قراءة القصص القصيرة

تهدف القصة القصيرة لإيقاف الوقت. وإذا كانت الرواية تشبه الفيلم الروائي الطويل، فالقصة القصيرة هي مجرد لقطة؛ إذ تعمل القصة القصيرة بمدتها المختصرة على دفعنا بقسوة مرارًا وتكرارًا عن طريق التخلي عن رغبتنا في معرفة شخصياتها كما نفعل حين نقرأ رواية. إننا لا نشارك الشخصيات شعورها في القصة القصيرة كما نفعل مع الشخصيات الرئيسة للرواية؛ بل نسترق النظر إليهم من بعيد من خلال عدسة دقيقة الصنع. وغالبًا ما تكون الشخصيات مقيدة بموقف أو بلحظة أو بإيماءة. ترمي القصة القصيرة إلى مَنْحِنا صورًا عن الحياة غير المنتهية أو عن الحياة التي انتهت التوَّةَ: مشاهد قاسية عن الندم والخسارة، وقد تكون أيضًا دعابة أو فكاهة تحمل في أثنائها مرونة هزلية. بيد أن القصة القصيرة في كل حالاتها تجعل الإيجاز يعمل لمصلحتها، ويُجمع كل ذلك ويُجعل غير قابلٍ للنسيان في غضون أقل من ساعة من القراءة.

إن الاختصار في القصة القصيرة وقوتها المركزة يجعلان قرَّاءها يعتمدون على القاعدة الخامسة (لاحظ البدايات والنهايات)، والقاعدة السادسة (تعرُّف اللافتات الإرشادية الأساسية). إن مقدمة القصة القصيرة وخاتمتها غالبًا ما تكون كل منهما متضمنة في الأخرى، وتُنظمُ العديد من القصص القصيرة باستخدام الإشارات والصور الرئيسة والمشاهد. وتعد القاعدة الحادية عشرة (ابحث عن الأجزاء) غاية في الأهمية (في القاعدة

الحادية عشـرة، عمدت إلى تحليل بنية قصة تشـيخوف (عنب الثعلب) Gooseberries). إن البنية المتماسكة المحكمة هي ما يتحكم في العديد من القصص القصيرة، مع أن هذا يُعدُّ أحيانًـا أمـرًا مفاجئًا؛ إذ تبدو قصص تشـيخوف- على سـبيل المثال- وكأنهـا تنتقل بصورة متعرجة أو متقطعة، إلا أنها في الواقع مُصمَّمة بدقة (كما رأينا في قصة (عنب الثعلب)). ولأن القصة القصيرة قد تشبه الحكاية أو الفكاهة، فقد يبدو أنها تفتقر للفن، ولكن غالبًا ما يكون العكـس هو الصحيح. وتختفي البراعة تحت السـطح؛ إذ يعتمد كاتب القصة القصيرة مبدأ التمويه.

يـرى الكاتـب الإيرلنـدي فرانـك أوكونـور في القصـة القصيـرة (صفاء الشـكل الفني الـذي تأتـي به ضروريـاتهـا أكثر من الحاجة إلى ملاءمتنا). وغالبًا مـا يقاومنا كاتب القصة القصيـرة بعـدة وسـائل، ليـس أقلها أنه يتركنا في شـوق للمزيـد في نهاية القصـة. ويضيف أوكونـور أنه «ثمة شـيء مـا في القصة القصيرة، وهو من أكثر مـا يميزها، لا نجده غالبًا في الرواية؛ إدراك شـديد لوحدة الإنسـان». يُعَدُّ الأفراد المنعزلون مناسـبين للشـكل الذي يقف بمفرده؛ وهو أقل توقًا لإرضائنا من الرواية.

فـي هـذا الفصل، أقـدم تقريرًا عن سـت قصـص قصيرة (لـ يـودورا ولتـي، وَناثانيال هوثـورن، وَد.هـ.لورنـس، وَجورجي لويـس بورجيـس، وَأليـس مونرو، وَسـتيفن كريـن). يتخذ كل كاتـب منهـم موقفًـا تجاه الفرد المنعزل المجسـد في روايتهـ/ـا؛ إذ لـدى كل واحد منهم إحساس مختلف عن كمِّ الحرية التي يجب منحها للبطل المنعزل. إن تحكم المؤلف النهائي في مصير الشـخصية الرئيسـة ينافـس جهد الشخصية ليشـكل نوعًا من الخيال المتمرِّد أو الحالِم، أو ببسـاطة المقاوِم. قد يتفاقم هذا التنافـس بين تحكم المؤلف والرغبة المسـتقلة للشـخصية إلى صراع شـديد حين يصر المؤلف على الهيمنة، أو قد يُخفَّف ليصبح شـراكة لطيفـة بيـن المؤلف والشـخصية. فـي بعض الأحيان، يُبـدي بطل القصة القصيـرة ممانعته للخضوع للحدود الصارمة التي يفرضها هذا الشكل الأدبي. وتدور (القاعدة التاسعة: فكرة الكاتـب الأساسـية)، التـي تقع في صميم كل قصة أناقشـها هنا، حول الصـراع بين المؤلف

والشخصية؛ وحول جزع المؤلف أو ارتياحه أو مشاعره المختلطة حيال ترؤس أكثر الأشكال الروائية إيجازًا وتحديدًا؛ ألا وهو القصة القصيرة.

تُعدُّ قصة يودورا ويلتي (موت بائع متجول مسافر) Death of a Traveling Salesman، أولُ قصة منشورة لها، أجملَ مثال عن فكرة أوكونور أن القصة القصيرة هي نوع صِرف من الفن الذي تحفزه معرفةٌ بالعزلة البشرية، وأنها تجسد لنا أيضًا رغبة المؤلفة بالسيطرة على بطلها. تقدم لنا ويلتي القصة القصيرة على أنها صورة من الحياة المنعزلة الأبدية، إذ تحصل الشخصية التي عُنون العمل بها، وانحدرت سيارتها في خندق سحيق في مكان ما بُعيدَ المسيسبي، على الطعام والمأوى من رجل وامرأة كتومين في كوخ ريفي. يرى البائع الزوجين من بعيد ويتخيل حياتهما معًا، وهو يرغب في أن يدخل تلك الحياة، ولكنه يعرف أنه لا يستطيع فعل ذلك. إن إدراكه فجأة أن المرأة هي زوجة الرجل، وليست أمه، وأنها حامل، يشكل نقطة الارتكاز في قصة ويلتي. يدرك البائع فجأة أن المرأة مصدر للحب الرومانسي؛ فهي تمثل حياة مكتملة ومزدهرة. تبدأ القصة بكارثة وشيكة؛ حادث السيارة، وتنتهي بكارثة مؤكدة: موت البائع المتجول، الذي أُعلن مسبقًا في عنوان ويلتي.

لماذا تؤثر فينا قصة (موت بائع متجول مسافر) بهذه الصورة؟ يكمن الجواب في الطريقة التي تجعل بها ويلتي البائعَ يعرف نقصه. في النهاية، يبدو البائع وكأنه ذاهب بكامل وعيه نحو مصيره، ألا وهو موته المبكر، بعد لمحة عن الحياة التامة التي يجب ألَّا يحظَى بنعيمها. يتلقى جملة الحكواتي برباطة جأش مؤثرة. لقد تنبأت الكاتبة مسبقًا بموته في عنوانها؛ أي إننا قد علمنا بموته منذ البداية، وعلى الرغم من ذلك فإن البائع لا يفهم لماذا قُدِّر له هذا المصير، ومن هو هذه الناحية يشبهنا تمامًا حين نفكر في حياتنا. إن شعورنا أن بطل القصة القصيرة مجهول الهوية تمامًا، وأنه كان من الممكن أن يكون أي شخص آخر، يبلغ ذروته في (موت بائع متجول مسافر). تتعاون ويلتي مع شخصيتها الأساسية بطريقة هادئة منسَّقة تمامًا، إذ تقوده طوعًا نحو نهايته.

لنلقِ نظرة على بعض الجمل من المقطع الافتتاحي لقصة (موت بائع متجول مسافر)، التي تقدم لنا ويلتي فيها بائعها، ر. ج. بومان:

قاد ر. ج. بومان، الذي سافر أربعة عشر عامًا لحساب شركة أحذية عبر نهر المسيسبي، سيارته من نوع فورد، وسلك طريقًا قذرًا مليئًا بالأخاديد. كان يومًا طويلًا!... لا تزال الشمس على قوتها المعهودة حتى في الشتاء، متخذة مكانها في أعالي السماء؛ وفي كل مرة كان بومان يخرج فيها رأسه من السيارة المغبرة ليرى الطريق، بدت الشمس وكأنها تستعمل ذراعها الطويلة؛ وتضرب أعلى رأسه مباشرة من خلال قبعته؛ كمقلب فكاهي لطبال عجوز، على طول الطريق.

إن ذراع الشمس الطويلة هي أيضًا الذراع الطويلة لويلتي المؤلفة والمناورة، وتبدو قصتها في الحقيقة مقلبًا فكاهيًّا مزعجًا. وكلما حاول بومان الخروج من الخندق إلى لمحة من عالم مليء بالحب، تدفعه ويلتي إلى الأسفل ثانيةً، فهي بذلك كالطبال الذي يضرب ضربة قاسية مؤلمة (على طول الطريق).

تترك ويلتي أمر تشبيه الشمس المراوغة بالطبال أمرًا غامضًا؛ فهل كانت هذه الصورة التشبيهية من تفكير بومان أيضًا، أم أنها من بنات أفكارها هي فقط؟ لا نعلم إلى أي مدى تشارك الشخصية معرفة مؤلفتها. وبحلول نهاية القصة نصبح واثقين أن البائع يتعثر في طريقه تجاه تلك المعرفة.

عندما يدخل بومان كوخ الزوجين للمرة الأولى- والمرأة واقفة في المدخل- تكتب ويلتي:

وفجأة، بدأ قلبه ينبض بغرابة. مثل انطلاق الصاروخ بدأ يقفز ويتمدد على صورة أنماط متفاوتة من خفقات تصارعت في دماغه، ولم يعد بمقدوره التفكير. إلا أن هذه البعثرة وذاك الاضطراب لم يصدرا ضجيجًا. ارتفعت بقوة هائلة من الابتهاج وسقطت بلطف كبهلوان يسقطُ في الشبكة.

إن هذا المشهد الإيضاحي، الغامض بالنسبة إلى بومان، يعيقه تمامًا حتى عندما يصور لنا، مثل تشبيه البهلواني الرائع، براعة قوية بل ورشاقة أيضًا. إن صورة خفقان قلب بومان

كالبهلوان الذي يتهاوى في شبكته هي صورة دلالية أخرى، كالطبال المازح في بداية القصة: يشير كلاهما إلى مآثر هزلية بارعة، إلا أنه ثمة سحر في البهلوان لا نجده لدى الطبال. إن صورة البهلوان، برشاقته وقدرته على التحكم، تفوق الصورة التي تسبقها مباشرة، ألا وهي صورة انطلاق الصاروخ العشوائي التخريبي. على الرغم من أن البهلوان تعثر، فإنه محميٌّ بشبكته، وهو ما يجعل سقوطه لطيفًا، وهذا جزء دقيق من أدائه. يلمح وجود البهلوان إلى أن موت بومان القادم قد يضفي شيئًا من اللباقة (إذ يبدو وكأنه تم إمساكه، لا كأنه اصطدم بالأرض)؛ لكن الصورة السابقة للطبال تخبرنا أن النكتة هي حول البائع، وأن موته سيكون سخرية وليس إنجازًا. تتنازع كلتا الدلالتين معًا، وبينما نتابع القراءة، ننتظر لنرى أيهما ستنتصر.

حين يغادر بومان كوخ الزوجين ويمضي وحيدًا في الليل، تخبرنا ويلتي أن «برودة الهواء تبدو وكأنها ترفع جسده. لقد كان القمر في السماء». إن المشهد الخالي والصافي يعكس حقيقة البائع، وأنه محروم إلى الأبد من الحب الذي يراه، أو يتخيله، في منزل الزوجين، وبإمكانه تصور ذلك الحب فقط لأنه محرومٌ منه. يقدم له الزوجان الكتومان، على مضض ظاهريًّا لكنه بلطف، الطعام والشراب والمأوى ليمكث فيه ليلًا، لكن بومان يطمع بالمزيد؛ فهو يرغب أن يملأ حبهما هذا (البحيرة العميقة) في قلبه، التي يشعر أنها «يجب أن تحمل الحب كباقي القلوب. يجب أن تكون غارقةً في الغرام».

إن المشهد الإيحائي للضرورة الملحة التي يشعر بها بومان حين يرى الزوجين، يتردد صداها في نهاية القصة عندما يركض البائع في ليلة ظلماء ويشعر أن قلبه ينبض ويعاني نوبة قاتلة. والآن، ينفجر قلب البائع الهائج «كالبندقية، طاخ.. طاخ.. طاخ» معلنًا نهاية وشيكة. «شعر وكأن كل هذا كان قد حدث معه من قبل. غطى قلبه بيديه خشية أن يسمع أحدٌ الضجيج الذي أصدره»، هكذا كتبت ويلتي.

في قصة (موت بائع متجول مسافر) تقوم ويلتي بدور المُشرِّع؛ إذ ترسمُ نهاية حياة البائع القصيرة، فتمنحه الموت الذي لا بد منه، ومع ذلك فإننا نستشعر شفقتها على بومان،

وصلتها به مثل غريب يراقب ويرثي. لدى ويلتي بعض الشكوك حيال قدرتها على التحكم في مصير شخصيتها، وعلى تصميمها بفوقية. إن الفكرة الأساسية في (موت بائع متجول مسافر) هي قلق ويلتي حول كيفية وصف حياة شخص في نطاق الحدود الضيقة للقصة القصيرة. فبالنسبة إلى كاتب القصة القصيرة، يعني تصوير شخصية ما وضعَها في مكانها، لكن كما تلاحظ ويلتي، تتهرب شخصية كشخصيةِ البائع- في رغبته البائسة- من الحدود الضيقة التي ترسمها القصة حوله. ثمة شيء من الجموح في رغبة بومان، وهو غامض بالنسبة إلينا كما هو بالنسبة إليه. إن جعل الموت جوابًا لطبيعته المتقلبة كما تفعل ويلتي، هو أقرب إلى أن يكون مزحة قاسية (عمل الطبال الشرير) منه إلى لفتة مُرضية أو مناسبة. أما عبارتها الختامية الفتاكة- وتعلم ويلتي بذلك- فليست مشهدًا إيحائيًّا جميلًا، على الرغم من صورتها الساحرة للبهلوان وما تخبئه في طياتها من معان خفية لمصير لطيف مخفف وآمن.

تتأمل ويلتي في (موت بائع متجول مسافر) في قوة المؤلفة على جعل شخصية القصة ضحيتها. ولا تبدي قصص قصيرة أخرى اهتمامًا كهذا، إذ إن البطل والمؤلف فيها على توافق، ففي حين تضحي ويلتي ببائعها، يتعاون ناثانيال هوثورن، أعظم كاتب للقصة القصيرة في أمريكا، مع البطل في قصته الموجزة والبارزة بصورة غريبة (ويكفيلد) Wakefield. يوحدُ اهتمام المرء بالبقاء حبيس ظروفه المعرفة ضمن حدود ضيقة بصورة متقنة، بل وقاتلة، هوثورن وشخصيته ويكفيلد (ثمة رابط متشابه بين المؤلف والشخصية في العديد من أعمال كافكا).

قدم هوثورن العديد من الأعمال المميزة الصغيرة في كتابه المؤلف من مجلدين قصص محكية مرتين Twice Told Tales، وتُعدُّ (ويكفيلد)- قصتي المفضلة من بين تلك الأعمال- لافتة للنظر؛ لقوتها المخففة. في (ويكفيلد) يحكي لنا هوثورن قصة رجل في لندن يترك- إثر نزوة- زوجته ومنزله، ويتخذ لنفسه مسكنًا في شارعٍ مجاور، فيتنكر بشعر مستعارٍ أحمر، ويشرع بتجربته؛ ليكتشف كيف قد تكون الحياة من دونه. ولأكثر من عشرين

سـنة يبقى بعيدًا عن منزله. يعيش بجانب مسكنه السابق، وتقتنع زوجته بأنه قد مات. يفكر بين فينة وأخرى في العودة إلى المنزل، ولكنه لا يفعل. وذات يوم، وبينما كان ما يزال متنكرًا، يلتقي زوجته مصادفة في الشـارع، ينتابها إحساس غريب مؤقت، إلا أنها تفشل في تعرُّفه. يختتم هوثورن قصته في اللحظة التي يُحضِّرُ فيها ويكفيلد نفسه للدخول إلى بيته مجددًا بعد مضي عقودٍ من الزمن؛ يبدو له وكأن كل شيء ما زال على حاله وهو يصعد الدرج، مع أن كل شيء قد تغيرَ إلى الأبد.

تستهوي ويكفيلد فكرة جعل نفسه غائبًا. أهذا هو حب الاستطلاع، على نحو أدق، أم أنه شيء أكثر أساسية، ولا متناهٍ، أو أكثر تحطيمًا؟ ما الشيء الذي يرغب ويكفيلد في إيجاده؟ لدى هوثورن الإجابة: يريد ويكفيلد أن يستشعر أهميته من عدمها، وذلك بغيابه، بإخفائه نفسَه.

يُشبِه ويكفيلد شخصية بارتلباي عند هيرمان ميلفيل في (بارتلباي النساخ) Bartleby, the Scrivener؛ يفضل ببساطة ألا يظهر. يكتب هوثورن: «يُعرِّض المرء نفسه لمجازفة مخيفة بخسارة مكانته إلى الأبد إذا تنحى جانبًا للحظات». يعتقد هوثورن أن بإمكانه إيقاف الوقت واستئنافه من جديد من حيث تركه. يبدو الأمر بالنسبة إليه كبضعة أيام خلت، وليس عشرين سنة، لكن رضاه عن نفسه حتى في موته يُرهب المؤلف ويُرهبنا. وبحدةٍ مفاجِئَة، ينادي هوثورن ويكفيلد، بطله الغريب تمامًا: «يصعد الدرجات بصعوبة، فقد يبَّست العشرون سنة ساقيه منذ أن نزل، لكنه لم يدرك ذلك. ابق ويكفيلد، هل ستذهب إلى المنزل الوحيد الذي بقي لك؟ إذن فانزل في قبرك. يُفتح الباب». يختتم هوثورن (ويكفيلد) بتذكيرنا «أن المرء يجازف مجازفة خطرة قد يخسر بها مكانته إلى الأبد إذا تنحى جانبًا للحظات. ومثل ويكفيلد، قد يصبح، كما لو كان، منبوذًا من الكون». وهكذا تنتهي قصة هوثورن (ويكفيلد)؛ فالمكان الذي عاد إليه ويكفيلد لم يعد منزله بعد اليوم؛ القبر وحده سيرحب به الآن.

ومثل قصة ويلتي (موت بائع متجول مسافر)، تضعنا قصة هوثورن (ويكفيلد) في ترقبٍ كي (نلاحظ البدايات والنهايات) (القاعدة الخامسة). يبدأ هوثورن (ويكفيلد)

بسرد قصة كان قد قرأها (في مجلة أو جريدة قديمة) حول رجل ترك زوجته في ظروف غامضة مدة عشرين سنة، وسكن في شارع مجاور، ومن ثم عاد ذات مساء «بهدوء، كأنه لم يغب سوى يوم، وأصبح زوجًا محبًّا حتى الموت». تُشكل هذه القصة الإخبارية التي يتم تذكرها، أو اختراعها، بصورة مبهمة، وهي من صنف أدبي كان يطلق عليه عادة اسم (اهتمام إنساني)، حافزًا لحكاية هوثورن، لكن هوثورن يحرم بطله اجتماع الشمل الغريب والهادئ الموصوف في تلك المقدمة وفي تلك النسخة الهيكلية من حبكته. بعد صفحات عدة، حين يصعد ويكفيلد درجات منزله بعد عشرين سنة من الغياب (المدة نفسها التي انفصل فيها أوديسيوس عن بينيلوبي)، فجأةً يرحل هوثورن: فهو لن يخبرنا أبدًا ما الذي حدث بعدها.

«ابق، ويكفيلد!». تخترقُ تلك الصرخة من هوثورن، المتحفظ عادةً، القصة التي يخبرها، كان من المفروض أن يبقى ويكفيلد متخفيًا. وفي الحقيقة، ينقذ هوثورن ويكفيلد من تخبطه، والبت بقراره العودة لحياته القديمة، وذلك ببساطة من خلال رفضه وصف اللقاء مع زوجته التي هجرها منذ زمن طويل (التي بقي ويكفيلد، كما يخبرنا هوثورن، مخلصًا لها، لكنه غاب عن عقلها بصورة تدريجية). حين يحجبنا هوثورن في النهاية، رافضًا إطلاعنا على المشهد الأخير الذي لطالما انتظرناه، فإنه يشعر بالرضا في إبقاء ويكفيلد مخفيًّا. يبدي هوثورن تعاطفه مع ويكفيلد بحراسة عزلته؛ وهي حركة سرية على طريقة ويكفيلد الخاصة، إلا أن هوثورن، الذي يرى نفسه في ويكفيلد، يلمح أيضًا إلى قناعته بأن وجود ويكفيلد كان تمرينًا عبثيًّا مقررًا سلفًا، موت حيٌّ حقًّا.

يحقق غياب ويكفيلد (تغييرًا أخلاقيًّا عظيمًا) في نفسه، ويكتب هوثورن أنَّ هذا التغيير يبقى «سرًّا عن نفسه»، ويحتفظ هوثورن بسر ويكفيلد لنفسه. لن يعرف ويكفيلد مطلقًا لماذا فعل ما فعله: والأمر يبدو بالنسبة إليه دائمًا (مزحة صغيرة).

إن فضول ويكفيلد هو مثل فضول مؤلفه؛ فهو يتابع مسألة حياته من بعيد، ويرغب في أن يكون عينًا ثالثة تراقب قصته، راويًا بعيدًا لها، أكثر من أن يكون بطلها. يرغب ويكفيلد

ببساطة في أن يرى كيف يبدو عالمه من دونه؛ ويتأكد بصورة كافية أن العالم يستمر غير آبه به. ينعكس أحيانًا جنون فكرته عليه. يعلق هوثورن قائلًا: «إن غرابة حياته البائسة بأكملها تكشفَّت له في طرفة عين». إن جنون ويكفيلد الضمني هو أيضًا من عبقرية هوثورن؛ بالنظر إلى الحياة من منظور إقصائي بعيد، (النظر من اللامكان) كما يسميه الفيلسوف توماس نيجل. ويلاحظ ألفريد كازين أن هوثورن نفسه كائنٌ غريب، ويكتب كازن عن هوثورن في المرحلة الأخيرة من حياته وهو محاط بعمله غير المنتهي أن «شخصياته بدت له غير حقيقية». (إن مفكرات هوثورن الرائعة مليئة بأفكار لقصص لم يكتبها مطلقًا؛ كل صفحة منها مغرية ورائعة).

إن شعور هوثورن النهائي القلق من زيف العالم الذي يصفه قد لُمح إليه سابقًا في قصة سابقة مثل (ويكفيلد)، حيث يشارك هوثورن جهد بطله الحَذِر في تفادي أي أهمية. ويتجنب المؤلف، حاله حال ويكفيلد، حل العقدة في القصة، إذ يختتم قصته قبل اللحظة الحاسمة من التعرف بين ويكفيلد وزوجته المنسية، كما لو كان يصرح بأن الأحداث الأكثر أهمية هي مجرد نزوات (ولهذا السبب أيضًا يصف تصرف ويكفيلد بـ (التنحي جانبًا للحظة)).

إلا أن هوثورن نفسه لا يتزعزع أبدًا، وهو في موقع مركزي على الدوام، وتبقى نبرته رصينة ومثابرة. في معظم أعمال هوثورن تتطابق البصيرة المضطربة في الوجود اليومي العادي التي فجأة تبدو كالحلم، فتاكة، أو مصطنعة أكثر منها حقيقية بصورة غريبة مع قناعة المؤلف الحكيمة. وكما يكتب كازن، فإن هوثورن «يخبرنا بالكثير، وبالنبرة الجادة نفسها على الدوام». ويضيف كازن أن «هوثورن يعلم، ويبدو أنه يعلم، فحيوية الروح بالنسبة إليه ليست بالأمر المعقد؛ هي فقط عميقة على نحو مهلك. لكل شيء قيمته، ويحمل كل شيء خبرًا، يُعد كل حدث مصيريًّا في انحلال العقدة التي خُلقنا منها». يخبرنا هوثورن بهدوء بحقائق قدرنا؛ ويتضح أن ماهيتنا مُطابقة تمامًا بصورة مزعجة للمعنى المقيد بالقانون الذي نلتزم به.

يُقدّرُ د. هـ. لورنس، مثل هوثورن، قيمة ما هو مصيري، ويرى أنه الدليل الأعمق على وجودنا. هذا ويوضح لورنس، كما يفعل هوثورن، أهمية النبرة في القصة القصيرة. إن هذين الكاتبين اللذين يبدوان مختلفين جذريًّا كل منهما عن الآخر، يجمعان معًا القاعدة الثالثة (تعرُّف النبرة) والقاعدة الرابعة (كوِّن إحساسًا بالأسلوب)؛ لكون طريقتهما في الكتابة وأسلوبهما شديدي الارتباط أحدهما بالآخر. وقد يكون لورنس- المعروف أكثر بصفة الروائي- كاتب القصة القصيرة الأشهر في اللغة الإنجليزية في القرن العشرين، وهو صعب المراس وعنيد ومركز من الطراز الرفيع (كما أنه أيضًا شاعر قلَّ نظيره). ويقدم لورنس عمله الفني بأجمل ما يكون في (قطعة من الزجاج الملطخ) A Fragment of Stained Glass. وقصة لورانس ليست وحشية على الرغم من القسوة التي تحملها؛ إذ تحمل شخصياته قوى الطبيعة فيها؛ فَهُمْ في وصف ويلتي يودورا المعجب بهم يتحدثون «ليس بصورة محادثة، ليس أحدهم مع الآخر»، وإنما «يلعبون كالنوافير أو يُشِعُّون كالقمر أو يهيجون كالبحر»، وفي حال صمتهم فإنه «صمت الصخور الشريرة».

يروي (قطعة من الزجاج الملطخ) التي كتبها لورنس صديق لكاهن هادئ من الريف، القسيس بوفيل. يقول القسُّ إنه «يجمع إنجيلًا للإنجليز- إنجيلَ قلوبهم-تعَجُّبهم في حضرة المجهول». يبدأ القس قصة لورنس بقراءة مقطع وجده في سجلٍ من القرون الوسطى، يُذكر في السجل أن الرهبان ينشدون صلاة المساء خلال عبادتهم في كنيسة بوفيل:

ثم سمعنا، حين كنا نرتل، طقطقة على النافذة، النافذة الشرقية الكبيرة، حيث عُلِّق كبيرنا على الصليب. كان شيطانًا لعينًا جشعًا أثرنا غضبه، ومزق الصورة الجميلة للزجاج. رأينا براثن حديدية للشيطان تحفر النافذة، ووجهًا يشع بالاحمرار كالنار في الهشيم يحدق فينا بسخط.

ويستمر سرد الأحداث في السجل بالآتي:

حين أشرقت الشمس، وأتى الصباح، ذهب بعضهم بوجل نحو الثلج الخفيف. وكان تمثال قديسنا مكسورًا ومرميًّا، وكانت هناك حفرة لعينة في النافذة وكأنها من الجراح

المقدسة والدماء الطاهرة التي سالت بلمسة من الشيطان، وبدت الدماء تتلألأ كالذهب على الثلج. جمعها بعضهم من أجل سعادة هذا المجلس.

تُظهِرُ ذكريات الراهب التي تعود للقرون الوسطى (والتي اخترعها لورنس، بالتأكيد) خيالًا وحشيًّا، وهو من أبرز ما صادفته في أي عمل قصصي. ماذا يمكن أن تكون القصة التي تكمن خلف الجمل في سجل الراهب، خلف تلك الإضاءة المرعبة والمؤثرة؟ يخترع القس هذه القصة ويضيف- بصورة عجيبة- قوة أكبر للقطعة الغريبة التي اكتشفها. إن اللحن الموسيقي الذي استوحاه القس هو بحد ذاته قطعة، وهو تصويرٌ عصيبٌ وأليمٌ لحياة طويلة قد خلت. وكما هي الحال في قصة هوثورن (ويكفيلد)، فإن القصة بأكملها مؤلفة عن رجل كنيسة، ولكنها تلبي بصورة رائعة حاجتنا واسعة الخيال؛ ويصبح لورنس، مثل هوثورن، شريك بطله وهو يكمل قصته.

ويتحدث القس، الذي ما زال يتحدث مع راوي لورنس، عن نفسه بصفته عبدًا تعيسًا، سيدًا للاسطبلات في أملاك تعود للقرون الوسطى. إن حياة العبد- كما يتخيلها القس- متهورة ومتطرفة، لكنها مفعمة بالحيوية والإحساس، ومليئة بالقوة الغريبة. ولأنه جُلِد حتى الموت تقريبًا بسبب قتله حصانًا عضَّه ((عدو قديم لي)، كما يقول عنه)، يحرق العبد حظيرة سيده ومنزله ويفر في ليلة شتوية قارسة. إن توهج النار الساطع التي يضرمها الرجل الهارب تتكرر طوال قصة لورنس بصفة (لافتة إرشادية) (القاعدة السادسة)؛ فالأحمر هو لون دمه، ولون شعر حبيبته، ابنة الطحان التي تؤويه؛ وهو اللون الموجود في النافذة الزجاجية الملطخة التي اقتحمها في حالة يأسه المروعة. لم يرَ مطلقًا زجاجًا ملطخًا من قبل، ويصفه لورنس بإبداع «بابًا من نور»، «يُفتح لانبعاث شجاع وأحمر مثل النيران». يرفع العبد يده كي يأخذ نصيبه من سحر النافذة الفاتن ويحطمها، ظنًّا منه أن النافذة الزجاجية الملطخة هي تجسيد للنور الإلهي، ويقول: «نظرت من خلالها فرأيت في الأسفل كما لو أن هناك ملائكة بيضاء واهنة، ذات وجوه حزينة وجلة». كان هؤلاء هم الرهبان، الذين لمحوا لتوهم شخصًا أقرب منهم إلى الله، أكثر توقًا وشغفًا، دفعه فزع متقد.

إن قصة لورانس برمتها عبارة عن بريق واحد سريع وهائج؛ إذ إن الفارق لا يمكن أن يكون أوضح مقارنة بهوثورن المتأمل والمُصوغ بعناية. يُصبح التحطيم العنيف للنافذة سرًّا مقدسًا أكثر واقعية وحيوية من طقوس الكنيسة التي قاطعها. قد يبدو العبد في عيون الرهبان شيطانًا، لكنه -على العكس من ذلك- بطلٌ يصارع من أجل حياته، وهو يسعى بإصرار لحياة أغنى، وإن كان ذلك يعني دمارًا بسرعة البرق. يهرب بضعة أيام مع ابنة الطحان وهو يسمع أصوات كلاب سيده تطارده مصحوبةً بضجيج الذئاب.

نعلم أن هذا الزوج المحكوم عليه بالموت على مقربة من ذروة حياتهما قصيرة الأمد. وفي الصباح التالي لاصطدامهما بنافذة الكنيسة، يقدم العبد لمحبوبته قطعة من الزجاج الملطخ (الأحمر اللامع)- برهانًا على الخوف والرعب- ويقول: «هذا دمي»، وتجيب المرأة (آمرة إياه: «ضعها أرضًا»).

ينسحب ويكفيلد في قصة هوثورن من الحياة، والبائع المتجول عند ويلتي تكسرُه الحياة؛ لكن العبد لدى لورنس يتغلب على الحياة بتحدٍّ. إن قصة لورنس (قطعة من الزجاج الملطخ) هي أُعجوبة تحبس الأنفاس، وهي كذلك الأقل شهرةً بين قصصه القصيرة.

وبالمقارنة بلورنس، يهتم جورجي لويس بورجيس بالخطط المعماة والدقيقة أكثر من اندفاعات المشاعر؛ لكنه يشابه لورنس تمامًا في اعتماده على شكل القصة القصيرة لمنحنا لمحة عن البقاء الصعب، وهو يلتقط صورة للحياة في لحظة. ويطلب إلينا بورجيس، أكثر من لورنس، أن (نجد الأجزاء) (القاعدة الحادية عشرة)، لندرس كيف رتَّبَ حبكاته المحكمة. إن بدايات قصصه ونهاياتها مطوية بعضها مع بعض بصورة مميزة (القاعدة الخامسة: لاحظ البدايات والنهايات).

إن قصة بورجيس (المعجزة السرية) Secret Miracle قصة استثنائية حول كاتب مُختلقٍ، جارو مير هلاديك، الذي اعتقله النازيون في براغ في آذار 1939م (كان الغزو النازي لبراغ حقيقيًّا بالطبع). نشر بورجيس القصة في شباط 1943م والخوف يتملكه من انقلاب فاشي في الأرجنتين (حدث الانقلاب في الواقع في حزيران).

تبدأ (المعجزة السرية) بحلم؛ فقبل أن يعبر الألمان إلى براغ، يحلم هلاديك أنه يلعب جولة شطرنج استمرت قرونًا، وفجأة، في حلمه، يرى أنه يركض عبر (رمال صحراء ماطرة)، ويكتشف أنه نسي قواعد لعبة الشطرنج. حين يستيقظ هلاديك فجرًا، تكون الدبابات الألمانية قد دخلت براغ، فيتم اعتقاله ويحكم عليه بالإعدام، ويمضي وقته بتخيل إعدامه، ويأمل أن يدرأ ذلك عنه الموت الذي ينتظره؛ فإذا طلبه في خياله- كما يتمنى- فلن يحدث في الواقع (ثمة هنا تشابه مع إستراتيجية ويكفيلد في استبدال الفكر بالحياة؛ إذ كان بورجيس معجبًا كثيرًا بقصة هوثورن). ويفكر هلاديك مليًّا أيضًا بالمسرحية الشعرية الغامضة التي يكتبها حاليًّا، إن هذه المسرحية، التي تدعى الأعداء Enemies، هي عبارة عن حلم غريب آخر؛ فهي تدور حول (الهذيان الدائري) لخاطب خائن يتخيل أنه بالفعل ندٌّ له، الرجل الذي فاز بيد محبوبته. أخيرًا، يكشف هلاديك أن حبكة المسرحية توجد فقط في ذهن الخاطب، شخص بعينه هو جاروسلاف كوبين. يمثل الخاطب الفاشل والمعتوه هلاديك نفسه (إضافة إلى بورجيس الذي كان في عام 1943م على الطرف الخاسر من مثلث حب). بصعوبة يجعلنا بورجيس متشوقين لقراءة التأليف الكبير لهلاديك للعمل المسرحي، الذي يبدو منمقًا ومملًّا إلى حد كبير. إن غاية بورجيس هي مقارنة قصته المضغوطة والمكتوبة بإتقان (المعجزة السرية) بالعمل غير المنظم والملح لشخصية محور القصة، ذي البال المشغول بغموض، الذي يراجع نفسه دائمًا لوفتمنش هلاديك. بطريقة ما، يرمز هلاديك، الأديب والعاشق خائب الأمل، إلى بورجيس نفسه؛ وهو يشارك الكاتب الأرجنتيني انغماساته الصوفية. ولكن هلاديك تعوزه قوة مؤلفه في تركيز ذاكرته واستجماعها كلها خلال مدة وجيزة؛ إذ لا يمكنه أبدًا أن يكون كاتب قصة قصيرة، فضلًا عن أن يكون عبقريًّا مثل بورجيس.

وعلى وشك مقابلة جلاديه النازيين، يدعو هلاديك الله ويطلب إليه إرجاء تنفيذ حكم الإعدام سنة أخرى لينهي فيها مسرحيته. ينام منهكًا ويحلم بالحلم الأخير؛ في حلمه، يخبره قيِّم المكتبة ذو النظارات الداكنة أن اسم الله ورد في إحدى الرسائل من الـ 400000 مجلد في مكتبة كليمنتين في الفاتيكان؛ تلك الرسالة التي أصبح قيم المكتبة كفيفًا إثر

بحثه عنها. في هذا الحلم، يجد هلاديك الرسالة السماوية على الفور، ويكافأ عليها بالسنة الإضافية التي طلبها. في الصباح التالي يتحقق الحلم؛ فيُسحب هلاديك أمام فرقة إطلاق النار، لكن حين تُرفع بندقيات الألمان وتصبح جاهزة، وتنزلق قطرة المطر على خده... يتوقف الزمن. يبقى هلاديك محاطًا بالجنود الألمان المتسمرين في مكانهم، ولسنة كاملة يبقى ثابتًا بلا حراك في مركز المشهد نفسه، ويشغلُ نفسه بتنقيح عمله العظيم.

لو قمنا بإيجاد الأجزاء لـ (المعجزة السرية) لبورجيس، لأصبح بإمكاننا مقارنة أحلام هلاديك بعضها ببعض؛ نرى كيف أن حلم المكتبة يمثل تقدمًا عن الحلم السابق للعبة الشطرنج، وكيف أن هذا بدوره يقودنا إلى الحلم الأخير للإتقان في نهاية القصة، رؤيا الزمن المتوقف.

والآن، بينما تختتم قصة بورجيس، ينتهز هلاديك فرصةً بالغة الأهمية ليتمالك نفسه؛ إذ يكمل عمله، مسرحية الأعداء. يقوم بذلك، إلى حدٍّ ما، من خلال دمج أصغر التفاصيل في ذلك العمل: سقوط قطرة المطر على وجنته، ووجه الجندي الذي يحرسه. إن الزخرفة، المسرحية الملتوية التي يعمل عليها هلاديك تكتسب بعضًا من تركيز بورجيس المتألق، في الوقت الذي تلاقي فيه الحقيقة النهائية محدودة الإمكانات ألا وهي الساحة والرجال بأسلحتهم المتأهبة. ويراجع هلاديك، إذ إنه «حذف ولخَّص وفصَّل» كما يخبرنا بورجيس. في لحظة مذهلة من الإلهام بالنسبة إلى بورجيس، يتوقُ هلاديك إلى التواصل مع الجنود الذين هم على وشك أن يقتلوه؛ ويصبحون جزءًا من تحقيق إيمانه بنفسه. يكتب بورجيس: «نما في قلبه حب الساحة والثكنات»، «إن مواجهة أحد الوجوه له دون توقف جعله يعدل مفهومه عن شخصية روميرشتادت» (روميرشتادت هو بطل مسرحية هلاديك، وهو الأنا الخيالية المتبدلة لـ(مؤلف) المسرحية المتوهم، أي كوبين، شخصية هلاديك المزدوجة).

يمضي هلاديك سنته المتوقفة الزمن بصورة خارقة للطبيعة وهو يعيد فيها تصور المسرحية التي يكتبها، وليس حياته الحقيقية، التي يصف فيها نفسه رجلًا حلم بعالم حيز الوجود.

يسود هذا النوع من الخيال في كتابات بورجيس. إن براعته في كتابة قصة (بلاد اسمها عكبار) Tlon, Uqbar, Orbis Tertius تخبرنا عن قصة غريبة لمليونير منعزل يبدأ في تأليف موسوعة عالم وهمي؛ وفي نهاية المطاف، تبدأ الأشياء التي تم اختراعها من ذاك العالم بالتغلغل في عالمنا.

يواجه بورجيس ويناقش في (المعجزة السرية) العادات المختزلة للقصة القصيرة. إذ تصبح الحياة في العديد من القصص القصيرة شيئًا لا يمكن إخباره إلا في بضع دقائق بوجود كلٍّ من الحظِّ المذهل وإمكانية الوجود اللاإنساني الذي تنطوي عليه الحقيقة. لكن- يقترح بورجيس- ماذا لو منح أحدهم بطل القصة فرصة تصميم حياته الخاصة، عوضًا عن تصييره، مثل بائع ويلتي، أسير فن راوي القصة الكئيب؟ وبذلك يمنح الكاتب هلاديك الحياة لنسخة عن نفسه تشبهه كالمرآة، الأنا البديلة التي يملك الوقت لاختراعها. إن ذلك من تخيلات بورجيس عن امتياز الكاتب، امتيازٌ سخيٌّ بصورة كبيرة حتى إنه يمتد إلى شخصياته. مثل دور ريتشارد بورتن الأقل أهمية (التي اعتنى بورجيس بترجمة ألف ليلة وليلة) أو توماس براون، أو روبرت بورتن مؤلف العمل الضخم تشريح الاكتئاب Anatomy of Melancholy، يرى هلاديك نفسه مقيدًا- وهو محظوظ بذلك- إلى إسرافه العقلي، واقعًا في شباك خيوط خياله المخيفة. يقول بورجيس عن هلاديك الذي يموت راضيًا: «بدقته وثباته وسريته، نسج لنفسه متاهة خفية عظيمة في الوقت المحدد».

نجد في (المعجزة السرية) ما يسميه هارولد بلوم «إدمان [بورجيس] على الاختزال الذي يحمي النفس والمعرفة الواضحة لفنه»؛ على تمسكه بالاتساق وبقدرته على المواساة في الإدراك النهائي. ومجددًا، يطلب إلينا بورجيس أن نجد أجزاء عمله، وأن نرى إلى أي درجة من المثالية يعكس نفسه. يتحكم بورجيس، الكاتب المتقشف والمقتضب في (المعجزة السرية) أكثر من هلاديك الثائر والمتفاخر، ويعمل من خلال تحكمه هذا على ضبط نفسه ذات الطراز السابق: بدأ بورجيس مهنته صاحبَ أسلوب كتابة شابًا مسرفًا ومفرط النشاط، إلا أنه لم يكن سيئًا بصورة شنيعة مثل هلاديك، ولكن لا يزال بورجيس يُعظِّمُ هلاديك،

على الرغم من أنه يرفض براعته الزائفة. مَنَحَ الرب هلاديك الزمان والمكان لتأسيس وجوده، ولانتقاء ذلك الوجود بصفته نمطًا، بالطريقة نفسها التي ينتقي بها المرء عينة جميلة. يختلق هلاديك عالمًا مكتوبًا مثاليًّا، عالمًا يقدم المكان المناسب لحياته وموته، حتى وسط عنف النازيين الكارثي، إذ يترك ذلك العنف بعيدًا عنه؛ وهو يبني مشهده، فهو يشبه عبدَ لورنس، لكن بوتيرة مختلفة كثيرًا؛ فعلى عكس العبد، نراه يعتمد على الفن أكثر من الحياة المتهورة الطائشة. ويتخيل بورجيس، وهو خصم مقتنع وشجاع للنازية وحلفائها من الأرجنتينيين، عفوًا من البربرية النازية التي تدعمها مملكة الفن. لكن معرفة القارئ أن القتل الجماعي الذي يرتكبه الألمان لن يتوقف، حتى وإن توقفت عجلة التاريخ سنة كاملة، يبقى أمرًا مفجعًا.

لخص بول دومان فنَّ بورجيس بالآتي: «رجل يخسر نفسه في صورة اخترعها هو نفسه»، وفي حالة (المعجزة السرية) فإن الخسارة خسارة سعيدة. أما الجانب الآخر من أعمال بورجيس فهو مشهد الواقع المرير الذي غالبًا ما يتطرق إليه كما في قصته (مكتبة بابل) (التي ناقشتها في فصل سابق: المشكلة، حيث رأيت بابل رمزًا مناسبًا لشبكة الإنترنت الآخذة بالتوسع عظيمة الانتشار). في بابل بورجيس، توجد مكتبة لا نهاية لها تحوي كل الكتب الممكنة، حتى التافهة منها، التي لا يمكن قراءتها، وهنا تتجاوز الأزلية الخطيرة النفس المتهاوية قليلة الحظ. إن الدُّوار الذي لا خيار لنا فيه لمكتبة من دون حدود، هو الكابوس بعينه؛ ويتعافى منه بورجيس باستخدامه حرفته الرائعة المكتفية ذاتيًّا. يعلق بورجيس بصورة تقشعرُّ لها الأبدان، بأن مكتبة بابل «منيرة، وحيدة، لانهائية، صامدة بصورة مثالية، مليئة بالمجلدات الثمينة، وتلك عديمة الفائدة، والوجدانية، والسرية» (في ترجمة أنتوني كيريغان). يمنعنا الفن الذي يستنفد كل الاحتمالات، كمكتبة بابل، من اكتشاف- كما يفعل هلاديك- الرسالة السماوية التي تتحدث إلينا. تصبح كتابة بابل غير فنية على الإطلاق، بل (عديمة الفائدة، ووجدانية)، وقاتلة في رحابتها. يستغل بورجيس، السيد الحاسم للقصة القصيرة، قوة الشكل الجاذبة ببراعة، يبحث أبطاله عن المفتاح، عن اللحظة التي تحكم الكل. وبالنسبة إلى كتاب باللغة الإسبانية، يُعدُّ بورجيس نفسه الكلمةَ: يتذكر كاتب المقالات

إيـلان ستافانـس كيـف حفـظ صفحات من قصصـه عن ظهر قلـب. بصورة عجيبة، تسـكن البساطة الكنسية اختلاقات بورجيس الصوفية.

لا يمكـن لصـوت كاتبة القصة القصيرة الكندية أليس مونرو أن يكون أكثر تناقضًا مع صـوت بورجيـس مما هو عليه، إلا أن لديها شـيئًا مشـتركًا معه؛ إذ تُقدِّم لنـا الزمان والمكان المناسـبين لشـخصياتها لتُغْني خيالاتهم عن أنفسهم. وباسـتخدام أوهام كتلك تمنح مونرو الشـخصيات التي تخترعها إمكانية منبثقة غير ملحوظة لحياة جديدة. وكما يفعل هوثورن، فهي تعزز رغبات شخصياتها الغريبة؛ لكنها ترفض صرامة هوثورن وطريقته الحاسمتين في التضييق على شخصياته. وتقترح مونرو أنه من غير الممكن، بل ويجب عدم التطرق للحلول المتطرفة في الأزمة؛ وعلى العكس من ذلك، فهي تبدي اهتمامًا بالأشياء المخادعة الموهمة للنفس لكن تنمي الروح، التي نخبرها لأنفسنا، وتعاطفًا قويًّا مع الروائيين. وتشابه بهذا الصدد تشيخوف، ولكنها أكثر حذرًا منه، فهي كتومة لكنها ليست متشائمة إزاء سعادة شخصياتها.

غالبًـا مـا توازن مونرو خيال شـخصية مع خيال أخرى في سـياق قصـة، وهنا يجب أن ننتبه إلى (الأصوات المتنافسة) (انظر القاعدة الثالثة). تبدأ في قصتها (البجعات البرية) Wild Swans بتحذيرات جنونية تطلقها فلو، زوجة الأب (كما توضح مونرو في قصص أخرى مبرزة الشـخصيات نفسـها)، إذ ترسـل روز الفتاةَ الشابةَ، وربما المراهقة في رحلة قصيرة إلى تورينتو؛ وهما تعيشان في بلدة كندية ريفية قليلة النشاط. تقدم لنا مونرو في صفحاتها الأولى سردًا هادئًا لكن رائعًا عن خوف فلو من أن يختطف (النخاسون البيض) روز. تصف فلـو حانوتيًّـا متقاعـدًا يركـب عربة نقل الموتـى حول أرجـاء المدينة، يقدم (كمـا تقول فلو) الحلوى واللِّبان للنساء المغفلات:

قالت فلو إنه قد رُئِيَ وسُمع صوته. في الجو المعتدل، كان يقود عربته ونوافذها مفتوحة وهو يغني لنفسه أو لأحد ما بعيدًا عن الأنظار في الخلف.

(جبينها كنتف الثلج

حنجرتها كالبجعة ...)

قلدتـه فلـو وهو يغني. يأخذ بلطف بعض النسـاء اللواتي يمشـين علـى الطريق الخلفي، أو ينلن قسـطًا من الراحة على مفترقات طرق البلدة. كل الإغراءات والغزل وألواح الشـوكولا كانت مغريات لرحلة على العربة.

تشـكك روز علـى نحـو ملائـم بخيال فلـو المبهـرج، وتلاحـظُ وكأن فلو تسـتمتع برواية التفاصيـل الدقيقـة لإغـراءات الحانوتـي السـابق (التـي كانـت- ولا داعـي لقـول ذلـك- قد اخترعتهـا)، ومـع ذلـك ثمـة شـيءٌ لا يفارق الذهـن حول الخيـال القـوي لفلو المسـكينة؛ إذ يستحوذ علينا نقاء القصة الخيالية في أغنية الحانوتي.

إن صور الأغنية اللطيفة للثلج وللبجعة هي لحظة (لافتة إرشـادية أساسـية) (القاعدة السادسـة)؛ تتكـرر الصـور بعد وقت قصير، حيـن تقابل روز، على متن القطـار الذاهب إلى تورينتـو، قسيسًـا فـي منتصـف العمر. يعلق القـس (ليـس بحانوتـي، لكنه قريـب منه) الذي يجلس بجانبها على (الثلوج)، ومن ثم يخبرها عن المشهد الرائع الذي رآه أخيرًا؛ مجموعة مـن البجعـات البرية تصعد من البركة إلى داخل الحقل. يفتح القـس، الهادئ بتمام عافيته، جريدتـه، ويضطجـع ويغلـق عينيـه، ومـن ثـم تشـعر روز بمـا لا يمكنهـا تصديقه؛ تشـعرُ بيد القسيـس، متسـترة بالجريـدة، تتحرك ببـطء على سـاقها. «كانت فلو محقـة!» تكتب مونرو، «اعتقَـدَت لبرهـة مـن الزمن أن تلك كانت الجريدة»، «ثم قالت لنفسـها مـاذا لو أن هذه يدٌ؟ هذا كان ما يمكنها تخيله». تناوب شعور روز بين الاشمئزاز وبين- رغمًا عنها- الاستهواء، إذ جذبتها يد القس الغريب، وقد قررت ألا تعترض على «الضغطات والاستقصاءات الأكثر رقة وخجلًا»، فهي تسيطر على نفسها كما لو أنها تحلم، وتكشف لنا باستجابتها فضولًا ورغبة في «أن ترى فقط ما سيحدث».

وبينما تسـير الأحداث في (البجعات البرية)، تتعاون روز بسـرية مع القـس المتحرش وذلك بفتح سـاقيها؛ تُعبر عن إحساسـها بما تقوم به بازدواجية مطواعة بعيدة كل البعد عن صـورة فلو الشـهوانية، التـي قدمتها مونرو لنا في بداية القصة (نرى أن القاعدة الخامسـة: لاحظ البدايات والنهايات، ذات صلة هنا). تنتحب روز في نفسها قائلة:

كان ذلك عارًا، كان استجداءً. نقول لأنفسنا في لحظات كهذه ما الخطب في هذا؟ ما الخطب في أي شيء؟ الأسوأ هو الأفضل ما دمنا نستغل فرصة الطمع، وموافقة الطامع. يد غريبة، أو خضراوات جذرية، أو أدوات المطبخ المتواضعة التي يطلق الناس الدعابات حولها؛ يتهاوى العالم بسبب أشياء تبدو بريئة وهي مستعدة لتصرح عن مكرها ولطفها. كانت حريصة في تنفُّسها. لم تستطع تصديق ذلك.

في هذا المقطع الهادئ ذي البراعة الخارقة، تُبدي مونرو اهتمامًا لطيفًا بوعي روز، وبحالتها الخائفة والمثارة. تتجول روز، والمؤلفُة إلى جانبها، من خلال دعابة بسيطة مادية (أدوات المطبخ)، ومن ثم تعود إلى توتر روحاني باطني.

(البجعات البرية) هي قصة عن صحوة الشهوة، عن المبادرة، تنتهي بجو خيالي هادئ، حين تتذكر روز صديقة فلو، النادلة التي ذهبت في إجازة وادعت بصورة ناجحة أنها الممثلة فرانسيس فارمر (التي ربما من المفترض أن نتذكرها، إذ عاشت حياة مأساوية مهشمة جسديًّا: الطباق الضمني للعب النادلة السهل للدور). تستدعي مونرو بحكايتها عن النادلة تنكرًا ناضجًا: عن حياة غير منتهية بصفتها مبعثًا للأمل. يمكن لأي فتاة من الطبقة العاملة أن تصبح نجمة سينمائية متنكرة. تجادل مونرو أن بإمكانك أن تكون راضيًا في توهمك، ولن يستجوبك الناس حياله حتى عندما تعيشه (تصبح روز أيضًا ممثلة في قصص مقبلة لمونرو عنها). تكمن قوة روز في اعتمادها على الغموض، ذكرى رحلة القطار التي تحرضها وتحميها في آنٍ معًا. إن حياة روز الوهمية التي تتذكرها تتغلب على خيال فلو المليء بالثرثرة، فأسلوبها باطني وأكثر تركيزًا من أسلوب فلو. (في (البجعات البرية)، تلك هي (الفكرة الأساسية) لمونرو [القاعدة التاسعة]). ترى قصة ويلتي (موت بائع متجول مسافر) في الحياة غير المنتهية شيئًا محبطًا ومخفقًا، ويرى لورنس فيها في قصته (قطعة من الزجاج الملطخ) انتصارًا كارثيًّا. ليس في قصة مونرو (البجعات البرية) تذوقٌ للتعرض الوحشي الموجود لدى ويلتي، ولا شيء من التحفظ المؤكد لهوثورن. تخضع مونرو لشخصيتها روز، التي تكتب قصتها في الواقع؛ إذ تعطي مونرو نبرة روز الحالمة هيمنة مدروسة على الذاكرة.

ستعود إليها بصفتها ملجأ، وموطنًا في حياتها القادمة. تذكر الطوافة الإرشادية التي تم عرضها سابقًا في عنوان القصة. تُشكل تلك البجعات البرية، التي مصدرها الأساسي قصيدة الحنين المؤلمة ليتس (البجعات البرية في كول) The Wild Swans at Coole، جمالًا نادرًا، ولمحة واعية لشيء هادئ ومخفيٍّ، وكله ملكية فرد واحد.

تقول مونرو إن القصة القصيرة بالنسبة إليها هي كالمنزل، يجب أن يتمكن الكاتب والقارئ من التجول بحرية فيه. سيفكر قلة من كتاب القصة القصيرة بتطبيق هذه الصورة على أعمالهم؛ فبدلًا من التقليص التدريجي لشريحة مفردة من الوقت، للحظة أو لحدث منعزل، تبسط مونرو قصصها، غير آبهةٍ بالتشعبات والتفرعات الخارجية الغامضة.

تجسد مونرو قدرة القصة القصيرة على لمح عالمٍ غير محدود، عالمٍ مفتوح لخيال شخصية، وكذلك يفعل بورجيس، ولكن بأسلوب مختلف جدًّا. ويُصرُّ مثالي الأخير عن كاتب القصة القصيرة ستيفن كرين- على العكس من سابقيه- على الجوانب القاسية، إذ يعمل كرين على تضييق الخناق على شخصياته، بحماسة أكبر حتى من ويلتي وهوثورن.

إن قصة كرين (القارب المفتوح) The Open Boat هي حكاية مؤلمة وقاسية خالية من أي شفقة حول أربعة رجال تقطعت بهم السبل في زورق صغير بعد تحطم سفينتهم. (ترتكز هذه القصة على تجربة كرين الخاصة بغرقه في طريقه إلى كوبا عام 1897م). يقضي الرجال أيامًا في خضم البحر، وهم يحاولون الوصول إلى اليابسة، ولعدة مرات يعرض لهم مشهد مغرٍ من الأمان، ليُفاجؤوا بخيبة آمالهم بعدها، وحين ينهكهم الجهد المستمر اللازم لحماية قاربهم من الغرق، يمنحون أنفسهم أملًا زائفًا، ثم يعودون ليأسهم من جديد.

يلعب كرين مع رجاله الأربعة ومع قارئه لعبة القطة والفأر؛ إذ إننا كثيرًا ما نقتنع أنهم سيموتون جميعًا بأبشع طريقة، بعد أن يسخر المؤلف من فكرة أملهم بالخلاص. وفي النهاية يمنحهم جميعًا النجاة، باستثناء واحد. وفي الصفحات الأخيرة من القصة يسبح الرجال أخيرًا إلى الشاطئ، ويخترق كرين عقل واحد منهم؛ المراسل (الذي يرمز بوضوح

إلى كرين نفسه). في غضون بضع دقائق على اليابسة يرى المراسل نفسه يكافح «في قبضة عدوه الجديد الغريب- التيار»:

فكرَ: «هل سأغرق؟ هل هذا ممكن؟ هل هذا ممكن؟ هل هذا ممكن؟» ربما يجب على المرء أن يَعُدَّ موته آخر ظاهرة طبيعية.

لكن فيما بعد، أخرجته موجة ربما ودفعته خارج هذا التيار الصغير القاتل، فوجد فجأة أن بإمكانه ثانية أن يتقدم نحو الشاطئ.

إن كلمة كرين الغريبة (ربما) في هذه الجملة الأخيرة تشهد على شعوره اللاأدريِّ حول تحول أحداث ملحوظ كذاك على ما يبدو؛ ربما لم يكن هناك شيءٌ حقًّا يساعد المراسل، لا موجة ولا حظ جيد مفاجئ (حتى إن وُجِدَ، فإن هذا لا يعني شيئًا). قبل هذا تمامًا، يلفظ كرين (ربما) أخرى: «ربما ينبغي على المرء أن يعدَّ موته آخر ظاهرة طبيعية». إن هذه الجملة المتزنة المثالية تصرح بواقعية كرين الباردة. وبصفتها نموذجًا من التفلسف الذي يدعو للنفور على نحو غريب، توضح لنا أن كرين مولعٌ بالتفاصيل على الدوام. ويبدو الموت- حسب ما يقول- مستحيلًا للشخص الذي يموت، ما دام أنه يشبه نهاية كل شيء، حتى الطبيعة نفسها. ينادي القبطان، الذي لا يزال مسيطرًا على القارب، المراسل ليأتي إليه. ويتابع كرين ليصل إلى وصف هذه اللحظة الحاسمة، ومرة أخرى يقرأ أفكار المراسل:

في صراعه ليصل إلى القبطان والقارب، فكر أنه حين يتعب بصورة كافية لا بد أن يكون الغرق تدبيرًا مريحًا؛ فهو إيقاف للمحاولات مصحوبٌ بدرجة عالية من الراحة؛ كان مسرورًا بذلك، فقد كان خوفه من العذاب المؤقت الأمر الأساسي الذي كان يدور في عقله للحظات. لم يرغب في أن يتأذى.

يكتب كرين عن المراسل وهو يقترب من الزورق الفارغ الآن:

لقد أدى أعجوبته الوحيدة البسيطة لرحلته البحرية. أمسكته موجة كبيرة وقذفته بسهولة وسرعة فائقتين فوق القارب كليًا وبعيدًا عنه. ضربته حتى في ذلك الحين كحدث في الألعاب الجنبازية ومعجزة حقيقية للبحر.

وهنا يحذف كرين كلمته الباردة (ربما) التي تشكك في معجزات كهذه؛ فيستسلم لمجهود المراسل الخيالي. حين نصل إلى الحقيقة المطلقة من (القارب المفتوح)، الـ (أعجوبة الصغيرة) للموجة التي أنقذت حياة المراسل، والتي يصف كرين جمالها بالجنبازيِّ [البهلواني]، هنا أخيرًا يُمنح بطل الرواية المحاصر قفزة من القوة: ينسب كرين إليه (أداءه) لما هو حقًّا وبوضوح نتيجة عشوائية وعمياء لموجة طائشة من المياه. لكن على الرغم من ذلك كانت تلك المهلةُ، حين سمح فيها كرين للمراسل بالتمتع للحظة بمشهد يبعث على الشكر والذهول، مؤقتةً. يحتفظ كرين بدقته المعتادة في السطر الأخير من (القارب المفتوح) الذي ينظر بعين الساخر من بعيد على العقيدة الجديدة للرجال الذين نجوا بحياتهم؛ وذلك أنهم يعرفون سبل البحر: «عندما حل المساء تحركت الأمواج البيضاء جيئة وذهابًا في ضوء القمر وجلبت الرياح صوت البحر العظيم إلى الرجال على الشاطئ، وشعروا أنهم قد يكونون فيما بعد مفسرين».

هذه مفارقة لاذعة؛ يعلم كرين، بصفته هو نفسه ضحية تحطم سفينة، بأن تجربة الرجال لم تجلب لهم حكمة جديدة، ولا يمكنهم تفسير- أكثر من أي شخص آخر- الأمواج العنيفة والعشوائية التي كادت تودي بحياتهم (والتي قتلت حقًّا واحدًا منهم، الزيات). وقد كتب إيميرسون في مقالته (القدر) عن فريق تعرض لتحطم سفينة: «نعم كان لديهم الحق لتشع عيونهم، وكل ما تبقى كان قدرًا». ويذهب كرين أبعد من إيميرسون، ففريق القارب المفتوح بأكمله كانوا ضحايا لحادث أليم، وينكر المؤلف معظم الوقت حتى حقهم في بريق عيونهم، والمشهد المرجو لنجاتهم من الموت.

ثمة سمة رياضية في أسلوب كرين، في مقاربته المتوازنة والمبسطة لما يتضح أنه حاسم. مجرد تحول سريع للمياه يُغير كل شيء؛ كان من الممكن أن يموت المراسل ببساطة، إلا أنه يحيا؛ ويمكن رؤية الاختلاف بصورة أفضل- كما يلمح كرين- بشيء من البرود. بالنسبة إلى كرين، إن المعجزة خرساء؛ فهي لا تخبرنا شيئًا عن نيات الطبيعة، أو عن شخصية الرجال، أو عن قدر الحياة.

حين تصل أخيرًا قصة (القارب المفتوح) إلى وقفة على الشاطئ بوجود حشد من المدنيين الذين يقدمون للرجال البطانيات والثياب والقوارير ودِلال القهوة، نشعر براحة هائلة بعد هذا التوتر الخانق للحدث، إلا أننا لا نُكافأ بدروس عن الزمالة أو الإصرار. تبدو مثابرة الرجال وعدم رغبتهم في الموت أمرًا حتميًّا أكثر منه شجاعة، وحين يتمنى المراسل للحظة، وهو يقترب من الغرق، أن يموت،وأن يصل إلى (توقف محاولاته)، فإن دافعه جديرٌ بالاحترام تمامًا كرغبته المعتادة في إنقاذ نفسه، ولكانت نهاية معاكسة لـ (القارب المفتوح) بالغرق لا النجاة ملائمة بالقدر نفسه. في القاعدة الثالثة عشرة (استكشف طرائق مختلفة) اقترحتُ على القراء أن يجربوا نهايات بديلة للعمل الذي يقرؤونه. يقوم كرين بهذه التجربة لنا، فهو يضايقنا بإمكانية الموت بدلًا من النجاة.

يُعلِّمنا كرين أنه حتى أكثر اللحظات المشحونة والمتتابعة قد تكون معاندة بتصلب لرغبتنا في استخلاص المعنى منها. إن مباغتة القصة القصيرة واهتمامها بالحدث الثابت المختصر يناسبان كرين تمامًا؛ إذ لا نعرف شيئًا عن حياة هؤلاء الأشخاص قبل تحطم السفينة، ولا نعلم شيئًا عما يحدث لهم بعد وصولهم إلى الشاطئ، فكل ما يهم هو تلك الأيام القليلة في الزورق، حين يبدو كل ما قد يحدث تاليًا مفتوحًا تمامًا ومغلقًا بالكامل على حد سواء، وهو في أي من الحالتين، خالٍ من التعبير. يُشبه أسلوب كرين في (القارب المفتوح) البحر الذي يصفه؛ فهو خال ومتوتر ورادع.

ومن بين كل القصص القصيرة التي ناقشتها في هذا الفصل، تقدم قصة (القارب المفتوح) التوتر الأشدَّ بين المؤلف والبطل الوحيد. يبدو أن كرين مصمم على إلقاء ظلال من الشك على أدنى شعور مفاجئ لبطله بالخلاص، مع أنه- على عكس ويلتي في (موت بائع متجول مسافر) - يسمح لرجله أن يحيا. وفي الطرف الآخر من السلسلة، تُساعد مونرو في (البجعات البرية) بسرور القوة الباطنية لخيال بطلتها على التقدم، ويعطي بورجيس في (المعجزة السرية) إبداعات هلاديك مجالًا كونيًّا واسعًا، في حين يثبت كلٌّ من هوثورن في (ويكفيلد) ولورنس في (قطعة من الزجاج الملطخ)، بأسلوبيهما المختلفين، كيف يمكن

للكاتب أن يتوسع في تفصيل مصير خيالي لشخصيته، وذلك بمنحه إما طاقة محرِّرة كما فعل لورنس، أو دافعًا قويًّا نحو الكبح كما فعل هوثورن.

إن حدود القدر المتوترة جدًّا هي أيضًا حدود القصة القصيرة، التي تسلط الضوء دومًا على دور المؤلف مديرًا للأحداث. ونرى لدى ويلتي، وهوثورن، ولورنس، وبورجيس، ومونرو، وكرين، وعديدين آخرين، أن على كل من المؤلف والقارئ تقبُّل الحدود الصارمة للشكل. ومع هذا فإننا نتأثر أيضًا، في شعورنا بالوحدة، بالقدرات الوحيدة لبطل القصة. يعمل الاختصار على جعل القصة القصيرة حاسمة، لكن مليئة بالإمكانات، فنتأمل ونحكم ونتعاطف، وكل هذا في آن معًا؛ مثل هلاديك، شخصية بورجيس، الذي يعلق في فقاعة من الزمن.

obeikan.com