، استعمل في صياغتها مختلف أساليب الخطاب لأهداف تركيبية.

كان الوكيل (التجاري) يُحدِّثُ صانعة القبعات عن حبه لها، ويوضح بأن الطالب الذي تعلقت به لن يكف عن خداعها. إن الحديث كان يجري بينهما في الوقت الذي كان الوكيل يبيع مستورداته ــ بينما النغمات الصوتية، الخاصة بذكان أزياء، تبدو على النقيض من الدراما التي تحدث. ونظراً لأن أحد الشخصين يحب، والآخر يشعر بأنه مذنب، فإن عملية البيع تبطؤ عن قصد، «إن الأكثر حداثة هي تلك المصنوعة من ريش الطيور. واللون، الآن إذا شئت، هو لون عباد الشمس، أو «كناك». بعبارة أخرى : البنفسجي المختلط بالأصفر. هناك مجال واسع للاختيار. وإلى أين تقودك كل هذه الحكاية ؟ إنني، بالتأكيد، لا أفهم.

كانت المرأة شاحبة، تبكي، وتنتقي بضعة أزرار.

ــ أشتريها لتاجرة. أعطني شيئاً يخرج عن إطار العادي...

ــ نعم، بالنسبة لتاجرة، يجب ان تختار شيئاً يجذب البصر. هذه الأزرار، أيتها الآنسة، هي خليط من الأزرق الغامق والأحمر والمذهب ــ لون محدث. وليس يوجد ما يلفت النظر أكثر منه. إن زبائننا المتميزين، يأخذون أزراراً سوداء محاطة بدائرة صغيرة لامعة. فقط إنني لا أفهم ذلك؛ ألا يمكن أن تفكري وحدك بتعقل ؟ إلى ماذا يمكن أن تؤدي تلك الفسحات ؟

ــ إنني نفسي لا أدري، همست (بولينكا) وهي تميل على الأزرار إنني لا أعرف، (نيكولاي تيمو فييتش)، ماذا يجري بداخلي ؟».

وتنتهي القصة القصيرة بسلسلة من كلمات تجارة الخردة، بدون معنى تقريباً، تقاطعها الدموع.

«يحجب (نيكولاي تيمو فييتش) (بولينكا) عن الأنظار. وبينما كان يمهد لاخفاء انفعاله هو، ينقبض فيما كان يريد أن يبتسم، ويتلفظ بصوت قوي :
ـ هناك نوعان من الدَّانْتِلاَّ، أيتها الآنسة : نوع من قطن، وآخر من حرير. فالدانتلا الشرقية و «البروتونية» و «البلانسية»، والكلابات والمناسج هي من قطن. أما الدانتلات المثقلة بالزخرف، والأشرطة المضفورة، و «الكامبراي» فهي من حرير... بحق السماء، كفكفي دموعك ! إنهم آتون ! وبينما يلاحظ أن دموعها لا تزال تسيل، فإن صوته، كان يزداد ارتفاعاً :
ـ «إسبانيوليات»، دانتلات مثقلة بالزخرف، أشرطة مضفورة، «كامبراي»، جوارب من فتيل «إيقوسيا» : من قطن، ومن حرير...»[37].

لقد كانت قصص (تشيكوف) القصيرة تنتمي، أول الأمر، إلى السلسلة الدنيا للأدب، فقد نشرت في جرائد فكاهية. أما المجد الأدبي العظيم له، فلم يبدأ إلا بظهور مسرحياته وقصصه القصيرة الطويلة. واليوم، فإننا لا نحتاج فقط إلى إعادة طبع (تشيكوف)، ولكن إلى إعادة فحصه أيضاً؛ فمن المحتمل أن يعترف الجميع، خلال إعادة الفحص تلك، بأن (تشيكوف) الذي يقرأ بكثرة، هو (تشيكوف) الكامل من وجهة نظر الشكل.

(2)

هناك نسق آخر، يستعمل في بناء القصة القصيرة، هو التوازي Parallelisme ولقد لاحظناه في بعض نصوص (تولستوي).

لكي نجعل من شيء ما واقعة فنية، فيجب إخراجه من متوالية وقائع الحياة. ولأجل ذلك، فمن الضروري، قبل كل شيء، «تحريك ذلك الشيء»، مثلما كان (إيفان الرهيب)«يستعرض» رجاله. إنه يجب تجريد الشيء من تشاركاته associations العادية، كما يجب تقليبه ظهراً لصدر مثلما نقلب حطباً على النار. في كراس (تشيكوف) نجد المثل التالي : تعود أحد الأشخاص، خلال خمس عشرة أو ربما ثلاثين سنة، أن يقطع نفس الشارع، ويقرأ، في كل يوم، لافتة تقول «أنواع كثيرة من اللورْ ؟». وكان، في كل ذلك أيضاً، يتساءل : «من يمكن أن يكون بحاجة إلى أنواع كثيرة من اللور ؟» ذات يوم، تنزع اللافتة، ثم توضع بجوار الحائط، وإذذاك قرأ :« أنواع كثيرة من السيجار»[38]. **إن الشاعر يقوم بنزع كل اللافتات من أماكنها، والفنان هو المحرض على تمرد الأشياء.** فالأشياء، لدى الشعراء، تنتفض خالعة أسماءها القديمة، حاملة معنى إضافياً إلى جانب الاسم الجديد. إن الشاعر يستعمل الصور، والمجازات، لصياغة تشبيهات ؛ فهو يدعو النار، مثلاً، وردة حمراء أو يطبق نعتاً جديداً على كلمة قديمة، أو يقول، مثل (بودلير)، بأن الجثة كانت قدماها في الفضاء مثل امرأة شقة. هكذا يحقق الشاعر تنقلاً دلالياً. إذ يخرج المفهوم من المتوالية الدلالية التي كان يوجد بها، ثم يحله، بمساعدة كلمات أخرى (بمساعدة مجاز) متوالية دلالية مختلفة. إننا نشعر بالجديد، عندما يوضع الشيء في متوالية جديدة. والكلمة الجديدة تلبس الشيء مثل كساء جديد. إزالة اللافتة : تلك هي إحدى وسائل جعل الشيء مدركاً محسوساً، أي تحويله إلى عنصر في عمل فني لكن إبداع شكل ذي مرامٍ هو وسيلة أخرى، نظراً لأن الشيء هنا يثنى ويثلث بفضل انعكاساته وتضاداته.

آه أيتها التفاحة الصغيرة، إلى أين تتدحرجين ؟
آه أيتها الأم الصغيرة، إنني أرغب في الزواج.

ذلك ما ينشده سككي «روستوف Rostov» مواصلاً، بكل تأكيد، تقليد أناشيد من نوع :

التفاحة الصغيرة تود أن تسقط من الجسر
« كاتيا » الصغيرة تريد أن تغادر المائدة.

إننا نكون هنا بصدد مفهومين لا يتصادفان، بل ينفي أحدهما الآخر من متواليات التشاركات المعتادة.

في بعض الأحيان تضاعف المادة أو تقسم. ف(ألكسندر بلوك)[39] يقسم كلمة « السكة الحديدية » إلى « حزن السكة، وحزن الحديد ». ويعطي (ل. تولستوي)، في أعماله المشكّلة كقطع موسيقية، أمثلة سواء من نمط الاغراب Singularisation (الذي يتلخص في نعت الشيء باسم غير عادي) أو من نمط البناء ذي المراقي.

لقد كتبت من قبل عن الاغراب لدى (تولستوي). وهناك نوع منه يتلخص في التوقف عند جزء من اللوحة والتركيز عليه ــ مما ينتج عنه تشوه في النسب المعتادة. على هذا النحو طور (تولستوي)، أثناء وصف معركة، صورة فم مبلل يمضغ. إن التركيز على تلك الصورة يخلق تشوهاً متميزاً، غير أن (كونستانتان ليونتيف Leontiev[40]، في كتابه عن (تولستوي)، لم يفهم هذا النسق.

لكن (تولستوي) تعود بصورة أوسع استعمال نسق آخر : فهو يرفض أن يتعرف على الأشياء فيصفها كما لو كان يبصرها للمرة الأولى. إنه يشير إلى الديكورات كقطع ورق مقوى مطلية، وإلى القربان المقدس كخبز صغير. أو يؤكد لنا بأن المسيحيين يأكلون ربهم. وحسب اعتقادي، فإن هذا النسق مستقى من تقليد فرنسي أدبي : إما من ((هيرون المدعو الساذج(ا) Huron dit le Naif » لـ (فولتير)، أو من وصف البلاط الملكي من طرف متوحش (شاتوبريان). وعلى أية حال، فقد جعل (تولستوي) أعمال (فاغنر) مغربة وذلك عندما وصفها من وجهة نظر فلاح ذكي ــ أي من وجهة نظر شخص لا يمكن له، مثله في ذلك مثل المتوحشين الفرنسيين، أن يحيل على تشاركات معتادة. ومع ذلك، فقد عرفت الرواية اغلاغريقية القديمة هذا النسق عندما وصفت المدينة من وجهة نظر فلاح (فيسيلوفسكي)

على أن (تولستوي) قد استعمل، بطريقة جد متميزة، النسق الثاني : أي نسف البناء ذي المراقي. إنني سوف لن أحاول القيام بدراسة، ولو مختصرة، لهذا النسق في إنشائية Poétique (تولستوي)، بل سأكتفي باغلاشارة إلى بعض الأمثلة. لقد كان (تولستوي) الشاب يصوغ التوازي بسذاجة كافية، وهكذا ظن أنه من الضروري إدخال تنويعات ثلاث لكي يعطينا موضوعاً واحداً : موت السيدة، وموت «الموجيك»، وموت الشجرة. إنني أحيل على القصة القصيرة « ثلاث ميتات »[41]. هناك تحفيز ما يربط بين أجزاء هذه الحكاية : فالموجيك هو سائق عربة السيدة، والشجرة قد قُطعت ليُصنع منها صليبٌ لها.

في الشعر الفلكلوري الحديث العهد، يقع أحياناً تبرير التوازي : وهكذا فالتوازي الشائع « حب ــ وطء العشب » يفسر بظاهرة أن العشاق يطأون العشب فيما يتفسحون.

وتقوي الجملة التالية، في قصة « خولستومير »[42]، التوازي بين رجل وفرس : « إن جسد (سيربوخوفسكوي) الذي سار عبر العالم، طاعماً شارباً، قد وضع في التراب في وقت متأخر، فلا جلده، ولا لحمه، ولا عظامه كانت صالحة لأي شيء ».

إن الصلة في ما بين عنصري التوازي تبرر بكون (سيربوخوفسكوي) قد كان فيما قبل مالك «خولستومير». أما في « جنديان من فرقة الخيالة »، فقد عبر التوازي عن نفسه من خلال العنوان ومن تفاصيل متعددة : كالحب ولعبة الورق، والموقف من الأصدقاء. وقد تم الربط بين الأجزاء بواسطة حافز القرابة بين الشخصيات.

فإذا قارنا الأنساق التقنية لدى (تولستوي)، بتلك التي لدى (موباسان)، للاحظنا أن الأستاذ الفرنسي يقوم بإسقاط الطرف الثاني للمتوازي. ففي قصصه القصيرة يصمت (موباسان) عن هذا الطرف الثاني كما لو كان يفضل الإلماح به. إن هذا الطرف يمكن أن يكون البنية التقليدية للقصة القصيرة (التي يغيرها (موباسان) في قصصه التي « بدون نهاية ») أو الموقف الاتفاقي للبرجوازية الفرنسية تجاه الحياة. على سبيل المثال : يصف (موباسان) في قصص قصيرة متعددة موت فلاح، حيث يكون الوصف بسيطاً لكنه جد مُغرب. إن معيار المقارنة هو بالطبع وصف موت رجل من المدينة، غير أن هذا العنصر التكميلي في شكل صلة انفعالية للراوي بالحدث. **من هنا يمكننا القول بأن (تولستوي) هو أكثر بدائية من (موباسان) ــ نظراً لحاجته إلى توازٍ ظاهر**، مثلما هو الحال في « فواكه الحضارة » حيث يعرض علينا المطبخ والصالون. إنني اعتقد أنه من الممكن تفسير هذه الظاهرة بالوضوح الكبير الذي يختص به التقليد الأدبي الفرنسي بالمقارنة بالتقليد الأدبي في روسيا؛ فالقارىء الفرنسي يشعر بدقة أكثر بانتهاك الأصل Canon فيعثر بسهولة على صيغة التوازي، بينما يتوفر قارئنا على صورة غير محددة عن العادي.

أريد أن ألاحظ، بصورة عابرة، أن تشبيه التقليد الأدبي بالاقتباسات emprunts التي يقوم بها كاتب عن آخر، يبدو لي أمراً مستحيلاً. إنني أتخيل أن احترام التقليد بالنسبة للكاتب هو التعلق بمجموعة من القواعد الأدبية، تكون، مثل تقليد الاختراعات، مؤلفة من إلامكانيات التقنية للحظة. **إن التقابل بين بعض الشخصيات أو بعض مجموعات الشخصيات، في روايات (تولستوي). يقدم مثلا أكثر تعقيداً للتوازي.** هكذا نشعر بوضوح، في « الحرب والسلام »، بالتقابلات التالية :

1) (نابليون ــ كوتوزف)،

2) (بيار بيزوكوف ــ أندريه بولكونسكي)، بالاضافة إلى (نيكولا روستوف) الذي يستعمل كمحور للاحالة على أحدهما أو على الآخر، وتقابل مجموعة (آنا ــ فرونسكي)، في « آنا كارنين »، مجموعة (ليفين ــ كيتي)؛ أما الرابط بين هاتين المجموعتين فقد حُفز له بالقرابة ــ الذي هو تحفيز معتاد لدى (تولستوي)، وربما لدى كل الروائيين. لقد كتب (تولستوي) بنفسه قائلاً أنه جعل العجوز (بولكونسكي) « أباً للشاب اللامع (أندريه) »

نظراً لأنه يخيل إليه أنه « من المحرج وصف شخصية غير مرتبطة بالرواية ». لكن هناك نسقاً لم يستنفده (تولستوي)، تقريباً، ويتلخص في جعل شخصية معينة تشارك في تركيبات مختلفة (وهو النسق الذي يفضله الروائيون الانجليز). غير أن فصل (بتروشكا) و (نابليون)[43]، حيث يستعمل هذا النسق للاغراب هو على الأرجح من قبيل الاستثناء. وعلى أية حال، فإن أعضاء المتوازي، في « آنا كارنين »، هم أقل ارتباطا بعضهم ببعض، إلى درجة أن الضرورة الفنية هي وحدها، ما يمكن أن يفسر ذلك الارتباط.

إن (تولستوي) لا يستعمل القرابة لاقامة توازٍ فحسب، ولكن أيضاً لازاء البناء ذي المراقي ؛ وهكذا يقدم إلينا الأخوين (روستوف)، وكذا أختهما، كتجليات مختلفة لنفس النمط. إنه يقارن فيما بينهم أحياناً، مثلما هو الشأن في الفقرة التي تسبق موت « بيتيا »[44]. هكذا يتجلى (نيكولا روستوف) كصورة مبسطة، وقاسية، لـ (ناتاشا). ويكشف لنا (ستيفا أو بلونسكي) عن أحد ملامح البنية العقلية لـ (آنا كارنين)؛ أما الصلة فتتجلى في جملة «تقريباً» التي تلفظها (آنا) بصوت (ستيفا). لقد كان (ستيفا)، بالنسبة لأخته، في مرتبة أقل، ذلك أن القرابة، هنا، لا تصلح للربط بين الأمزجة : لقد قرب (تولستوي)، في روايته، وبدون حرج، شخصيات كان قد تصورها كلا على انفراد. لكنه كان هنا بحاجة إلى قرابة لكي يبني مراقي.

ويبرر النسق التقليدي الذي يتلخص في وصف أخ نبيل وآخر مجرم، أن تقديم آباء، في التقليد الأدبي، لا يترتب عنه بالضرورة انعكاسات مختلفة لنفس المزاج. ومع ذلك، ففي بعض الأحيان، يتم إدخال تحفيز معين : فأحدهما يكتشف أنه دعي (فيلد ينغ Fielding).

إن كل شيء هنا، مثلما يحدث دائما في الفن، هو ليس سوى تحفيز تفرضه قواعد المهنة.

(3)

إن المجموعة القصصية قد سبقت الرواية المعاصرة. غير أن هذا الحكم لا يفترض وجود رباط سببي، بل يحدد، بالأحرى، واقعة زمنية.

في العادة، تتم محاولة للربط بين الأجزاء المكونة للمجموعة، وإن بطريقة شكلية : إذ توضع القصص القصيرة المستقلة داخل قصة قصيرة أخرى يفترض أن تلك القصص تشكل أجزاء لها. على هذا النحو وضعت مجموعات « بَانْتَشَا تَانْتْرَا Panchatantra[45]» و « كليلة و دمنة »، و « الهيدوباديشاه Hidopadeshah» و « حكايات الببغاء » و« الوزراء السبعة »، و « ألف ليلة و ليلة »، و المتن الجيورجي للقصص القصيرة في القرن XVIII، و « كتاب الحكمة والكذب »، ومجموعات أخرى.

إنه بإمكاننا أن نحدد عدداً من أنماط القصص القصيرة التي تصلح إطاراً لقصص قصيرة أخرى، والتي هي، بالأحرى، طريقة لتضمين قصة قصيرة، قصة قصيرة مخالفة. **إن الوسيلة الأوسع انتشاراً هي سرد هذه القصص أو الحكايات بغية تأخير اكتمال هذا الحدث أو ذاك.** على هذا النحو، يوقف (الوزراء السبعة)، بواسطة حكاياتهم، الملك من الاجهاز على

ولده؛ وتؤخر (شهرزاد)، في « ألف ليلة و ليلة »، بواسطة حكاياتها أيضاً، موعد إعدامها. أما في مجموعة الحكايات المغولية ذات الأصل البودي، « أرجي بارجي »، فتمنع الأنصاب الخشبية التي تشكل درجات السلم، بواسطة حكاياتها، وصول الملك إلى الحكم. إن الحكاية الثانية، في المجموعة المذكورة، تتضمن، بدورها، حكايتين أخريين. ويشغل الطائر، في « حكايات الببغاء »، بواسطة حكاياته، المرأة التي تعتزم خداع زوجها، فيستبقيها على هذا النحو إلى حين مجيء هذا الأخير. ولقد بنيت دورات الحكايات، داخل « ألف ليلة و ليلة »، حسب نظام التأخير ذاته : فهي حكايات تسبق الاعدام **ويمكننا أن نعتبر المناقشة بمساعدة حكايات، طريقة ثانية لتضمين قصة قصيرة قصة أخرى** : فالحكايات تذكر للبرهنة على فكرة، كما تستعمل الحكاية الجديدة كاعتراض على سابقتها. إن هذا النسق يهمنا، نظراً لأنه قد يمتد ليشمل مواد أخرى يمكن تضمينها في السرد، كبعض الأشعار أو الأقوال المأثورة aphorismes.

إنه من المهم أن نلاحظ أن هذه الأنساق هي أنساق كتابية Livresques محض. فطول نص ما قد يسمح للتقليد الشفوي بربط الأجزاء، اعتماداً على وسائل مشابهة. إن الصلة بين الأجزاء تكون بالغة الشكلية. إلى درجة أن القارىء هو وحده الذي يستطيع أن يدركها، إن الخلق الذي نسميه شعبياً، أي : مجهول القائل، والذي ليس له وعي شخصي، لم يكن قد عرف سوى نمط ربط أولي. ومنذ أن ظهرت الرواية كنوع، وحتى قبل هذا الوقت، فإنها قد مالت إلى التعبير المكتوب.

إننا نجد في الأدب الأوروبي، الذي يرجع إلى فترة مبكرة، مجموعات قصص قصيرة، قد عرضت كما لو كانت كلاً واحداً، مع أنه رُبط فيما بينها بقصة قصيرة استعملت كإطار. ولقد أتاحت المجموعات القصصية الشرقية، التي ندين بوجودها للعرب واليهود، أتاحت للأوروبيين الاطلاع على عدد من الحكايات الأجنبية التي توجد نظائر لها فيما كتبه السكان المحليون.

في موازاة ذلك، تخلقت في أوروبا طريقة أصيلة لتأطير القصص، هي الطريقة التي يكون فيها الحكي La narration **هدفاً في ذاته.**

إنني أريد أن أتحدث، هنا عن « الديكاميرون »[46].

لقد كانت « الديكاميرون »، وكذلك وريثها الأدبي، مختلفين بالغ الاختلاف عن الرواية الأوروبية في القرنين XVII و XIX نظراً لأن الفصول المختلفة لا ترتبط فيما بينها بنفس الشخصيات. هذا فضلاً على أننا لا نعثر، هنا على الشخصية ؛ إن الاهتمام يتركز على الفعل. والعامل[47] L'agent ليس سوى ورقة لعب تسمح للمبنى الحكائي بأن يتطور.

وأستطيع أن أؤكد، دون أن أبحث في هذه اللحظة عن برهان لرأيي، بأن هذه الوضعية قد استمرت مدة طويلة. ولا يزال « جيل بلاز GilBlas » بطل (ليزاج) يعكس صورة رجل لا خصائص له، إلى درجة أن النقاد قد بادروا الى القول بأن الكاتب لم يكن يهدف إلا الى تقديم كائن ضعيف. إن هذا غير صحيح : ف (جيل بلاز) ليس رجلاً، بل هو الخيط الذي

يربط فيما بين فصول الرواية ــ خيط رمادي غير أن الصلة، في «حكايات كانتربري Contes de Canterbury»[48] بين الفعل والعامل، هي أكثر قوة. **إن الروايات الشطارية** Picaresques تستعمل بتوسع نسق التأطير encadrement ، وسيكون من المفيد تتبع مصير هذا النسق في أعمال (سرفانتيس) و (ليزاج) و (فيلدينغ)، وفي الرواية الأوروبية الحديثة ــ بعد تشويهه من طرف (شتيرن). وتقدم لنا بنية حكاية (قصة قمر الزمان والأميرة بدور) مثلاً لافتاً للانتباه في هذا الصدد. تبدأ الحكاية في الليلة المائة والسبعين، وتستمر إلى الليلة المائتين وتسع وأربعين، ثم تنقسم بعد ذلك إلى حكايات متعددة[49].

1) قصة الأمير قمر الزمان (ابن شاهَر مان) وأعوانه الشياطين، وتتميز بتركيب بالغ التعقيد، منتهية بزواج المحبين، ومغادرة بدور لوالدها.

2) قصة الأميرين أمجد وأسعد، التي لا ترتبط بالحكاية الأولى إلا لكون هذين الأميرين هما من أبناء نساء الملك قمر. لقد أراد الملك إعدامهما ففرا، وعرفا بذلك مغامرات متنوعة تقع الأميرة مرجانة في حب أسعد الذي اكتشفته متخفياً، بين عبيدها، تحت إسم مملوك؛ لقد عرف المغامرة تلو المغامرة، وكان في كل مرة يسقط بين يدي ساحر إسمه بهرام. غير أن الأخوين يجتمعان في النهاية، فيحكي الساحر، الذي اعتنق الاسلام، بهذه المناسبة قصة (نعْمة ونُعَم Neameh et Noam). وهي قصة بالغة التعقيد ولا تتداخل، في أية لحظة، بقصة الأخوين: « ولما سمعا القصة، دهش الأميران » في هذا الوقت بالذات يصل جيش الأميرة مرجانة فتطلب أن يعاد إليها مملوك الأمرد الذي كان قد انتزع منها. ويصل، بعد ذلك، جيش الملك الغيور، فتكتشف أن هذا الأخير هو والد الملكة بدور ــ وأنها أم أمجد[50] وفي وقت آخر، يصل جيش ثالث، هو جيش قمر الزمان، الذي كان يبحث عن ولديه بعدما علم ببراءتهما. وختاماً نرى جيش شاهرَمان، الذي كنا نسيناه تماماً، والذي كان يبحث، بدوره، عن ولده. هكذا نلاحظ أن حكايات متعددة قد اتصلت فيما بينها بهذه الوسيلة المصطنعة.

ويشكل المبنى الحكائي للدراما الشعبية « الملك ماكسيمليان »، في هذا الصدد حالة أخرى مهمة. فهو مبنى حكائي بسيط : لقد تزوج نجل الملك ماكسيمليان (فينوس)، فقرر ألا يعبد الأصنام، ولهذا يقتل على يد أبيه، الذي يحصده الموت، هو وحاشيته. إن هذا النص يعامل معاملة سيناريو : إذ تضاف إليه حوافز أجنبية عنه، ونتيجة لذلك يتم اللجوء إلى تحفيزات بالغة الاختلاف فهناك درامات شعبية أخرى، مثل « السفينة » و « العصابة »، يقع تضمينها، أحياناً، في « الملك ماكسيمليان »، دون أي تحفيز، مثلما يتم تضمين « دون كيشوط » مشاهد رعوية،أو « ألف ليلة وليلة » بعض الأشعار لكن في بعض الأحيان، يختلق مبرر لوجودها على النحو التالي (إنني أعتقد أن هذه الظواهر هي ظواهر متأخرة) : فـ (أدولف)، الذي يرفض الطاعة، يفر من أبيه ويلتحق بعصابة. ويمكن القول أن فصل (أتيكا) والموت قد تم تضمينه النص في وقت مبكر. وحسب الظن، فإن هذه الإضافة قد أنجزت عندما ظهر النص لأول مرة، بإحدى القرى، في شكل رواية مختلفة للأصل، يمكن على وجه التبسيط ودون دقة، أن نسميها نصاً أوّلياً. إن فصل مكتب الأموات الذي صار هزأة، والذي هرف مستقلاً عن هذه المسرحية، قد ضمنها أيضاً في وقت متأخر جدا. وفي الغالب، فإن الفصول الجديدة، التي أضيفت، والاشتراكات اللفظية (تراكم الجناسات المحفزة بواسطة

الصمم)، قد طورت إلى درجة أنها طردت (ماكسيمليان) من مسرحيته، فلم يعد سوى ذريعة لبدء التمثيلية. إن المسافة بين « الملك ماكسيمليان » في صيغتها الأولية التي تحدرت، ربما من إحدى درامات روسيا الجنوبية، والنص الحديث العهد الذي حطمته الجناسات، والذي يتطور حسب مبدإ مختلف؛ هي ليست أقصر من الطريق الذي ينطلق من (ديرجافين Derjavine)[51] إلى (أندريه بيالي A.Biély)[52]. فلنلاحظ أن أشعار الأول تظهر أحياناً في نص الدراما.

تلك هي على وجه التقريب، قصة الأنساق التي استعملت لتطوير الحدث في نص « الملك ماكسيمليان ». فحسب كل رواية مغايرة، يقع تغيير النص، وذلك عن طريق تطعيمه بمواد محلية.

(4)

لقد قلت بأننا لو أخذنا قصة قصيرة ــ أحدوثة anecdote عينة، فسوف نرى أنها تتوفر على خاصية الاكتمال، فإذا أمكن أن نحدث، في قصة قصيرة، وضعية صعبة عن طريق الإجابة الصحيحة على لغز، فإننا واجدون كل مركب العناصر التكميلية : التحفيز لهذه الوضعية، وإجابة البطل، ثم حل معين. تلك هي، على وجه العموم، **حالة القصص القصيرة « ذوات الحيلة à ruse »**. لقد قطعت، مثلا، خصلة من شعر الشخص الذي قام بارتكاب الجريمة، لكن المجرم يقوم أيضاً باقتطاع خصلات من شعر رفاقه، وهكذا ينقذ نفسه. وفي حكاية مشابهة عن البيت المعلم بالطباشير (« ألف ليلة وليلة »، « أندرسن Andersen »[53] نجد نفس النسق. إن المبنى الحكائي يتشكل هنا في حلقة، قد أحيطت بقطع وصفية أو استطرادات سيكلوجية ــ لكن المبنى يبقى، في ذاته، مكتملاً ، وكما قلت في الفقرات السابقة، فإنه من الممكن جمع قصص قصيرة في رحم بناء أكثر تعقيداً، مدخلين لها في إطار، أو رابطين إياها إلى جذع .

غير أن التركيب بواسطة التنضيد enfilage هو أكثر شيوعاً، في هذه الحالة، تتتابع قصص قصيرة، مستقلة كل واحدة عن الأخرى، لكن تصل فيما بينها شخصية مشتركة. إن الحكاية المتعددة المقاطع الصوتية Polysyllabique التي تفرض على البطل القيام بعدة مهام، كانت قد تبنت من قبل تركيباً قائماً على التنضيد. إن حكاية ما تعمل على استيعاب حوافز حكاية أخرى، اعتماداً على التنضيد، وهكذا نحصل، إذذاك، على حكايات تتضمن حكايتين أو أربع. إنه بإمكاننا أن نحدد حالاً، نمطي تنضيد في النمط الأول، يكون دور البطل محايداً : فالمغامرات هي التي تطارده، أما هو فلا يبحث عنها، إن هذه الظاهرة ملاحظة غالباً، في روايات المغامرات حيث يختطف القراصنة فتاة أو مراهقاً، بينما سفنهم، التي لا تستطيع أن تصل الى مستقر، تتعرض طيلة الوقت لمغامرات متعددة. وهناك تركيبات أخرى تعمل على ربط الحدث بالفاعل أو تحفيز المغامرات. لقد حفزت مغامرات (أوليس)، وإن بطريقة جد سطحية، بواسطة غضب الآلهة الذين لا يتركون للبطل وقتاً للاستراحة كما أن (سندباد) البحار، شقيق (أوليس) العربي، كان يحمل في ذاته تفسيراً للتعدد الكبير لمغامراته : فهو يتوفر على شهوة الأسفار، ولهذا السبب فإن إبحاراته السبعة تسمح بأن يُربط إلى مصيره مجموع الفلكلور السياحي المعاصر ــ في ذلك الوقت.

إن تحفيز التنضيد في « الحمار الذهبي » (« Les metamorphoses ») لـ (آبيليه Apuleé [54]) هو حب الاستطلاع الذي يتصف به (ليسيوس)، إذ يقضي الوقت متجسساً ومتسمعاً وراء الأبواب، إنني ألاحظ، بهذا الصدد أن « الحمار الذهبي » تنجز تنسيقاً بين نسقين : نسق التأطير ونسق التنضيد. إذ يجتمع بواسطة التنضيد فصل مصارعة القِرب، بحكايات التحولات، بمغامرات قطاع الطرق، بالأحدوثة عن الحمار في مخزن القمح إلخ أما بمساعدة التأطير فيتم تضمين الحكايات حول الساحرة، والحكاية الشهيرة عن الحب والنفس (amour et Psyché) وقصص قصيرة أخرى. إننا نشعر، في الغالب بأن أجزاء الأعمال التي بنيت اعتماداً على التنضيد، قد كان لها فيما قبل حيوات مستقلة، وهكذا بعد فصل الحمار الذي اختفى في منزل القمح، عندما ينبه القارىء إلى أن القصة برمتها قد كانت أساساً لمثل معين، فإنه يفترض فيه الاطلاع على الحكاية أو، على الأقل، على خطاطتها.

لقد كان السفر منذ وقت مبكر، التحفيز الأكثر وروداً في نسق التنضيد، وخصوصاً السفر بحثاً عن عمل ــ مثلما نجد في « لاثاريو دي تورميس »[55] إحدى أقدح الروايات الاسبانية فـ (لاثاريو)، الذي يخرج بحثاً عن عمل، يتعرض لأنواع مختلفة من المغامرات لقد لوحظ، في غالب الأحيان، أن بعض الفصول وكذا بعض جمل (لاثاريو). قد أصبحت أمثالاً سائرة؛ وأنا أعتقد أنها كانت كذلك قبل أن تتضمنها الرواية إن الرواية تنتهي بمغامرات عجيبة وتحولات، وتلك ظاهرة بالغة الانتشار نظراً لأن الكتاب تنقصهم، في معظم الأوقات، أفكار بانية للقسم الثاني من رواياتهم ــ التي تكون مبنية في الغالب، على مبدإ كامل الجدة؛ وتلك هي وضعية « دون كيشوط » لـ (سرفانتيس) و « جوليفر » لـ(سويفت).

في بعض الأحيان، يستعمل نسق التنضيد خارج المبنى الحكائي. ففي « مُجّار من (فير Verre) (وهي قصة قصيرة لـ (سرفانتيس) عن عالم يعيش معزولا عن الشعب، ويغدوا مجنوناً بعد تناوله شراب المحبة) نجد منولوجا أخرق يسرد خلال صفحات كاملة :

« أما عنز الذين يعرضون الدُّمى ، فكان يقول بما هو أفظع من شنقهم. وبأنهم كانوا أناسا مشردين، يعاملون الأشياء الإلهية بدون حشمة، نظراً لأنهم ــ بواسطة صورهم التي يعرضونها على رافد مذبحهم ــ يجعلون الورع هُزْأً، وربما جمعوا كل وجوه العهد القديم والجديد في صرة وجلسوا فوقها لتناول الأكل والشراب في الملاهي والحانات، وفي النهاية يدهش الناس من أن يترك أولئك دون أن يفرض عليهم، في أكواخهم صمت مؤبد، أو أن يطردوا من المملكة. وتشاء الصدف أن يمر بجانبه ممثل يرتدي زي أمير.

ــ إيه ! يصيح عندما يراه ؛ أتذكر أنني رأيت هذا يخرج من المسرح قد عُفِرَت فنطيسته بالطحين، وعلى ظهره فروة مقلوبة، ومع ذلك ففي كل خطوة كان يخطوها خارج الخشبة، كان يقسم بإيمانه كرجل نبيل !

ــ من الواجب أن يكون كذلك ــ يلاحظ أحدهم ــ إذ لا يوجد عدد كبير من الممثلين الذين هم من أصل طيب ونبلاء.

ـــ ليس ذلك من المستحيل، يجيب (فيريير). ومع ذلك فإن الذين لا تحتاج إليهم المهزلة هم قوم رفيعو القدر. ظرفاء من أول أمرهم ! ورجال محبوبون ألسنتهم مدلاة. يمكن أن أقول أيضا عن هذه الأنواع أنهم يحصلون على خبزهم بعرق جباههم ومقابل أعمال لا تطاق ـــ مستعملين دائما ذاكرتهم، مسرعين من قرية إلى قرية ومن فندق إلى مطعم حقير ؛ مثل عجر لاخلاص لهم. يقضون سهراتهم في اسعاد الآخرين، نظراً لأن راحتهم تتركز في لذة أولئك. فضلاً عن ذلك، فهم لايخدعون أحدا بفنهم، نظراً لأنهم مضطرون إلى أن يعرضوا بضاعتهم في الساحة العمومية، على مرأى ومسمع من الجميع. إن عمل مدرائهم لا يصدق وألمهم يفوق الحد؛ إن من واجبهم أن يحصلوا على مداخيل هائلة لكي لا يجدوا أنفسهم، في نهاية العام، أمام ديون ومحاكم. غير أنهم ضروريون في جمهورية، ضرورة الحرائج، والممرات، وحدائق اللهو، وكل ما يحيي، بشرف، النظر والفكر.

إنه يستشهد برأي أحد أصدقائه، بأن من يقوم بخدمة ممثلة، فإنما يقوم بخدمة عدة نساء في نفس الوقت. نظراً لأنها كانت ملكة، وحورية، ومعبودة، وغاسلة أطباق وراعية. وربما أراد له الحظ أن يخدم فيها غلاماً أو تابعاً »[56] إن هذه الجمل تحل، بصفة كلية، محل الحدث في القصة القصيرة، ومع أن (المجاز) يشفى في نهاية القصة، **فإننا واجدون، هنا ظاهرة بالغة الانتشار في الفن : فالنسق يبقى رغم زوال تحفيزه.** فعندما يتحدث (المجاز) عن البلاط، حتى وقد شفي، فإنه يتلفظ بجمل من نفس نمط الجمل السابقة.

وهذا ما يحدث في « خلو ستومير » : إذ أن (تولستوي)، حتى بعد موت الفرس، يستمر في وصف الحياة من وجهة نظر هذا الأخير؛ ويبني (أندريه بيالي)، في (كوتيك ليطايف Kotik Letaev) صوراً مشوهة، محفزة بإدراك طفل، حتى عندما يعالج مادة يجهلها الأطفال. وأعود إلى الموضوع. يمكننا أن نقول، بصفة عامة، أن كلا من نسق التأطير ونسق التنضيد قد ساعدا على إدماج مزيد من المواد الأجنبية في جسم الرواية. وإنه من السهل ملاحظة هذه الظاهرة في مثال « دون كيشوط » النابه[57].

(غير مؤرخ)

هوامش :

« العلاقة بين أنساق الحبك وأنساق الأسلوب العامة »، راجع : (حول نظرية النثر)، طبعة L'Age d'Homme ص : 29 79.

1) روكامبول : شخصية تقوم بدور ملحوظ في ثلاثين عملا من أعمال Ponson du Terrail التي تنتظم تحت العناوين التالية : أعمال روكامبول الباهرة (1859). انبعاث روكامبول (1866). آخر كلمة لروكامبول (1866)، حقيقة روكامبول (1867). إن الأحداث غير المحتملة التي تعج بها هذه الروايات قد ساهمت في جعل روكامبول نمطاً للشخصية التي كانت لها ـــ أو تدعي أنه كان لها مغامرات مثيرة لا تصدق.

2) The Adventures of tom sowyer، كتبت سنة 1875، ونشرت في 1876.

3) The Adventures of Huckleberry Fimm (1884)

4) بطلا رواية شعرية لـ (بوشكين) تحمل إسم « أو جين أو نغين ».

5) ماتيو ماريا بويارد (1441 ــ 1494) شاعر إيطالي ومترجم عدد من الآثار اليونانية واللاتينية. كتب « رولاند محباً »، وهي قصيدة فروسية مستوحاة من أغاني المآثر الشعبية في إيطاليا.
6) جيوفاني بوكاتشيو : كاتب إيطالي (1313 ــ 1375) مؤلف « الديكاميرون » ــ أنظر هامش (46).
7) « آه، تلك التي هناك » ــ في اللغة الروسية.
8) أحد أنهار موسكو، يتفرع من نهر الموسكفا.
9) لويس دي كامويس : شاعر برتغالي (1524 ؟ ــ 1580)
10) كاتب الرواية الشطارية الفرنسية الشهيرة « جيل بلاز » (1668 ــ 1747)
11) الفصل الثالث (إلى أي مكان نقل الشيطان الأعرج التلميذ، والأشياء الأولى التي أراها إياه) راجع : Romanciers du XVIII ، سلسلة La Pléiade طبعة NRF 1960، ص 283 ــ 284.
12) الفصل الرابع (قصة غراميات الكونت بلفور وليونور دي سيسبيديس) ــ المصدر السابق ص 305.
13) أنشودة شعرية، بمصاحبة الموسيقى، يغنيها عاشق لمعشوقته ليلاً.
14) المصدر المذكور في الهامش (12).
15) مجلة روسية اسبوعية هجائية (1908 ــ 1914).
16) قصة قصيرة لـ(غوغول) من مجموعة « القصص القصيرة الأكرانية » راجع طبعة La Pléade « أعمال غوغول الكاملة » ــ ص 325.
17) Stol كلمة روسية ومعناها طاولة.
18) لساني روسي (1848 ــ 1914). كان متخصصا في النحو المقارن للغات الهندو ــ أوروبية. يعتبر مؤسس المدرسة اللسانية الروسية.
19) عالم نحوي من أصل أوروبي تتلمذ عليه بعض أعضاء الـ(أو بوياز) ومن جملتهم (شلوفسكي).
20) نيكولاي أليكسندروفيتش لايكين (1841 ــ 1906).
21) فان فيودوروفيتش غوربونوف (1831 ــ 1895)
22) راجع رسالته إلى (بوشكين) ، 1835 .وأخرى إلى (بروكوفيتش)، 1837 حيث يقول في الأولى : « أرجو أن تتفضل بإعطائي موضوعاً ما سواء كان مضحكاً أم لا. أحدوثة روسية خالصة... وسأصوغ منها في الحال فكاهية من خمسة فصول، وستكون ــ أقسم لك ــ من أكثر الفكاهيات طرافة » ويقول في الرسالة الثانية :« أطلب على وجه الخصوص من (جول) أن يكتب لي. إن له مادة للكتابة، فقد حدثت دون شك أحدوثة مافي المستشارية ».

ــ العنوان الاصلي لهذه الرواية هو : L'ingenu راجع ــ « حكايات وروايات فولتير » طبعة Garnier صـ323.

23) إيفان ألكسندروفيتش غونتشاروف (1812 ــ 1891). كاتب واقعي روسي.
24) ألكسندر ألكسندروفيتش مارلينسكي (1797 ــ 1837).
25) فاسيلي ألكسندر وفيتش فونليار لياسكي (1814 ــ 1852).
26) فلاديمير ألكسندر وفيتش سولوغوب (1813 ــ 1882).
27) ميخائيل بوريفيتش ليرمانتوف (1814 ــ 1841) كاتب رواية «رجل من عصرنا».
28) إيفان تيمو فيفيتش كلاشنيكوف (1797 ــ 1863).
29) لقب كان يطلق على الشبيبة الراديكالية في روسيا في النصف الثاني من القرن XIX.
30) Panikhida وتعني مكتب الأموات.
31) Ouspenie وتعني عيد الأموات.
32) Moguila وتعني قبر.
33) Troup وتعني جثمان.
34) حي قديم بموسكو، مشهور بهدوئه الشديد ــ يقع الى غرب الكرملين.
35) اسم جريدة متخيلة. والفقرة مأخوذة من قصة (تشيكوف) «زوجتي» ــ راجع : الأعمال الكاملة، الجزء 4، طبعة Plon، باريس، 1924.

36) تشيكوف : «أعمال» (1886) الجزء 8 طبعة EFR ــ 1956.
37) «ثلاث سنوات» ــ راجع المصدر المذكور بهامش 35، الجزء 5.
38) تعتمد هذه الحادثة على تشارك لفظي قائم على كلمتي Sigar و Sigov الروسيتين.
39) شاعر روسي، والممثل الرئيسي للرمزية (1880 ــ 1921).
40) إشارة الى كتابه : «حول روايات تولستوي : تحليل، أسلوب واتجاه» ــ مدرسته 1911 (وكان قد كتب سنة 1890).
41) راجع الجزء الثالث من «الأعمال الأدبية الكاملة» لتولستوي، ترجمة : د.سامي الدروبي، طبعة وزارة الثقافة، دمشق 1975، ص.155.
42) المصدر السابق، ص.803.
43) (لافروشكا) وليس (بتروشكا).
44) راجع : «الحرب والسلام»، المجلد الرابع، القسم الثالث، الفصل العاشر.
45) مجموعة قصص هندية، كتبت بألسانسكريتية ــ راجع ترجمة (إدوار لانسرو) لها إلى الفرنسية طبعة NRF، غاليمار Gallimard ــ 1965.
46) مجموعة حكايات ألفها (بوكاس)، في فلورنسا، فيما بين 1348. و 1353 ويبرز العنوان الاطار الذي أدمج فيه (بوكاس) قصصه القصيرة. إنه يفترض أن سبعة شبان وثلاث شابات، في فترة الوباء في 1348، قد اجتمعوا في كنيسة القديسة مريم الجديدة، فيتحدثون عن الآلام الحاضرة، ويقررون، فراراً بجلودهم، الاعتزال في منزل بضواحي فلورانسا ــ حيث يعيشون حياة مرحة. في كل يوم، تأخذ شخصية من المجموعة لقب ملك أو ملكة، وتحدد الموضوع الذي تصوغ حوله حكاية. تؤلف هذه المجموعة نصاً متنوعاً تتجاوز فيه قصص إباحية إلى جوار أخرى مأساوية أو روائية. لكن من الضروري القول بأن (بوكاس) لم يبتكر إلا الطريقة التي روى بها تلك الحكايات، أما أصولها فقد كانت معروفة.
47) المقصود به «الفاعل».
48) مجموعة حكايات شعرية لـ (شوسر chaucer) (1390). تسبق الحكايات مقدمة يقدم فيها المؤلف مجموعة من الحجاج يقصدون ضريح (سان طوما) في (كانتربري). وللتخفيف من متاعب السفر يعمد كل حاج إلى حكاية قصتين ذهاباً وقصتين إياباً. هكذا يتمكن (شوسر)، داخل هذا الاطار المتواضع، من إدماج قصص من أنواع مختلفة معروفة في التراث الشعبي.
49) في الطبعة العربية : تبدأ هذه القصة في الليلة 198 وتستمر الى الليلة 284 ــ راجع طبعة دار العودة (بيروت).
50) في النص العربي لا وجود لهذا «الاكتشاف» ــ بل إن الأمر كان معلوماً منذ البداية.
51) غافريلا روما نوفيتش ديرجافي (1743 ــ 1816) شاعر روسي، ممثل الكلاسيكية.
52) (1880 ــ 1934) شاعر، روائي، وناقد، ممثل الرمزية الروسية.
53) هانس كريستيان أندرسن (1805 ــ 1875) كاتب دانماركي.
54) كاتب لاتيني (125 ــ 180)
55) العنوان الأصلي هو : «حياة لازاريو دي تورميس». نشرت سنة 1554.
56) le licencié de verre ترجمة jean casson.
57) ذلك ما سيدرسه (شلوفسكي) في الفصل التالي من كتابه «حول نظرية النثر»، والذي يحمل عنوان : «كيف صيغت (دون كيشوط) ».